

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

ARS 1/1995

ars

ISSN 0044-9008

1/1995

MIČ 49019



Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

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

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 07/373-428

Obsah

ŠTÚDIE

- Fedor Kresák:** O počiatkoch renesancie na Slovensku 1
Anna Petrová-Pleskotová: Petrohradské veduty z esterházyovských zbierok 24
Mária Pötzl-Malíková: Bývalé súsošie Panny Márie so sv. Štefanom v areáli kaštieľa v Bernolákove a jeho tvorca A. Leidenfrost 40
Hanna Samsonowicz: Die Entwürfe für die Piaristenkirche in Prievidza aus dem Generalarchiv des Ordens in Rom 51
Želmíra Grajciarová: Obraz P. Staela v zbierkach Galérie mesta Bratislavy 63
Marta Herucová: Náhrobky Viktora O. Tilgnera a ich význam v sepulkrálnom umení 67

PRAMENE

- Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (I. Teil) 82

Na obálke:

Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Náhrobok Imricha Zápoľského († 1487), detail.

Foto Ústav dejín umenia SAV - Thea Leixnerová

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

© SAP – Slovak Academic Press, 1995

O počiatkoch renesancie na Slovensku

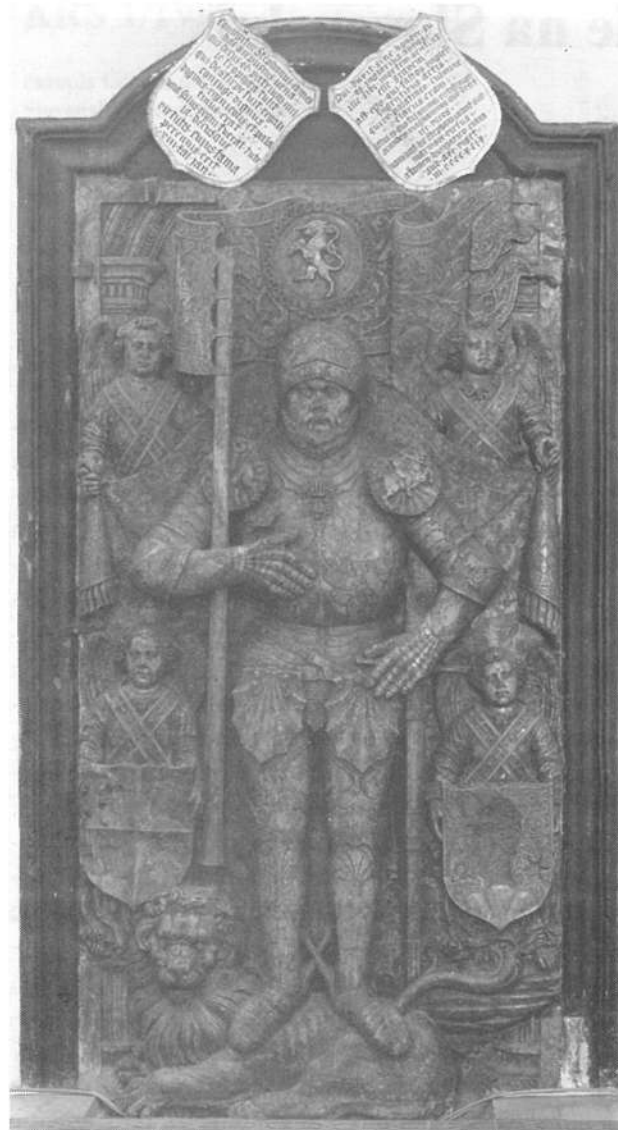
Fedor KRESÁK

Renesancia bola pôvodne len miestnym florentským slohom málo početnej skupiny umelcov, ktorí si boli navzájom blízki ľudsky i výtvarným názorom. Boli to najmä Brunelleschi, Ghiberti, Donatello a Massaccio. Najstarší zo skupiny, Brunelleschi, bol ich vedúcou osobnosťou. Asi po tri desaťročia sa renesancia rozvíjala len na území Florencie a v jej najbližšom okolí. Až uprostred 15. storočia sa začala šíriť po Taliansku, ba aj na protilahlé brehy Jadranu, do Dalmácie...¹ Odtiaľ sa neskoršie preniesla aj ďalej na severovýchod, do Podunajskej nížiny. K nám prišla možno cez Budín a severné Maďarsko, teda cez oblasť, ktorá sa za vlády Mateja Korvína stala jej podunajským centrom; možno však, že ju k nám priniesli potulní dalmatínski kamenári priamo. Konzervatívna reakcia, ktorá nastala sa vlády Jagelovcov v uhorskom mocenskom centre zrejme aj v umení, na východné Slovensko nezasiahla do tej miery, aby tam znemožnila ďalšiu činnosť Dalmatíncov v slohu, v ktorom boli zo svojej vlasti navyknutí pracovať. A tak renesancia sa objavuje na východnom Slovensku prv ako v západnej časti, kam sa dostala až neskôr z oblasti Viedne. Zaujíma nás, ako sa u nás presadzovala v architektúre a sochárstve.

Prvé renesančné pamiatky na Slovensku sú epitafy bratov Imricha a Štefana Zápoľského (zomreli v rokoch 1487 a 1499 - *Obr.1*) v Spišskej Kapitule a Tomáša Tarczaya (zomrel v roku 1493) v Lipanoch.² Tieto diela zrejme súvisia s tvorbou budínskej huty, hoci asi vznikli už na východnom Slovensku. Sú vytesané z červeného mramoru a silno ovplyvnené ranou florentskou renesanciou, hoci ešte s doznievajúcim gotickým chápaním. V čase ich vzniku renesancia z Talianska okrem Dalmácie, severného Maďarska a Moskvy, ktorej Kremel tvoril renesan-

čnú enklávu uprostred tradičnej architektúry starého Ruska, ešte nikam neprenikla. Na Moravu, hoci s Uhorskom spojenú osobou panovníka Mateja Korvína už od roku 1478, sa dostala až po jeho smrti (Tovačov, Moravská Třebová 1492) a takmer súčasne prišla aj do Prahy prostredníctvom Benedikta Rieda, ktorý sa s ňou zrejme zoznámil na Budíne. Vladislav Jagelovský, aby si udržal náklonnosť českých stavov aj po presídlení do Budína, rozvíjal Riedovým prostredníctvom na Pražskom hrade intenzívny stavebný program vrcholiaci stavbou Vladislavskej sály, ktorá nesie na vlyse okna letopočet 1493. Sloh, akým na Pražskom hrade Riedova huta pracovala prinajmenej od tohto roku, je kombináciou brunelleschiovského a albertiovského štádia renesancie s neskorou gotikou, s akou sa stretávame aj na stavbách budínskeho okruhu; používa však strohejšie, monumentálnejšie formy. Do poľského Krakova prichádza renesancia vďaka kráľovi Žigmundovi I., ktorý sa s ňou pravdepodobne zoznámil u svojho brata Vladislava na Budíne. Od roku 1502 tam pracuje Francesco Fiorentino (Franciszek Florentczyk), ktorý používa už čisté florentské tvary. Na západe Európy sa renesancia objavuje neskoršie ako v stredoeurópskej, Dalmáciou a Budínom ovplyvnenej oblasti. Vo Francúzsku sa objavujú jej prvky až na začiatku 16. storočia. V roku 1516 tam prichádza Leonardo da Vinci, aby na zámku Amboise v povelí Loiry strávil posledné roky svojho života.

Ako je známe, prvou archívne doloženou stavbou na Slovensku z prelomu gotiky a renesancie s gotickým chápaním hmoty, ale už s renesančnými prvkami, je radnica v Bardejove.³ Postavili ju v rokoch 1505-1509. (*Obr.2*) Predstavuje tradičný typ radnice s obchodnými stánkami na trojtraktovom



1. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina, epitaf Štefana Zápoľského († 1499)

prízemí a reprezentačnými, ako aj úradnými miestnosťami na poschodí, ktorý sa vyskytoval v sliezskomalopoľskej oblasti i na východnom Slovensku (okrem Bardejova aj už neexistujúca radnica v Košiciach, či neskoršie prestavaná radnica v Levoči). Aj poschodie radnice v Bardejove tvorí trojtrakt, len odlišne orientovaný, oproti prízemiu otočený o 90°.

O stavbu bardejovskej radnice sa síce už v roku 1501 uchádzal tesársky majster („carpentarius”) Tomáš z Noweho Sączu, teda z údolia rieky Poprad

na poľskej strane, ale zrejme bezvýsledne. Prvým archívne doloženým staviteľom, ktorý na nej pracoval v roku 1505, bol bližšie neznámy majster Alexander. Konečnú podobu jej dal majster Ján z Prešova, činný na stavbe už v roku 1507. Obidvaja však na nej možno spolupracovali už od začiatku.

Postava majstra Alexandra je zahalená tajomstvom. Okrem archívne doloženého autorstva obidvoch vstupných portálov a jednoduchých okien na prízemí radnice, ako aj na základe tvarových analógií jemu pripísaného portálu radnice v Levoči - z čoho sa dá usúdiť na približne súčasný vznik radníc i totožnosť staviteľa ich počiatočnej fázy - nemáme o ňom správy. Alexander ako prvý vniesol do stavby jednoduché renesančné tvary.

Staviteľom a kamenárom Jánom z Prešova, činným v rokoch 1501-23, sa bližšie zaoberal Karol Kahoun,⁴ ktorý ho hypoteticky stotožnil (podobne ako už pred ním K. Divald a B. Iványi), s kamenárom Jánom Brengiszeynom, váženým prešovským občanom, archívne doloženým v rokoch 1485-1521 (v roku 1524 už nežil). Jánovo celoživotné pôsobenie sa zatiaľ dokázateľne spája s oblasťou Šariša. Je však možné, že pôsobil aj na iných miestach východného Slovenska (Levoča, Rožňava). Ako so staviteľom radnice sa s ním stretávame okolo roku 1511 aj v Prešove.

Alexander i Ján tvorili vcelku ešte v neskorogotickom slohu. V renesančnom slohu na radnici pracoval až majster Alexius,⁵ s ktorým v roku 1507 mesto Bardejov uzavrelo zmluvu na „talianske okná” poschodia a ktorý je zrejme nielen autorom vnútorných portálov poschodia, (Obr.3) ale aj radničného arkiera s kaplnkou a schodiskom, pristavaného z vonkajšej strany. (Obr.4) Alexius bol umelec na stredoeurópske pomery výnimočných kvalít, úrovňou tvorby prevyšujúci Alexandra aj Jána. Pracoval v duchu ranej florentskej renesancie. Pôvodom bol pravdepodobne Dalmatínek a v Bardejove sa objavuje už ako zrelý umelec. Jeho portály poschodia sú prepracované, vyvážené, až minuciózne realizované diela takmer bez gotických vplyvov, antikizujúce, stredomorské (v Taliansku takéto ozdobné prvky prežívali z antiky aj cez románske obdobie). Aj archivolta nad najlepším z portálov potvrdzuje ich súvislosť s ranou florentskou renesanciou.

Neskorogotické chápanie vo väčšej miere doznieva v arkieri, najreprezentatívnejšej časti radni-

ce, kde do Alexiovej práce asi zasiahol iný umelec, zrejme staviteľ Ján z Prešova. Arkier umožňoval samostatný prístup na reprezentačné poschodie radnice, oddeľujúc ho od hluku a zmatku tržnice na prízemí. Kým plynký strop prízemia arkiera zdobí renesančná ružica, kaplnka na poschodí je zakrytá neskorogotickou klenbou s dvojicou navzájom sa pretínajúcich suchých halúz. Kombináciu slohového chápania dopĺňa motív opičiek, dozívajúci ešte z fantastického umenia gotických katedrál, a renesančný motív kolkov benátskeho pôvodu.

Zdá sa, že Alexius prinajmenšom ovplyvnil aj kamenársku a maliarsku výzdobu hornej rímsy radnice, (Obr.5) ktorá ikonograficky i tvarovo predbieha domáci vývoj. Kým jej sochárska výzdoba sa pripisuje majstrovi Jánovi,⁶ maliarska Teofilovi Stanzelovi,⁷ ktorý vymaloval aj interiéry radnice.

Po roku 1507 už nemáme o Alexiovi správy. Dĺžku jeho pobytu v Bardejove nepoznáme, no jeho dielo výrazne ovplyvnilo renesančnú podobu mesta. Svedčia o tom nielen okná na nárožnom dome na námestí vedúce do Hviezdoslavovej ulice, ale aj renesančné prvky opakujúce sa na portáloch či klenbách podjazdov iných meštianskych domov na bardejovskom námestí.⁸

Zakrátko sa objavuje v údolí Torysy iný umelec, tentoraz jednoznačne Dalmatínek: Vincent z Dubrovníka (de Ragusa). Okrem Brezovice sa jeho diela vyskytujú všade tam, kde pracoval Ján z Prešova;⁹ Vincent bol zrejme jeho trvalým spolupracovníkom. Aj on tvoril v duchu ranej florentskej renesancie s doznievajúcimi gotickými vplyvmi. Vo farskom kostole v Lipanoch zhotovil Vincent pastofórium, pätky klenieb a obidva portály. Na južnom sa aj podpísal s letopočtom 1513, ktorý sa opakuje i na empole. Na základe kompozičnej a tvarovej príbuznosti sa mu pripisuje portál Baníckej (Bakócovej) kaplnky v Rožňave z roku 1516. Takisto na základe tvarového rozboru mu môžeme pripísať južný portál kostola v Brezovici asi z roku 1520. V Sabinove je jeho dielom nepochybne severný portál farského kostola, kým na južnom za Vincentovo autorstvo hovorí preťaženosť dekoratívnej archivolty, kompozične príbuznej s pastofóriom v Lipanoch, (Obr.6) ako aj totožnosť písma so severným portálom. Výtvarnou úrovňou tento portál prevyšuje všetky Vincentove práce a je pravdepodobne jeho život-



2. Bardejovská radnica (1505-9), dobová pohľadnica

ným dielom; podľa letopočtu na empole kostola ho kladieme do čias okolo 1523. Pripisujeme mu aj kazateľnicu, s portálom tvarmi príbuznú. Raná fáza šarišskej renesancie doznieva portálom predsiene kostola v Ražňanoch pri Sabinove z roku 1540 od bližšie neznámeho majstra Harnida podpísaného na supraporte, asi ďalšieho spolupracovníka Jána z Prešova. Na jeho domáci pôvod poukazuje použitie fraktúry a porušená tektonika portálu.

O niečo neskoršie ako do Šariša prichádza renesancia aj na susedný Spiš. Jej prvým prejavom bola asi prístavba severnej predsiene a knižnice kostola sv. Jakuba v Levoči (Obr.7) s vyspelými renesančnými oknami a vnútornými portálmi, najneskôr z roku 1515.¹⁰ Architektúru Levoče, podobne ako Bar-



3. Bardejov, portál na poschodí radnice

dejova, poznačila renesancia veľmi výrazne. Aj sem však prenikajú jednotlivé stavebné prvky skôr ako celková koncepcia stavby. Vynikajúcim dielom jej ranej fázy je vnútorný portál v meštianskom dome č.40 na námestí Majstra Pavla z roku 1530, pravdepodobne od majstra I.L. (Ioannes Leutchoviensis - Ján z Levoče?).¹¹ Nadväzuje na najlepšie šarišské portály, najmä na južný portál kostola v Sabinove, s ktorým ho spája aj motív dvojice navzájom odvrátených delfínov. (Obr.8)

Raná renesancia Šariša ovplyvnila aj susedné Malopoľsko, kde popri Krakove, kolíske poľskej renesancie, zohral Šariš asi úlohu druhého bezprostredne ovplyvňujúceho centra nového umeleckého slohu. Príbuznosť tvarov tu bola zrejme dôsledkom migrácie umelcov medzi východným Slovenskom a južnou oblasťou Poľska. V rokoch 1522-33 sa spo-

mína ako spolupracovník Franciszka Florentczyka na Žigmundovskej kaplnke krakovského Wawelu Ján z Košíc.¹² Umelec tohto mena už v roku 1507 vyrezal podľa modelu Nizu Fiorentina kostolnú lavicu v maďarskom Egeri.¹³ V Zielonkach pri Krakove pôsobil kamenár Šimon Gašpar zo Sabinova, ktorý zrejme prešiel dielňou Jána z Prešova a ktorému na základe zmluvy z roku 1533 pripisujú cibórium v tomto farskom kostole, tvarove nápadne podobné šarišským renesančným dielam. Portál kostola v Płazi pri Chrzanowe sa tvarom i proporciami nápadne približuje ražnianskemu dielu majstra Harnida. V Bolesławe neďaleko Tarnowa pracoval uprostred storočia syn Vincenta z Dubrovníka Tomáš. Ďalší šarišský staviteľ, Lukáš z Prešova, pôsobil okolo polovice storočia v Lvove a v haličskom Łucku.¹⁴

Kým raná renesancia na východe Slovenska bola doznievaním tradícií budínskej huty Mateja Korvína, na západné Slovensko prichádza neskoršie a z iného smeru: z oblasti Viedne, kam sa dostala po karavárovej a pútnickej ceste z Benátok.

Do súvislosti so stavebnou hutou viedenského chrámu sv. Štefana možno klásť južný portál predsiene bratislavského dómu. Jeho autor už používa renesančné, prevažne toskánske motívy a stavebné prvky, chápe ich však ešte goticky. Zrejme sa s talianskou renesanciou zoznámil iba sprostredkovaním. Portál nesie letopočet 1523. Aj neskorogotickú klenbu predsiene dómu zdobia ranorenesančné florentské sochárske motívy.

Ak autor predsiene dómu chápal renesančné stavebné prvky ešte goticky, tvorca kazateľnice farského kostola v Pezinku rozmýšľal už v duchu ranej renesancie. Oktogónnu kazateľnicu, datovanú taktiež 1523, vyzdobil starorímskym rastlinným ornamentom čistých tvarov. Ovládaním renesančnej ornamentiky svojho bratislavského kolegu predbieha.

Nedatovaným oltárom vo Sv. Jure, ktorý musel vzniknúť krátko po pezinskej kazateľnici asi v období rokov 1524-29, teda ešte pred obliehaním Viedne (1529) a nasledujúcim pustošením západného Slovenska Turkami, toto krátke obdobie ranej západoslovenskej renesancie, späť so susedným Dolným Rakúskom, vrcholí. Svätajurský oltár (Obr.9) je v podstate realizáciou neskorogotického krídlového oltára v kameni. Nielen jeho štruktúra, ale aj viaceré figurálne plastiky sú chápané ešte goticky,

hoci ornamentika je už prevažne ranorenesančná. Keďže Pezinok spolu s neďalekým Sv. Jurom patrili tomu istému zemepánovi a obe uvedené diela sú si podobné aj ornamentikou, dá sa predpokladať, že sú prácou tých istých rúk.

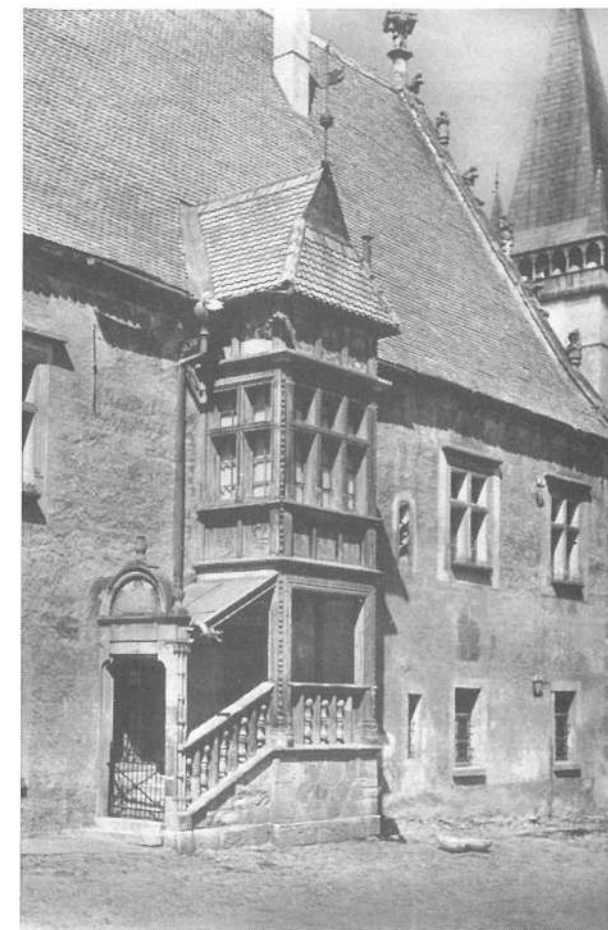
Kvalitatívny úpadok renesančnej architektúry na západnom Slovensku spôsobil turecký vpád do Podunajskej nížiny po víťazstve pri Moháči v roku 1526 a nasledujúce obliehanie Viedne Turkami spolu so spustošením západného Slovenska v roku 1529. Tieto udalosti potom upriamili pozornosť na fortifikačnú architektúru, ktorá sa v nasledujúcich rokoch dostala do popredia záujmu na území habsburskej monarchie.

Fortifikačná architektúra je striktne podriadená účelu, má čisto technický charakter. Po výtvarnej stránke pochopiteľne nebola prínosom. V dôsledku vojen, ktoré sa prehnali cez naše územie, ale aj úpadku záujmu o ňu v čase, keď už prestala plniť svoj pôvodný účel, zachovalo sa z nej iba torzo. Jej vývoj v priebehu 16. storočia možno už iba približne zrekonštruovať na základe literatúry a archívnych prameňov, o čo sa pokúsime.

Po obliehaní Viedne a spustošení západného Slovenska povoláva Ferdinand I. do krajiny talianskych fortifikačných inžinierov. V ich rukách bolo opevňovanie nekludnej tureckej hranice po vyše polstoročia. Ferdinandom povolaní stavitelia, prichádzajúci zväčša cez Benátky, neboli len tzv. komaskovia, t.j. z tradičnej kamenárskej a staveľskej oblasti pri Comskom a Luganskom jazere, ale aj z iných kútov Talianska. Prví sa objavujú na viedenskom dvore okolo roku 1533. Spomenieme z nich len tých, ktorí pôsobili aj na Slovensku, aj to iba významnejších.¹⁵

S novými fortifikačnými metódami prinášali títo stavitelia aj nové, neraz už manieristické výtvarné prvky, nie však nové chápanie stavebnej hmoty. S klasickou fázou renesancie sa v architektúre u nás nestretávame, Slovensko ju vo svojom vývoji preskočilo.

Narýchlo stavané opevnenia prvej polovice 16. storočia mali spravidla charakter provizórií, neraz len terénnych úprav. Útočníka s vyspelou delostreleckou technikou bolo treba čo najviac vzdialiť od palebných cieľov, znížiť ich a rozložiť obranu po veľkej ploche. Nové hradby sa stavajú priame, umožňujúce bočnú strelbu a oveľa masívnejšie.¹⁶ Priekopy sa ko-



4. Bardejovská radnica, východná fasáda s arkierom (1508)



5. Bardejov, kamenné sochy z pôvodnej výzdoby štítov radnice (Šarišské múzeum)



6. Sabinov, archivolta portálu v južnej predsieni farského kostola

pú hlbšie a širšie, získaná zem sa používa na obranné násypy. Budujú sa pásy opevnení okolo chráneného miesta analogicky, či je to mesto, hrad, alebo pre južné Slovensko charakteristická vodná pevnosť. Vodné pevnosti sa zakladajú na symetrickom viacuholníkovom pôdoryse, s posádkou či menšou aglomeráciou obyvateľstva uprostred.

V počiatočnom období bojov sa obrana Uhorska mohla oprieť len o hrady, vývojom techniky už prekonané. Turci ich zväčša obchádzali. K hradom sa pristavujú rozsiahle predhradia, vstup do nich sa sťažuje barbakanmi. Stavajú sa mohutné delové bašty neraz s delami na poschodiach a široké terasy pre delá. Väčšina hradov si dlho pomáhala provizóriami, palisádami a zemnými valmi. Hrady pozostávali z postupne vznikajúcich stavieb, rozložením prispôbených terénu a len zvonka zjednotených opevnením. Neskoršie sa zjednocujú aj výtvarne, napr. módnymi benátskymi štítkovými atikami (Beckov, Trenčín). Takmer na každom významnejšom hrade sa ešte pred rokom 1556 spomína taliansky staviteľ.¹⁷

Keďže prvý turecký nápor smeroval na Viedeň, s fortifikačnými prácami sa zrejme začalo najprv na západnom Slovensku. Hrad Devín (*Obr. 10*) opevňujú tesne po roku 1529, keď k nemu pristavujú druhé predhradie. Autorov prestavby už možno hľadať v okruhu Ferdinandom povolaných Talianov.

Opevňovacie práce, predbežne menšieho rozsahu, prebiehajú aj na Bratislavskom hrade. Vedie ich

v rokoch 1532-1547 Ján (Giovanni) Spazio,¹⁸ bratislavský Talian z rodu pochádzajúceho asi z oblasti Udine. Iný člen tohto rozvetveného rodu, Martin, stavia roku 1548 pre utečeného ostrihomského arcibiskupa v Bratislave palác a ďalší, Francesco Spazio, pracuje roku 1543 na Bratislavskom hrade; bol z nich asi najvýznamnejší, lebo ho roku 1547 poverili kontrolou opevnení uhorských hradov. Poslednú zmienku o ňom máme z roku 1554, keď bol vo Viedni. Renesančne prestavujú aj hrad Beckov; kamenné úlomky z tohto hradu svedčia o výtvarnej úrovni, ktorá nezaostávala za vyspelou ranou východoslovenskou renesanciou.¹⁹

V štyridsiatych rokoch silnie turecký tlak na stredné Slovensko. Alessandro da Vedano,²⁰ lombardský staviteľ z okolia Varese, ktorý pôsobil najmä v Sárospataku, bol od roku 1534 v službách Petra Perényiho a neskoršie cisára a zomrel 1573, predstavuje okolo roku 1540 Filakovský hrad a roku 1546 končí prestavbu Krásnej Hôrky.²¹ Obidva hrady v majetku Bebekovcov dostali vtedy mohutné delové bašty, na Filakovskom hrade s delami až v piatich poschodiach nad sebou. Vedano opevňoval aj Trebišov.²²

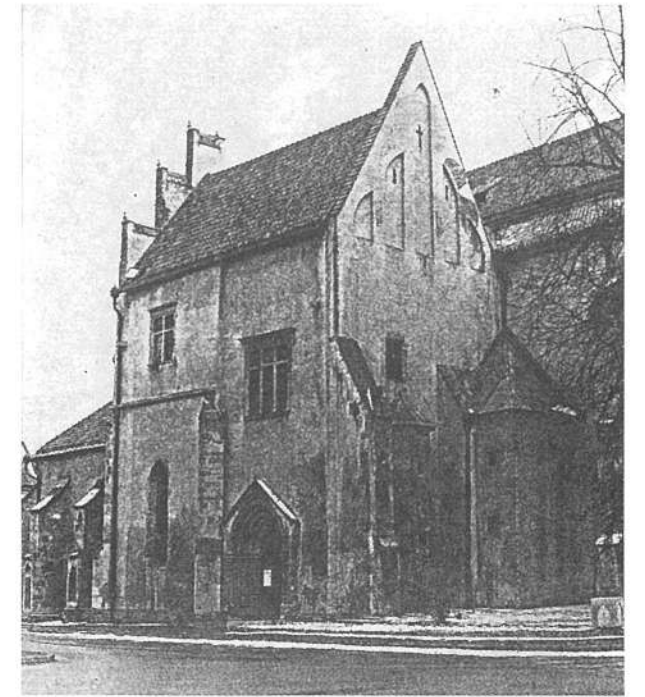
Od roku 1548 prestavujú aj Zvolenský hrad,²³ centrum obrany stredoslovenských banských miest. Prestavbu viedol asi Giovanni Maria Speciacasa,²⁴ popredný Ferdinandov architekt neapolského pôvodu. Speciacasa sa z talianskych fortifikačných architektov objavuje na Slovensku asi ako prvý. V rokoch 1532-62 pracuje vo Ferdinandových službách aj v Čechách (Praha), Maďarsku (Győr, Eger, Szolnok) a Chorvátsku (Zagreb). Na sklonku života pôsobil v Prahe, kde asi aj zomrel. Zvolenský hrad prestavoval spolu s Toskáncom Sigismondom da Prato veteri (de Pisa),²⁵ okrem Slovenska spomínaným aj vo Viedni, Győri, Egeri, Zagrebe a Chuste. K hradu, postavenému ešte za Ľudovíta I. z Anjou na štvoruholníkovom pôdoryse s vnútorným arkádovým dvorom, teda v podobe talianskeho mestského paláca, pristaval dve poschodia so strieľňami pre delá, valcovými arkierovými nárožnými vežičkami a s benátskou štítkovou atikou. Podobný pôdorys dostal roku 1558 aj neďaleký Víglaš. Autorom jeho prestavby bol asi Milánčan Bernardo Magno,²⁶ ktorý roku 1566 staval na hrade baštu. Pôsobil najmä v stredoslovenských banských mestách a zomrel až okolo roku 1590. Prestavbu Muráňa projektoval roku 1553

spomenutý Sigismondo da Prato veteri. Prístup k banským mestám z horného Pohronia chránil hrad Slovenská Lupča, okolo polovice storočia taktiež prestavaný a opevnený.

Roku 1556 bola vo Viedni utvorená Dvorská vojenská rada. Obranu proti Turkom pritom rozdelili do 6 kapitanátov. Slovensko rozdelili do troch z nich: Preddunajský (spočiatku so sídlom v Nitre, nakoniec v Nových Zámkoch), Stredoslovenských banských miest (so sídlom vo Zvolene) a Hornouhorský (so sídlom v Košiciach, patrilo do neho aj celé Sedmohradsko). Poprední fortifikační architekti však pôsobili po celom území monarchie. V opevňovaní hranice sa teraz už pokračuje systematickejšie.

Najvýznamnejším z talianskych architektov na Slovensku bol zrejme Pietro Ferrabosco (1512 či 1513 v Laino vo Val d'Intelvi - krátko po 1598 asi tamtiež).²⁷ Pochádzal teda z tradičnej kamenárskej oblasti medzi Comským a Luganským jazerom. Bol to všestranný, veľmi aktívny, scestovaný renesančný človek. (*Obr. 11*) Začínal ako maliar a bol po roky obľúbeným architektom Ferdinanda I. i Maximiliána II. Pracoval po celom rozsiahlom území monarchie: v Dolnom Rakúsku, Čechách, Chorvátsku, Gorizii, Štajersku, Panónii, Egeri a na Slovensku, ba aj mimo hraníc monarchie, v Durínsku a Sasku. Ako jediný z talianskych fortifikačných staviteľov významne zasiahol aj do civilnej architektúry. Prestavoval Pražský, Viedenský i Bratislavský hrad, letné sídlo cisára v Kaiser-Ebersdorfe a pripisuje sa mu aj zámok Bučovice na Morave. Na Slovensku pracoval v Bratislave, Nitre, Trenčíne a Trnave, v prvých troch mestách na prestavbách hradov.

Bratislavský hrad prestavali v rokoch 1552-63 podľa jeho projektu na prepychový renesančný palác,²⁸ dočasné sídlo Maximiliána II., ktorého tu roku 1563 korunovali za uhorského kráľa, a na trvalú rezidenciu uhorského miestodržiteľa. Prestavbu viedli ako palieri Bartolomeo Inisgado (možno totožný s Bartolomeom da Tirano) a neskoršie Benedikt Kölbl, doložený pod Ferraboscom aj na Nitrianskom hrade. Popri fragmentoch stavebných článkov sa z nej zachránila len jedinečná maliarska a štukatárska výzdoba v dvoch miestnostiach juhovýchodného nárožia na prvom poschodí, ktorá umožňuje urobiť si predstavu o vynikajúcej úrovni hradných interiérov.²⁹ Vtedajšiu podobu hradu však poznáme len v hrubých obrysoch.



7. Levoča, severná predsieň farského kostola s knižnicou (okolo 1515)

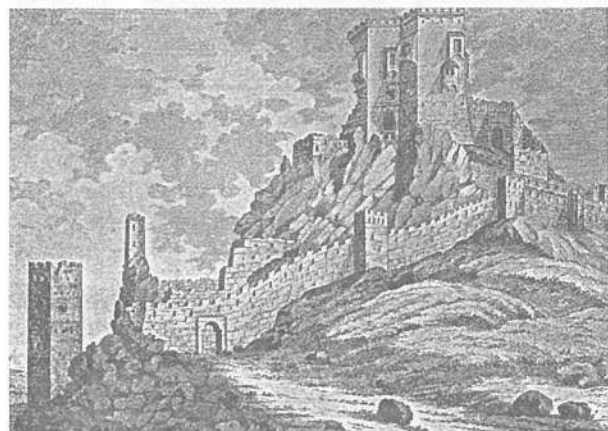


8. Levoča, portál na poschodí meštianskeho domu č.40 na námestí (1530)



9. Svätý Jur, kamenný hlav. oltár v hornom kostole (okolo r. 1526-30)

10. Ruiny hradu Devín, kresba A. Medňanského zo zač. 19. stor.



Na Trenčianskom a Nitrianskom hrade sa za renesancie vystriedal rad stavitelov, no tu i tam môžeme Ferraboscovi, pracujúcemu v Trenčíne (pred rokom 1559)³⁰ a v Nitre (v rokoch 1559-62)³¹ pripísať významný podiel. V Nitre sa z prestavby zachovala len vstupná brána horného hradu s benátskou atikou, kombinujúcou lastovičie chvosty a polkruhové štítiky. Tento typ atiky, ktorú znázornil roku 1657 rytec V. Hollar aj na arcibiskupskom paláci,³² (*Obr. 12*) spája Nitriansky hrad s Trenčianskym, kde sa takáto atika podnes vyskytuje na hradbách v okolí vstupu aj v podobe vlysu, výtvarne zjednocujúceho komplex obytných budov. Pás polkruhových atikových štítkov bol aj na Bratislavskom hrade³³ a na severnom barbakane mesta Trnavy.³⁴ Tu všade pracoval Ferrabosco. Mohutné južné opevnenie Trenčianskeho hradu, vybudované tesne pred rokom 1527 a reagujúce na súveký renesančný vývoj v Taliansku, okolo polovice storočia ešte zosilnili fortifikačným systémom s polygonálnymi bastiónmi, priekopou a plošinou pre delá. Opevňovacie práce trvali viac rokov a veľkorysosť projektu pripúšťa domnienku, že aj tu sa stretávame s Ferraboscovým dielom.

V rokoch 1557-58 palatín František Thurzo (1512-1574), ktorý sa s renesanciou zoznámil zrejme na štúdiách v Padove, nadobudol Oravský, Lieťavský a Bojnický hrad. Dal ich prestavať a ich opevnenia zmodernizovať. Oravský hrad dal prebudovať na mohutnú pevnosť, dokonale využívajúcu strmé, členité tvary hradného brala. (*Obr. 13*) Najstaršiu hornú časť premenili na citadelu (1557-61) a obytné priestory umiestnili do dolnej časti hradu. Z výtvarných detailov sa dá usudzovať, že už na týchto stavbách Thurzo zamestnával pracovníkov, ktorí sa neskoršie zúčastnili na stavbe Bytčianskeho zámku. Opevnenie Oravského hradu dal ešte zosilniť jeho syn Juraj Thurzo roku 1606 pristavaním na juh vysunutej terasy pre delá a tunelu, slúžiaceho ako kazematy, ako aj nadstavaním tzv. Archívnej bašty. V r. 1568 pracujú na prestavbe Bojnického hradu bližšie neznámi majstri Matej zo Žiliny a istý Baptista.³⁵ Ešte pred polovicou storočia sa urýchlene modernizuje aj opevnenie Strečna, takisto značne vzdialeného od tureckej hranice.

Modernizácia opevnenia neobišla ani východoslovenské hrady, najmä oba najmohutnejšie, Šariš a Spiš. Na Šarišskom hrade pracoval taliansky ar-

chitekt Felix de Pisa,³⁶ začiatkom päťdesiatych rokov zrejme najvýznamnejší fortifikačný stavitel na východnom Slovensku.

Po bitke pri Moháči sa začali budovať na strategicky dôležitých miestach modernejšie vodné pevnosti s pravidelným geometrickým pôdorysom a nárožnými delovými bastiónmi. Už nízkym rozložením hmôt odolávali priamej delostrelbe lepšie ako vysoké hrady. Prvú z nich začal budovať roku 1530 Žigmund Balassa prestavbou románskeho kláštora v Bzovíku.³⁷ Nová pevnosť na pôdoryse 66 x 67 m mala na nárožniach podkovovité poschodové delové bašty a obkolesovala ju 19 m hlboká vodná priekopa. Jej projektanta nepoznáme.

Červený Kameň (*Obr. 14*) ho mohutnosťou a technickým vybavením ešte prekonával.³⁸ Bol to hrad, ktorý dal postaviť v rokoch 1537-44 norimberský veľkoobchodník Fugger, zošvagrený s Thurzovcami, na temene kopca ako opevnený sklad tovaru. Hrad prevzal niektoré stavebné myšlienky, uverejnené knižne 1527 Albrechtom Dürerom. Jeho obrana sa sústreďovala do mohutných poschodových nárožných báš s dokonalým vetracím systémom a vstup chránila široká priekopa. Stavebné práce spočiatku viedol už spomenutý Ján Spazio, bratislavský Talian. Roku 1550 zomrel a v stavbe pokračoval jeho vnuk Juan de Simon de Pessara.³⁹ V rokoch 1583-89 Červený Kameň prestavali na prepychové sídlo v duchu vyspelého talianskeho manierizmu. Svedčí o tom jeho vstupné krídlo. Aj tu môžeme predpokladať prácu talianskeho architekta.⁴⁰

Prístup ku Viedni mala kryť predovšetkým vodná pevnosť Komárno,⁴¹ postavená na sútoku Dunaja a Váhu asi v rokoch 1541-58. (*Obr. 15, 16*) Bola prelomom vo vývoji fortifikačného staviteľstva na Slovensku. Mala už pôdorys symetrický podľa hĺbkovej osi a ozrutné polygonálne nárožné bastióny s krčkami a plošinami pre delá. Od západu ju chránila hlboká priekopa, takže pevnosť stála na umelo vytvorenom dunajskom ostrove. Komárno zodpovedalo súvekému vývoju fortifikačnej architektúry v Taliansku a bolo vzorom pre ďalšie vodné pevnosti na južnom Slovensku. Projektantom Komárna v uskutočnenej podobe bol zrejme roku 1548 Ferrabosco, ktorý ho neskoršie v prípise cisárovi uviedol medzi svojimi dielami.⁴² Realizáciu však zveril svojmu krajanovi Speciacasovi a sám sa venoval opevňovaniu Győru.



11. Medaila s portrétom P. Ferrabosca (A. Abondio, 1575)



12. Nitra. Lept V. Hollara podľa kresby G. Hoefnagla, 1657

Na Komárno oblúkom nadväzovali ďalšie vodné pevnosti chrániace prístup na západné Slovensko a ku Viedni: Nové Zámky, Šurany a Levice. V Leviciach, ktorých opevnenie začali stavať po roku 1548 Martin Spazio a Felix de Pisa, od roku 1554 potom Sigismondo de Pratoveteri a bližšie neznámy Hercules,⁴³ vybudovali mohutné polygonálne bašty, rovnako ako neskoršie v Šuranoch, kde 1586-89 praco-



13. Oravský hrad, oceľorytina zo začiatku 19. stor.



14. Červený Kameň, hrad

val Bernardo Magno so synom.⁴⁴ V zázemí Levíc, kde Hron opúšťa stredoslovenské hory a rozlieva sa do roviny, prebudovali na pevnosť aj kláštor v Hronskom Beňadiku.⁴⁵ Stalo sa tak krátko pred rokom 1572. Nová pevnosť na nepravidelnom štvoruholní-

kovom pôdoryse mala na nárožniach viacpodlažné delové bašty a bola obkolesená vencom opevnení. Chránila prístup k banským mestám od juhozápadu. Autora prestavby nepoznáme.

Vrcholom fortifikačnej architektúry na Slovensku v 16. storočí boli Nové Zámky.⁴⁶ Ich význam ďaleko prerastal rámec Uhorska. Do renesančne pravidelnej šesťuholníkovej vodnej pevnosti s niekoľkopochoďovými nárožnými delovými bastiónmi s krčkami a kazematami po celej dĺžke hradiieb umiestnili celé mesto, postavené ešte na stredovekej šachovnicovej sústave. (Obr.17) Stretávame sa tu s jednou z prvých realizácií ideálneho renesančného mesta na svete, ak nie vôbec prvou.

Pôvodný náčrt, či dokonca plán pevnosti vypracoval už roku 1567 Giulio Baldigara, zdá sa však, že realizovali až projekt Ottavia Baldigararu z roku 1580. Po polovici 16. storočia sa v oblasti strednej Európy, ovládanej Habsburgovcami, objavuje niekoľko Baldigararovcov, možno bratov.⁴⁷ Nevieme, odkiaľ pochádzali (ako miesta ich pôvodu sa uvádzajú Benátky, Terst aj Vercelli). Giulio Baldigara pracoval v šesťdesiatych rokoch v Trenčíne, potom v rumunskom Satu Mare. V Trenčíne s ním ako staviteľ pôsobil Cesare Baldigara - možno totožný s rezbárom rovnakého mena, ktorého si priviedol maliar Giulio Licinio roku 1563 z Viedne na výzdobu kaplnky Bratislavského hradu. Najznámejší z nich bol Ottavio, pravdepodobne projektant Nových Zámok, ktorý asi viedol stavbu pevnosti až do svojej smrti roku 1588. Vedenie stavby po ňom prevzal jeho brat Marcantonio. Ottavio v rokoch 1567-88, podobne ako už pred ním Speciacasa, Ferrabosco či Pozzo, pôsobil na širokom území monarchie. Viedeň, Eger, Zagreb, Spiš, Satu Mare, Tokaj, Košice, Mukačevo, Oradea Mare, Kanizsa a napokon Nové Zámky sú miesta, kde sa s ním stretávame v posledných dvoch desaťročiach jeho života. Často sa vracal aj domov do Talianska, ale asi len na dovolenky. V rokoch 1584-88 pracoval pravdepodobne už len na novozámočkej pevnosti, ktorá bola jeho životným dielom (na stavbu pevnosti dozeral ako delostrelecký odborník Bedřich zo Žerotína). Zdá sa, že v čase Ottaviovej smrti bola už pevnosť zhruba hotová.

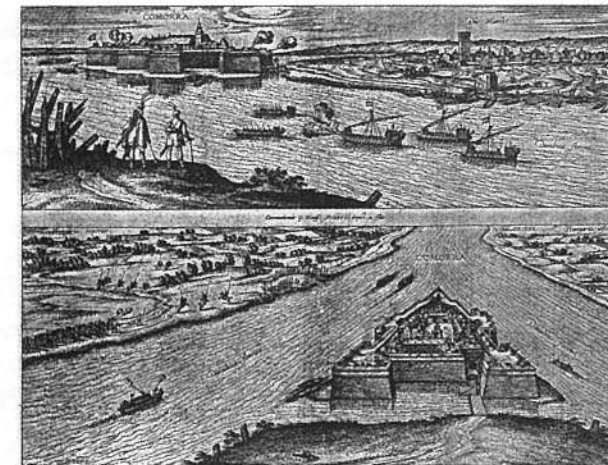
Nové Zámky boli v dobe svojho vzniku ideálnym zlúčením pevnosti a mesta. Mestá mali vtedy už väčší význam pre obranu krajiny ako zastarané

hrady. Sídliť v nich podstatne väčší počet obyvateľstva i väčšia posádka a boli v nich aj zbrojárske a muničné dielne.

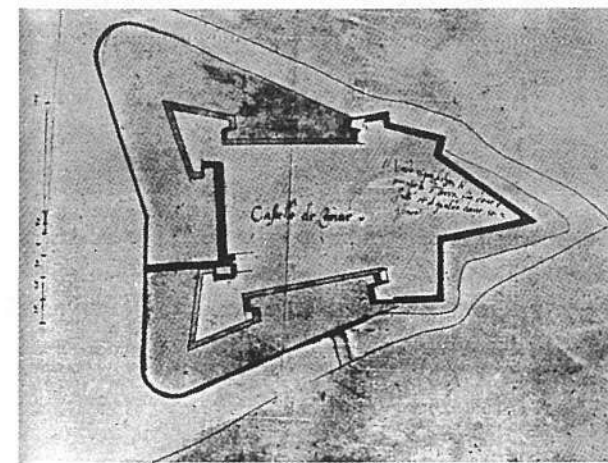
Stavebnú konjunktúru slovenských miest pribrzdiť turecký nápor, ktorý si vynútil prednostné zdokonalenie ich obrany. Hoci sa Bratislava stala roku 1535 hlavným mestom Uhorska a Trnava 1543 sídlom arcibiskupa, útlm výstavby badať najmä na bezprostredne ohrozenom západnom Slovensku. V stredoslovenských banských mestách sa tento proces začína až po polovici storočia, keď sa turecký nápor obracia týmto smerom. Najneskoršie sa útlm prejavuje na východe Slovenska, kde architektúra bohatej Levoče rozkvitá ešte po prelome storočí. Postupný úpadok slovenských miest sa stupňuje v priebehu nepokojného 17. storočia v dôsledku vnútropolitických situácie, náboženských bojov, habsburgského i feudálneho útlaku a kritických sociálnych pomerov.

Rozvoj delostrelectva urýchlil aj vývoj mestských opevnení.⁴⁸ Sú obdobou fortifikácií hradov a vodných pevností. Budujú sa až tri hradobné okruhy: pred doterajšie hradby s priekopou sa stavia nižší široký múr s delami, pred ním sa hĺbi ďalšia priekopa chránená násypom s palisádami. Do priekopy vysunuté bašty chránia hradby bočnou strelbou; už nevyčnievajú nad hradby, sú mohutnejšie a priestrannejšie. Spočiatku to bývajú len predsunuté výklenky, otvorené smerom do mesta. V priebehu ďalšieho vývoja dostávajú viacuholníkový alebo zaoblený pôdorys a menia sa na tzv. rondely, delové bašty, neraz s delami na poschodiach. Kde to umožňovali podmienky, naplňala sa priekopa vodou. Vstup do mesta sťažovali barbakany, múrmi chránené dvojbránia, medzi ktorými sa prístupová cesta zatáčala.

Košice dostali vonkajší okruh mestských hradiieb s jedenástimi polvalcovými baštami už v rokoch 1461-71. Na ich výstavbe sa možno zúčastňovali aj poprední stavitelia z okruhu Mateja Korvína - Aristotele Fioravanti (okolo 1415 - 1485/86) z Bologne, Pietro Antonio Solari (po 1450 - 1493) z Milána, ktorí neskoršie odišli do Moskvy, a Paša Mihaljevič z Dubrovníka.⁴⁹ K ďalšej modernizácii opevnenia Košíc došlo asi po veľkom požiari mesta 1556. Košice vtedy dostali systém polygonálnych delových bastiónov, obohraných vodnou priekopou; len od západu chránili mesto delové bastióny na polkruhu-



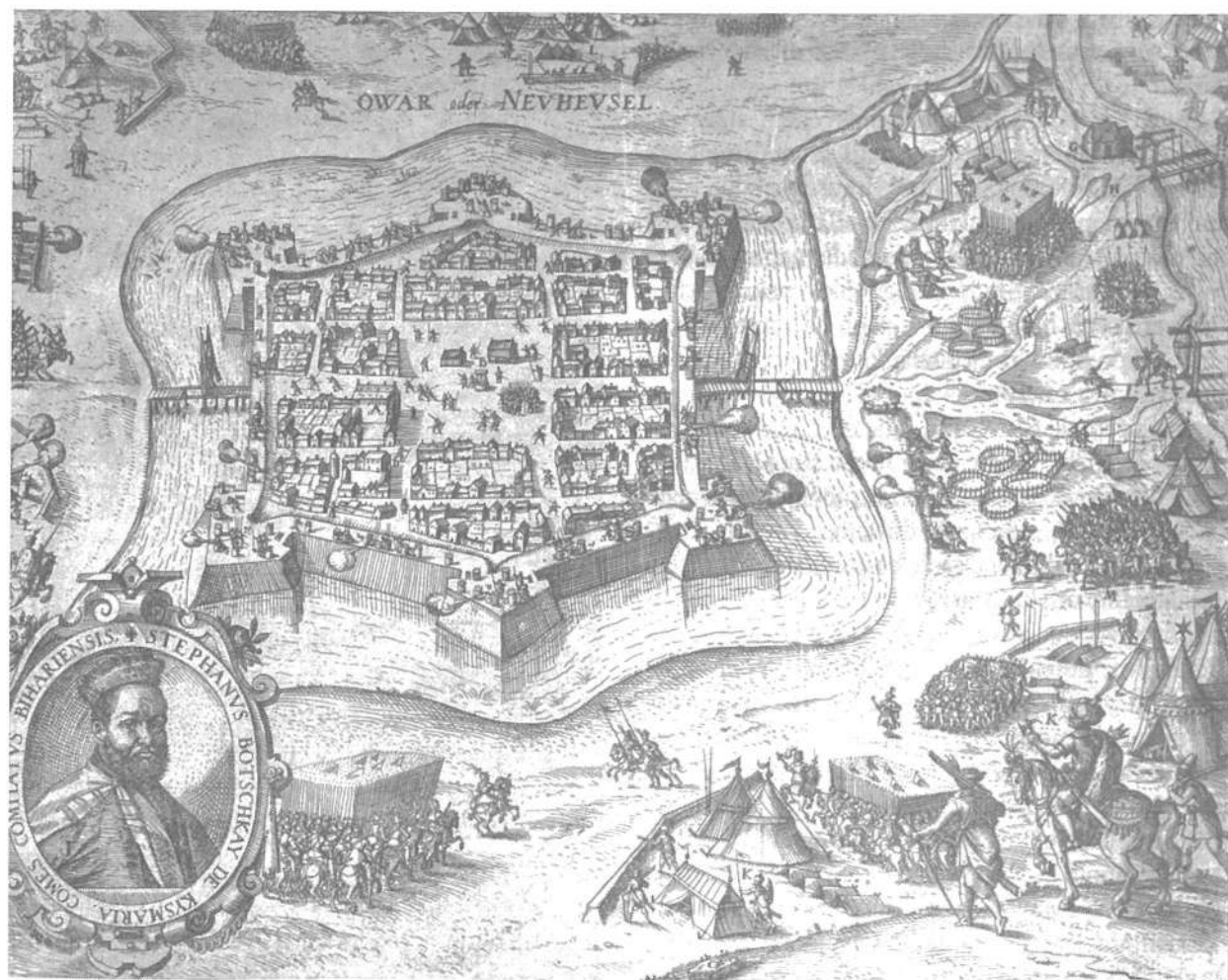
15. Komárno, pevnosť, rytina zo 16. stor.



