

SAP

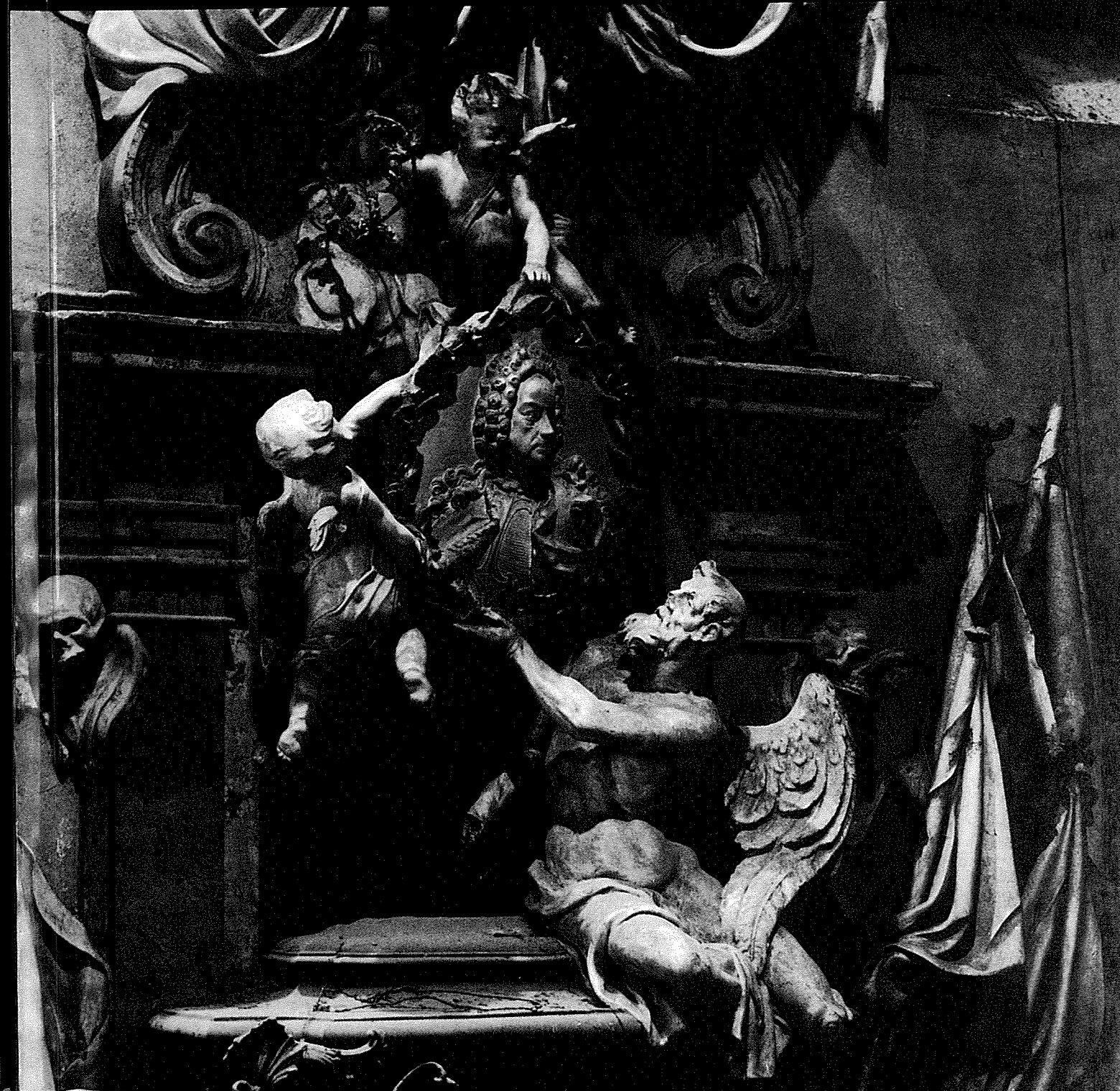
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

ars

ISSN 0044-9008

1-3/1999



MIČ 49019

ARS 1-3/1999

časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

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

Technická redaktorka:

Eva Koubková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA 1

Tel./Fax: 07/547-73-428

E-mail: dejumed@savba.savba.sk

Na obálke:

*J. M. Moll: Náhrobok palatína Mikuláša Pálffyho (1741), detail.
Malacky, kostol františkánov (Foto archív ÚDU SAV)*

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, 1999

Obsah

ŠTÚDIE A MATERIÁLY

Evelin Wetter: Böhmische Bildstickerei um 1400 als Serienproduktion für den Export: die Stickereien aus Danzig, Kaschau und in Berlin	3
Luďa Klusáková: Leidenský skicár: města podél cesty z Vídně do Cařihradu (1577-1585)	30
Petr Fidler: Zur Deutung des Preßburger Maximiliansbrunnens	64
Milan Togner: Dva italské obrazy z východoslovenských sbírek	79
Petr Balcárek: Život malíře Johanna Spillenbergera	86
Katarína Straková: Ranobarokové zariadenie kostola z Liptovskej Mary v kontexte spišských dielní	105
Viera Luxová: Sochárska výzdoba kostola františkánov v Skalici	136
Mária Pötzl-Malíková: Donnerovský náhrobok Mikuláša Pálffyho v Malackách	147
Mária Pötzl-Malíková: Príspevok k barokovému sochárstvu Stredného Slovenska. Archivne dokumenty k činnosti sochárskej rodiny Rasner (Räsner)	162
Zuzana Lapitková: Interpretácia ikonografického obsahu dvoch návrhov slávobrán na základe archívnych dokumentov	168
Antonín Dufek: Pedagog Funke a Bauhaus	185

RECENZIE

Barbora Glocková: Súčasná sláva padovskej miniatúry	191
Mária Pötzl-Malíková: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Na okraj prvého výstavného podujatia a publikácie z tematického cyklu SNG v Bratislave	196

KRONIKA

Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v rokoch 1998 a 1999 (Marta Herucová)	214
Dušan Búran: Naratívne cykly levočského stredoveku	215
Ilpo Tapani Piirainen: Mestské a banské práva na Slovensku	215

Inhalt / Contents

STUDIEN UND MATERIALIEN / STUDIES AND MATERIALS

Evelin Wetter: Böhmisches Bildstickerei um 1400 als Serienproduktion für den Export: die Stickereien aus Danzig, Kaschau und in Berlin	3
Ludá Klusáková: The Leiden Sketchbook: towns along the road from Vienna to Constantinople (1577-1585)	30
Petr Fidler: Zur Deutung des Preßburger Maximiliansbrunnens	64
Milan Togner: Zwei italienische Bilder aus der ostslowakischen Sammlungen	79
Petr Balcárek: Das Leben des Malers Johannes Spillenberger	86
Katarína Straková: Die frühbarocke Einrichtung der Kirche aus Liptovská Mara	105
Mária Pötzl-Malíková: Das Grabmal des Grafen Nicolaus Pálffy in Malacky	136
Mária Pötzl-Malíková: Ein Beitrag zur Barockbildhauerei in der Mittelslowakei. Archivadokumente zur Tätigkeit der Bildhauerfamilie Rasner (Räsner)	147
Viera Luxová: Plastische Dekoration der Franziskanerkirche in Skalica	162
Zuzana Lapitková: Interpretation des ikonographischen Inhaltes der zwei Entwürfe der Triumphbögen anhand der Archivadokumente	168
Antonín Dufek: Der Pädagoge Funke und Bauhaus	185

REZENSIONEN / REVIEWS

Barbora Glocková: Der zeitgenössische Ruhm der Miniatur von Padua	191
Mária Pötzl-Malíková: Geschichte der bildenden Kunst in der Slowakei. Zur ersten Ausstellung des thematischen Zyklus der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava	196

CHRONIK / CHRONICLE

Die Tätigkeit der Slowakischen Kunsthistorischen Gesellschaft in den Jahren 1998-1999 (Marta Herucová)	214
Dušan Búran: Narrative Fresko-Zyklen des Leutschauer Mittelalters	215
Ipo Tapani Piirainen: Die Stadt- und Bergrechte in der Slowakei	215

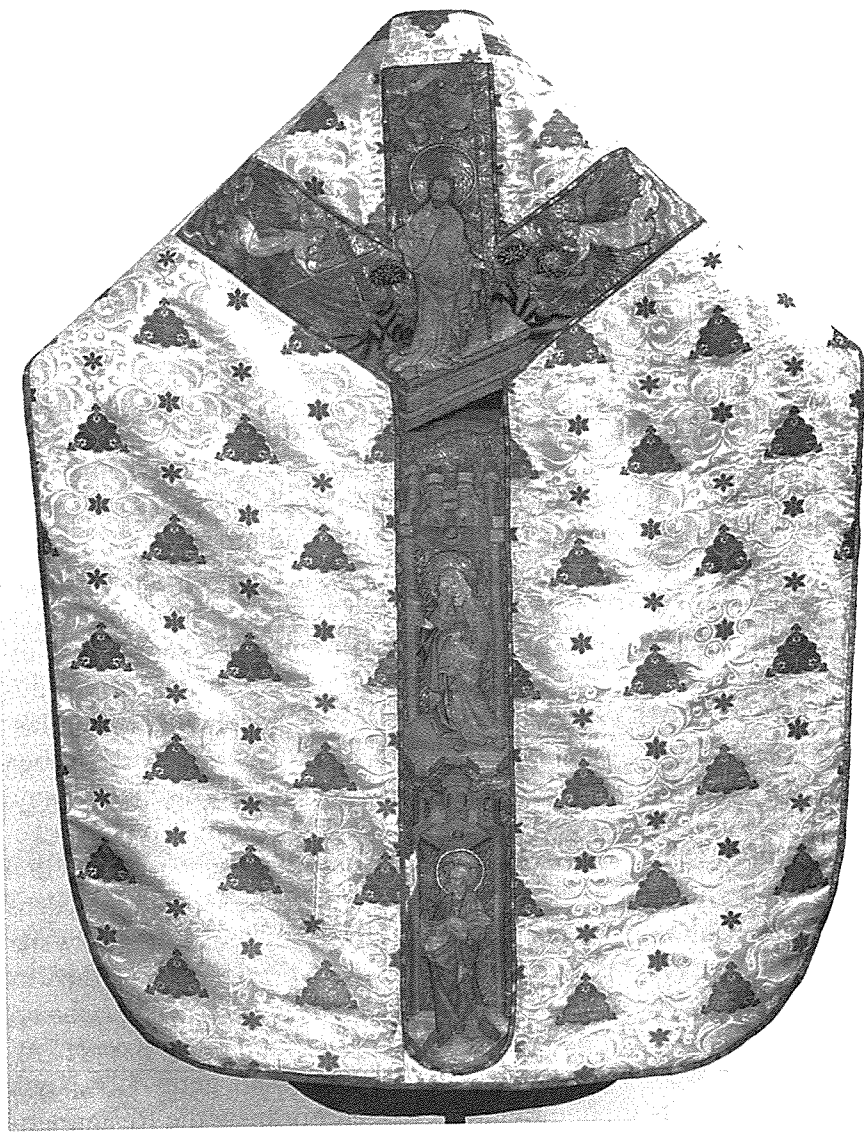
Böhmische Bildstickerei um 1400 als Serienproduktion für den Export: die Stickereien aus Danzig, Kaschau und in Berlin¹

Evelin WETTER, *Berlin*

Die böhmische resp. die Prager Bildstickerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und um 1400 zählt zu den Blütezeiten dieser Gattung. Ähnlich den französischen und englischen Stickereien der Zeit um 1300 und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurden auch die böhmischen Erzeugnisse dieser Luxuskunst von den Zeitgenossen hochgeschätzt und weithin exportiert.² Heute sind die außerhalb der böhmischen Kernlande erhaltenen Objekte von umso größerem Zeugniswert, als sich in Prager Kirchen aufgrund der dort spezifischen Überlieferungsstruktur mittelalterlicher Kunst keine einzige Bildstickerei erhalten hat. So fielen den bereits 1419 einsetzenden Hussitenstürmen offenbar auch zahlreiche Paramente samt ihres gestickten Schmucks zum Opfer. Mehrere Quellen berichten von den Verlusten.³ Selbst jenes Kaselkreuz im Prager Kunstgewerbemuseum, das stilistisch den Werken des sicher in Prag tätigen Meisters des Wittingauer Altarretabels nahesteht und wahrscheinlich aus dem Kloster Břevnov bei Prag stammt, konnte nur im ostböhmischen Braunau/Broumov, wohin sich die Břevnover Benediktiner vor den Hussiten geflüchtet hatten, die Zeit überdauern.⁴ In welchem Umfang Paramente in Prager Kirchen mit Bildstickereien ausgestattet waren, zeigen jedoch schon die wenigen erhaltenen Inventare etwa des Augustinereremitenklosters auf der Kleinseite oder des Veitsdoms.⁵

Die überlieferten Werke erscheinen stilistisch wie auch in der Anwendung der Sticktechniken

recht disparat. Das Spektrum reicht vom Pirnauer Antependium in Dresden, den Kaselkreuzen in Brünn/Brno und Rokitzan/Rokycany, dem sog. Wittingauer Antependium, dem Kaselkreuz und den Dalmatikabesätzen des Konsekrationsornats Bischof Georgs von Lichtenstein in Trient/Trento bis hin zu jenen Stickereien mit einer Virgo in sole und einem hl. Adalbert aus Braunau/Broumov.⁶ Nur in seltenen Fällen lassen sich mehrere Stücke ein- und derselben Werkstatt aufzeigen. Umso überraschender sind die Rückschlüsse, die eine Gruppe von Stickereien aus Danzig/Gdańsk, Kaschau/Košice und in Berlin zulässt. Bereits Leonie von Wilckens (1966) hatte mit Blick auf die Besätze zweier Kaseln aus dem Schatz der Danziger Pfarrkirche St. Marien (*Abb. 1-2*) und der Kaschauer Elisabethkirche (*Abb. 4-5*) auf einen Export Prager Werkstätten aufmerksam gemacht.⁷ Noch ohne Kenntnis letzterer ordnete die Restauratorin Christa-Maria Jeitner (1980) auch ein heute im Berliner Stadtmuseum bewahrtes Fragment (*Abb. 6*) dieser Werkstatt zu.⁸ Wiederum ohne dieses Stück einzubeziehen, strengten sowohl Enikő Sipos und Dominique Loeding (1988) als auch Leonie von Wilckens (1991), jeweils ausgehend von den Figuren des hl. Johannes auf der Danziger und der Kaschauer Kasel (*Abb. 3-4*), Überlegungen zu einer Kopie der jeweils einen von der anderen an.⁹ Abgesehen von ihren Kopfdrehungen sind die Gestalten in allen Abmessungen des Entwurfs identisch. Die bei den

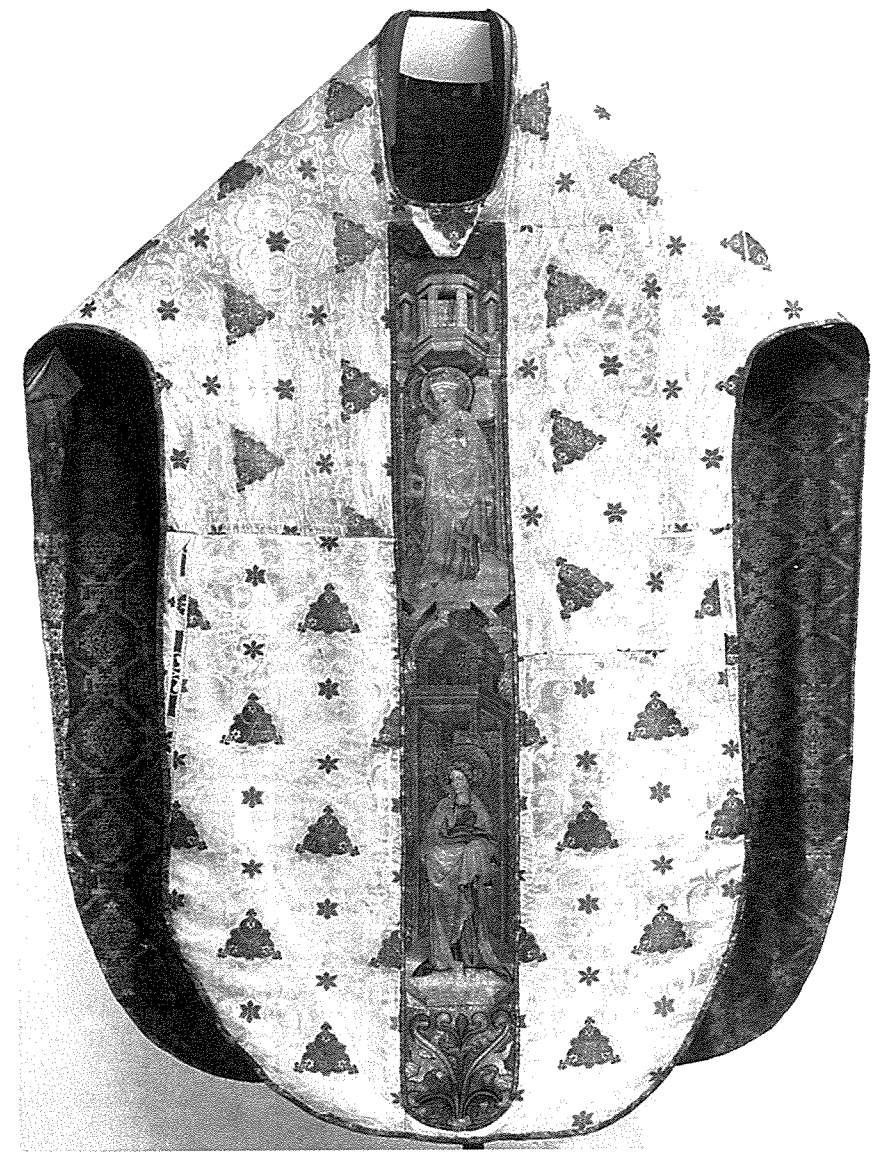


1. Dorsalseite der Kasel M 84 aus dem Danziger Paramentenschatz. Gewebe: Italien, um 1400, Stickerei: Prag, um 1400 (Leihgabe der Evangelischen Kirche der Union im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg)

drei Autorinnen anklingende These, es handle sich um Stickereien verschiedener Seidenhefter bzw. Werkstätten, wurde schließlich durch Christa-Maria Jeitners (1995) technologischen Vergleich der Stücke ausgeräumt.¹⁰ Zu Recht verwies sie auf motivische Abhängigkeiten der Werke untereinander: so mehrfach wiederzufindende Gesichtstypen und die Übernahme von Architekturmotiven in den Baldachinen, mit denen die Figuren überfangen sind.¹¹ Auf diese

Beobachtungen wird hinsichtlich eines Umgangs mit der Bildaufgabe, der Arbeitsweise der sich hier präsentierenden Werkstatt wie auch des Werkprozesses vom Entwurf zur Stickerei noch zurückzukommen sein.

Zunächst gilt es jedoch, sich den Überlieferungszusammenhängen dieser Werke zuzuwenden. Das Fragment in Berlin mit Darstellungen der Heiligen Katharina und Barbara ist leider unbekannter Provenienz, dürfte jedoch gemäß



2. Pektoralseite der Kasel M 84 aus dem Danziger Paramentenschatz (wie Abb. 1)

dem Sammlungsgebiet des ehemaligen Märkischen Museums aus der Mark Brandenburg stammen. Es bildete ursprünglich ein Kaselkreuz und war zuletzt auf eine Kasel neuzeitlichen Zuschnitts aus einem roten Granatapfelsamt des 3. Viertels des 15. Jahrhunderts montiert, die bei der letzten Restaurierung jedoch entfernt wurde.¹² Auch die Stickerei in Budapest ist lediglich fragmentarisch überliefert. Sie besteht aus zwei stark beschnittenen Teilen, die die Heili-

gen Johannes Ev. und Margarethe zeigen.¹³ Erst im 16. Jahrhundert scheinen sie unter Hinzuziehung weiterer Stickereien mit der roten Samtkasel mit Heiliggeisttauben verbunden worden zu sein. Das Inventar der Kaschauer Elisabethkirche aus dem Jahr 1516 nennt noch eine „*casula rubea cum columbis cum omnibus antinencys et dalmaticis*“ (eine rote Kasel mit Tauben, mit allem Zubehör und Dalmatiken).¹⁴ Später wurde die hier genannte Kapelle zu je-

nen drei heute bekannten Kaseln und weiteren Ornateilen umgearbeitet.¹⁵ Die ursprüngliche Kasel unserer Stickerei ist also unbekannt.



3. Hl. Johannes Ev., Pektoralstickerei der Danziger Kasel M 84 (wie Abb. 1)

Aussagekräftiger ist die mit Stickereien versehene weiße Damaskasel M 84 aus dem Danziger Paramentenschatz.¹⁶ Da Wappendarstellungen fehlen, ist zwar auch hier der einzelne Stifter nicht zu ermitteln. Der Ort aber, an dem die Kasel überliefert wurde, die Pfarrkirche St. Marien der Danziger Rechtstadt, läßt auf bürgerliche Donatoren schließen. Bereits Walter Mannowsky (1931), der den Danziger Paramentenschatz umfassend publizierte, benannte die Kasel M 84 sowie die beiden Dalmatiken M 115 und 116 wie auch das Pluviale M 23 als einen



4. Hl. Johannes Ev., Kaselstickereifragment aus der Elisabethkirche zu Kaschau. Prag, um 1400 (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum)

Ornat.¹⁷ Die Gewänder bestehen aus weißem broschierten Seidendamast, wie er um 1400 in Italien, vielleicht in Venedig entstand.¹⁸ Anhand des 1552 angelegten Inventars des Martin Cromer wurde dieser Ornat am Hochaltar der Marienkirche verortet; in polonisierem Latein ist dort die Rede von einer „*Casula adamaszkowy biały cum dalmaticis*“ und einem ebensolchen Chormantel.¹⁹ Etwas eingehender beschreibt den Ornat das 1569 anlässlich der Übergabe der Gerätschaften des Hochaltars und des St. Annen Altars an den Glöckner Jergen Berckmann aufgesetzte Protokoll des Protonotars Melchisedek Laubendorf: „ein weiß dammasken Casel mit einem gehefteten Crucifix und der Humerale geheftet mit Perlen eine Salutatio mit aller Zubehörung“ sowie „zwei weiße Röcke von demselben Stücke ohne Humeralia und Alben, die nimbt man von dem roten sammeten, wenn ist von nöthen“ und „ein weiß dammaschten Chorkappen mit einem gehefteten Schilde, und zwei silbern überguldeten Vorspangen“.²⁰ Die Zuordnung des Ornats an den Hochaltar ist damit bestätigt. Auch erweist er sich als höchst kostbare Zusammenstellung von Gewändern: Den Chormantel M 23 schmücken zwar nicht böhmische, aber gleichfalls hochgeschätzte lübische Stickereien.²¹ Der genannte Amikt mit einer Verkündigungsdarstellung war eine kostbare Perlstickerei.²² Und auch die zum Gebrauch angegebene „*Skapularia vierer, mit großen überguldeten Spangen und mit Perlen geheftet*“ dürften von hohem Wert gewesen sein.²³

Die Ausstattung des aus einem einheitlichen Stoff geschneiderten Ornats mit Stickereien unterschiedlicher Herkunft spricht möglicherweise für einen Komplex, der aus verschiedenen Stiftungen zusammengetragen wurde.²⁴ Die konkreten Anlässe zu Paramentstiftungen in der Marienkirche sind in den meisten Fällen unbekannt. In der Regel dürfte die Sorge um das Seelenheil Antrieb gewesen sein; auch Ablässe stimulierten derartige Aktivitäten.²⁵ Weitere Gaben zog man aus den Beerdigungen der Gemeinde-



5. Hl. Margarethe, Kaselstickereifragment aus der Elisabethkirche zu Kaschau (wie Abb. 4)

mitglieder. In § 37 der Kirchenordnung aus dem Jahr 1389 heißt es die Begräbnisse in der Pfarrei betreffend: „*Was an goldenen und seidenen Stücken als Spolia auf die Bahre gelegt worden, davon solle die Hälfte der Pfarrer; die andere Hälfte die Kirchenverweser [...] erhalten. Wann solches Geschenk vorkommt, so sollen die Kirchenverweser zuerst den Pfarrer um seine Hälfte bitten, ob man solch ein Stück zu einer Casel oder Chorkappe oder zu anderer Nothdurft der Kirche nützlich fände und dann soll man auch der Kirchen Hälfte dazu anwenden.*“²⁶



6. Die Heiligen Katharina und Barbara, Kaselkreuzfragment. Prag, um 1400 (Berlin, Stadtmuseum)

Die offenbar aus unterschiedlichen Quellen zusammengeführten Gewandstoffe und Besätze veranlassen nach dem Bezug zwischen dem Bildprogramm der Stickereien und der möglichen Funktion des Ornats zu fragen. Im Fall der Kasel M 84 scheint beides aufeinander abgestimmt worden zu sein. Während auf dem Pektoralstab eine Madonna mit Kind und der hl. Johannes Ev. zu sehen sind, zeigt das Dorsalkreuz über den Heiligen Petrus und Magdalena den auferstehenden Christus, was ikonographisch der in der Regel zum Osterfest angelegten liturgischen Farbe des Ornats – Weiß – entspräche.²⁷ Tatsächlich mag diese österliche Be-

stimmung der Kasel jedoch erst vor Ort, d.h. in Danzig, festgelegt worden sein. Daß es sich nämlich um separat nach Danzig exportierte Praetexten handelt, darauf verweisen die Besätze der gleichen Werkstatt in Berlin und Budapest.