16. Pôdorysná schéma komárňanskej Starej pevnosti (zamernie G. Turco, 1572)

vom pôdoryse.⁵⁰ (Obr.18) Prestavbu hradiieb viedol Felix de Pisa a neskoršie Ottavio Baldigara, povolaný do Košíc roku 1583.⁵¹ Košice v 16. storočí veľmi trpeli vnútropolitickými bojmi a vo výstavbe zaostali.

Aj neďaleký Prešov začiatkom 16. storočia opevnili trojitými hradbami s vodnou priekopou a barbakanmi. Na výstavbe opevnení sa zúčastnil aj Ján z Prešova,⁵² staviteľ bardejovskej radnice. V päťdesiatych rokoch tu pôsobil aj Felix de Pisa, v tých časoch doložený aj v Bratislave (1554) a Grazi.⁵³



17. Nové Zámky, pevnostné mesto, 1573-81 (medirytina s obliehaním pevnosti hajduckými vojskami Štefana Boeckaya a osmanskými oddielmi 1605)

V Bardejove sa začalo s modernizáciou mestského opevnenia krátko po bitke pri Moháči. V rokoch 1546-47 tam domáci staviteľ Michal zo Sabina⁵⁴ postavil Hornú bránu s rozsiahlym barbakanom. V rokoch 1564-82 v Bardejove pôsobili bratia Lodovico a Bernardo Pelovci z Lugana,⁵⁵ doložení po polovici storočia aj v Krakove.⁵⁶ Fortifikačné práce v Bardejove pokračovali po celé 16. storočie. Obrane mesta dominovala mohutná Hrubá bašta na podkovovitom pôdoryse.

V Levoči roku 1531 zatarasili všetky mestské brány okrem najmohutnejšej Košickej.⁵⁷ Delá sa tu sústreďovali na teréne nechránenej východnej stra-

ne, na obidvoch bránach dokonca v štyroch podlažiach.

Turecký nápor sa po páde Budína 1541 obrátil proti bohatým stredoslovenským bankským mestám. Tieto mestá mali už koncom stredoveku mestské hradby, opevnené areály slúžiace patriciátu ako útočisko počas vnútorných nepokojov.

V Kremnici, sídle Banskej komory, gotické opevnenie zosilnili priekopou s palisádami. Na obidvoch koncoch mesta postavili barbakany. Barbakan južnej, tzv. Dolnej brány nesie letopočet 1539. Na arkieri jeho vonkajšej brány badať už znaky nastupujúceho severského manierizmu.

Banská Štiavnica, od roku 1587 nové sídlo Banskej komory, nikdy nemala súvislé opevnenie.⁵⁸ Jej obranu umožňoval kopcovitý terén. Obavy z tureckého útoku najlepšie dokladá prestavba (len v rokoch 1497-1515 postaveného) farského kostola uprostred mestského hradu na pevnosť, tzv. Starý zámok. (Obr. 19) Došlo k nej v rokoch 1546-59. Prístup do mesta od juhu chránila od roku 1554 Piargská brána, pôvodne s baštami po obidvoch stranách. V rokoch 1564-71 tu opevnenie zosilnili Novým zámkom s valcovými nárožnými delovými baštami. Bola to najmohutnejšia pevnosť mesta. Ďalšie dva prístupy k mestu chránili Antolská (1574) a Belanská (1588-89) brána. Od východu, v oblasti Komorného dvora, malo mesto v údolí ešte pás opevnenia s dvoma kruhovými baštami, oddeľujúci jeho stred od štvrti chudoby. Patricijský stred uzatvárali ešte tri ďalšie brány. S podobným asociálnym riešením protitureckej obrany, chrániacim len patriciát, sa stretávame aj v iných mestách - v Banskej Bystrici, Kremnici či Bratislave.

Prístup k bankským mestám od juhu chránila Krupina. Jej kamenné hradby, už s bastiónmi, urýchlene stavali od roku 1551.⁵⁹ Roku 1564 postavili na juh od mesta podnes zachovanú hlásnu vežu, tzv. vartovku. Bola súčasťou poplašného systému, budovaného od Pukanca po Lubietovú. Pri opevňovaní stredoslovenských miest zohral dôležitú úlohu cisársky architekt Giulio Ferrari, ktorý od roku 1569 opevňoval Pukanec a na strednom Slovensku pôsobil najmenej do roku 1590.⁶⁰

Banskobystrický patriciát sa dlho staral len o výstavbu mestského hradu, budovaného po vzore Kremnice s valcovými baštami a barbakanom asi v rokoch 1470-1512. Po páde Budína ho v rokoch 1541-43 opevňoval taliansky staviteľ Sebastiano (možno totožný s majstrom rovnakého mena, pracujúcim roku 1558 v Trenčíne) a po ňom v rokoch 1552-1557 významný fortifikačný architekt Francisco Pozzo (1501/2 v Miláne - asi 1561 vo Viedni).⁶¹ Pozzove osudy boli pestré. Do strednej Európy prišiel asi začiatkom štyridsiatych rokov a pracoval najprv na opevňovaní Viedne, pôsobil v Alba Iulia, Dolnom Rakúsku a v priľahlej časti severozápadného Maďarska, v Gorizii, Terste, Grazi, Ljubljane, Prahe, Tokaji a na Slovensku v Trnave, Zvolene a Banskej Bystrici. Na opevnení Bystrice pracoval v roku 1553



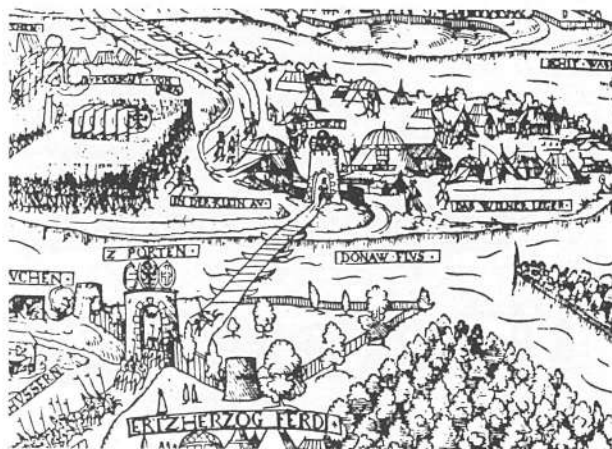
18. Košice. Lept V. Dillicha, 1600



19. Banská Štiavnica, Starý zámok

a 1555 aj G.M. Speciacasa,⁶² asi spolu so Sigismondom da Prato veteri a inými Talianmi. Samotné mesto, okrem mestského hradu, malo len kamenné brány spojené palisádami. V sedemdesiatych rokoch tieto brány prestavovali domáci stavitelia J. Hedvábny (doložený v Banskej Bystrici 1546-73), Krištof Krainer (doložený 1573-86) a Oswald (doložený 1557-75).⁶³ Kamennými múrmi s priekopou nahradil palisády až okolo roku 1589 G. Ferrari.⁶⁴

Zvolen dostal kamenné hradby ešte neskôr. Roku 1599 mal - aspoň od západu - len drevené palisády.⁶⁵ Prístup od juhozápadu chránil obrovský delový bastión, vybudovaný Ferrarim ešte pred týmto ro-



20. Slavobrány postavené na moste cez Dunaj ku korunovácii Maximilána II. v Bratislave 1563 (P. Ferrabosco). Detail drevorytu

kom. Bastión, ktorého zvyšky sa podnes zachovali, však nadväzoval na opevnenie Zvolenského hradu a nie mesta.

Bratislava dostala mohutné kamenné opevnenie ešte ako sídlo Žigmunda Luxemburského. Za osmanského ohrozenia mala už dvojitý veniec hradieb s vodnou priekopou, delovými baštami, ako aj mohutnými bastiónmi chránené mestské brány. Predmestia, v ktorých sídlila chudoba, stáli pred hradbami a chránili ich len drevené palisády. Roku 1528 dala mestská rada na príkaz kráľovských komisárov Lamberga a Salma⁶⁶ dokonca strhnúť mimo hradieb stojace kostoly a stavebný materiál z nich použiť na spevnenie mestských hradieb: predmestia ostali napospas Turkom. V rokoch 1524-41 opevňoval mesto vrátane Michalskej brány taliansky majster Ján (zrejme Giovanni Spazio) a v čase keď viedol prestavbu hradu, Pietro Ferrabosco.

Ferrabosco v päťdesiatych rokoch spolu s Franciscom Pozzom opevňoval aj Trnavu,⁶⁷ kde na severnom i južnom konci postavili barbakany s charakteristickou benátskou oblúčikovou atikou.

Opevnenie Trenčína nadväzovalo na opevnenie hradu a obmedzovalo sa len na oblasť hornej a dolnej časti námestia. Od západu chránil mesto Váh, od východu areál hradu. V rokoch 1582-90 opevnenie zosilňoval taliansky majster Daniel.⁶⁸

Talianski fortifikační architekti k nám priniesli zo svojej vlasti niektoré neskororenesančné výtvar-

né prvky, ktoré sa u nás udomácnili. Boli to predovšetkým štítkové atiky, stavebný prvok benátskeho pôvodu. V západnej časti Slovenska sa vyskytujú už pred polovicou 16. storočia. Približne súčasne sa objavujú aj v rakúskom Podunajsku, v Čechách a na Morave, v Sliezske a Malopoľsku. Sú zakončené hrebeňom zo štvrtkruhových, polkruhových či vo vrchole zalomených polkruhových štítkov, z tzv. lastovičích chvostov, alebo z kombinácií vymenovaných typov štítkov, prípadne vlysom s motívmi týchto štítkov.

Najbežnejší typ s polkruhovými štítkami⁶⁹ sa u nás objavuje zrejme najprv na hradoch Devíne, Beckove, Strečne,⁷⁰ Lietave, na Bratislavskom hrade a na bránach mestských barbakanov v Trnave, pôvodne asi aj na pôvodnom vonkajšom opevnení kaštieľa v Bytči,⁷¹ v podobe vlysu na Trenčianskom hrade a asi aj na Zvolenskom hrade.⁷²

Samostatný motív lastovičích chvostov sa na slovenských hradoch nikde nezachoval. Býva neraz kombinovaný s oblúčkovými štítkami. Takúto atiku mal (podľa olejomalby Bernarda Belotta z roku 1759-60)⁷³ už hrad Devín a podnes ju nachádzame na vstupe do Trenčianskeho a Nitrianskeho hradu. Obidva hrady prestavoval Ferrabosco a tak sa jeho autorstvo tamajších atík zdá byť pravdepodobné.

Aj brány opevnenia Trenčianskeho a Nitrianskeho hradu sú si kompozične príbuzné. Už vzhľadom k charakteru architektúry sú robustné, patetické, nadsadených proporcií. Sú to typické portály talianskeho poklasického obdobia. Keďže slúžia ako hradné brány s padacími mostami, pozostávajú z dvoch prekrývajúcich sa vrstiev: z vnútornej nesúcej most, zaklenutej oblúkom a z vonkajšej bosovanej, ktorá je štylizovaným rozvinutím edikuly do plochy. Tektonickosť portálu je už manieristicky porušená. Podpory sa menia na mohutnú plochu z bosovaných kvádrov, prefatú len abakusom, kým koncentricky smerujúce klenáky architrávu, taktiež iba v ploche naznačené, vyvolávajú dojem dramatického odstredivého pohybu. Nitriansky portál neskoršie upravili. Podobnosť portálov zdá sa nasvedčovať na totožnosť autora, asi Ferrabosca. Ferrabosco bol pravdepodobne aj autorom vstupnej brány Starej pevnosti v Komárne, nápisom datovanej do roku 1550. Táto brána prefažením dekoratívneho architrávu pripomína vstupné brány na pontónový most, postavený v Bra-

tislave pri príležitosti korunovácie Maximilána II. za uhorského kráľa roku 1563. Most poznáme už len z grafického znázornenia.⁷⁴ (Obr. 20) Pretaženie honosného architrávu zodpovedajúce manieristickému úsiliu o dramatizovanie a porušenie pokojných, súmerných proporcií ranej renesancie, bolo zrejme charakteristickou črtou Ferraboscovej patetickej architektúry, ako ju poznáme aj z tzv. Švajčiarskej brány Viedenského hradu (1553), kde je jeho autorstvo archívne doložené.⁷⁵

Hrady, prekonané vývojom delostreleckej techniky, sa postupne premieňali zo strategicky dôležitých objektov na honosné sídla (Bratislava, Beckov, Trenčín, Orava a i.). Ich funkciu pri obrane krajiny proti Turkom prevzali vodné pevnosti, systematicky budované na južnom Slovensku. Avšak aj úlohu reprezentačných šľachtických rezidií postupne preberali pohodlnejšie kaštiele.⁷⁶ Stavajú ich na širšej rovine, obyčajne na okraji poddanskej obce mimo jej zástavbu. Výstavnnejšie z nich prevzali pôdorys opevneného talianskeho mestského paláca, podobne ako pred nimi niektoré hrady (Bratislava, Zvolen). Všeobecné zásady renesančnej architektúry sa na nich uplatňujú výraznejšie ako na starších, v novom slohu len prestavovaných objektoch. Prejavuje sa tu už renesančné chápanie hmoty. Tieto kaštiele pozostávajú zo štyroch krídel postavených okolo ústredného dvora. Navonok sa objekt uzatvára ako pevnosť, funkciu komunikácie má nádvorie. Na nárožiach máva kaštieľ bašty a býva obkolesený múrom a priekopou. V priebehu ďalšieho vývoja sa však fortifikačné prvky stávajú čoraz viac len dekoráciou, zdôrazňujúcou spoločenský význam majiteľa, a vývojom vojenskej techniky strácajú obranný význam. Súbežne s týmto typom kaštieľa sa vyvíja aj iný, blokový typ, ktorého korene siahajú taktiež do stredoveku. Je domáceho pôvodu a uplatňuje sa prevažne na skromnejších stavbách. Rozvíja sa najmä s nástupom manierizmu po polovici 16. storočia. Preto sa o ňom zmienime až neskoršie, v rámci manieristického vývoja.

Pôdorys severotalianskeho *castella* prevzal ako prvý už medzi rokmi 1370-1380 Zvolenský hrad. Zámer postaviť štvorkrídlovú budovu okolo ústredného dvora sledovali aj staviteľia kaštieľa v Bošanoch,⁷⁷ ktorý vznikol adíciou renesančných priestorov k pôvodnému gotickému jadrú. Stavbu

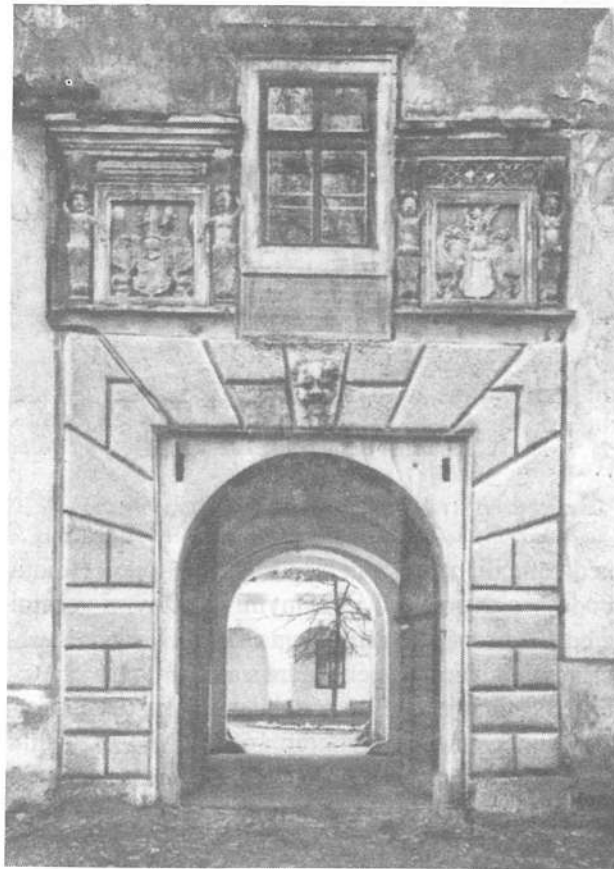


21. Bytča, kaštieľ, medirytina zo 17. stor.

nedokončili, ostalo z nej len trojkrídle torzo. Hmotu budovy s dvoma polygonálnymi nárožnými vežami zjednotili benátskou štítkovou atikou. Hoci renesančná výzdoba prestavaného jadra siaha až do prvej štvrtiny 16. storočia, dnešnú podobu dostal kaštieľ neskoršie (avšak ešte pred rokom 1586). Ako rozsiahla trojkrídlová prístavba k valcovitej, ešte románskej veži vznikol v r. 1545-1551 Budatínsky zámok pri Žiline.

Ani kaštieľ v Strážkach pod Tatrami, ktorého veľkorysú prestavbu začal humanista Gregor Horváth-Stansith krátko po jeho nadobudnutí roku 1556, nedokončili podľa pôvodného zámeru. Trojkrídlová hmota neskoršie prestavanej budovy s dvoma uhlopriečne umiestnenými oblými nárožnými baštami, poznačená zmenami pôvodnej renesančnej koncepcie, naznačuje úmysel postaviť kaštieľ okolo pravouhlého dvora s arkádami. Štítková atika so striedavým rytmom patrí medzi rané formy východoslovenských atík. Ranú benátsku štítkovú atiku mával aj kaštieľ v Demjate pri Prešove, postavený po polovici 16. storočia už ako štvortrakt okolo obdĺžnikového arkádového dvora. Štvorkrídlovú dispozíciu s valcovými baštami na nárožiach a vstupnou vežou, ešte na nepravidelnom pôdoryse, má aj kaštieľ v Šali nad Váhom, tiež zo začiatku druhej polovice storočia.

Vrcholnou ukážkou nížinného opevneného vodného kaštieľa na Slovensku je kaštieľ v Bytči.⁷⁸ (Obr. 21) Vznikol v rokoch 1571-74 na mieste staršieho objektu.⁷⁹ Postavil ho pre palatína Františka Thurzu majster Ján Kilian Siroth z Milána, zrejme na jeho panstve trvale usadený Talian. Aj Kiliano-



22. Bytča, vstupný portál kaštieľa (1574)

vých spolupracovníkov treba hľadať v okruhu u nás aklimatizovaných Talianov, ktorí pre Thurzovcov pracovali aj na Oravskom, Lietavskom a Bojnickom hrade. Na pravouholníkovom, renesančne symetrickom pôdoryse postavený bytčiansky kaštieľ s mohutnými valcovými nárožnými vežami a vstupom zdôrazneným impozantnou šesťpodlažnou hranolovou vežou skrýva za jednoduchou, pevnostne ťažkou fasádou pravidelné nádvorie s arkádami po všetkých štyroch stranách, ako to bývalo zvykom na renesančných palácoch vo Florencii, s ktorými nádvorie spája aj jeho tektonická logika. Kým vonkajší pôdorys kaštieľa tvorí štvorec o rozmeroch 35 x 35 m, nádvorie orientáciou na hĺbkovú os už zodpovedá talianskemu neskororenesančnému vývoju.

Kamenárska a sochárska výzdoba kaštieľa (na prízemí nádvorja a v interiéroch) sú prevažne z čias jeho vzniku. Vstup do kaštieľa stojí na rozhraní dvoch

výtvarných názorov. (Obr.22) Monumentálny bosovaný portál je už manieristicky plošný, plastickosť sa z neho celkom vytráca. Tektonické členenie len naznačujú spáry, potláča ho prudký, dramatický, odstredivý iluzívny pohyb. Plošnosť portálu ruší len thurzovský symbol - hlava leva - vo vrcholovom klenáku, obdobná s hlavou leva nad vchodom do Oravského hradu. Kým portál je ukázkou monumentálneho severotalianskeho manierizmu, z erbových nadstavcov cítiť už náznak nastupujúceho severského manierizmu. Portál i jeho supraporta však museli vzniknúť súčasne, okolo roku 1574, sú to len diela dvoch odlišne cítiacich umelcov. Roku 1605 prešiel kaštieľ prestavbou, ktorá zasiahla najmä dvorové arkády. Viedol ju Andrea Pocabello, na Slovensku udomácnený Talian. Pochádzal z oblasti Perugie a pomáhal mu majster Antonio, povolaný do Bytče z Lietavského hradu.⁸⁰ Novší výskum ukázal, že aj obidve budovy uzatvárajúce preddvorie kaštieľa - vstupný trakt a pôvodná koniareň - vznikli súčasne s kaštieľom a zodpovedali mu aj nástennou výzdobou. Možno ich teda pokladať za diela z okruhu majstra Kiliana a jeho pomocníkov.

Dielsom u nás aklimatizovaných Talianov, usadených na strednom Považí na thurzovskom panstve,⁸¹ ba možno s priamou účasťou majstra Kiliana, sú aj viaceré kaštiele na okolí Bytče. Sú medzi nimi popri skromnejších kaštieľoch blokového typu aj niektoré štvorkrídle s ústredným dvorom, napr. neskoršie prestavaný rozsiahly kaštieľ v Pruskom, v Orlovom a najmä veľký vodný kaštieľ v Tepličke nad Váhom, ktorého pôvodnú podobu s benátskou štítkovou atikou poznáme už len zo starých rytín.⁸²

Na svoju dobu veľkolepý bol aj kaštieľ v Radvani (dnes súčasť Banskej Bystrice), postavený na nepravidelnom štvorkrídlovom pôdoryse okolo ústredného dvora, s hranolovými nárožnými baštami. Podobnosť štukových ružíc na strope s obdobnými prácami v Banskej Bystrici i s ružicami v interiéri kaštieľa v Hronseku datovanými rokom 1576, dovoľujú renesančnú, podstatnú časť výstavby kaštieľa v Radvani položiť do tých istých čias.

Arkádovým štvortraktom okolo ústredného dvora nepravidelného pôdorysu bol aj kaštieľ v Topoľčiankach; zachovali sa z neho však len tri krídla s arkádami na toskánskych stĺpoch z rokov 1575-78⁸³ a dve staršie polkruhové bašty.

Aj kaštieľ v neďalekých Brodzanoch, pôvodne so štyrmi hranolovými nárožnými vežami a vstupným rizalitom, stával okolo arkádového dvora. Jeho pôvodný charakter zmenili prístavby a prestavby, avšak do šírky rozložená fasáda nesie ešte zvyšky pôvodného sgrafita a má kľúčové strielne. Atikový hrebeň už chýba.

Roku 1588 prestavoval Giulio Ferrari, v tom čase pracujúci v stredoslovenských banských mestách, aj kaštieľ v Antole. Jeho dielo celkom zotrela baroková prestavba z roku 1744; možno sa však domnievať, že pravidelný štvorkrídlový pôdorys kaštieľa s dvorovou arkádou nadviazal na staršiu stavbu.

Okolo prelomu 16. a 17. storočia sa na niektorých kaštieľoch tohto typu objavujú štvorhranné ostrouhlé nárožné bastiony: ešte pred koncom 16. storočia na spomenutom nedostavanom kaštieľi v Bošanoch, okolo prelomu storočí v Továrnikoch (taktiež nedostavanom a neskoršie prestavanom), v Humennom (pôvodne s východoslovenskou atikou už v duchu severského manierizmu, z ktorej zostala len slepá arkáda) a v Zemianskych Kostolanoch, kde sa zachovalo len torzo pôvodnej stavby.

Fortifikačná architektúra bola teda na Slovensku prevažne v rukách talianskych fortifikačných architektov, pochopiteľne zväčša druhoradých. Boli to sprvoti staviteľia existenčne závislí na viedenskom dvore. Najvýznamnejšími z nich boli spočiatku asi Speciacasa a Pozzo, ktorí obidvaja okolo roku 1560 zomreli. Uprostred storočia sa na čelo prepracováva Felix de Pisa, Sigismondo da Prato veteri a najmä Pietro Ferrabosco, odsunutý začiatkom osemdesiatych rokov do ústrania údajne v dôsledku dvorských intríg. V poslednej tretine storočia sa uplatňujú najmä Baldigarovci. Všetci vymenovaní pôsobili aj mimo Slovenska a z času na čas sa vracali do rodného Talianska na dovolenky. Niektorí z talianskych staviteľov sa však u nás usadili natrvalo. Ich potomstvo zrejme splynulo s domácim obyvateľstvom, asimilovalo sa.

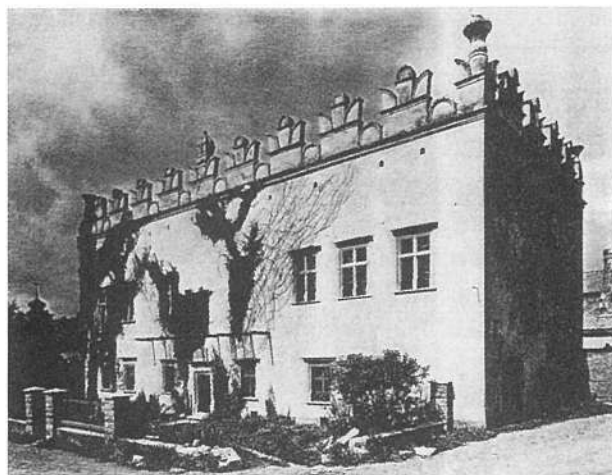
Okolo polovice 16. storočia sa renesancia udomácňuje najmä v našich mestách. Nastupuje umenie zväčša anonymných domácich, potulných, či v našom prostredí asimilovaných majstrov, nielen Talianov. Keďže nepracovali pre mocných magnátov, archívny materiál o nich väčšinou chýba. Z domá-

cej neskorogotickej tradície v ich tvorbe pretrvávajú malebnosť. Aj hmota stavby ostáva ešte dlho v podstate neskorogotická, uplatňujú sa však na nej renesančné výtvarné prvky. Preberajú sa predovšetkým tvary hravých, intímnych Benátok, lepšie zodpovedajúce domácej malebnej tradícii. Vývoj architektúry na západnom Slovensku - máme tým na mysli celú oblasť povodia Dunaja - súvisí s vývojom v južných oblastiach Čiech a Moravy, ako aj v Dolnom a Hornom Rakúsku. Na východe Slovenska - v oblasti povodia Tisy - má zasa renesančná architektúra príbuzné črty s vývojom v južnom Poľsku. Avšak ani tu nechýba domácej renesancii charakteristická malebnosť.

Renesancia na Slovensku rozkvitá predovšetkým v mestách, ktoré hrali v živote krajiny dôležitú úlohu: veď z ôsmich najstarších uhorských kráľovských miest päť bolo na Slovensku. Mestá sa naďalej rozvíjajú na stredovekých pôdorysoch s krivolakými uličkami, stesnané v hradbách. Z urbanistickej stránky si naše mestá podržali neskorogotický charakter. Renesančné úsilie o pravidelnosť a symetriu ich ovplyvnilo len málo. Ich námestia bývajú - na rozdiel napr. od českých krajín - len zriedkavo zjednotené arkádami (podnes Žilina, pôvodne aj Levoča, Trenčín).

Dokladom toho, ako sa u nás renesancia rozvíjala súbežne s bohatnutím miest, sú sídla a symboly ich politickej moci - radnice, ktorým sme na stránkach časopisu *Ars venovali* samostatnú štúdiu.⁸⁴

V cirkevnej architektúre renesancia na Slovensku nezaznamenala podstatný prínos. Slovenské mestá si počas pomerne pokojného obdobia druhej polovice 15. storočia postavili reprezentatívne, ešte neskorogotické kostoly, postačujúce aj priestorovo. Nastupujúca reformácia, ktorej pripadla do užívania väčšina z nich, sa zameriavala na hovorené slovo, uprednostňovala jednoduchosť. Kostoly prechádzali zväčša len menšími prestavbami a prístavbami v novom slohu. V cirkevnej architektúre gotické tradície prežívali intenzívnejšie ako v svetскеj. Mení sa však spôsob vyhotovenia: namiesto pracnej kamenárskej práce na komplikovaných neskorogotických klenbách nastupujú tehlové krížové klenby, či valené s lunetami. Na ústupe je aj vertikálnosť priestoru. V oblube sú už od čias neskorogotiky halové stavby.



23. Betlanovce, kaštieľ (1564-68)

Väčšiu renesančnú prestavbu si vynútil požiar pôvodne gotického farského kostola v Trenčíne.⁸⁵ V rokoch 1553-60 museli znova postaviť jeho trojlodie. Prestavbu do roku 1558 viedol taliansky stavitel Sebastiano, asi totožný so stavitelom rovnakého mena, ktorý predtým opevňoval hradný areál v Banskej Bystrici, a po ňom jeho krajan Niccolo Bussi. Lode kostola postavili ako ucelený halový priestor na toskánskych stĺpoch, asi s emporami. V jeho portáli popri ranoflorentskej schéme ešte silno doznieva gotické chápanie, avšak badať už aj náznaky nastupujúceho severského manierizmu.

Renesančnou valenou lunetovou klenbou zaklenuli majstri Šimko a Hedvábny roku 1561 tzv. Slovenský kostol (sv. Kríža) v Banskej Bystrici.⁸⁶ Nové renesančné klenby dostali aj trojlodné kostoly v Žiline (1586, bazilikálneho typu) a v Slovenskej Lupči (1615, halový).

Na vidieku sa častejšie vyskytovali prestavby kostolov na halové⁸⁷ s klenbami dosadajúcimi buď na dvojicu stĺpov (v Soblahove pri Trenčíne z r. 1557 s portálom z r. 1577, asi dielom niektorého talianskeho kamenára pracujúceho na Trenčianskom hrade) alebo pilierov (Vrbov 1539, Banská Belá, pred rokom 1563).

V čase tureckých nájazdov v obciach, ktoré nemali strážne veže - či už mestské, alebo tzv. vartovky na okolí - preberali ich funkciu kostolné veže. Pristavovali k nim kryté okružné ochodze. V hl-

bokom zázemí tieto ochodze slúžili najmä na hlásenie požiarov, častých v prevažne ešte drevených mestách. Takúto ochodzu vybudovali napríklad v Sabinove (kde roku 1537 prestavoval vežu možno Vincent z Dubrovníka a kde rytmu jej arkád prispôsobili aj neskôr, r. 1657 v susedstve chrámu postavenú zvonicu), ďalej na kostole sv. Egídia v Bardejove (kde autorom prestavby veže v rokoch 1550-51 bol majster Wolfgang ab Hoff,⁸⁸ uvádzaný aj ako Wolfgang z Prešova) a na farskom kostole v Kežmarku (kde ju okolo roku 1586 postavil pravdepodobne Ulrich Materer). V oblasti bezprostredne Turkami ohrozených stredoslovenských miest, kde bývali obvyklé aj vartovky, sa takáto ochodza zachovala na farskom kostole v Banskej Belej z čias pred rokom 1563 a v Kremnici z prestavby medzi rokmi 1560-1579, ktorú viedol domáci stavitel Andrej Linner, doložený v meste ešte v r. 1593.⁸⁹ Neskorým príkladom takéhoto riešenia kostolnej veže je farský kostol v Skalici (medzi rokmi 1622-1640).

V 16. storočí bývalo časté aj opevnenie kostola obranným múrom, takže kostol mohol slúžiť aj ako útočisko obyvateľstva pri napadnutí obce (Špania Dolina, Očová, Banská Belá pred rokom 1563, Šenkvice pred rokom 1582, so štítkovou benátskou atikou).

Reformácia a humanizmus priniesli všeobecný rozvoj vzdelanosti a teda aj školstva. Bývalo prestížnou otázkou miest mať vlastnú školu. Stávala spravidla pri kostole. Rozvoj výstavby škôl sa začal po roku 1530. Budovy škôl sa zachovali len zriedkavo; špeciálny stavebný typ školskej budovy sa nevyvinul. V Kežmarku ju okolo roku 1536 postavil murár H. Brunner s kamenárom Gregorom⁹⁰ ako blokovú stavbu so strednou chodbou a dovnútra klopenou strechou. Rokom 1538 je datovaná mestská škola v Bardejove,⁹¹ pôvodne bloková dvojpodlažná stavba, ktorá asi vznikla prestavbou staršej budovy. Renesančné jadro z čias okolo roku 1530 obsahuje aj v baroku prestavaná budova školy v Sabinove. Najchýrnejšiu mestskú školu mávala Levoča. V stredoslovenskej banskej oblasti sa zachovala budova školy v Banskej Belej z roku 1565.

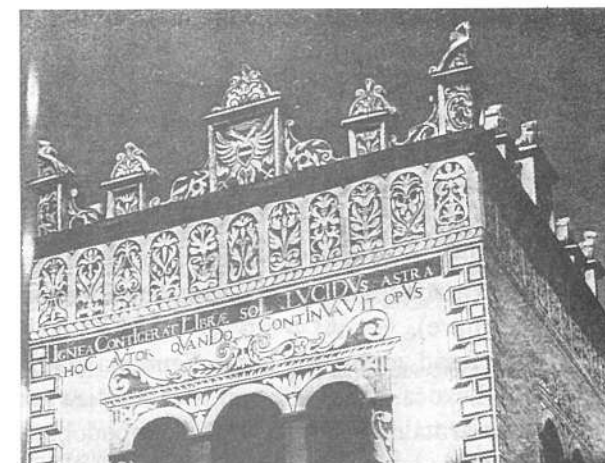
Dokladom rozvoja slovenských miest v 16. storočí - a to i napriek tureckej invázii a presunutiu obchodných centier na západ k Atlantiku - bola domová výstavba. Podnes o nej svedčí častý výskyt

obytných domov s renesančnými jadrami v ich centrách (Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Levoča, Bardejov).

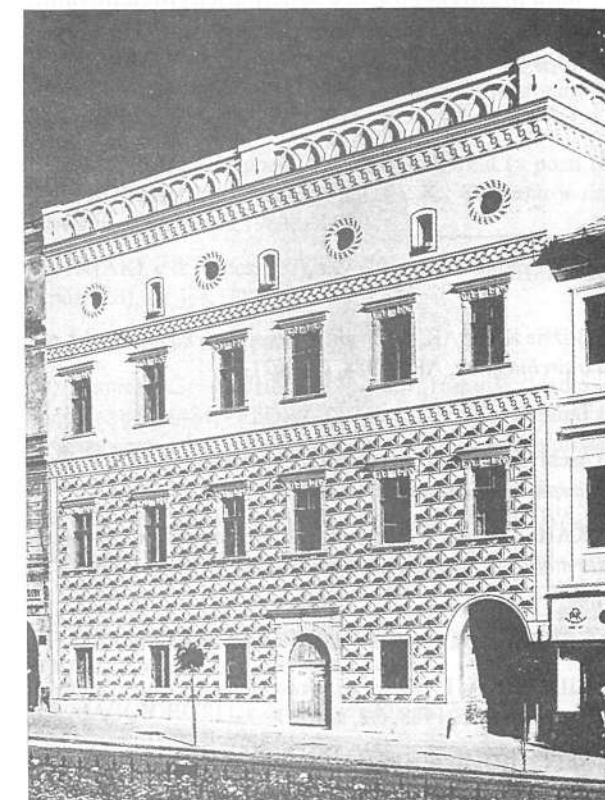
Mestský dom sa v jednotlivých oblastiach Slovenska líši viac podľa hospodárskeho charakteru ako regionálne. Miestna diferenciácia sa začína až koncom 16. storočia a preto sa ňou nebudeme zaoberať. Všeobecne sa nadväzuje na tradíciu gotického, v podstate ešte roľníckeho trojpriestorového domu s radením miestností do hĺbky. Naše mestá mali aj v renesancii ešte prevažne roľnícko-remeselnícky charakter. Na prízemí domov bohatých obchodníckych či remeselníckych rodín vznikali rozšírením ich podjazdov zaklenuté, neraz rozsiahle vstupné siene. Takými to sieňami vynikali banské mestá, Banská Štiavnica, Kremnica a Banská Bystrica, ako aj obchodnícka Levoča. V Banskej Štiavnici⁹² bývali priestranne siene aj na poschodí, neraz aj s arkiermi. Mestá, ešte stiesnené v hradbách, sa rozrastajú aj do výšky. V Levoči vznikali od konca 16. storočia výstavné nádvorja, obkolesené arkádami s pavlačami.⁹³

Malebnosť bola charakteristickou črtou slovenskej renesancie. Prežívala ešte z čias neskorej gotiky. Vnášali ju sem aj obľúbené štítkové atiky. Na západnom Slovensku (asi najmä v Trnave) bývali časté atiky s hrebeňom zo štítkov polkruhového tvaru. Na východnom Slovensku sa vyvinul veľmi ozdobný typ, spravidla kombinovaný so sgrafitovým ornamentom. Hrebeň atiky z lastovičích chvostov, štvrt a polkruhových štítkov sa po prvý raz objavuje asi na ohradnom múre kaštieľa v Strážkach okolo roku 1560.⁹⁴ Krátko potom sa na kaštieli v Betlanovciach (1564-68) už strieda motív polkruhu a dvoch vyvýšených, navzájom odvrátených štvrtkruhových štítkov, medzi ktoré je vložený polkruhom zakončený stĺpik. Štítky majú už striedavý rytmus. (Obr.23) Tento typ atiky sa na východnom Slovensku opakuje častejšie. Dekoratívne atikové štítky sa tam vyskytujú predovšetkým na kostolných vežiach a na samostatne stojacich zvoniciach.

Nový, veľmi malebný typ atiky priniesla roku 1586 zvonica v Kežmarku, ktorej autorom bol Ulrich Materer, asi spišský Nemec. Jeho plasticky obrúbené, ešte ploché stĺpiky s oblúčikmi prechádzajúcimi vo vrchole v palmety sú pospájané zjednodušenými volútami, zredukovanými takmer na zaoblené priečky. Atika je bohato zdobená sgrafitom,



24. Kežmarok, štítková atika zvonice pri far. kostole (1586)



25. Banská Bystrica, Thurzov dom so sgrafitovou výzdobou priečelia (okolo 1580)

datovaným chronogramom 1591. (Obr.24) Opísaný typ zakončenia atiky sa vyskytuje iba na Spiši (Strážky, Spišská Belá, Kežmarok).⁹⁵

Východoslovenské zvonice predchádzali mestské veže na západnom Slovensku, príbuzné s nimi funkciou i tvarom: tzv. Burianova veža v Žiline (1529), tzv. Hodinová veža na hornom konci námestia v Banskej Bystrici (1552), či mestská veža v Trnave, postavená v r. 1574 majstrom Jakubom (ten môže byť totožný s Jakubom-Jacopom Falubresem, ktorý v päťdesiatych rokoch storočia pracoval na Zvolenskom hrade spolu s Franciscom Pozzom, činným aj v Trnave).

Plochy fasád zdobila neraz figurálna maľba (Bratislava, Levoča, Banská Štiavnica), častejšia však bývala ornamentálna výzdoba priečelí, napodobňujúca najčastejšie tehlové kvádre. Ešte okolo polovice 16. storočia nastupuje miesto maľovanej výzdoby sgrafitová. Fasády meštianskych domov sa usilujú o ilúziu plastickej bosáže schématickým tieňovaním plôch (napr. na Thurzovom dome v Banskej Bystrici - Obr.25).

POZNÁMKY

- (1) Bližšie KRESÁK, F.: *Úvahy o renesancii na Slovensku, najmä o architektúre*. ARS 1988, č.1, s.21-22.
- (2) Tamtiež, s.22
- (3) Archívny materiál o nej uverejnil MYSKOVSZKY, V.: *Bárta közzépori műemlékei II*. Budapest 1880, s.72-73.
- (4) KAHOUN, K.: *Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu*. Bratislava 1973, s.42-49, 51-52, 65-67.
- (5) KRESÁK, c.d. (v pozn.1), s.23
- (6) CIULISOVÁ, I.: *Výtvarná výzdoba hornej rímsy bardejovskej radnice*. ARS 1988, č.2, s.27-37
- (7) ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Výmalba bardejovskej radnice se zvláštním zretelem na osobnost Theofila Stanzela*. In: *Historická Olomouc a její současné problémy 4*. Olomouc 1983, s.221-236
- (8) HROMADOVÁ, L.- HRIADELOVÁ, R.: *Bardejov. Mestská pamiatková rezervácia*. Bratislava 1977, s.72, 76, 77, obr.36, 38, 42; - KRESÁK, c.d. (v pozn.1), s.23 a pozn.23; - KRESÁK, F.: *Staré slovenské radnice*. Ars 1992, č.2, pozn. 53.
- (9) KAHOUN, c.d. (v pozn.4), s.66, pozn.175

Už po polovici 16. storočia začínajú do našej architektúry vnikat prvky severského manierizmu. Jeho charakter na rozdiel od malebnej domácej tradície je plastický. Táto neskorá vývojová fáza renesancie sa však už vymyká z rámca nami vymedzenej témy.

Počas celého opísaného vývoja Slovensko netvorilo výtvarene jednoliaty celok, ale delilo sa na dve zemepisne odlišné oblasti: západoslovenskú, kryjúcou sa zhruba s povodím Dunaja - kde vývoj súvisel s vývojom južných oblastí Čiech a Moravy, v rakúskom Podunajsku a severozápadnom Maďarsku - a východoslovenskú, kryjúcu sa zhruba s povodím Tisy, vyvíjajúcom sa súbežne s južným Poľskom a Sedmohradskom. S takýmto javom, že výtvarene ohraničené oblasti sa nekryjú so štátnymi, národnostnými, či konfesijnými hranicami, sa však stretávame aj u susedných národov, nielen na Slovensku.

- (10) Podľa datovania v GLATZ, A.C.: *Pokus o vymedzenie maliarskych okruhov na Spiši v prvej polovici 16. storočia*. ARS 1987, č.2, s.55-100, na s: 63.
- (11) Tak ho hypoteticky označil DIVALD, K.: *Szepesvármegye művészeti emlékek*. Budapest 1905, s.66.
- (12) ROSS, J.: *Z badań nad zwiqzkami Słowaczyny i Małopolski w dziedzinie architektury i rzeźby architektonicznej z okresu renesansu (do 1580 r.)*. In: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976, s.435-449
- (13) FEUER-TÓTH, R.: *Reneszánsz építészet Magyarországon*. Budapest 1977, s.20
- (14) ROSS, c.d. (v pozn.12), s.448
- (15) Neraz z archívneho materiálu však ťažko určiť, či ide o projektanta alebo len realizátora stavby.
- (16) Bližšie KUHN, I.: *Renesančná architektúra na Slovensku*. Ars 1982, č.2, s.16-72, text na s.31-32; - LICHNER, J.: *Stavebný charakter mestských hradieb a opevnení z čias tureckého nebezpečia na Slovensku*. Vlastivedný časopis, 13, 1964, č.1, s.1-12.
- (17) PATAKI, V.: *A XVI. századi várépítés Magyarországon*. Bécs 1931, s.11

- (18) O Spazzovcoch - Spaziococh bližšie PATAKI, c.d., s.9.
- (19) KODOŇOVÁ, M.: *Beckovský hrad*. Vlastivedný časopis, 34, 1975, č.1, s.19 n., obr. na s.23.
- (20) MAGGIOROTTI, L.A.: *L'opera del genio italiano all'estero. Gli architetti militari*. Roma 1935, zv. 2, s.429 - PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.9.
- (21) *Súpis pamiatok na Slovensku, zv.1*. Bratislava 1967, s.360 (Fiľakovo); - *zv.2*, Bratislava 1968, s.127 (Krásna Hôrka).
- (22) MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), zv.2, s.347
- (23) *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.21), zv.3, 1969, s.478
- (24) PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.6, 9; - MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), zv.2, s.98, 99, 157, 441.
- (25) MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), zv.2, s.101, 174, 441
- (26) PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.26, 28
- (27) *Encyklopédia Slovenska, zv. 2*. Bratislava 1978, s.81; - THIEME, U.- BECKER, F.: *Allgemeines Künstler-Lexikon, zv. 11*. Leipzig 1915, s.394-395; - LICHNER, J., in: *Bratislavský hrad*. Bratislava 1960, s.85-86; - PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.16-17.
- (28) LICHNER, c.d. (v pozn.27), s.81-92; - RATKOŠ, P.: *Nové materiály k dejinám Bratislavského hradu*. Bratislava 8-9, 1976, s.263-275.
- (29) KRESÁK, F.: *O povahe a autorstve interiérov Bratislavského hradu*. Ars 1990, č.1, s.45-57
- (30) LICHNER, c.d. (v pozn.27), s.85
- (31) MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), s.321
- (32) ZÁVADOVÁ, K.: *Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov...* Bratislava 1974, obr.210
- (33) ZÁVADOVÁ, c.d., obr.17, 20, 21, 22; - HOLČÍK, Š.: *Korunovačné slávnosti v Bratislave 1563-1830*. Bratislava 1988, obr.24, 39, 40.
- (34) MENCL, V.: *Středověká města na Slovensku*. Bratislava 1938, obr.14; - ZÁVADOVÁ, c.d. (v pozn.32), obr.300, 301.
- (35) HORVÁTH, P.: *Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu*. Vlastivedný časopis, 27, 1978, č.1, s.46 - č.3, s.144.
- (36) PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.11
- (37) LICHNER, c.d. (v pozn.16), s.3
- (38) MENCLOVÁ, D.- ŠTECH, V.V.: *Červený Kameň*. Bratislava 1954, s.15 n.; - ŽUDEL, J.: *Hrad Červený Kameň za Fuggerovcov (1535-1583)*. Vlastivedný časopis, 23, 1974, č.1, s.12-18; - najnovšie FIDLER, P.: *Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Bibersburg - Červený Kameň*. Ars 1994, č.3, s.214-215 a pozn.14.

- (39) KRAJČOVIČOVÁ, K.: *Cech murárov a kamenárov v Bratislave*. Bratislava 7, 1971, s.217-243, text na s.226
- (40) HORVÁTH, c.d. (v pozn.35, 1978), č.3, s.142: murársky majster „Mikuláš Koldner“ z Častej, 1586-92; - č.4, s.189: kamenár Anton Patriarch z Dobrej Vody, 1593; - Mená ďalších majstrov, ktorí sa na prácach zúčastnili, uvádza najnovšie FIDLER, c.d. (v pozn.38), s.215. Okrem kamenárov a paliera Nikolausa Colturu, ktorý priamo na hrade na práce dozeral, sa ako vedúci staviteľ v archívnych prameňoch uvádza Jakob Moral z Trnavy. Či bol aj projektantom prestavby, však nie je zrejme - porov. FIDLER, tamtiež, pozn.18.
- (41) KRAJČOVIČOVÁ, K.: *Z dejín komárňanskej pevnosti v druhej polovici 16. storočia*. Zborník SNM, 73, História 19. Bratislava 1979, s.159-178; - GRÁFEL, L.: *Pevnostný systém Komárna*. Bratislava 1986.
- (42) LICHNER, c.d. (v pozn.27), s.85
- (43) MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), s.322, 327
- (44) Tamtiež, s.331
- (45) HABOVŠTIK, A.- HOLČÍK, Š.: *Stavebný vývoj národnej kultúrnej pamiatky v Hronskom Beňadiku*. Vlastivedný časopis, 24, 1975, č.2, s.70-75
- (46) LICHNER, c.d. (v pozn.16), s.8; - KUHN, c.d. (v pozn.16), s.34; - KOPČAN, V.- KRAJČOVIČOVÁ, K.: *Slovensko v tieni polmesiaca*. Bratislava 1983, s.137.
- (47) PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.28-29; - MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), zv. 1, s.108-109; zv. 2, s.430.
- (48) LICHNER, c.d. (v pozn.16), s.1-12
- (49) Tamtiež, s.3; - KUHN, c.d. (v pozn.16), s.32, kladie ich činnosť až do r. 1484; - FEUER-TÓTH, c.d. (v pozn.13) sa domnieva, že nepracovali v Košiciach, ale v dalmatínskom prístave Senj.
- (50) Lept W. Dillicha z r. 1600; - reprod. ZÁVADOVÁ, c.d. (v pozn.32), obr.155.
- (51) PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.11, 29
- (52) *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.21), zv. 2, 1968, s.540; - KAHOUN, c.d. (v pozn.4), s.65, pozn.172.
- (53) MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), zv. 2, s.434
- (54) HROMADOVÁ - HRIADELOVÁ, c.d. (v pozn.8), s.16
- (55) MYSKOVSZKY, c.d. (v pozn.3), s.22
- (56) ROSS, c.d. (v pozn.12), s.435-449
- (57) HAIN, Caspar: *Löcsei kronikája*. Löcse 1910-1913. Záznam mestského kronikára Spervogela.
- (58) LICHNER, c.d. (v pozn.16), s.6
- (59) *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.21), zv.2, 1968, s.150

(60) Tamtiež, s.580; - zv. 3, 1969, s.532.

(61) MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), s.103, 435; - KOPPÁNY, T.: *Francisco da Pozzo, „architectus regius“ és köre*. Műemlékvedelem, 28, 1984, č.1, s.1-6.

(62) *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.21), zv.1, 1967, s.35; - PATAKI, c.d. (v pozn.17), s.9; - KOPČAN - KRAJČOVIČOVÁ, c.d. (v pozn.46), s.116-118; - G. M. Italusa stotožňujem so Speciacasom.

(63) *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.21), zv.1, 1967, s.36; - E. JURKOVICH, rkp. v Mestskom archíve v Banskej Bystrici.

(64) KUHN, c.d. (v pozn.16), obr. na s.24 a 32

(65) PIFFL, A.: *Nové kresby Jana Willenberga*. Časopis Společnosti přátel starožitností, 58, 1950, s.1-8, obr.5; - KOPČAN - KRAJČOVIČOVÁ, c.d. (v pozn.46), s.174-176.

(66) PUŠKÁROVÁ, B. - PUŠKÁR, I.: *Bratislava. Mestská pamiatková rezervácia*. Bratislava 1990, s.31

(67) LICHNER, c.d. (v pozn.27), s.85; - MAGGIOROTTI, c.d. (v pozn.20), s.312.

(68) HORVÁTH, c.d. (v pozn.35, 1978), č.3, s.141

(69) MENCLOVÁ, D.: *Přehled vývoje renesanční architektury na Slovensku*. In: Bratislava 8, 1935, s.48-59

(70) ZÁVADOVÁ, c.d. (v pozn.32), obr.279

(71) Zobrazené na posmrtnom portréte Juraja Thurzu na Oravskom hrade.

(72) PIFFL, c.d. (v pozn.1950), obr.5

(73) Österreichische Galerie Wien, inv. č.1676.

(74) ZÁVADOVÁ, c.d. (v pozn.32), obr.17; - GALAVICS, G.: *A magyar királyi udvar és a késő reneszánsz képzőművészet*. In: *Magyar reneszánsz udvari kultúra*. Budapest 1987, s.228-148, obr.1 (detail).

(75) SCHLAGER, J.E.: *Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte*. In: *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen*, Bd. 2, Wien 1849, s.179.

(76) MAJZLÍK, D.: *K otázkam architektonickej kompozície renesančných kaštieľov na Slovensku*. Výtvarný život, 5, 1960, s.384-390; - KUHN, c.d. (v pozn.16), s.54-60.

(77) ŠULCOVÁ, J.: *Niektoré nálezy v kaštieľoch Západoslovenského kraja*. In: *Problémy umenia 16.-18. storočia* (zborník referátov zo sympózia). Bratislava, UVÚ SAV 1987, s.70-77, text na s.73.

(78) HROMADOVÁ, L.: *Štátny kaštieľ v Bytči*. Pamiatky a múzeá, 4, 1955, s.10-14; - KOČIŠ, J.: *Bytčiansky zámok*. Bratislava 1974, s.37-69; - KOČIŠ J.: *Nové archívne poznatky k histórii Bytčianskeho zámku. Talianski majstri v službách Thurzovcov*. Pamiatky a príroda, 19, 1988, č.4, s.10-11; - SMOLÁKOVÁ, M.: *Výsledky pamiatkového výskumu v areáli zámku v Bytči*. Ars 1990, č.1, s.59-67.

(79) Možno zobrazeného na kresbe J. Nypoorta z r. 1686 (ZÁVADOVÁ, c.d. v pozn.32, obr.310); domnieva sa tak J. Kočiš, ktorý predpokladá, že Nypoort pracoval podľa staršej predlohy. - Porov. KOČIŠ, c.d. (v pozn.78, 1988), s.10.

(80) KOČIŠ, c.d. (v pozn.78, 1988), s.11

(81) Viaceré mená uvádzajú HROMADOVÁ, c.d. (v pozn.78); - KOČIŠ, c.d. (v pozn.78, 1974 a 1988); - HORVÁTH, c.d. (v pozn.35, 1978 a 1979).

(82) ZÁVADOVÁ, c.d. (v pozn.32), obr.290

(83) ČEPČEK, Š.: *Topolčianky*. Bratislava 1983

(84) KRESÁK, c.d. (v pozn.8, 1992), s.157-174

(85) *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.21), zv.3, 1969, s.306

(86) *Súpis pamiatok*, c.d., zv.1, 1967, s.56

(87) KUHN, c.d. (v pozn.16), s.50-51

(88) Dodatočný nápis na veži kostola.

(89) HORVÁTH, c.d. (v pozn.35 1978), č.3, s.143 ho uvádza ako Lirnera.

(90) *Súpis pamiatok*, c.d. (v pozn.21), zv.2, 1968, s.40

(91) *Súpis pamiatok*, c.d., zv.1, 1967, s.32

(92) SMOLÁKOVÁ, M.: *Goticko-renesančný meštiansky dom v Banskej Štiavnici*. In: *Zborník FFUK - Musaica 25 (15)*. Bratislava 1983, s.75-97

(93) KOSTKA, J. - ŠEVČÍKOVÁ, Z.: *Renesančný meštiansky dom v Levoči*. Tamtiež, s.99-123

(94) CIULISOVÁ, I.: *Príspevok k poznaniu východoslovenskej renesančnej atiky*. Ars 1988, č.1, s.64 a pozn.22

(95) KUHN, c.d. (v pozn.16), s.52 a obr.35

Foto: Th. Leixnerová (1) - F. Kresák (5, 6) - M. Čičo (14) - Pamiatkový ústav v Bratislave (3, 8, 22) a archív Ústavu dejín umenia SAV

Über die Anfänge der Renaissance in der Slowakei

(Zusammenfassung)

Die Renaissance erscheint im Osten der Slowakei früher als im Westen des Landes. Sie wurde aus Dalmatien entweder durch Vermittlung des Hofes von Mathias Corvinus in Ofen (Buda), oder unmittelbar von dalmatinischen Steinmetzen gebracht.

Die ältesten ostslowakischen Kunstdenkmäler der Renaissance sind Epitaphien aus rotem Marmor in Spišská Kapitula (Zipser Kapitel) und Lipany (Siebenlinden) vom Ende des 15. Jahrhunderts. Der erste archivalisch belegte Bau der Übergangsperiode - mit gotischem Baukörper und plastischen Elementen der Renaissance - ist das Rathaus von Bardejov (Bartfeld) aus den Jahren 1505-1509. Im letzteren Stile arbeitete dort Meister *Alexius*, wahrscheinlich ein Dalmatiner, der die Architektur der Stadt Bardejov wesentlich beeinflusst hat. Bald darauf erscheint in der Ostslowakei Vincentius von Dubrovnik (*Vincenzo de Ragusa*), der auch in Sabinov (Zeben) und Lipany tätig war; hypothetisch kann man ihm auch Werke an anderen Orten der Ostslowakei zuschreiben. Im Portal der Kirche von Sabinov erreichte er wahrscheinlich den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Auf dieses Portal, das um das Jahr 1523 entstanden ist, knüpft das Portal eines Bürgerhauses in Levoča (Leutschau) vom Jahre 1530 an, dessen Autor vielleicht der näher unbekannte Meister *I.L.* war.

Das erste erhaltene Baudenkmal der Renaissance in Levoča ist der Zubau zur nördlichen Vorhalle der Bibliothek von St. Jakobs-Kirche aus dem Jahre 1513.

Die Frührenaissance des Regions von Šariš hat auch das benachbarte Klempoln beeinflusst, wo auch Künstler aus der Ostslowakei wirkten. Šariš war neben Krakau das zweite Kunstzentrum, welches die dortige Renaissance beeinflusst hat. Wandern der Künstler zwischen Ostslowakei und Südpolen war damals offenbar üblich.

In die Westslowakei kommt die Renaissance später als in den östlichen Teil des Landes und von einer anderen Richtung: aus Wien, wohin sie über die Karavanenstrasse aus Venedig gelangte. In diese Gegend kommt sie erst um das Jahr 1520. Die westslowakische Renaissance hängt mit der niederösterreichischen zusammen, mit der sie sich parallel entwickelte.

Nach der Schlacht bei Mohács 1526 und folgender Belagerung Wiens 1529 kommt die Festungsarchitektur ins Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die osmanische Offensive fand die Verteidigung der Slowakei im trostlichen Zustand. In einigen Jahrzehnten ist sie aber ins Europas Vordergrund getreten. Es wurden analogisch Befestigungskreise gebaut, ob es sich um eine Stadt, eine Burg oder um eine Wasserfestung handelte, die vor allem für die Südslowakei charakteristisch war. In den vierziger Jahren konzentrierte sich der türkische Druck auf die Mittelslowakei, vor allem auf das Gebiet dortiger reicher Bergstädte. Es war ein Verdienst vor allem von italienischen Fortifikationsarchitekten, die aus ihrer Heimat moderne Befestigungsmethoden zusammen mit neuen, oft schon manieristischen künstlerischen Formen gebracht haben. Die hervorragendsten von ihnen waren: *Alessandro da Vedano*, *Giovanni Maria Speciacasa*, *Francisco Pozzo*, *Felix de Pisa*, *Sigismondo Prato veteri*, *Pietro Ferrabosco* und später die Baldigaras, wahrscheinlich Gebrüder. *Ottavio Baldigara* entwarf vielleicht die Festung Nové Zámky (Neuhäusel).

Die osmanische Gefahr hat das Aussehen sowohl der Städte als auch der aristokratischen Siedlungen beeinflusst, von denen der Kastell zu Bytča, ein Werk des Meisters *Kilian*, die merkwürdigste ist. Mit den Rathäusern, von denen diejenige in Bardejov, Levoča und Banská Bystrica (Neusohl) hervortreten, befassen wir uns ausser des ersten nicht; es wurde ihnen schon im Ars 1992/2 eine selbständige Studie gewidmet. Die kirchliche Architektur stand während der Renaissance im Hintergrund, doch die Städte begannen Schulen zu bauen. Ein Schulgebäudetypus entwickelte sich aber nicht.

Das Bürgerhaus knüpft noch auf gotische Traditionen an. In reichen Städten entstanden mittels Erweiterung der Durchfahrten repräsentative Stuben, vor allem in den mittelslowakischen Bergstädten und in Levoča. Eine Merkwürdigkeit der ostslowakischen Renaissance waren Türme mit Giebelattiken. Malerische Wirkung kann man als charakteristisches Merkmal der ostslowakischen Renaissance bezeichnen.

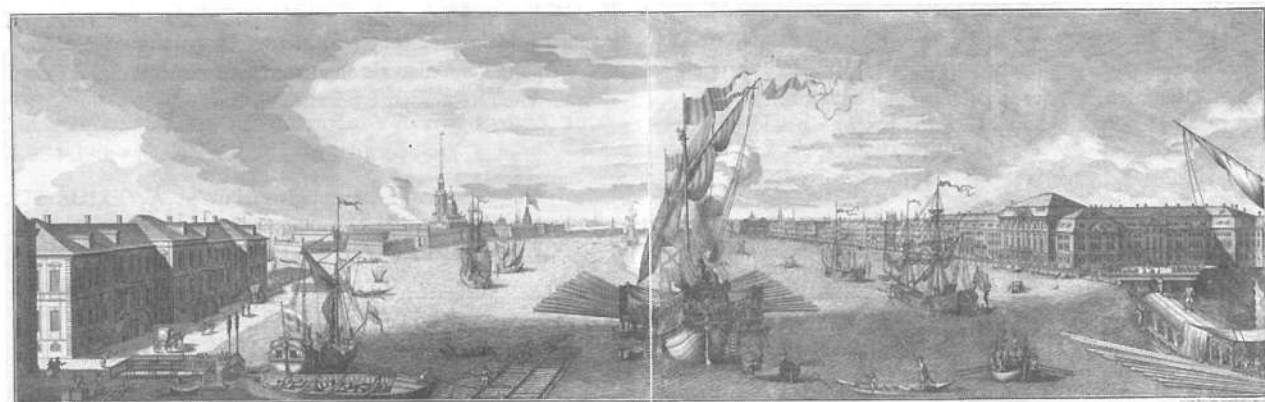
Petrohradské veduty z esterházyovských zbierok

Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

K pozoruhodným neskorobarokovým pamiatkam, ktoré dnes dekorujú Hudobnú sieň Bratislavského hradu, patria štyri rozmerné olejomalby - pohľady na Petrohrad a jeho prístav. Na Bratislavský hrad boli zapožičané ich dnešným majiteľom - Magistrátom mesta Sereď, ktorý ich prevzal zo sereďského kaštieľa.¹ Tri z nich sú signované popredným reprezentantom benátskeho settecenta, maliarom Francescom Guardim (1712 Benátky - 1.1.1793 Benátky). Dve ďalšie veduty sú dnes v expozícii Okresného múzea v Galante. Obrazy dokumentujú rozmach Petrohradu - prístavného mesta, budovaného z iniciatívy cára Petra Veľkého po dobytí delty Nevy v roku 1703 a krátko na to - v roku 1712 - deklarovaneho za metropolu cárskeho impéria. Na cárov príkaz sa šľachta, hodnostári a úrady sťahovali do Petrohradu, aby podporili ambiciózne plány panov-

níka ovládnuť Severné more a budovali si tam hosnité rezidencie a paláce. Tým sa stalo z Petrohradu reprezentačné cárske sídlo, ktoré sa zaradilo medzi pozoruhodné európske metropoly.

Ako to dokladajú archívne materiály, obrazy pochádzajú zo zbierok mladšej fraknóvskej vetvy rodiny Esterházyovcov. Inventár čekliskeho (dnes bernolákovského) kaštieľa z roku 1780, ktorý sa pri delení dedičstva v roku 1762 dostal do majetku grófa Františka Esterházyho,² zaznamenáva v zasadacej sieni č. 5 (Tag-Zimmer Nr. 5) „18 gemalte Prospekte von Petersburg in weiss und grünen Rahm“.³ Ich umiestnenie v čekliskom kaštieli potvrdzuje aj cestopis Gottfrieda E. von Rotensteina: „Weiter kam ich (1781) nach Lanschitz, einem sehr schön und herrlich gebauten Schlosse... Obgleich dieses Schloss nicht gar gross ist, so sind doch die



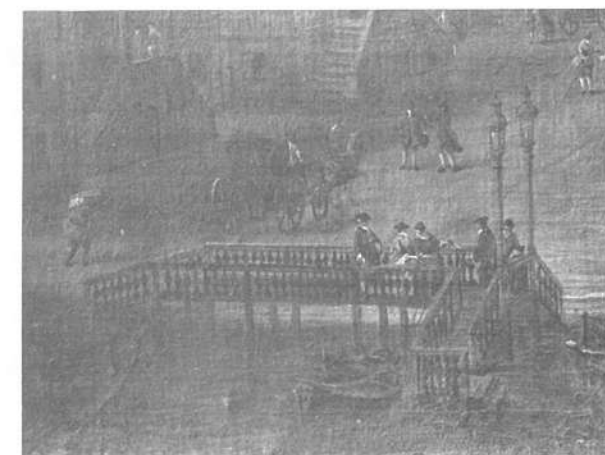
Панорама видъ на Неву съ вѣнскими и академическими зданіями



Vue des bords de la Neva en remontant la rivière entre l'Académie et les batimens de l'Académie des Sciences

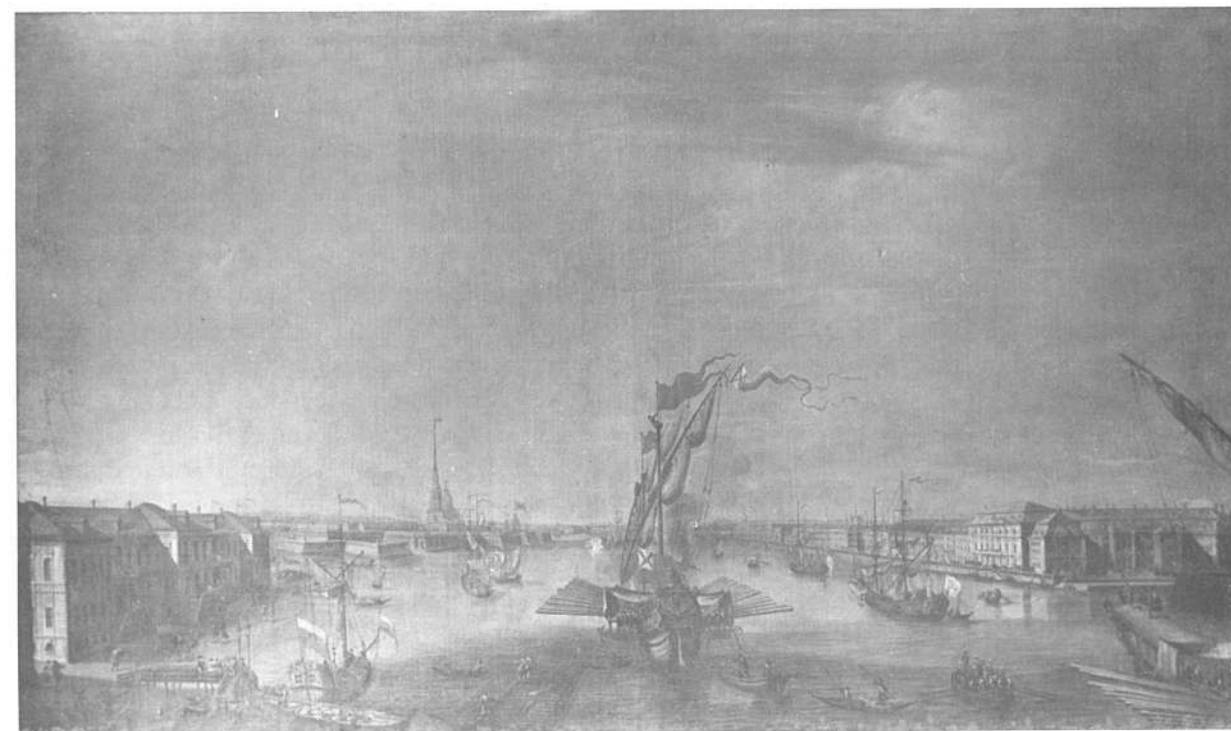
schönsten und angenehmsten Zimmer darin anzutreffen, welche alle mit den kunstreichsten Gemälden (insoderheit den in Oel gemalten Prospekten von der Stadt Petersburg, den kaiserlichen Schlössern Peterhof, Zarskoe-Selo, Oranienbaum etc.)... geziert sind... Der schöne Saal hat einen gut gemalten Plafond... neben an ist ein Zimmer mit den 18 Petersburger Stadtprospekten in Oel gemalt“.⁴ Podľa všetkého bolo z čekliskeho kaštieľa prinajmenšom šesť z osemnástich vedút premiestnených do neskôr vybudovaného esterházyovského kaštieľa v Sereďi. Osudy ďalších dvanástich za nás zatiaľ nepodarilo vypátrať.⁵

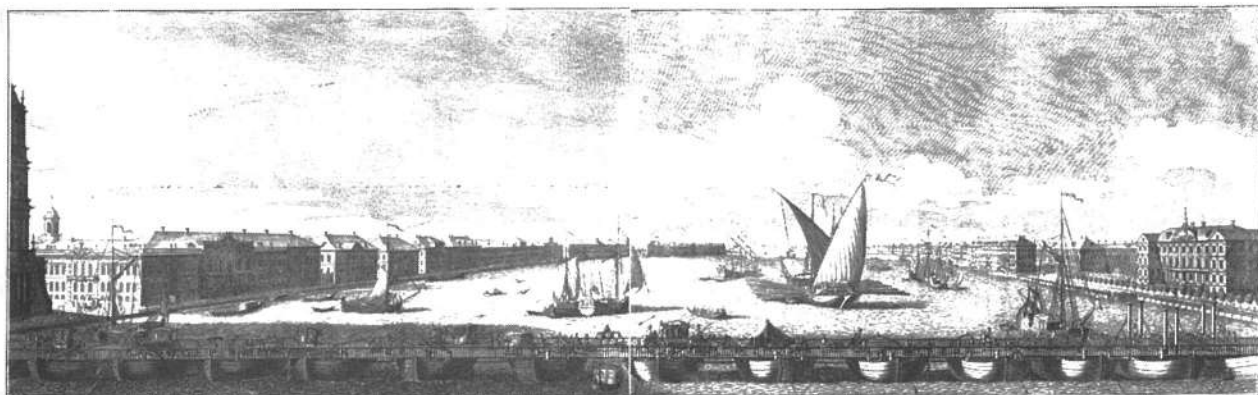
Francesco Guardi sa spolu s bratom Nicolom (nar. 1715) vyškoliť v benátskej rodinnej dielni vedenej najstarším bratom Gianantoniom (1699-1760) ako figuralista, no jeho vzťah ku krajine sa prejavil už vo figurálnych kompozíciách, na ktorých spolupracoval so svojím bratom, ako napr. na obraze Videnie sv. Františka z Assisi vo farskom kostole vo Vigo d'Anaunia,⁶ na obraze Sedembolestnej Panny Márie adorovanej svätcami a cirkevnými otcami v Galérii Akadémie výtvarných umení vo Viedni,⁷



Pohľad na nábrežie proti prúdu Nevy medzi Admiralityou a budovami Akadémie vied smerom na východ:

1. Lept a medirytina E.G. Vinogradova podľa predlohy M.I. Machajeva
2. F. Guardi, olejomalba na plátne
- 2 a. detail





Veduta della città di Venezia, presa dalla Chiesa di S. Marco, nel 1755.



Vue de la Vene vers l'occident entre l'Église de S. Marco et le bâtiment de l'arsenal de Venise.

či na Genealogickom rodostrome poprednej benátskej patricijskej rodiny Giovanelli.⁸ Maliarsky rukopis krajínok, do ktorých sú zakomponované figurálne výjavy oboch náboženských kompozícií je súhlasný s rukopisom Francescových capriccií, široký prospekt s dóžacím palácom na rodostrome rodiny Giovanelli sa nesie už v znamení jeho ranej vedutovej tvorby: charakterizuje ho už umelcov príznačný cit pre stvárnenie rozľahlosti priestoru.

Pohľad na Nevu smerom na západ - medzi chrámom sv. Izáka a budovami kadetských kasární:

3. Lept a medirytina J.V. Vasiljeva podľa predlohy M.I. Machajeva

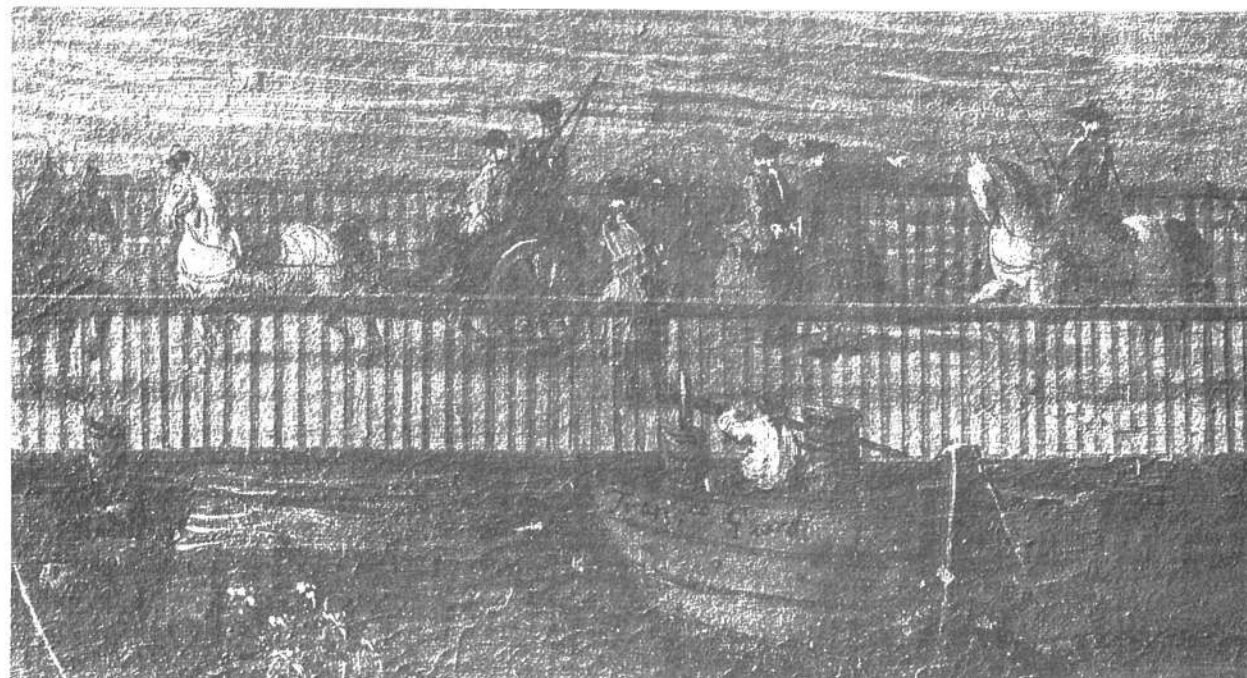
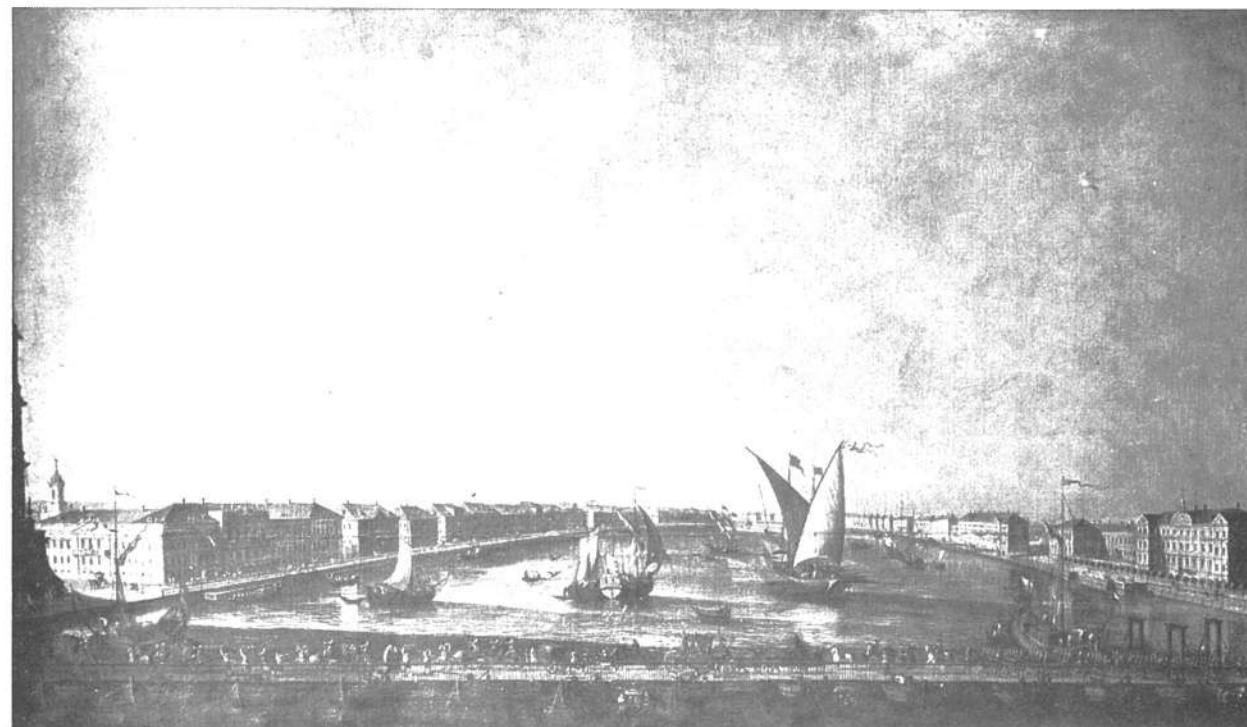
4. F. Guardi, olejomalba na plátne, celok

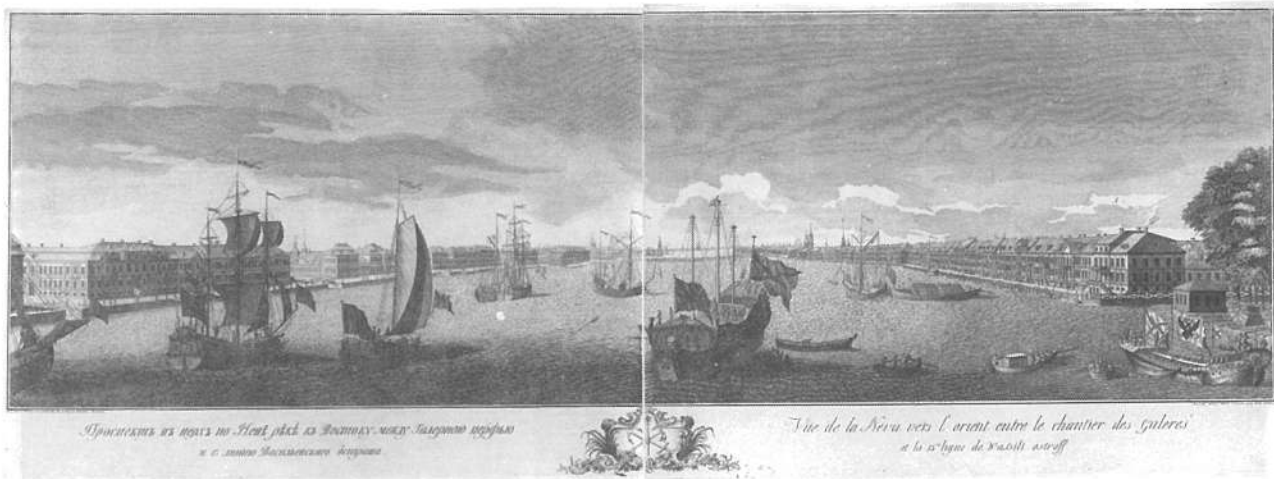
4 a. detail s umelcovou signatúrou

4 b. detail z ľavej časti obrazu



O datovaní diel F. Guardiho sa umenovedci dodnes sporia. Počiatky jeho orientácie na fantastické krajinky, maľované pod vplyvom M. Marieschiho a M. Ricciho kladú bádatelia približne do 1740-tych rokov, jeho prvé veduty v zhode s výsledkami posledných výskumov do decénia 1745-55.⁹ Jediná známa signovaná a datovaná veduta F. Guardiho Oslava posledného predpôstneho štvrtku na Piazzette (Festa del giovedì grasso in Piazzetta), zo súkromnej zbierky v Londýne, pochádza z roku 1756.¹⁰ Intenzívne sa však F. Guardi vedutovému maliarstvu, ktoré mu pri poklese záujmu o figurálne kompozície poskytovalo trvalé zákazky a zaručovalo tak obživu, venoval hlavne po roku 1760, keď najmä anglická šľachta vyhľadávala pohľady na slnkom zaliate Benátky. Spočiatku sa v jeho vedutách výrazne prejavuje poučenie na canalettovskej perspektíve, ba ako to dokladajú napr. aj benátske veduty v zbierkach Galérie Akadémie výtvarných umení vo Viedni, rytiny realizované podľa diel Antonia Canaletta využíval ako predlohy. Napokon preberanie cudzích vzorov a práca podľa predlôh bola v tej dobe - a tak tomu bolo aj v dielni Guardiovcov - bežnou záležitosťou.¹¹ Canalettovskú lekcii však Guardi postupne čoraz viac modifikoval. Presne konštruovaná perspektíva prestávala byť predmetom jeho záujmu. Jeho maliarske videnie, sústredené na svetlo a jeho reflex, cit pre farbu, pohyb a náladu okamihu ho napokon priviedli k výsledkom značne rozdielnym od prejavu jeho staršieho súputníka. Novej, či staronovej tematiky sa zmocňoval s originalitou svojho talentu.

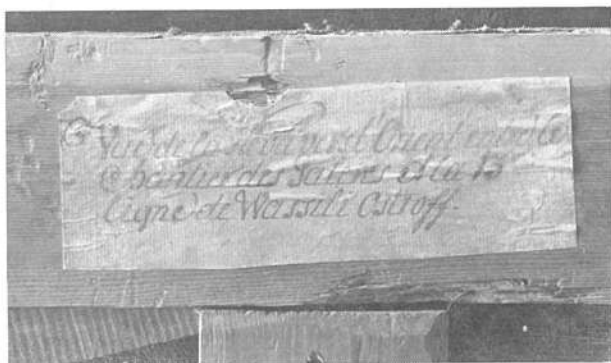




Podľa údajov monografistov Francesco Guardi Taliansko nikdy neopustil, aj z rodných Benátok sa vzdialil iba v staršom veku, za účelom vybavovania dedičských záležitostí v Trente.¹² Namiesto je preto otázka, podľa akých predlôh Guardi petrohradské veduty namaloval. Odpoveď nám dal katalóg výstavy Štátnej grafickej zbierky v Mníchove z roku 1992 *Sankt Petersburg a okolie v ruských vedutách 1753-1761*, spracovaný dr. R. Harprathom.¹³ Zachované obrazy sledujú - až na drobné odchylky - medirytiny kombinované s leptom z prvej série dvanástich vedút venovaných priamo Petrohradu, ktoré boli vy-

Pohľad na Nevu proti prúdu smerom na východ - medzi dokmi a 13. radom na Vasiljevskom ostrove:

- 5. Lept a medirytina I.P. Eljakova podľa predlohy M.I. Machajeva
- 6. F. Guardi, olejomalba na plátne, celok
- 6 a. detail s umelcovou signatúrou
- 6 b. lístok prilepený na podráme obrazu (s odpisom francúzskeho názvu grafického listu)



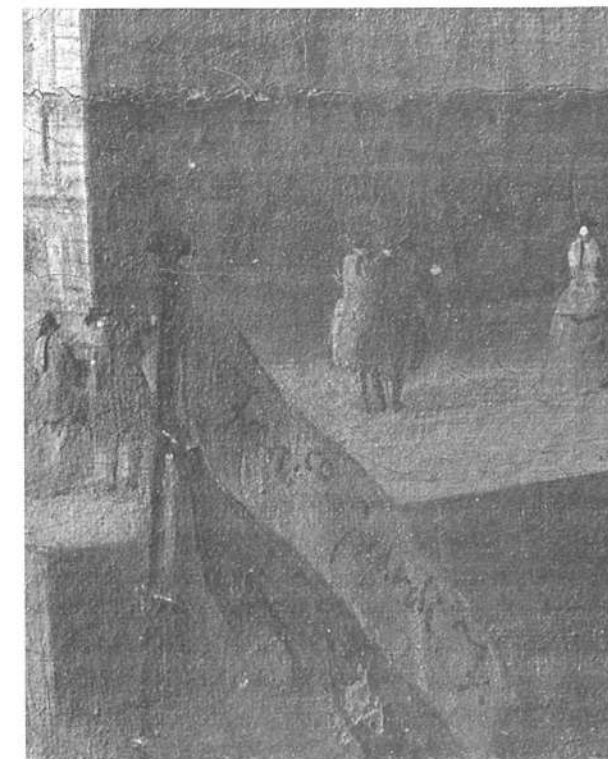
tvorené ruskými rytcami podľa predlôh kresliara a rytca Michaila Ivanoviča Machajeva (1718-1770).¹⁴ Séria prvých rytín vyšla v roku 1753 k päťdesiatemu výročiu založenia Petrohradu v albume nazvanom „*Plan stoličného goroda Sanktpeterburga s izobražením znamejšich onago prospektov, izdannyh trudami imperatorskoj Akademii Nauk i Chudožestv v Sanktpeterburge*“. Album bol v máji 1753 už v predaji a v polovici toho istého roku na objednávku Akadémie vied Johann Elias Grimmel (1703-1759) koloroval niekoľko albumov, z ktorých sa však ani jeden nezachoval.¹⁵ Veľké množstvo exemplárov odovzdali ako dar vyslancom v zámorí, vyslancom pri cudzích dvoroch, diplomatickým zástupcom i kráľovským knižniciam, o.i. do Paríža, Londýna, Viedne, Stockholmu a do Varšavy.¹⁶ Popularita albumu bola taká veľká, že sa z jednotlivých listov robili nespočetné kópie nielen v Rusku, ale aj v zahraničí. Známe sú rytecké kópie francúzskych a anglických rytcov.

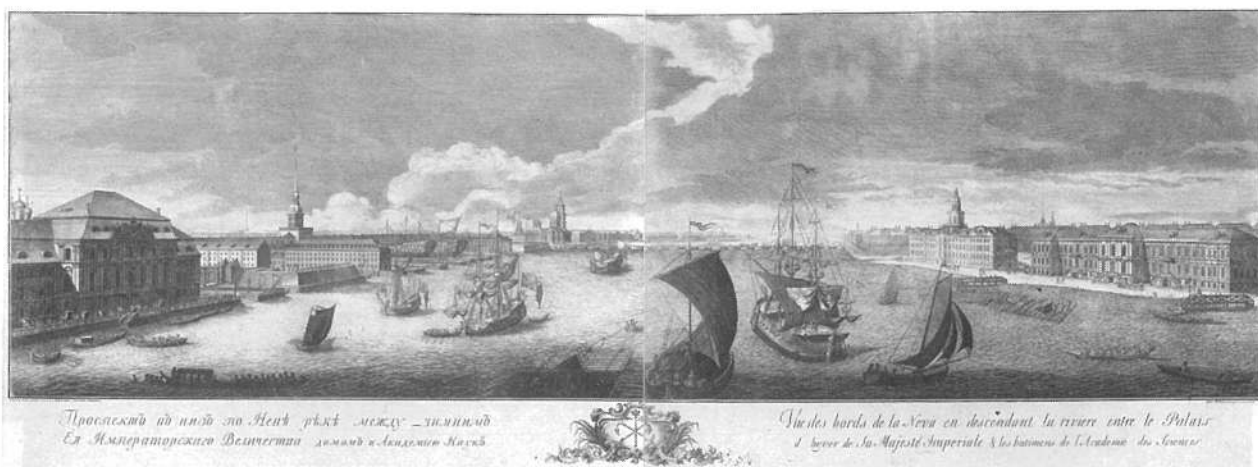
Bol to, podľa všetkého, úspešný diplomat gróf Mikuláš Esterházy (1711-1765), v rokoch 1753-61 vyslanec viedenského dvora v Petrohrade, nositeľ viacerých vyznamenaní (o.i. radu Alexandra Nevského), manžel kňažnej Anny Márie Lubomirskej, ktorý získal tento, ale aj nasledujúci album vydaný v roku 1761 so sériou pohľadov na okolie Petrohradu - ako boli Peterhof, Carskoje Selo, Oraniebaum a Ď. Pravdepodobne on sám, resp. prostredníctvom svojho brata Františka a jeho konexií, objednal u F. Guardiho aj obrazy vyhotovené podľa týchto rytín.



Sprostredkovateľom objednávky - na vtedy ešte málo známeho F. Guardiho mohol byť opät Giulio Pellegrini da Trieste, ktorý v službách F. Esterházyho koordinoval v Čeklísi maliarske práce týkajúce sa najmä kostola, resp. maliar Josef Pichler (1730-1808), ktorý pracoval pre Esterházyovcov vo Viedni i v Čeklísi a bol pravdepodobne spriaznený s rodinou Guardiovcov, keďže matka Francesca Guardiho Claudia bola rodená Pichlerová.¹⁷

Po smrti Mikulášovho otca Františka Esterházyho st. (zomrel v roku 1758) - pri delení majetku v rámci mladšej fraknóvskej línie rodu v roku 1762 - dostal síce najstarší syn Mikuláš panstvá Tata a Gesztes a jeho mladšiemu bratovi Františkovi pripadlo Šintavské panstvo vrátane Čeklísa,¹⁸ no v areáli čeklískeho kaštieľa zostalo viacero umeleckých predmetov, ktoré získal Mikuláš v Petrohrade. Podľa Rotensteina „v jednej zo šiestich izieb na prizemí v „*Lustgebäude*“ (nazývanej *Belvedere*) ... viselo 16 podobizní pekných dievčat od grófa Rotariho, maliara činného v Petrohrade pri cárskom dvore.“¹⁹ V záhrade, v dlhej tienistej aleji s vysokými bukmi





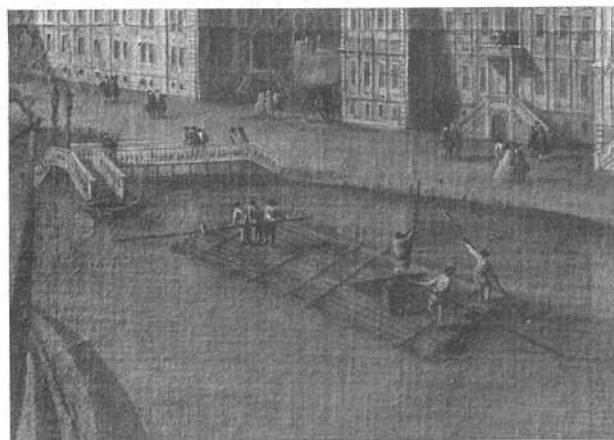
bola kovová busta Mikuláša Esterházyho, uliata v Petrohrade talianskym sochárom Alessandrom Martinellim (1712-1780).²⁰ Vzhľadom k tomu, že František Esterházy zastával od roku 1766 funkciu uhorského kancelára a v českých kaštieli hostil aj viedenský dvor,²¹ je možné, že brat Mikuláš (resp. jeho deti) mu kvôli reprezentácii rodu prenechal niektoré umelecké predmety, medzi nimi aj petrohradské veduty. Nemožno však celkom vylúčiť ani predpoklad, že vzhľadom na posty, ktoré zastával, dostal rytiny do daru aj František Esterházy a účty za ob-

Pohľad na Nevu po prúde - medzi Zimným palácom jej cárskeho Veličenstva a budovami Akadémie vied:

7. Lept a medirytina G.A. Kačalova podľa predlohy M.I. Machajeva

8. F. Guardi, olejomalba na plátne, celok

8 a. detail



razy sa v archíváliách českého panstva nezachovali, kde absentujú aj doklady o prestavbe českého kaštiela.

Petrohradské veduty mali v esterházyovských zbierkach svoje opodstatnenie. Ako je známe, Esterházyovcov spájali s cárskym Ruskom nielen diplomatické kontakty, ale vo viacerých generáciach aj rodinné vzťahy s ruskou a rusko-poľskou šľachtou.²² Obrazy Petrohradu predstavovali preto v ich zbierkach nielen umeleckú hodnotu, reprezentovali súčasne aj ich vzťahy politické a rodinné. K početným objednávateľom vedút F. Guardiho sa priradila takto aj rodina Esterházyovcov.

Francesco Guardi dostal, podľa všetkého, k dispozícii ako predlohy kolorované rytiny. I keď veduty s Nevou, oživenou početnými loďami, plachetnicami či veslicami boli Guardimu, zasvätenému znalcovi pohybu podobných plavidiel v Benátskom zálive tematicky blízke, atmosféra na sever vysunutého Petrohradu sa od preslnej scenérie Benátok značne odlišovala a neznalosť miesta jeho fantáziu obmedzovala.

K vedute „Pohľad na nábrežie proti prúdu Nevy medzi Admiralitou a budovami Akadémie vied smerom na východ“,²³ bola Guardimu predlohou rytina Efima Grigorjeviča Vinogradova,²⁴ vyhotovená podľa kresby Michaila Ivanoviča Machajeva. Sledujúc rytinu Guardi v ľavej časti obrazu zachytil výbežok Vasiljevského ostrova, zvaný Strelka, s rozľahlými budovami Akadémie vied, za ostrovom pri rozvetvení Nevy Petropavlovskú pevnosť s rovnomennou katedrálou a v úzadí za ňou ďalšiu baštu.



Vpravo na protilahom brehu dominuje tzv. Starý Zimný palác z čias cára Petra Veľkého a za ním nasledujú paláce vysokej šľachty. Mohutný tok Nevy, ktorý zaberá takmer celú šírku obrazu, oživuje v strede veľká loď s napnutými plachtami a početnými veslami, nesúca cársky erb, ako aj ďalšie plachetnice, veslice a plte. V zhode s jemu príznačným postupom pri práci podľa grafických predlôh Canaletta, Guardi oblohu značne prevýšil, čím dosiahol prevzdušnenie priestoru. Pri topografickom prepise budov a ich členenia sa pridržal Machajevovho záznamu, na ich hnedasté a žltasté, miestami až zlatisté fasády nasadil však výrazné svetlotiene, rytmizoval osvetlené a zatienené múry. Nemožno však posúdiť, do akej miery sa pridržal farebného stvárnenia fasád, k čomu prispieva i neistota, či mal ako predlohy kolorované grafické listy. Je však známe, že v tomto ohľade postupoval vo všeobecnosti voľne. Figurálnu štafáž, ktorá zaľudňuje nábrežie a balkóny budov, ekvipáže, koče s cestujúcimi, ako aj posádky plavidiel, preberá čo do počtu a ich rozmiestnenia takmer nezmenene, no jeho skúsenosti figuralistu a majstra štetca ich od predlohy kvalitatívne

značne odlišujú. Z viac-menej meravých figúrok rytiny sa stávajú hybké, i keď obrysovo ešte uzatvorené postavy, oživené hrou farieb, svetla a výraznými, širokým ťahom štetca nanášanými bielymi a farebnými škvrkami. Na rozdiel od predlohy, kde Nevu čerá pravidelné vlnky, hladina rieky je u Guardiho viac diferencovaná, v strede toku vibrujúcimi fahmi štetca viac rozvlnená, vľavo pri nábreží zrkadlovo lesklá. Plavidlá spestruje výrazná červeň zástav. Farebné efekty červene využíva maliar rovnako pri zvýraznení vozidiel - hintovov a kočov - ako aj odevu hybkých postáv. Prevzdušnenie celej panorámy podporuje aj bielymi mráčkami brázdnená azúrová obloha.

Signatúra maliara je zaznamenaná v pôvodnej vrstve malby čiernou farbou. Je autentická, zodpovedá umelcovým signatúram. F. Guardi napokon začiatkom šesťdesiatych rokov (kedy podľa našich predpokladov obraz vznikol), nebol ešte natoľko populárny a uznávaný, aby jeho signatúru falšovali.²⁵

„Pohľad na Nevu smerom na západ - medzi chrámom sv. Izáka a budovami kadetských kasární“²⁶ -



Вид с западной стороны Коллежъ Императорскихъ
 Вид des batimens des Colleges Imperiaux
 d'une partie du Neva et de marchands en venant

realizoval Guardi podľa leptu a medirytiny Jakova Vasiljeviča Vasiljeva,²⁷ vyhotovenej takisto podľa Machajevovej predlohy. Lavú stranu obrazu lemujú veža chrámu sv. Izáka, za ňou, sledujúc predlohu pretlmočil Guardi palác kancelára cárovnej Jelizavety A.P. Bestuževa-Rjumina - štvorkrídlovú reprezentačnú stavbu s vežou obrátenou k mestu a s nábrežím ohradeným pred palácom balustrádou. Za palácom Bestuževa-Rjumina sa radia ďalšie stavby a paláce vybudované pozdĺž Nevy. Na protihlhom nábreží je v popredí trojpodlažná, štípmi zavŕšená budova Kasární kadetov, pôvodne palác vypovedaného kniežata Alexandra Menšikova, na ktorý nadväzujú ďalšie obydlia nobility. V popredí spája brehy Nevy drevený pontónový most, po ktorom premávajú chodci, jazdci, ekvipáže, koče i senom naložený sedliacky povoz a pochoduje šik vojakov. Pri architektonických objektoch sa Guardi rovnako ako na vyššie uvedenej vedute striktno pridŕžal predlohy, no dojem hĺbky je tu opäť vystupňovaný prevýšením horizontu i miernym zúžením hladiny rieky, z čoho vyplývajú aj určité zmeny v usporiadaní plavidiel. Štyri plachetnice v popredí sú posunuté viac do stredu, postavenie plachetnice s veslicami je však zachované. Z hľadiska konštrukcie mosta je rozdiel v detailoch pylónov, umožňujúcich jeho prerušenie pri prepúšťaní lodí. Na rytine sú pylóny voľné, na obraze dvojice priečne zviazané. „Život“ na Neve a na moste nadobudol v Guardiho podaní väčšiu dynamiku. Postavy i cválajúce paripy, modelované jemu vlastnou technikou nasadzovania fareb-

ných a bielych škvŕn, premieňa v živé bytosti a tvory. Hladinu rieky rozohráva výraznými svetlami a tieňmi. Nemožno tu nevidieť canalettovské vplyvy, ale na druhej strane sa nedajú poprieť preukazné prejavy jeho individuality v narábaní štetcom pri stvárňovaní štafáže a čerenia rozvíreného povrchu toku. Signatúra „Franco Guardi F.“ na piatej bárke sprava potvrdzuje opäť jeho autorstvo.

Pri „Pohľade na Nevu proti prúdu smerom na východ medzi dokmi a 13. radom na Vasiljevskom ostrove“²⁸ mal Guardi za predlohu grafický list Ivana Petroviča Eljakova²⁹ z tej istej série vedút, realizovaných podľa Machajevových kresieb. Scénu s dominantným pohľadom na Nevu s plachetnicami a loďkami lemujú na ľavej strane nábrežie Vasiljevského ostrova a na pravej strane časť petrohradských lodeníc. V popredí vľavo je palác generála - poľného maršala grófa B. Christiana von Münnicha - trojpodlažná budova s dvomi postrannými štípmi a s nadstavbou v strede, za ním nasledujú ďalšie objekty, oddelené kanálmi ústiacimi do Nevy, v pozadí sa črtá pevnosť Petra a Pavla. Vpravo v popredí je časť lodeníc s dvoma rozostavanými loďami, za tzv. Novým kanálom Admirality sa rozprestiera nábrežie s domom priemyselníka N.A. Demidova, na ktorý nadväzujú domy ďalších šľachticov. Vpravo v diaľke čnie chrám sv. Izáka a lodenica Admirality s jej charakteristickou vežou zakončenou prilbou. Prepis architektonických prvkov sleduje verne predlohu, avšak figurálnu štafáž podáva Guardi opäť voľnejšie, podľa vlastnej fantázie, rovnako ako zástavy plachetníc, ktorých biele plochy oživujú scénu. Horizont je na malbe aj v tomto prípade prevýšený, oblohu zahaľujú mraky. Pod ich závojom je nábrežie vpravo oproti grafickému listu viac zatemnené, čím veduta získava určitý nádych dramatickosti. Aj na tomto obraze rozohral umelec hladinu vody svetelnými pruhmi, ktoré sa striedajú s tieňmi vrhanými plavidlami. Signatúra „Franco Guardi F.“ je dobre viditeľná na bielom poli zástavy bárky, situovanej do popredia vľavo.