An dieser Stelle sind nun der Entwurf dieser Stickereien und die hier praktizierte Entwurfspraxis in den Blick zu nehmen. Abgesehen von der Szene der Auferstehung auf dem Dorsalkreuz der Danziger Kasel sind alle Heiligen in hochaufsteigende Baldachinarchitekturen eingestellt. Diese sind Würdeformel und gestalterisches Mittel zugleich: Der Pektoralstab der Danziger Kasel mißt insgesamt 112 cm in der Höhe und

maximal 14,3 cm in der Breite, während die dargestellten Figuren lediglich 28 bzw. 27 cm zählen. Bei den bezogen auf die Gesamtgröße der Praetexta relativ klein dimensionierten Figuren, tragen die über den Podesten weit aufragenden Baldachinarchitekturen also wesentlich zu ihrer Monumentalisierung bei. In der perspektivischen Ausrichtung der einzelnen Bauteile und deren illusionistischer Verschränkung geraten sie zu räumlichen Architekturphantasien. Diesen lag ein feststehendes Repertoire zugrunde, das in leichten Variationen stets wiederverwandt wurde. Sie begegnet die an der Stirnseite und über den tragenden Pfeilern mit kleinen Rundtürmchen versehene, sechsseitige, flache Verdachung über der hl. Maria Magdalena der Danziger Kasel (Abb. 1) ein zweites Mal auf dem Berliner Fragment bei der hl. Katharina (Abb. 6).²⁸ Allein die rückwärtige Seite ist dabei auffallend breit geraten. Im Ansatz ähnlich zeigt sich auf dem Kaschauer Fragment in Budapest auch der Baldachin der hl. Margarethe, der jedoch aufgrund der Beschneidung der Praetexta hier in den übrigen Teilen zerstört ist (Abb. 5). Der Aufbau über dem hl. Johannes der Danziger Kasel, bestehend aus einer flachen Verdachung mit einer auf vier Pfeilerchen aufgestellten Tonne, findet sich auch als Baldachin der hl. Katharina auf dem Berliner Fragment (Abb. 1, 6). Unter der Tonne wurde hier lediglich eine zweite, flache Verdachung eingefügt.²⁹ Ein konstruktiv logischer Aufbau spielte bei diesen Kombinationen eine untergeordnete Rolle, wie dies die entgegen der perspektivischen Ausrichtung der Plinthen dort aufsetzenden Säulen und Pfeiler zeigen. Auch die Verbindung von Architektur und Figur erfolgte, ohne daß die beiden in eine wirklich räumliche Beziehung zueinander gebracht worden wären. Die Figur des Danziger Johannes überschneidet den rechts vor ihm aufsetzenden Pfeiler, und auch der Kaschauer ist nicht wirklich in die flankierenden Auszüge der tragenden Konstruktion eingestellt, vielmehr schwebt er vor dieser wie vor einer Folie. (Abb.

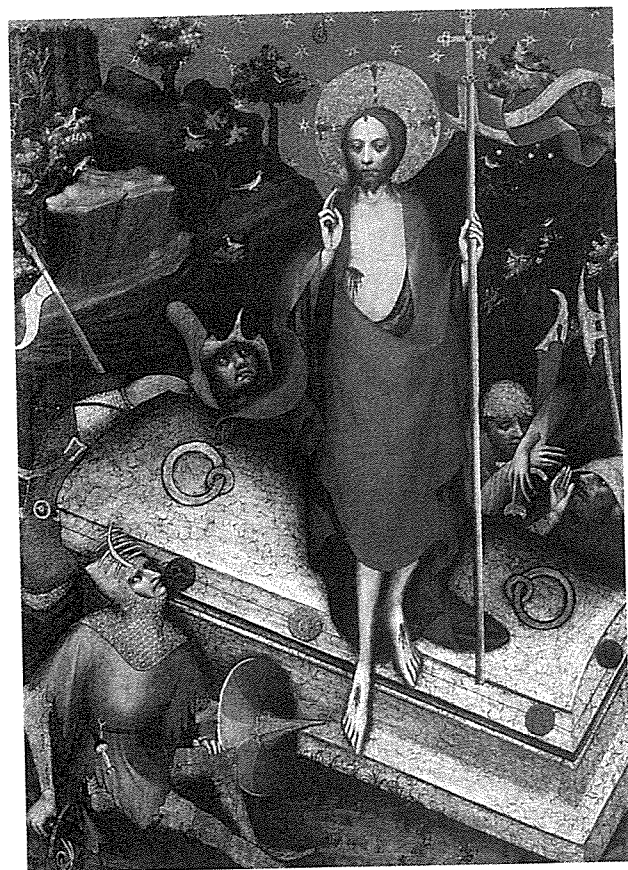
3, 4) Diese relative Unverbundenheit von Architektur und Figur ist nicht nur kennzeichnend für diese Werkstatt, sie läßt sogar unmittelbare Rückschlüsse auf den Entwurfsprozeß zu.

Doch zunächst zu den Figuren: Sie sind frontal und in ihren Antlitzern im Dreiviertelprofil gegeben. Lediglich Christus auf der Danziger Kasel wird en face gezeigt. Eine massive Körperlichkeit zeichnet die Gestalten aus. Eher kompakt, haben sie breite Schultern, schön geformte Hände und Köpfe, die in ausgewogener Proportionierung zu den unter den Gewandmassen zu vermutenden Körpern stehen. Die Mäntel werden um und über die Arme gezogen, hochgerafft und hingezupft. Das hier nach außen umgeschlagene, jeweils andersfarbige Innenfutter sowie die sich darunter stapelnden tiefen Schüsselfalten unterstreichen das Vorzeigen der Attribute und die Gestik der feingliedrigen Hände. Unter diesen Bauschungen fallen die Gewänder wohlgeordnet, der Schwere des Stoffes folgend, in vertikalen Faltenbahnen auf die Plinthen und stoßen dort auf, wobei sich das Innenfutter mitunter noch einmal nach außen kehrt. Zwar ondulieren die goldbesetzten Mantelsäume dort, wo sie hochgerafft werden, doch bilden sie keine wirklichen Faltenkaskaden aus. Diese Art der Gewandkomposition, die Betonung der Horizontalen im Bereich des Oberkörpers, gleichsam als Bühne für Gestik und Attribute, bei gleichzeitiger Hervorhebung des Standmotivs durch die vertikale Ausrichtung der langen Faltenbahnen, verleiht den Figuren eine geradezu statuarische Monumentalität, die ganz auf Fernsicht ausgerichtet scheint. In der Ausführung des Entwurfs in Stickerei entspricht dem auch der Goldkontur der Gewandsäume, der weit über den malerischen Farbwechsel der feinen Spaltstickerei hinaus, einen graphisch hervortretenden Lichtwert in die Komposition einbringt.

Überraschend an dem Entwurf der beiden Johannesfiguren der Danziger und der Kaschauer Kasel, die ob ihrer jeweiligen Kopfdrehung



7. Auferstehung Christi, Detail des Dorsalkreuzes der Danziger Kassel M 84 (wie Abb. 1)



zu jener bereits angesprochenen Original-/Kopiediskussion führten, ist ihre in allen Abmessungen des Konturs festzustellende Übereinstimmung (Abb. 3-4).³⁰ Die unterschiedliche Kopfdrehung erklärt sich aus der Ausrichtung aller auf der Praetexta dargestellten Figuren: Auf der Danziger Kassel wenden sich die Madonna mit dem Kind wie auch Johannes nach links, auf der Kaschauer Johannes und Margarethe nach rechts. Auffälligerweise erweist sich der Kopf des Kaschauer Evangelisten als seitenverkehrte Version des Danzigers. Im Ganzen läßt sich diese Seitenverkehrung noch einmal am Entwurf der hl. Margarethe aus Kaschau und ihrer Zwillingsschwester, der hl. Katharina in Berlin (Abb. 5, 6), wie auch an den Engeln der Auferstehungsszene der Danziger Kassel ausmachen (Abb. 7): Selbst in der Seitendrehung stimmen die jeweiligen Konturlinien, sogar die des Binnenkonturs, bis auf minimale Abweichungen überein.³¹

8. Auferstehung Christi, Tafel des Altarretabels aus dem Augustiner-Chorherrenstift Wittingau, Prag, um 1385 (Prag, Národní galerie)

Ein originär erfindender Maler, der die Vorzeichnung nach jenem im Buch von der Kunst des Cennino Cennini beschriebenen Verfahren als Kohle- bzw. lavierte Feder- und Pinselzeichnung auf den Leinengrund warf, ist damit kaum mehr anzunehmen.³² Eine Tradierung der Entwürfe durch ein Musterbuch ist jedoch ebenso unwahrscheinlich, ließen sich in einem solchen Fall Abweichungen im Verlauf des Konturs doch sicher nicht vermeiden. Naheliegender erscheint daher ein Vervielfältigungsverfahren durch Schablonen oder Lochpausen, durch deren Drehung man über eine weitere Entwurfsvariante verfügte, die als Duplikat zudem kaum auffiel. Schablonen kamen allerdings eher bei stereotypen Formeln und Ornamentabfolgen zum Einsatz.³³ Bei Figurenübertragungen bediente man sich zumeist der Lochpausen, wobei ihre Benutzung nördlich der Alpen zunächst nur aus der Tafel- und Wandmalerei, zumal erst seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt war.³⁴ Eine erhaltene Lochpause aus der Crnach-Werkstatt (Privatbesitz, um 1530) vermittelt ihre Funktion: Aus einem Pergament-Palimpsest bestehend, um wiederholtem Gebrauch standzuhalten, ist die eine hl. Katharina darstellende Zeichnung in ihren Kontur- und wichtigsten Binnenlinien von der Rectoseite perforiert. Durch die Löcher wurde in diesem Fall von der Versoseite, wie dies die stark verschmutzte Rückseite des Blattes nahelegt, feiner schwarzer Kohle- oder Kreidestaub auf einen unterlegten Bildträger gesiebt und auf diese Weise die Vorzeichnung übertragen.³⁵ Cennino Cennini beschreibt am Ende des 14. Jahrhunderts in seinem Buch von der Kunst das Patronieren mit einem mit Kohlestaub gefüllten Beutelchen als Methode für die Reproduktion eines Stoffmusters auf einen Goldgrund, also auf einen sehr empfindlichen Malgrund.³⁶ Auch nach Joseph Meder (1923) setzte man diese Technik vor allem für Tafelbilder ein, deren bereits vorbereitete Maloberfläche geschont werden mußte.³⁷ Wenngleich diese Vorsicht im Werkstattbetrieb

der Seidensticker nicht notwendig war, bot die Verwendung von Lochpausen hier Vorteile durch deren beiderseitige Benutzbarkeit. Die Seitenverkehrung ist im übrigen auch in der frühen venezianischen Malerei nachzuweisen, hier nicht für das ganze Motiv, aber für einzelne Details, etwa Hände und Füße.³⁸

Ob ein vielleicht in dieser Methode mit Kohle übertragener Entwurf im weiteren in der von Cennino Cennini beschriebenen Art in Tinte, d.h. mit Feder und Pinsel, überarbeitet wurde, muß offen bleiben, da die Stickerei in diesem Fall die Vorzeichnung nicht preisgibt. Durch naturwissenschaftliche Analysemethoden könnte die Anwendung dieses Verfahrens noch genauer geprüft werden. Doch finden sich auch im Rahmen der deskriptiven Analyse Argumente für eine Entwurfsübertragung durch Pausen: erstens die bereits konstatierte Unverbundenheit von Figur und überfangender Architektur, zweitens der äußerst folienhafte Charakter letzterer. Zunächst muß die Figur auf den Stickgrund übertragen worden sein, dann die Baldachinarchitekturen in der herkömmlichen Feder- bzw. Pinselzeichnung. Als solche präsentieren sich die bloßliegenden Partien der Baldachinarchitektur der hl. Margarethe der Kaschauer Kassel (Abb. 5). Dieser Abfolge entspräche auch, daß sich an den Stellen, wo die Stickerei verloren ist, keinerlei Überschneidungen ausmachen lassen, wie man sie bei umgekehrter Reihenfolge vermuten müßte.³⁹ Zudem war bei gleichbleibender Größe der Figurenentwürfe nur über die Zeichnung mit der Feder ein Ausgleich bezogen auf die Gesamtlänge der Praetexta zu erreichen. Eben darauf werden die leichten Größenunterschiede in den Dachlandschaften und den Gehäusen, in die die Figuren eingestellt sind, zurückzuführen sein. So galt es, bei der Danziger Pektoralpraetexta mit lediglich zwei Figuren eine größere Fläche zu gestalten als bei dem Kaschauer Fragment. Ohnehin stark beschnitten, sind zwar auch auf diesem heute nur zwei Figuren erhalten; sie sind aber sehr viel enger in die sie überfangenden Konstruktionen eingepaßt.



9. Die Heiligen Katharina, Magdalena und Margarethe, Tafel des Wittingauer Altarretabels (wie Abb. 8)

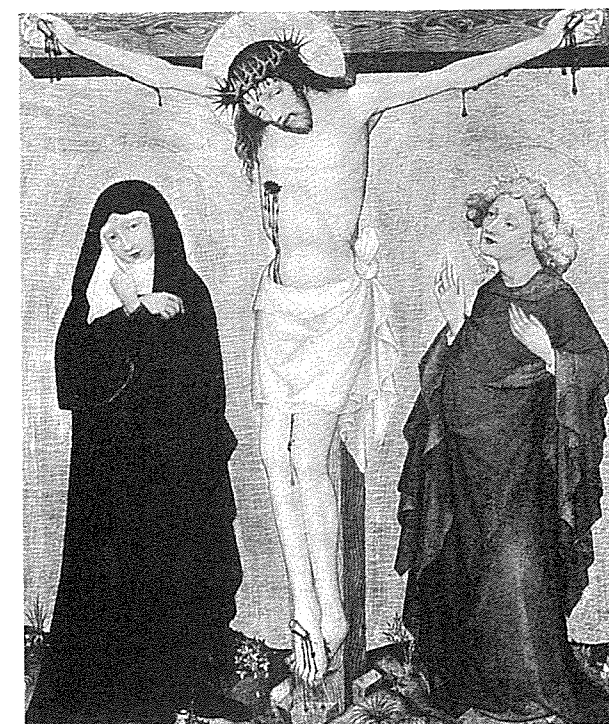
Ikonographisch, motivisch und auch stilistisch lassen sich die Entwürfe der Stickerei in mehreren Punkten von der in Prag ansässigen Werkstatt des Meisters des Wittingauer Altarretabels ableiten.⁴⁰ So dürfte die ikonographische Vorlage der geschlossenen und rotversiegelten Tumba der Auferstehungsszene auf dem Dorsalkreuz der Danziger Kasel in dem um 1385 datierten Tafelbild zu suchen sein, zumal auch der Kopftypus des Auferstehenden direkt übernommen scheint (Abb. 7, 8). Daß Christus hier nicht vor bzw. über dem Sarkophag schwebt, wie dies auf dem Tafelbild das Wunder der Auferstehung einmal mehr veranschaulicht, sondern auf ihm steht, gleichsam als handele es sich um einen simplen Sockel, ist zum einen sicher dem be-

schriebenen Prozeß der Vorlagenübertragung geschuldet und zum anderen dem besonderen Umstand, daß die Christusgestalt ausnahmsweise auf einen separaten Grund gestickt und schließlich der sonst in eins gearbeiteten Praetexta appliziert wurde. Dabei ging das Größenverhältnis von dargestellter Figur und szenischem Zubehör verloren. Sarkophag und zeichenhaft verkürzte Landschaft in Gestalt der Christus im Hintergrund flankierenden Bäumchen auf zerklüfteten Gesteinsanhäufungen erscheinen ähnlich den Baldachinarchitekturen lediglich als folienhafter Hintergrund. Trotz der Bemühungen, die Szene mit den aus Wolken herabschwebenden Engeln, die Kreuz und Dornenkrone als Marterinstrumente Christi präsentieren, ikonographisch zu bereichern, und ungeachtet der durchaus ausgewogenen Komposition im Rahmen der gabelkreuzförmigen Grundfläche des Besatzes, dessen oberer Abschluß sinnfällig von der Siegesfahne des Auferstehenden eingenommen wird, vermittelt die Darstellung etwas Synthetisches. Dieses unterscheidet sie im Serienentwurf von homogenen Schöpfungen wie der des Wittingauer Meisters. Während bei den Figuren in den Gehäusen die Manteldraperie stets aus der Haltung derselben motiviert und kunstvoll auf Gestik und Attribute ausgerichtet scheint, entfaltet sie sich bei dem Auferstehenden weniger logisch. An seiner rechten Seite zieht Christus den Mantel mit der das Wundmal zeigenden Hand auf, um den Blick auf die Seitenwunde freizugeben.⁴¹ Folgerichtiger für die Draperie wäre nun, den Mantel von seiner rechten Seite über den Leib hin zur linken, dort aber über den Arm, der die Fahnenstange hält, zu führen, wie dies auch bei dem Auferstehenden des Wittingauer Meisters geschieht. In der Stickerei dagegen wirkt der ohne Halt hochgeführte Mantelwulst vor dem Unterleib wie freischwebend. Man möchte die Hand Christi darunter vermuten; diese aber hält die Fahne. Es stellt sich damit die Frage nach einer Fehlinterpretation der Vorzeichnung dieser Draperie seitens des ausführenden

Stickers oder nach einer möglichen Modifikation des Gewandmotivs für diesen Darstellungszusammenhang bzw. der Verwendung eines eigentlich einem anderen Kontext zugehörenden Versatzstücks.

In den Kopftypen lassen sich neben den Christushäuptern im weiteren die rundgeformten Antlitze der Frauen in der Stickerei mit den weiblichen Heiligen des Wittingauer Meisters vergleichen (Abb. 9). Ich verweise vor allem auf die Madonna der Danziger Kasel (Abb. 2) und die Margarethe in Budapest (Abb. 5) sowie auf die Heiligen Katharina und Margarethe in Prag. Beide Male sind die kleinen Kußmündchen von einer runden, weich anmutenden Kinn- und Wangenpartie eingefaßt. In der Stickerei werden diese Rundungen vor allem durch die kreisende Nadelführung betont. Unter der stark gewölbten, hohen Stirn liegen tief die Augen. In der Malerei sind die Augenhöhlen durch Verschattung, in der Stickerei wiederum durch die kreisenden Spaltstichreihen angedeutet. Ohne diese 'weiblichen' Rundungen, etwas hagerer, aber überaus fein geschnitten ist das Antlitz des Johannes Ev.; zusammen mit der artifiziell zu Schnecken eingerollten und seitlich wie über der Stirn hochdrapierten Lockenpracht begegnet es nahezu identisch auch bei der klagenden Johannesgestalt der Berliner Kreuzigung (Abb. 10).⁴²

Im Figurenstil zeigen sich jedoch Unterschiede zwischen den gemalten und gestickten Heiligen. Vor allem gegenüber den Geschöpfen des Wittingauer Meisters, in ihrer Gestalt ohnehin etwas gelänger und in der angedeuteten Stofflichkeit ihrer Kleidung auch weicher und glatter, erweisen sich die Heiligen auf den Praetexten von kompakterer Statur und in den Gewanddraperien voluminöser. Deutlich tritt das Faltensystem hervor: zum einen durch den Farbwechsel der verwandten Fäden, zum anderen durch die gezielt gegenläufig angelegte Nadelführung, bei der die Reflexion des Lichts auf dem Material Seide einen scharfkantigen Binnenkontur erzeugt. Vergleichbarer im Volumen



10. Kreuzigung Christi, Tafelbild. Prag, um 1410 (Berlin, Gemäldegalerie)

sind ihnen die beiden Apostel des 1395 gestifteten Epitaphs des Johann von Jerzen/Jeřen in der Prager Nationalgalerie (Abb. 11) sowie das Apostelpaar auf einem Kaselstabfragment im Bayerischen Nationalmuseum München.⁴³ Keine der genannten Figuren weist jedoch jene durch die Betonung der Horizontalen im Bereich des Oberkörpers erlangte Statuarik auf, die die gestickten Gestalten auszeichnet. Diese wiederum gemahnt an skulptierte Werke, etwa an die Madonna aus dem Minoritenkloster in Böhmisches Krumau/Český Krumlov, die um oder nach 1400 in Prag entstanden sein dürfte.⁴⁴ Offensichtlich war man also mit dem in Prag um 1400 in Gebrauch stehenden Motivfundus auf das engste vertraut. Auch wenn weitere Objekte dieser Werkstatt in Prag selbst nicht überliefert sind, darf also eine Entstehung der Stickereien in der böhmischen Metropole um 1400 sicher angenommen werden.

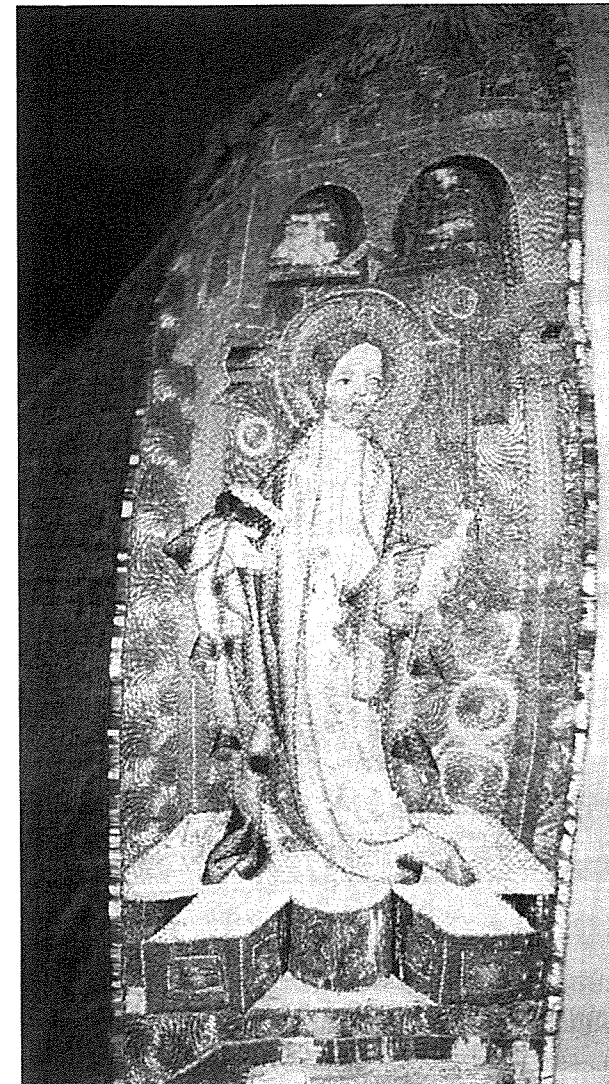


magistro nro in illa villa zoph obit
 in hunc mundum anno d'ni m'cc' lxxvii et
 sepultus fuit in ecclia beate marie

11. Die Heiligen Bartholomäus und Thomas, Detail des Epitaphs des Johann von Jereň, Tafelbild, Prag, 1395 (Prag, Národní galerie)

Welche Rolle die ikonographischen, motivischen und stilistischen Anlehnungen an den Wittingauer Meister im Kontext der aufgezeigten Serienproduktion spielen, wird in der Zusammenschau mit den böhmischen Stickereien eines weiteren Danziger Paraments, des Chormantels M 24 (Abb. 12-14), noch deutlicher, weshalb in einem kurzen Ausblick auch auf diesen einzugehen ist: Möglicherweise ist der Mantel identisch mit jener im Inventar des Melchisedeck Laubendorn aufgeführten „blau sammette[n] Chorkappe mit einem silbern überguldeten Vorspann, achter am Schild eine große Brill mit einem großen Zopf, mit einem großen Knopf und acht Rüren alle verguldt.“⁴⁵ Danach wäre das

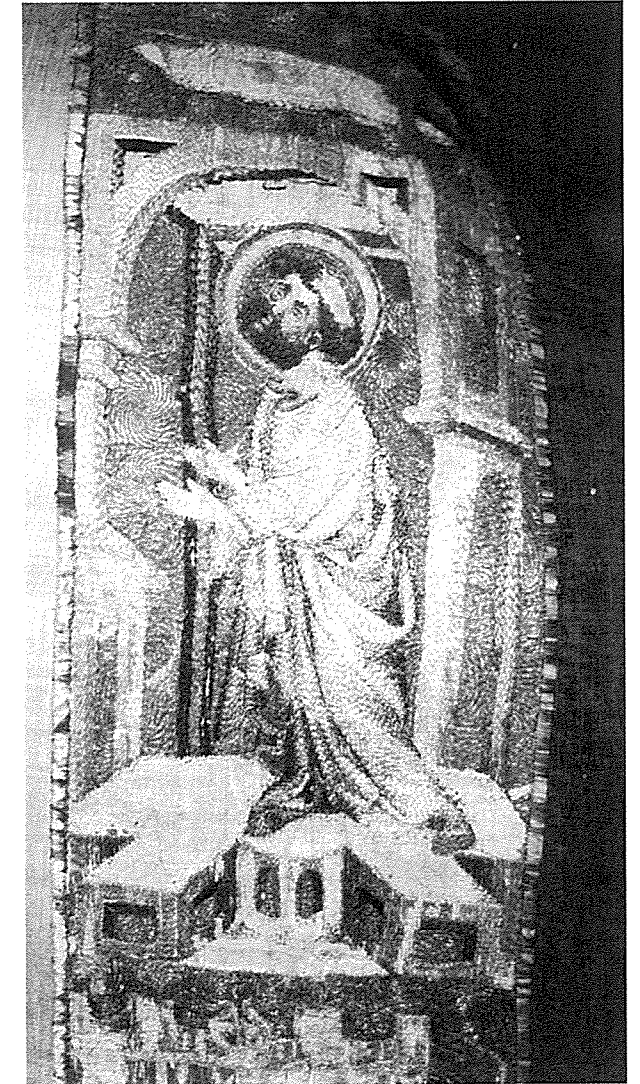
Pluviale entweder an den Hochaltar zu lokalisieren oder an den St. Annen-Altar am nordöstlichen Vierungspfeiler. Zwar ist die Art der Praetexten hier nicht konkret verzeichnet, doch dürfte die Stickerei mit der Nennung des dorsalen Schildes bereits impliziert sein. Auch bei dem Chormantel M 23, der der Kasel M 84 zugehört, benannte man lediglich den gestickten Schild, nicht aber die vorderen Saumparuren. Im weiteren scheint hier der silberne und vergoldete Zierat im Mittelpunkt des Inventarisationsinteresses gestanden zu haben, von dem allerdings weder der silbern überguldeten Vorspann, eine silberne, vergoldete Schließe, noch eines der anderen Zierelemente überliefert ist. Sicher wurden sie verwendet, abgeschnitten und zusammen mit anderem Silbergerät der Kirche im Jahr 1577, zur Zeit der Belagerung der Stadt durch den polnischen König Stephan Bathory, eingezogen, eingeschmolzen und zu Münzen geprägt.⁴⁶ Unter Brill ist ein Edelstein (lat. beryllus), eine Kristall- oder Glaskugel zu verstehen,⁴⁷ unter Knopf eine jener geriefelten oder anders ornamentierten Kugeln, während es sich bei den Rüren um kleine Röhrchen handelt, die über Seidenquaste gezogen waren. Tatsächlich hat sich an der Rückseite des Clipeus das kurze Stück eines heute an seinem unteren Rand ausgerissenen Weißlederstreifens erhalten, der, mit weißem, tief in das Leder einschneidenden Faden am rückwärtigen Leinen fixiert, als primäre Befestigung des dem Clipeus angehängten Schmucks gedient haben könnte. Des weiteren nennt Laubendorn „ein Blaue sammete Casel darzu ein humeral mit überguldeten Spangen genehet auf blauem sammet mit aller Zubehörunge“ sowie „zwei blaue sammete Röcke, die Humeralia darzu mit überguldeten Spangen, genehet auf blauem sammet mit aller Zubehörunge.“⁴⁸ Sicher sind dies die der genannten Chorkappe zugehörigen Paramente, erhalten sind sie nicht. Letzte Gewißheit also, ob es sich damit tatsächlich um den Ornat handelt, von dem wir heute nur das Pluviale M 24 kennen, und ob dieser schließlich dem Hochaltar oder dem St.



12. Christus, Stickerei des Chormantels M 24 aus dem Danziger Paramentenschatz, Prag, um 1415 (Leihgabe der Evangelischen Kirche der Union im St. Annen-Museum, Lübeck)

Annen-Altar zuzuordnen ist, können die in diesem Fall unzureichende Beschreibung und die zudem rudimentäre Quellenlage nicht geben.

Wie bei der Kasel M 84 legt auch bei dem Chormantel bereits die Montierung der Praetexten nahe, daß die Stickereien als solche nach Danzig gebracht und erst hier von einem Schneider mit dem Parament verbunden wurden. Die vorderen Saumparuren messen 125 bzw. 126 cm.



13. Hl. Petrus, Stickerei des Chormantels M 24 (wie Abb. 12)

Doch reichten sie für die Länge des Saums offenbar nicht aus. Oben wurden sie mittels eines Seidenbrokats, wie er auch dorsal der Länge nach als Stab in den Mantel eingesetzt wurde, um 4 bzw. 3,5 cm und unten durch zwei Fragmente anderer Stickerei um 9 bzw. 8,5 cm ergänzt. Ebenso scheint die den Clipeus umgebende Fransenborte erst in Danzig montiert worden zu sein, da sie an dessen oberer Längsseite über



14. Hl. Jakobus, Stickerei des Chormantels M 24 (wie Abb. 12)

die Stickerei hinaus auch das angesetzte Stück blauen Samts einfaßt.

Ähnlich der mit den Praetexten der Kasel M 84 vorgestellten Stickerwerkstatt arbeitete auch diese nach prominenten Vorbildern. Möglicherweise ist hier ebenfalls von einer Serienproduktion auszugehen. Da sich jedoch keine weiteren Zeugnisse dieses Ateliers erhalten haben, ist eine Bestimmung der konkreten Werkstattpraxis schwieriger. Charakteristisch für die Serienproduktion der oben vorgestellten Werkstatt war eine Rationalisierung des



15. Apostel, Korčec-Bibel, Prag, um 1400-1420 (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Blasien 2, fol. 221r)

Entwurfsprozesses unter Zuhilfenahme von Lochpausen. Ihr Einsatz schien auf die Figurendarstellungen beschränkt. Hier dagegen sind es die Gehäuse, in welche die Heiligen auf den vorderen Paruren des Chormantels M 24 eingestellt sind, bei denen ein feststehender Kanon von Architekturmotiven auf die Verwendung derartiger Hilfsmittel schließen läßt (Abb. 12-14). Die Sockel der Figuren bestehen aus leicht erhöhten, in perspektivischer Verkürzung gezeigten Plattformen,⁴⁹ deren vordere Seiten je ein halbrunder, flacherer Auszug schmückt, den zwei rechteckige, weiter vorkragende flankieren. Weißkonturierte, viereckige und halbrunde Öffnungen charakterisieren diesen Bau-

teil als Hohlkörper. Ohne Rücksicht auf die räumliche Ausrichtung der Sockel setzen darüber drei verschiedene Typen flachgedeckter Gehäuse auf, welche zumeist die gesamte Breite der Parure einnehmen. In ihren gespiegelten Grundformen jeweils deckungsgleich und eben darin wohl auf Schablonen oder Pausen zurückgehend, erfuhren sie nur bezogen auf die darunter dargestellten Figuren leichte Modifikationen. So entsprechen einander in der Seitenverkehrung die Architekturen von Christus oben links und Jakobus unten rechts (eine nach vorn mit zwei Rundbögen sich öffnende, zinnenbekrönte Verdachung (Abb. 12, 14), die von Johannes Bapt. an zweiter Stelle links und Petrus oben rechts (eine in einfachem Rundbogen sich öffnende Verdachung, über die eine weitere Deckplatte aufgestellt erscheint) sowie die von Johannes Ev. unten links und Paulus in der Mitte rechts (ein stumpfer Spitzbogen, dem ein offener Dreipaß eingeschrieben ist, darüber ein zinnenbekröntes Flachdach).

Wie bei den Stickereien der Kasel M 84 und den Fragmenten in Budapest und Berlin stehen die einzelnen Figuren auch hier relativ unverbunden eher vor als in den Gehäusen. In keinem Fall zeigen sie sich überschritten. Abgesehen von dem in Seitenansicht gegebenen Petrus, sind die Figuren frontal dargestellt und in ihren Antlitzen im Dreiviertelprofil jeweils paarweise aufeinander ausgerichtet. Auch in der Farbgebung ihrer Gewandung treten sie als Paare in Erscheinung: Christus und Petrus tragen einen blauen Mantel mit rotem Innenfutter, Paulus einen grünen mit rotem Futter; der Umhang des Johannes Bapt. zeigt die gleiche Kombination. Jakobus' roter Mantel läßt vermuten, daß auch der des Johannes Ev. ehemals so gefärbt war; heute wirkt er beige, jedoch mit einem feinen rötlichen Schimmer.

In ihrer Gestalt lassen sich Christus und die hier dargestellten Heiligen von Figurentypen ableiten, wie sie vor allen in einem größeren Werkstattkreis von Buchmalern Verwendung fan-

den, in dessen Zusammenhang in der Regel zwei Meisternamen angeführt werden: 'Meister des Hasenburg-Missales', nach dem im Jahr 1409 von dem Prager Erzbischof Sbinko von Hasenburg gestifteten Missale in Wien (ÖNB, Cod. 1844), und 'Meister der Korčec-Bibel', benannt nach dem sich im Kolophon zu erkennen gebenden Schreiber Martin Korčec, der die Abschrift des Textes im Jahr 1400 vollendet hatte. Dabei handelt es sich um eine Bibel in zwei Bänden, deren erster Teil in Wien (ÖNB, Cod. 1169) bewahrt wird, während der zweite Teil in Karlsruhe (Landesbibliothek, Cod. St. Blasien 2) zu finden ist. Josef Krása (1970) datiert deren Ausmalung jedoch nach der des Hasenburg-Missales.⁵⁰ Noch weitere Handschriften lassen sich in ihrer Ausmalung dieser Gruppe zuordnen: eine 1414 datierte Bibel aus dem Dom zu Gnesen/Gniezno (Kapitelbibliothek, Ms. 46a), das in seiner Ausmalung unvollendet gebliebene Matutinale und Vesperale vom Karlshof in Prag, welches mit den Prager Augustiner-Chorherrn nach Zittau gelangte (Zittau, Christian-Weise-Bibliothek, Ms. A I und A VI), ein Pilsener Missale (Prag, KNM, Ms. XV A 8), der erste Teil einer Bibel in der Prager Kapitelbibliothek (Ms. A 15) und ein Prager Missale in Wien (ÖNB, Cod. 1850), das die Totenmesse für Sbinko von Hasenburg enthält und dementsprechend nach 1411 entstanden sein sollte.⁵¹ Trotz des von allen Malern dieser Handschriftengruppe geradezu als Markenzeichen gepflegten einheitlichen Figurenstils,⁵² oblag es ihnen, in der mehr oder weniger aufwendigen Maltechnik unterschiedliche Anspruchsniveaus zu bedienen. So zeigen sich sowohl das berühmte Kanonbild des Hasenburg-Missales als auch die Verkündigungsinitiale des Zittauer Matutinales insgesamt sehr farbenreich und im Farbauftrag in einer pastos pointillierenden Technik. Die einzelnen Gestalten der Korčec-Bibel dagegen sind in ihrem Farbklang auf jeweils zwei Farben reduziert und wurden über der recht hellen Untermalung mit großen durchgehenden Pinselstrichen in mehreren Schraffurla-

gen farbig angelegt. Da die Pinselstriche teilweise durchscheinend sind und die darunter liegenden Schraffurlagen sichtbar bleiben, ergibt sich ein aquarellartiger Eindruck. Alles in allem wirken die Gestalten daher fast 'flott' gemalt. Ausgehend von diesen Unterschieden im Farbauftrag, setzte Robert Suckale (1975) schließlich zwei Werkstattkreise voraus.⁵³

Doch spielen derartige Überlegungen bei der Umsetzung in Stickerei keine Rolle. Wesentlich ist hier die Übernahme von Figurentypen, die ihrerseits auf die allseits verehrten Schönen Madonnen zurückzuführen sind.⁵⁴ So rezipiert der Johannes des Kanonbilds des Hasenburg-Missales in einer seitengedrehten Version das Gewandmotiv der um 1400 entstandenen Madonna aus Böhmisches Krumau/Český Krumlov im Wiener Kunsthistorischen Museum; sehr treffend konstatierte Josef Krása (1971) für die Buchmalerei in diesem Zusammenhang einen Verlust des epischen Elements, „um eine unabhängig skulpturhaft aufgefaßte Gestalt mit reich entfalteter Draperie zur Geltung kommen zu lassen.“⁵⁵ Von einer Verwendung dieser Gestalt als Typus sowohl in szenischen als auch in isolierten Darstellungszusammenhängen zeugen schließlich die Verkündigungsmadonna der Zittauer Handschrift und die zahlreichen Apostel bzw. Propheten in der Korčák-Bibel (Abb. 15) wie auch der Gnesener Bibel.

In der Figur des hl. Jakobus (Abb. 14) fand dieser Typus ebenfalls in den Vorlagenfundus der Stickerwerkstatt des Danziger Chormantels M 24 Eingang. Das Antlitz des Heiligen aber entspricht dem Christi; so zeigt es bereits der Vergleich mit Christus bei der Schlüsselübergabe im oberen Register der Paruren (Abb. 12). Hier erweist sich auch der Entwurf des Mantels Petri (Abb. 13) mit seinen den Körper seitlich einfassenden Haarnadelfalten als ein gern benutztes Gewandschema dieses Buchmalerkreises, vergleicht man es z. B. mit der Gewandführung Moses' bei der Begegnung mit Gottvater in der Korčák-Bibel (Abb. 16).

Wurden diese Figurentypen nun durch Musterbücher vermittelt oder darf man wiederum von einer Lochpausenübertragung des Entwurfs ausgehen? Für letzteres könnte der Gewandentwurf Christi bei der Schlüsselübergabe in den oberen Parurenfeldern sprechen, wie er nur ein einziges Mal in der gesamten Handschriftengruppe, in einem Prager Missale (Wien, ÖNB, Cod. 1850, fol. 129r), mit der Figur eines Bartholomäus, und zwar in der seitenverkehrten Version, begegnet (Abb. 12, 17). Bei einem nicht unwesentlichen Größenunterschied von Miniatur und Stickerei zeigen die Figuren den gleichen Kontur. Gerade das Phänomen der Drehung, wie es auch bei der Werkstatt der Stickereien aus Danzig, Kaschau und in Berlin zu beobachten war, könnte als Indiz für eine Übertragung der Vorlage im Pausverfahren gelten. Allerdings begegnen uns die Figurentypen der Jakobusgestalt und der Gestalt Petri auch in den Buchmalereien in der jeweils seitenverkehrten Version. Hier ist eine Deckungsgleichheit in den entsprechenden Konturlinien nicht auszumachen. Damit sollten die einzelnen Typen bereits im Werkstattbetrieb der Buchmaler in beiden Versionen vorgelegen haben und dem jeweiligen Darstellungszusammenhang angepaßt worden sein. Eine Reproduktion in der Seitenverkehrung muß also schon im Zusammenhang der Vorlagensammlung erfolgt sein. Daß man in unserer Stickerwerkstatt auf Maler gerade dieses Ateliers oder solche, die nach den benannten Vorlagen arbeiteten, zurückgriff, nimmt nicht wunder. Schließlich handelt es sich um jenen Buchmalerkreis, der sich die typenprägenden Skulpturen der Zeit zum Vorbild genommen und die isolierte Einzelfigur zum primären Gestaltungsprinzip umfangreicher Ausstattungskampagnen erhoben hatte. Der Bildaufgabe 'Paramentpraetexten', zumal dann, wenn es sich um schmale Stäbe handelt, kommt dies sehr entgegen. Schon der vergleichsweise große Komplex, den diese Gruppe von Buchmalereien in der Nachfolge des Hasenburg Missales bildet, belegt, daß

man sich mit dem hier gepflegten Stil en vogue befand. Es ist nicht auszuschließen, daß die Stickerwerkstatt im Rückgriff auf die mit den verehrten Schönen Madonnen assoziierten Gewandformeln möglicherweise auch ein von seiten der Kundschaft bestehendes Bedürfnis nach einem bestimmten Stil bedienen wollte.

Sind die Stiftungs- und Funktionszusammenhänge der Stickereien in Budapest und Berlin heute nicht mehr zu ermitteln, ließen sich die Kasel M 84 und möglicherweise auch der Chormantel M 24 dem Hochaltar, also dem prominentesten Ort innerhalb der Pfarrkirche der Danziger Rechtstadt zuordnen. Die Stifter der Stickereien bzw. der damit geschmückten Gewänder bleiben jedoch gleichermaßen unbekannt. Um dennoch zu einer abschließenden Bewertung dieser Importe zu gelangen, sollen sie noch einmal im Kontext der Bau- und Ausstattungsgeschichte der Marienkirche betrachtet werden:

Die Baugeschichte St. Mariens läßt sich grob in folgende Phasen gliedern: (1.) um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Errichtung einer Basilika mit Turmanlage, die allerdings nur zwei Stockwerke umfaßte, (2.) nach 1379 die Erweiterung der basilikalen Anlage durch ein Querhaus und einen Hallenchor mit zahlreichen Kapellen, (3.) die Aufstockung des Turms nach 1454, also nach der Vertreibung des Deutschen Ordens, und (4.) die Umwandlung des immer noch basilikalen Langhauses in eine Halle, die schließlich in den Jahren 1499 bis 1502 mit einem Zellen- und Netzgewölbe versehen wurde.⁵⁶ Auffällig ist die Erweiterung der Kirche im Osten seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bei gleichzeitig ruhenden Arbeiten am westlichen Turm. Die umfangreiche Baukampagne im Osten und dort vor allem die Stiftung und Ausstattung der zahlreichen Kapellen in den ersten vier Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts findet sicher durch das von Olaf Asendorf (1998) nachgewiesene Turmbauverbot seitens des Deutschen Ordens Erklärung.⁵⁷



16. Moses mit Gottvater, Korčák-Bibel, Prag, um 1400-1420 (Wien, ÖNB, Cod. 1169, fol. 48v)

Die Danziger Rechtstadt war im Jahr 1308 vom Deutschen Orden gegründet und mit Privilegien versehen worden, die ihr in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu einem rasanten wirtschaftlichen Aufstieg verhalfen. Infolgedessen verfügte sie über eine äußerst hohe Finanzkraft und wurde zum Konkurrenten des Landesherrn.⁵⁸ Zwar hatte der Deutsche Orden als Landesherr das Patronatsrecht der Marienkirche inne, doch lag die eigentliche Verwaltung der Pfarrkirche bei den regierenden Geschlechtern Danzigs bzw. beim Rat der Stadt. In ihm ist der Eigentümer der Kirche zu sehen.⁵⁹ Nachdem der Turmbau der Marienkirche als weithin sichtbarer Ausdruck der städtischen Prosperität vorerst zum Stillstand gebracht worden war, scheint das

vorhandene Vermögen in den Neubau des Chors und dessen Ausstattung geflossen zu sein. In diesem Zuge dürften auch die Stickereien gestiftet worden sein. Die Frage ist nun, ob und wie sich das mit dem Turmbauverbot abzeichnende Konkurrenzverhältnis der Danziger Rechtstadt und des Deutschen Ordens auch in den erfolgten Stiftungen äußert und wie folglich die Stiftungen der Stickereien in ihrer Bedeutung im Rahmen einer Böhmenrezeption im Herrschaftsgebiet des Deutschen Ordens einzuschätzen sind.