Veduta „Pohľad na Nevu po prúde medzi Zimným palácom jej cárskeho Veličenstva a budovami Akadémie vied“³⁰ predstavuje jeden z najreprezentatívnejších pohľadov na Petrohrad okolo polovice 18. storočia. Guardiho predlohou bol pri tomto obraze grafický prepis Machajevovej kresby, vyhotovený

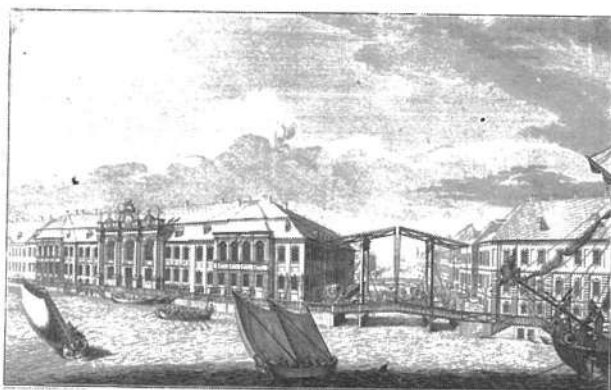


Grigorijom Aničkievičom Kačalovom.³¹ Na ľavej strane v popredí je Zimný palác vybudovaný pre cárovnú Annu architektom grófom Bartolomeom Francescom Rastrellim - trojpodlažná budova s manzardovou strechou, v strede s atikou zdobenou cáorskými insigniami. Vynechaním časti jeho ľavého krídla je v Guardiho interpretácii zvýraznený stredný reprezentačný trakt. Pred palácom, po ceste ohradenej balustrádou, ku ktorej vedie pristávacie schodište, prúdi čulá premávka kočov, jazdcov, chodcov i zoraného šiku vojakov. Za Zimným palácom sa rozkladá komplex Admirality s baštou a opevňovacími valmi a zariadenie cárskej lodenice s dvoma rozostavanými loďami, v pozadí kostol sv. Izáka. Na protihlnej strane vedú k neopevnenému brehu Nevy dva pristávacie mostíky. Premávka pred krajinou budovou Akadémie vied a za ňou nasledujúcou „Kunstkamerou“ je menej rušná ako pred Zimným palácom. Po Neve sa plavia oboma smermi i naprieč početné plavidlá - jedno- i viacstažňové plachetnice, loďky, lodičky i plte. Do postáv obecnstva i námorníkov

Pohľad na Štátne kolégiá a časť obchodných skladísk smerom na východ:

- 9. Lept a medirytina E.T. Vnukova podľa predlohy M.I. Machajeva
- 10. F. Guardi, olejomalba na plátne, celok
- 10 a. detail





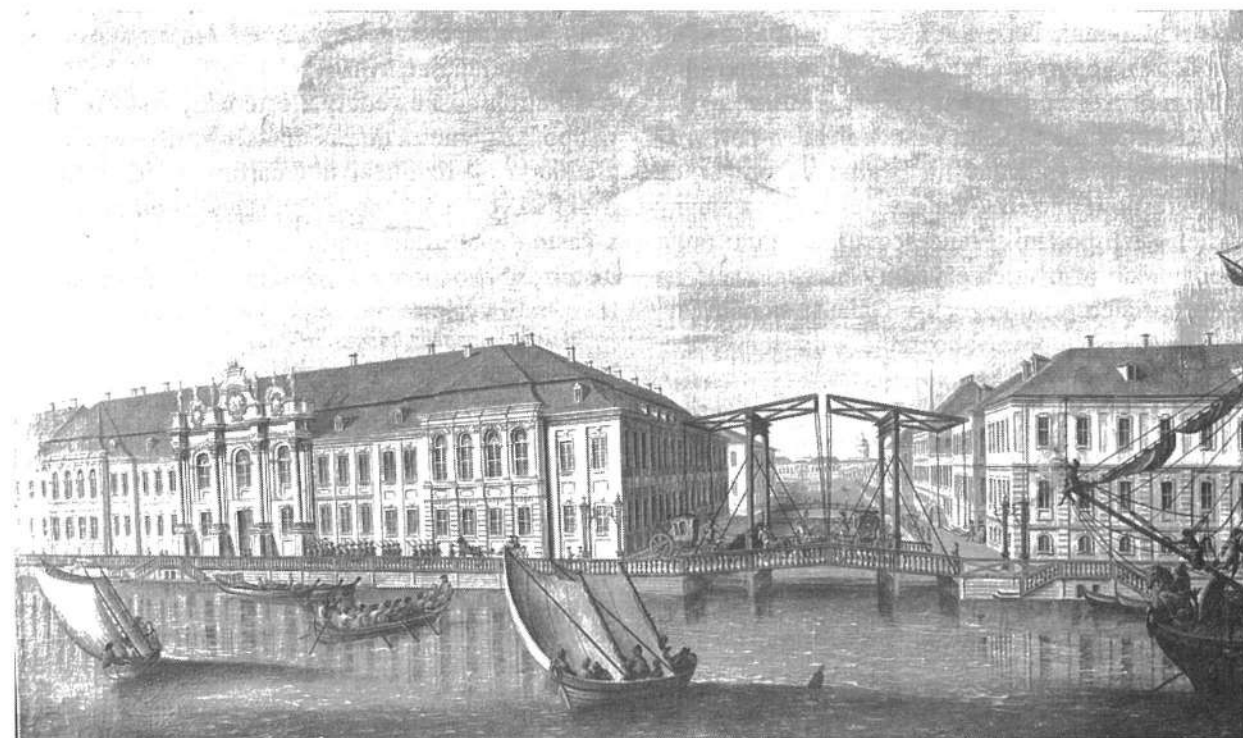
Вид на Зимний дворец и канал, соединяющий Мойку с Невой
 Vue de l'ancien Palais d'iver de Sa Majesté
 Impériale et de Canal qui joint la Moïka avec la Néva

vkladá Guardi dynamiku, živo podáva najmä figúry pltníkov. Jeho cit pre zvýraznenie hĺbky priestoru sa rovnako ako na predchádzajúcich vedutách prejavil prevýšením horizontu, no prispieva k nemu i citlivé rozíhranie hladiny Nevy. Na obraze, ktorý reprodukuje prvú vedutu albumu, sa umelcova signatúra nenachádza, no tak maliarsky rukopis, ako aj spôsob podania nasvedčujú Guardiho autorstvu.

Veduta „Pohľad na Štátne kolégiá a časť obchodných skladišť smerom na východ“,³² ktorá sleduje grafický prepis Machajevovej kresby vyhotovený Ekimom Terentjevičom Vnukovom,³³ zobrazuje vľavo, na tzv. Strelke, výbežku Vasiljevského ostrova, budovy Štátnych kolégií, kde za cára Petra Veľkého sídlili ministerstvá. Ide o komplex dvanástich budov, pôvodne zoradených okolo nedobudovaného kanála, spájajúceho Velkú a Malú Nevu, ktorý prechodne slúžil pre obchodnú plavbu. Trojpodlažné budovy sa vyznačujú jednotnou architektúrou s trojosovým rizalitom a manzardovými strechami - iba dve krajné sú zvýraznené prevýšeným štítom s oblokom v strede. Na úzkom námestí pred kolégiami premávajú elegantné kočy i chodci. Na pravej strane je striednejšia dvojpodlažná budova obchodného dvora so skladovými priestormi. Medzi Štátnymi kolégiami a obchodným dvorom je široký zhromažďovací priestor v strede s vývesným stĺpom, okolo ktorého sa grupuje dav občanov. Pred obchodným dvorom i v popredí sú skupiny chodcov, kočiarov i povozov naložených nákladom. Pri porovnaní s rytinou sa ukazujú drobné odchýlky len vo figurálnej

štafáži. Oproti predchádzajúcim vedutám ide o stereotypnejší maliarsky prejav, o prepis bez invecie, takmer bez využitia hry svetla a tieňa. Stváranie figúr je toporné, nezodpovedá zručnosti skúseného figuralistu. Namieste je preto domnienka, že tu nejde o dielo Francesca Guardiho, a to nielen pre absenciu jeho signatúry, ktorú iba zriedkavo uplatňoval, ale predovšetkým vzhľadom na celkovú úroveň diela. V danom prípade možno eventuálne uvažovať o tom, že ide o prácu jeho málo známeho brata Nicolu, resp. o prácu dielenského pomocníka. Predlohou pre „Pohľad na Starý Zimný palác a kanál spájajúci Mojku s Nevou“³⁴ bol kombinovaný technikou realizovaný grafický list Efima Grigorjeviča Vinogradova, vyhotovený podľa kresby Michaila Ivanoviča Machajeva,³⁵ pochádzajúci takisto z albumu vydaného v roku 1753. Zobrazuje v mierne zošíkmenom pohľade Starý Zimný palác so sklápacím mostom. Reprezentačné určenie paláca, ktorého prestavba sa začala ešte za vlády cára Petra Veľkého, podčiarkuje výrazný stredný rizalit, zakončený honosnou atikou. Rozmery osvetlením zabezpečeného sklápacieho mosta dokladajú dva proti sebe idúce kočiare. Na protilahlom brehu kanála je situovaná rovnako vysoká, no menej honosná dvojpodlažná budova. Hladina rieky v popredí je oživená plachticami a veslicami, zobrazenými pri dynamickom manévri otáčania. Pravý roh obrazu vyplňa iba čiastočne viditeľná väčšia plachetnica s posádkou v čulej akcii. Zatiaľčo pri prvých štyroch rozmernejších vedutách kládol rytec, ale najmä maliar dôraz na hlboký perspektívny pohľad, na tejto je pozornosť sústredená na Starý Zimný palác a sklápací most s detailmi jeho konštrukčného riešenia. Na zobrazené objekty dopadá priame svetlo, obloha s bielymi mráčkami je oproti rytine skôr znížená. Zrkadlenie vody je menej výrazné, jej čerenie je naznačené pravidelnými vlnkami. Analýzou maliarskeho prejavu sa dá usúdiť, že tu išlo pravdepodobne o spoluprácu dvoch umelcov. Jeden z nich - skúsenejší figuralista - stvárnil scénu na moste a posádku krajnej plachetnice. Eventuálna účasť štetca Francesca Guardiho tu nie je preto celkom vylúčená.

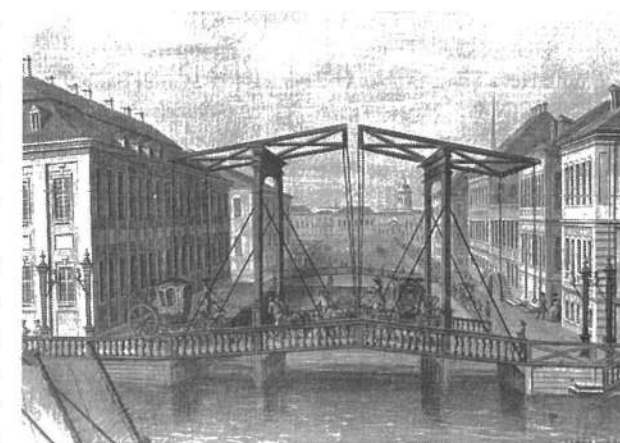
Petrohradské veduty v esterházyovských zbierkach mali už koncom 18. storočia svojich obdivovateľov v návštevníkoch čeklískeho kaštieľa, no meno a dielo Francesca Guardiho, ktorý sa až v roku 1784



stal členom benátskej Akadémie výtvarných umení, neboli v tej dobe (okolo roku 1780) ešte natoľko známe, aby sa osobitne zmieňovali o ich autorovi. Aj umeleckohistorické bádanie upriamilo pozornosť na odkaz F. Guardiho prevažne až v druhej polovici 19. storočia, keďže hold klasicistickému kánonu v prvých decéniách minulého storočia ešte výrazne pretrvával. Preto bol viac oceňovaný vecný, topograficky presný prejav Antonia Canala-Canaletta, či Bernarda Belotta. Až 20. storočie plne doceňuje Guardiho význam a adekvátne hodnotí kvality jeho plastického maliarskeho videnia, tlmočeného hrou svetla a tieňov, veľkorysými ťahmi štetca a pastóznym nánosom farby. Súčasný neutíchajúci záujem o jeho dielo dokladá aj rozsiahla výstava usporiadaná v roku 1993 v Benátkach, pri príležitosti dvojstého výročia jeho úmrtia.

Viazanosť na predlohy a neznalosť miesta z autopsie podväzovali síce Guardiho fantáziu, osobitosti jeho prejavu sa však ani v petrohradských vedutách - pri práci podľa Machajevových statickejších záznamov a ich prepise ruskými rytcami - celkom neutajili. Najmä do pohľadov na Nevu a jej prí-

Pohľad na Starý Zimný palác a kanál spájajúci Mojku s Nevou:
 11. Lept a medirytina E.F. Vinogradova podľa predlohy M.I. Machajeva
 12. F. Guardi(?) a dielňa, olejomalba na plátne, celok
 12 a. detail



kolektívnych prác oddelenia. - ALEKSEJEVA - VINOGRADOV - PIATNICKIJ, c.d. (v pozn.24), s.219.

(30) Olejomaľba na plátne, 140 x 230 cm. Neznačené. Majetok Magistrátu mesta Sereď, ev.č. 010/6 ZP 17. Na rubovej strane podrámu je lístok s francúzskym titulom diela uvedeným na grafickom liste.

(31) Lept a medirytina z dvoch platní, cca 500 x 1350 mm. - Anikievič Grigorij Kačalov (1711/12 - 1759), žiak Ch.A. Wortmanna a O. Ellingera na Akadémii vied. V roku 1737 sa stal „podmasterom“ a v roku 1750 vedúcim ryteckého oddelenia prospektov. Ryl o.i. aj knižné ilustrácie, portréty a desať listov Korunovácie cárovnej Jelizavety. - ROVINSKIJ, c.d. (v pozn.24), s.471-474; - ALEKSEJEVA - VINOGRADOV - PIATNICKIJ, c.d. (v pozn.24), s.221.

(32) Olejomaľba na plátne, 90 x 130 cm. Neznačené. Majetok Magistrátu mesta Sereď, ev.č. DKP 227/1978, t.č. v expozícii Okresného múzea v Galante. Obraz nebol reštaurovaný. Na rubovej strane podrámu je lístok s francúzskym titulom diela uvedeným na grafike.

(33) Lept a medirytina, 503 x 680 mm. - Ekim (Akim) Terentjevič Vnukov (1723/25 - 1762) bol žiakom Akadémie vied a stal sa „tovarišom“ u Georga F. Schmidta. Od roku 1740 sa zúčastňoval na všetkých kolektívnych prácach Grafickej siene, o.i. aj na knižných ilustráciach. - HARPRATH, c.d. (v pozn.13), s.12;

- ALEKSEJEVA - VINOGRADOV - PIATNICKIJ, c.d. (v pozn.24), s.216.

(34) Olejomaľba na plátne, 90 x 130 cm. Neznačené. Majetok Magistrátu mesta Sereď, ev.č. DKP 070/247, t.č. v expozícii Okresného múzea v Galante. Na rubovej strane podrámu je pripílený pôvodný lístok s francúzskym titulom grafického listu.

(35) Lept a medirytina, 495 x 690 mm.

(36) Po roku po odovzdaní tohto príspevku do redakcie ARS vyšiel článok PhDr. Jany ŠULCOVEJ: *Petrohradské veduty* (Pamiatky a múzeá, 1995, č.2, s.12-16). Autorka v ňom spochybňuje autorstvo Francesca Guardiho a tým aj autentickosť jeho signatúr na troch obrazoch. Veduty hypoteticky pripisuje Giuseppe Valerianimu (1708 Rím - 1762 Petrohrad), talianskemu maliarovi vyškolenému v Benátkach v dielni Marca Ricciho, ktorý od r. 1742 pôsobil v Petrohrade v službách cárovnej Alžbety I. Uvedené pojednanie okruhu problémov okolo petrohradských vedút ďalej komplikuje. Potreby bádania ohľadne ich pôvodu, pôvodcu a ciest, ktorými sa dostali na Slovensko sa takto stali ešte naliehavšími. Domnievame sa však, že signatúry v pôvodnej vrstve maľby a logika autorskej cti svedčia viac v prospech autorstva F. Guardiho.

Za poskytnutie fotografií rytín ďakujem Štátnej grafickej zbierke v Mníchove. Ostatné foto Thea Leixnerová, archív ÚDU SAV.

Die Veduten von Sankt Petersburg aus den Esterházy-Sammlungen

(Zusammenfassung)

Die Autorin befaßt sich mit sechs Veduten der Stadt Sankt Petersburg, die von der Fachliteratur bisher unbeachtet blieben. Drei von diesen Veduten sind von dem hervorragenden Repräsentanten des venezianischen Settecento - von dem Maler Francesco Guardi (1712-1793) signiert. Die Archivalien aus dem Jahre 1780 belegen, daß diese aus den Sammlungen des Fraknoer gräflichen Zweiges der Esterházy-Familie stammen, heute befinden sie sich im Besitz des Magistrats der Stadt Sereď. Als außerordentlich beachtenswerte Gemälde erwähnt sie in seiner Reisebeschreibung Gottfried Edle von Rotenstein (der neustens als Graf Johann IX. Pálffy identifiziert wurde), und der das Schloß Čeklís (Lanschitz, heute Bernolákovo) im Jahre 1781 besuchte.

Von den ursprünglich achtzehn Prospekten von Sankt Petersburg und seiner Umgebung - Peterhof, Zarskoje Selo, Oranienbaum u.a., die im Inventar des Schlosses Čeklís aus dem Jahre 1780 registriert wurden, haben wir zur Zeit, außer den vier großformatigen Gemälden, die den Musiksaal der Bratislavaer Burg dekorieren, Kenntnis nur von zwei weiteren kleineren Bild-

leinwänden, die im Bezirksmuseum von Galanta ausgestellt sind. Es ist uns bis heute nicht gelungen, das Schicksal der übrigen Ansichten zu erforschern.

Francesco Guardi erwarb seine fachliche Ausbildung ursprünglich als Figuralist in Venedig, in der Familienwerkstatt, die von seinem ältesten Bruder Gianantonio geführt wurde. Doch schon in den figuralen Gemälden, an denen er mitgearbeitet hatte, äußerte er sein Interesse für die landschaftlichen Motive, die später in der Form von Capriccis phantastischen Landschaften und Veduten Domäne seiner Schöpfung wurden. Die Anfänge seiner Orientierung an die phantastischen Landschaften, die er unter dem Einfluß vom M. Ricci und M. Marieschi malte, setzen die Kunsthistoriker in die 1740-er Jahre, seine ersten Veduten, die die Lektion von Canaletto widerspiegeln, in das Jahrzehnt 1745-1755.

In der Guardi-Werkstatt, wie es z.B. auch Francesco's venezianische Veduten aus den Sammlungen der Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien beweisen, gehörte die Arbeit nach fremden Vorlagen zu den gewöhnlichen Arbeitsmethoden.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß Fr. Guardi Italien niemals verlassen hatte, war der Maler gezwungen, bei den Ansichten von Sankt Petersburg ählicher Weise zu verfahren. In diesem Fall, wie wir es festgestellt haben, wurden ihm zu diesem Zweck die graphischen Vorlagen, die die russischen Stecher nach den Vorzeichnungen Michail Iwanowitsch Machajew's (1717-1770) gestaltet hatten, zur Verfügung gestellt. Diese wurden in Form eines Albums von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und Künste zu Sankt Petersburg herausgegeben. Das erste Album, nach dessen Blättern unsere Gemälde gefertigt wurden, erschien im Jahre 1753 - zum fünfzigsten Jahrestag der Gründung von Sankt Petersburg, das nächste im Jahre 1761. In diesem Zeitraum übte Graf Nicolaus Esterházy (1711-1764) als Gesandter des Wiener Hofes seine erfolgreiche diplomatische Mission in Sankt Petersburg aus. Wir nehmen an, daß es höchstwahrscheinlich derselbe war, der diese graphische Vedute erwarb und er selbst, oder sein Bruder Franz, dank seiner Verbindungen, die Bilder bei Francesco Guardi bestellte.

Die vier großformatigen an der Bratislavaer Burg ausgestellten Veduten (140 x 230 cm), stellen prunkvolle Paläste, Residenzen und öffentliche Bauten dar, die aus der Initiative des Zaren Peter des Grossen entlang der Neva gebaut wurden, und die aus der Stadt Sankt Petersburg, die im Jahre 1712 zur Hauptstadt des zarischen Imperiums deklariert wurde, eine der sehenswerten europäischen Metropolen machten.

Bei der Vedute „Ansicht der Neva - aufwärts von der Admiralität und der Akademie der Wissenschaften nach Osten“ benutzte Guardi als Vorlage das mit kombinierter Technik von Radierung und Kupferstich gefertigte graphische Blatt von Efim Grigorjewitsch Winogradow, das nach der Vorzeichnung von M.I. Machajew gemacht wurde. Ähnlich wie bei den Veduten nach den graphischen Umschriften der Werke Canalettos, überhöhte Guardi beträchtlich den Himmel, womit er die Luftfülle des Raumes und einen tieferen panoramatischen Anblick erreichte. Bei der topographischen Umschrift der Gebäude folgte er ziemlich genau der Vorlage, an den Fassaden wandte er aber markante Schatten an und rhythmisierte damit die belichteten und beschatteten Mauern. Was die Anzahl der Figuren und deren Stellung betrifft, übernahm er diese fast unverändert, aber mit seinen Erfahrungen als Figuralist und Meister des Pinselstriches unterschied er sie qualitativ von der Vorlage. Aus den mehr oder weniger kleinen starren Figuren des Stiches entstanden bewegliche Wesen, die durch das Spiel des Lichtes und Schattens und dank der mit ausdrucksvoller Pinselführung gemachten weißen und farbigen Flecken und Tüpfelchen belebt wurden. Als vertrauter Kenner der Bewegung der Wasserfahrzeuge und des Wassers in der venezianischen Bucht brachte er diese seine Impressionen und Kenntnisse auch bei der bildlichen Darstellung des grünlichen Wasserspiegels der Neva zur Geltung. Im Unterschied zu der mehr oder weniger einförmigen Fläche der Neva an der Vorlage, ist

diese an dem Gemälde durch die Bewegung der Schiffe, Barken und Ruderboote mehr gekräuselt. Es gelang ihm durch rote Farbeffekte an den Flaggen der verschiedenen Wasserfahrzeuge als auch an der Bekleidung der figuralen Staffage, die Lebensdynamik an der Neva und an ihren Ufern in das Bild zu integrieren. Die Panorama-Lichtfülle ist auch durch den von weissen Wolken belebten azurblauen Himmel unterstützt.

Ähnliche Arbeitsvorgänge und Ausdrucksformen sind auch für die drei übrigen Veduten, die sich zur Zeit an der Bratislavaer Burg befinden, kennzeichnend. Es sind: „Ansicht der Neva in der Richtung nach Westen zwischen der St. Isaakirche und den Gebäuden des Kadettenkorps“, realisiert nach der graphischen Umschreibung der Vorlage Machajew's von Jakow Wasiljewitsch Wasiljew, „Ansicht der Neva aufwärts - in der Richtung nach Osten zwischen der Galeerenwerft und der 13. Linie der Wasiljewskij-Insel“, die dem graphischen Blatt von Iwan Petrowitsch Eljakow, bzw. der Vorlage M.I. Machajew's folgt, und „Ansicht der Neva abwärts - zwischen dem Winterhaus ihrer kaiserlichen Majestät und der Akademie der Wissenschaften“, die sich an das graphische Blatt Grigorij Anichkiewitsch Katschalows stützt, das ebenso nach Machajew's Vorzeichnung entstanden ist.

Die ersten drei obenerwähnten Veduten tragen die Signatur Francesco Guardis, die in der ursprünglichen Schicht der Gemälde eingetragen ist. Sie gehören zu den wenigen Werken, die der Künstler eindeutig autorisierte. In Berücksichtigung der Handschrift und des künstlerischen Niveaus schreiben wir Guardi auch die unsignierte „Ansicht der Neva abwärts - zwischen dem Winterhaus ihrer kaiserlichen Majestät und der Akademie der Wissenschaften“ zu.

Die Vedute „Ansicht der staatlichen Kollegien und eines Teiles des Handelshofes nach Osten hin“, realisiert nach der graphischen Umschreibung der Vorzeichnung von Machajew durch Ekim Terentjewitsch Wnukow, die sich zur Zeit in der Exposition des Bezirksmuseums in Galanta befindet, ist von einer wesentlich schwächeren Qualität. Es fehlen ihr sowie die Großzügigkeit als auch andere Merkmale Guardis malerischen Äußerungen. Ähnlich ist es auch mit ihrem Pendant im Museum in Galanta - „Ansicht des alten Winterpalastes mit dem Kanal, der die Mojka mit der Neva verbindet“, die der Graphik E.G. Winogradows nach M.I. Machajew folgt. In den beiden Fällen handelt es sich um eine Werkstattarbeit, beziehungsweise um eine Arbeit des bis heute wenig bekannten Bruders von Francesco - Nicola. Ein Eingriff Fr. Guardis käme eventuell nur bei einer figuralen Szene auf der Brücke bei der „Ansicht des alten Winterpalastes...“ in Betracht.

Die Veduten an der Bratislavaer Burg gehören zu den kostbaren Werken des venezianischen Settecento und obwohl sie nicht zu dem Höhepunkt der Francesco Guardis Schaffensperiode gehören, sind sie einer erhöhten Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker wert.

Bývalé súsošie Panny Márie so sv. Štefanom v areáli kaštieľa v Bernolákove a jeho tvorca Anton Leidenfrost

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

Medzi najvýznamnejšie svetské stavby neskorého baroka na Slovensku patrí nesporne kaštieľ v Bernolákove (Čeklísi), ktorý si dal postaviť na začiatku 18. storočia gróf Jozef Esterházy (1682-1748), syn Františka, mladšieho brata palatína Pavla Esterházyho a Kataríny, sestry Imricha Tökölyho.¹

Jozef Esterházy, ktorý bol vychovávaný za kňaza a v roku 1700 promován vo Viedni na doktora filozofie, sa už v mladosti rozhodol pre vojenskú dráhu.² Podobne ako jeho otec, generál kavalérie, sa veľmi skoro stal úspešným vojakom, bojujúcim na cisárskej strane. V neskorších rokoch bol istý čas bánom Chorvátska a Slavónie a nakoniec *judex curiae* Uhorska. Súčasne bol od roku 1741 poľným maršalom. V tejto funkcii organizoval a viedol v pohnutých prvých rokoch vlády Márie Terézie uhorské insurekčné vojská do boja na obranu jej dedičských práv.

Nový kaštieľ uprostred úrodných polí a viníc južného Slovenska mal byť nielen správnym centrom rozsiahleho panstva, ale aj reprezentačným vidieckym sídlom Jozefa Esterházyho, popri jeho mestskom paláci v Bratislave.³ Takéto výpravné letné rezidencie patrili od začiatku 18. storočia, po odvrátení tureckého nebezpečia, medzi prvoradé stavebné podujatia uhorských magnátov, ktorí - podobne ako príslušníci vysokej rakúskej šľachty - začali v nich tráviť podstatnú časť svojho života, ba vytvorili z nich často aj centrum svojej spoločenskej aktivity. Podľa Korabinského⁴ bol kaštieľ v Bernolákove postavený na vyvýšenine, na ktorej sa pôvodne rozprestierali

vinice. V prvej fáze výstavby sa tu zriadili predovšetkým veľké pivnice a komory pre zásoby, v hotovej, s veľkými nákladmi vybudovanej budove sa však potom nachádzala tiež „vyberaná“ knižnica,⁵ čo svedčí o význame tohto sídla pre jeho majiteľa a „pozoruhodná“ zbrojnica. Kaštieľ sa stal čoskoro tiež dejiskom významných spoločenských udalostí v živote grófskej rodiny.

Monografické spracovanie bernolákovského kaštieľa predbežne chýba, dodnes nie je bezpečne známy ani jeho projektant.⁶ Podľa pôvodného nápisu na jeho strednej veži bol ukončený v roku 1722, stavebné práce začali ale už o desaťročie skôr⁷ a pokračovali podľa zachovaných vyúčtovaní až do konca dvadsiatych rokov. Ku stavbe jestvuje pomerne veľa archívneho materiálu. Doterajšie dielčie sondy v príslušnej časti rodinného archívu Esterházyovcov, ktorá sa nachádza v Maďarskom krajinskom archíve (Országos Levéltár) v Budapešti, boli veľmi sľubné, nikto sa však archívnemu prieskumu dosiaľ sústavne nevenoval. Zo slovenskej strany nazrel do tohto materiálu najmä Pavel Horváth, z maďarskej Elemér Révhelyi. Podľa ich výskumov, ktoré boli len sčasti publikované a podľa mojich vlastných excerpt, sa na prácach na novom kaštieli podieľali predovšetkým bratislavskí umelci a umeleckí remeselníci. Na stavbe samotnej pracovali murárski majstri Bartolomej Witweger a Vavrinec Steiger,⁸ kaplnku sv. Anny v parku, pri tzv. „čiernej vode“ postavil v rokoch 1727-28 František Portenhaus.⁹ Objednávky na rôzne sochárske práce dostali Bratislavčania Kristán

Heeb, Anton Leidenfrost a Andrej Hütter,¹⁰ kým kamenárske práce vykonával prevažne Tomáš Hilger z Deutsch Altenburgu.¹¹ Na rôzne zámočnicke práce pri stavbe kaštieľa si pozval Jozef Esterházy v roku 1913 z Viedne meštianskeho zámočnickeho majstra Gašpara Mayera.¹² Pomerne málo vieme o maliaroch, ktorí vyzdobovali novopostavený kaštieľ. Z archívneho materiálu je predbežne známy len Bratislavčan Tomáš Zekum, ktorý v kaštieli pracoval v roku 1719¹³ a Ján Juraj Umbstatt, ktorý vytvoril v roku 1724 portrét Karola VI. a pre salu terenu znázornenia Jari a Jesene.¹⁴ Podľa zachovaného inventára kaštieľa z roku 1740¹⁵ sa tu však vtedy nachádzalo pomerne veľa portrétov a vo „veľkej sále“ tiež desať veľkých obrazov s poľovníckymi námietmi, okrem toho mali viaceré miestnosti maľované supraporty s rôznymi zátišiami. Až na spomínaný Umbstattov portrét Karola VI. v životnej veľkosti, ktorý visel v knižnici kaštieľa, nepoznáme zatiaľ autorov ostatných obrazov. U malieb nad dverami môžeme však iste právom predpokladať, že ich vytvoril bratislavský maliar Jozef Daniel Michorn, ktorý bol v tom čase dvorným maliarom Jozefa Esterházyho.¹⁶

Bratislavský sochár Jozef Gode, ktorý bol činný pre Jozefa Esterházyho na konci jeho života a ktorý vyzdobil v roku 1748 aj jeho výpravné *castrum doloris* v Eisenstadte,¹⁷ tvoril pre Bernolákovo aj za nového majiteľa, ktorý v rokoch 1753-1757 dal previesť veľkú prestavbu kaštieľa. Pod vedením murárskeho majstra Jakuba Fellnera z Taty tu vtedy vedľa Godeho pracovali aj ďalší bratislavskí majstri, kamenár Leopold Toll, kovolejár Ján Ernest Christelli, stolár Ján Juraj Rößler, štukatér Karol Wallner a maliar Karol Schweninger, ktorý sa čoskoro potom presťahoval do Bernolákova.¹⁸

Novú, veľkolepú úpravu dostal kaštieľ za Mikuláša Esterházyho, ktorý bol istý čas vyslancom v Petrohrade. Podrobný popis budovy, zariadenia jednotlivých miestností a parku so všetkými jeho pavilónmi nám zanechal bratislavský občan Gottfried von Rotenstein z roku 1781.¹⁹ Podľa neho si môžeme utvoriť pomerne dobrú predstavu o luxusnom prostredí kaštieľa, ktorý v lete vraj často navštevoval tiež uhorský miestodržiteľský pár, sídliači vtedy na Bratislavskom hrade.²⁰ K úpravám za Mikuláša Esterházyho a k ďalším prestavbám, realizovaným v priebehu 19. storočia, nepoznáme predbežne žiadne konkrétnej-



1. Gróf Jozef Esterházy (medirytina Leopolda Schmittnera)

šie údaje, nikto tomuto obdobiu zatiaľ nevenoval pozornosť. Veľká doba pre kaštieľ a jeho park však v 18. storočí iste skončila, už v roku 1825 sa s pofutovaním hovorí o jeho opustenosti.²¹ V roku 1911 kaštieľ vyhorel, čoskoro potom ho reštaurovali a adaptovali moderným životným podmienkam. Ďalšie poškodenie budovy a jej vyplienenie v roku 1945 zahájili potom postupnú devastáciu kaštieľa, ktorý opustili jeho pôvodní majitelia. Bol síce v rokoch 1948-49 reštaurovaný,²² ale jeho nevhodné určenie na učňovský internát a nakoniec jeho úplné vyprázdnenie tento úpadok len spečatilo.

Z pôvodného zariadenia kaštieľa sa zachovali dnes len nepatrné zvyšky. Pomocou archívneho materiálu a súdobých popisov môžeme čiastočne rekonštruovať najmä najstaršiu sochársku výzdobu,



2. Kaštieľ v Bernolákove

3. Jeden z dvojice gryfov pred vchodom do kaštieľa



ktorá vznikla za Jozefa Esterházyho. Dávno zničené sú zrejme dve kolosálne súsošia Samsona bojujúceho s levom a Herkulesa zabíjajúceho hydry, ktoré podľa popisu z roku 1754²³ stáli pri južnej strane zámku, na moste, ktorý viedol ku liečivému prameňu, nachádzajúcemu sa v areáli kaštieľa. O týchto sochách nám chýbajú akékoľvek iné údaje a nespomína ich o štvrtstoročie neskôršie už ani Rotenstein. Ten istý osud stihol zrejme aj hlavy „starých heroov“ na stĺpoch, obklopené antikizujúcim dekorom, ktoré boli podľa popisu z roku 1754 umiestnené na obvode záhrady.²⁴ Z prvej fázy výstavby a zariadenia kaštieľa pochádzajú ale pravdepodobne dva impozantné gryfy, heraldické zvieratá Esterházyovcov, ktorí spočívajú na nízkych sokloch a dodnes „strážia“ vchod do zámku. O týchto kamenných sochách dobrej umeleckej úrovne mlčia staré popisy zámku a chýba aj akýkoľvek iný údaj.²⁵

V zachovanom archívnom materiáli sa k pôvodnej sochárskej výzdobe zámku a jeho záhrady našli predbežne dve zmluvy, ktoré uzavrel gróf Jozef Esterházy s bratislavským meštianskym sochárom Antonom Leidenfrostom v roku 1723 a 1725.²⁶

Prvá z nich, z 27. marca 1723,²⁷ sa týka zhotovenia „pyramídy“ so znázornením sv. Štefana klačiaceho pred Madonou, ktorá mala byť vyhotovená podľa predloženého modelu do 15. augusta toho istého roku. Dohodnutá pláca bola 400 zlatých, pričom Leidenfrost mal dodať tiež kameň na spracovanie a dielo vytvoriť vo svojej bratislavskej dielni. Podľa záznamov o postupnom vyplácaní honorárov, sa Leidenfrostovi podarilo túto objednávku zrejme v dohodnutom čase splniť.

Ku zmluve patrí aj nepodpísaná a nedatovaná „špecifikácia“, napísaná pravdepodobne samým Leidenfrostom,²⁸ v ktorej sa presne vypočítavajú jednotlivé figurálne časti budúceho diela a ich rozmery. „Pyramída“, t.j. obelisk pomníka mala byť vysoká 13 stôp (asi 4,5 m), a ozdobená obláčikmi so šestnástimi anjelskými hlavičkami. Na nej mala byť umiestnená sediacia Madona s Ježiškom v mierne podživotnej veľkosti (4 stopy, 3 cóny). Tej istej veľkosti mali byť aj traja sediaci anjeli s veľkými štítmami, kým klačiaci sv. Štefan mal byť o dačo nižší. K nemu patril malý anjeličok so štítom, päť ďalších rovnako veľkých anjeličkov malo ozdobovať sám obelisk a štyria, s hviezdami, mali byť umiestnení na ohrade pomníka, na ktorej malo stáť okrem toho aj päť veľkých váz.

Druhá zmluva medzi Jozefom Esterházym a Antonom Leidenfrostom, z 21. apríla 1725²⁹ sa týkala rôznych diel. Sochár mal do júla toho istého roku vytvoriť šestnásť asi meter vysokých figúr putti (3 stopy) na samostatných podstavcoch, trinásť párov búst približne životnej veľkosti s dačo menšími vázami,³⁰ dva veľké „obrazy“ (zrejme reliéfy) na piliere a šesť podstavcov pre salu terenu. Za všetky tieto diela, ktoré boli iste určené na dekoratívnu výzdobu zámku a jeho parku, mal sochár dostať 341 zlatých, pričom musel opäť zaobstarat materiál. Podľa záznamov o platbách na listine zmluvy, potvrdil Leidenfrost poslednú splátku dohodnutej sumy už v októbri toho istého roka, čiže diela stihol v priebehu niekoľkých mesiacov vytvoriť.

O tvorcovi spomínaných prác, Antonovi Jozefovi Leidenfrostovi vieme, že do Bratislavy prišiel

z Brna. Dňa 24. novembra 1719 sa tu oženil s vdovou po mestskom sochárovi Andrejovi Kernovi a tým sa stal občanom Bratislavy a získal zavedenú sochársku dielňu.³¹ Až do svojej smrti (31. decembra 1726)³² patril zrejme medzi popredných majstrov mesta. Jeho vdova sa po roku vydala za sochára Andreja Hüttera, ktorý pravdepodobne už predtým pôsobil v Leidenfrostovej dielni.³³ Tým sa zaručilo kontinuálne trvanie tejto sochárskej dielne v Bratislave až do štyridsiatych rokov 18. storočia.

Okrem uvedených prác pre Jozefa Esterházyho, niekoľkých diel pre rodinu Erdődy³⁴ a malých nešpecifikovaných prác pre dóm sv. Martina, ktoré



4. Sv. Štefan dáva uhorskú korunu P. Márii, detail plastickej výzdoby pomníka pred kaštieľom



5. P. Mária v kostole sv. Františka na Budíne (*Maria Hilff in dem Gottes Haus deren W. W. Erwürdigen Frauen Elisabethinerin zu Ofen*), medirytinový obrázok z dielne J.F. Bindera, okolo 1790

v rokoch 1720 a 1725 objednal magistrát mesta Bratislavy,³⁵ poznáme najmä Leidenfrostovu tvorbu pre grófa Petra Zichyho.

Prvé zistené práce pre tohto objednávateľa vytvoril Leidenfrost pre farský kostol v Zsámbeke, malej dedine v blízkosti Budapešti a to najskôr, začiatkom roku 1720, dnes už nejestvujúci hlavný oltár, vzápätí po ňom kamennú sochu P. Márie a bočný oltár, ukončený pred 17. júlom 1720.³⁶ Tento môžeme snáď identifikovať s dnešným ľavým bočným oltárom, na ktorom sa nachádzajú sediace sochy sv. Vendelína a sv. Jána Nepomuckého.³⁷ Práce

pre Zsámbeke viedli k tomu, že tu Leidenfrost zrejme občas býval, a síce v dome patriacom Petrovi Zichymu. O jednom, dlhšom pobyte vieme zo zachovanej nájomnej zmluvy z 8. mája 1721.³⁸ Leidenfrostovou úlohou bolo v tomto čase vytvoriť päť sóch pre tamojšiu kalváriu, ktoré dnes už chýbajú.³⁹ Vtedy vznikol aj jeden, dnes nezvestný krucifix, ktorý Leidenfrost vyúčtoval o rok neskôr.⁴⁰ V tomto účte, napísanom v Bratislave, sa tiež dozvedáme, že Leidenfrost vytvoril v roku 1722 - pravdepodobne pre Zichyho bratislavský palác - aj jednu pec a dal ju osadiť.

Gróf Peter Zichy vlastnil v Starom Budíne (Óbuda) veľké územie, ktoré po odchode Turkov znovu osídlil a to predovšetkým kolonistami z Horniakov (tzv. Újlak).⁴¹ Pri výzdobe novopostaveného farského kostola v tejto oblasti zamestnal Zichy viacerých bratislavských majstrov, medzi nimi aj Antona Leidenfrosta, ktorý tu v rokoch 1722-23 vytvoril sochy apoštolov Petra a Pavla pre hlavný oltár.⁴² Dnes sú tieto sochy nezvestné, podobne ako Leidenfrostove práce pre budínsky kostol sv. Anny, patriaci vtedy jezuitom, ktorých objednávateľom bol opäť Peter Zichy. Pre neho tu pracoval už Leidenfrostov predchodca, bratislavský sochár Andrej Kern.⁴³

Spomedzi všetkých uvedených prác, objednaných grófom Jozefom Esterházyom u Leidenfrosta pre kaštieľ v Bernolákove, bol pomník zasvätený P. Márii nepochybne najvýznamnejšou objednávkou. Postavenie takéhoto stĺpa v bezprostrednej blízkosti svojho sídla bolo bezpochyby predovšetkým výrazom hlbokej piety Jozefa Esterházyho, o ktorom vieme, že bol vychovaný v kňazskom seminári. Jeho baroková zbožnosť a úcta voči Panne Márii našli svoj výraz nielen v početných ďalších činoch na podporu náboženského života, najmä na rozšírenie mariánskeho kultu,⁴⁴ ale aj v jeho osobnom presvedčení, že len intervencia Panny Márie zachránila jeho a jeho hostí pred požiarom, ktorý v roku 1728 hrozil zachvátiť bernolákovský kaštieľ.⁴⁵ Hlboký dojem z tohto „zázraku“ viedol Jozefa Esterházyho údajne k tomu, že sa v konflikte cisárskej vrchnosti s bratislavskými evanjelikmi, ktorí odmietali skladať prísahy na Panu Máriu a svätých, postavil na čelo katolíckych právnikov, ktorí obhajovali túto tradičnú, dekrétom Karola VI. z roku 1725 opäť prikázanú, prísahnú formulu.⁴⁶

Samotný námet pomníka v Bernolákove - svätý Štefan venuje uhorskú korunu P. Márii a tým stavia seba a celú krajinu pod jej ochranu - nebol však v tej dobe neobvyklý. Po znovuoživení a aktualizovaní tejto scény zo stredovekej legendy⁴⁷ v 17. storočí, keď sa stala jednou z hlavných nábožensko-politických tém v boji proti uhorským protestantom,⁴⁸ bola v 18. storočí jednou z najobľúbenejších religióznych námetov v uhorskom umení. Častou bývala najmä na hlavných oltároch kostolov, zasvätených buď P. Márii alebo sv. Štefanovi,⁴⁹ popri tom ale niekedy tematicky rozširovala aj oltáre s milostivým mariánskym obrazom,⁵⁰ ba dostávala sa aj na verejné priestranstvá, kde dopĺňala trojičné stĺpy - ako to poznáme z populárnej skupiny Márie Immakulaty a sv. Štefana na trojičnom stĺpe v Bratislave z roku 1760.⁵¹

Podľa popisu z roku 1754⁵² vieme, že bernolákovský pomník stojaci na voľnom priestranstve pred kaštieľom, bol dvojstranný. Na jeho strane obrátenej ku budove sa nachádzala hlavná skupina P. Márie so žehnajúcim Ježiškom a kľačacim sv. Štefanom. Na vrchole „pyramídy“ bol umiestnený symbol najsv. Trojice: trojuholník, z ktorého vychádzali pozlátené kovové lúče. Na druhej strane pomníka, obrátenej ku vstupnej bráne, bola pripevnená veľká kovová tabuľa s nápisom, hlásajúcim, že tento pomník je votívnym darom Jozefa Esterházyho.⁵³ Bližší dôvod grófovho *ex vota* z tohto nápisu nevysvitá. Traja anjeli, ktorí boli podľa spomínanej „špecifikácie“ práve tak veľkí ako Madona, sa v tomto popise nespomínajú. Pravdepodobne ale boli umiestnení na strane odvrátenej od kaštieľa, a síce nad kovovou tabuľou. Ich ikonografický zmysel nie je celkom jasný. Buď stelesňovali svätú Trojicu (ale tá tu bola už prítomná v podobe trojuholníka na vrchole obeli-

sku), alebo to boli traja archanjeli, držiaci štíty v rukách na obranu krajiny. Podobný motív v súvislosti so skupinou P. Márie a sv. Štefana poznáme totiž zo 17. storočia.⁵⁴ V tomto prípade by esterházyovská koncepcia pomníka bola nadväzovala ešte na starší, protireformačný charakter takýchto zobrazení, kým pre scény P. Márie so sv. Štefanom v 18. storočí je všeobecne typické, že už stratili svoju polemickú zahrotenosť a stali sa viac slávnostnými „štátnymi“ výjavmi.

Približne na tom istom mieste ako pôvodný pomník stojí dnes stĺp pochádzajúci z 18. storočia, na ktorom je umiestnené súsošie Madony so sv. Štefanom. Podľa jeho výzoru ho však ťažko môžeme stožniť s dielom z roku 1723. Je už len trojboký, pre dedikačný nápis a pre troch veľkých anjelov niet na ňom miesta. Jeho hladké štíhle formy a dve rokokové vázy po stranách hlavnej skupiny podporujú naše presvedčenie, že tento pomník vznikol až v druhej polovici 18. storočia, a to pravdepodobne v rámci spomínaných veľkých úprav kaštieľa v rokoch 1753-57. O značne poškodenej ústrednej sochárskej skupine sa žiaľ dnes nedá s istotou povedať, či bola prevzatá z pôvodného pomníka a je tak dielom Leidenfrostovým, alebo - čo je viac pravdepodobné - či vznikla takisto až v päťdesiatych rokoch 18. storočia. Ďalšie Leidenfrostove diela, ktoré vytvoril podľa zmluvy z roku 1725 takisto pre Jozefa Esterházyho sú dnes nezvestné, pravdepodobne sú už dávno zničené. Publikovaný novozistený archívny materiál pomáha preto len rozširovať naše vedomosti o tvorbe tohto iste zaujímavého sochára, činného v Bratislave krátko pred Donnerovým príchodom; nepomáha nám ale získať konkrétnu predstavu o jeho výtvarnom názore a umeleckej úrovni.

POZNÁMKY

(1) Kým palatín Pavol Esterházy (1635-1713) bol prvým kniežatom a zakladateľom staršej, kniežacej línie fraknovskej vetvy rodu, bol jeho mladší brat František (1641-1684) členom mladšej, grófskej línie tejto vetvy. - Lit.: WURZBACH, C. v.: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bd. 4*. Wien 1858, s.89 n.; - ESZTERHÁZY, J.: *Az Esterházy család és oldalágainak leirása*. Budapest 1901.

(2) ESZTERHÁZY, c.d., s.153 n. Dôležitým, dosiaľ málo využívaným prameňom pre poznanie života J. Esterházyho a jeho činnosti ako objednávateľa umenia, je spis „*Posthuma memoria Josephi Esterházi de Galantha*“, ktorý vyšiel v roku 1754 v Trnave. Jeho autorom (označeným v nadpise ako „opera devoti ipsius clientis G. K.“) je šenkvičský osvietenec Gabriel Kolínov. Sám Esterházy vydal v roku 1747 knihu „*Regulament und*

hauser, die Bildhauer Christian Heeb, Anton Leidenfrost und Andreas Hütter und der Maler Thomas Zekum. Der Steinmetzmeister Thomas Hilger kam aus Deutsch Altenburg, der Schlossermeister Kaspar Mayer aus Wien. Unbekannter Herkunft ist der Maler Johann Georg Umbstatt, der für die bedeutende Bibliothek des Schlosses ein lebensgroßes Bildnis Kaiser Karls VI. schuf und die *salla terrena* schmückte. Außerdem können wir voraussetzen, daß sich an diesen Arbeiten auch Johann Daniel Michorn, der damalige Hofmaler des Grafen beteiligt hatte.

Nach dem Tode des Erbauers kam es unter dem neuen Eigentümer, Graf Franz Esterházy, zu einem großen Umbau des Schlosses unter der Führung des Mauerermeisters Jakob Fellner aus Tata. Auch an diesen Arbeiten kurz nach der Jahrhundertmitte beteiligten sich vorwiegend Künstler und Handwerker aus der naheliegenden Stadt Bratislava: der Bildhauer Ludwig Gode, der Steinmetz Leopold Toll, der Gießer Johann Ernst Christelli, der Tischler Johann Georg Rößler, der Stukkateur Karl Wallner und der Maler Karl Schwenger.

Die bedeutendste künstlerische und gesellschaftliche Periode in der Geschichte dieses Schlosses folgte kurz danach, in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts. Eine detaillierte Schilderung des aufwendig eingerichteten Gebäudes und des ausgedehnten Schloßparkes hat Gottfried von Rotenstein 1781 und 1793 in seinen Reisebeschreibungen hinterlassen.

In der ersten Bauperiode des Schlosses entstand auch ein Votivmal des Joseph Esterházy für das Areal des Schlosses, das vor seiner Hauptfassade stand. Errichtet wurde es im Jahre 1723, der ausführende war - nach dem neugefundenen, hier publizierten Vertrag, der bereits erwähnte Bildhauer Anton Leidenfrost. Nach der dem Vertrag beigelegten „Spetification“ des Künstlers (?) und der Beschreibung in der „Posthuma memoria“, hatte dieses freistehende, reichgeschmückte Denkmal, das der Muttergottes und dem Hl. Stephan gewidmet war, zwei Seiten. Auf der zum Schloß gewendeten Seite befand sich in der Mitte einer „Pyramide“ d.h. eines Obelisken die Figur der sitzenden Muttergottes mit segnendem Christuskind im Arm. Vor ihr kniete der Hl. König Stephan, der ihr die ungarische Krone anbot, und somit sein Reich unter ihren Schutz stellte. Auf der vom Schloß abgewandten Seite war eine Tafel mit der ausführlichen Widmungsinschrift angebracht (zitiert in: „Posthuma memoria“) und darüber drei sitzende große Engel mit Schildern, deren ikonographische Bedeutung nicht klar ist. In ihnen die Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit zu sehen widerspricht der Umstand, daß sich auf

der Spitze des Denkmals das Symbol der Hl. Dreifaltigkeit schon befand: eines aus Metall hergestelltes und vergoldetes Dreieck, von ebenfalls vergoldeten Strahlen umgeben. Das Denkmal war mit einem Geländer umfriedet, das mit Putti und Vasen geschmückt war. Weitere Putti befanden sich auf dem Obelisken selbst, wo außerdem Puttiköpfe auf Wolken angebracht waren.