Vor allem Alicja Karłowska-Kamzowa legte wiederholt die künstlerischen Kontakte dieser Region mit Böhmen dar.⁶⁰ Die Orientierung der Ordensritter nach Prag und zum dortigen Hof war zum einen herrschaftspolitisch motiviert, sie verstanden sich als Lehngänger des Kaisers, und zum anderen intellektuell begründet, da viele von ihnen in Prag studiert hatten. Tatsächlich aus Böhmen importierte Werke aber sind in nur sehr geringem Maße bekannt. Ein Beispiel wäre das seit 1945 vermißte Tafelbild mit einer thronenden Madonna mit Kind aus Königsberg/Królewiec/Kaliningrad in der Nachfolge des Hohenfurther Meisters.⁶¹ Daneben weiß man aus dem Marienburger Tresslerbuch von einem Altarbild aus Prag, das in der Hochmeisterkapelle der Marienburg aufgestellt war.⁶² Initiiert durch den Import böhmischer Objekte, sorgten im weiteren sicher auch böhmisch geschulte Künstler und das Medium der Musterbücher für stilistische Kontinuität. Großen Einfluß sprach man der luxemburgischen Hofkunst zudem bei der Ausprägung einer spezifisch ordensritterlichen Bildideologie zu.⁶³

Während eine mehr oder weniger ausgeprägte Böhmenrezeption etwa mit der Madonna aus St. Jakob in Thorn noch bis in die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts auszumachen ist, zeigte Adam S. Labuda (1990) mit Blick auf die Tafelmalerei in der Danziger Marienkirche auch andere Tendenzen auf.⁶⁴ Neben Werken böhmisch beeinflusster, jedoch lokal oder unweit Danzigs

ansässiger Maler – z. B. dem Retabel des Elisabeth-Altars einer möglicherweise Elbinger Werkstatt – finden sich ebenso Tafelmalereien, die von einem Stilgemisch geprägt sind, das auf die jeweilige Herkunft der Meister zurückzuführen ist.⁶⁵ So zeugt das um 1430 entstandene Diptychon der Danziger Patrizierfamilie Winterfeld aus der Jakobskapelle der Marienkirche von niederrheinischen Einflüssen, aber auch von böhmischen.⁶⁶ Darüber hinaus, und dies scheint für Danzig signifikant, ist mit dem seit 1945 verschollenen Dreifaltigkeitsbild der St. Georgsbruderschaft bereits in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts auch ein niederländischer Import zu verzeichnen; indessen bediente man sich mit dem Alabasterretabel der Seefahrer eines englischen Imports, während wiederum an dessen gemalten Flügeln der Einfluß Meister Frankes aus Hamburg abzulesen ist.⁶⁷ Gerade bei den transportablen Kunstwerken ist also eine Einfuhr von Objekten vor allem aus jenen Gegenden und Städten zu verzeichnen, mit denen Danzig, seit 1361 Mitglied der Hanse, auch merkantile Kontakte pflegte.⁶⁸ Von diesen, beispielsweise von dem Dreifaltigkeitsbild der Georgsbruderschaft, sind wiederum starke Impulse ausgegangen, so daß eine Stilvielfalt nicht nur durch die ohnehin importierten Objekte evident, sondern auch für die Werke lokal ansässiger Maler charakteristisch ist, die von diesen beeinflusst wurden.⁶⁹ Ist eine Einfuhr von Kunstwerken stilkritisch auch belegbar, lassen sich ergänzende Quellennachweise über derartige Transaktionen nur selten finden. Bezogen auf den Import aus westlicher Richtung ist man immerhin über ein im Jahr 1439 bei Putzig gestrandetes Schiff unterrichtet, das für Danzig bestimmt war und unter dessen Gütern auch Bilder genannt werden.⁷⁰

Vor diesem Hintergrund erweist sich die Ausstattung St. Mariens als ein Fundus hochwertiger Kunstwerke verschiedenster Provenienz. Im einzelnen sind sie zurückzuführen auf eine solvente, städtische Stifterschaft, handelt es sich nun um Gaben der stadtregernden Patrizierfa-

milien, geistlicher Bruderschaften oder Korporationen der verschiedenen Berufsgruppen. Gerade bei den vorgestellten Stickereien aber fehlt jeder Hinweis auf die konkrete Persönlichkeit eines Stifters oder einer Stiftergruppe. Selbst Andeutungen auf eine im Vorfeld bekannte Funktion des mit den Stickereien zu schmückenden Paraments, etwa durch ein spezifisches Bildprogramm, bleiben aus. Gleiches gilt für die Stickereien aus Kaschau und in Berlin. Damit stellt sich die Frage, ob die Stifter überhaupt Einfluß auf das Aussehen der Stickereien nahmen bzw. ob wir es in diesem Sinne überhaupt mit Auftraggebern zu tun haben. Vielleicht sollte man besser von Käufern sprechen. Nicht von einem Auftrag zu einer Praetexta, sondern von dem Kauf einer solchen spricht das Marienburger Tresslerbuch in einem Rechnungsbericht vom 24. Juli 1403: „item 9 fird. for eynen gehafften seyden borten, den unser hochmeister selben zu eyner kasel koufte“.⁷¹ Zwar sagt die Quelle nichts über die Art und Herkunft der Stickerei aus, ob sie vor Ort hergestellt oder importiert wurde, doch ist das Verb ‘kaufen’ möglicherweise ein Hinweis auf einen Vertrieb derselben durch den Handel.

Für den schlichten Verkauf der Stickereien aus Danzig, Kaschau und in Berlin und ihre Vorfertigung ohne Kenntnis des späteren Käufers sprechen aber vor allem die Objekte selbst. Charakteristisch ist bereits die Absenz von Perlstickerei, die zumeist auf den besonderen Wunsch der Auftraggeber zurückzuführen ist. In diesem Sinne gab es hier jedoch keine Auftraggeber, auf die man sich hätte einstellen können. Zudem liegen hinsichtlich des Entwurfsvorgangs in Serie gefertigte Objekte vor. Während für andere Stickerwerkstätten in Prag ein direkter Kontakt mit entwerfenden Buch- oder Tafelmalern nachzuweisen ist, arbeitete man hier, vor allem was das Atelier der Stickereien der Kasel M 84 betrifft, unter Hinzuziehung von Pausen möglicherweise sogar unabhängig von solchen, stellt sich doch die grundlegende Fra-



17. Hl. Bartholomäus und Stifter; Missale. Prag, nach 1411 (Wien, ÖNB, Cod. 1850, fol. 129r)

ge, ob nicht die Sticker selbst die Übertragung der ‘Vorzeichnung’ in die Hand genommen haben könnten. Soweit dennoch ein Maler hinzugezogen wurde, war Vorratsarbeit möglich. Ungeachtet der Rationalisierungsbestrebungen in der Entwurfspraxis, sei es nun unter Zuhilfenahme von Pausen oder eines Musterbuchs, bleibt die textile Ausarbeitung des Entwurfs in Stickerei jedoch vergleichsweise aufwendig. Bevorzugtes Ausdrucksmittel ist auch weiterhin der feine, zeitintensive Spaltstich.

Damit scheint diese Gruppe von Stickereien im textilen Bereich das ostmitteleuropäische Pendant zu den handels- und exportorientierten Kunstproduktionen des westlichen Europas dar-

zustellen, etwa den englischen Alabasterretabeln, den geschnitzten Altarretabeln der südlichen Niederlande oder den in Serie gefertigten Historienbibeln des Oberrheins.⁷² Für die südniederländischen Schnitzaltäre konnte Lynn F. Jacobs (1989) auf breiter archivalischer Quellenbasis die gegenseitige Bedingtheit von Vermarktung, Standardisierung in der Produktion und schwindendem Einfluß der Auftraggeber darlegen.⁷³ Letztere treten bei auf Vorrat hergestellten und für den Export bestimmten Objekten schließlich nicht mehr in Erscheinung. Für den Bereich der oberrheinischen Buchmalerei zeigte Lieselotte E. Stamm (1983/1985), wie sich Serien- und Vorratsarbeit konstitutiv auf die künstlerische Gestaltung der von ihr untersuchten Bibeln auswirkte.⁷⁴ Beiden Gruppen sind jeweils standardisierte ikonographische Programme und ein ebensolcher Motivfundus gemeinsam. Auch die Bildprogramme der Stickereien weisen in keinem Fall einen Lokalbezug auf. Stets finden nur im Allgemeinen verehrte Heilige Darstellung. Dabei offenbart der in den Stickereien anzutreffende Motivschatz noch eine weitere Konstituente der Serienproduktion: die Orientierung an allgemein geschätzten Vorbildern. Sowohl der Wittingauer Meister als auch die Werkstattkreise des Meisters des Hasenburg-Missales und der Korčák-Bibel waren, soweit es dem überlieferten Material zu entnehmen ist, für einen größeren Zeitraum stilprägend, letztere wohl vor allem, da sie sich der Formsprache bzw. des Motivfundus der Schönen Madonnen bedienten. Fast möchte man darin so etwas wie ein 'Markenzeichen' vermuten.

In diesen Punkten markieren die Objekte für den Bereich der Paramentstickerei um 1400 einen Wechsel von der Auftragskunst hin zu einer Frühform der Manufaktur. Ohne Kenntnis des späteren Käufers vorproduziert, scheinen die Besätze ihre Verbreitung auf dem Handelswege gefunden zu haben. Als Indiz dafür mag im weiteren gelten, daß sie mit Danzig und Kaschau gerade in zwei Städten nachweisbar sind, in de-

nen der Handel zweifelsohne der einträglichste Wirtschaftszweig war.⁷⁵ Vor diesem Hintergrund stellt sich die serienmäßige (Vor-) Fertigung der Praetexten als schlüssige Folge der herrschenden Absatzbedingungen in diesen durch den Handel geprägten Städten dar. Der Ruf, den die Stickereien über die Grenzen Böhmens hinaus genossen haben, muß dementsprechend überaus weitreichend gewesen sein. Über die konkreten Wege des Imports böhmischer Praetexten, etwa im Zusammenhang des Tuchhandels, aber schweigen sich die Quellen aus.⁷⁶ Ohnehin ist bemerkenswert, daß der böhmische Handel nach dem Norden dem nach dem Westen bei weitem nachstand.⁷⁷ Persönliche Verbindungen der Danziger Bürger, der Kaschauer und jener Donatoren in der Mark Brandenburg sind als Ursache für diese Stiftungen böhmischer Stickereien daher sicher nicht auszuschließen.⁷⁸ Auch wird es sich bei diesen nicht um ausschließlich für den Export bestimmte Werke handeln. Sicher waren sie gleichermaßen in Prager Kirchen zu finden. Doch sind wir über den Bestand in Prag zu Beginn des 15. Jahrhunderts nur schlecht unterrichtet. Die Verluste sind enorm, die Inventare zu diesem Zeitpunkt nicht sehr aussagekräftig. Zwar konnte ein Teil der Paramente aus St. Veit vor dem Zugriff der Hussiten in Sicherheit gebracht werden, etwa auf die Burg Karlstein, den Oybin bei Zittau, die Krumauer Burg oder zu den Franziskanern in Pilsen. Die aus diesem Anlaß angelegten Inventare verfahren in der Beschreibung jedoch recht summarisch; ohnehin muß man von einer nur fragmentarischen Rettung der Paramente ausgehen.⁷⁹ Vor diesem Hintergrund erhalten die vorgestellten Stickereien aufgrund ihrer engen Verbundenheit mit der Prager Tafel- und Buchmalerei eine bedeutende Stellvertreterfunktion. Zum einen rücken sie noch einmal die extrem bruchstückhafte Überlieferung in Prag selbst ins Blickfeld. Zum anderen geben sie Aufschluß über die Art und Weise ihrer Fertigung und ein darin überaus weit entwickeltes Luxusgewerbe. Da archivalische

Nachrichten zur Arbeitsweise der Prager Seidenhefter fehlen, müssen die Werke selbst als Quelle für die hier gepflegte Werkstattpraxis dienen. In diesem Fall sind es die weitab ihres Entstehungsortes überlieferten Objekte, die entsprechende Rückschlüsse erlauben. Dabei kann Prag als künstlerisches Zentrum, das sich hier als bedeutender Bezugspunkt auch einer bürgerlichen Klientel darstellt, in seiner Ausstrahlungskraft um 1400 nicht hoch genug bewertet werden.

ANMERKUNGEN

[1] Der vorliegende Aufsatz ist die verkürzte Version eines Kapitels meiner 1998 am Fachgebiet Kunstwissenschaft der TU Berlin abgeschlossenen Dissertation mit dem Titel: *Böhmische Bildstickerei um 1400. Die Stiftungen in Trient, Brandenburg und Danzig*.

[2] So gelangten gestickte französische Almosenbeutel bis Halberstadt, dort in eine Mitra umgewandelt, und nach Krakau. – L. von WILCKENS: *Die textilen Künste von der Spätantike bis um 1500*. München 1991, S. 206; – O. BREL-BORDAZ: *Broderies d'Ornements liturgique, XIII-XIV siècles, opus anglicanum*. Paris 1982.

[3] Beipielsweise J. EMLER (Hg.): *Laurentii de Brzezowa historia hussitica*. Praha 1894 (Fontes rerum Bohemicarum, Bd. 5), S. 329-541; – J. PELIKÁN (Hg.): *Účty Karlštejna z let 1423-1334*. Praha 1948, S. 106 und 161-164. – Zur Deponierung der Kirchenschätze an sicheren Orten siehe auch: A. PODLAHA, E. ŠITTLER: *Chrámový poklad sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*. Praha 1903, S. LXII-LXXIX; – J. NEUWIRTH: *Beiträge zur Geschichte der Klöster und der Kunstübung Böhmens im Mittelalter*. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 34, 1896, S. 227-232 (Die Rückerstattung verpfändeter Kleinodien und Reliquien an das Augustinerchorherrenstift Wittingau im Jahre 1461). – M. PRANGERL (Hg.): *Urkundenbuch des Cistercienserstiftes B. Mariae Virginis zu Hohenfurt in Böhmen*. Wien 1865 (Fontes rerum Austriacarum, 2. Abt. Diplomataria et Acta, Bd. 23), S. 300-304 und 345-346; – Ders. (Hg.): *Urkundenbuch des ehemaligen Cistercienserstiftes Goldenkron in Böhmen*. Wien 1872 (Fontes rerum Austriacarum, 2. Abt. Diplomataria et Acta, Bd. 37), S. 380-404.

[4] Prag, Uměleckoprůmyslové muzeum, Inv.-Nr. 52.901; – M. ZEMINOVÁ: *Dorsalseite der sog. Kasel aus Broumov (Braunau)*. In: *Kunst der Gotik in Böhmen*. (Ausst.-Kat.), Köln 1985, Kat.-Nr. 59, S. 160f.

[5] W. W. TOMEK: *Základy starého mistopisu Pražského, III. Malá Strana*. Praha 1872 (Abhandlungen der königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, 5. F., 15. Bd., Prag 1866-1875), S. 36ff.; – A. Podlaha, E. Šittler (zit. Anm. 3), S. XXXff. – Eine eingehende Auswertung dieser Inventare habe ich in meiner noch zu publizierenden Dissertation vorgenommen (E. Wetter, zit. Anm. 1).

[6] Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 37417; – Brünn/Brno, Moravská galerie, Inv.-Nr. 27415 und 22622; – Rokitzan/Rokycany, Dekanatskirche; – Prag, Národní muzeum, Inv.-Nr. 60.756; – Trient, Museo diocesano, Inv.-Nr. 10-13, 15; – Břevnov, Benediktinerkloster. – Einen Überblick gab zuletzt: L. von Wilckens (zit. Anm. 2), S. 221-228, 246; – zu den Stickereien in Trient, vgl. auch ebenda S. 252; und E. WETTER: *I ricami boemi dei paramenti per la consecrazione a vescovo di Giorgio die Liechtenstein nel duomo di Trento*. Studi Trentini di Scienze Storiche, Sezione II, 1999 (im Druck). – Ein wissenschaftsgeschichtlich angelegter Forschungsbericht findet sich in: E. Wetter (zit. Anm. 1). – Zur technologischen Entwicklung der Prager Paramentstickerei: Ch.-M. JEITNER: *Klassifizierung der handwerklichen Merkmale böhmischer Stickereien und ihr Vergleich*. Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken 6, 1995, S. 68-96.

[7] L. von WILCKENS: *Böhmische Stickerei um 1400. Stil, Thematik, Auswirkungen*. Kunstchronik, 19, 1966, S. 311.

[8] Ch.-M. JEITNER: *Fragment eines gestickten Kaselbesatzes*. In: *Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik*. (Ausst.-Kat.), Berlin 1980, Kat.-Nr. 131, S. 313-317.

[9] E. SIPOS, D. LOEDING: *Szentlelkes misemondó készlet Kassáról – Három toldozott miseruha*. Folia historica 16, 1992, S. 24 (dt. Zusammenfassung): „Unserer Meinung nach kopierte der Sticker des Lübecker Exemplars [gemeint ist die Danziger Kasel, die sich heute in Nürnberg befindet] die Figur, veränderte jedoch nach schon begonnener Arbeit oder auf Wunsch des Auftraggebers einige Details. Für diesen Punkt spricht der vom Gesichtspunkt der Figur her an sehr ungünstigem Platz stehende, unvollendet gebliebene Pfeiler.“ Die beiden Autorinnen lokalisieren die Entstehung der Stickerei nach Kaschau und folgen damit T. WEHLI: *Kassai Kasula*. In: *Művészeti Zsigmond király korában, 1387-1437* (Ausst.-Kat.), Budapest 1987, Bd. 2, S. 321. Für die Übersetzung des ungarischen Textes danke ich Eva Fabritius. – L. von Wilckens (zit. Anm. 2), S. 246: „Der Evangelist Johannes eines Kaselstabes aus Kaschau (Košice) [...] scheint auf dem ersten Blick dem Jünger des böhmischen Kaselkreuzes aus der Danziger Marienkirche fast gleich zu sein, so daß man eine Arbeit der gleichen Werkstatt zu erkennen meint. Doch nicht nur die Baldachinarchitektur, die den Danziger Johannes räumlich überfängt, dem heute in Budapest verwahrten aber fast nur noch wie ein aufwendiges Stück dekorativer Bühnenarchitektur hinzugefügt ist, scheidet die beiden. Beim Danziger Johannes sind Haltung, Gebärde und Faltenfall schön kontrastistisch aufeinander abgestimmt, bei dem anderen ist zwar der

Faltenfall kopiert, der Kontrapost aber außer Acht gelassen worden: Johannes blickt nach rechts, über seinen Kelch hinweg, in der Richtung des Faltenfalles...“

[10] Ch.-M. Jeitner (zit. Anm. 6), S. 70 und S. 92f.

[11] Ebd., S. 74.

[12] Berlin, Stadtmuseum, Inv.-Nr. II 61/56; Maße: H. 92 cm, Br. 17 cm; Träger der Stickerei: aus mehreren Teilen zusammengesetztes feines Leinengewebe, durch ein gröberes von hinten verstärkt; Rahmung: Goldfäden und farbige Seide in Sprengtechnik über einem Weißlederbändchen; Grund: Goldanlegetechnik, d.h. paarweise angelegte Goldfäden (vergoldeter Silberlahn um beiger Seidenseele); darstellende Stickerei: farbige Spaltstiche aus ungedrehten Seidenfäden (Inkarnate, Gewandflächen und Architekturen), lineare Spaltstichreihen zwischen angelegten Goldfäden (Nimben), angelegter weißer Seidenzwirn mit weißem Heftfaden fixiert (Architekturkonturen), angelegte blaue Leinenschnur (Nimbenkontur der hl. Katharina), paarweise angelegte Goldfäden (Gewandsäume, Schwert), mit weißen Spannstichen überfangene Einlage aus Papier (Kronen). – Siehe auch Ch.-M. Jeitner, zit. Anm. 8 (mit ausführlicher Materialanalyse). – Vgl. auch die Abb. in Ch.-M. Jeitner (zit. Anm. 6), S. 82.

[13] Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv.-Nr. 1953.147; Maße: H. 108 cm, Br. 17 cm; Träger der Stickerei: feines Leinengewebe; Rahmung: verloren; Grund: ehemals Goldanlegetechnik, heute verloren; darstellende Stickerei: farbige Spaltstiche aus ungedrehten Seidenfäden (Gewandung und Architekturen, Inkarnate heute verloren), linear verstickte Spaltstichreihen im Wechsel mit angelegten Goldfäden (Kelch), Goldanlegetechnik (Nimben, Kelch, Gewandsäume, überall verloren), Spannstiche mit Spaltstichreihen fixiert (Drachen). – Siehe auch E. Sipos, D. Loeding (zit. Anm. 9), S. 16.

[14] Zitiert nach ebenda, S. 23. Dort auch weitere Literaturangaben.

[15] Ebd. – Das Ostslowakische Museum in Kaschau bewahrt heute mehrere Ornamente aus dem gleichen Stoff: Mária GINEL-LIOVÁ: *Liturgické textilie*. In: *Gotické umenie z košických zbierok*. (Ausst.-Kat.), Košice 1995, Kat.-Nr. 247-259 und 251-253, S. 184f.

[16] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Leihgabe der Evangelischen Kirche der Union), Inv.-Nr. M 84; Maße Dorsalkreuz: H. 129 cm, Br. 14 cm; Maße Pektoralstab: H. 112 cm, Br. 14-14,3 cm; Träger der Stickerei: bei dem guten Erhaltungszustand der Stickerei ist lediglich ein feines Leinengewebe als Träger der Vorzeichnung und der Stickerei sichtbar; Rahmung: rote Seiden- und Goldfäden überfangen in Sprengtechnik ein Weißlederbändchen; Grund: Goldanlegetechnik; darstellende Stickerei: farbige Spaltstiche aus ungedrehten Seidenfäden (Inkarnate, Gewandflächen, Architekturen, Wolkenbordüren, Landschaft, Bäumchen), lineare Spaltstichreihen (Maserung auf dem Kreuz

des linken Engels, Kontur der Fahne des Auferstehenden, Nimben, dort zwischen angelegten Goldfäden), angelegter weißer Seidenzwirn (Konturen der Architekturen und des Kreuzes), flächig gespannte Seidenfäden, überfangen von einem Rautennetz aus Spannfäden, das an seinen Kreuzungspunkten mit Überfangstichen fixiert ist (Sarkophag, Fahne), Goldanlegetechnik (Gewandsäume, Bannerstab, ergänzt durch rote Spaltstichreihen), Lasurstickerei (Schlüssel Petri), Einlage aus Pergament/Papier (?) mit weißen Spannstichen überfangen (Krone der Madonna), aufgelegtes Schnurmateriale im Wechsel mit farbigen Seidenfäden überfangen (Nimbenkontur der Madonna und des hl. Johannes), unterlegter Taft mit laviertem Vorzeichnung und einzelnen Flachstichen (linke Wolkenbordüre des Dorsalkreuzes, offenbar eine weniger zeitintensive Variante zu den Spaltstichbordüren?)

[17] W. MANNOWSKY: *Der Danziger Paramentenschatz. Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Danziger Marienkirche*, Bd. 3. Berlin 1933, S. 3. Letztere sollten sich als jener Bestandteil des Schatzes, der 1944 nach Thüringen ausgelagert worden war, in Danzig, Muzeum Narodowe w Gdańsku, befinden. Auf Mannowsky geht auch die Inventarisierung des Schatzes zurück (M = Mannowsky).

[18] Ein Fragment des gleichen Stoffes befand sich ehemals auch im königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Inv.-Nr. 75, 412, und ist abgebildet in: J. LESSING: *Die Gewebesammlung des königlichen Kunstgewerbe-Museums*. Berlin 1913, Bd. 5, Taf. 230a. – W. Mannowsky (zit. Anm. 17), Bd. 1, Berlin 1931, S. 11, empört sich in seiner Einleitung zu den Beständen der Marienkirche, daß im Jahr 1875 250 Stücke für einen Betrag von 1.777 Reichsmark an das königliche Kunstgewerbemuseum abgegeben wurden. Zwei weitere Fragmente gelangten als Teil der Sammlung Franz Bocks ins Victoria & Albert Museum London, Inv.-Nr. 1341-1864 und nach Wien, Museum für Angewandte Kunst, Inv.-Nr. T 898. Beide stammen mit Sicherheit aus der Danziger Marienkirche. Eine Gewebeanalyse des Stoffes in: *Aus dem Danziger Paramentenschatz und dem Schatz der Schwarzhäupter zu Riga*. (Ausst.-Kat.), Nürnberg 1958, Kat.-Nr. 44, S. 26.

[19] Martin Cromer war Domherr zu Frauenburg/Frombork und legte das Inventar im Auftrag des zuständigen Bischofs zu Leslau/Włocławek an; als Teil des im zweiten Weltkrieg verbrannten Archivs der Danziger Marienkirche ist es heute verloren; die ehemalige Signatur im Danziger Stadtarchiv lautete: 78, 25 Nr. 696. – Hier zitiert nach W. Mannowsky (zit. Anm. 17), Bd. 1, Berlin 1931, S. 9.

[20] Das Originaldokument ist wiederum verbrannt. Nach W. Mannowsky (ebd.), hatte es die Signatur 78, 25, Nr. 470. – Hier zitiert nach einer Abschrift des 18. Jahrhunderts: Danzig, Biblioteka gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ms. 487, fol. 503r-v.

[21] L. von WILCKENS: *Ein Jahrhundert Lübecker Gold- und Seidenstickerei seit um 1365*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1970, S. 16 und S. 18, Abb. 22.

[22] Vielleicht die Inv.-Nr. M 215 (um 1400). – W. Mannowsky (zit. Anm. 17), Bd. 4, Berlin 1933, S. 16.

[23] Danzig, Biblioteka gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ms. 487, fol. 503v. – Dabei handelt es sich um flügelartige Stücke, die den mit Dalmatiken bekleideten Diakonen an den Schultern befestigt wurden und über deren Rücken herabhingen. Dazu: J. BRAUN: *Die liturgische Gewandung in Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Freiburg im Breisgau 1907 (Reprint Darmstadt 1964), S. 278f.

[24] Dagegen ist bei den einzelnen Kapellen und Altären, die von Privatpersonen oder diversen Korporationen gestiftet und von diesen auch mit Paramenten und anderem Altargerät ausgestattet wurden, von eher einheitlichen Komplexen auszugehen. Vgl. K. GRUBER, E. KEYSER: *Die Marienkirche in Danzig*. Berlin 1929 (Die Baudenkmale der freien Stadt Danzig, 1. Teil: Die kirchlichen Bauwerke, Bd. 1), S. 51-61 und S. 80-86.

[25] Beispielsweise erteilten zwölf Kardinäle am 28.4.1359 „den Gläubigen, die bußfertig an bestimmten Festtagen die Marienkirche in Danzig besuchen, sie unterstützen und zu ihrer Ausstattung mit Gewändern, Kelchen und Büchern beitragen, einen vierzigstägigen Ablaß“. – Ehemals Danzig, Stadtarchiv, 78, 25 Nr. 1068 (A), seit Kriegsende vermißt, hier zitiert nach: Preußisches Urkundenbuch. Hg. von Klaus Conrad, Marburg 1973, Nr. 722, S. 49; eine Bestätigung dieses Ablasses durch den Bischof von Leslau erfolgte am 19.11.1359. – Ebd., Nr. 799, S. 455. – Am 3.4.1441 erteilte Conrad Scheffchin, Generalvikar des Bischofs von Leslau, hinsichtlich der Ratskapelle all denjenigen vierzig Tage Ablaß, die zum Bau und zur Ausstattung der genannten Kapelle beitrugen – „qui ad fabricam dicte capelle ac pro decore altaris ipsius capelle luminaria, libros, calices, vestimenta seu quevis alia ornamenta manus porrexerint adiutrices...“ – Danzig, Stadtarchiv, 300, U 43, 48, zitiert nach K. Gruber, E. Keyser (zit. Anm. 24), S. 82f, Anm. 90.

[26] Zitiert nach: Th. HIRSCH: *Die Oberpfarrkirche St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt, Erster Theil*. Danzig 1843, S. 137. – Allerdings war bereits ein Teil der wohl solventesten Gemeindeglieder von diesen Abgaben befreit, so alle Kirchenbeamten und Kirchenbediensteten, der Bürgermeister und die Ratsherren sowie sämtliche Besitzer der Kapellen. Zum Bahr- und Grabtuchgebrauch siehe auch: R. KROOS: *Grabbräuche – Grabbilder*. In: *Memoria*. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. Hg. von K. Schmidt und J. Wollasch, München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 48), S. 290 und S. 300-303.

[27] R. KROOS: *Farbe, liturgisch*. In: *Reallexikon der Deutschen Kunst*. Hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Redaktion Karl August Wirth, Bd. 7. München 1981, Sp. 79f.

[28] Ch.-M. Jeitner (zit. Anm. 6), S. 74.

[29] Ebd.

[30] E. SIPOS: *Technikai megfigyelések a Magyar Nemzeti Múzeum szentlélek-motívumos alapra applikált himzéiről*. In: *Művészet Zsigmond király korában, 1387-1437*. (Ausst.-Kat.), Budapest 1987, Bd. 2, S. 323, gab als Höhe der Johannesfigur ohne Nimbus 29 cm an. Dagegen mißt die gleiche Figur in Danzig nur 27 cm. Ein Anlegen der in Nürnberg genommenen Folie an die Stickerei in Budapest war leider nicht möglich. Bei den auf gleiche Größe gebrachten Fotokopien der Fotos entsprechen die Konturlinien der Figuren jedoch weitgehend einander.

[31] Bei den Engeln konnte die Deckungsgleichheit des Außen- und Binnenkonturs anhand einer Folie, auf die die Konturlinien übertragen wurden, nachgewiesen werden. An dieser Stelle sei Andrea Dirr für die Anfertigung dieser Folie herzlich gedankt. Hinsichtlich der Kaschauer Margarethe und der Berliner Katharina erfolgte der Nachweis wiederum über jeweils gleichgroße Fotokopien der Fotos.

[32] Cennini beschreibt das Verfahren folgendermaßen: „Ferner ist dir nothwendig, dass du manchmal den Stickern durch verschiedene Gattungen von gezeichnetem dienen kannst. Und so lasse dir durch die genannten Meister die Webe oder den Zendel auf einen Rahmen gut aufspannen; ist es weiße Leinwand, so bediene dich deiner gewöhnlichen Kohlen und zeichne, was du willst. Dann nimm die Feder mit bloßer Tinte und markire, wie du es auf der Tafel mit dem Pinsel machtest. Dann putze deine Kohle ab. Nimm einen gut gewaschenen Schwamm, daraus presse das Wasser. Reibe hierauf das Gewebe hiemit, auf der hinteren Seite, wo nichts gezeichnet ist und handhabe diesen Schwamm derart, dass das Gewebe soviel benetzt wird, als es die Zeichnung leidet. Nimm dann einen gestutzten Pinsel von Eichhörnchenhaar, tauch ihn in Tinte und drücke ihn gut aus. Mit demselben beginne die mehr dunklen Partien zu schattiren, indem du sie allmählig sich verlieren und verduften lässt. Du wirst finden, dass es bei wie immer grober Leinwand, wenn du auf diese Weise deine Schatten verwischest, sich immer doch wunderschön ausnehmen wird. Und wenn das Gewebe von der fertigen Schattirung getrocknet wäre, so komme wieder mit dem Schwamme und wasche wieder auf übliche Weise. Und dies wird dir hinsichtlich der Gewebe ausreichen.“ – *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*. Übers. von Albert Ilg, Wien 1871 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 1), S. 110-111.

[33] R. E. STRAUB: *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*. In: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1. Stuttgart 1984, S. 228; – A. KNÖPFLI, O. EMMENEGGER: *Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters*. Ebd., Bd. 2. Stuttgart 1990, S. 86ff; – M. KOLLER: *Wandmalerei der Neuzeit*. Ebd., S. 228f.

[34] Nach R. E. Straub (zit. Anm. 33), S. 227, ist die Benutzung von Lochpausen in der toskanischen Wandmalerei erst ab 1430

nachzuweisen. Siehe weiter: M. Koller (zit. Anm. 33), S. 229, der auch den Spolverkarton des Hans Haggenberg für das Schweißtuch der Veronika der Chorbogenmalerei der Kirche in Rütli abbildet.

[35] H. SIEVEKING: *Hl. Katharina*. In: Lucas Cranach, Ein Malerunternehmer aus Franken. (Ausst.-Kat.), Kronach 1994 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 26), Kat.-Nr. 194, S. 164f. mit Abb.; – Vgl. auch R. E. Straub (zit. Anm. 33), S. 227, der als Pausmaterial durchsichtig gemachtes Pergament (carta lustra, carta lucida) voraussetzt.

[36] *Das Buch von der Kunst* (zit. Anm. 32), S. 80.

[37] J. MEDER: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien 1923, S. 528.

[38] M. KOLLER: *Das Staffeleibild der Neuzeit*. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1. Stuttgart 1984, S. 314.

[39] Beispielsweise an der den Drachen haltenden Hand der Kaschauer Margarethe (Abb. 5), die sich direkt vor dem hinteren Pfeiler der Architektur befindet, oder der ehemals das Rad haltenden Hand der Berliner Katharina. (Abb. 6).

[40] Bereits W. Mannowsky (zit. Anm. 17), Bd. 4. Berlin 1933, S. 10f., verwies hinsichtlich der Figuren auf den Wittingauer Meister.

[41] Wie wir es ähnlich auch in der Initiale R des Graduales des Magister Wenzel sehen: J. KRÁSA: Graduale des Magisters Wenzel, Böhmen, um 1410. In: Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. (Ausst.-Kat.), Köln 1978, Bd. 2, S. 752.

[42] Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1662. – G. SCHMIDT: *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei*. In: Gotik in Böhmen. Hg. von K. M. Swoboda, München 1969, S. 258, Abb. 194a.

[43] Prag, Národní galerie, Inv.-Nr. O 1268; – München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 296. – S. DURIAN-RESS: Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum. München – Zürich 1986, Kat.-Nr. 18, S. 62f. Die von der Autorin vorgeschlagene Datierung um 1430 dürfte angesichts der Ähnlichkeiten mit dem Epitaph des Johann von Jerzen in die Zeit um 1400 zu korrigieren sein.

[44] Prag, Národní galerie, Inv.-Nr. P 2972. – A. KUTAL: *Gotické sochařství*. In: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku do konce středověku, Hg. von Rudolf Chadraba, Bd. I/1. Praha 1984, S. 258.

[45] Danzig, Biblioteka gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ms. 487, fol. 502v.

[46] W. Mannowsky (zit. Anm. 17), Bd. 1, Berlin 1931, S. 9.

[47] J. und W. GRIMM: *Deutsches Wörterbuch, Bd. 2*. Leipzig 1860, Sp. 382.

[48] Danzig, Biblioteka gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ms. 487, fol. 503v.

[49] Lediglich bei dem hl. Jakobus wurde die perspektivische Verkürzung übergangen (Abb. 14).

[50] J. KRÁSA: *Misál Zbyňka z Hazenburka*. In: České gotické umění. (Ausst.-Kat.), Praha 1970, Kat.-Nr. 378, S. 287-288; – Ders.: *Bible pisáře Korčeka (2. Svazek)*. In: Ebd., Kat.-Nr. 380, S. 289-290. Schon W. Mannowsky (zit. Anm. 17), Bd. 4, Berlin 1933, S. 11, machte auf stilistische Zusammenhänge der Stickerei mit dem Hasenburg-Missale aufmerksam. Literatur zu dieser Handschriftengruppe existiert reichlich, daher hier nur eine Auswahl: O. KLETZL: *Studien zur böhmischen Buchmalerei*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 7, 1933, S. 1-76; – H. JERCHEL: *Das Hasenburgische Missale von 1409. Die Wenzelswerkstatt und die Mettener Malereien von 1414*. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 4, 1937, S. 218-241; – K. HOLTER: *Die Korczek-Bibel der Nationalbibliothek in Wien*. Die graphischen Künste, N.F. 3, 1938, S. 81-90; – G. Schmidt (zit. Anm. 42), S. 244-245; – J. KRÁSA: *Die Handschriften König Wenzels IV*. Wien 1971, S. 216.

[51] B. Miodońska: *Biblia latina des Gnesener Doms, Prag 1414*. In: Die Parler (zit. Anm. 41), Bd. 2, S. 754, mit ausführlicher Bibliographie. – J. KRÁSA: *Matutinale a vespérale*. In: České gotické umění (zit. Anm. 50), Kat.-Nr. 381, S. 290f.; – Ders.: *Misál Jana Strniště z Jablonné*. Ebd., Kat.-Nr. 379, S. 288f.; – Ders.: *Bible A 15*. Ebd., Kat.-Nr. 383, S. 291f.

[52] Zu diesbezüglicher Werkstattorganisation: R. Suckale: *Die Buchmalerwerkstatt des Prager Examerons. Ein Beitrag zur Kenntnis der Prager Buchmalerei um 1400-1440*. Umění, 38, 1990, S. 401 und S. 412, Anm. 7.

[53] R. Suckale: *Untersuchungen zu den Mettener Handschriften (clm 8201 und clm 8201 d)*. Habilitationsschrift, eingereicht beim Fachbereich 09 (Geschichts- und Kunstwissenschaften) der Ludwig-Maximilians-Universität München. München 1975 (Typoskript), S. 214. – Als stark gekürzte Zusammenfassung dieser Arbeit siehe auch: Ders.: *Das geistliche Kompendium des Mettener Abtes Peter*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 1982, S. 7-21. In der Maltechnik erweisen sich auch die beiden Karlshofer Handschriften interessant – auf den ersten Folioseiten entsprechen sie jener des Kanonbildes des Hasenburg-Missales, im weiteren aber auch der der Korčec-Bibel. Auch lassen sich mindestens zwei, wahrscheinlich drei Hände unterscheiden.

[54] Zu den Schönen Madonnen mit reichhaltigem Bildmaterial: K. H. CLASEN: *Der Meister der Schönen Madonnen –*

Herkunft, Entfaltung, Umkreis. Berlin – New York 1974. Eine wesentlich differenziertere Sicht vermitteln jedoch R. Suckale, [Rez. von] Carl-Heinz Clasen: *Der Meister der Schönen Madonnen – Herkunft, Entfaltung, Umkreis*. Kunstchronik 29, 1976, S. 244-255, und G. Schmidt: *Zu einem Buch über den „Meister der Schönen Madonnen“*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 61-92, der auch die Ergebnisse Albert Kuttals in angemessener Weise herausstellt. Dieser betonte zurecht den böhmischen Anteil an der Entwicklung, insbesondere Heinrich Parlers IV. – Zuletzt: A. Kotal (zit. Anm. 44), S. 266-273. – Zum Thema 'Motiv – Typus – Typenrezeption' im Kontext der Schönen Madonnen: R. RECHT: *Motive, Typen, Zeichnung. Das Vorbild in der Plastik des Mittelalters*. In: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 367-368; – G. SCHMIDT: *Probleme der Begriffsbildung. Kunsthistorische Terminologie und geschichtliche Realität*. In: Ders.: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. Wien – Köln – Weimar 1992, S. 327-337.

[55] J. Krása (zit. Anm. 50), S. 216.

[56] K. Gruber, E. Keyser (zit. Anm. 24), S. 36-61; – E. Pilecka: *Kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku (Stan badań)*. Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo XIII. (Nauki humanistyczno-społeczne 176), 1989, S. 47-79.

[57] Wie es für die Johannes- und Katharinenkirche wie auch für St. Marien wirksam war: O. ASENDORF: *Mittelalterliche Türme im Deutschordensland Preußen. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung und Funktion*. Frankfurt 1998 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 315), S. 18-72.

[58] Th. HIRSCH: *Handels- und Gewerbegeschichte Danzigs unter der Herrschaft des Deutschen Ordens*. Leipzig 1858 (Preisschriften, gekrönt und herausgegeben von der fürstlich Jablonowski'schen Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 6), S. 35-39, 83. – Siehe auch, eher die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts betreffend: H. SAMSONOWICZ: *Studien über Danziger Kaufmannskapital im 15. Jahrhundert*. In: Hansische Studien. Heinrich Sproemberg zum 70. Geburtstag. Berlin 1961 (Forschungen zur mittelalterlichen Geschichte, Bd. 8), S. 332-340.

[59] Der Deutsche Orden hatte das Recht der Bestimmung des Pfarrherrn, welcher schließlich aus den Reihen der Ordensbrüder kam; der für Danzig zuständige Bischof von Leslau hatte hingegen nur wenig Einfluß. – Th. Hirsch (zit. Anm. 58), S. 75; – P. SIMSON: *Geschichte der Stadt Danzig bis 1626, Bd. 1. Von den Anfängen bis 1517*. Danzig 1913 (Reprint Aalen 1967), S. 86, wählte die eigentliche Verwaltung bei den führenden Geschlechtern Danzigs, da der Rat Leibrenten auf die Pfarrkirche ausgab und ebenso die Kirchenverwalter und Kirchenväter ernannte, die zum großen Teil aus den eigenen Reihen kamen. – Auch O. Asendorf (zit. Anm. 57), S. 55-57, sieht in der Stadt, vertreten durch den Rat, den Bauherrn des Turms der Marienkirche.

[60] A. KARŁOWSKA-KAMZOWA: *Kontakty artystyczne z Czechami w malarstwie gotyckim Ołęska, Pomorza wschodniego, Wielkopolski i Kujaw*. Folia Historiae Artium 16, 1980, S. 39-66; – Ders.: *Zagadnienie związków Polsko-Czeskich w malarstwie drugiej połowy XIV i w początkach XV wieku*. Poznańskie towarzystwo przyjaciół nauk, Sprawozdania Nr. 95 za 1977, Wydział nauk o sztuce. Poznań 1978, S. 40-47; – Ders.: *Stan polskich badań nad polsko-czeskimi stosunkami artystycznymi w Średniowieczu*. Seminaria Niedzickie 1, 1981, S. 63-71.

[61] A. S. LABUDA: *Malarstwo tablicowe państwa Krzyżackiego drugiej połowy XIV wieku*. In: J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A. S. Labuda: *Malarstwo gotyckie na Pomorzu wschodnim*. Warszawa – Poznań 1990 (Poznańskie towarzystwo przyjaciół nauk, Wydział nauk o sztuce. Prace komisji historii sztuki, Bd. 17), S. 67, Abb. 45a.

[62] E. JOACHIM (Hg.): *Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399-1409*. Königsberg 1896 (Reprint Bremerhafen 1973), S. 62-63; – M. ARSZYŃSKI: *Der Deutsche Orden als Bauherr und Kunstmäzen*. In: Die Rolle der Ritterorden in der mittelalterlichen Kultur. Hg. von Zenon Hubert Nowak, Thorn 1985 (Universitas Nicolai Copernici, Ordines militares, Colloquia Torunensia Historica, Bd. 3), S. 163.

[63] A. KARŁOWSKA-KAMZOWA: *Bildideologie des Deutschen Ordens auf dem Hintergrund der mitteleuropäischen Kunst*. In: Die Rolle der Ritterorden (zit. Anm. 62), S. 199-205; – J. DOMASŁOWSKI: *Die gotische Malerei im Dienste des Deutschen Ordens*. In: Ebd., S. 169-183. Diesen in erster Linie herrschaftspolitisch orientierten Interpretationsansatz ergänzte A. LABUDA: *Die Spiritualität des Deutschen Ordens und die Kunst. Der Graudenzer Altar als Paradigma*. In: Die Spiritualität der Ritterorden im Mittelalter. Hg. von Z. H. Nowak, Thorn 1993 (Universitas Nicolai Copernici, Ordines militares, Colloquia Torunensia Historica, Bd. 7), S. 45-73, in Anbetracht des wohl prominentesten Beispiels einer Rezeption böhmischer Kunst im Baltikum, des Retabels aus der Burgkapelle der Graudenzer Ordensburg, um den funktionalen bzw. spirituellen Aspekt.

[64] A. S. LABUDA: *Twórczość Gdańska pierwszej połowy XV wieku*. In: J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A. S. Labuda, (zit. Anm. 61), S. 91-112. – Zur Madonna in Thorn: J. DOMASŁOWSKI: *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku*. In: Ebd., S. 120-121, Abb. 58.

[65] A. Labuda (zit. Anm. 61), S. 91-93, Abb. 46; heute: Danzig, Muzeum Pomorskie.

[66] Warschau, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. 187293; – A. Labuda (zit. Anm. 61), S. 99-103.

[67] Ebenda, S. 104-106 und 110-112. – Das Alabasterretabel befindet sich heute in Danzig, Muzeum Pomorskie, Inv.-Nr. R 1.

[68] M. BISKUP: *Pod panowaniem krzyżackim. Od 1308 r. do 1454 r.* In: *Historia Gdańska*. Hg. von Edmund Cieślak, Gdańsk 1978, S. 405-416 und S. 518-525.

[69] Direkte Nachfolge fand das importierte Dreifaltigkeitsbild in dem Altartafel der Schuster; heute: Warschau, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. 187514. – A. Labuda (zit. Anm. 61), S. 104-106; – Th. Hirsch (zit. Anm. 58), S. 321, führt insgesamt nur drei bzw. vier Malernamen an, die sich in den Quellen mit ihrer Berufsbezeichnung fassen lassen.

[70] Th. Hirsch (zit. Anm. 58), S. 320, Fußnote 189.

[71] E. Joachim (zit. Anm. 62), S. 260. Zu den Münzwerten: 1 preußische Mark = 4 Vierdung (ferto) = 24 Scott = 45 Halbscott = 60 Schilling (solidi) = 180 Vierchen (firchen) = 720 Pfennig (denari); – nach: Ebd., S. VIII; auf die Mark berechnet kostete die genannte Stickerei also 2 preußische Mark und eine Vierdung, mithin 49 Scott. Zum Vergleich: Nach Th. Hirsch (zit. Anm. 58), S. 256, kostete im Jahr 1401 eine Elle Atlas 10 Scott, eine Elle goldene Borte zum Ornat 15 Scott (1399), eine Elle rotseidene Borte 1 Scott (1399), eine Elle Damast bereits 72 Scott bzw. 3 Mark (1444) und ein goldenes Tuch (wohl Brokat, ohne Maßangabe) 192 Scott bzw. 8 Mark, dagegen 100 Ellen (= 1 Cent) westfälische Leinwand zur Leibwäsche des Hochmeisters 120 Scott bzw. 5 Mark (1400) und 100 Ellen blaue Leinwand zum Kaselfutter 201 Scott bzw. 8 Mark und 9 Scott (1404).

[72] F. CHEETHAM: *English Medieval Alabasters*. Oxford 1984.

[73] L. F. JACOBS: *The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of Patron*. *The Art Bulletin* 71, 1989, S. 208-229. Angesichts der ausgeprägten Formen, die der Kunsthandel hier noch vor der Mitte des 15. Jahrhunderts annahm, hatte sich die Forschung bereits sehr früh um die Erfassung der Handelsstrukturen bemüht: H. FLOERKE: *Studien zur Niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*. München 1905; – D. EWING: *Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand*. *The Art Bulletin* 72, 1990, S. 558-584.

[74] L. E. STAMM: *Buchmalerei in Serie: Zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst*. *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 40, 1983, S. 128-135; – Dies.: *Auftragskunst und Vorratsarbeit*. *Unsere Kunstdenkmäler* 35, 1985, S. 302-329; – zu Serienproduktion und Vervielfältigungsverfahren

ren siehe auch: H. BECK, H. BREDEKAMP: *Die mittelherrnische Kunst um 1400*. In: *Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit*. (Ausst.-Kat.), Frankfurt 1976, S. 79-89.

[75] Th. Hirsch (zit. Anm. 58), S. 172-189; – E. FÜGEDI: *Kaschau, eine osteuropäische Handelsstadt am Ende des 15. Jahrhunderts*. *Studia Slavica* 2, 1956, S. 185-213; – O. R. HALAGA: *Kaufleute und Handelsgüter der Hanse im Karpatengebiet*. *Hansische Geschichtsblätter* 85, 1967, S. 56-84; – Ders.: *Košice – Balt. Výroba a obchod v styku východoslovenských miest s Pruskom (1275-1526)*. Košice 1975 (Obchodné styky Slovenska so zahraničím v stredoveku, Bd. 1).

[76] Th. Hirsch (zit. Anm. 58), S. 182-184; – F. GRAUS: *Český obchod se sukňem ve 14. a počátkem 15. století*. Praha 1950, S. 48-56. – Zum Handel in Prag unter den Luxemburgern auch: Z. WINTER: *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. století*. Praha 1906, S. 303-389.

[77] F. GRAUS: *Die Handelsbeziehungen Böhmens zu Deutschland und Österreich im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts*. *Historica* 2, 1960, S. 77-110, bes. S. 91-92; – J. JANÁČEK: *Der böhmische Außenhandel in der Hälfte des 15. Jahrhunderts*. *Historica* 4, 1962, S. 39-58. – Quellennachweise zum Export böhmischer Kunstwerke in westlicher Richtung liefert auch: O. KLETZL: *Die Junker von Prag in Straßburg*. Frankfurt 1936 (Schriften des wissenschaftlichen Instituts der Elsass-Lothringener im Reich an der Universität Frankfurt N.F., Bd. 15), S. 13-16.