Heute befindet sich vor dem Schloß - wahrscheinlich noch auf demselben Platz - ein Denkmal mit derselben Darstellung einer sitzenden Madonna mit dem knienden Hl. Stephan, das seinem Aussehen nach zwar im 18. Jahrhundert entstanden, aber offenbar nicht mit dem ursprünglichen aus dem Jahre 1723 identisch ist. Es ist nur dreiseitig und hat nur eine Schauseite. Sein plastischer Schmuck besteht lediglich aus der zentralen Gruppe, für weitere Figuren von Engeln und Putti oder für eine Inschrift ist auf dem schlanken Obelisken kein Platz mehr. Nur zwei Rokokovasen flankieren heute die mittlere plastische Darstellung. Wir nehmen an, daß dieses Denkmal erst nach 1754, nach dem Erscheinen der „Posthuma memoria“ entstanden ist, im Zusammenhang mit dem großen Umbau, der nach dem Tod von Joseph Esterházy durchgeführt wurde.

Über die heute stark beschädigte plastische Mittelgruppe des Denkmals kann man heute nicht sagen, ob sie vom ursprünglichen Votivmal übernommen wurde, oder - was wahrscheinlicher ist - ebenfalls erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Das in diesem Beitrag publizierte Archivmaterial erweitert zwar damit unsere Kenntnisse über den Schöpfer des Denkmals, den Bildhauer Anton Leidenfrost, trägt aber nicht dazu bei, auch ein etwas konkreteres Bild über diesen führenden und sicher auch interessanten Künstler, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bratislava tätig war, zu gewinnen. Bisher sind nämlich über sein Leben und seine Tätigkeit mehrere Nachrichten gefunden worden, aber keine Werke, die man ihm mit Sicherheit zuschreiben könnte. Wir wissen inzwischen, daß er aus Brünn kam und durch die Heirat mit der Witwe nach dem Bildhauer Andreas Kern eine eingeführte Werkstatt und das Bürgerrecht in der Stadt erwarb. Wir haben in diesem Beitrag außer auf mehrere Arbeiten des Künstlers für den Grafen Joseph Esterházy und seine bekannte Tätigkeit für die Familie Erdödy, auch auf bisher teilweise unbekannte Akten über seine umfangreiche Tätigkeit für den Grafen Peter Zichy hingewiesen, die er vor allem in Zsámbek bei Budapest und in Óbuda (Altöfen) durchgeführt hatte.

Die Entwürfe für die Piaristenkirche in Prievidza aus dem Generalarchiv des Ordens in Rom

Hanna SAMSONOWICZ

Obwohl die Piaristenkirche in Prievidza mit dem anliegenden weitläufigen Klostergebäude zu den interessantesten Beispielen der spätbarocken Architektur in der Slowakei gehört, wurde sie bis jetzt noch nicht bearbeitet. Die einzige Arbeit, die die Geschichte des Ensembles bespricht und die Architektur analysiert, bildet der Artikel von Ladislav Šášky, der die Tagebuchaufzeichnungen über den Bau des Kollegs, die in den Jahren 1709-1758 niedergeschrieben wurden, und eine Reihe anderer Archivquellen, die im Staatsarchiv von Nitra aufbewahrt werden, benutzte.¹ Auf die Prievidzaer Wandmalereien und Altarbilder hat Anna Petrová-Pleskotová in den Arbeiten über die Malerei des 18. Jahrhunderts in der Slowakei hingewiesen.² Interessante Informationen brachte auch der Artikel von Július Valach über die Geschichte der von den Piaristen geführten Schule.³ Petr Fidler, der Autor einer der wenigen allgemeineren Bearbeitungen über die Geschichte der slowakischen Barockkunst, hat die Kirche von Prievidza lediglich in einer Anmerkung erwähnt.⁴

Das Ziel dieser Arbeit ist es sieben, bisher unbekannte Entwürfe und Zeichnungen des Kollegs von Prievidza, die im Generalarchiv des Piaristenordens in Rom aufbewahrt werden, zu besprechen. Die folgenden Besprechungen sind das Ergebnis einer allgemeinen Quellenanalyse und sollten als ein Forschungsvorschlag betrachtet werden wobei eine Beurteilung und gründlichere Untersuchung den slowakischen Kunsthistorikern überlassen wird.⁵

Die Geschichte des Kollegs von Prievidza geht zurück auf das Jahr 1666, als die ersten Mönche des Kollegs von Rzeszów, das 1658 von dem Krakauer Woiwoden Jerzy Lubomirski gestiftet wurde, der Einladung von Franziska Khuen de Belassi, verwitbte Gräfin Pálffy folgend, nach Prievidza kamen. Der 1621 in Rom gegründete Orden hat sich die Organisation des Schulwesens, vor allem der Grundausbildung, zum Ziel gemacht, der einzigen Alternative zum Jesuitenschulwesen. Vielleicht waren es die spektakulären Erfolge der Missionsarbeit der Piaristen im protestantischen Zips (Spiš), die Franziska Pálffy dazu bewogen haben, eben diesen Orden für die Durchföhrung der Rekatholisierung im mittelslowakischen Gebiet von Horná Nitra auszuwählen. Am 25. August 1666 wurde der Grundstein für die von Pálffy gestifteten Kirche und Kloster gelegt, die bis ins Jahr 1721, d.h. bis zur Entstehung der ungarischen Ordensprovinz im Rahmen einer polnischen Piaristenprovinz fungierten. Laut der, der Autorin unbekanntem, Archivquellen, war Anton (Antonio) Biberelli, sicherlich ein italienischer Architekt über den es keine weiteren Hinweise gibt, der Entwerfer der ganzen Anlage. Der Bau des Kollegs dauerte bis 1674 an, die Kirche wurde zwei Jahre später fertiggebaut. Nach einem, vermutlich provisorischen, Wiederaufbau des Kloster und einer Rekonstruktion der Innenausstattung der Kirche, die während des Thököly-Aufstandes gegen die Habsburger zerstört wurde, fallen weitere bedeutungsvolle, durch die Entwicklung des Kollegs hervorgeru-

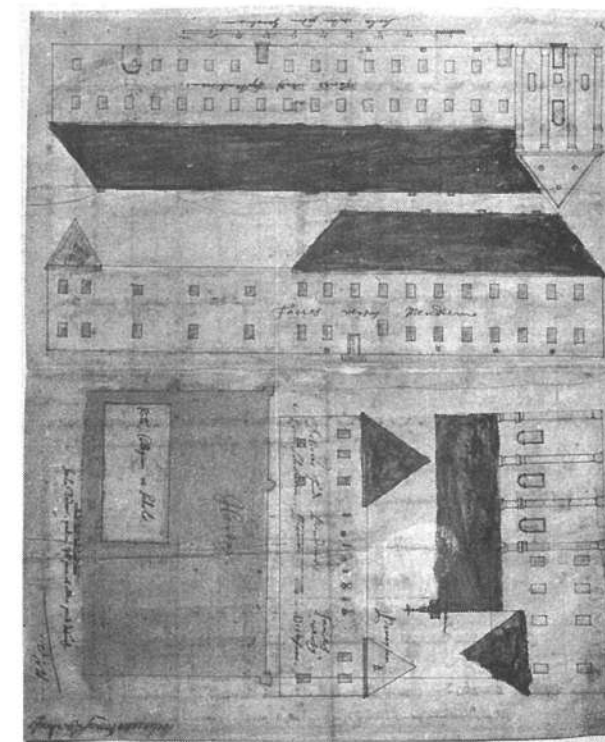
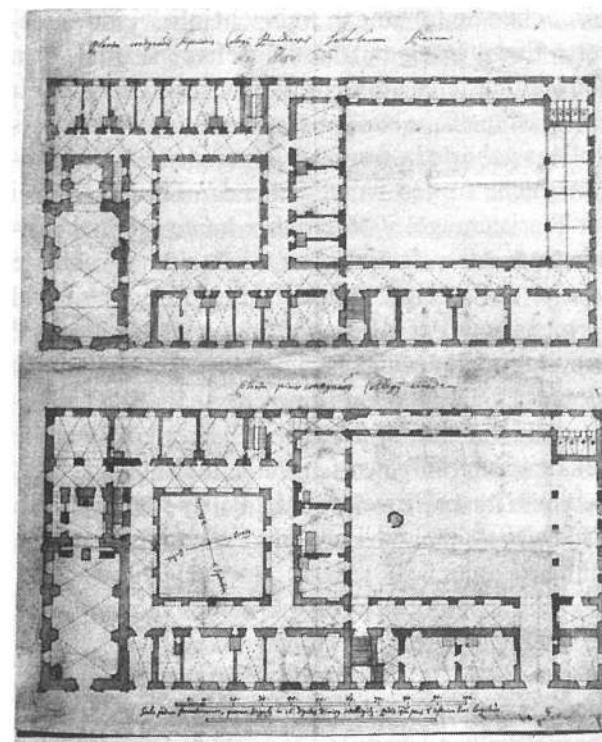


1. Priedviza, Piaristenkirche. Hauptfassade

fenen, Bauarbeiten auf das 18. Jahrhundert. Schon in den Jahren 1726-28 fing man mit dem Ausbau des Klostergebäudes an, und im Jahre 1740 wurde der Grundstein für die neue Kirche geweiht. Ihre Ausführung ist mit der Tätigkeit von Hyazinth Hangke (Hangke) verbunden, der 1730 Rektor des Kollegs wurde, und dessen 40-jähriger Aufenthalt in Priedviza das interessanteste Kapitel in der Kirchen- und Klostergeschichte markiert. Dank des Tagebuches, das Hangke über die von ihm geleiteten Bauarbeiten geführt (er führte die Aufzeichnungen von

1709 fort), kann man den genauen Lauf dieser fast 18 Jahre andauernden Arbeiten rekonstruieren (die Ausführung der Innenausstattung der Kirche dauerte bis 1758 an).⁶ Bei der Ausstattung der Kirche wurden hervorragende Künstler beschäftigt: der Bildhauer Dionys Stanetti, der Stukkateur Karl Volner, die Deckenfresken haben Anton Schmidt und der aus Wien geholte Johann Bojack (Bopovsky) ausgeführt. Die mit ihrer ursprünglichen Ausstattung erhaltene Kirche erweckt den Eindruck einer stilistisch einheitlichen Baus, der zweifellos von einem hervorragenden Künstler entworfen wurde. In dem von Hangke ausführlich geführten Tagebuch fällt nicht ein einziges Mal der Name eines beim Bau beschäftigten Architekten,⁷ daher hat man nicht ausgeschlossen, dass es der Rektor des Kollegs selbst war.

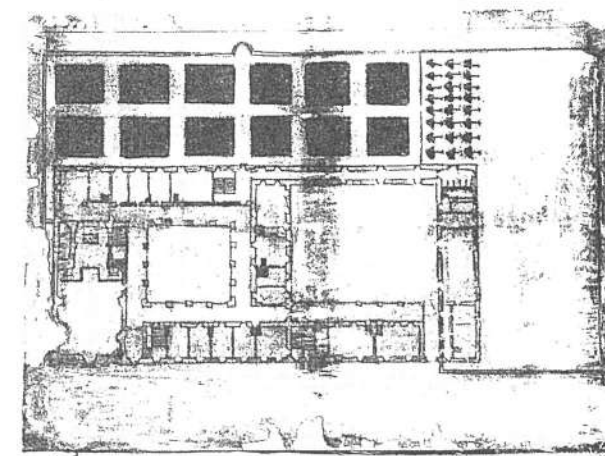
Die im Römischen Piaristenarchiv erhaltenen Zeichnungen und Entwürfe bilden eine reiche ikonographische Quelle, die die beiden Abschnitte des Kollegbaus illustriert. Schon eine oberflächliche Analyse ermöglicht die Unterscheidung von drei formal ähnlichen Zeichnungen. Zwei wurden auf beiden Seiten eines Blattes ausgeführt und stellen Grundrisse von zwei Stockwerken des Kollegs (recto),⁸ (Abb. 2) den Fassadenaufriss, sowie einen schematischen Plan des ganzen Piaristenbesitzes, (Abb. 3) der noch ein weitläufiges, „hortus“ genanntes, Terrain umfaßte und mit Umrissen von Festungen umgeben war (verso) dar. Dieser Plan wurde auf der dritten Zeichnung (leider, in sehr schlimmen Zustand) präzisiert, die einem Grundriss des ganzen Gebäudekomplexes mit den anliegenden Gemüse- und Obstgarten und einer Linie der gemauerten Einzäunung mit vier Wehrbasteien illustriert.⁹ (Abb. 4) Die besprochenen Zeichnungen charakterisiert eine gewisse Naivität, eine Formverkürzung und eine Konventionalität in der Darstellungsweise der Details: Mängel, die die Ausführenden, wahrscheinlich Mönche, durch den Einsatz von bunten Aquarellfarben ausgleichen wollten. Die Dachflächen hat man mit roter Farbe ausgefüllt und der Garten wurde mit Grün gekennzeichnet. Die Zeichnungen haben deutlich einen inventarischen Charakter und waren, wie die Mehrheit des im Römischen Archiv befindlichen ikonographischen Materials, eine Ergänzung der jährlich eingeschickten Berichte über den Zustand des Ordensvermögens. Trotz der fehlenden schriftlichen



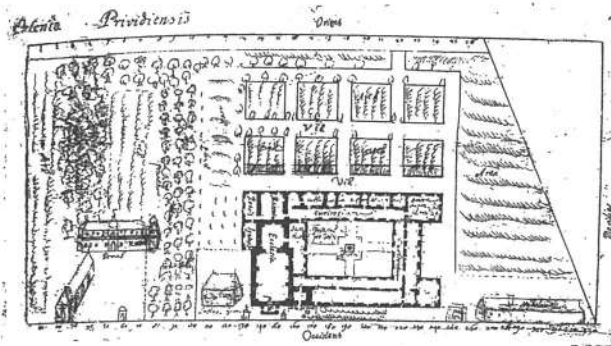
2. Priedviza, Piaristen Kollegs, Grundriss von zwei Stockwerken

3. Priedviza, Piaristen Kollegs, Fassadenaufriss mit einem schematischen Plan des ganzen Piaristenbesitzes

4. Priedviza, Piaristen Kollegs, Grundriss

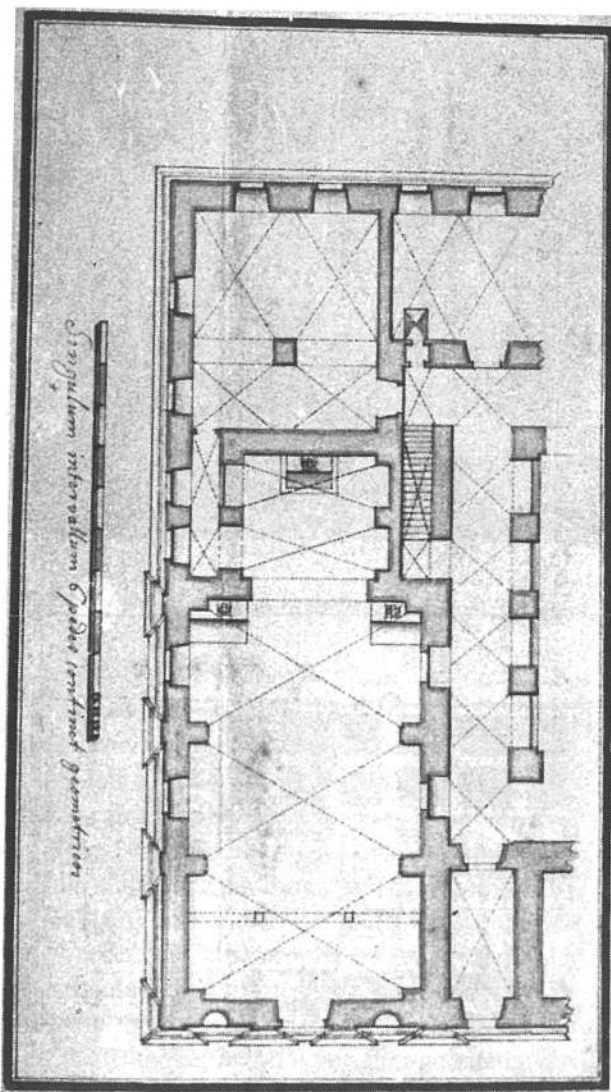


Hinweise sollte man annehmen, dass die Zeichnungen die Piaristengebäude aus der Zeit vor dem durch Hangke durchgeführten Umbau darstellen. Sie bilden eine der wenigen oder vielleicht sogar die einzige erhaltene ikonographische Quelle, die das *Acusere* der Gebäude aus dieser Zeit illustriert. Den Grundteil des Kollegs bilden die einstöckigen Gebäude, die das Kloster und die Schule beherbergten, die zusammen mit der im Osten befindlichen, einschiffigen, dreijöchigen Kirche einen quadratischen Klostergarten umgaben. Der nördliche, nach Westen hin verlängerte Klosterflügel bildete mit der Kirchenfassade eine Bebauungslinie, die nur durch das Einfahrtstor unterbrochen wurde, und grenzte an einen zweiten, grösseren Innenhof, der von Wirtschaftsgebäuden umfasst wurde. Die vereinheitlichte Fassade des geschlossenen Körpers des Kollegs war ohne jegliche Einteilung, ausser der von einem Dreiecksgiebel gekrönten Kirchenfassade und der östlichen Seitenfassade, die durch Pilaster in der Grossen Säulenordnung belebt wurde. Vom Süden grenzte ein grosser Garten und ein Obstgarten an die Gebäude, und den ganzen Grundbesitz (mit Ausnahme der



5. Rzeszów, Piaristen Kollegs, Grundriss

6. Prievidza, Piaristenkirche, Alte Kirche, Grundriss (aus dem Jahre 1676)

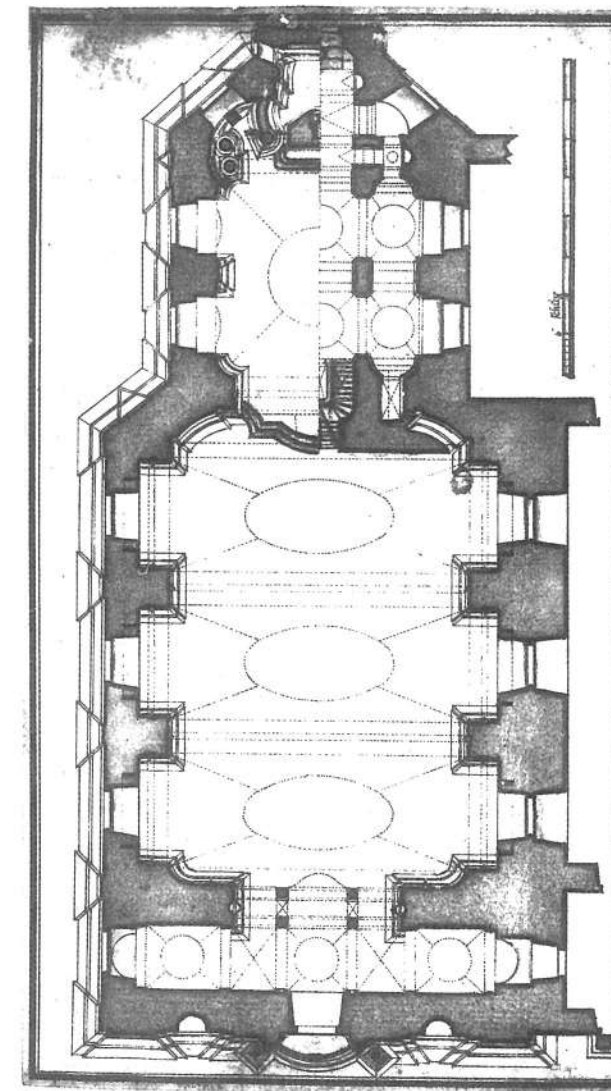


nördlichen Seite) umgab wahrscheinlich eine gemauerte Einzäunung mit Festungselementen in Form von Halbbasteien auf der Achse des Kollegs und der Eckspalten. Eine so entworfene Raumanlage des Kollegs gehörte in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts nicht zu den bahnbrechenden Lösungen. Bei der Piaristenregel wurden aber keine architektonischen Muster aufgezwungen, nicht einmal konkrete Muster aufgezeigt, lediglich die Einfachheit und Formenarmut der Klostergebäude wurden betont.¹⁰ Deswegen kennzeichnet die Piaristenkollegien des 17. und 18. Jahrhunderts eine grosse Vielfalt an Formen, die von den Stiftern, den Entwerfern oder der Lokaltradition aufgeworfen wurde. Es scheint jedoch, dass man in der Provenienz der Pálffy-Stiftung nach den Quellen für die Entwürfe des Kollegs suchen sollte.

Wie schon oben erwähnt wurde, kamen die ersten Mönche nach Prievidza aus Rzeszów. Ihre Mutterkirche und Klostergebäude, die einen rechteckigen Klostergarten umfassten, wurden vom Baumeister Jan Cangerle in den Jahren 1642 - ca. 1646 für den Orden der Franziskanerinnen, als eine Stiftung von Zofia Bobrek, der Sandomirer Burgfrau, erbaut. Ihr Erbe und der Stifter des Kollegs von Rzeszów, Jerzy Lubomirski, übergab also den Piaristen Gebäude, deren Raumvorstellung durch eine andere Ordensregel bestimmt wurde.¹¹ Man sollte noch hinzufügen, dass in dem Römischen Archiv Zeichnungen aufbewahrt werden, die die Grundrisse der Anlage von Rzeszów zeigen, die am Anfang des 18. Jahrhunderts von Tylman von Gameren umgebaut wurde. Eine beachtliche Ähnlichkeit der Entwürfe der beiden Kollegs kann in diesem Fall nicht nur Zufall sein. Diese Ähnlichkeit bemerkten auch die Römischen Archivare, die auf einer Zeichnung mit der Darstellung der Anlage von Rzeszów „*Poloniae Prividensis*“ hinzugefügt haben.¹² (Abb. 5) Man sollte jedoch unterstreichen, dass der von Franziska Pálffy beschäftigte Entwerfer nur das allgemeine Architekturkonzept des Kollegs von Rzeszów übernahm. Es wurde das Grundrisschema wiederholt: eine einschiffige, dreijöchige Kirche und die drei Klosterflügel, die einen viereckigen Klostergarten umfassen (in Rzeszów ist das Presbyterium nach dem Osten ausgerichtet). Die Proportionen und die Innenraumordnung wurden jedoch verändert und das mit dem

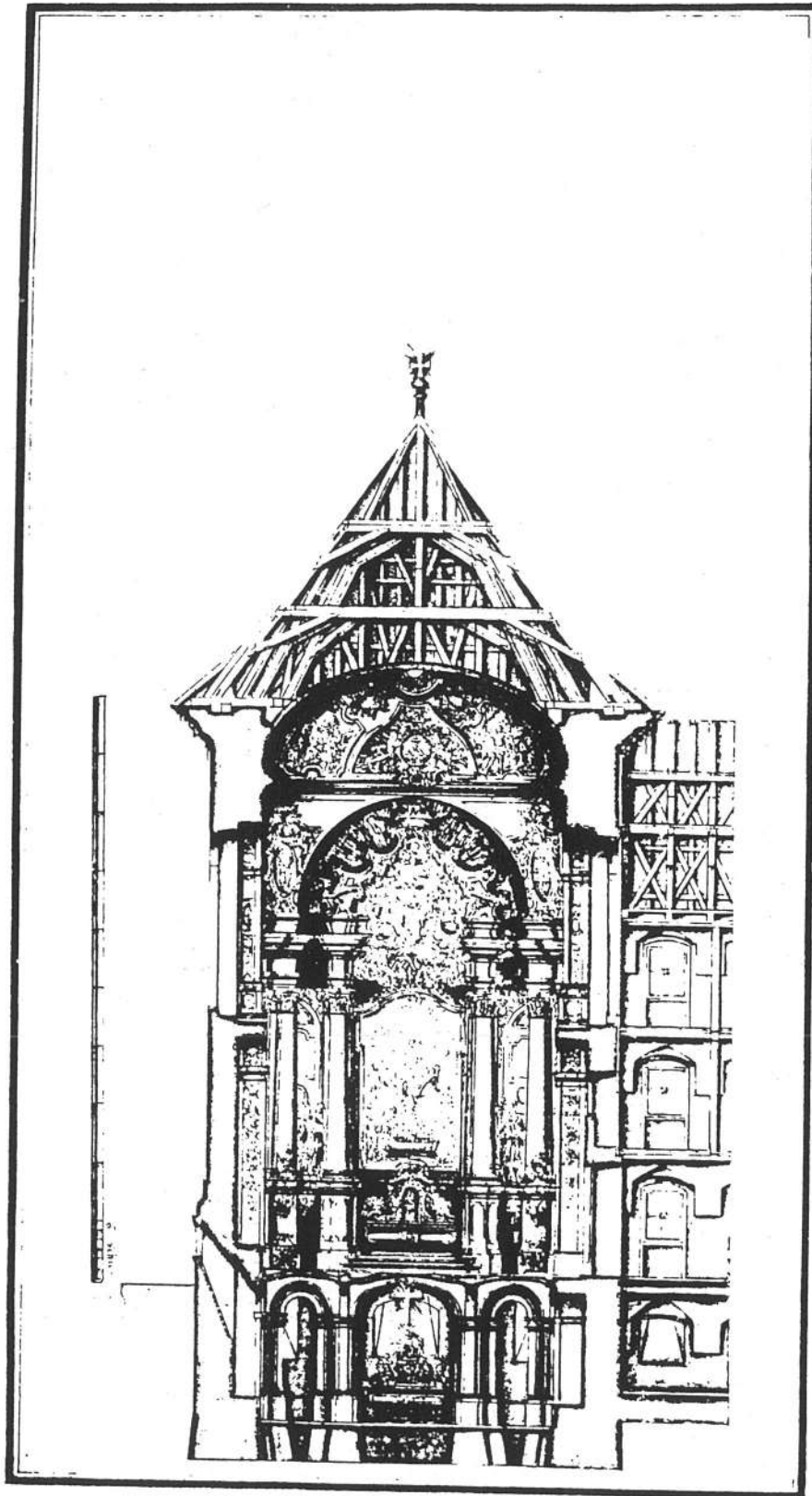
Presbyterium achsial gekoppelte Kuppelatorium verwandelte man in Prievidza in eine gewölbte Sakristei, man verzichtete ebenfalls auf eine Vorhalle. Des weite Grundstück, das die Piaristen in Prievidza bekommen haben, ermöglichte eine Vergrößerung der Anlage und somit die Entstehung eines monumentalen geschlossenen Gebäudekomplexes.

Die letzten vier Zeichnungen, die sich durch professionelle Ausführung auszeichnen, stellen Grundrisse der alten (Abb. 6) und neuen Kirche, (Abb. 7) ihren Chorquerschnitt (Abb. 8) und Entwurf der Fassade.¹³ (Abb. 9) Aus dem Vergleich der alten mit der neuen Kirche, aufgrund der auf der Zeichnung markierten Maßstabmodelle geht hervor, dass der neue, weitläufigere Bau die ehemalige Sakristei absorbiert hat, und im Osten und Süden die ursprüngliche Bebauungslinie überschritten hat. Es konnte also keine Rede von der Verwendung der alten Fundamente sein. Die Anlage der einschiffigen, dreijöchigen Kirche und einem schmaleren, zweijöchigen Presbyterium wurde jedoch beibehalten. Der entworfene Bau besticht durch seine reiche vertikale Artikulation des zentralisierten Schiffes mit gerundeten Ecken und des verlängerten Presbyteriums mit einem architektonischen Altar und einer unterirdischen, gewölbten Krypta. In diesem, am wirkungsvollsten gestalteten Kirchenteil wurde das aussergewöhnliche Konzept eines barocken Gesamtkunstwerkes verwirklicht. Die Struktur des architektonischen Säulenaltars (der in einer zum Entwurf etwas abgewandelten Form ausgeführt wurde) füllte den dreieckigen Abschluss des Presbyteriums und den flachen, tieferen Anbau, in dem das Altarbild mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariae angebracht wurde, aus. Die bildhauerische Fortsetzung dieser Szene finden wir in der Bekrönungskomposition, wo zwischen Wolken schwebende Engel Maria zu Hl. Dreifaltigkeit hochheben. Ein zusätzliches Element, das die Formdynamik steigert, bildet das Licht, das ein Bestandteil des sich hier abspielenden „*Theatrum sacrum*“ bildet. Der erwähnte Anbau auf der Presbyteriumsachse fungiert nämlich als „*camera di luce*“. Neben den Fenstern, die sich im Abschluss des Presbyteriums befinden, wird das Bild zusätzlich durch Lichtspalten in den Anbauseitenwänden beleuchtet, und die darüber ausgeschnittene ovale Öffnung lässt einen Lichtstrahl auf die Bildhauerische Bekrönung

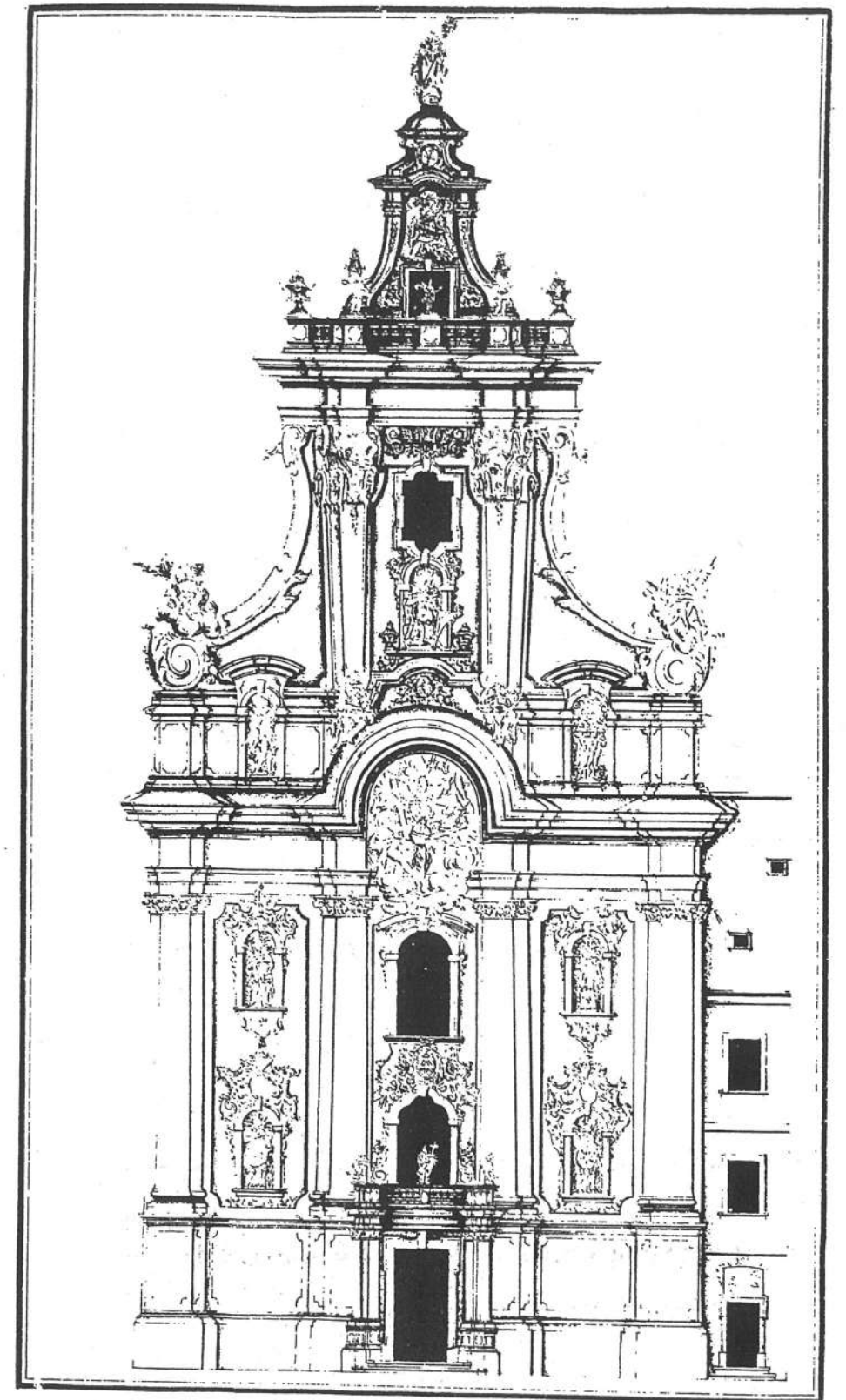


7. Prievidza, Piaristenkirche, Neue Kirche, Grundriss (1745?)

des Altars frei. (Abb. 10) Ähnlich wurde der Altar in der Krypta durch drei Öffnungen beleuchtet. Es scheint, dass man nach den Quellen dieser Lösung sowohl in der Kunst von Gianlorenzo Bernini und seiner Ekstase der hl. Theresa d' Avila in der Römischen Kirche S. Maria della Vittoria, als auch in den Werken von Andrea Pozzo suchen sollte. In dem nicht ausgeführten Hauptaltar der Kirche Il Gesù sollte, laut der Absicht von Pozzo, die versteckte Beleuchtung den Eindruck der Entrückung des Bildes her-



8. Priedviza, Piaristenkirche,
Querschnitt



9. Priedviza, Piaristenkirche,
Entwurf der Fassade

vorrufen und die Einzigartigkeit der Szene unterstreichen („*per far parere una lontananza di gloria*“). Diese Idee wurde in der Jesuitenkirche in Wien, die dem Entwerfer von Priedviza bestimmt bekannt war, in den Jahren 1705-1709 ausgeführt.¹⁴ Die architektonische Struktur des Hauptaltars von Priedviza ist, wenn sie nicht direkt von Pozzos Mustern abhängt, genetisch mit seiner Kunst verbunden.¹⁵ Die Dynamik der konvexen und konkaven Altarformen stimmt zusätzlich mit den fließenden Linien der konvexen

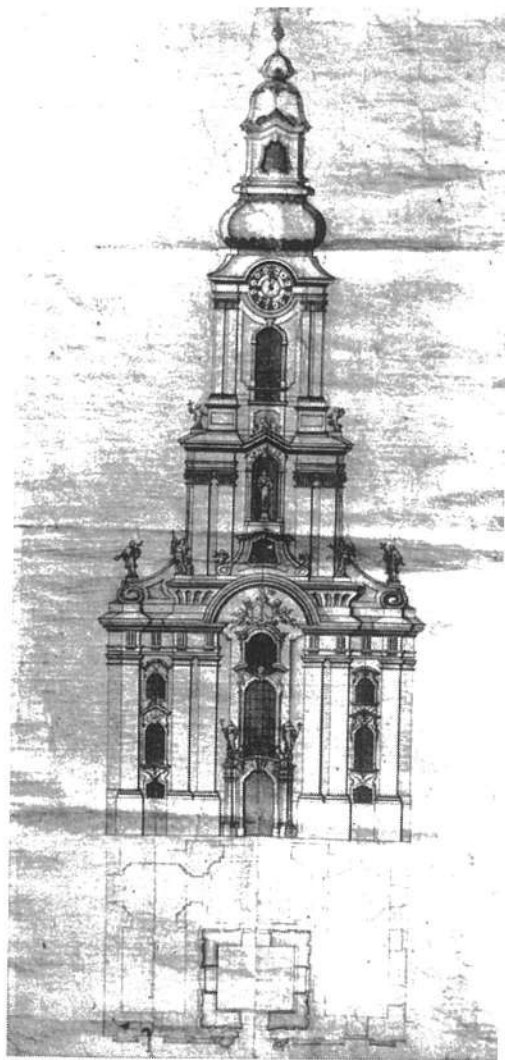
Fensterbänke und der Emporen überein, die, ähnlich wie im Schiffsinneren, eine Wellenbewegung suggerieren. Nach dem in Rom erhaltenen Entwurf sollte auch die Kirchenfassade in Priedviza bewegt werden, was durch die Vervielfältigung der Pilaster suggeriert und durch die Konvexität der Balkongeländer über dem Eingang unterstrichen wurde. Die Ausscheidung eines glatten, hohen Sockels und die Veränderung des Rhythmus der Pilaster bewirken, dass die Fassade in der endgültigen Ausführung flach



10. Priedviza, Piaristenkirche.
Sicht auf der Hauptaltar



11. Priedviza, Piaristenkirche,
Presbyterium



12. Johann Haslinger, Aufriss der Turmfront des Stiftes Wilhering



13. Turmfassade des Stiftes Wilhering

und viel strenger ausfiel. Beeinflusst hat es sicherlich die Einschränkung des sonst so ungewöhnlich reichen Skulpturenschmuckes, vor allem, der aus der Böhmen stammenden lockeren Formen der *capricci*. Auch der Ausschnitt der Fensteröffnung und der obere Teil des Turmes wurden verändert. Die einschiffige Kirche mit einem Turm, der organisch mit dem Kirchenkörper verbunden ist, wurde den Ländern der Habsburger Monarchie zu einem beliebten Typus des Sakralbaus, und zwar sowohl in den Provinzbauten, als auch in den Werken hervorragender Architekten. Die Kirchenfassade von Prievidza steht

jedoch dem fast zeitgenössischen (vor 1734) Entwurf der Fassade der Abteikirche von Welhering in Oberösterreich nahe, einem Werk von Johann Haslinger.¹⁶ (Abb. 12, 13) Fast identisch ist das Schema der dreiaxigen von Grosser Säulenordnung bestimmten Fassade mit dem halbkreisförmig auf der Achse ausbrechenden Giebel, einem Serlio-Motiv, der darunter befindlichen Skulpturenausstattung, dem Balkon mit einem konvexen Geländer über dem Eingang und einen durch die voluten umfassten Turm. Der Entwurfer der Kirche des 18. Jahrhunderts in Prievidza hat, indem er auf verschiedenartige Quellen zu-

rückgriff, einem sehr originellen Bau geschaffen, der eine Symbiose der Kunst der Länder der Habsburger Monarchie mit den Errungenschaften des Römischen Spätbarocks, die in Mitteleuropa durch den Traktat von Andrea Pozzo und seinen kurzen Aufenthalt in Wien verbreitet wurden, bildet. Er war zweifellos ein vielseitig gebildeter Künstler, den man in einem verhältnismässig kleinen Kreis der damals in der Slowakei tätigen herausragenden Architekten einbeziehen muss. Einige Hinweise, die einen Versuch seiner Identifizierung ermöglichen liefern bereits die oben besprochenen Entwürfe. Auf den Rückseiten der Grundrisse der alten und neuen Kirche, die nicht nur eine kostbare ikonographische Überlieferung sondern auch ein Quellenmaterial bilden, blieben Inschriften erhalten: „*Delineatio veterij Ecclesiae Prividien. ab Hiacinto ab Assunzione 1745*“ und „*Pianta e disegno della chiesa di Privia fatta dal P. Giacinto dell'Assunzione - 1745*“. Es sieht ausser Zweifel, das Hyazinth von der Himmelfahrt Mariae der Ordensname des Rektors Hangke war. Es scheint, dass er der Autor von zwei verbleibenden Zeichnungen ist. Die fast identische Art der Maßstabdarstellung auf dem Grundriss und auf dem Querschnitt der neuen Kirche, und vor allem die sehr ähnliche Zeichenweise, die diese Zeichnungen mit dem Fassadenentwurf verbindet, bezeugen, daß die besprochenen Zeichnungen von einer Hand ausgeführt wurden, und zwar mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit im Jahre 1745 (also während des Umbaus der Kirche, und dass man sie nach Rom geschickt hat, um die Ordensführung von den durchgeführten Veränderungen zu informieren oder das Einverständnis für ihre Fortsetzung einzuholen). Es bleibt noch die Frage, ob Hyazinth Hangke, der Autor der pro-

ANMERKUNGEN

(1) ŠÁŠKY, L.: *Stavebný denník Hyacinta Hangkego z 18. storočia*. Zborník Slovenského národného múzea - Teil 1. LXXI, História 17 (1977), S. 157-181; - Teil 2. LXXII, História 18 (1978), S. 165-194.

(2) PETROVÁ-PESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na*



14. Prievidza, neue Piaristenkirche. Detail aus dem Bildnis der Stifterin Gräfin Franziska Pálffy (Schloß Bojnice, Museum)

fessionell ausgeführten Zeichnungen, deren Niveau die Zuschreibung an einen Amateurarchitekten ausschliesst, ebenfalls der Entwurfer der Piaristenkirche in Prievidza im 18. Jahrhundert war. Über Hyazinth Hangke weiss man heute sehr wenig, vor allem gibt es keine Hinweise über seine Ausbildung als Architekt. Er wurde in Kremsier (Kroměříž) im Jahre 1700 geboren und bis Jahre 1722 in einem Piaristenkolleg in Podolinec ausgebildet. Er kam 1730 nach Prievidza, wo er 1771 starb.¹⁷ Es kommen also Zweifel auf, ob ein ganz in Vergessenheit geratener Architekt im Stande war ein Werk von diesem hohen Niveau zu schaffen, vielleicht sogar das einzige Werk seines Lebens. Sicherlich bringen weitere Forschungen die endgültige Lösung dieses Rätsels.

Slovensku. Bratislava 1983, S. 69-70, 73; - Dieselbe: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia*. Ars 1990, Nr.1, S. 98.

(3) VALACH, J.: *K dejinám piaristického gymnázia v Prievidzi a rozbor archívneho fondu piaristov*. Horná Nitra. Vlastivedný zborník, Nr.14, 1990, S. 168-199.

(4) FIDLER, P.: *Barok slowacki*. Biuletyn Historii Sztuki, 42, 1980, Nr. 3/4, S. 269. Auch die Autoren der Arbeit *Súpis pamiatok na Slovensku* (Bd. 2, Bratislava 1968, S. 571-572) widmeten der Kirche nur wenige Zeilen.

(5) An dieser Stelle möchte ich Herrn Wojciech Boberski, M.A. für seine kostbaren Hinweise und seine Hilfe, die er mir während der Bearbeitung dieses Artikles erwiesen hat herzlich danken.

(6) *Súpis pamiatok*, op. cit. (Anm. 4); - ŠÁŠKY, op. cit. (Anm. 1), S. 157-158.

(7) Wie aus einer anderen, bisher nicht beachteter Quelle herausfolgt, es konnte der wenig bekannte Kremnitzer Baumeister Peter Müller sein (erwähnt von J. Zaffiry im Brief dem Bischof zu Nitra im Jahre 1769 im Zusammenhang mit den Neubauplänen der Wallfahrtskirche in Višňové bei Žilina: „Architectum quoque celeberrimum Cremnicziensem, qui Prividensem et noviter Cremnicziensem ecclesias erexit...“). - *Acta Cassae Parochorum. Egyházmegyék szerint besorlot iratok. 4. füzet. Művészettörténeti adatok*. Budapest 1973 (A MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai IX.), S. 175. Fraglich bleibt, ob Müller auch der Autor von diesen Projekten gewesen ist.

(8) Papier, Feder, Aquarellfarbe. Masse 33 x 27,5 cm.

(9) Papier, Feder, Aquarellfarbe. Masse 36,5 x 47 cm.

(10) *Epistolario di San Giuseppe Calasanzio. Bd. II. Lettere dal N. 1 al N. 500*. Roma 1951, S. 84.

(11) ŚWIEBODA, S.: *Początki kolegium pijarów w Rzeszowie*. Małopolskie Studia Historyczne VI, 1964, S. 125-129; - MOS-SAKOWSKI, S.: *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku*. Wrocław 1973, S. 250-253.

(12) Daher die fehlerhafte Interpretation der Zeichnung in der Arbeit von N. De MARI: *I disegni dell'archivio di S. Pantaleo a Roma. Note per un'approccio dell'architettura dei Padri Scolopi nei paesi europei*. Arte Lombarda, 98/99, 1991, No.3-4, S. 23, Abb.7; S. 24, Abb.12.

(13) Grundrisse der alten Kirche: Papier, Feder. Masse 23,5 x 14 cm; - Grundrisse der neue Kirche: Papier, Feder, Masse 24 x

13,5 cm; - Chorquerschnitt: Papier, Feder, Masse 23 x 12,7 cm; - Entwurf der Fassade: Papier, Feder, Masse 23 x 13,5 cm.

(14) KERBER, B.: *Andrea Pozzo*. Berlin - New York 1971, S. 84; - KOWALCZYK, J.: *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Teil I. Traktat i oltarze*. Biuletyn Historii Sztuki, 37, 1975, Nr. 2, S. 168; - KNALL-BRSKOVSKY, U.: *Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. Korrespondenz von Form, Inhalt und Ausdruckskraft*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XL, 1987, S. 159-173.

(15) Die Deckenfresken des Kirchenschiffes und des Presbyteriums gehen ebenfalls auf Muster der Kunst Pozzos zurück. Sie unterscheiden sich aber auf entschiedene Weise von der im Entwurf vorgesehenen Ausstattung. - Vgl. *Barock in der Slowakei*. (Revue für das Kulturerbe Pamiatky a múzeá - Sonderdruck). Bratislava 1992, Abb. 195-198.

(16) GRIMSCHITZ, B.: *Johann Michael Prunner*. Wien 1960, S. 128-133.

(17) P. Hyacinth Hangke (Hanghe) ab Assumptione B.M.V., wirkte nach den Studien als Pfarrer in Toporec bei Podolíneč, später in Brezno, Ružomberok und Sv. Jur, seit 1730 als Rektor des Kollegs in Prievidza. Er übersetzte ins Slowakische die Biographie des hl. Josef von Calasanza von Tardini und gab es 1768 in Trnava heraus. Über ihn HORÁNYI, A.: *Scriptores Scholarum Piarum II*. Budae 1803, S. 75; - FISCHER, K.A.F.: *Verzeichnis der Piaristen der deutschen und böhmischen Ordensprovinz. Catalogus generalis Provinciae germanicae et bohemicae ordinis Scholarum piarum*. München 1985 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum Bd. 47), S. 105; - BOLDÁ, J., In: *Dictionario Enciclopedico Escolapio. Vol. I. Presencia de Escuelas Pias*. Madrid 1990, S. 687; - VALACH, op. cit. (Anm. 3), S. 170-172, 184; - ČELOVSKÝ, F.: *Členovia Rehole Zbožných škôl, ktorí majú najväčší význam pre dejiny Slovenska*. In: *Návrat k prameňom. Zbor štúdií k 350. výročiu príchodu piaristov na Slovensko*. Prievidza 1992, S. 27.

Foto: H. Samsonowicz (1-4, 6) - *Generalarchiv des Piaristenordens, Rom* (7-9) - *Pamiatkový ústav Bratislava* (10, 11) - *Th. Leixnerová* (14)

Návrhy pre piaristický kostol v Prievidzi z generálneho archívu rádu v Ríme

V súvislosti so spracovávaním prameňov k piaristickým kolégiám poľskej provincie sa autorka, vedecká pracovníčka varšavského Ústavu dejín umenia Poľskej akadémie vied, pri svojich štúdijských pobytoch v rímskom generálnom archíve rádu stretla s dosiaľ neznámymi plánmi z polovice 18. storočia, týkajúcimi sa stavby kolégia a kostola piaristov v Prievidzi. Plány (zaslané zrejme do Ríma na schválenie) sú v archíve omylom zaradené do poľskej rádovej provincie, preto zostali dosiaľ

nespracované. Zachycujú náčrty predošlého komplexu zo 17. storočia a návrhy riešenia novostavby kostola s kláštorom, realizovanej na jeho mieste v rokoch 1740-58.

H. Samsonowicz uvažuje o neznámom autorovi projektu neskorobarokovej novostavby kostola, hľadá možné analógie v architektonickej tvorbe polovice 18. storočia v Rakúsku a zaoberá sa iniciatívnou činnosťou rektora prievidzského kolégia, P. Hyacinta Hangkeho, ktorý stavbu viedol.

Obraz Pietra Staela v zbierkach Galérie mesta Bratislavy

Želmíra GRAJCIAROVÁ

Obraz *Hornatá krajina s obetovaním Izáka* získala Galéria mesta Bratislavy do svojich zbierok v roku 1984 kúpou z pražského súkromného majetku.¹ Vzhľadom na jeho zlý stav,² začala ho v roku 1989 reštaurovať akad. mal. Anna Gregová, ktorá však pracovala v galérii len krátky čas. Obraz zostal rozpracovaný až do roku 1994, kedy ho zreštaurovala akad. mal. Dorota Filová. Reštaurovanie sa mohlo uskutočniť vďaka finančným prostriedkom zo Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia.