[78] So waren zwischen 1376 und 1400 allein 20 Danziger Bürgersöhne an der Prager Carolina immatrikuliert, zwei davon wurden Pfarrer an der Marienkirche, vier weitere sind namentlich als Söhne von Danziger Schöffen zu identifizieren. – P. SIMSON (zit. Anm. 59), S. 91-92.

[79] A. Podlaha, E. Šittler (zit. Anm. 3), S. LXII-LXIV, LXVIII-LXXIX.

Abbildungsnachweis:
Berlin, Archiv der Autorin (4, 5, 12-14); – Berlin, Stadtmuseum, Ch. M. Jeitner (6); – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (1-3, 7); – Reprod. nach: H. JERCHEL, zit. Anm. 50 (15); – A. MATĚJČEK, J. PEŠINA: Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1950 (11); – G. SCHMIDT, zit. Anm. 42 (8-10); – Wien, Bildarchiv der ÖNB (16, 17)

České obrazové výšivky okolo roku 1400 – sériová produkcia na export

Výšivky z Gdańska, Košíc a Berlína

(Resumé)

Vychádzajúc z vyšívaneho olemovania jednej kazuly z gdaňskej paramentovej zbierky (nachádzajúcej sa dnes v Germánskom národnom múzeu v Norimbergu), výšiviek z Dómu sv. Alžbety v Košiciach (dnes v Maďarskom národnom múzeu v Budapešti) a napokon fragmentu neznámej proveniencie uloženého v Mestskom múzeu v Berlíne, sa autorka v štúdiu zaoberá dosiaľ nepovšimnutým aspektom pražskej paramentovej tvorby okolo roku 1400: sériovou produkciou určenou na export.

Technologické, ako aj motivické a štýlové porovnanie dokazujú, že tieto práce, napospol síce zachované na periférii mimo Českého kráľovstva, dokonca mimo Svätej Rímskej ríše, musia predsa len pochádzať z jednej pražskej dielne zošivačov hodvábu. Popri vysokej umelecko-remeselnej úrovni je pri nich pozoruhodná i racionalizácia práce už v procese návrhu. Za normálnych okolností – vo svojom traktáte o umení ich popísal Cennino Cennini – naniesol maliar podkresbu na vyšívajúci podklad uhľovou alebo lavírovanou kresbou perom resp. štetcom. Naproti tomu z našej analýzy vyplýva, že sa tu po prvýkrát postupovalo procesom dierového pauzovania. Dá sa tak usúdiť podľa stranovo obrátených návrhov s úplne identickými vonkajšími i vnútornými kontúrami. Lavírovaná kresba štetcom alebo perom slúžila len doplnkovo pri baldachýnových architektúrach, monumentalizujúcich postavy svätcov.

Kvôli upresneniu tohto spôsobu produkcie si autorka všíma i ďalší parament, pochádzajúci z Gdańska (dnes v Múzeu sv. Anny v Lübecku). Hoci iné výšivky tejto dielne nie sú zatiaľ známe, pri vyhotovení lübeckého diela možno napriek tomu uvažovať o sériovej produkcii. Prenos pomocou dierovaných páuz sa tu dá vzhľadom na zrkadlovo obrátené formy predpokladať najmä pri architektonických útvaroch, do ktorých sú „postavení“ svätci.

Pri figurálnych návrhoch sa ich maliar orientoval na typoch, známych z ateliéru tzv. Majstra Hasenburského misálu, resp. Majstra Korčekovej biblie. Tým sledoval

okruh knižnej maľby, ktorého typovým predobrazom boli tzv. „krásne madony“ okolo roku 1400 (uctievané i ako kultové obrazy) a ktorého primárnym tvorivým princípom sa stala izolovaná figúra. Aj v porovnaní s pamiatkami prvého okruhu (kazulami z Gdańska a Košíc), slohovo sa opierajúcimi najmä o umenie Majstra treboňského oltára, vystupuje do popredia ďalší znak sériovej produkcie: orientácia na základe všeobecne uctievaných predobrazov.

Na výšivkách v Budapešti a Berlíne sa kvôli neskorším zásahom do ich ornátov už nedajú vysledovať súvislosti, ktoré by mohli objasniť ich pôvodnú funkciu alebo objednávku. Naproti tomu spôsob montovania lemova na gdaňských paramentoch dokladá veľmi dôležitý proces: Výšivky boli najprv izolovane privezené do tohto hanzovného mesta, a až tu spojené s odevom. Ich objednávateľia však ostávajú neznámi; chýbajú akékoľvek erby alebo zvláštne ikonografické programy, ktoré by mohli naznačiť pôvodnú funkciu paramentov. Tým sa však dá negatívne odpovedať na otázku, či pri týchto dielach vôbec možno uvažovať o donátoroch v zmysle objednávateľov. Omnoho viac je totiž pravdepodobné, že výšivky sa na miesto určenia dostali ako luxusný obchodný produkt a namiesto o donátoroch by sa malo hovoriť o kupcoch.

V tomto zmysle sú teda predstavené diela akýmiśi dokladom premeny z „umenia objednávateľov“ na ranú formu manufaktúry. Na pozadí komplikovanej štruktúry stredovekého umenia v Prahe, kde sa dnes nedá spoľahlivo doložiť takmer žiadna tu zaručene vytvorená výšivka, nadobúdajú analyzované práce z Gdańska, Košíc a Berlína významnú zástupnú funkciu: Na jednej strane upozorňujú na mimoriadne zlomkový stav zachovania pamiatkového fondu v Prahe, na strane druhej ponúkajú predstavu o vysoko rozvinutom remesle, ktoré prekvitalo v umeleckom centre. Význam centra sa však v tomto prípade dá rekonštruovať výlučne vychádzajúc z pamiatok na periférii.

Leidenský skicář: města podél cesty z Vídně do Cařihradu (1577-1585)

Luda KLUSÁKOVÁ, Praha

V centru pozornosti této studie je anonymní skicář obsahující soubor vyobrazení měst ležících na cestě z Vídně do Cařihradu. Skicář nabízí hned několik rovin analýzy. Především možnost analýzy obsahu vyobrazení důležitých zastávek na **významné cestě**. Kresby, tak jako cestopisy, přispívají k poznání země a její kultury. Přestože nejsou datované, vypovídají o **stavu měst**, vývoji urbanistického myšlení a architektury. Přestože jsou kresby anonymní, vypovídají rovněž o **osobnosti svého autora**. Tyto tři roviny, či „obrazy“ předložená analýza sleduje: „obraz“ cesty, „obraz“ měst a osobnost tvůrce těchto „obrazů“.

Cesta mezi Vídní a Cařihradem představovala jednu z nejdůležitějších komunikací v Evropě v druhé polovině 16. století.¹ Právě po ní táhla osmanská vojska při svých uherských taženích. Poté, když bylo po obtížných jednáních roku 1547 uzavřeno první příměří, do Cařihradu začali být téměř pravidelně vysíláni diplomatictí zástupci – orátoři. Od té doby byla cesta běžně používaná poselstvy vysílanými od habsburského dvora.² Putovaly po ní i karavany obchodníků.³ Měla však také své důležité místo v poznávání Osmanské říše. Tak jako jiné významné komunikace i ona byla zdrojem informací, zkušeností, byla prostředím, kde se předávaly a přebíraly kulturní hodnoty.⁴ Jedním z významných zdrojů informací o uspořádání společnosti a o stavu Osmanské říše vůbec byla města ležící podél cesty a popsána v cestopisech, denících,

relacích, či dopisech lidí, kteří tuto oblast navštívili. Jejich autoři byli diplomaté nebo často lidé z jejich doprovodu. Svá první setkání s osmanskou skutečností zažili právě na této cestě. Jejich cestopisné texty se staly významným pramenem historického bádání. Současně se snahou popsat osmanskou skutečnost slovy, se objevila i snaha ji zobrazit kresbou, malbou. Do okruhu těchto snah náleží *Leidenský skicář*. Neznámý kreslír při cestě z Vídně do Cařihradu svými kresbami pohledů na místa v nichž se zastavil, vytvořil kreslený itinerář, jímž tuto cestu vyobrazil. Skicář vytváří dojem nedokončeného projektu, který snad chtěl spojit text a obraz. Volba míst není náhodná, jsou to nejčastější a nejvýznamnější zastávky, společné drtivě většině cestovatelů, kteří použili „cařihradskou cestu“: Hainburg, Bratislava, Komárno, Ostřihom, Visegrád a Nagymaros, Budín a Pešt, Erdőd, Vukovar, Bodin, Petrovaradin, Slankamen, Zemun, Bělehrad, Niš, Pirost, Sofie, Plovdiv, Mustafův Most čili Svilengrad, Edirne, Hafsa, Babaeski, Lüleburgaz, Çorlu, Silivri, a poslední dvě zastávky před Cařihradem – Büyük Çekmice a Küçük Çekmice (Ponte Grando a Ponte Piccoli).⁵ Volba námětu (města na cařihradské, oficiální cestě) poukazuje na prostředí císařských diplomatických legací, v němž tento skicář s největší pravděpodobností vznikl. Motivace tvůrce, prostředí v němž dílo vzniklo a charakter díla poukazuje na vědomé a cílené úsilí jedinců, působících v tomto okruhu. Chtěli podat zprávu o sta-

vu říše nepřítele, o způsobu života společnosti, která vzbuzovala současně údiv, zvědavost, respekt i hrůzu. Skicář je anonymní, s nezbytným otazníkem byl za jeho autora považován Melchior Lorck.⁶

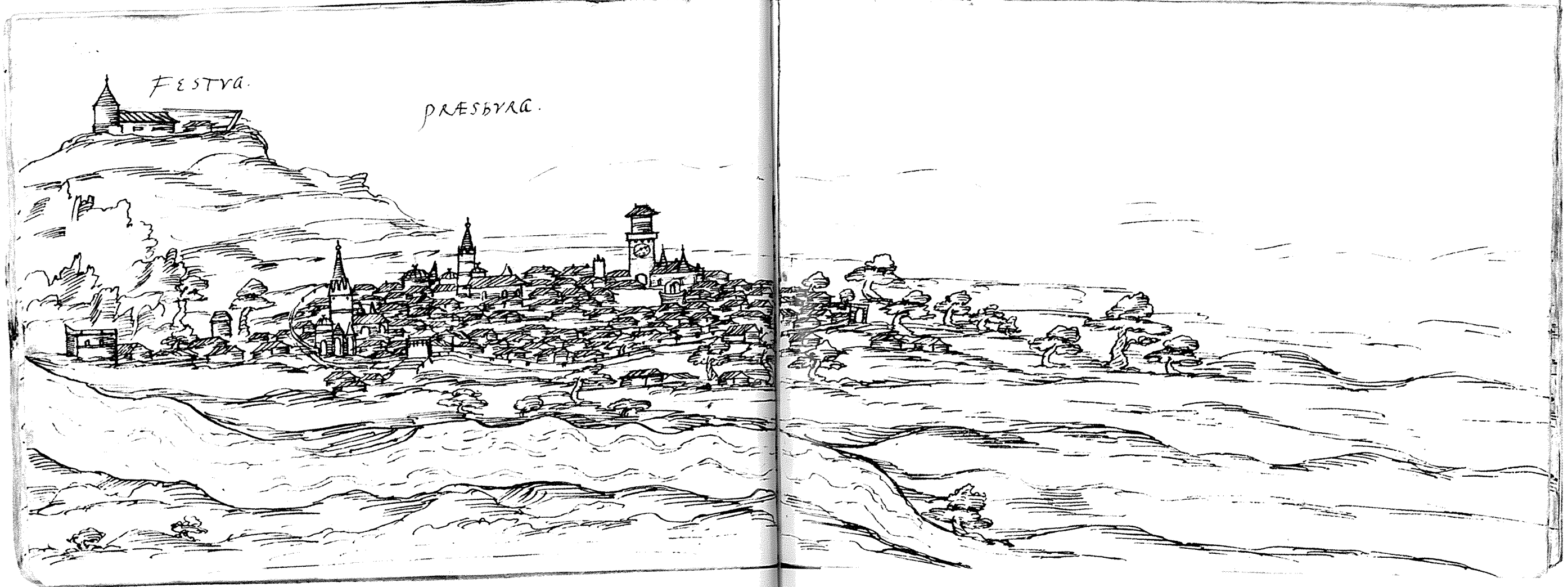
V průběhu 16. století, zejména však v jeho druhé polovině, se v Cařihradu vystřídalo několik výrazných osobností orátorů – stálých vyslanců, kteří ve svém okolí měli malíře či kreslíře a zřejmě iniciovali projekty, které měly dokumentovat život u osmanského dvora a v hlavním městě Osmanské říše. Prvním, kdo vzal malíře v doprovodu, byl již roku 1533 jeden z nejschopnějších vlámských diplomatů v císařských službách, Cornelius Schepper. Do Cařihradu s ním jela skupina flanderských výrobců tapisérií, kteří se chtěli pokusit založit manufakturu na tapiserie v Turecku a Pieter Coeck Van Aelst, který měl pro ně kreslit vzory.⁷ Tento pokus skončil neúspěchem a malíř se po roce vrátil do Flander. Coeck byl významnou a výraznou uměleckou osobností, byť je dnešní veřejnosti možná více znám jako tchán slavného Pietera Breughela, než jako autor tureckých obrázků. Uměleckou žeň jeho pobytu v Istanbulu představuje 10 listů kreseb s tureckými motivy, které po návratu dopracoval a připravil k tisku jako dřevoryty. Jsou vypracovány v tradici flanderské manýristické grafiky. Představují scény ze života společnosti v míru – průvod, slavnost, pohřeb, karavanu obchodníků na pozadí venkovské či městské krajiny. Svě rozměrné dřevoryty zalidnil postavami v exotických orientálních kostýmech a snažil se přiblížit každodenní i sváteční život v málo známém světě. Jeden z jeho listů bývá interpretován jako obraz ruchu na cařihradské cestě v okolí Niše. Dřevoryty byly vydány jen jednou r. 1553, za tři roky po autorově smrti. Dnes jsou to vzácně se vyskytující tisky.⁸

V polovině padesátých let bylo vysláno další poselstvo jehož se účastnil vlámský diplomat, Augier Ghislain de Busbeck, sám autor věhlasného cestopisu, spolu s Antunem Vrančičem a Ferencem Zayem.⁹ V jejich doprovodu se vy-



1. Hanburg – Hainburg a Devin (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 12v)

skytl umělec výrazných kvalit – Melchior Lorck z dánského Flensburgu. Zůstal v Konstantinopoli tři a půl roku (1555–1559), účastníky této legace zvečnil v portrétech a sebe proslavil mohutným panoramatem Cařihradu.¹⁰ Po návratu četné kresby s tureckými náměty dopracoval a připravil pro tisk.¹¹ Jeho turecké motivy byly použity v propagandistickém tisku ještě koncem 17. století.¹² V letech úřadování Davida Ungnada ze Sonnecku (1573 – 1577/78) se pohybovalo v okruhu poselstva několik anonymních malířů, kteří pocházeli z křesťanské Evropy. Někteří se pravděpodobně usadili v Cařihradu a tvořili na zakázku pro vznešené návštěvníky hlavního města. Tento názor vyslovil Stéphane Yerasimos na základě srovnávací obsahové analýzy rukopisů roztroušených po evropských knihovnách. Z doby Ungnadova působení pochází několik obrazových alb, na jejichž výzdobě se podílel stejný okruh autorů.¹³ Domnívám se, že z téhož prostředí vzešla výzdoba *Liber Amicorum* Sebaldy Plana, kuchaře císařské legace v 70. a 80. letech.¹⁴ V letech 1578–1580 v Cařihradu pobyl Lorckův krajan a žák Nicolaus Andrea; portrétoval pana de Noailles a Joachima von Sintendorffa.¹⁵ Také další legáti zřejmě nebyli bez uměleckých zájmů. Výrazněji než Joachim von Sintendorff, Paul von Eytzing nebo Fridrich von



2. Pracsbura - Bratislava (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 13v - 14r)

Breuner se uměleckému projektu věnoval Dr. Bartolomeo Pezzen, za jehož působení (1587–1592) byl vytvořen další výpravný ilustrovaný rukopis ve stylu knih kostýmů, doplněný o několik městských panoramat Istanbulu a jeho bezprostředního okolí – *Codex Vindobonensis 8626*.¹⁶ Kronikář Pezzenova poselstva Reinhold Lubenau zaznamenal dodatečný příjezd malíře – portrétisty, jehož jméno bylo Heinrich Hien-drofski.¹⁷ Přítomnost malíře zmínil i Václav Vra-tislav z Mitrovic.¹⁸ V soupisu doprovodu Fridri-

cha Krekvice (1591–1599) uvedl jistého Michala Fišera, malíře. Přestože známe několik jmen, neznáme díla těchto autorů a naopak většina výtvarných děl z tohoto prostředí je anonymních.

Na základě obsahové analýzy kreseb můžeme konstatovat, že se autor *Leidenského skicáře* pohyboval v okruhu císařské legace, ale později, než předpokládal K. A. de Meyier. Mohly vzniknout až v letech 1578–1585, v době, kdy v Cařihradě působili Sintzendorff, Breuner a Eytzing. Roku 1584 přijel s darovacím posel-

stvem Jindřich z Lichtenštejna, v jehož doprovodu byl historik Jan Lewenklaui, který z této cesty přivezl album plné akvarelů ilustrujících život v osmanské metropoli. Příslušnost autora leidenských kreseb k tomuto císařskému vyslaneckému okruhu a jím iniciované výtvarné tvorbě, potvrzuje výskyt varianty leidenské veduty Budína právě v tomto tzv. *Albu Lewenklaui*.¹⁹

Zatímco všechny zmíněné rukopisy se soustředily na prostředí dvora a Istanbulu, *Leidenský skicář* vyobrazil celou císařskou cestu. Ve

své koncepci je skicář naprosto výjimečný. Jeho autor systematicky sledoval vnitrozemskou cestu spojující hlavní města dvou válčících říší – Vídeň a Istanbul, který pro návštěvníky z křesťanské Evropy zůstával Konstantinopolí. Domnívám se, že autor skicáře velmi dobře chápal význam cesty a nepoživoval své kresby náhodně a bezmyšlenkovitě. Itinerář mohl vzniknout při cestě tam a být dotvářen za pobytu v Cařihradě – tomu by nasvědčovalo zařazení vyobrazení Budína a Pešti do Lewenklauiova alba. Tato je-

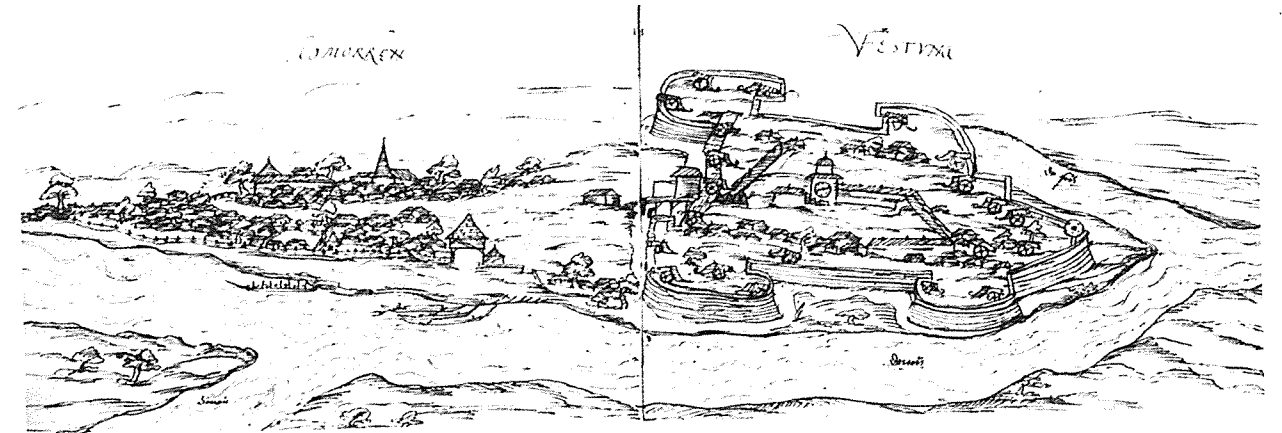
diná kresba posloužila jako podklad pro vytvoření dřevorytu – pohled na Budín a Pešť s průvodem Turků v popředí měl ilustrovat Lewenklaovu Tureckou kroniku (respektive její vydání z r. 1590).²⁰

Pro plastičtější představu je třeba říci, že obdobný ikonografický zájem se projevil i v prostředí francouzských legací i ze strany Benáčanů. I v jejich okruhu vznikly obdobná alba, či knihy kostýmů. S. Yerasimos se domnívá, že v některých případech pravděpodobně užívali služeb i jednoho a téhož malíře.²¹ Značnou publicitu měly ilustrace k vlastnímu cestopisu ve stylu knihy kostýmů Nicolase de Nicolay o cestě vykonané 1551-1552 v doprovodu francouzského vyslance.²²

Vraťme se však k našemu tématu: vyobrazení císařské cesty. Autor kreseb nás provádí místy, která si on z nějakého důvodu vybral. Místa, která byla z jeho pohledu zajímavá. Abychom mohli vyobrazení měst v *Leidenském skicáři* správně vyložit a ocenit, je třeba je vidět v konfrontaci s dobovým ikonografickým materiálem, se slovy jeho přibližných souputníků i výsledky bádání historiků, archeologů, urbanistů, historiků umění a architektury. Srovnatelné svědecké výpovědi představují deníkové záznamy profesionálních diplomatů, jako byl Vlám Augier Ghislain de Busbeck či Antun Vrančić z dalmatského Šibeniku, nebo lidí, kteří takovéto osobnosti provázeli, jako byli mostecký rodák a agent bankéřského domu Fuggerů Hans Derschwan,²³ tübingerští teologové Stephan Gerlach a Salomon Schweigger (protestantští vyslanci Ungnad a Sintendorff s sebou měli protestantské pastory), Melchior Besolt, kronikář cesty Jindřicha z Lichteštejna, měšťan a lékárník Reinhold Lubenau z pruského Královce, či český šlechtický mladík na zkušené – Václav Vratislav z Mitrovic. Cestovatelé podle své povahy zaznamenávali své příběhy a postřehy o krajině a společnosti. Většinou byli osobní a původní, někdy se také inspirovali starší četbou. Například popis cesty do Cařihradu Václa-

va Vratislava je z větší části doslovnou citací prvního listu A. G. Busbecka. Jejich poznámky měly sloužit pro dobrou paměť a poučení potomkům, přátelům, čtoucí veřejnosti, případně i pro další cestovatele. V tomto kontextu věnovali pozornost městům a místům v nichž se zastavili k odpočinku. Jejich záznamy jsou svědectvím o vývoji zástavby měst a míst, o cestě, mostech, ale také o způsobu života, zvyklostech a hospodářských a společenských poměrech. Většinou měli humanistické universitní vzdělání, znali řadu jazyků, byli velmi sečtělí a zkušení, pro mnohé z nich tato cesta nebyla prvním výletem do světa. Rizikem jejich svědectví je pokušení zobecňovat na základě ojedinělé zkušenosti, je-li cestovatel může podlehnout a historik ho nemusí odhalit.

Srovnatelné ikonografické, respektive kartografické prameny představují příručky pro poutníky do Svaté země,²⁴ atlasy městských plánů a vedut vydávané v Benátkách Ballinim,²⁵ Bertellim,²⁶ v 17. století své předchůdce následoval Valegio²⁷ a kosmograf Serenissimy Vincenzo Coronelli,²⁸ dále koncem 16. století a na počátku století sedmnáctého zřejmě poměrně rozšířené rytiny zhotovené na základě kreseb otce a syna Hoefnagelových a dalších kreslířů, a to zejména díky *Civitates orbis terrarum* Franze Hogenberga.²⁹ Z nizozemské produkce především atlas Orteliův obsahoval vyobrazení mnoha měst z této oblasti.³⁰ Koncem 16. stol. vydal Abraham Saur atlas či slovník měst s četnými ilustracemi. Jak uvádí v názvu knihy činil tak, aby uspokojil potřeby všech studentů, malířů, obchodníků a cestovatelů.³¹ O něco málo mladší byly kresby opevňovacího inženýra a topografa původem z Hessenska, Wilhelma Dillicha. Také ony byly mnohokrát reprodukovány jednak v jeho vlastní *Uherské kronice*, ale i v různých variantách.³² Byly podkladem pro vyobrazení míst bitev,³³ objevily se i v zjednodušených, tu zvětšených – např. u augšpurského Jacoba Koppmayera,³⁴ tu ve zmenšených úpravách. V produkci 17. století z uměleckého i řemeslného hlediska



3. Gomorren Vestung – Pevnost Komárno (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 15v – 16r)

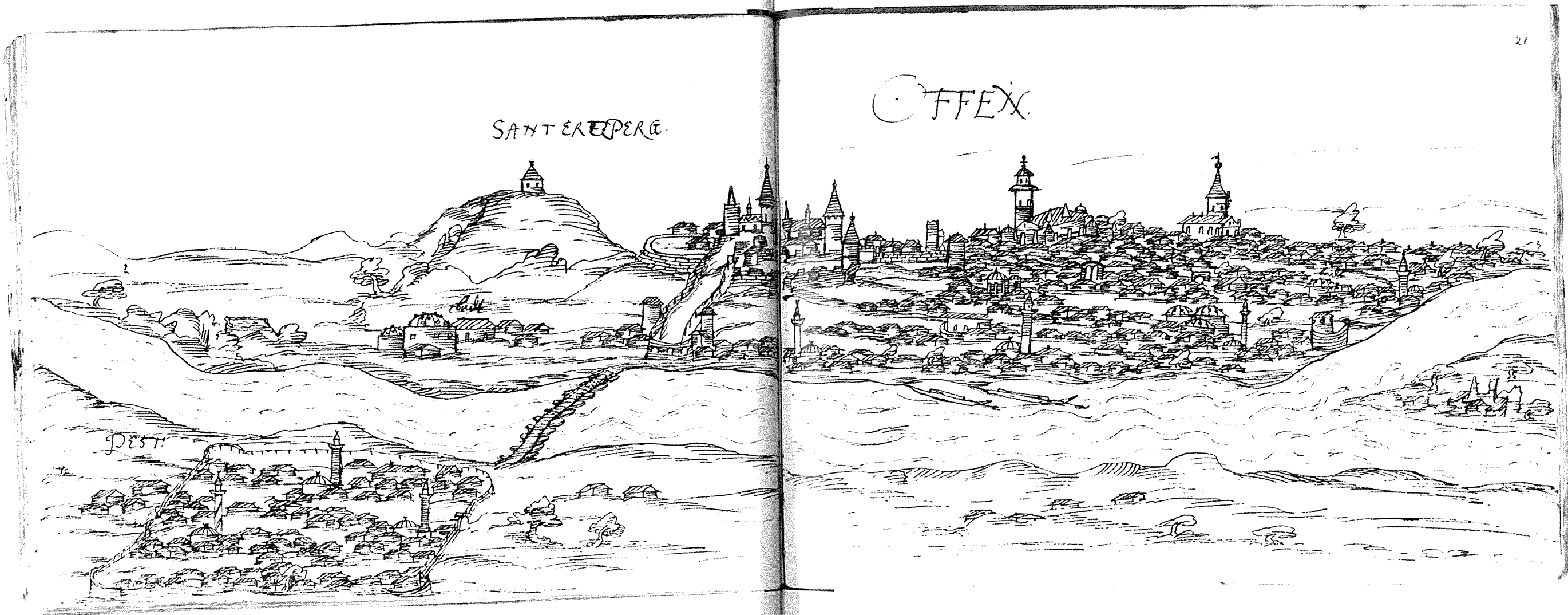
všechny převyšovalo Merianovo *Theatrum Europeum* a nepochybně práce Hollarovy. Společně však všechny tyto projekty vypovídají jednak o obecných vývojových tendencích ve vyobrazení měst, jednak o zájmu o jihovýchodní Evropu a o schopnostech a možnostech města tohoto regionu zobrazit. Města na jihovýchod od Bělehradu byla „portrétovaná“ vysloveně sporadicky nebo vůbec ne, popřípadě se jejich vyobrazení nedochovala vůbec. Srovnatelným ikonografickým materiálem jsou také veškeré současné kresby a akvarely, které vznikly tam, kde se autor *Leidenského skicáře* pohyboval – v prostředí cařihradských orátorů a jejich okolí. V průběhu tureckých válek koncem 17. a v 18. století zájem o zobrazení těchto oblastí vzrůstal a výrazně souvisel s protitureckými taženími. Mapovali tok Dunaje, vojenská tažení, pevnosti, místa bitev. Mnohé tyto projekty zůstávaly v rukopisné podobě.³⁵ Nicméně existují i vydání tiskem, zvýšený politický zájem se promítl i do topografické a propagandistické produkce.³⁶ *Leidenský skicář* patří do „první generace“ tohoto typu projektů. Skicář má charakter spontánního záznamu. Z hlediska objevnosti, novosti pohledu, přínosnosti sdělení, je zřejmě nejzajímavější balkánská část skicáře, která obsahuje několik zřejmě naprosto unikátních vyobrazení malých

měst. Pro středoevropského čtenáře jistě nebude nezajímavé nahlédnout rovněž, jak autor zaznamenal počátek své cesty.

Cesta vojenská a císařská

Představu o této komunikaci si můžeme vytvořit z cestopisných zpráv, ty byly častým zdrojem informací i pro dobové topografické popisy. Tato díla se většinou soustřeďují na popis toku Dunaje, který představuje první půli cesty a doplňují jej mapou, nebo u měst vedutou. Jejich zájem ale nejde hlouběji do vnitrozemí poloostrova. Cestě věnovala pozornost také současná historiografie. S. Yerasimos, který systematicky analyzoval mimo jiné trasy cest návštěvníků Osmanské říše v 16. století je toho názoru, že cesta po Dunaji, kterou nazývá cestou střední, či královskou, byla výlučně cestou oficiální, cestou poselstev. Tvrdí, že žádný soukromý cestovatel po ní neprošel a nenapsal o své zkušenosti.³⁷ Cesta z Vídně do Istanbulu, či chcete-li Konstantinopole, vedla po Dunaji, nebo podél Dunaje přes Prešpurk, Ostřihom, Budín až do Bělehradu. Od sud, nebo nejpozději z blízkého Smedereva již vedla cesta po souši, vnitrozemím Balkánu.

Dunaj byl hranicí mezi dvěma světy, byl komunikační tepnou po níž se dalo obchodovat,



4. Offen, Pest, Santerperg - Budin, Pešt a vrch Gellért (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 20v - 21r)

cestovat. Současně rozděloval a spojoval. Současníkům imponoval mohutností svého toku. V dobových slovnících byl označován jako největší řeka Evropy,³⁸ a poté co se Habsburci definitivně usadili ve Vídni, jeho prestiž vzrostla – protékal císařským residenčním městem.³⁹ Dunaj tedy tvořil velmi podstatnou součást cařihradské cesty.

Z analýz různých variant itinerářů pro nás vyplývá, že důležitá místa zastavení byla identická a vesměs dodržovaná. Rozdílly jsou ve vý-

čtu méně významných lokalit, jimiž projížděli, nebo v nichž nocovali. Císařští poslové vesměs pluli od Vídně po Dunaji a až v Bělehradě, nebo ve Smederevu, se vylodili a pokračovali po souši, v sedle nebo na vozech.⁴⁰ Cesta lodí byla rychlejší a zřejmě i pohodlnější. Celá cesta trvala různě dlouho, podle počasí, fyzické kondice účastníků a místních podmínek.⁴¹ Ani různé varianty itinerářů pro nás v tuto chvíli nejsou důležité, snad jen potud, že v Niši se spojily a pokračovaly společně.

Z Bělehradu směrem na jihovýchod se vlastně napojili na starou Via Traiana, cestu vybudovanou Římany, spojující Cařihrad se severními provinciemi. Tato cesta byla páteří vnitřní kolonizace poloostrova. V průměru široká 18 stop, musela vystačit pro dva míjející se povozy. Římané vytvořili určitou tradici v budování cest a zázemí pro cestující. Cesty dláždili velkými polygonálními kameny. Každá římská míle byla označena milníkem – kamenným sloupem a četné stanice, kde byly hostince, činily cestování

pohodlné. Koně a povozy se střídaly na zastávkách. Cesta mezi Singidunem a Byzantiem obnášela 670 římských mil a bylo na ní 43 zastávek. Cestu chránily hrady.⁴² Byzantinci v římských tradicích pokračovali a posléze svým způsobem také Osmanci. Pro Osmanskou říši představovala tato zděděná cesta podstatnou část klíčového spoje mezi hlavními městy – Edirne, Istanbulem, Bursou a Damaškem. Cesta z Bělehradu používaná vojáky, obchodníky a diplomatickými poselstvy byla její součástí. Cesty se

pro Osmance staly nástrojem integrace dobytého území. Na cesty soustředili svoji pozornost i prostřednictvím přestavby starých a zakládáním nových měst.⁴³

Také autor *Leidenského skicáře* tuto cestu použil a spolu s ním všichni tehdejší císařští orátoři. Zřejmě nebyla v ideálním stavu, nicméně činila trasu Bělehrad – Cařihrad poměrně dobře sjízdnou. Zdaleka ne všichni, kdož tudy projeli, si byli vědomi její starobylosti.

Verantius s překvapením zjistil, že cestuje po via Traiana až před Niší od člověka, u nějž nocovali ve vsi Ražanj (Rasgni): „... Právě tady jsme se poprvé dozvěděli od našeho hostitele, že cesta, kterou jsme postupovali, byla kdysi dlážděna po římském způsobu a nazývá se Trajanova. Začíná u Bělehradu a končí u Konstantinopole. Divil jsem se, že se u nezdělaných barbarů zachovalo tolik z památky na císaře. Avšak pozůstatky této cesty jsme nerozeznali od Bělehradu až k této vsi, buď protože cesta byla přenesena jinam, anebo byla zasypána hlinou. Až potom je možno ji lépe sledovat a poznat, že věc se skutečně takto má. Dále kupředu je tato cesta dlážděna kamenem, tvaru ani přesně čtverhranného, ani příliš velikým, ale průměrných rozměrů, kamenem takovým, který je všude po ruce. Její šířka činí devět obvyklých kroků. Neviděli jsme zachovalejší a dokonaleji zbudovaný úsek této cesty než když jsme vycházeli z města Nys, tato část byla dlouhá asi 140 kroků. Na jiných místech se vynořují její pozůstatky tu nalevo, tu napravo, obnovují se s rozestupy protože je částečně zničena a rozježděna, částečně zavalena hlinou a zarostlá křovím. Takže je tohle vznešené a věčné dílo těžko rozpoznat a uniká i zraku současných cestovatelů.“⁴⁴

Přestože se po cestě jezdilo vozy, Verantius byl toho názoru, že je vhodná jen k chůzi. Busbeck se o charakteru či vzhledu cesty nezmínil. Dernschwam zaznamenal, že v Bělehradě opustili lodě a poprvé nasedli na vozy. Cesty však podle něj nebyly bezpečné, bylo nutné si dát pozor na lupiče a obchodníky s otroky.⁴⁵ Ger-

lach měl rád přírodu, všímal si okolí a poměrně často komentoval cestu jako utěšenou, pěknou či příjemnou a to stereotypně slovem „lustig“, ale tím měl na mysli stráně, vinice, kopce podél cesty. Také Schweigger zapsal, že v Bělehradě přeložili zavazadla z lodí na vozy a dál celý průvod vozů s jízdním doprovodem pokračoval po cestě. A po něm stejně tak Melchior Besolt.⁴⁶

Cesta pokračovala přes Sofii, Philipopolis (Philibe či Plovdiv) a Adrianopolis (Edirne, neboli Drinopol). V osmanském období byla Edirne druhým hlavním městem a po dobytí Cařihradu zůstala zimním sultánským sídlem. Cesta v tomto úseku tedy byla cestou císařskou, hlavním komunikačním tahem, neboť spojovala nejdůležitější centra. Na jejím druhém konci ležel Damašek a uprostřed hlavní město Istanbul – Konstantinopol. Na pobřeží se na ni napojila druhá důležitá tepna tohoto regionu, Via Egnatia, která kdysi spojila Konstantinopol se Soluní a dále s přístavy na pobřeží Jadranu.⁴⁷ V osmanském období byla všechna města propojena cestami, a ty byly udržované osmanskou státní mocí.⁴⁸ Tam, kde byl dostatek kamene, byly dlážděné velkými plochými kameny. Tam kde byl kámen nedostatek byly využívány i dřevěné desky a balvany pro zpevnění cesty. Tyto komunikace vypadaly spíše jako polní cesty a byly použité jen v letních měsících, nebo v období sucha.⁴⁹ Cestu na sever používalo vojsko a tak součástí přípravy válečného tažení byla i oprava mostů a cest. Brody, mosty, nebezpečné přechody byly střeženy místním obyvatelstvem. Pocestní, ponejvíce obchodníci se sdružovali do karavan z bezpečnostních důvodů. Cestovatel z křesťanského světa se snažil připojit ke karavaně, nebo k diplomatickému poselstvu. O těch, kteří by se vydali na cestu na vlastní pěst, literatura mlčí. Bylo to riskantní, již proto, že dotyčný jedinec mohl upadnout v podezření, že je zběhlým otrokem. Pocestné napadaly tlupy lupičů – zbojníků, hajduků, proto karavany mívaly ozbrojený doprovod. Po dobu své cesty mohl každý cestovatel použít služeb k tomu určených insti-

tucí, kde se mohl zdarma vyspat a najíst – *imâretü, zaviye, hanü* a *karavanserájü*. Ve své jižnější a královštější polovině, kde také bylo rušněji, byla cesta těmito institucemi vybavena vydatně. V podstatě každý cestovatel musel mít platný cestovní doklad, potvrzený k tomu zmocněnými místními úřady. Každá cesta tak byla pojednaná jako cesta služební.⁵⁰

Mezi Vídní a Istanbulem tehdejší cestovatel sice překročil jen jednou „státní hranice“ a to hned za Komárnem, ale zato tato hranice oddělovala společnost nejen nepřátelskou, ale žijící podle odlišného kulturního kódu. Dostal se na území pro západní křesťanský svět ztracená, pro Osmany naopak dobytá a postupně integrovaná.⁵¹ Jak intenzivně tento proces probíhal, jak se projevoval, jak byl hluboký jeho vliv, jak byl trvanlivý? Odpověď na tyto otázky se pokusíme hledat prostřednictvím svědectví samotné cesty a měst podél ní, tak jak je zaznamenal neznámý autor *Leidenského skicáře*.

Cesta z Vídně do Cařihradu se rozpadá v podstatě na pět úseků. První, „slovenská“ nebo „horně-uherská“ část cesty vedla z Vídně do Komárna. Cesta přes Dolní Uhry obsáhla města mezi Ostrihomí a Erdódem. V třetím úseku cesta procházela severním Srbskem až po Pirost. Poslední dva úseky vedly přes část vnitrozemí Bulharska (Rumelie) a evropského Turecka (Thrákie). Cestovatel, kreslíř, se postupně dostával hlouběji do vnitrozemí. Na území, která byla déle ovládaná Osmany a tudíž více integrovaná, tedy osmanizovaná, se setkával s velmi odlišným městským prostředím. V tomto smyslu cesta představovala velmi podstatný zdroj informací, prvních kontaktů s cizím prostředím. Pro Osmany byla cesta hlavním tahem, kudy postupovalo dobývání směrem na sever. Cesta a města na ní byla mocensky a strategicky důležitá, proto podél cesty postupovala osmanizace velmi intenzivně. Z tohoto pohledu působila císařská a vojenská cesta také jako nástroj přenosu kulturních hodnot. Svědectví *Leidenského skicáře* je výpovědí o autorově schopnosti pozorovat a zaznamenat cizí

prostředí. Současně je také příkladem, ukázkou jak byl vytvářen obraz osmanské společnosti.

Z Vídně na osmanskou hranici

Začátek cesty byl pro většinu cestovatelů nepříliš zajímavý. Byl to svět známý, a tak jsou úvodní partie cestopisů stručné a víc zaměřené prakticky a společensky. Kreslíř si naopak počínal od počátku cílevědomě a systematicky. První místo, které ve skicáři uvedl, byl hrad **Hainburg** poblíž soutoku Moravy a Dunaje.⁵² Hainburgu si většinou jeho současníci nevěšovali. Jedním z mála byl Stephan Gerlach. Napravo po proudu zaznamenal hrad a městečko. Připomněl, že v Hainburgu jsou nyní císařské sýpky hned pod starým zaniklým loupežnickým hradem po pravé straně řeky. Po levé straně řeky potom viděl na špičaté skále hrad Teben nebo Tewen, tedy **Děvín**, také s městečkem na břehu řeky Mark, tedy Moravy, která se v těchto místech vlévá do Dunaje a 1 míli před Prešpurkem, či 10 mil za Vídní odděluje zemi rakouskou a uherskou.⁵³ Autor leidenské kresby jej nakreslil ze slovenské, tedy hornouherské strany řeky, od Děvína. „Dowin“ v jeho podání nevyniká velikostí ani výškou. Veškerá pozornost diváka i autora je soustředěna na Hainburg. Výrazné postavení hradu je ještě umocněno nenápadností osady v podhradí. Autor celou situaci zjednodušil. Hainburg leží výš po toku Dunaje; mezi Hainburgem a Děvínem nad soutokem obou řek je ve skutečnosti větší vzdálenost. Děvín sám stojí na mohutné skále a navíc se autor dopustil ještě chyby v popisu – nadpisem „Mark“ označil tok Dunaje.

„Druhou zastávku“ v *Leidenském skicáři* představuje **Bratislava**.⁵⁴ Autor veduty zachytil stav města ještě v druhé polovině 16. století, kdy se souhrou okolností stala Bratislava předposledním městem v příhraničním pásmu. Pro posly na cestě do Turecka byla posledním relativně velkým a výstavným místem vybudovaným podle evropských urbanistických tradic.⁵⁵ Autor město „portrétoval“ z jihu, přes Dunaj. Vlevo na

návrsí se tyčí hrad. Ještě zdaleka nemá svoji charakteristickou podobu kostky se čtyřmi věžičkami. Město v podhradí má poničená předměstí, hradby nevalných kvalit. Nicméně věže výstavných kostelů slibují město živé. Uprostřed panoramatu se tyčí věž radnice s ochozem a věžními hodinami, krytá stříškou. Autor situoval kresbu divákovi do výše jeho očí. Nedívá se na město shora, ale z dálky, nevidí do ulic, ale vnímá siluetu, která vyrůstá z krajiny. V panoramatu byly pro autora významné tradiční dominantní instituce charakteristické pro město západní a střední Evropy – radnice, kostel, městské brány, hradby, které oddělují dva světy – městský a venkovský.

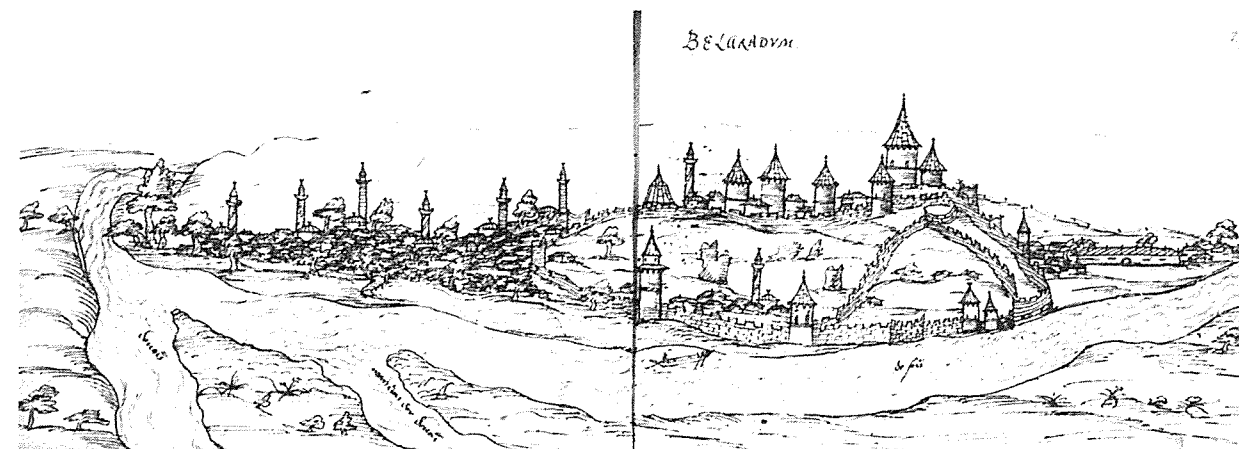
Dobou vzniku i obsahem je Leidenská kresba zřejmě nejbližší kresbě, podle níž vznikla rytina F. Hogenberga z r. 1593.⁵⁶ Kresba z *Leidenské-ho skicáře* je nepochybně méně propracovaná, rychlá skica s nepřesným rozložením, respektive výčtem dominant. Hrad zřejmě nedokreslil. V panoramatu města mělo zřejmě výraznější místo opevnění s městskými bránami. Bratislava je v cestopisech a topografiích popisována jako výstavné město s paláci, sídlem arcibiskupa a zahradami, nad nímž ční pevný hrad. Pro účastníky habsburských poselstev nebyla exotická a většinou spěchali dál za svým posláním.⁵⁷ Autor přešpurským kostelům přičinil četné kaple zastřešené kopulemi stejnými jaké později najdeme nad osmanskými stavbami. Okrouhlé věže sem možná také nepatří.⁵⁸ Veduta je částečně topograficky přesnou informací a částečně „impresí“, jakoby ji autor dopracovával po paměti. Zřejmě mu byly tyto oblasti střední Evropy vzdálené a zřejmě se s nimi ani moc neseznámil, když mohl promítnout klíšé orientu – kupoli s půlměsícem na střechy křesťanských chrámů.