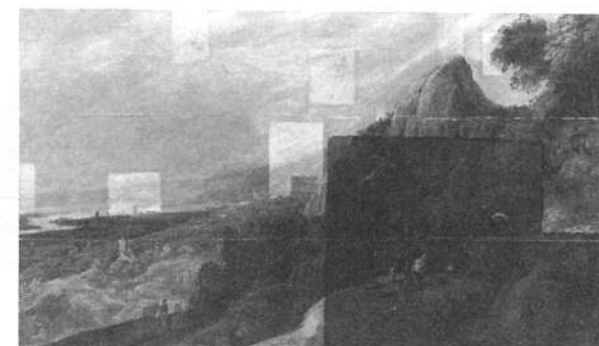
Olejomalba na dubovom dreve predstavuje hornatú krajinu so starozákonnou scénou Abrahámovj obete (1 Mojž 21-22). Dominujúcou zložkou obrazovej kompozície je krajina, drobná figurálna štafáž je len akoby jej doplnkom. Je však presnou ilustráciou príbehu z Prvej knihy Mojžišovej - Genesis, hlava 22 (Boh skúša a požeňuje Abraháma). Aj zdanlivo náhodná figurálna kompozícia dvojice

mužov so somárnikom na ľavej strane obrazu, je súčasťou biblického príbehu: „Nato si Abrahám včas ráno osedlal osla a vzal so sebou svojich dvoch sluhov, aj syna Izáka. Na tretí deň Abrahám pozdvihol oči a zďaleka uzrel to miesto. Vtedy Abrahám povedal svojim sluhom: Zostaňte tu i s oslom, zatiaľ ja a chlapec pôjdeme až ta, pokloníme sa Bohu a vrátíme sa k vám.“³

Obraz má autentickú signatúru a datovanie. Jej pravosť potvrdil prieskum techniky maľby, ktorý pred zakúpením diela do zbierok Galérie mesta Bratislavy, urobil v reštaurátorskom ateliéri Národnej galérie v Prahe akad. mal. Mojmír Hamsík. Predbežný prieskum bol súčasťou odbornej expertízy obrazu od PhDr. Lubomíra Slavička z pražskej Národnej galérie. Pravosť a pôvodnosť signatúry a datovania potvrdila napokon aj Dorota Filová pri reštaurovaní obrazu.⁴



1. Pieter Stael: *Hornatá krajina s obetovaním Izáka*, 1616. Galéria mesta Bratislavy. Stav obrazu po zakúpení do zbierok



2. Stav obrazu pred reštaurovaním (1994)

Autorom obrazu, ktorý je datovaný rokom 1616, je delftský krajinár Pieter Michielsz Stael (Staal). Základná slovníková literatúra⁵ prináša iba kusé údaje o jeho živote. Narodil sa okolo roku 1575. Ako krajinomaliar bol činný v Delfte, kde sa v roku 1599 oženil s Maritgen Lenertsd. Zomrel v Delfte roku

1622, pochovaný bol 21. marca v tamojšom Nieuwe Kerk. Známe je tiež, že Pieter Stael mal prezývku Hyger (Hijger).⁶

Cenné archívne správy o maliarovom živote a zoznam jeho obrazov z delftských zbierok v rokoch 1608-1670 publikoval A. Bredius (1918),⁷ kto-



3. Sondážny prieskum pred začatím reštaurovania (D. Filová, 1994)



4. Signatúra a datovanie na obraze po zreštaurovaní



5. Stav obrazu po zreštaurovaní

rý uvádza nepochybne aj náš obraz: „V roku 1908 sa v majetku dr. Petersena z Düsseldorfu nachádzal žiaľ premalovaný obraz, s ktorým som sa stretol už pred rokmi a ten niesol plné označenie P. Stael f. 1616. Bola to hornatá krajina v štýle Mompera, ozdobená obetovaním Izáka v malých postavách.“⁸ Okrem tohto obrazu je známa ešte jedna Staelova signovaná a datovaná (1612) krajina, ktorá v roku 1919 bola v súkromnej zbierke v holandskom Harleme. Obraz v Galérii mesta Bratislavy je teda jedným z mála známych a dodnes zachovaných obrazov Pietra Staela. Z tohto hľadiska je nesmierne dôležitý pre ďalšie určenie charakteru maliarovej krajinárskej tvorby a súčasne je vzácnou ukážkou holandského maliarstva zo začiatku 17. storočia.

Z hľadiska slohového charakteru možno v záseade súhlasiť s konštatovaním A. Brediusa,⁹ že Staelove krajiny sú ovplyvnené tvorbou antverpského krajinára Jossa II de Mompera. Stotožňujem sa s názorom dr. Slavička, ktorý v dbernej expertíze k obrazu (1984) uvádza: „Základná kompozičná schéma krajinárskeho záberu je naozaj odvodená z Mom-

perových obrazov, ale vo vlastnom maliarskom prevedení a hlavne vo farebnom riešení je zjavný Staelov odklon od manieristických schém v prospech realistickjšieho stvárnenia krajiny“.

Na obraze je zjavná disproporcía medzi maliarskym stvárnením krajiny a figurálnou kompozíciou. Drobná figurálna štafáž je určite prácou iného maliara. Z údajov starých inventárov publikovaných A. Brediusom vieme, že Pieter Stael spolupracoval s figuralistami Esaiasom van de Velde, Simonom Jordansom a Pietrom van Bronchorstom.

Posledného z nich považoval už A. Bredius¹⁰ (a dr. Slaviček jeho názor potvrdil) za najpravdepodobnejšieho autora figurálnej štafáže na našom obraze.

Obraz Hornatá krajina s obetovaním Izáka od Pietra Staela zásluhou reštaurátorských schopností Doroty Filovej¹¹ získal opäť svoju pôvodnú vysokú umeleckú hodnotu a patrí ku kvalitným ukážkam holandského maliarstva 17. storočia, nielen v rámci zbierky Galérie mesta Bratislavy, ale aj v kontexte s inými zbierkovými fondami na Slovensku.

POZNÁMKY

(1) Pieter Stael: Hornatá krajina s obetovaním Izáka, 1616. Olej, dubové drevo, 86,5 x 148,5 cm. Značené a datované vpravo doľu: P. Stael fecit 1616. Zbierka Galérie mesta Bratislavy, inv.č. A 5178.

(2) Protokolárny záznam o reštaurovaní olejomalby na dreve „Hornatá krajina s obetovaním Izáka“ z majetku GMB (akad. mal. Dorota FILOVÁ, 1994):

Stav dreva: Drevená doska, tvoriaca podložku malby, je zlepená z troch častí - dosky majú hrúbku 7-11 mm. Drevo je pevné, len nepatrne napadnuté červotočou, ktorá už nie je aktívna. Pri jednej z minulých opráv bola doska vystužená vyhovujúcou parketážou, ktorá však nie celkom vyrovnáva výškové posuny dosák. *Stav malby:* Obraz bol v minulosti najmenej dvakrát opravovaný, o čom svedčia súvislé premalby oblohy a hrubé nátery zhnedených lakov. Premalbami dostala obloha celkom inú, protirečivú tektoniku i farebnosť, ktorá z vulgarizovala pôsobenie obrazu. Farebná vrstva je strieškovo uvoľnená na nespočetných drobných ploškách po celom povrchu obrazu a na mnohých miestach už odpadla. Poškodenia zodpovedajú horizontálne orientovanej štruktúre dreva, pretože malba je podložená veľmi tenkým nánosom podkladu. Ďalšie poškodenia spôsobilo neopatrné za-

obchádzanie s obrazom, následkom ktorého vzniklo viacero poškrabanií malby, vrypov a vtlačení malby pod úroveň povrchu.

(3) Biblia. Písmo Sväté Starej a Novej Zmluvy. Transcius, Lip-tovský Mikuláš 1978

(4) FILOVÁ, cit. dokum. (v pozn.2): Po upevnení uvoľnenej malby s podkladom nasledovalo postupné odstraňovanie premalieb z oblohy a zhnedeného laku z pravej časti krajiny, kde sa na skale nachádza signatúra s datovaním. Keďže je napísaná pololazúrnou hnedou farbou, stratila pod zhnedeným lakom takmer čitateľnosť. Pri jej odhalovaní bolo treba postupovať veľmi opatrne. Signatúra pozostáva zo skratky krstného mena P., priezvisko zostáva problematické Stael alebo Staal, ďalej nasleduje fecit a pod podpisom zreteľné datovanie 1616.

(5) WURZBACH, A. von: *Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd. II.* Wien - Leipzig 1910, s.651; - THIEME, - BECKER, : *Künstler-Lexikon, Bd. XXXI.* Leipzig 1937, s.441.

(6) Možno, že bol astmatikom a tak získal svoju prezývku (hijgen = ťažko oddychovať, lapať po dychu).

(7) BREDIUS, A.: *Künstler-Inventare. Urkunde zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhun-*

derts, Bd. V Haag 1918, s.1754-1760. - Za upozornenie na tento prameň ďakujem dr. L. Slavičkovi.

(8) BREDIUS, c.d., s.1754

(9) Tamtiež

(10) Tamtiež

(11) FILOVÁ, cit. dokum. (v pozn.2): *Priebeh reštaurovania*: Po odstránení premalieb obloha dostala iný charakter a objavila sa silueta posledného terénneho plánu - pohoria nad zálivom. Súčasne sa odhalil značný rozsah poškodenia tejto časti obrazu, kde farebná vrstva bola pri predošlom neodbornom čistení predratá až na podklad. To isté poškodenie sa ukázalo i na mno-

hých miestach na oblohe. Predratím maľby a tenkého podkladu rušivo vystúpila štruktúra dreva.

Tmelenie, v prvej fáze vykonané emulzným kriedovým tmelom, vyrovnalo hlbšie odpadnuté miesta maľby a podkladu rozosiata po celej ploche obrazu, najviac pri okrajoch. V druhej fáze, vykonanej spolu s retušovaním, boli plytké porušenia vyplnené voskovoživičnou zmesou. Odraté a tmelené miesta sú zaretušované akvarelovými farbami s lakovými lazúrami. Maľba je nalakovaná damarovým lakom s pridaním vosku, zadnú stranu chráni konzervačný náter vosku.

Foto: L. Sternmüller (1-3, 5) - D. Filová (4)

Das Bild von Pieter Stael in den Sammlungen der Galerie der Stadt Bratislava

(Zusammenfassung)

Die Galerie der Stadt Bratislava hat das Werk für ihre Sammlungen im Jahre 1984 dank dem Kauf aus einem Prager Privatbesitz gewonnen. Im Jahre 1989 hat akad. Malerin Anna Gregová mit den Restaurationsarbeiten auf dem Bild begonnen. Das Bild ist bis zum Jahre 1994 ausgearbeitet geblieben, dann hat akad. Malerin Dorota Filová die Restaurationsarbeiten zu Ende geführt.

Das Gemälde war im schlechten Zustand. Die Farbschicht war locker, dicht gekrakelt und teilweise abgefallen. Die restauratorische Erforschung hat gezeigt, dass das Bild in der Vergangenheit mindestens zweimal repariert wurde, was die homogenen Übermalungen des Himmels und starke Schichten der gebräunten Lacke belegen. Infolge der Übermalungen hat der Himmel einen völlig unterschiedlichen Ausdruck gewonnen, der noch der dramatischen Szene auf dem Gemälde weder der Art und dem Charakter der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts entsprach.

Das Bild, auf dem die bergige Landschaft mit der alttestamentlichen Szene der Opferung Isaaks dargestellt wird, hat die authentische Signatur und Datierung. Autor ist der Delftsche Landschaftsmaler *Pieter Michielsz Stael* (Staal), genannt den Hyger (um 1575-1622), von deren Leben die elementare lexikographische Literatur nur mangelhafte Angaben bringt.

Das Bild in der Galerie der Stadt Bratislava ist eines der wenigen bekannten Gemälden von P. Stael, die erhalten geblieben sind. Darum ist es für weitere genauere Bestimmung der Landschaftsmalerei dieses Malers äusserst wichtig. Gleichzeitig handelt es sich auch um einzigartiges Musterstück der niederländischen Malerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts.

Auf dem Bild ist eine klare Disproportion zwischen der malerischen Gestaltung der Landschaft und der figuralen Komposition sichtbar. Die kleine figurale Staffage kommt ganz sicher von einem anderen Maler her. Wie wir aus den Angaben der alten Inventare, die A. Bredius veröffentlicht hat, wissen, P. Stael hat mir mehreren Malern zusammengearbeitet. Autor der figuralen Staffage auf unserem Bild ist allem Anschein nach Pieter van Bronchorst.

Das Bild „*Bergige Landschaft mit der Opferung des Isaaks*“ hat dank den restauratorischen Fähigkeiten von Dorota Filová seinen ursprünglichen hohen Kunstwert wieder gewonnen und gehört zu wertvollen Musterstücken der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, nicht nur im Kontext der Sammlungen der Galerie der Stadt Bratislava, sondern auch im Vergleich mit anderen Sammelfonds in der Slowakei.

Náhrobky Viktora Oskara Tilgnera a ich význam v sepulkrálnom umení

Marta HERUCOVÁ

Koncom 18. a na začiatku 19. storočia došlo k stagnácii cintorínovej kultúry. Príčinou boli viaceré nariadenia Jozefa II., ktorými sa zrušili vnútro-mestské cintoríny, hrobky v kostoloch a kláštoroch. Obmedzili sa pohrebné pompy: zosnulých po obra-de v kostole odvážali bez akejkoľvek okázalosti, nahých, v truhle s výsuvným dnom na cintorín umiestnený za mestom, kde ich ukladali do spoločných šachtových hrobov, bez ohľadu na vieru a stav. Z dobového pohľadu ovplyvneného racionalistickými tendenciami, účelom pochovávaného bol rozklad tiel (čomu by truhla i odev bránil). Náhrobky boli zakázané, a ak vôbec, mohli byť len pri múre cintorína, ktorý mal zdobiť len jeden jednoduchý spoločný kríž. Mnohé tieto nariadenia boli však časom (ešte za vlády Jozefa II.) odvolané alebo pozmenené.

Situácia sa výraznejšie zmenila po polovici 19. storočia predovšetkým rozvojom miest a emancipačnými snahami meštianstva, ktoré sa už odmietalo zmieriť s tým, že človek má byť pochovaný „len tak“, niekde do zeme. Neprijímalo ani zobrazovania hrôz smrti, za hroznú považovalo chorobu a nie smrť. Pohrebné ceremónie nadobúdali teatrálny a bombastický charakter, v mnohom napodobňovali pompéznosť posledných odchodov príslušníkov Habsburského rodu, ktoré pripomínali časy baroka.¹ Úlohu tu zohral nielen kult smrti viktoriánskych čias, ale aj kult osobnosti, za ktorý Európa vďačí najmä Napoleonovi. Zakladali sa nové mestské cintoríny podľa prísnych estetických noriem a často s vysokými umeleckými nárokmi. Každý občan chcel mať miesto svojho večného odpočinku označené nielen menom, ale ak mu to financie dovoľovali, tak aj „pek-

ným“ náhrobkom. Cintorín sa stal pokojnou oázou veľkomesta, miestom, ktoré počítalo s účasťou človeka pri ukladaní zosnulého do hrobu a po prvýkrát v histórii s jeho častejšími návštevami. Preto aj ten najskromnejší náhrobok mal obsahovať niečo, čo by evokovalo spomienku, inšpirovalo k rozjímaniu... Rekvizity k tomu sa pozbierali zo všetkých čias a najčastejšie sa aplikovali spolu so znovuoživenými typmi antických pomníkov. Dialo sa tak v duchu dobového akademizmu, klasicizmu, empiru, romantizmu, biedermeieru, historizmu, secesie. Východiskom pre náhrobkovú tvorbu sa stali diela Georga Raphaela Donnera (1683-1741),² Antonia Canovu (1757-1822) a Bertela Thorvaldsena (po 1768-1844).³

Náhrobok sa stal záležitosťou spoločenskej prestíže, preto príslušníci takmer všetkých spoločenských vrstiev - štátnici, politici, finančníci, obchodníci, vedci, umelci, šľachtici - zverovali jeho zhotovenie renomovanému sochárovi či architektovi. Európske nekropoly 19. storočia zaplnili monumentálne, zväčša figurálne náhrobky - pred týmto smrti sa dostali obrazy smútku a lásky, módného dolorizmu, krásy ľudského tela, súkromných i intímnych scén, svojimi abstrakciami a idealizáciami často mätúce svojou nejasnosťou⁴ a neraz úplne vzdialené od cirkevných predstáv o piete a pobožnosti. V týchto imaginárnych múzeách, ktoré v histórii nemajú obdobu, a opätovne v kostoloch a panských sídlach, nachádzame diela celej generácie sochárov, tých najvýznamnejších svojej doby, nie zrovna najpriaznivejšej pre rozvoj sochárstva, akými boli v Budapešti pôsobiaci Štefan Ferenczy (1792-1856), Ján



1. Hrobka grófký Gabriely Radetzky von Radetz († 1888), francúzsky pieskovec. Zentralfriedhof Viedeň (súčasný stav)

Marschalko (1819-1877), Miklós Izsó (1831-1875), Gyula Donáth (1850-1909), Alojz Stróbl (1856-1926), György Zala (1858-1937), Ede Kallós (1866-1952), Miklós Ligeti (1871-1944), Jozef Damko (1872-1955)⁵ a vo Viedni činní Caspar von Zumbusch (1830-1915), Otto König (1838-1920), Karl Kundmann (1838-1919), Eduard Hauser (1840-1915), Johannes Benk (1844-1914), Viktor Oskar Tilgner (1844-1896), Heinrich Natter (1846-1892), Rudolf Weyer (1847-1914), Edmund Hellmer (1850-1935), Josef Lax (1851-1909), Richard Kauffungen (1854-1942), Theodor Charlemont (1859-1938), Josef Engelhart (1864-1941), Fritz Zerritsch (1865-1938), Carl Anselm Zinsler (1867-1940).⁶

Keď Viktor Oskar Tilgner, bratislavský rodák žijúci od svojich dvoch rokov v cisárskej metropole, dostal prvé objednávky na náhrobky, bol už zná-

mym a uznávaným umelcom, najmä vďaka svojim originálnym (polychromovaným) portrétnym bustám,⁷ ktorými v Rakúsku oživil barokové a rokokoové princípy.⁸ Rád sa pohral s látkami (bohatými drapériami, do ktorých zahaľoval svoje modely), záhybmi šiat, čipkami, vlasmi a účesmi, využívajúce efektívnu hru svetla a tieňa. Oceňovalo sa jeho virtuózne spracovanie pokožky tváre - či už mladé a hladké alebo vráskavej - rovnako ako jeho mimoriadne talent pre vystihnutie charakteru.⁹ Precízne vypracovanie detailov, dekoratívnosť, barokový pátos a osobitosť poňatia sochárskeho portrétu modelovaného neviazane s použitím maliarskych prvkov konvenovalo dobovému vkusu Viedňanov. Tilgner však nebol len neobarokistom: prvé práce robil pochopiteľne v duchu akademizmu, umelecké zásady antiky, renesancie a klasicizmu mu tiež neboli cudzie (upevnil si ich aj počas štúdiijného pobytu v Taliansku); fontány, ktoré vytvoril, možno označiť za neo-renesančné;¹⁰ niektoré portréty a niektoré monumentálne verejné pomníky za realistické.¹¹ Štýlovou rozmanitosťou sa vyznačujú aj jeho náhrobky, hoci ich počet nepresahuje tucet.

Nachádzajú sa prevažne na viedenskom Ústrednom cintoríne (Zentralfriedhof), otvorenom dva dni pred sviatkom Všetechsvätých v roku 1874. Ich umeleckohistorické analýzy sú publikované po prvýkrát v dizertačnej práci Barbary Haubold,¹² ktorá sa stala základným východiskom pre túto štúdiu.

Z náhrobku grófký Gabriely Radetzky von Radetz (1863-1888), vyhotoveného v roku 1888,¹³ možno dnes na cintoríne vidieť už len jeho architektonickú časť, dielo kamenára Josefa Sedera. (obr.1) Mramorová, 210 cm vysokú sochu ženy (obr.2) od Tilgnera nedávno predali a nachádza sa v súkromnom majetku v Rakúsku.¹⁴ Pôvodne stála na schodíku, ktoré viedli k pomyselným dverám hrobky, pripomínajúcej rímsky chrám. Pravou bosou nohou vystupovala na posledný stupienok, pričom pravicou pridržovala krídlo pootvorených dverí. Zobrazená bola ako sa ešte raz bolestne obzerá, položiť si svoju ľavú ruku na hrud', s melancholickým pohľadom na miesto odkiaľ odchádza. Má krásne modelovanú tvár s mandľovými očami, rovným nosom a mäkkou pôsobiacimi ústami. Mierne vlnité vlasy má vzadu zopnuté do uzla, až na dva pramene, ktoré stočené nahor, sú zviazané mašličkou. Šaty s krátkymi

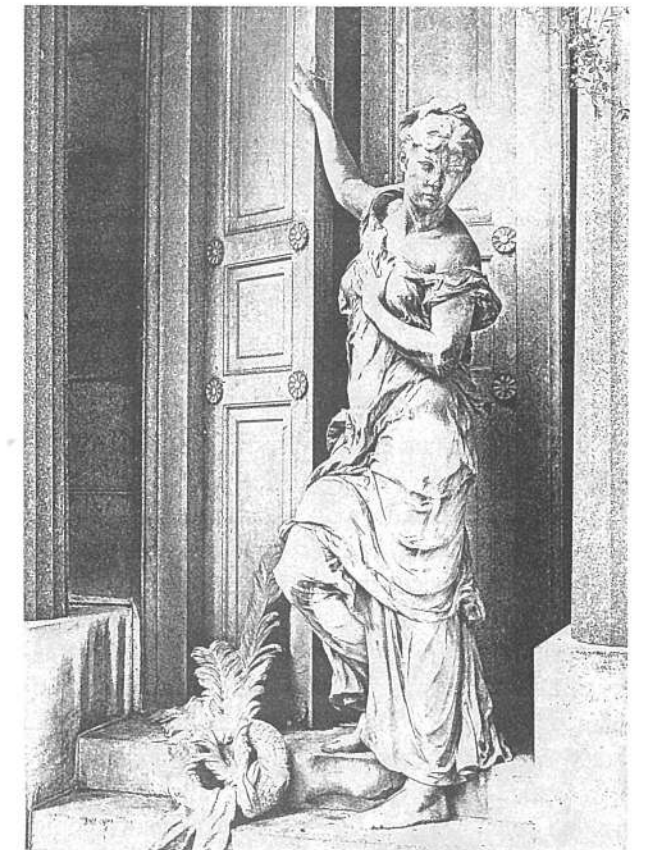
rukávmi pokrývajú jej pôvabné telo tak, že napriek markantným záhybom vynikajú jej telesné tvary. Ľavý rukáv má hravo sklznutý z pleca. Pri jej nohách ležal kvetinový veniec¹⁵ so stuhou a troma palmovými ratoľkami. Podľa Hevesiho táto ženská figúra v antickom šate predstavuje samotnú mladú grófkú, ktorá zomrela dvadsaťpäťročná.¹⁶

Umelec tu stvárnil mladú ženu vo chvíli rozlúčky s pozemským životom, vnútorne dojatú, ako ľudstivo vrhá posledný pohľad späť na tento svet. Jej šat s veľkými rozvlnenými záhybmi „vedie svoj vlastný život“ a necháva tušiť, čo je pod ním ukryté. V nápadnom kontraste k tejto tak živo stvárnenej figúre sa za ňou týči klasicky chladná, tmavá fasáda chrámu z francúzskeho pieskovca, ktorá svojimi pootvorenými dverami vzbudzuje tajomstvo. Čo nevidieť nastane tá chvíľa, kedy postava plná života urobí krok do neznáma.¹⁷

O význame ženskej postavy pri pomyselných dverách hrobky (hoci vo vzťahu k inému náhrobku) v nami pojednávanom období pekne píše Gerrit Confurius: „*Hinter der Pforte erwartet man kein leuchtendes Jenseits, sondern eher einen neuen Lebensabschnitt so, es sollte das Durchschreiten des Tores einer Einweihung gleichkommen, einer Initiation in der Rolle der Frau. Sie ist auf dem Weg zur Hochzeit. Sie bringt ein Geschenk, sie selbst ist das Geschenk. Sie ist das Kostbarste, was Ihr Vater zu vergeben hat. Wer sie besitzt, besitzt das Land und die Herzen des Volkes. Die Skulptur erinnert an dieses Motiv, wie es sich z.B. in der Nausikaa-Episode der 'Odyssee' findet, im Hohelied Salomonis oder im Gilgamesch-Epos. Das Geschenk ist ihr Körper. Das Gewand ist nur lose umgehängt, vor der Brust nur mit den Hand zusammengehalten /.../ damit sie es, gleich nachdem sie eingetreten ist, fallen lassen kann, um sich zu zeigen. Wenn es sich um eine Hochzeit handelt, dann gewiß nicht um eine christliche Trauung, sondern um einen heidnischen, einen antiken oder altorientalischen Ritus. Ihr Gang ist Teil des Rituals. Sie folgt den Gesetzen eines erotischen Festes. Sie wiederholt einen uralten Mythos, der sich durch sie, wie schon unzählige Male vorher, wie von selbst erfüllt. /.../ der Eingang kann in einen lichtlosen unwirtlichen Raum führen /.../ 'Das Grab eine schaurige Gruft /.../ wo nichts als Schweigen herrscht, und Nacht, schwarze Nacht.'* (Robert Blair:

The Grave, 1743). Das Motiv der Gruft, das im Schauerroman der schwarze Romantik dazu diente, sadistisch-erotischen Szenen einen zusätzlichen Schrecken zu verleihen, rückt das Grab in die Nähe des Verlieses. /.../ Die Pforte /.../ öffnet sich nicht auf den Himmel, sondern führt in die Finsternis, ins Nichts. /Das Grab .../ ist aber immerhin von tröstlicher Natur umgeben. /.../ die Gestalt ... steht als eine ferne Erinnerung an dionysische Mysterien im Einklang mit der Natur.“¹⁸

Niečo vyše štyroch metrov vysoká stéla s klasicistickým orámovaním zdobeným volutami a *guttae* vytvára ďalší Tilgnerov náhrobok - náhrobok grófa Charlesa von O'Sullivan de Grass (1836-1888), manžela herečky Charlotty Wolter, umelkyne, ktorej už spomínaná portrétna busta¹⁹ priniesla Tilgnerovi slávu. Náhrobok (obr.3) vytvoril v roku 1889,



2. Náhrobná plastika ženy, mramor (pôvodne súčasť náhrobku grófký G. Radetzky von Radetz vo Viedni)



3. Náhrobná stéla grófa Ch. von O'Sullivana de Grass († 1888) so zobrazením jeho manželky a herečky Charlotty Wolter, mramor. Viedeň



4. A. Canova: Náhrobok medirytca Giovanniho Volpatu, 1804-1807. Rím

pôvodne pre cintorín v Hietzingu, odkiaľ bol v roku 1914 prenesený na čestné miesto Zentralfriedhofu. Na obrazovom poli stély je vo vysokom reliéfe zobrazená smútiaca vdova odetá v tenkom *chitóné*, na ktorom má sčasti aj cez hlavu prehodenú drapériu, sediaci na sklápavej stoličke s operadlom. Jej hlava je v profile, telo trochu natočené bokom. Hrubšia drapéria zahaluje čiastočne jej vlasy a padá v ťažkých záhyboch dozadu na chrbát i dopredu až k nohám. Celý odev však necháva presvitať jej telesné tvary. Nepokrytá zostáva jej noha, chránená anticickým sandálom. Kým Charlotte z ľavej ruky práve vykŕa bohatá kytica kvetov, pravou sa laktom opiera o podstavec tak, že si dľaňou smutne podopiera hlavu. Hladí plná bôľu pred seba na hermu²⁰ s portrétom jej manžela. Gróf Charles s dlhšími fúzmi

a bradou je zobrazený z profilu. Jeho chumáčovité vlasy mu padajú stranou do čela. Plný očakávania uprene hľadí do diaľky ponad erb umiestnený vo výške jeho očí. Na stĺpiku sú vytesané jeho životné dáta. Doplnujúce údaje o zosnulom sa dozvedáme z latinského nápisu pod erbom. Pridané je aj želanie „*Requiescat in Pace*“, skratkou R.I.P. vloženou medzi christogramy na architráve.

Tento kvalitný náhrobok nadväzuje na grécku anticckú tradíciu: tvarom stély²¹ i detailami: skladacia stolička, spôsob sedu, poloha nôh a sandále núkajú porovnanie s náhrobnou stélou Hegeso (z 5. storočia pred n.l.).²² Zobrazenia heriem a vedľa nich stojacich postáv, avšak bez vzájomného vzťahu, poznáme taktiež z antiky,²³ ale motív hermy a smútiacej v takejto forme vznikol až v klasicizme. Anto-

nio Canova ukázal svoju interpretáciu daného motívu napríklad na stéle pre medirytca Giovanniho Volpata (1804-1807; - obr.4),²⁴ ktorou sa Tilgner mohol priamo inšpirovať.

Smútiaca nie je vlastne idealizovanou figúrou, ale skutočným portrétom Charlotty Wolter, ktorú zvečnil niekoľkokrát predtým. U náhrobku sa Tilgner rozhodol pre celofigúrové zobrazenie v reliéfe, a nie pre plnoplastickú sediacu figúru, ako to zamýšľala samotná Charlotte.²⁵ Jej rúcho stvárnil priam bravúrne. V plynulom prúde záhybov sa vinie okolo jej tela a samo osebe dodáva pokojnej postave mimoriadne živý rámeč. Tento dojem umocňuje hladké pozadie, ktoré ničím nenaruša hlavnú scénu. Aj sokel hermy je hladký, pričom portrét grófa O'Sullivana Tilgner starostlivo vypracoval. Medzi dôrazom na detail v prípade tváre, končatín a odevu a úplne hladkým pojednaním pozadia, hermy, podstavca a stoličky je pridaný stupienok, na ktorom sa nachádza kytica kvetov a brečtan (pre svoje vždy zelené listy symbol večného života a pre schopnosť úponkov pevne sa prichytiť podkladu a oviť sa okolo neho symbol vernej lásky).²⁶ Tieto sú zobrazené tak jemne, že ich možno identifikovať ako rastliny iba ak sa na ne pozorovateľ lepšie prizrie a pritom tak mihoťavo, že vnášajú do výjavu život a pohyb. Na základe týchto početných efektov svetla a tieňa nadobúda celkové vyznenie náhrobku maliarsky charakter. Motív pripomínajúci anticckú náhrobnú stélu naráža na záľubu Charlotty Wolter v klasických úlohách, na jej úspechy tragédie v Burgtheatri. Keď zomrela, pochovali ju v kostýme Ifigénie, jej obľúbenej postavy.²⁷

V prípade náhrobku pre Maxa Friedländera (1830-1872), novinára a zakladateľa „*Neue Freie Presse*“, sa Tilgner rozhodol pre typ prístenného náhrobku (obr.5),²⁸ ktorý v roku 1891 umiestnili v západnej arkáde cintorína. O náhrobok sa opiera smútiaca ženská figúra²⁹ v dlhom, pod prsiami previazanom *peplose*. Jej hlava klesá k pravému ramenu. Nežnú tvár rámujú vlnité dlhé vlasy a dlhý závoj. Jemná retiazka s krížikom zdobí jej krk. Pravú ruku má bezvládne spustenú pri tele. Drží v nej kladivo (a pôvodne aj dláto).³⁰ Druhú ruku má mierne vystretú, laktom opretú o niku za sebou. Je tiež bez sily, lebo z nej práve vypadol bronzový košík s ružami a vetvičkami vavrínu, ktorý leží poloprev-

rátený dolu na kamennom kvádri zdobenom festónmi. Za smútiacou je mramorová stena s nikou v strede, v ktorej je vystavená portrétna busta zosnulého. Znárodňuje bradatého muža so sebavedomým výrazom tváre. Oči má naširoko otvorené, ústa tenké a energicky krojené. Nad nikou je tabuľa s nápisom, po bokoch s konzolami, ktoré podopierajú široký architráv s tympanonom a monogramom Krista. Po stranách mierne predstupujú dva pilierovité pilastre na vlastnom sokli a rámujú stred. Majú tri nad sebou umiestnené plytké niky s malými urnami a reľéfmi náhrobných oltárikov.

Tento prístenný náhrobok je ako citát z talianskych cintorínov plných urnových ník. Oproti jeho sporo spracovanému architektonickému pozadiu a taktiež buste pôsobiacej chladne a zdržanlivo, vyžaruje smútiaca žena nadživotnej veľkosti svojim



5. Nástenný náhrobok novinára M. Friedländera († 1872), mramor a bronz. Viedeň



6. Nástenný náhrobok obchodníka J.W. Holleho († 1892), mramor a bronz. Viedeň

bohato nariaseným šatom duševné i fyzické pohnutie. Rezignáciu vyjadruje kladivo (a dláto) v jej ruke spustenej nadol - symboly práce,³¹ i padnutý košík s ružami - spájanými s predstavami raja a lásky³² a vavrínovými vetvičkami - pre nevädnuce listy a svoju vôňu znak odmeny, večnosti a trvalej úcty.³³ Leží na podlhovastom, girlandami ozdobenom hranole, ktorý napriek svojmu zjednodušeniu pripomína rímsky girlandový sarkofág³⁴ a poukazuje nato, že ide o miesto posledného odpočinku. Tilgner tu použil kombináciu materiálov, mramoru a bronzu, ktorú zopakoval aj pri ďalších dielach. Tento náhrobok vzbudil mimoriadnu pozornosť Viedencanov a poslúžil dokonca ako predloha pre dnes nezvestný obraz „Nesmrtelnosť“ od Hermanna Kaulbacha (1846-1909).³⁵

Tilgner vytvoril ešte jeden prístenný náhrobok a to pre obchodníka a majiteľa domu Josefa W. Holleho, zosnulého v roku 1892 (obr.6). Pred jeho architektonickým pozadím sedí žena tak, že jednu nohu má podsunutú pod seba a prstami druhej sa len dotýka nerovného podstavca. Dlhý šat svojou skladbou záhybov prezrádza jej telesné vnady, pričom necháva odhalené len ruky a špičku jednej bosej nohy. Hlavu pozdvihnutú nahor a trochu naklonenú k ľavému ramenu jej pokrýva dlhý závoj. Ten lemujee jej jemnú tvár, z ktorej možno vyčítať súženie (vyjadrené vráskami medzi obočím) i nádej skrytú v pohľade uprenom na nebesia. Ruky, ktoré práve položili tri palmové vetvy na zem, sú v lone a spájajú svoje dlane a prsty k modlitbe. Inak hladké pozadie širokého pilastra ukončeného architrávom s tympanonom zdobí len nápis v strede a nad ním cez pridané voluty uhlopriečne umiestnená vavrínová girlanda a stuha. Pilaster vystupuje z nižšej hladkej, hore profilovanej dosky s ďalšími nápismi a bronzovými vencami okolo svietnikov po bokoch.

Dynamické momenty - spôsob sedu, výraz tváre, gesto rúk i kresťanský obsah podčiarknutý pridanými palmovými vetvami,³⁶ atribútom mučeníkov, znak ich víťazstva nad smrťou i vstupu do raja, svedčia o dominujúcom barokovom pátose tohto diela.

Ku skupine náhrobkov „so ženskou figúrou“, v Tilgnerovej sepulkrálnej tvorbe najpočetnejšej, sa radia ešte tri diela: socha smútiacej ženy pôvodne určená pre náhrobok umelcových rodičov³⁷ na hrobe hudobného skladateľa Emmericha Kálmána (1882-1953),³⁸ náhrobok rodiny Faltiss v Trutnove, kde sa postava smútiacej opiera o sarkofág umiestnený na čiernom mramorovom podstavci, pričom čelo architektonického oblúka vyplňa reliéf s anjelmi znázorňujúci smrť a vzkriesenie³⁹ a napokon náhrobok Adely Bródy (obr.7), manželky spisovateľa a novinára Zsigmonda Bródyho, v Budapešti, ktorý Tilgner vytvoril ku koncu svojho života.⁴⁰

Posledne menovaný patrí k tým najpôsobivejším. Mladá pani Bródy je zobrazená v životnej veľkosti, sediaca na stoličke so širokým operadlom, zdobenej drobným ornamentom. Odeté má dlhé, takmer priesvitné rúcho, ktorého uloženie záhybov nesie pečať typického Tilgnerovho rukopisu. Starostlivo upravený antikizujúci účes s lokničkami je detailne vypracovaný, podobne ako nežná tvár s me-

lancholickým pohľadom do prázdna a miernym náznakom úsmevu. Pôsobí zmierlivo a pokojne, čomu zodpovedá aj spôsob jej sedu s dolu prekříženými nohami a poloha rúk; pravou si podopiera lakeť ľavej ruky, siahajúcej k trošku naklonenej tvári, ktorej sa ukazovákom takmer dotýka. Vankúš, na ktorom sedí a sokel, na ktorom má vyložené nohy prispieva zjavne k jej pohodliu. Verný, i keď tak trochu „na antický spôsob“ štylizovaný portrét krásnej a zrejme milovanej manželky, ktorý mal slúžiť večnej spomienke na ňu.⁴¹

V októbri 1893 dohotovil Tilgner náhrobok dvom svojim viedenským priateľom, maliarom Augustovi von Pettenkofenovi (1822-1889) a Karlovi Leopoldovi Müllerovi (1837-1892).⁴² Na trojstupňovom sokli sa dvíha obeliskovitý pilier⁴³ len so skromne uvedenými menami zosnulých. Na najvyššom stupienku, pred pilierom, sedí smútiaci muž s fúzmi a rozstrapatenými vlasmi (obr.8). Cez seba má prehodenú drapériu tak, že jeho hrud, driek a konce bosých nôh ostávajú nepokryté. Lavú nohu má položenú na druhom stupienku, pravá je voľne spustená. Laktom ľavej ruky sa opiera o koleno a v dlani skrýva svoju tvár; pravicou objíma mramorový medailón s portrétmi oboch umelcov. Medailón stojí na vlastnom malom sokli, po boku je zdobený vavrínovými listami a zobrazuje z profilu dvoch starších mužov. Obaja majú fúzy, krátke vlasy a pozerajú stvárnení paralelne s energickým výrazom smerom doľava. Mená zosnulých sa znova objavujú v kolopise po obvode medailónu.

Tilgner vytvoril tento mramorový náhrobok podľa kresby ceruzou z pozostalosti Pettenkofena, ktorá vznikla počas jednej z jeho ciest ako zbežná štúdia.⁴⁴ Kým všeobecne boli na náhrobkoch bežné smútiace ženy, tu sa objavuje smútiaci muž. Je úplne pohrúžený do prežívanej bolesti a pozorovateľovi núka za styčný bod iba pohľad na portréty, ako spôsob porozumenia pre jeho zúfalstvo. Výrazné držanie tela podporuje svojim pôsobením vzletná drapéria. Mohutným prúdom sa vinie okolo dolnej časti tela a modeláciou záhybov dosahuje optimálne využitie účinkov svetla a tieňa. Portréty zosnulých, vytvorené v plochom reliéfe, sú nanajvýš realistické, čo sa pripisuje aj dlhoročnému Tilgnerovmu priateľstvu s nimi. Vetvička vavrínu pri bočnom okraji medailóna symbolizuje, podobne ako na náhrobku Maxa Fried-



7. Náhrobok Adely Bródy, mramor. Budapešť

ländera, pre svoje večne zelené listy odmenu, večnosť a trvalú úctu.⁴⁵



8. Náhrobok maliarov A. von Pettenkofena († 1889) a K.L. Müllera († 1892), mramor. Viedeň

Jednou z najkrajších ukážok sarkofágového typu náhrobku⁴⁶ na viedenskom Zentralfriedhofe je bezpochyby práve Tilgnerov monumentálny, približne 7,5 metra vysoký pomník advokátovi a v rokoch 1889-94 primátorovi mesta Viedne, Johannovi Prixovi (1836-1894; - Obr.9). Inštalovali ho až v októbri 1896, teda šesť mesiacov po umelcovej smrti. Na vysokom sokli, z dvoch strán obklopenom balustrádou, je v strede na stupňovitom podstavci umiestnený jednoduchý hranol, ktorý tiež slúži ako podstavec pre hore vystavený sarkofág. Obrovský bronzový baldachýn, uzavretý stlačenou kupolou, zastrešuje ako stan celý priestor. Je upevnený šnúrami na štyri veľké, makovicami⁴⁷ a vavrínovými listami zdobené bronzové kandelábre, stojace na pravouhlých podestách. O každý kandeláber sa opiera smútiace putto,⁴⁸ držiace štít s mestským erbom Viedne. Predná strana sokla je ozdobená bron-



9. Náhrobok viedenského primátora, advokáta J. Prixy († 1894) so sarkofágom pod baldachýnom, kameň a bronz. Viedeň

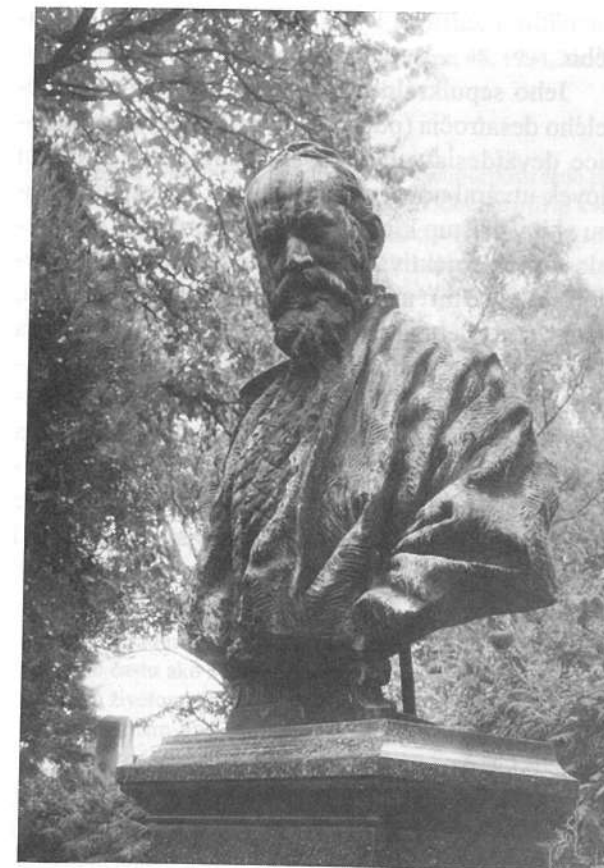
zovým festónom,⁴⁹ hranol nad ním nápismi a veľkým bronzovým oválnym portrétnym medailónom s vetvičkou vavrínu. Na zadnej strane sokla nájdeme vchod do hrobky.

Tilgner sa tu inšpiroval efemérnymi stavbami (tzv. *castra doloris*, *Trauergerüste*), ktoré sú síce výtvorom renesancie, ale svoj pôvod majú v antických oslavách zosnulých a z nich vychádzajúcich ideí osláv triumfu u rímskych vládcov.⁵⁰ V barokovej Viedni patrilo takéto *castrum doloris* k smútočným ceremóniám zosnulého panovníka a k legitimovaniu jeho následníka. Tým spĺňalo funkciu propagandy dynastie. Kupolové cibóriá veľmi často boli vo vnútri takéhoto slávnostného objektu. Zodpovedali taktiež požiadavkám tradície, ako aj liturgie a zároveň umožňovali vytvorenie monumentálneho sokla a pohľad na sarkofág zo všetkých strán i z dialky.⁵¹

Na Prixovom náhrobku použil Tilgner všetky spomínané prvky. Pôvodne určené pre kult panovníka, slúžia tu pre glorifikáciu primátora. *Castrum doloris* (*Trauergerüst*) a miesto posledného odpočinku - i keď na rozličných úrovniach - sú v tomto prípade dané do jedného celku, hoci u panovníckych rodov sa od 17. storočia konal vlastný pohreb v privátnom kruhu a na inom mieste, ako bývala smútočná oslava s dekoráciami. Tilgner teda umiestnil zo všetkých strán viditeľný výstavný sarkofág na exponované miesto. Objemný podstavec preberá pritom funkciu sokla a zároveň vlastnej hrobky. Portrét nadživotnej veľkosti a živo pôsobiace putti vytvárajú biografickú väzbu k zosnulému. Nadmerná výška náhrobku je dosiahnutá ťažkou bronzovou látkou baldachýnu a soklovou stavbou podstavca. Napriek jednoduchosti jednotlivých častí nemožno prehliadnúť mimoriadnu náročnosť, ktorá sa kládla na náhrobok s jasným odkazom na *castra doloris* voľakedajšej vládnucej vrstvy.⁵²

V roku 1898, teda dva roky po Tilgnerovej smrti, preniesli z cintorína v Klagenfurte na čestné miesto viedenského Zentralfriedhofu hrob maliara Aloisa Schöna (1826-1897) a zriadili mu figurálny typ⁵³ náhrobku: portrétnu bronzovú bustu zosnulého umiestnili na jednoduchý sokel (obr.9) stojaci na širšom oválnom podstavci, na ktorom sa hrajú dve nahé postavičky putti. Sedia na pokrčenej drapérii, dieťa naľavo drží vzpriamenú maliarsku paletu, kým dieťa napravo kľačí a chystá sa pripevniť ozdobnú girlandu. Maliar je zobrazený v sametovej veste, na ktorú má prehodený kabát. Hlavu obracia smerom doprava, kam smeruje aj jeho pohľad. Ponad vysoko kleknuté čelo vidieť riedke vlasy. Upravené fúzy a brada trochu prekrývajú kútiky jeho úst, čím tvár nadobúda melancholicko-rezignovaný výraz, zosilnený dlhším nosom a blízko seba posadenými očami.

Busta a putti nepochádzajú z rovnakého obdobia a nie sú od tých istých autorov. Busta je signovaným dielom Tilgnera a musela vzniknúť ešte pred rokom 1896, kedy bola vystavená v Dome umelcov ako exponát zo súkromnej zbierky.⁵⁴ Zhotovil ju podľa starej portrétnej fotografie.⁵⁵ V súvislosti s náhrobkom pridali k nej putti od Carla Anselma Zinslera (1867-1940). Oboch majstrov možno jasne rozoznať. Tilgner venuje celú svoju pozornosť zaujímavému stvárneniu povrchu. Pomocou malebného usporia-



10. Portrétna busta maliara A. Schöna († 1897) na jeho náhrobku, bronz. Viedeň

dania záhybov dvoch rôznych kusov odevu získal efektívnu hmotu. Ani tvár nemá len hladké partie - práve naopak, opatrnou hrou tvarov nadobúda veľmi živý nádych. Putti sú oproti tomu vytvorené menej precízne, chýbajú im rafinované jemnosti napríklad v spracovaní vlasov alebo črt tváří a nedosahujú umeleckú kvalitu Tilgnerovej busty.⁵⁶

Náhrobky Viktora Oskara Tilgnera svojou typovou rozmanitosťou svedčia o bohatej invencii umelca, ktorý však ani v jednom prípade nezaprel svoje „barokové cítěnie“, hoci inšpiráciu čerpal z rôznych historických období. Jeho veľký talent sa prejavuje aj tu v zobrazení drapérií - riasených, pokrčených, plných záhybov - ktorými dosahoval podmanivú hru svetla a tieňa. Uplatnil i svoj chýrny zmysel pre zachytenie portrétnu; dokázal napriek viditeľne hladkým častiam tváre vpísať do nej takmer nebadane vrásky

i napätie a zároveň vystihnúť charakter portrétovaného.

Jeho sepulkrálné diela vznikli v rozmedzí nedeťadného desaťročia (od konca osemdesiatych do polovice deväťdesiatych rokov), obdobia, v ktorom si človek utváral nový vzťah k smrti a vo vzťahu k tomu aj iný prístup k cintorínu. Na umretie sa nenazeralo ako na objektívnu udalosť, ale ako na subjektívnu príhodu. Smrť sa stala osobnou, vlastnou smrťou, žiadna smrť nebola taká, ako druhá. Rovnosť ľudí sa aj tu odmietala. Vedomá nerovnosť vyžadovala uplatniť rovnaký princíp aj pri tvorbe náhrobku. Ikonologicky však nešlo o nič nové, pretože umenoveda považuje začiatok 19. storočia za koniec vývoja sepulkrálného sochárstva. Umelci už nemali čo nové povedať o odchode človeka na druhý svet a jeho bytí

po ňom... To neznamenalo, že nevznikali zaujímavé a hodnotné diela, ku ktorým možno zaradiť aj tie Tilgnerove. Sústreďovali sa predovšetkým na vyjadrenie myšlienky glorifikácie, sentimentu a spomienky. Formálnu reč si vypožičiavali z minulosti, čo platilo pre umenie celého 19. storočia.

Dnes „staré“ náhrobky priťahujú záujem, snáď preto, že sú kontrastom k sterilite a jednotvárnosti tých dnešných. Sú akousi kamennou knihou istého druhu poézie, takmer zabudnutých symbolov a niečoho nevysvetliteľného. Sú svedectvom nebývalého rozvoja a estetizácie cintorínovej kultúry našich predkov.

Táto štúdia v mnohom vďaka za svoj vznik štúdiu dňému pobytu vo Viedni, ktorý mi umožnil Rakúsky ústav pre východnú a juhovýchodnú Európu.

POZNÁMKY

(1) O „cintorínovej kultúre“ 19. storočia vo Viedni pozri napr. dizertačnú prácu BIEDERMANN, W.: *Friedhofskultur in Wien im 19. Jahrhundert. Das Bestattungswesen vom Josefínismus bis zur Gründerzeit*. Wien 1978; - o kulte smrti a pohrebných obradoch na prelome storočí v Budapešti porov. LAKNER, J.: *Halál a szászfordulón*. Budapest 1993.

(2) Z posledných publikácií o Donnerovi možno spomenúť obsahový katalóg výstavy (so štúdiami od viacerých autorov): *Georg Raphael Donner 1693-1741*. Wien 1993 a knihu MALÍKOVÁ, M.: *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava 1993; - zo starších prác pozri od tej istej autorky: *Die Schule Georg Raphaels Donners in der Slowakei*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, XVII, 1973, Nr.61, s.71 n.

(3) O Canovovi a Thorvaldsenovi pozri napr. PAULI, G.: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Berlin 1925, s.51-55 a 59-61; - o Canovovi monografie BAJKAY, É.: *Canova*. Budapest 1973 alebo FINN, D.- LICHT, F.: *Antonio Canova*. München 1983.

(4) K charakteru európskych figurálnych náhrobkov na konci 19. a začiatku 20. stor. pozri doslov Gerrita CONFURIUSA ku knihe fotografky Isolde Ohlbaum: *Denn alle Lust will Ewigkeit*. München 1992, s.84-116.

(5) O ich sochárskej tvorbe a význame vo vývoji maďarského sochárstva pozri napr. *Magyar művészet 1800-1945*. Budapest 1958, s.65-91, 200-206, 270-279; alebo ich stručnú charakteristiku od Antala TÓTHA v sprievodcovi po zbierkach Maďarskej národnej galérie: *Ungarische Malerei und Bildhauerei im 19.*

Jahrhundert. Budapest 1989, s.31-40. Zaujímavá je aj štúdia o sochárstve historizmu NAGY, I.: *Társadalom és művészet: a historizmus szobrászai*. Művészettörténeti Értesítő, 39, 1990, č.1-2, s.1-21; - O sochároch, ktorí pochádzali zo Slovenska (Ferenczy, Marschalko, Stróbl, Fadrusz, Damko) porov. predovšetkým práce Viery LUXOVEJ: *Sochárstvo 19. storočia na Slovensku*. Dizert. práca, Umenovedný ústav SAV, Bratislava 1969; - *Sochári na Slovensku v rokoch 1850-1918*. Vlastivedný časopis, 23, 1973, č.3, s.124-129; - *Sochárstvo na Slovensku pred rokom 1918*. Výtvarný život, 18, 1973, č.7, s.24-27; - *Zur Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei*. ARS 1972-74, č.1-6, s.69-96.

(6) O týchto sochároch, absolventoch viedenskej Akadémie, pozri napr. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. II/1*. Wien 1888 alebo HEVESI, L.: *Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. Leipzig 1903; - K účasti mnohých z nich na výzdobe prestížnej viedenskej Ringstrasse pozri PÖTZL-MALIKOVA, M.: *Die Plastik der Ringstrasse 1890-1918*. Wiesbaden 1976, stručné biogramy na s.135 n.; - o náhrobkoch na Ústrednom cintoríne (Zentralfriedhof) vo Viedni pozri diz. prácu HAUBOLD, B.: *Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918*. Münster 1990.

(7) Ako prvý vytvoril v r. 1863 portrétnu bustu hudobného skladateľa Vincenza Belliniho (1801-1835) pre výzdobu viedenskej Opery, ešte ako poslucháč viedenskej Akadémie výtvarných umení a zároveň pomocný sochár v ateliéri Josefa Gassera (1816-1900). Objednávkou mu sprostredkoval jeho prof. Franz Bauer (1798-1872), pod vedením ktorého pracoval ešte v duchu

akademizmu. Väčší úspech sa však dostavil rok po ukončení štúdií, v r. 1872, keď jeho farebná barokizujúca busta herečky Charlotty Wolter (1834-1897), dnes v zbierke Galérie mesta Bratislavy, získala na svetovej výstave vo Viedni najvyššie ocenenie - zlatú medailu. Stal sa jedným z najlepších a najvyhadávanejších sochárov monarchie. Jeho dielom bol nadšený aj sám cisár František Jozef, ktorého tiež portrétoval, a ktorý mu dal postaviť ateliér v Schwarzenbergskej záhrade, kde pracoval až do smrti. Vytvoril vyše tristo portrétnych búst. Mnohé z nich, spolu s inými Tilgnerovými figurálnymi plastikami, vyzdobil v 80. rokoch tie najvýznamnejšie stavby Ringstrasse (Umeleckohistorické múzeum, Prírodovedecké múzeum, Burgtheater a i.). - Pozri MEDVECKÝ, L.: *Viktor Tilgner 1844-1896*. Kat. výstavy, Bratislava 1964.

(8) Tilgner sa priklonil k baroku jednak z vlastných vnútorných popudov a jednak pod vplyvom francúzskeho sochára Gustave Déloye (1838-1899), s ktorým sa zoznámil počas jeho návštevy Viedne v r. 1872. Déloye spolu s Jeanom Baptistom Carpeaux (1827-1875) patrili k tým, ktorí vo Francúzsku prispeli k znovuoživeniu umenia 18. stor. Neobarokové a neorokokové sochárstvo „gründerského“ obdobia, reprezentované Tilgnerovým dielom, má svoje paralely aj v súdobom rakúskom maliarstve, v tvorbe Hansa Makarta (1840-1884) - mimochodom Tilgnerovho priateľa, s ktorým bol aj na študijnej ceste v Taliansku - a Eduarda Veitha (1856-1925). - Pozri napr. WAISSENBERGER, R. (Hg.): *Wien 1890-1920*. Wien 1984 (najmä štúdiá BISANZ, H.: *Bildende Kunst und Kunsthandwerk*, s.111).

(9) MEDVECKÝ, c.d. (v pozn.7), s.12 n.

(10) Prvé fontánové súsošie Tritón a nymfa (1875-77), ktoré zakúpil a nechal odliat do bronzu sám cisár, umiestnené vo viedenskej Volksgarten (model sa nachádza v Galérii mesta Bratislavy) i ďalšie dve: s tromi detskými postavičkami a delfínom, zdobiace park bývalej cisárskej vily v Bad Ischl a s dieťaťom stojacom na krokodilovi pre poľovnícky zámok v Lainzi, sú inšpirované antikou. Fontána s nymfou, ktorá z mušle napája jeleňa, taktiež v Lainzi, je už ozvenou renesancie, podobne ako Ganymedova fontána (1888) v Bratislave. - MEDVECKÝ, c.d. (v pozn.7).

(11) Za realistické sú považované niektoré portrétne busty, ktoré vytvoril už koncom 70. rokov a ku koncu života - HEVESI, c.d. (v pozn.6), s.172 n.; - MEDVECKÝ, c.d. (v pozn.7), s.15 n.; z monumentálnej tvorby predovšetkým pomník zbrojára Josefa Werndla so štyrmi postavami robotníkov v Steyeri. - Posledné práce o Tilgnerových dielach hovoria aj o snáhach impresionistických a secesných. - Porov. GRAJCIAROVÁ, Ž.: *Sochár Viktor Tilgner 1844-1896*. Kat. výstavy, Bratislava 1983, nestr.

(12) HAUBOLD, c.d. (v pozn.6)

(13) B. HAUBOLD (c.d. v pozn.6, s.129) uvádza dátum osadenia náhrobku 25.10.1888 (teda niečo vyše sedem mesiacov po grófkinej smrti); naproti tomu v nedávno publikovanej práci Marlene Zyanovej sa píše, že náhrobok objednala rodina Radetzky-Liebig okolo roku 1890. - ZYKAN, M.: *Aktuelle Über-*

legungen zum Ausfuhrverbotsgesetz für Kulturgut. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 48, 1994, Nr. 3/4, s.117.

(14) ZYKAN, c.d., s.117

(15) Sepulkrálné umenie 19. storočia vo všeobecnosti rado prímalo tie najkonvenčnejšie symboly, medzi ktoré patrili aj kvety - symbol pomínutelnosti a krátkosti ľudského života, ako aj stretnutia po smrti. V Biblii sa hovorí: „Dni človeka sú ako tráva a kvitne ako poľný kvet. Lebo ak sa vietor preženie nad ním, už ho niet a nepozná ho viac jeho miesto“ (Žalm 103, 15-16). A veniec je ešte pomínutelnejší ako kvet či kytica, slúži vždy iba dočasne. U pohanov predstavoval aj dar s významom kruhu (= trvanlivosť) pri počtách a slávnostiach mŕtvych. - BIEDERMANN, c.d. (v pozn.1), s.154 n., 327 n.; (K symbolickému významu palmových vetiev pozri ďalej.)

(16) HEVESI, L.: *Victor Tilgners ausgewählte Werke*. Wien 1897, s.6. (Túto hypotézu uvádza ako fakt MEDVECKÝ, c.d. v pozn.7, s. 21.)

(17) Motív pomyselných dverí spolu s edikulou alebo architektonickou fasádou sa vyskytuje na viedenskom Zentralfriedhofe pomerne často ako symbol prechodu medzi pozemským a posmrtným životom. - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.128. Na Slovensku poznám dva kvalitné príklady s týmto motívom, a to náhrobok rod. Brunswick z roku 1837 od Štefana Ferenczyho v kostole sv. Ondreja apošt. v Dolnej Krupej (ktorý je však napodobeninou náhrobku Klementa XIII. od Antonia Canovu) a náhrobok manželov Fiedlerových na košickom cintoríne sv. Rozálie, ktorý v roku 1911 vytvoril Paul Ed. Fiedler.

Ako symbolické zobrazenie konca a zároveň začiatku života je motív dverí známy už z egyptských a antických hrobiek. V kresťanstve získal význam ako brána do raja alebo pekla. Do sepulkrálnych oblastí ho pravdepodobne po prvýkrát opäť zaviedol Michelangelo (1475-1564) na jednom náčrte náhrobku pápeža Júliusa II. Potom sa motív dverí u náhrobkov používal čoraz častejšie ako hlavný motív na vyjadrenie hranice medzi dvomi možnosťami bytia, pretože umelci baroka sa pohrávali s možnosťou jeho dvojitej funkcie ako skutočného a zároveň symbolického vchodu (Gianlorenzo Bernini: náhrobok Alexandra VII. v chráme sv. Petra v Ríme, 1672-78). Motív sa stal tradičným: nachádzame ho v klasicizme na náhrobku princa van der Mark (1788-89) v Doroteenkirche v Berlíne od Joahanna Gottfrieda Schadowa (1764-1850), na už vyššie spomínanom náhrobku Klementa XIII. (1787-92) od Antonia Canovu v SS. Apostoli v Ríme, ako aj na náhrobku Beauharmaisa (1787-92) od Bertela Thorvaldsena v St. Michael v Mnichove. V r. 1889 dodal Paul Albert Bartholomé (1848-1928) pre parížsky cintorín Père Lachaise svoj slávny „Monument aux morts“. Pomyselné dvere sú ústredným bodom tohto umeleckého diela, pôsobia tu však veľmi temne, bez akejkoľvek nádeje na pokračovanie života po smrti. - O význame dverí v sepulkrálnom umení pozri PANOFSKY, E.: *Tomb Sculpture*. New York 1964, s.13, 14, 35, 37, 85, 94; obr. 6, 10, 116, 134, 394, 440, 441; a štúdie BIAŁOSTOCKI, J.: *Symbolika drzwí w sepulkralnej sztuce baroka*. In: *Sarmatia artisti-*

ca. Warszawa 1968, s.107-119; - Ten istý: *The Door of Death: Survival of a Classical Motiv in Sepulchral Art*. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 18. Hamburg 1973, s.7-32; (poľské vyd. *Drzwi smierci: Antyczny symbol grobowy i jego tradycja*. In: *Symbole i obrazy I*. Warszawa 1982, s.158-186).

(18) CONFURIUS, c.d. (v pozn.4), s.106

(19) Pozri pozn.7

(20) Herma - tu ako stĺpik, ukončený ľudskou hlavou.

(21) Stéla, rovno stojaca doska, bola známa už v Egypte, Perzii a Asýrii. Svoje charakteristické črty však nadobudla v klasicizmom Grécku. V stredoveku sa uplatnila ako vertikálna náhrobná doska na stenách. Voľne stojaca stéla sa potom objavuje až v 17. storočí, pričom - podľa antických predloh umiestnenú na cintorínoch, vo voľnej krajine a parkoch - ju nachádzame až v klasicizme. S vydaním doplnkového zväzku k „*Antiquities of Athens*“ Stuarta a Revetta (1830) výskyt stél, poväčšine ukončených tympanomom alebo palmetami, stúpol. Stéla patrí k druhému najrozšírenejšiemu typu náhrobkov aj na viedenskom Zentralfriedhofe. - MEMMESHEIMER, P.A.: *Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie*. Dizert., Bonn 1969; - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.32.

(22) Stéla Hegeso je exponátom Národného múzea v Aténach. - Jej reprodukciu pozri napr. PANOFKY, c.d. (v pozn.17), obr.43; alebo LULLIES, R.: *Griechische Plastik*. München 1979, obr.182.

(23) KURZ, D.C.- BOARDMAN, J.: *Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen*. Mainz 1985, obr.104

(24) Toto dielo Canovu sa nachádza v kostole SS. Apostoli v Ríme. Reprodukujú ho PAULI, c.d. (v pozn.3), s.250; alebo FINN - LICHT, c.d. (v pozn.3), obr.44.

Canova sa pričínil o znovuzrodenie stél: u nás (i v celom Uhorsku) ho ako jeden z prvých nasledoval Vavrínek Dunajský (1784-1835), žiak viedenskej Akadémie, vytvorením náhrobku pre Samuela Lissovenyho a Barbaru Kubinyovú na ev. cintoríne v Banskej Bystrici z roku 1834 (sadrový model z roku 1833 sa nachádza v Maďarskej národnej galérii v Budapešti); - Pozri *Művészeti*, 1908, s.341; - *Művészeti*, 1976, č.11, s.8; - *Művészeti Magyarországon 1780-1830*. Kat. výstavy, MNG Budapest 1980, s.275, obr.265. - Ešte viac sa mu priblížil Štefan Ferenczy modelom náhrobku, ktorý je taktiež v Budapešti (cit. katalóg výstavy, s.278, obr.275).

(25) KRAUSE, W.: *Viktor Tilgner als Monumentalplastiker*. Rkp. nepublikovaná práca, Univ. Wien 1964, s.32, pozn.79 (citovaná v diz. B. HAUBOLD, c.d. v pozn.6, na s.47)

(26) Okrem toho, keďže sa úponky brečtanu prichytávajú na odumierajúcich stromoch a vegetujú ďalej, symbolizoval v stredovekom kresťanstve aj prežitie duše po telesnej smrti. - BIEDERMANN, H.: *Lexikon symbolov*. Bratislava 1992, s.40.

(27) *Fremdenblatt*, č.285 (Wien 14.10.1897).

(28) Vznik prístenného náhrobku súvisel s umiestňovaním hrobov do interiéru kostola v 11. stor. Od začiatku 12. stor. sa podľa talianskych a juhofrancúzskych vzorov používal aj v Nemecku. Do r. 1400 sa vyvinul v najrozmanitejších variantoch, z ktorých si potom v 15. stor. mohli vyberať a uprednostniť buď redukciu daných foriem, alebo ich rozvinutie na vysoký monument. Záľuba renesancie v prístenných náhrobkoch ovplyvnila neskôr ich tvorbu predovšetkým v klasicizme. - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.123.

(29) S motívom smútiacich postáv sa možno stretnúť už v antike, napr. na tzv. *Sarkofágu plačiek*, vyhotovenom okolo r. 360-350 pred n.l. (Archeologické múzeum v Istanbuli). Tento sarkofág v architektonickom tvare iónskeho peripterosu ukrýva v osemnástich stĺpikových interkolumniách ženskú postavu praxitelovského štýlu. Tieto krásne plačky, ako o nich píše E. PANOFKY (c.d. v pozn.17, s.26, obr. 61), vyjadrujú svoj žiaľ v rozmanitých obmenách, od hlbokého sklúčenia až po tichú záдумčivosť. Považujú sa za pokračovateľky prehelénistických plačiek a za predchodkyne stredovekých „*pleureuses*“ a „*pleureuses*“, ako aj mytologických a alegorických postáv „*plných slz*“, ktorými sú tak bohato vybavené náhrobky 17.-18. a predovšetkým 19. stor. Kým však antický pomník umožňoval len reliéfne zobrazenie, stredoveký typ najmä oltárneho, na stenu viazaného náhrobku (*enfeu*) vytvoril miesto pre plnoplatické figúry smútiacich. Umiestnené najprv na stenách tumby (voľne stojaceho stolového náhrobku) nadobúdali postupne na fyzickej objeme (čo bolo prirodzené vzhľadom na všeobecný vývoj gotického sochárstva), ale aj na význame. V 13. a 14. stor. sa smútiace postavy vyvinuli na dôstojné a takmer voľne stojace figúry (napr. na náhrobku Louisa de France, zosnulého v roku 1260, v St. Denis, alebo na náhrobkoch zemských grófov z Hesseu v St. Elisabeth v Marburgu - PANOFKY, c.d., s.62, obr.246 a 247). Koncom 14. stor. stoja už ako nezávislé sochy na svetoznámých náhrobkoch Burgundskej dynastie v Chartreus de Champmol (Tamtiež, obr.248, 249) a v 2. pol. 15. stor. strácajú smútočný postoj i anomymitu zmenou na rodinné portréty, cnosti, alegórie (napr. slobodných umení, ktoré oplakávajú svojho mecéna).

(30) PEMMER, H.: *Der Wiener Zentralfriedhof. Seine Geschichte und seine Denkmäler*. Wien 1924, s.71

(31) Podľa guľatého tvaru kladiva zobrazeného na náhrobku tohto intelektuálne činného muža možno usudzovať, že ide o kladivo kamenárske, ktoré bolo u slobodomurárov symbolickým nástrojom majstra lôže a oboch dozorcov. Poukazovanie na túto skutočnosť je však len hypotézou, rovnako ako eventuálna súvislosť s citátom z Goetheho *Koptickéj piesne*: „Hammer oder Amboß sein“ („byť kladivom alebo nákovou“), ktorý vyjadruje myšlienku, že človek musí buď stúpať alebo padať. - WAHRIG, G.: *Deutsches Wörterbuch*. Berlin 1977, s.1686.

Je však veľmi pravdepodobné, že tu ide len o atribút personifikácie práce - KIRSCHBAUM, E. (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2*. Rom - Freiburg - Basel - Wien 1970, s.211; alebo všeobecnejšie o symbol sily a aktivity.

Zobrazenie kladiva na náhrobkoch malo slúžiť na odstrašovanie zlých síl. Patrílo aj k *Arma Christi* - nástrojom Spasiteľovho utrpenia a smrti (ktoré sa v 18. stor. nosili ako privesky na ruženci a slúžili na rozjímanie nad Kristovou cestou utrpenia). - BIEDERMANN, c.d. (v pozn.26), s.24, 127.

(32) Ruža bola najčastejšie zobrazovaným kvetom v náhrobnom sochárstve 2. pol. 19. a začiatku 20. stor. Jej symbolický význam je odvodený z antického mýtu o smrti Adonisa, milenca Afrodity. Z jeho krvi vyrástli prvé červené ruže; stali sa symbolom znovuzrodenia a lásky, ktorá zvíťazila nad smrťou. V starom Ríme sviatok ruží oslavovali v kulte mŕtvych. V kresťanskej symbolike červená ruža symbolizuje krv, ktorú preliat ukrižovaný Ježiš, a preto sa chápe ako symbol nebeskej lásky. Biela ruža sa v mnohých bájach chápala naopak ako symbol smrti. Veľkú pozornosť ruží venovala aj slobodomurárska symbolika. Pri pohrebe príslušníka lôže mu kládli do hrobu tri ruže; tri „jánske ruže“ symbolizovali svetlo, lásku, život. - BIEDERMANN, c.d. (v pozn.26), s.259 n.

(33) V antike sa vavrínu pripisovali liečivé vlastnosti, aj schopnosť očistiť poškvrenú dušu. Bol atribútom bohyně víťazstva Niké (Viktórie), ktorá ho uvitý do venca kládla víťazom na hlavu. Rané kresťanstvo si cenilo vavrínové listy pre ich vždy zelený vzhľad ako symbol večného života, resp. nového života po Kristovom vzkriesení. - BIEDERMANN, c.d. (v pozn.26), s.325 n.

(34) Porov. s rímskym sarkofágom z kostola sv. Ireny v Antickom múzeu v Istanbuli - reprodukt. PANOFKY, c.d. (v pozn.17), obr.121 d.

(35) HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.125

(36) Zobrazenia palmových ratolestí sa zvyčajne vzťahujú na datlovník obyčajný, ktorý si v Stredomorí nesmierne vážili, lebo neprodukuje zbytočné: jeho mlieko, olej, kôra, drevo, listy, ovocie, šťava i vlákno sú užitočné. Stal sa posvätným a všeobecne sa pokladal za symbol vzostupu, víťazstva a znovuzrodenia. Palmové vetvy kládli Egypťania na sarkofágy a múmie. („*Egyptomania*“ 19. stor. bola jedným z popudov ich prenesenia do cintorínovej kultúry, ktorej sa stali neodmysliteľnou súčasťou. S nimi sa chodilo na pohreby i návštevy hrobov.) Palmovými ratolestami víťali Židia Ježiša pri jeho príchode do Jeruzalema. Už od čias raného kresťanstva sa zobrazovala mučenická „*palma víťazstva*“ a zelená palma očakávaného raja. Aj bohyňa víťazstva Niké (Viktórii) zobrazovali s palmovou vetvičkou v ruke (alebo s vavrínovým vencom, ako už bolo spomenuté v pozn.29). „*Palma sa pod bremenom neskloní, jej víťazstvom je ovocie sladké sta med, kto sa modlí a od Boha neodkloní, tomu sú anjeli na pomoci hned...*“ - BIEDERMANN, c.d. (v pozn.26), s.216.

(37) Otec(?) Tilgner, dôstojník; matka Ida, rod. Richterová. - *Slovenský biografický slovník, zv. V*. Martin 1994, s.67

(38) ZYKAN, c.d. (v pozn.13), s.117

(39) MEDVECKÝ, c.d. (v pozn.7), s.21

(40) Náhrobok vytvoril Tilgner zrejme niekedy medzi rokmi 1893 až 1896. V roku 1893 založil totiž manžel vtedy už nežijúcej Adely Bródy na jej pamiatku detskú nemocnicu v Budapešti, ktorá nesie jej meno a existuje dodnes na Szabolcs utca 33 (*Budapest Lexikon, I*. Budapest 1993, s.154); - v apríli 1896 zomrel na srdcovú porážku sám umelec.

(41) Ludovít Medvecký vo svojom katalógu píše, že Tilgner vytvoril „*sochu veľkej pravdivosti*“, a to i napriek tomu, že Adela Bródy nikdy osobne nepoznal. - MEDVECKÝ, c.d. (v pozn.7), s.22.

(42) Pôvodne mal každý z nich svoj vlastný hrob, r. 1893 ich exhumovali a uložili spoločne na čestné miesto viedenského Zentralfriedhofu. - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.23.

(43) Pod pilierom sa tu rozumie vysoký, voľne stojaci kamenný útvar na pravouhlom pôdoryse, so soklom a vrchným ukončením; na rozdiel od terminológie architektúry sa teda nechápe ako podporný článok. Na cintorínoch sa hojne vyskytuje ako nami spomínaný obeliskovitý typ so striedavým ukončením, ďalej ako lichobežníkový typ navrchu s lichobežníkom, alebo ako hore zaoblený pilier, pričom sa koncom 19. a začiatkom 20. stor. uplatňujú buď v úplne jednoduchej podobe, alebo s ozdobami najrôznejšieho druhu (napr. s portrétnym medailónom, hlavou Krista, Madony, alebo anjela a pod.). V antike zasväcovali piliere bohom a héroom. Obvykle niesli urnu alebo iný podobný predmet. Najrozšírenejšie použitie našiel však pilier v klasicizme - samostatne stojaci, aj ako podstavec pod urnu alebo sochu. - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.22; - MEMMESHEIMER, c.d. (v pozn.21), s.120-126.

(44) WEIXLGÄRTNER, A.: *August Pettenkofen*. Wien 1916, s.249, obr.13; - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.24.

(45) HAUBOLD, c.d., s.23 n.

(46) Pod sarkofágovým typom náhrobku sa rozumie taký náhrobok, ktorého podstatnú časť tvorí (alebo stredobodom ktorého je) sarkofág ako kamenná truhla.

Zvyk pochovávať do sarkofágu pochádza z Orientu a zaužíval sa v celej oblasti Stredomorja. Poznali ho Egypťania, Gréci, Etruskovia, Rimania. V 4. stor. pred n.l. vzniklo v Ravenne stredisko pre výrobu ranokresťanských sarkofágov, ktoré sa však orientovali na antické predlohy. Stredovek už priniesol vlastné, obvykle tzv. *domatomorfné* sarkofágy s vrchnákom v tvare štítovej alebo valbovej strechy. V renesancii sa sarkofág často dostal do väčšieho architektonického a figurálneho spojenia, t.j. ikonografia náhrobku sa rozšírila o i. prostredníctvom plnoplatických figúr, najčastejšie smútiacimi ženskými alegóriami. V baroku sa pomocou prepychovejšieho vybavenia pokúsili ešte viac vystupňovať pôsobivosť tohto typu náhrobku. Nebolo zriedkavosťou, že sarkofág sa ocitol napr. ako ozdobné zakončenie castra doloris v 17. a 18. stor. - BRUX, M.: *Trauergerüste für die Habsburger in Wien*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXVI. 1973, s.208-265. V klasicizme vychádzal sarkofágový náhrobok z typov vyvinutých v období od renesancie až po barok, pričom jeho architektonické tvary a ornamentálne elementy bo-

li priamo odvodzované z rímskej antiky. V neskorom klasicizme sa opäť uprednostňovala bohatá ornamentika náhrobkov quattrocenta a tých náhrobkov, ktoré ich nasledovali. - Pozri PANOFSKY, c.d. (v pozn.17); - MEMMESHEIMER, c.d. (v pozn.21), s.49; - *Lexikon der Kunst, Bd. IV* Leipzig 1978, s.302-306; - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.142 n.

(47) V sepulkrálnom umení predstavujú makovice všeobecne známy starý symbol spánku a smrti.

(48) Typ smútiaceho putta (alebo Erosa či Amora) patril popri figurách géniov a anjelov k základnej figurálnej výzdobe náhrobkov 19. stor., ktoré do sepulkrálnej oblasti opätovne zaviedol jeden z hlavných nemeckých antických recipientov Johann Gottfried von Herder (1744-1803) svojou prácou *Wie die Alten den Tod gebildet*, ktorá bola vlastne dodatkom k práci Gottholda Ephraima Lessinga (1729-1781) s tým istým názvom, publikovanej r. 1769 v Berlíne. Eros bol pôvodne grécky boh, ktorý prináša človeku krásu, symbol lásky (s lukom a šípom, či s falkou ako ohňom lásky). V podobe dieťaťa prešiel z gréckeho umenia do rímskeho, kde jeho zobrazenie našlo široké uplatnenie. V sepulkrálnom umení sa jeho typickými atribútmi stali girlandy; obvykle mával prekrižené nohy a opieral sa unavený alebo spiaci o obrátenú falku (napr. na Prométeovom sarkofágu v Museo Capitolino v Ríme). - PANOFSKY, c.d. (v pozn.17), obr.89; - pozri aj GUTGSELL, Chr.: *Engel- und Geniengrabskulpturen auf dem St. Marxer Friedhof in Wien*. Dipl. práca, Wien 1990, s.68.

(49) Dekoratívne pôsobiaci festón (*serta*) alebo girlanda, oba takmer všadeprítomné v rímskom umení a renesanciou s nadsením znovuoživené, boli rituálneho pôvodu. Zvláštne prepojenie týchto *longae coronae* s pohrebnými rituálmi je podľa E. PANOFSKÉHO (c.d. v pozn.17, s.32 n.) dokázateľné pomocou vierohodného prameňa *Dvanástich tabúl*.

(50) BRIX, c.d. (v pozn.46), s.208

(51) Tamtiež, s.220-225

(52) HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.143 n.

(53) I keď v danom prípade celkové riešenie nenavrhol sám Tilgner, v tejto súvislosti uvedieme, že takýto typ náhrobku, s do-

minujúcou sochou zosnulého alebo inej osoby, sa vyskytoval už v antike. Pre stredovek sa ako najranejší známy príklad voľne stojacej náhrobnej figúry uvádza náhrobok Rudolfa von Schwaben (zosnulého 1080) v merserburgskom dome. Tendencia k individuálnej podobe náhrobnej figúry sa začala prejavovať okolo r. 1200. Približne 150 rokov po vytvorení náhrobku Rudolfa von Schwaben smeroval umelecký vývoj viac alebo menej k zobrazeniu plnoplastickej náhrobnej figúry, ktorá dosiahla svoj vrchol v talianskom quattrocente a cinquecente. Až do 19. stor. sa tento typ náhrobku používal pre slávnych bojovníkov a vojvodcov. Thorvaldsen v návrhu pre náhrobok Karla Philippa Johanna kniežata von Schwarzenberga (1820) oprostil jednotlivú figúru od sepulkrálnej architektúry a iných obrazových súvislostí a utvoril pravdepodobne po prvý raz reprezentatívny figurálny pomník ako samostatný náhrobok. - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.89. K tomuto typu by sa mohol priradiť Tilgnerov náhrobný pomník kniežata Augusta Coburga, ktorý je na ňom zobrazený v husárskej uniforme (pozri MEDVECKÝ, c.d. v pozn.7, s.22). Pre nedostatok hodnoverných údajov sa ním podrobnejšie nezaobráame, podobne ako Tilgnerovým náhrobkom pre otca a syna Oppolzerovcov.

Busty sa v sepulkrálnom umení uplatnili už v helénizme. Túto tradíciu prebrali Rimania i raní kresťania. Obľubu však získali najmä v baroku; neumiestňovali sa už iba do ník, ale opatrené dopĺňujúcim malým soklom boli osamostatnené. V 19. stor. sa opäť dostali do architektonického rámca. Až okolo prelomu storočí sa „oslobodili“ a tvorili samostatný typ náhrobku. - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.89.

(54) HEVESI, L.: *Victor Tilgners ausgewählte Werke*. Wien 1897, Taf. XXXIX; - *Künstlerhaus*. Kat. výstavy, Wien 1896, s.8, č.70; - HAUBOLD, c.d. (v pozn.6), s.92 n.

(55) Fotografia, podľa ktorej Tilgner bustu zhotovil, je dnes v Obrazovom archíve Historického múzea mesta Viedne, Inv. č. 102.976/8 - HAUBOLD, c.d., s.158, obr.132.

(56) HAUBOLD, tamtiež, s.93

Foto M. Herucová (1, 3, 5, 6, 8-10)

Viktor Oskar Tilgners Grabmäler und ihre Bedeutung in der Sepulkralkunst

(Zusammenfassung)

Nach der Stagnation der Friedhofskultur zu Ende des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, als durch Anordnungen Joseph II. die innerstädtischen Friedhöfe aufgelassen wurden und die Bestattung auf das einfache Bestattungszeremoniell in der Kirche beschränkt wurde, entstand in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine außergewöhnliche Entfaltung der Friedhofskultur. Grund dafür waren die politisch-wirtschaftlichen Veränderungen in der Habsburger Monarchie, die Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums, der von Napoleon angeführte ständig andauernde Personenkult, sowie auch der Todeskult der viktorianischen Zeit. Es wurden neue Friedhöfe außerhalb der Städte nach strengen ästhetischen und höheren künstlerischen Kriterien angelegt. Erstmals in der Geschichte wurde mit der Teilnahme des Menschen bei der Bestattung und mit seinem häufigeren Besuch des Grabes gerechnet. Das Grabmal wurde eine Angelegenheit des gesellschaftlichen Prestiges und eine Manifestation der neuen Einstellung zum Tod, gegründet auf eine subjektive Empfindung. Vor das Thema des Todes wurde die Glorifizierung des Verstorbenen, die Erinnerungen an ihn, private und intime Szenen mit Motiven von Abschied, Trauer, Schmerz, Liebe, die zu einer Anregung der Gefühle und einer Versenkung führen sollten, gestellt. Die Requisiten zu solchen Darstellungen entlehnte man aus verschiedenen historischen Epochen, vor allem der Antike. Das geschah im Geiste des Akademismus, Klassizismus, der Romantik, des Historismus sowie des Jugendstils. Die Auftraggeber für die Grabmäler aus fast allen Gesellschaftsschichten wandten sich, wenn es ihre finanzielle Lage zuließ, an renommierte Bildhauer. So wurde die ganze Generation der Bekanntesten zu Schöpfern dieser „imaginären Museen“. Zu ihnen gehört auch der in Wien tätige, aus Bratislava gebürtige, Viktor Oskar Tilgner (1844-1896). Er war vor allem wegen seiner meistens im Stil des Neobarock und Neorokoko geschaffenen Portraitbüsten anerkannt und berühmt. (Er hat fast drei hundert dieser Portraitbüsten geschaffen.) Er war wegen seines außergewöhnlichen Talents und seiner Meisterschaft, mit der er die Ähnlichkeit darstellen und den Charakter des Dargestellten erfassen konnte, berühmt wobei er gern (und bravourös) mit Falten der Draperien, Details von Gewändern, Gesichtern, Haaren und Händen spielte.

Die meisten der Tilgnerschen typologisch verschiedenartigen, aber mit dem für ihn charakteristischen barocken Pathos versehenen Grabmäler befinden sich auf dem Zentralfriedhof in Wien. Für das Grabmal der Gabriele Gräfin Radetzky von Radetz († 1888) in der Nachbildung eines römischen Tempels mit halbgeöffneten Grabtüren, schuf er eine Frauengestalt im Augenblick des Abschieds vom Diesseits. Für das Grab des Charles Grafen von O'Sullivan de Grass († 1888) entschied sich Tilgner für eine klassische Stele mit dem Relief einer trauernden Witwe, der Schauspielerin Charlotte Wolter, die vor der Herma mit dem Bildnis des Grafen sitzt. Dem Journalisten Max Friedländer († 1872) und dem Kaufmann Joseph W. Holly († 1892) schuf er Wandgräber in der Arkade des Friedhofs. Vor dem ersten steht eine trauernde Frau, einen Hammer in der Hand haltend; beim zweiten sitzt eine betende Frau, den Blick auf den Himmel gerichtet. Zur Gruppe der Grabmäler mit Frauengestalten, der in Tilgners Schaffen umfangreichsten Gruppe, gehört auch noch das Grabmal Emmerich Kálmáns († 1953), eigentlich nur die Statue, die ursprünglich für das Grabmal von Tilgners Eltern bestimmt war, weiter das Sarkophaggrabmal der Familie Faltiss in Trutnov und das Grabmal Adele Bodys in Budapest. Das Grabmal für zwei Maler August von Pettenkofen († 1889) und Karl Leopold Müller († 1889) stellt einen obeliskartigen Pfeiler dar, vor dem ein trauernder Mann, ein Medaillon mit den Porträts der Verstorbenen haltend, sitzt. Zu den monumentalsten Grabmälern gehört Tilgners Grabmal für den Bürgermeister der Stadt Wien Johann Prix († 1894) inspiriert vom Trauergerüst. Die Portraitbüste des Malers Alois Schön († 1897), die von Tilgner zu seinen Lebzeiten geschaffen worden ist, ist nach Tilgners Tod sekundär auf dem Grabmal des Malers angebracht worden.

Tilgners Grabmäler haben ihre Quellen in der Vergangenheit, so wie die konventionellen Symbole, mit denen er sie verziert hat: Lorbeerlaub, Efeu, Rosen, Mohnkapseln, Girlanden und vor allem Palmensproßlinge. Aus der Sicht der Sepulkralkunst, brachten seine Grabmäler, ähnlich denen seiner Zeitgenossen, ikonologisch nichts neues. Trotzdem gehören sie zu den bedeutendsten ihrer Zeit.

Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn)

Exzerpta aus den Archiven in Preßburg und Tyrnau *

Petr FIDLER

I. Teil

ABENSTER Hans, Maler in Preßburg
Im Fiskaljahr 1492-93 Zahlungen für näher nicht
spezifizierte Arbeiten.

AMB - KRB, 51/1492-1493

ACKERMANN Johann, Marmorierer
Im Jahre 1772 arbeitete er am Oratorium der Schloß-
kapelle in Hlohovec und in Chtelnica.

*SNA - Erdödy, Sekretariat J.N. und J. Erdödy. Finanzrechnun-
gen, Hlohovec 1760-1779*

ADAMI Giacomo, Steinmetz in Pápa
Am 30.1.1793 verdingte er in Rede um 250 Fl. die
Marmorarbeit für das Denkmal des Generals Em-
merich Esterházy. Als Vorschuß bekam Adami 100
Fl. Johann Messerschmidt ist als Bildhauer an dem
Denkmal belegt.

*SNA - Esterházy, Czesznek. Rechnungen und Quitungen Preß-
burg, 18. Jh., 38/Nr.270*

AIBELBERGER Michael, Maurermeister in Preß-
burg

Im Jahre 1635 ließ er sich in das Handwerksbuch
der Preßburger Maurerinnung eintragen. Noch 1652
arbeitete er für den Preßburger Stadtmagistrat.

AMB - Innungen, Maurer Ce 197; - KRB, 242/1652

AIBELBERGER Wolf, Maurermeister in Preß-
burg

1635 hatte er in der Preßburger Maurerinnung die
Funktion des Unterzechmeisters inne. Meister seit
1631. 1636 arbeitete er im Preßburger Rathaus, wo
unter der Leitung des Baumeisters Hans Stoß der
Turm renoviert wurde (neue Tür im „kleinen Türml“,
Ausweißung des „Salzturmes“).

AMB - Innungen, Maurer Ce 197; - KRB, 223/1636

AIGNER Balthasar, Maurerpolier in Preßburg
Polier bei Georg Roßbeintner, Maurermeister zu Preß-
burg. 1691 arbeitete er im Garten des Stadtpfarrers
in Preßburg.

AMB - KRB, 278/1691

AIGNER Martin, Maurermeister in Preßburg
Seit 1646 als Meister in den Preßburger Innungs-
büchern eingetragen. 1653 half er die Turmuhr des
Preßburger Rathauses zu installieren. 1652 arbeitete
er im P. Pálffy beim Laurentztor in Preßburg.

*AMB - Innungen, Maurer Ce 197; - KRB 242/1653; - SNA Pál-
ffy, A VIII. L 3, F 1, Nr. 1-2*

**ALBERTHAL Johann (ALBERTALLI Giovan-
ni)**, kaiserlicher Schloßbaumeister zu Preßburg
1636-44 baute er unter der Preßburger Burg das Gar-
tenpalais des Grafen Paul Pálffy. Für Pauls Bruder
Graf Stephan Pálffy errichtete Alberthal 1636-37
das Obere Haus auf dem Schloßberg. 1644 ist er
am Bau des Schlosses in Pezinok nachgewiesen.
1646 wurde Alberthal für die Abtragung des alten
Pálffyschen Stadtpalais in Preßburg honoriert. Das
Archivmaterial des Fonds Pálffy bringt auch auch
etliche Details aus dem Privat- und Gesellschaftsle-
ben des graubündner Baumeisters Alberthal. Er
suchte sich seine Mitarbeiter unter seinen Landsleu-
ten. Sein Polier war Antonio Aquilino. 1642 stellte
Alberthal in Preßburg einen Schuldschein für An-
tonio Pinerolo aus Roveredo in Graubünden aus.
Alberthal war beider Sprachen mächtig. Er unter-
schrieb sich deutsch, verwendete jedoch lateinische
Anfangsbuchstaben. 1642 kaufte Alberthal in der
Wiener Herrengasse das Haus „Zum schwarzen
Tor“, das er jedoch bereits 1650 weiterverkaufte.
Am 2.7.1648 wurde im Preßburger Dom sein post-

hum geborener Sohn Johann Paul getauft. Am
16.9.1656 bestätigte Peter Alberthal für seine
Brüder Hans Peter und Albrecht den Empfang von
4000 Fl., die Graf Paul Pálffy Johann Alberthal
schuldete.

*SNA - Pálffy, A II, L 5, F 1, Nr.3, 6, 20; - A VII, L 10, F 2; -
A VIII, L 1, F 1, Nr.2; - L 3, F 1; - L 5, F 2, Nr.1; - L 11, F 1,2;
- L 12, F 2*

ALBRECHT Georg Andre, Maler in Preßburg
1738 strich er im Rathaus den Brunnen rot an.

AMB - KRB, 327/1738

ALLIO Johann Maria, Steinmetz- und Maurermeis-
ter in Skalica

Am 17.12.1681 behandelte der Preßburger Stadtrat
einen Streit zwischen dem Preßburger Maurermeis-
ter Georg Roßbeintner und Allio. Roßbeintner sollte
bei Allio in Skalica eine Schuldsomme eintreiben.
Außerdem versprach man dem Auswärtigen Meis-
ter Roßbeintner und seinen Leuten, sie bei der Arbeit
in Skalitz „nicht zu stören“.

AMB - Magistratsprotokolle 1675-1682, p.722

AMANN Daniel, Bildhauer in Preßburg
1657 wurde Amann mit 1 Fl 4 kr. für den Arm an der
„Freyung“ im Rathaus honoriert.

AMB - KRB, 243/1657

Andre, Maurermeister aus Wien
1513 beaufsichtigte er die Bauarbeiten am Rathaus-
turm zu Preßburg.

AMB - KRB, 67/1513

Andre, Maurerpolier später -meister in Preßburg
1452-59 für den Stadtmagistrat von Preßburg tätig.
Seine Bautätigkeit betraf einen umfangreichen Um-
bau des Rathauses und die Errichtung der neuen Stadt-
mauer von Preßburg.

AMB - KRB, 18-28/1452-1459

Andre, Welscher Maurermeister in Preßburg
1535 arbeitete er an den neuen Stadtbefestigungen
von Preßburg.

AMB - KRB, 36/1535

ANDRETTO Carlo, Maurer
1649-1650 war er für den Graf Paul Pálffy an dem
Bau des Preßburger Gartenpalais und am Bau des
Schlosses in Malacky tätig. 1654 ist Andretto beim
Umbau des Schlosses Bibersburg (Červený Kameň)
urkundlich belegt.

*SNA - Pálffy, A II, L 5, F 1, Nr.3,6; - Herrschaft Červený Kameň,
155/1649-1654*

ANGELO Maria, Steinmetz in der Preßburger Burg
In den Magistratsprotokollen wird er am 6.7.1637
als tot registriert.

AMB - Magistratsprotokolle 1634-1640, p.211

ANGERMAYER Josef, Maurermeister im 18. Jahr-
hundert in Preßburg

Wie eine Serie der von ihm signierten, jedoch nicht
datierten Planrisse beweist, führte Angermayer klei-
ne Bauänderungen im Pálffyschen Senioratshaus in
der Preßburger Laurenzgasse aus.

SNA - Pálffy, Plan- und Kartensammlung

ANGERBAUER Paul, Zimmermeister in Pezinok
1662 wurde mit ihm ein Vertrag für den Dachstuhl,
die iege und andere Arbeiten im Schloß Königsei-
den (Králová) abgeschlossen.

SNA - Nikolaus Pálffy, Pezinok 1663/99

Anonym - Kaiserlicher Hofmaler (H. Adam?)
Er erhielt am 15.7.1613 in Stupava 20 Fl. für eine
Kopie des Porträts des Grafen Georg Fugger.

SNA - Pálffy, A VI, L 4, F 2, Rentamt Stupava

Anonym - Kaiserlicher Ingenieur
Am 23.8.1709 begleitete der Pálffysche Verwalter
einen kaiserlichen Ingenieur auf Befehl Nikolaus
Pálffys aus Wien über Hainburg - wo sie übernach-
teten - nach Preßburg. Am 12.9. beförderte man aus
Preßburg nach Wien „zwey jüngst hierher gekom-
mene Ingenieur“.

SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Preßburg, 89

AUSTL Georg, Malergeselle in Preßburg
1649 arbeitete er für Graf Pálffy in Preßburg

SNA - Pálffy, A II, L 5, F 1, Nr.5

d'APONTE Antoine (Comte d'Aponte), Militäringenieur im 18. Jahrhundert

Unter den Planrissen des Erdödyarchives befindet sich ein Fortifikationsplan von d'Aponte.

SNA - Erdödy, Hlohovec. Pläne

AQUILINO Antonio, Maurermeister

1635 schuldete man ihm 1947 Fl. für den Bau des Schlosses in Stupava. Über 70 Fl. inkassierte er als Rest für die Arbeiten an einem Klostergebäude - Malacky oder Marienthal (?). 1636-1640 war er als Polier des Schloßbaumeisters Johann Alberthal am Bau des Pálffyschen Gartenpalais in Preßburg tätig. 1638-40 ist er am Bau des Schlosses in Malacky belegt. Im Jahre 1639 arbeitete er in der Burg Bojnice (Weinitz).

SNA - Pálffy, A VIII, L 7, F II, Nr.2; - L 5, F II, Nr.9 IIa; - L 8, F I, Nr.1

ARNOLDT Michael, Zimmermann in Tyrnau

Im Jahre 1649 arbeitete Arnoldt für die Tyrnauer Jesuiten und Franziskaner. Am 16.9.1649 wurde er für die Abtragung des alten Burgkapellenturmes in Bojnice bezahlt. Außerdem bekam er 12 Fl einen Abriß der Tyrnauer HofCapellen.

SNA - Pálffy, A VIII, L 1, F I, Nr. 3-31; - F 1, Nr.1

ARNOLD Rudolf, der Ältere, Maler, Goldschmied und Siegelschneider in Preßburg

1636 prägte Arnold Evidenzmarken für die Fuhrleute, die Lieferanten des Baumaterials zum Bau des Pálffyschen Gartenpalais in Preßburg waren. Er taucht 1637-1650 auch in den Rechnungsbüchern der Preßburger Stadtkasse auf - meistens jedoch ohne eine Spezifikation. (1650 - inkassierte seine Witwe 77 Fl. „für Engl oder Virtutes samt der Ziraten“.)

SNA - Pálffy, A VIII, L 5, F II, Nr.9-IIa; - AMB KRB, 224-236/1637-1650

ARNOLD Rudolf, der Jüngere, Maler in Preßburg
Im August 1654 malte er in Červený Kameň eine Sonnenuhr und in Preßburg ein Stadtwappen auf dem Michaeler Tor.

SNA - Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 1649-1654/155; - AMB KRB 242/1654

ARTZT Johann Georg, Maler in Preßburg

1760 arbeitete er für den Preßburger Stadtpfarrer.

AMB - Domrechnungen, C 47/50 1760

AUER Samuel, Maler in Preßburg

1684 führte er verschiedene Anstreicherarbeiten im Preßburger Rathaus (Neue Kanzlei) aus.

AMB - KRB, 269/1684

AUEREITH Johann Georg, Maurermeister in Steinamanger

Am 31.5.1793 bestätigte der Steinmangerer Bischof Johann Szily, daß Auereith für ihn als Oberpolier am Bau der Domkirche gearbeitet habe und als der zukünftige bischöfliche Baumeister vorgesehen sei. Aus diesem Grunde solle sich Auereith um die Meisterstelle bemühen.

AMB - Zunftakten, Maurer L I 35 Ce

AUGUST Emmerich, Maler in Preßburg

1763 arbeitete er im Preßburger Rathaus.

AMB KRB 356/1763

AUGUST Johann, Maler in Preßburg

1780 restaurierte August in der Ratstube des Preßburger Rathauses Gemälde.

AMB - KRB, 394/1780

AUST Emmerich, Maler in Preßburg

Seit 1755 arbeitete Emmerich Aust im Preßburger Dom. 1764 faßte er die dortige Orgel.

AMB - Domrechnungen 1755-1764, 43-51

AUST Johann Augustin, Maler in Preßburg

1747-8 wurde Aust mit 54 Fl. für die Goldfassung und für den Anstrich der neuen Kanzel im Preßburger Martinsdom honoriert. 1753 Aust beteiligte sich auch an dem neuen Hochaltar (196 Fl.) und an dem neuen Orgelpositiv (400 Fl.). 1762 führte er verschiedene Malerarbeiten für die Familie Erdödy aus. 1767 arbeitete Aust zusammen mit dem Maler Simon Hecker an dem castrum doloris für die verstorbene Kaiserin.

AMB - Domrechnungen 1747-1767/38-54; - SNA Erdödy, Handwerkerrechnungen Georg und Gabriel Erdödy 1680-1755 und 1761-1763

BACKOFEN Nikolaus, Steinbrecher in Loretto

Am 5.12.1672 verrechnete Backofen die Steinlieferung (Fensterstöcke u.a.) für das Pálffysche Schloß in Seibersdorf.

SNA - Nikolaus Pálffy, Seibersdorf 2/1672 Nr.61

BADER Johann Peter, Maler in Preßburg

In den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts arbeitete Bader für den Feldmarschall Johann Pálffy in Preßburg und in Králová (Glashaus). 1750 malte er den Hl. Martin im Fresko an einem Haus in Vydrice. Bader arbeitete 1754 an dem Festgerüst anlässlich des Besuches der Kaiserin Maria Theresia in Preßburg. Am 28.8.1772 stellte der 70jährige blinde Maler mit seiner Frau den Antrag auf die Aufnahme in das Preßburger Stadtpital. Seinen Ansuchen wurde nicht stattgegeben, da er in Preßburg kein Bürgerrecht besaß!

SNA - Pálffy, A VIII, L 1, F IV, Nr.6-126; - L 2, F IV, Nr.2-131; - AMB Domrechnungen 1750; - KRB 1754/347; - Magistratsprotokollen 2a,41 1771-1773, pag. 168.

Baptista, Steinmetz aus Deutsch Altenburg

1601 lieferte er 3 runde Türstöcke zu dem Friedhof vor dem Michaeler Tor in Preßburg.

AMB - KRB, 184/1601

Bartl, Mauerer aus Modra

1583 arbeitete er in der Burg Bibersburg (Červený Kameň).

SNA - Pálffy, Červený Kameň I/71

Bartlme (Bartholomäus), Steinmetz aus Devín

1442-43 arbeitete er im Auftrag des Stadtrates von Preßburg im hiesigen Rathaus und an den neuen Befestigungen (Bollwerk beim alten Tabor).

AMB - KRB, 5-7/1442-1443

Bartholomäus, Maler

1621 wurde er mit 89 Fl.10 kr. für die Arbeiten in Bibersburg (Červený Kameň) aus der herrschaftlichen Kasse honoriert.

SNA - Pálffy, Červený Kameň I/153

BARWATH (PARWARTH) Christoph, Maurermeister

1690 arbeitete er im Schloß Bojnice, 1696-98 an dem dortigen Brauhaus. 1697 legte Barwarth die Fundamente zu einem Bojnicher Lusthaus. 1702-1716 war er wiederum im Schloß tätig (1714 - neue Stallungen, neue Altane und offene Kamine im Schloß, 1716 - Pflasterung des oberen Hofes und ein neuer Teich im Schloßgarten).

SNA - Pálffy, A V, L 8, F 1-2

Benedikt, Steinmetzmeister

1590-1592 arbeitete er im Schloß Bibersburg (Červený Kameň) und 1601 am Schloßbau in Stupava.

SNA - Pálffy, Červený Kameň I/76-78, A VI, L 3, F 4

BENTZEL (PENZEL) Friedrich, Maler in Preßburg

1735-1744 arbeitete Bentzel im Schloßgarten in Rača bei Preßburg für die Gräfin Erdödy, wo er vor allem Statuen (Johann von Nepomuk u.a.) des Bildhauers Anton Zinner anstrich und faßte. 1741-44 führte Bentzel verschiedene Malerarbeiten im Preßburger Rathaus aus.

SNA - Erdödy, Sekretariat J.N. und J. Erdödy; - Handwerkerrechnungen Georg und Gabriel Erdödy 1680-1755; - AMB KRB 1741-1744, 330-333

BERTINALI (BERTINADO) Giovanni Andrea, Stukkateur

1646-1649 arbeitete Bertinali in der Preßburger Residenz Paul Pálffys unter der Burg. Seine erste Arbeit für Pálffy war jedoch das castrum doloris für Pauls Mutter und die beiden Brüder Stephan und Johann Pálffy von Mai 1646. 1647 verlangte Bertinali Reißpapier zum Zeichnen, und zusammen mit einem Maler nahm Arbeiten in der Grotta des Pálffyschen Gartenpalais in Angriff. Neben kleinen Geldbeträgen inkassierte er zusammen mit dem Maler in zwei Zahlungen 350 Fl. für diese Arbeit. Am 1.11.1648 reiste er mit einem anderen Stukkateur nach Wien. 1649 stuckierte Bertinali die fürstliche audienzstube in der Pálffyschen Gartenresidenz, und am 6.5.1649 fuhr er mit dem Maler Leonhard Juvenel zurück nach Wien.

SNA - Pálffy, A VIII, L 3, F 1; - A II, L 5, F 1, Nr.1-3

BESTENBADER Johann, Maler in Preßburg

1751 strich er den Arm zu der Freyung an.

AMB - KRB, 1751/341

BIANCO (BIANCKHIN) Giovanni, Steinmetzmeister in Trnava

Das Innungsbuch der Türnauer Maurer- und Steinmetzmeister führt ihn seit 1690 als Meister. 1701 war er Zechmeister.

AM Trnava - Innungen. Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3

BIBERELO de Roveredo Antonio, Mauerermeister

1651-1671 arbeitete Biberelo für Paul Pálffy und seine Gemahlin in Bojnice. Seine Tätigkeit betraf vor allem den Umbau der Bojnicher Schlosses (1658 das Neue Schlosgebeu, 1661 Tore und Altane) und den Bau des Piaristenklosters in Prievidza 1666-69. Der Preßburger Schloßbaumeister Giovanni Albertalli (Johannes Alberthal) aus Graubünden schuldete Antonio Biberelo de Roveredo in Vale Mesolcina 90 Fl.

SNA - Pálffy, A VII, L 5, F II, Nr.9 I.; - Herrschaft Bojnice, Rechnungsbücher 1657-1671

BISHEK Wencel

Am Anfang des 19. Jahrhunderts nahm für den Graf Erdödy dessen Gut „Himmel bei Wien“ mit Garten auf.

SNA - Erdödy, Inspektorat Hlohovec, 8. Pläne

BLÜMB Josef, bürgerlicher Bildhauer in Wien

1716 verrechnete Blümb der Gräfin Pálffy, der Gemahlin des Feldmarschalls Pálffy 160 Fl. für zwei Figuren aus hartem Stein „vor die haubt pfeyller“ zu dem Hauptor der Pálffyschen Gartenresidenz.

SNA - Pálffy, A VIII, L 2, F 1, Nr.1/67

BODECKY von, Ingenieur

Im Jahre 1779 wurde er vom Preßburger Stadtmagistrat zum Bau der neuen Stallung im Garten des Stadtpfarrers herangezogen.

AMB - KRB, 390/2.1/4 1779

BOGER Peter, Mauerermeister in Preßburg

Im Jahre 1628 wird er in den Innungsbüchern der Preßburger Mauererinnung als Meister geführt.

AMB - Innungsakten, Maurer Ce 197

BÖHM Franz, Ingenieur

Im Jahre 1774 legte Böhm einen Kostenvoranschlag für die „Schlüßen“ an dem Fluß Čierna Voda bei dem Esterházy'schen Schloß Lanschitz (Čeklís, Bernolákovo) vor.

SNA - Esterházy, Šintava. Capsa VI, Comv.9-11

BONVICINI (BONAVENTURA) Giacomo, Maler

Im Januar 1649 arbeitete Bonvicini in der gräflichen „Schlafkammer“ der Pálffyschen Gartenresidenz in Preßburg. Am 15.1. nahm er 10 Fl als „Abschlag“ entgegen und reiste im Gefolge des Auftraggebers Paul Pálffy zurück nach Wien. Am 22.1.1649 wurde ihm die Restsumme in der Höhe von 15 Fl. ausbezahlt.

SNA - Pálffy, A II, L 5, F 1, Nr. 3; - A VIII, L 3, F 1

BORSA Giovanni (Johannes), Mauerermeister in Preßburg

1671 arbeitete er am Glockengeschoß des Preßburger Rathausturmes. 1672-73 leitete Borsa den Umbau des Pálffyschen Schlosses in Sv. Jur bei Preßburg. 1674-1675 erbaute er für die Pálffys die Brauhäuser in Častá und im Schloß Červený Kameň. Gleichzeitig war Borsa auch mit dem Umbau des Schlosses in Pezinok (zwei neue Gewölbe eingezogen) und mit dem Bau einer Herrschaftsmühle in Sunberg beschäftigt. 1674-78 ist Borsa am Umbau des Pálffyschen Schlosses in Králová urkundlich belegt. 1675 arbeitete sein Polier am Schloß in Stupava. Am 24.5.1676 klagte Borsa in Preßburg den Pezinoker Mauerermeister Wolf Wurm an, daß ihn Wurm bei seiner Arbeit für den Erzbischof in Limbach „störte“. Im Jahre 1677 baute Borsa das Stadtpalais Pálffy um, und 1678-79 errichtete er in Engerau für die Pálffys ein Lusthaus. 1677 erbaute Borsa Pferdestallungen im Schloß Pezinok und ein Jahr darauf auch in Červený Kameň. Die Anweisungen des Bauherrn holte sich Borsa oft direkt in Wien ab. 1681 wurde Johannes Borsa für einen neuen „Ringmauer“ um das Schloß Pezinok honoriert. Borsa hat sich maßgebend auch an einigen Sakralbauten beteiligt. So erbaute er 1679 die Kirche in Födinesch (Ipelské Úľany) und 1682 in Vydrlica vor Preßburg. Um 1680 ist Borsa an allen Bauunternehmen als führende Kraft belegt (Rosa-

lienkirche in Lamač, westliche Stadtmauer - 1678, Ringmauer des Andreasfriedhofes in Preßburg - 1681). 1682 wurden Mauerermeister aus Skalica nach Holíč geschickt, wo sie den Arbeitsumfang Borsas am Schloßbau in Holíč (Pferde- und Hundestallungen) und an den Pferdestallungen in Kopčany schätzen sollten. Borsa arbeitete nicht immer selbstständig. 1679 wirkte er als Baupolier bei dem Preßburger Baumeister Giovanni Battista Rava. Umgekehrt stellte er auch in seinem Baubetrieb Mitmeister aus der Preßburger Maurerzunft ein - 1678 war es z.B. Georg Roßbeintner. Borsa war nicht nur „Baumeister“, sondern baute auch nach eigenen Plänen (Holíč). 1677 borgen sich Giovanni Borsa und seine Frau Katharina 250 Fl von dem Stadthauptmann Anton Cogniana und kauften um 400 Fl. von dem Seifensieder Samuel Zauner in Preßburg ein Haus bei der Stadtmauer, oberhalb des „oberen Stadtbades“ und neben dem Klarissenkloster. 1683 wird die Katherina Borsa als Witwe bezeichnet.

SNA - Pálffy, A III, L 9, F II; - Nikolaus Pálffy, Preßburg. Rechnungen 1673-1679; - Nikolaus Pálffy, Pezinok 1670-1676, 1679-1682, 1681-1708; - AMB KRB 1671/254, 1674/257, 1682-1683/267-268; - Domrechnungen 1682/10a/13; - Magistratsprotokolle 1683-1687/2a14, 19.7.1686; - Urkunden 12391 L 18/6 25; - Innungen, Maurer. Handwerksbuch Ce 197; - Actional 1666-1846, Ce 198

BÖSSINGER Johann Ludwig, Zimmermeister

Im Jahre 1652 verrechnete er seine Arbeit am Bau des Preßburger Landhauses.

SNA - Pálffy, A VIII, L 3, F 1, Nr.1

BRANDT Josef, Maler in Hlohovec

1779 reparierte Brandt die Ausmalung einiger Gemächer des Erdödy-Schlosses. Andere hat er neu gemalt. Sein Honorar betrug 40 Fl. Möglicherweise ist er identisch mit dem zwischen 1763 und 1779 in Hlohovec tätigen Maler.

SNA - Erdödy, Monats- und Quartalrechnungen. Herrschaft Hlohovec 1760-1779

BRANDTNER Johann (d.Ä.), Mauerermeister in Preßburg

1694 war Thomas Tornos bei Brandtner in der Lehre. 1702 arbeitete Brandtner im Preßburger Rathaus.

AMB - Innungen, Maurer. Lehrbriefe Ce 200 407; - KRB, 1702/289

BRANDTNER Johann (d.J.), Mauerermeister in Preßburg

1715 wurde er als Mauerermeister in das Handwerkerbuch der Preßburger Innung eingetragen. 1727-57 war er mit verschiedenen Aufträgen des Preßburger Magistrats beschäftigt. 1727 baute Brandtner zusammen mit dem Mauerermeister Portenhauser an dem Pfarrhaus in Vydrlica.

AMB - Innungen, Maurer. Handwerksbuch Ce 197; - KRB, 1728-1757/316-350; - Domrechnungen 1727

BRANDSTETTER Mert, Mauerermeister in Gallneukirchen - s. Brandstetter Paul

BRANDTSTETTER Paul, Mauerermeister in Gallneukirchen

Sohn von Mert und Elisabeth B. aus Gallneukirchen. Am 19.12.1591 legte er der Preßburger Maurerinnung die Urkunde über seine eheliche Herkunft vor.

AMB - Urkunden, L I. 807/935

BRAUN Charles de, Architekt und Ingenieur

1761-1768 leitete er den Bau des Schlosses und der Kirche in Bohuslavice. Im Sommer 1768 reiste Braun nach Červený Kameň. Braun zeichnete Entwürfe für die Bohuslavicer Kirchenbänke und 1766 malte der Maler Corbely nach seinen Anweisungen und Perspektivzeichnungen das Hl. Grab ebenda. (Ionische Säulen und Architektur, Statuen). Am 23.2.1764 begutachtete Braun das Meisterstück des Preßburger Mauerermeisters Matthias Walch. 1767 arbeitete Braun mit seinen Leuten für Anton Erdödy in der Preßburger Martinskirche.

SNA - Erdödy, Johann Nepomuk und Joseph, Privatrechnungen; - Anton Erdödy, Handwerkerrechnungen, Schloßbau Bohuslavice; - AMB Magistratsprotokolle 2a/37, 1763-1764, pag.227

BRAUNER Franz, Maler in Preßburg

Am Ende des 17. Jahrhunderts erscheint Brauner in einem Verzeichnis der nichtadeligen Einwohner Preßburgs.

AMB - Schriften, L 19/VI

BRIHAUSER Wolf, Steinmetz aus Salzburg

1660 war Brihauser in Radvaň bei Banská Bystrica wohnhaft und ließ sich in Preßburg in die Innungsbücher eintragen.

AMB - Innungsmaterial, ce 197

BRIOL Anthoni, Dachdecker in Wien
1748 arbeitete er am Dach des Palais Erdödy in der Himmelpfortgasse in Wien (122 fl.).

SNA - Gabriel Erdödy, Handwerker und Hausausgaben

BRIEGL Hans, Maurermeister in Preßburg
1628 ließ sich Briegl in das Preßburger Innungsbuch eintragen.

AMB - Innungsmaterial, ce 197

BRICKHL (BRECKHL, BRÜCKHL) Sigmund, Maler in Preßburg

1633 malte er das Zifferblatt am Michaelerturm in Preßburg, und 1635 faßte er die Freyung des Bildhauers Christph Vottels. Noch 1638 erscheint sein Name im Stadtrechnungsbuch.

AMB - KRB, 220-225/1635-1638

BRUCKHÜBER Georg, Zimmermeister in Preßburg
1663 arbeitete er im Pálffyschen Gartenpalais in Preßburg.

SNA - Nikolaus Pálffy und Erben, Preßburg, Rechnungen 1653, 1663-1665

BRUNNER Caspar, Maurermeister in Preßburg
1723-24 arbeitete Brunner im Preßburger Dom.

AMB - Domrechnungen, 27/1723-1724

BÜLG Wolf, Maurer und Bildhauer in Preßburg
1591 lieferte er einen Kastenbrunnen für den Brotmarkt zu Preßburg.

AMB - Urkunden, Fasc. VI-VIII

BUSSI Caetano, Stukkateur in Wien
Am 23.4.1728 bestätigte Bussi Empfang von 45 fl. für einen Altar in der Trinitarierkirche in Preßburg aus der Pálffyschen Kasse, aus der er bereits im Juli 1726 mit 400 fl. honoriert wurde.

SNA - Pálffy, A VII, L 11, F 3, Nr.38, 50

BUSSI Francesco, Stukkateur in Wien

1655-57 stuckierte er die Kapelle und die sala terrena im Schloß Červený Kameň.

SNA - Nikolaus Pálffy und Erben, Červený Kameň, 157. Rechnungen 1655-1657

BUSSI Johann Baptist, Stukkateur in Wien
Am 29.1.1721 akkontierte die Pálffysche Herrschaftskasse von Stupava Bussi's Erben 600 fl. als Teil der alten Schulden in der Höhe von 903 fl.

SNA - Pálffy, Stupava. A VIII, L 7, F 1, 215

BUTZ Carl Lorentz, Bildhauer in Trnava
1764 erhielt er 33 fl. für einen Sarg in der Bohuslavicer Kirche.

SNA - Sekretariat J.N. und J. Erdödy, Handwerkerrechnungen Anton Erdödy, Schloß Bohuslavice

CALLAX Mathias, Maurermeister in Trnava
Sein Name erscheint in den Trnavaer Zunftartikeln von 1701.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CANAZI (KANATZI) Mathes, Steinmetz in Bruck an der Leitha

Canazi lieferte 1590 5 Fensterstöcke und 1 Kellertürstock für das Preßburger Rathaus, 1591 3 Brunnen um 781 fl. für den Brotmarkt und „über dem Haus“ von Zacharias Hölzl. Canazi war auch für Nikolaus Pálffy am Umbau des Schlosses Červený Kameň tätig (1590 - 30 fl., 1592 - 130 fl.).

AMB - KRB, 1590/167, 1591/169; - SNA Pálffy, Červený Kameň I., 76, 78, 115

CANAZI (KANATZY) Wilhelm, Steinmetz in Wolfsthal und Deutsch Altenburg
Wilhelm Canazi ist 1580 und 1589 beim Umbau des Preßburger Rathauses belegt. 1594-1601 arbeitete er für Nikolaus Pálffy an den Schlössern in Červený Kameň (1594 - 44 fl.) und in Stupava (1599 - 12 fl., 1601 - 8 fl.).

AMB - KRB, 1580/154, 1589/165; - SNA Pálffy, Červený Kameň I., 80; - A VI, L 3, F 4

CANEVALE Giacomo, Maurer in Trnava
1691 wurde er in das Gesellenbuch der Trnavaer Maurerinnung eingetragen.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CANEVALE Hieronimo, Maurer in Trnava
1650 ließ Canevale sich in das Gesellenbuch der Trnavaer Maurerinnung eintragen.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CANEVALE Giacomo, Maurer in Trnava
1691 war er Maurergeselle.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3, Gesellenbuch

CANEVALE Giovanni Angelo, Maurermeister in Trnava

Seit 1690 wird Canevale als Meister im Meisterbuch der Maurerinnung in Trnava registriert. 1701 erscheint sein Name noch in den Artikeln der Trnavaer Maurerinnung.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CANEVALE Isidore, Ingenieur und Architekt
1762-3 arbeitete Canevale für Graf Franz Esterházy im Schloßgarten in Lanschitz. (Reisekostenrechnung - 135 fl.; 5 Reisen Wien - Lanschitz).

SNA - Esterházy I. Acta dominii Šintava, Capsa VI, Conv. 9-11

CANEVALE (CANIVAL) Ludwig, Maurer in Trnava

1694 war er Maurergeselle.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3, Gesellenbuch

CANEVALE Markus Antonio, Maurer in Trnava
1690-1693 ist er durch Eintragungen im Meisterbuch der Maurerinnung in Trnava belegt.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CANTZLER Gottfried, Maurerpolier in Šaštín
1757 ist er am Bau der Šaštíner Kirche belegt.

SNA - Direktion der kaiserlichen Herrschaft Šaštín, IIb, Port. 18, 1754-1758, Bericht vom 23.5.1757

CAROVE Ambrosio, Maurermeister in Trnava
Ambrosios Name taucht 1689 im Gesellenbuch der Trnavaer Maurerinnung auf. 1706 war er bereits Meister.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CAROVE (CARABE) Petrus, Maurer in Trnava
1650 erscheint Caroves Name im Maurergesellenbuch von Trnava. 1674 ließ Carove sich als Stadt-

meister in das Meisterbuch der Trnavaer Maurerinnung eintragen.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CARLONE Carlo Martino, Baumeister in Wien
Carlone arbeitete 1648 (1644?) - 1662 in der Slowakei. Er reiste 1648 im Gefolge von Filiberto Luchese nach Oberungarn zum Grafen Paul Pálffy, für dessen Familie er bis 1658 tätig war. Im September 1649 war Carlone mit seinem Polier in Bojnice (Reisekostenvergütung 39 fl.). Im Jahre 1650 reiste Carlone in kaiserlichem Auftrag wiederum nach Ungarn, wo er die Festung Nové Zámky (Neuhäusel) inspizierte. Bei Paul Pálffy könnte ihn jedoch bereits sein Onkel Giovanni Battista Carlone eingeführt haben, der seit 1630 für Graf Paul Pálffy arbeitete. Carlo Martino Carlone leitete zusammen mit seinem Polier Giovanni Battista Rava die Fortsetzung des Baues des Pálffyschen Gartenpalais unter der Preßburger Burg, und in Červený Kameň (Bibersburg) und Bojnice beaufsichtigte Carlone die dortigen Bauarbeiten. Am 4.3.1649 erhielt Carlo Martino Carlone 5 fl. aus der Preßburger Herrschaftskasse, am 14.7.10 fl. 1653 kassierte Carlone mit seinem Polier Giovanni Battista Rava 2.200 fl. für die Bauarbeiten in Červený Kameň. Weitere Zahlungen für Carlones Tätigkeit in Červený Kameň: 4/1651 - 4 fl. (Reisekosten), 5/1651 - 182 fl., 6/1651 - 247 fl., 7/1651 - 195 fl., 8/1651 - 242 fl., 9/1651 - 183 fl., 10/1651 - 128 fl., 11/1651 - 73 fl., 12/1651 - 76 fl., 1/1654 - 37 fl., 2/1654 - 10 fl., 3/1654-4/1654 - 10 fl., 5/1654 - 30 fl., 6/1654 - 157 fl., 7/1654 - 218 fl., 8/1654 - 332 fl., 9/1654 - 145 fl., 11/1654 - 264 fl., 2/1655 - 42 fl., 3/1655 - 1 fl., 7/1655 - 157 fl., 8/1655 - 89 fl., 9/1655 - 63 fl., 10/1655 - 71 fl., 11/1655 - 57 fl., 1/1656 - 10 fl., 2/1656 - 3 fl., 5/1656 - 71 fl., 6/1656 - 131 fl., 7/1656 - 128 fl., 8/1656 - 97 fl., 9/1656 - 77 fl., 10/1656 - 56 fl. 1657 wurde Carlone noch mit 365 fl. aus der Herrschaftskasse in Červený Kameň honoriert. 1658 bekam er weitere 432 fl. Noch im August 1662 reiste Carlone im Pálffyschen Auftrag nach Preßburg.

SNA - Pálffy, A VIII, L 7, F 1, Abrechnung des Bojnicher Pflegers 1649-1650; - A II, L 5, F 1, Nr. 3, Rechnungen des Preßburger Gartengebäudes 1649; - A II, L 7, F 1, Nr. 6; - Stupava, 216, 21.9.1649; - Červený Kameň I., Rechnungsbücher 1653/168, 1657/169, 1658/170; - USM N. Pálffy (Č. Kameň) 155, Rech-

nungen 1649-1654; - 156, Rechnungen 1650-1652; - 159, Rechnungen 1658-1659; - USM N. Pálffy (Preßburg) Rechnungen 81, 1653, 1663-1665.

CARLONE (Giovanni Battista), Baumeister in Wien

Am 22. 6. 1637 verpflichteten sich Giovanni Albertallo und Antonio Aquilino, für Graf Paul Pálffy das „Gartengebäude“ unter der Preßburger Burg mit einer Fassade „auf die Manier, wie es Herr Carlon angedeut“ und wohl nach dessen Plänen zu errichten.

SNA - Pálffy, A VIII, L 5, F II, Nr.2-II

CAURIER Francesco de, Baumeister in Győr

Courier wurde 1614 unter den „Extra“-personen der Győrer Festungsbesatzung als Stadtbaumeister mit dem Monatsgehalt 20 Fl. genannt. Er legte Obrist Pálffy eine Abhandlung über die notwendige Renovierung der Festung in Komárno mit den nötigen Plänen vor.

SNA - Pálffy, A VII, L 8, F II, Nr.28a, 34a

CERESOLA Antonio, Maurer in Trnava

1660 wurde Antonio in das Gesellenbuch der Trnavaer Maurerinnung eingetragen.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CERESOLA Venerio, Maurermeister in Trnava

1672 ließ sich Venerio Ceresola in das Meisterbuch der Maurer- und Steinmetzmeisterinnung in Trnava einschreiben.

AM Trnava - Zünfte. Steinmetze und Maurer, K 3

CHAMANT, Maler in Wien

13.10.1750 erwähnt der Verwalter von Šaštín in seinem Bericht nach Wien einen Brief „von H. Chamant, in welchem etwas anludiret“.

SNA - Direktion der kaiserlichen Herrschaft Šaštín, IIb, Port. 55, Miscellanea 1740-1773, Bericht vom 13.10.1750.

CHRISTELLI Franz, Glockengießer in Preßburg
Christelli verrechnete 1763 eine Glocke um 3 Fl. für die Herrschaft Bohuslavice. Die Summe wurde ihm erst 1768 von Charles de Braun ausbezahlt.

SNA - Erdödy, Anton Erdödy. Handwerkerrechnungen, Schloß- und Kirchenbau Bohuslavice

CLERY (KLERY) Friedrich, Maler und Leitgeb in Seibersdorf

F. Clery malte den Altar und besserte die Bildhauerarbeit des Bildhauers Rechhardt Preiner in der zu dem Pezinoker Schloß gehörenden Sunberger Kapelle aus (Pezinok, 30.8.1674). Am 30.9.1675 bestätigte C. in Seibersdorf den Empfang von Wein auf Geheiß von Maria Eleonora Pálffy, die ihm am 21.11.1674 64 Fl. für den Sunberger Altar bezahlen ließ. Für den Sunberger Altar wurde Clery noch 1676 honoriert. In Seibersdorf verrechnete er in seinem Amt des Leitgebts mit den Handwerkern. Im Juli 1676 erhielt er 10 Fl. für den Altar in Špačince. Am 31.12.1676 wurden er und sein Malergeselle Hans Michl aus Častá mit 25 Fl. für 3 Altäre in Vištuk und Špačince bezahlt. 1674 und 1679 arbeitete er in Červený Kameň (Polychromie der Marienstatue über dem Schloßtor). 1679 bekam Clery sein Honorar 35 Fl. - tlw. in bar und tlw. in Naturalien - für einen Altar in Šamorín. Friedrich Clery arbeitete auch für den Preßburger Stadtmagistrat (1682 - Malerarbeiten in der Rosalienkapelle, 1683 - Dekorationen an der Schiffsbrücke über die Donau, 1687 - Dekorationen für die Königskronung, 1690 - Grünstübl, Stadtwappen, 2 Engel an das Brodt-Seillerische Haus, 1696 - Vergoldung des Stadtwappens in den Schranken, 1699 - Fassung der Freyung). Clery arbeitete 1688-1695 auch im Preßburger Dom (Statuenerfassungen u.a.). Im Jahre 1700 lebte noch die Witwe nach Friedrich Klery - Maria Elisabeth.

SNA - Pálffy, Zentralarchiv. Miscellanea; - N. Pálffy und Erben, Pezinok. Rechnungen 1652-1680, 1670-1676, 1679-1682, 94/103/106; - Herrschaft Seibersdorf, 1672-1675; - Herrschaft Červený Kameň I, 201.; - AMB KRB 1682-1699, 267/274/276/277/282/283/286; - Domrechnungen 1688-1700

CORBELINI Giacomo Antonio, Stukkateur
1696 arbeitete er im Schloß Kráľová.

SNA - Pálffy, A VII, L 1, F III., Nr. 1-1

CORBELY (KORBELÍK) Emmerich, Maler in Nové Mesto an der Waag
1766-1785 arbeitete er für Graf Erdödy in Trenčianske Bohuslavice (1766 Hl. Grab nach einem Perspektivplan und nach den Angaben von Charles v. Braun).

SNA - Erdödy, Sekretariat. Privatrechnungen, 17.-18. Jh.

CORNETH, Maler in Wien und in Krumbach
1652 und 1657 besorgte man für ihn eine größere Menge Leinwand.

SNA - Pálffy, N. Pálffy und Erben. Herrschaften Krumbach, Kirchschatz, Seibersdorf, 1652-1664, Nr.211 und 210

CZASTKA Adalbert, Maurermeister

1820 zeichnete er für Graf Erdödy mehrere erhaltene Planrisse zu verschiedenen Wirtschaftsobjekten der Herrschaft Hlohovec (Fasanerie in Dvorníky, Schweizerei in Kostofany u.a.).

SNA - Erdödy, Prefektur Hlohovec, 8. Pläne

DACHENFRISCH Hans, Maurer in Preßburg

Er wird erwähnt in einem nicht näher datierten Bürgerverzeichnis der Stadt Preßburg aus dem späten 17. Jahrhundert.

AMB, 28, Lad. 19/VI.

DANKÓ Norbert, Baumeister in Preßburg

1767-87 arbeitete Dankó in Oberungarn für die Familie Erdödy. Seit 1767 war Dankó Polier am Bau des Schlosses und der Kirche in Trenčianske Bohuslavice. 1783-87 renovierte Dankó die drei Stadthäuser Erdödys und einen Garten in Preßburg (Stuckdecke im Saal im Gartengebäude, Lusthäuser und Grotten hinter dem Dürmauttort). 1784 arbeitete Dankó am Lusthaus in Mühlau. Dem Preßburger Stadtmagistrat legte Dankó Pläne für eine Umgestaltung des „Grünstübls“ vor. 1783 lieferte er 3 Pläne zum Pfarrhof und zur Kirche in Blumenthal. Im Preßburger Pálffy-Archiv befinden sich Planrisse zu dem Pálffyschen Senioratshaus in Preßburg. 1775 suchte Norbert Dankó beim Preßburger Magistrat um Zuteilung der „Stadtarbeit“ an. Nach 1777 erscheint Dankó's Name regelmäßig in den Rechnugsbüchern des Preßburger Magistrats. Es handelte sich dabei um die Bauten der Kaserne und des Getreidespeichers, um die Sanierung der Fleischbänke, den Bau der Normalschule am Dom, um das Benefiziatshaus am Laurenstor und um die Pfarrkirche in Blumenthal (1785). (S. auch Eibl Lorentz). In den Domrechnungen von 1797 wird Dankó's Witwe Anna genannt.

SNA - Erdödy, 3. Handwerkerrechnungen, Bohuslavice; - Sekretariat J.N. und J. Erdödy. Rechnungen 1773-1787, 1783-1785; - AMB, Magistratsprotokolle 1774-1775, 24; - AMB, KRB 1777-

1794, 377-420; - AMB, Domrechnungen 83/89; - AMB, Plansammlung 1386, 1563/1-3; - SNA Pálffy, Plansammlung. Senioratshaus Preßburg

DANKÓ Stephan, Maurermeister in Častá

Am 10.4.1637 verdingte er zusammen mit Wolf Nager den Turmbau der Burg Červený Kameň.

SNA - Pálffy, Červený Kameň I B, 2b

DAUBINGER Simon, Maurermeister in Oberungarn

Er ließ sich 1644 in das Maurerinnungsbuch von Preßburg eintragen.

AMB - Innungsmaterial. Maurer, Ce 197

DENCKH Hans, Maurermeister in Preßburg

1628 wurde Denckh als Maurergeselle freigesprochen. 1635 wurde er als Meister in das „Handwercks Buech“ der Preßburger Maurerinnung eingetragen.

AMB - Innungsmaterial. Maurer, Ce 197

DENCKH Sebastian, Maurermeister in Preßburg

Seine Eintragung in das Preßburger Maurerinnungsbuch trägt die Jahreszahl 1605.

AMB - Innungsmaterial. Maurer, Ce 197

DIEHN (DIENE) Andreas, Zimmermeister in Hlohovec

1762 arbeitete er im Schloß Trenčianske Bohuslavice.

SNA - Anton Erdödy, Handwerkerrechnungen

DIETRICH Johann, Maler in Preßburg

Für die Arbeit an einem Ofen im Preßburger Stadtpalais Erdödy erhielt Dietrich 3 Fl. 1761-63 arbeitete er in der Preßburger Domkirche (Orgel).

SNA - Anton Erdödy, Handwerkerrechnungen; - AMB, Domrechnungen 1761-1763, C 48/51, 50/53

DOB Andre, Maurermeister in Šamorín

Laut seinem Freibrief von 1693 war er in Šamorín sesshaft.

AMB - Innungsmaterial. Maurer, Ce 197

DONNER Georg Raphael, Architekt, Baumeister und Bildhauer in Preßburg

Eine Entragung in der Stadt-Thurm Bau Rechnung von 1733-35 lautet: „gleichfals zahlte an fürstlichen Bau Director Herrn Raphael Donner Vor ein Väs. schwarzen Gips Vermög seiner Quitung Sub 292 Fl.“. Am 3.10.1731 beschäftigte sich der Preßburger Magistrat mit einer Rauferei von Johann Nicolaus Mohl, des Gesellen von Donner. Donner wird in diesem Zusammenhang als Bildhauer des Graner Erzbischofs bezeichnet. Nach dem Magistratsprotokoll vom 15.3.1736 besichtigte der erzbischöfliche Architekt Raphael Tonner die zukünftige Baustelle für den Stadtbrunnen vor dem Michaelertor - zusammen mit dem Brunnenmeister und dem Stadtmaurer Franz Portenhauser.

AMB - Rechnungen, 2812; - Magistratsprotokolle, 24-25

DRÁPAL Andreas, Maurermeister in Erlau
Nach dem Freibrief Josef Drápals vom 18.4.1727 erlernte in Eger geborene Josef sein Handwerk beim Maurermeister Andreas Drápal.

AMB - Urkunden, L I, 439/933

DRÁPAL Josef, Maurer in Erlau - s. Drápal Andreas

AMB - Urkunden, L I, 439/933

DRENTZ Leopold, Klempnermeister in Wien
Am 21.8.1670 verrechnete er 2 neue große und die Reparatur von 2 alten Knöpfen für das Schloßdach in Seibersdorf.

SNA - Pálffy, Nicolaus Pálffy. Rechnungen Seibersdorf, Nr.43

DRENWETH Jonas, Maler in Augsburg
Am 5.12.1695 inkassierte Drenweth für seine Fresken in der „Schranne“ des Preßburger Rathauses 125 Fl.

AMB - KRB, 1695/282

DUMMEL Simon, Bildhauer in Trenčianske Bohuslavice
1768 wurde Dummel mit 6 Fl. für seine Arbeit am Oratorium der Bohuslavicer Schloßkapelle honoriert.

SNA - Anton Erdödy, Handwerkerrechnungen 1768

DÜRN SCHWAMM (TÜRN SCHWAM) Johann Sigmund, Maler in Preßburg

1643-44 arbeitete er an dem Röhrbrunnen vor dem Preßburger Rathaus (22 Fl und 6 Fl.).

AMB - KRB, 1643-1644/321-332

EDER Lamprecht, Maurermeister in Wiener Neustadt

1657 wurde er mit 88 fl. aus der Kassa der Kirchsclager Herrschaft bezahlt (Schloßbau).

SNA - Nicolaus Pálffy. Krumbach, Kirchsclag, Seibersdorf. Provisorrechnungen 1652-1664

EDTER Josef, Zimmermann in Preßburg
Im Jahre 1725-26 arbeitete Edter in dem Pálffyschen Gartenpalais in Preßburg (Dachstuhl und neue Zimmer).

SNA - Pálffy, A VIII, L I, F II.

EDTER Paul, Zimmermeister in Preßburg
Am 20.2.1730 verdingte Edter um 340 Fl. den Dachstuhl über dem neuen Refektorium bei den Trinitariern. Im Jahre 1731 lieferte Edter Holz für den großen Saal des Gartenpalais Pálffy in Preßburg.

SNA - Pálffy, A VIII, L I, F II, Nr.2-16; - L 7, F I (216) Nr.1

EGGER Wolf, Zimmermeister in Preßburg
1685-1715 arbeitete er für die Familie Pálffy in Králová (Schloß 1697: 550 fl., Holzdecke im Schloß für den Stukkateur 1715) und in Preßburg (Neuer Saal im Gartenpalais 1708: 15 fl.; Pálffy's Wirtshaus in Engerau 1709-10; Pálffy's Wirtshaus beim Wydritzer Thor 1685: 140 fl.).

SNA - Pálffy, A VII, L 10, F 3; - A VIII, L I, F I, (216) Nr.1; - F II, Nr.1-3; - F IV, Nr.6-23; - Nikolaus Pálffy, Preßburg. Rechnungen 17-18. Jh., 89

EIBELSBERGER Michael, Maurermeister in Preßburg

1649-55 erscheint sein Name wiederholt ohne nähere Auskunft in den Kammerrechnungsbüchern.

AMB - KRB, 1649-1655/235-242

EIBL Lorentz, Maurer in Preßburg
1792 bestätigte Norbert Dankó, daß Eibl bei ihm 8 Wochen gearbeitet hätte. Vorher war Eibl 12 Wochen beim Baumeister Matthias Zitterbarth in Pest gewesen.

AMB - Urkunden, 35 ce

EISENREICH Sebastian, Dachdeckermeister in Wien

1599 erhielt er für das Dach am Schloß Červený Kameň 53 fl.

SNA - Pálffy, Červený Kameň I, 83

EISSPAUM Wolfgang, Maurermeister in Preßburg
1530 beteiligte sich Eisspaum am Bau der neuen Preßburger Fortifikationen.

AMB - KRB, 80/1530

ELBINGER Andre, Maurer in Preßburg
1663 arbeitete Elbinger im Gartenpalais Pálffy in Preßburg.

SNA - Nikolaus Pálffy, Bratislava. Rechnungen 1653, 1663-1665

Emmerich, Steinmetzmester in Preßburg
1439-42 führte Meister Emmerich (Polier) Bauarbeiten an den Preßburger Stadtmauern (beim alten Tabor) am Rathaus, am Münzhaus und am Schulhaus aus.

AMB - KRB, 1-5

ENDL Hans, Maurermeister
1639 wurde er als Landmeister in das Maurerinnungsbuch von Preßburg eingetragen.

AMB - Innungsmaterial, Ce 197

ERMLER Johann, Maurermeister in Trnava
Seit 1774 arbeitete er für die Familie Pálffy. Am 30.7.1780 verpflichtete sich Ermler bei der Kirche in Častá einen neuen Turm zu errichten.

SNA - Pálffy, Červený Kameň I, 799, 1852

ENGESTHALER Mathias, Steinmetzmeister in Kobersdorf

1652-57 beteiligte sich er am Bau des Schlosses in Kirchsclag (Steinmetzarbeit und Steinlieferungen 1652: 204 fl., 1657: 74 fl.).

SNA - Nikolaus Pálffy. Krumbach, Kirchsclag, Seibersdorf. Provisorrechnungen 1652-1664

EÜBL Christoph, Maurermeister in Sv. Jur
1724 wurde er als Landmeister in das Maurerinnungsbuch von Preßburg aufgenommen.

AMB - Innungsmaterial, Ce 197

EZELBERGER Paul, Maurermeister in Bojnice
1690 arbeitete er im Schloß Bojnice.

SNA - Pálffy, A V, L 8, F 1

(Fortsetzung folgt.)

* Die vorliegenden Archivexzerpta sind das Ergebnis der fünfjährigen Archivforschungen des Verfassers in Preßburg und in Tyrnau aus dem Zeitraum von 1974 bis 1980 und werden hier in mehreren Fortsetzungen veröffentlicht. Es mag sein, daß einige der Archivexzerpta bereits von dem Verfasser bzw. auch von anderen Forschern in der jüngsten Zeit anderswo publiziert wurden. Es geht hier jedoch nicht um eine Priorität sondern vielmehr um eine zusammenhängende Darstellung des Materials. Daher werden zunächst biographische, später aber auch topographische Kriterien berücksichtigt. Die Quellenedition wird zum Schluß mit Registern versehen, die auch Querhinweise ermöglichen sowie die Klarheit in die Toponomastik des slowakisch-ungarisch-deutschen Sprachgebietes bringen werden. Es ist mir ein Anliegen, meinen recht herzlichen Dank an alle Archivmitarbeiter auszusprechen, die mich damals bei meinen Forschungen außerordentlich unbürokratisch unterstützt haben.

Abkürzungen:

AM Trnava - Archív mesta Trnavy

AMB - Archív mesta Bratislavy (Stadtarchiv)

KRB - Kammerrechnungsbücher (AMB)

SNA - Slovenský národný archív, Bratislava (Slowakisches Nationalarchiv)



Zvestovanie, okolo 1460. Jedna z tabuľových malieb niekdajšieho krídlového oltára z Partizánskej Lupče

Bojnický oltár - prehra slovenského dejepisu umenia

Keď sa v 19. storočí v západnej Európe definitívne konštituujú národné štáty, budujú svoju identitu na ideu národa. Veľmi dôležitou súčasťou tejto novej ideológie bolo historické vedomie. Rekonštrukcia dejinných osudov národa a pátrania po ich „zmysle“ významne prispievala k národnému sebauvedomovaniu. Mimoriadna úloha pritom pripadla dejinám výtvarného umenia. Prinášali totiž hmotné doklady nielen o minulosti toho-ktorého národa, ale aj dôkazy o jeho tvorivosti. Historici umenia dostali za úlohu zhromaždiť a ochraňovať tieto národné poklady a súčasne ich takpovediac aktualizovať: Zrekonštruovať na základe hmotných dokladov vývoj umeleckej tvorivosti národa a prispieť tým k pozdvihnutiu národného sebavedomia. Za jeden z najpresvedčivejších dôkazov o svojbytnosti tvorivosti národa sa pokladalo, keď sa podarilo doložiť nepretržitú kontinuitu umeleckého vývoja. Nie existencia umeleckej tvorby samej, ale nadväznosť jednej umeleckej generácie na druhú a schopnosť sústavného rozvíjania zdedených umeleckých podnetov, sa považovalo za neodškriepiteľný dôkaz tvorivej zrelosti a svojbytnosti národa. Bez týchto dôkazov a bez ich hmotných dokladov bolo národné sebauvedomenie neúplné, historickoprávna argumentácia sporná a šanca na medzinárodné uznanie v tvrdej európskej konkurencii, kde neraz dochádzalo k stretu záujmov a sporu o hegemoniu, bola mizivá. Naším susedom Čechom a Maďarom sa podarilo vybudovať obraz o slávnej minulosti národa a zhromaždiť hmotné doklady o jeho tvorivosti už v prvej polovici 20. storočia. Maďarská inteligencia, stotožniac dejiny maďarského národa s dejinami Uhorského štátu, využila pritom práve pamiatky tzv. Horného Uhorska, t.j. Slovenska. Dodnes sú v Národnej galérii v Budapešti celému svetu (i nič netušiacim slovenským turistom, ktorí nepoznajú maďarské názvy slovenských lokalít) prezentované ako doklady kultúrnej tvorivosti maďarského národa. To, čo sa maďarským a českým historikom umenia podarilo už v medzivojnovom období - predostrieť obraz vývojovej kontinuity umeleckej tvorby minulosti - sa slovenským historikom umenia definitívne podarilo až po druhej svetovej vojne. Nadväzujúc na obetavú prácu zakladateľskej generácie slovenských historikov umenia, reprezentovanej predovšetkým Vladimírom Wagnerom a Alžbetou Güntherovou, predstrel v šesťdesiatych rokoch riaditeľ Slovenskej národnej galérie Karol Vaculík rekonštrukciu vývojovej kontinuity expozíciou „Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku“. Bez toho, aby sa púšťal do polemík

s maďarskými historikmi umenia o prináležitosť umeleckých pamiatok Slovenska, skoncipoval samostatný obraz o kontinuitnom vývoji umenia Slovenska. Vaculík ukázal, že umeleckohistorický vývoj na Slovensku bol tak plodným, že pri jeho rekonštrukcii sa možno zaobísť aj bez toho enormného množstva pamiatok, ktoré boli zvezené do Budapešti a Ostrihomu. Tak ako ostatné národy Európy zhromaždili do svojich hlavných miest svoje umelecké poklady, aby ich mohli prezentovať pred svetom ako neodškriepiteľné dôkazy o oprávnenosti ich nárokov na svoju svojbytnosť a aby pomáhali upevňovať sebavedomie vlastného národa, dostalo i Slovensko od zakladateľských generácií svojich historikov umenia tieto vážne argumenty: Hmotné doklady o tvorivej minulosti predkov, utriedené tak, aby bola zrejماً stáročná súvislosť ich tvorivosti.

Jedno z kľúčových miest v rekonštrukcii kontinuity umeleckej tvorby Slovenska pripadlo dvom skupinám tabuľových malieb vývojovo mimoriadne dôležitým - dielam tzv. Matejovského majstra a oltáru z Partizánskej (bývalej Nemeckej) Lupče. Začal nimi totiž proces, ktorý o niečo neskôr vyvrcholil umením, ktorého najvýznamnejším reprezentantom sa stal majster Pavol z Levoče. Prvý zo spomenutých maliarov, majster oltára z Matejoviec, zakonzervoval tzv. krásnoslohový lyrizmus českého pôvodu a stal sa východiskom domácej kontinuity maliarskej tvorby nielen na Spiši, ale i v širšom spišsko-malopoľskom regióne. Druhý uviedol do pohybu vývoj neskorogotického naturalizmu, umenia vrcholného rozkvetu slovenských miest, doby, v ktorej sa Slovensko stalo rovnocennou súčasťou západokresťanskej Európy. Hoci ide o koincidenziu, pre spor o umelecké dedičstvo Slovenska je príznačné, že časť diel oboch majstrov, Matejovského, reprezentujúceho konzervatívny prúd, i progresívneho lupčianskeho inšpirovaného Nizozemím, sa ocitla v Prahe a druhá sa dostala do Budapešti.

Nebol to iba výsledok kultúrneho pragocentizmu, ale i participácie českých kultúrnych pracovníkov na záchrane kultúrneho dedičstva Slovenska, že sa zhodou okolností v pražskej Národnej galérii po rozpade Rakúsko-Uhorska ocitol i tzv. Bojnický oltár. Treba pokladať za prejav umeleckohistorickej erudície, diplomatickej šikovnosti a hlbokého vlastenectva, keď sa Karol Vaculík podujal v roku 1968 získať za tzv. Bojnický oltár ďalšie, v pražskej NG prechovávané sloveniká. Bol si plne vedomý, že dielo talianskeho majstra, údajne Narda di Cione, nijako hlbšie nesúvisí s umeleckým vývojom Slovenska, a že po-

kiaľ ide o jeho dokumentárnu, kultúrohistorickú hodnotu, je možné ho považovať nanajvýš za doklad zberateľských ambícií uhorského magnáta Pálffyho. So Slovenskom totiž súvisí iba sekundárne, tým, že bol zakúpený z finančných prostriedkov, vyťažných i na Slovensku, zatiaľ čo lupčianske tabule priamo stelesňujú umeleckú tvorivosť obyvateľov našej krajiny vo chvíli nástupu jej vrcholného rozkvetu. Mohol sa azda slovenský vzdelanec, vlastenec bytostne oddaný myšlienke svojbytnosti Slovenska rozhodnúť inak? A nešlo iba o to! Nešlo iba o prostú centralizáciu, ktorá sama osebe nie je nesporná. Išlo o to, skompletizovať v čo možno najúplnejšej podobe umelecký poklad krajiny, a tým zo strany slovenského dejepisu umenia splniť základné poslanie tejto vednej disciplíny: Poskytnúť národu hmotný doklad historickej tvorivosti jeho predkov a tým vytvoriť pevnú bázu národného sebauvedomenia. Že pritom Karol Vaculík nezabúdal ani na prestíž Slovenskej národnej galérie, je pravdepodobné. Neuprednostnil však inštitucionálne, či rezortné záujmy pred celonárodnými! Inak by bol predseda vymohol späť tzv. Bojnický oltár a nie (žiaľ dodnes) málokomu niečo hovoriace sloveniká. Veď bojnickým oltárom by sa Slovenská národná galéria mohla pyšniť majstrovským, a tržne vysoko hodnoteným dielom talianskeho umenia. Karol Vaculík si však bol príliš dobre vedomý, čo je pre Slovensko a jeho budúce generácie vzácnějšíe, dôležitejšie a nenahraditeľnejšie. Na to všetko akoby sa celkom zabudlo. O tom všetkom akoby sa dnes nechcelo vedieť.

Historické sebauvedomenie národa sa buduje veľmi ťažko, dlhodobo, krôčik po krôčiku. Každý nový, seriózne vyargumentovaný kamienok do mozaiky národného historického vedomia sa získava namáhavo a je neodpustiteľné ho ľahkomyseľne vylúpnuť či ignorovať. Trvalé hodnoty kultúrneho dedičstva nemožno využívať ani pre úzke lokálpatriotické záujmy, ani pre aktuálne politické ciele bez ťažkých následkov a nenahraditeľných strát.

Obráz Klaňania Troch kráľov od Matejovského majstra ani lupčianske gotické tabule nemôžu byť v expozícii kontinuálneho vývoja umenia Slovenska suplované žiadanými, nech akokoľvek kvalitnými stredovekými dielami z Bojnického múzea. Keď sa 15. decembra 1995 vrátia do Prahy, zavrú sa za nimi natrvalo dvere depozitov pražskej

Národnej galérie. Ak odhliadneme od tradovania českého krásnoslohového idiomu v diele Matejovského majstra, nijako hlbšie totiž nesúvisia s dejinami českého umenia a nebude žiadny dôvod vystavovať ich v hlavnom meste Českej republiky. O počiatkových impulzoch k vývoju neskorogotického tabulového maliarstva na Slovensku sa bude možné na vlastné oči presvedčiť len v budapeštianskej Národnej galérii. To sa však mladé generácie Slovákov budú musieť najprv naspamäť naučiť identifikovať maďarské názvy slovenských lokalít, aby boli vôbec schopné aspoň v duchu, imaginárne spätne si prisvojiť diela svojich predkov, uvedomiť si svoju prináležitosť k nim a identifikovať sa s nimi.

Hmotná prítomnosť je nielen skutočne presvedčivým dôkazom, takpovediac corpus delicti tvorivosti predkov. Obsahuje aj auru, magickú prítomnosť minulého v prítomnosti, ktorá zakladá pôsobivosť a presvedčivosť starých umeleckých diel. Kontext, v ktorom sa dnes pamiatky nachádzajú, formuje informáciu, ktorú v sebe nesú. Neuvážene, či ľahkovážne sa toho všetkého vzdáť znamená hazardovať nielen s kultúrnym dedičstvom, ale i s historickým vedomím. Znamená to ignorovať jeho nesmierne dôležitosť pre život národa. Uprednostniť tzv. Bojnický oltár pred spomenutými slovenikami len preto, že na medzinárodnom umeleckom trhu má dielo talianskeho majstra väčšiu atraktivitu, znamená očividne preferovať komerčné kritériá pred pamiatkovými hodnotami. Výmena bojnického oltára za sloveniká znamená tiež revíziu anti-feudálnej idey národa: Pred rekonštrukciou kultúrnej minulosti národa sa uprednostňuje kompletizácia zbierky uhorského grófa. Novoromantický feudálno-rurálny mýtus má vytlačiť buržoáziou založené národnohistorické sebauvedomenie. A posvätenie bojnického oltára miesto sloveník znamená pripísanie štatútu národnej relikvie dielu, ktoré so slovenským národným dedičstvom nemá nič spoločné.

Bratislava 11.12.1995

Doc. PhDr. Ján B a k o š, DrSc.
predseda
Slovenskej umeleckohistorickej spoločnosti

ARS 1/1995

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

- Fedor Kresák:** On the Beginnings of Renaissance in Slovakia 1
Anna Petrová-Pleskotová: The Pictures of St. Petersburg from the Esterházy-Collections 24
Mária Pötzl-Malíková: The Original Sculptures of Virgin Mary with St. Stephen in front of the Castle in Bernolákovo and their Author A. Leidenfrost 40
Hanna Samsonowicz: Die Entwürfe für die Piaristenkirche in Prievidza aus dem Generalarchiv des Ordens in Rom 51
Želmíra Grajciarová: The Picture of P. Stael in the Collections of the City Gallery in Bratislava 63
Marta Herucová: The Tombs of Victor O. Tilgner and their Meaning in Sepulchral Art 67

MATERIALS

- Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Part I.) 82

On the cover:

Spišská Kapitula, St. Martins Cathedral. The Epitaph of Imrich Zápošský († 1487), detail.

Photo Thea Leixnerová

Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

© SAP - Slovak Academic Press, 1995

ARS 1/1995

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

- Fedor Kresák:** Über die Anfänge der Renaissance in der Slowakei 1
Anna Petrová-Pleskotová: Die Veduten von Sankt Petersburg aus den Esterházy-Sammlungen 24
Mária Pötzl-Malíková: Das ehemalige Votivdenkmal für Muttergottes und Hl. Stephan im Areal des Schlosses in Bernolákovo und sein Schöpfer der Bildhauer A. Leidenfrost .. 40
Hanna Samsonowicz: Die Entwürfe für die Piaristenkirche in Prievidza aus dem Generalarchiv des Ordens in Rom 51
Želmíra Grajciarová: Das Bild von P. Stael in den Sammlungen der Galerie der Stadt Bratislava 63
Marta Herucová: Viktor O. Tilgners Grabmäler und ihre Bedeutung in der Sepulkralkunst 67

MATERIALIEN

- Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (I. Teil) 82

Auf dem Umschlag:

Spišská Kapitula, Kathedrale des Hl. Martins, Grabstein für Emmerich Zapolya († 1487), Detail.

Aufnahme Thea Leixnerová

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bestellungen aus dem Ausland über SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava

© SAP - Slovak Academic Press, 1995