Třetí kresbou v itineráři byla poslední císařská pevnost na Dunaji, poslední zastavení před hranicí s Osmanskou říší. **Komárno** na ostrově vytvořeném soutokem Váhu a Dunaje bylo proti Hainburgu a Bratislavě velmi důležitou a vlastně povinnou zastávkou. Vzhledem k jeho stra-

tegickému a politickému významu najdeme nejen více svědeckých záznamů, ale i celou řadu vyobrazení.⁵⁹

Krále i uherské stavy vývoj situace přinutil soustředit se na obranu pohraničí. Vojenští poradci císaře Ferdinanda I. povolali do Uher několik významných architektů z Itálie, aby zprostředkovali poznatky pokročilého pevnostního stavitelství. Komárenský hrad byl na jejich návrh (mezi nimi byl i stavitel bratislavského hradu Pietro Ferrabosco) přebudován na pevnost s využitím inovací v oblasti fortifikačních technik.⁶⁰ Především namísto klasických středověkých hradeb použili násypu zeminy vyztužené dřevěnou konstrukcí, kamenem a cihlou. Násep vydržel větší nápor dělostřelectva a byl bezpečnější pro obránce. Dále využili hvězdicový půdorys, polygonální bastiony zakončené *piattafornou* – plošinou pro dělostřelectvo. Stavbu pevnosti zahájili r. 1543 a trvala asi do r. 1555-58.⁶¹ Pro nedostatek prostředků byl nejen problém ji dostavět, ale posléze udržovat a vydržovat její posádku. Přes veškerou snahu pevnost poměrně rychle zastarala. Již roku 1565 se italskému fortifikačnímu inženýrovi zdála být malá a nevyhovující současným požadavkům.⁶²

Ve srovnání s cestopisnými popisy je kresba ve vztahu k městskému prostředí sdělnější: zcela podle skutečnosti zachycuje strukturu prostoru, vlevo městečko a vpravo pevnost ve výstavbě. Náš pohled na Komárno je veden přes Dunaj, tentokrát z výšky pohlížíme do nitra pevnosti. Kresba registruje geografickou polohu, která využívá ramen Dunaje a ostrovní polohy jako strategické výhody. Městečko v levé části autor předvedl jako malou nepřilíš výstavnou osadu, houf domů obehnaných nevysokou zdí, možná palisádou, s jednoduchou městskou bránou. Přes most se dostaneme do vzdálenější části, kde je větší sídlo a kostel s vysokou věží. Druhá věž může patřit zadní městské bráně. Mezi městečkem a pevností je nekultivovaný prostor, louka. Zdi pevnosti jsou místy snad již podporeny i vodním příkopem. Pevnost je zachycena



5. Belgradum – Bělehrad (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 28v–29r)

rychlou skicou. Bastiony mají nepřesné zaoblené tvary. Na bastionech jsou vysunuta děla – 21 kusů, tu či onde houfce domků a uprostřed je objekt ve tvaru ležícího písmene U s věží a hodinami. Kresba vytváří dojem ještě nedostavěné pevnosti. Náčrt pevnosti a města na Leidenské kresbě koresponduje s dalšími dobovými vyobrazeními, především s Hogenbergovou rytinou podle Hoefnagelovy kresby. Časově blízko je i Dillichova kresba, která se stala předlohou pro četné tisky. Dillichova reprezentace pevnosti je ovšem precizní. Leidenský autor zřejmě, narozdíl od Dillicha, nebyl pevnostním inženýrem.⁶³

Návštěva Komárenské pevnosti představovala důležitou zkušenost. Poslední města na habsburské straně Dunaje byla světem známým, očekávaným. Pro cestovatele byla vzorem důkladného opevnění a k ní přirovnávali všechna opevnění a pevnosti, které později na cestě zhlédli. Během cesty na ni vzpomínají, odvolávají se na ni, srovnávají.⁶⁴ Představují jak úsilí o pravdivé zaznamenání skutečnosti, tak prostřednictvím vlastní interpretace vytvářejí představu zapadající do obecného stereotypu města. Všechna poselstva se v Komárně zdržela několik dní. Čekali na oficiální glejt – povolení k další cestě. Odsud poselstva vyjížděla vstříc tureckému doprovodu, který je doprovázel až do Ostří-

homi – do tehdy prvního již „osmanského města“. Svět, do kterého v zápětí vstoupili, se již viditelně přizpůsoboval vládnoucímu systému.

Cesta územím pod osmanskou mocí

Dolnouherská města na cařihradské cestě byla osmanizovaná poměrně rychle. Změny registrovaly cestopisné deníky i Leidenská kresby. Ještě výraznější osmanské rysy nesla města v Srbsku a Bulharsku a samozřejmě v evropské části dnešního Turecka. Osmanská společnost na evropském kontinentu dobyla území, která měla určitou, byť nerovnoměrně a třeba slabě vyvinutou tradici městského osídlení. Tato města byla integrována, využita ve struktuře městské sítě, kterou si osmanská společnost vybudovala podle svých potřeb. Osmani města budovali jako správní a mocenská centra, sloužila jim i jako centra řemesel a obchodu. Jejich města se od křesťanských výrazně lišila. Způsob jejich organizace souzněl s principem organizace společnosti, jejímž základem byla náboženská obec a vnitřní hierarchizace společnosti.⁶⁵ Město nežilo jako jednotný celek, ale jako konglomerát náboženských obcí, či funkčně profilovaných čtvrtí. Cesta do Cařihradu skýtala možnost pozorovat jak proces integrace dobytých měst tak

i budování, rozšiřování městské sítě.⁶⁶ Vnímali současní návštěvníci tyto zvláštnosti organizace městské společnosti? Klasický cestopisný deník dává historikovi v tomto směru mnohé analytické možnosti. Kreslený itinerář je omezen svým sdělením na představu vyobrazených lokalit a objektů. Registruje kresba přechod na území Osmanů? Dokáže postihnout odlišný způsob organizace měst, multikulturní prostředí?

Hlavní města, správní centra

Ten, kdo použil císařskou cestu, se musel zastavit v šesti správních centrech Osmanské říše. Tři z nich bývala před osmanskou expanzí hlavními městy samostatných středověkých států a později se jim tato funkce opět vrátila: **Budín**, **Bělehrad** a **Sofia**. Dvakrát se zastavili v provinčních správních centrech (v Ostrihomi a v Plovdivu). Šesté a největší město tohoto typu bylo **Edirne**, alternativní hlavní a residenční město osmanských sultánů. Tato města představují typ města integrovaného, přebudovaného, či osmanizovaného par excellence. Ve svém článku bych se chtěla zaměřit na čtyři „hlavní města“.

První z nich, sídelní město uherských králů, leželo na pravém břehu Dunaje, spíš na výšině nad Dunajem. Na konci 15. století patřil **Budín** k velkým a výstavným městům.⁶⁷ Turkům se podařilo město dobýt na třetí pokus.⁶⁸

Leidská kresba zaznamenala město asi po třiceti letech osmanské vlády. Největší ničení i přesuny obyvatelstva mělo město za sebou. V polovině století již ve městě žili zcela jiní lidé. Budín dávno opustila většina původních obyvatel. Nejprve Turci vyvraždili německou vojenskou posádku i mnoho měšťanů (1529). Posléze se zášť obrátila proti stoupencům Ferdinanda I. a ti, co přežili vraždění, byli vypuzeni z Uher, které uznávaly Jana Zápolského. Ve městě našli naopak útočiště ti, co před Turky prchali z jihu. V ulicích města se stále častěji objevovali Turci a obchodníci z balkánských zemí.⁶⁹ Ve druhé polovině století již měl Budín výrazně osman-

ský charakter. Stal se důležitou pevností a správním centrem provincie – Budínského *vilájetu*. První poměrně obsáhlý komentář poměrů v Budíně podali A. G. Busbeck a Hans Dernschwam. Busbeck měl velmi pestré zájmy a byl bystrý pozorovatel, jeho postřehy z Budína postihují atmosféru a bylo by škoda je pominout: „*Leží město Budín v místě náramně veselém a rozkošném a v kraji velmi vhodném a hojném při vršku vystaveném, tak že s jedné strany Vinohrady aneb hory viničné s ním se stejíkájí: s druhé strany je vyhlédnutí na Dunaj, mimo město tekoucí a za Dunajem na Pešť a přeširoké okolo něho roviny. Tak se mi zdá, že to místo pro stolicí krále uherského naschvál bylo vybrané. V městě před časy slavná, krásná a nákladná stavení byla, domy pánů uherských, kteří nyní na díle je zbořili a padli, na díle trámy jsou podepřeny a podštemflovány. Větším dílem vojáci turečtí v nich bydlí. Ti nemajíce žoldu více na den, než co stráví, snědí a vypijí, nemají také nač domů opravovati a stavěti.*“ Tím vysvětluje laxní vztah Turků k prostředí, domům v nichž žijí a tvrdí „*nestarají se, prší li do domu, padá zeď ... jen když mají kam v suchu postavit koně a prostrít si své lože...*“ Busbeck tak dociluje obrazu rozpadajícího se města, domů, kde se bydlí v přízemí a horní poschodí nikoho nezajímá, „*ponechávají tam hnízdit kolčavy a myši*“.⁷⁰

V souvislosti s výkladem o Budíně se Busbeck pustil do obecného výkladu o výstavnosti měst a architektuře civilní v Uhrách a v Osmanské říši: „*Turci ... slavných a nákladných stavení nemilují, berouce to za znamení pyšné a vysoké mysli... Oni pak že domův tak užívají jako lidé přespolní hospod, v kterýchžto když jen jsou před lotry a loupežníky, před zimou, před horkem a před deštěm bezpečni, na jiná pohodlí nemnoho se ptají.*“ Na těchto formulacích je patrné, že text nepsal při první zastávce v Budíně, ale mnohem později. Jen zkušený cestovatel mohl všeobecně hodnotit poměry, soudit, že v celém Turecku se zřídka najde pěkný výstavný dům – většinou rozlehlé a náročnější jsou jen

domy lidí zámožných. „*Velicí páni na zahrady a lázně nakládají a jak který mnoho čeládky má, aby také prostranný dům měl. Domy nemají krásné pavlače, mázhauzy, nenajdou se ani paláce, ani jiné nákladné stavby. Lid obecný obývá toliko chalupy, chatrče.*“⁷¹ Stejně hodnotil i uherská města jako obecně nevýstavná, vyjma Budína a Prešpurka „*s těžkem které město v Uherském království slavně a nákladně vystavené najdeš...*“⁷² Dernschwam se ve svém deníku o Budíně rozepsal až při zpáteční cestě r. 1555. Podal detailní zprávu z pohledu člověka, který popisuje důvěrně známá místa. Jako reprezentant Fuggerů v Budíně delší dobu žil: „*Fuggerovský dům obývá osmanský defterdar, který si vedle něj postavil dřevěné stáje. Zrovna tak z domu Hanse Pruse jsou stáje, zatímco volná místa ve městě jsou zaplněná dřevěnými stavbami. Z kostela Panny Marie se stala Pašova mešita, ze Sv. Jiří Sulejmanova mešita, z kláštera sv. Jana mešita Fethiye, z kostela sv. Mikuláše je skla-diště. Kostel sv. Magdaleny je ponechán křesťanům*“, ale my již víme, že z něj bude mešita Orta. Prozatím Dubrovničtí – katolíci užívali chór, uherští luteráni – loď. Vedle tohoto kostela byla i křesťanská škola.⁷³ Ti, kdož cestovali v sedmdesátých letech a později (např. Gerlach, Schweigger, Besolt) již viděli Budín tak, jak jej zachytila leidská veduta.

Na Budu se díváme přes Dunaj, ze strany Pešti. Uprostřed na návrší, kdysi hrad uherských králů, nyní sídlo budínského paši. Je opevněný a vpravo vedle něj celé návrší zabralo město sahající až dolů k Dunaji. Panoramatu výrazně dominují dvě chrámové věže. První patří chrámu Panny Marie, z nějž si Turci udělali mešitu. Druhá věž patří kostelu, tomu který zůstal křesťanům. Po obvodě města upoutají oko čtyři minarety a k nim patří u jejich paty kopulky mešit. Další shluky kopulí náleží lázním. Zastřešení kopulí používali osmanští stavitelé pro významné stavby sloužící veřejnosti. Při delším pozorování si všimneme trosek kleneb kostela uprostřed města či kostela vlevo, který přišel o svou věž. Buda již

nebyla opevněná. Zbytky hradeb připomínají tu a tam jejich trosky, bašta na břehu Dunaje. Poměrně výstavné byly zřejmě lázně na úpatí Gellértu. Budín s Peští spojoval pontonový most. Pešť se představuje jako malé osmanské město jednoduše obehnané hradbami, kde se výstavba soustředila okolo tří mešit. Cestovatelé o ní uváděli, že byla obydlená Turky, Maďary a Židy, měla zastřešený bazar, horké lázně a dvě mešity. Lázně a *bedestan* na kresbě hledáme marně.

Budín patří k často portrétovaným městům. Orientace kresby představuje velmi obvyklý pohled, zachycující obě města. Pro přesnější dataci kresby nám mohou pomoci kultovní a veřejné stavby – mešity, lázně a most. Přestože byl Budín pro Osmany důležitou pevností chránící jejich severní hranici a měl historické renomé, nevěnovali mu zvláštní péči. Jen někteří místodržící – pašové budínského vilájetu nechali něco opravit, přestavět či ojediněle postavit. Tato péče se týkala výhradně veřejných staveb a nebo opevnění. Pašové se často střídali, jejich jména zůstávala spojena s jejich stavbami, ale celá péče postrádala koncepci. L. Fekete tuto skutečnost vysvětloval častým střídáním místodržících. Za 145 let se v Budíně vystříдалo 75 provinčních vládců a proto ani neměli na systematickou péči o město čas. V šedesátých letech působil v Budíně místodržící Sokollu Mehmed Paša, který je připomínán jako budovatel mešity a Türbe.⁷⁴ V této době byl zkonstruován také pontonový most.⁷⁵ Veduta Budína jako jediná byla vyhotovena ještě jednou v již zmíněném albu Jana Lewenklaua. Obě provedení mají charakter bezprostřední kresby in situ, usilují o topografickou věrnost. Dřevoryt vyhotovený pravděpodobně podle této kresby pro *Tureckou kroniku*, je stranově obrácený a poněkud zjednodušený, doplněný popisem a stafáží v popředí. Ke srovnání se nabízí opět rytina podle kresby G. Hoefnagela, která je svou kompozicí velmi blízká Lewenklaovu dřevorytu a tudíž i leidské kresbě. Nabízí se domněnka, že kresba mohla sloužit jako jeden z podkladů.⁷⁶

Obdobně jako Budín i **Bělehrad** představoval v osmanském systému vyšší, či provinční správní centrum.⁷⁷ Pohled na fyzickou mapu Balkánu připomene, že Bělehrad leží na soutoku Sávy a Dunaje. Původní, starý Bělehrad ležel na pravém břehu. Teprve moderní srbská metropole se rozložila i na levý břeh Sávy a pohltila sousední městečko Zemun, kromě řady dalších obcí.⁷⁸ Až do první světové války byl Bělehrad významnou pevností na cestě ze střední Evropy na blízký východ. Poté, co se dostal do uherského držení (r. 1427 po smrti Štěpána Lazareviče), zaujal přední místo v protitureckém obranném systému. Po dvakrát vydržel úporné obléhání (1440 a 1456). Jeho obranné možnosti se výrazně zhoršily po r. 1459, kdy Srbsko padlo do osmanských rukou. Během prvního tažení Süleymana I. v r. 1521 Turci po dlouhém obléhání vstoupili do Bělehradu.⁷⁹

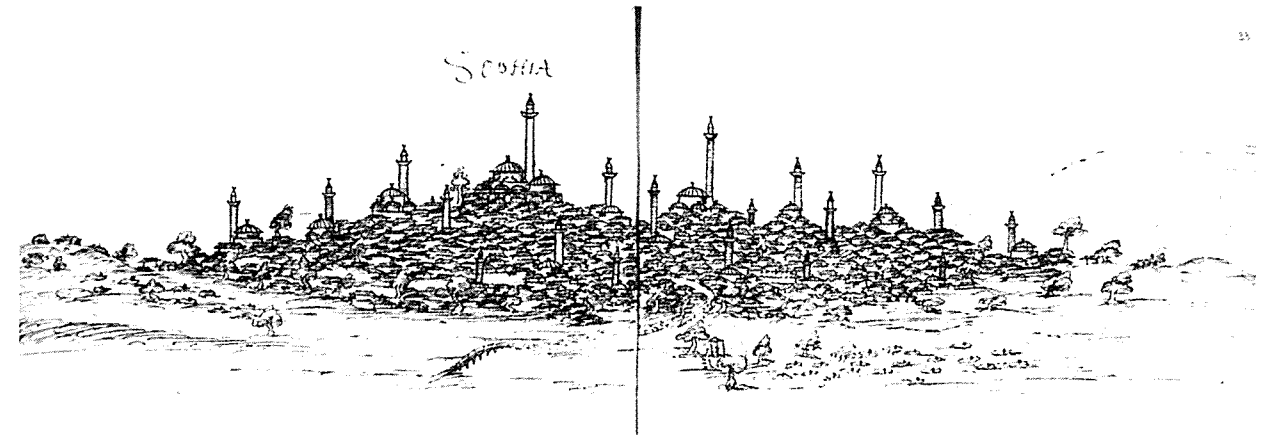
I v osmanském období měl Bělehrad prvořadý význam jako centrum vojenské a obchodní.⁸⁰ Turci, vědomi si jeho strategických kvalit, začali město nově opevňovat. První osmanský guvernér Bali Bej údajně nechal zbourat města v okolí, aby měl stavební materiál na nová opevnění Bělehradu. Bělehrad pro Turky představoval základnu, překladiště, zdroj zásob, nejdůležitější opěrný bod proti Uhrám zejména po dobu dobývání této oblasti (tj. do dobytí Budína r. 1541 a Banátu r. 1552). Význam neztratil ani poté. Spolu s armádami se tu zastavovali sultáni i vezíři. Diplomatické legace připlouvaly po Dunaji na cestě ke dvoru, po krátkém pobytu pokračovaly dál na jih, ale již po souši.⁸¹

Pevnostní funkce Bělehradu tedy byla obnovena poměrně rychle, jeho hospodářská a obchodní obnova neprobíhala tak snadno a úspěšně. Po padesáti – šedesáti letech osmanské vlády byl Bělehrad orientálním městem v němž žila pestrá směsice lidí – Turků, Srbů, Židů a Romů. Od poloviny 30. let zde žili Dubrovničtí ze Smedereva a jejich podíl na obchodu skutečně byl důležitý.⁸² Podle katastrálních popisů k roku 1560 Bělehrad čítal 16 muslimských *mahalle*

(městských čtvrtí) s více než 360 domácnostmi, 11 křesťanských mahalle s 93 křesťanskými domácnostmi a jednu židovskou mahalle s pěti domácnostmi.⁸³ Do sedmdesátých let se populace rozrůstala. Odhad Lamberta Wytse z r. 1572 (okolo 6.000 domů oproti 659, které jsou zaregistrovány v katastru) svědčí o tom, že město na tohoto cestovatele působilo větším dojmem, než byla skutečnost. Roku 1579 postihla Bělehrad morová epidemie a počet obyvatelstva výrazně poklesl (nejméně o třetinu muslimského obyvatelstva). V tomto období musel městem projet také autor Leidenské veduty. Bělehrad byl rušným místem, pro potřeby cestovatelů zde nechal Sokollu Mehmed Paša vystavět servisní komplex, který se skládal z bedestanu, karavanseráje a stájí. Kromě toho se uvádí ještě dva až tři karavanseráje zastřešené olovem.⁸⁴

Leidenská kresba představuje Bělehrad poměrně obvyklým způsobem – od soutoku Sávy a Dunaje. Pozoruhodná je zejména ve srovnání s Dillichovou vedutou z jeho Uherské kroniky. Ta totiž pohlíží na Bělehrad ze stejné strany, ale představuje město zcela bez osmanských znaků. Na základě srovnání starších vzorů se domnívám, že Dillich pro svoji vedutu použil za vzor mnohem starší rytinu. Vyobrazení Bělehradu dobývaného Turky r. 1521 vydané Orteliem⁸⁵ a r. 1522 Barthelem Behamem⁸⁶ představuje stejně komponovaný pohled na město jako Dillich, Zimmerman a mnozí další.⁸⁷ Legenda Behamovy rytiny obsahuje popis dobývání Bělehradu, síly opevnění a síly posádky obránců. Již v tomto předtureckém období jsou vysloveny některé stále opakované soudy – městečko – je špatně vystavěné a špatně opevněné, zatímco pevnost je opevněná dobře.

Bělehrad byl mnohokrát „portrétován“, takže můžeme srovnávat dále: vezměme například panorama datované rokem 1619,⁸⁸ Bělehrad od Romeyna de Hooghe (1688) představující apoteózu města a války,⁸⁹ a vedutu ze souboru Gabriela Bodenehra (1717).⁹⁰ Nabízí se samozřejmě také drobné veduty z topografických prací a at-



6. Sophia – Sofia (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 32v – 33r)

lasů měst, představující varianty typického pohledu na opevněné město přes Dunaj, skrývající jeho podstatnou část někde vzadu za kopcem. Leidenský pohled můžeme tedy z ikonografického hlediska studovat v poměrně bohatém kontextu.⁹¹ Město je zobrazeno panoramaticky, proti našim očím. Má opět dvě části, funkčně odlišné – pevnost a otevřené město – *varoš*. Pevnost na návrší nad Dunajem je rozdělena do tří částí, ale jen jedna je zastavěna, my vidíme střechy a věže. Další části jsou jakoby opuštěné, jen tu zbývá věž a onde hlouček domků s mešitou a minaretem. Opevnění je v některých místech poničené. Zleva před hradbami vidíme neopevněné město, jeho panoramatu dominují mešity, na obrázku jich autor namaloval šest. Zprava se před hradbami krčí malé předměstí, kde na sebe upozorňuje velký karavanseráj – dlouhé stavení bez oken s jedním vchodem a mnoha komíny. Pohled na město je veden z jihu, přes řeku. Vzhledem k cestopisným relacím z poloviny 16. století, které je možné srovnat i s o 100 let mladším tureckým cestovatelem Čelebím,⁹² lze očekávat poměrně lidnaté město s mnoha paláci a zahradami, město, které je již zcela orientální. Poučený čtenář cestopisů vyhlíží velkou a dobře opevněnou pevnost a marně hledá Sokolovičův komplex. Značná část města, kde by mohl

najít výstavné domy dubrovnických obchodníků, je ovšem skryta za kopcem. Z portrétovaného směru se útočilo, proto zůstával pustý.⁹³

Třetím hlavním městem na cestě byla bulharská **Sofie**. Také ona měla strategicky výhodnou polohu. Na Trajánově cestě představovala nejdůležitější místo mezi Bělehradem, respektive Niší a Plovdivem. V 9. století sice vstoupila do dějin středověkého bulharského státu, ale ani ze starověkého, ani ze středověkého období se nic nedochovalo. Sofie neunikla zničení v době osmanské expanze. Byla obsazena již někdy v letech 1382 – 1385/6. Uvádí se, že Osmanům stačilo 40 dní na to, aby z ní zbyly trosky. Naposledy Bertrandon de la Brocquière r. 1433 viděl v Sofii zbytky hradeb a městskou pevnost.⁹⁴ Městské hradby ale byly rozbořeny již za byzantského císaře Justiniána a ve starších dobách nebyly nahrazeny. Machiel Kiel tvrdí, že velké ničení měst nastalo teprve při protiturecké výpravě polského krále Vladislava (1444). Tehdy byla mnohá vypleněna, mezi nimi i Sofie. Bulharské obyvatelstvo se přidalo na stranu křesťanských vojsk a když musel král Vladislav na zimu odtáhnout, bylo potrestáno Turky odejmutím celé řady kostelů.⁹⁵ Ve druhé polovině šestnáctého století byla osmanská moc ve vnitrozemí pevně usazená a ani velká, ani malá města se

neopevňovala.⁹⁶ V 16. století se v této části říše již neválčilo. V 15. a 16. století expanze pokračovala za Dunaj na severozápad. V Bulharsku se poměry stabilizovaly. Osmanci zavedli svůj systém správy a ovlivnili také nejen vnitřní organizaci, ale i vzhled měst. Opravují se silnice, budují se mosty, znovu se zalidňují poničená města. Obnovují se také obchodní styky mezi jednotlivými oblastmi Balkánu, zejména se Srbskem a s městy na Jadranu.⁹⁷

Sofie byla velkým městem s vyššími správními funkcemi – *şehir*. Na počátku 15. století bylo v Sofii zřízeno sídlo guvernéra dobytých provincií a na 350 let zůstala residencí nejvyšších úřadů soudních, náboženské správy atp. V Sofii, tam, kde bývala pevnost se vytvořila obchodní čtvrť – *çarşıja*. Během několika desetiletí se ze Sofie stalo osmanské město. Gerlach ji charakterizoval jako velké „Gewerbe Stadt“, které leží v pěkném utěšeném místě, kde je plno kašen a zahrad.⁹⁸ Častěji, ale to bylo město pro oči severana velké, lidnaté, nepořádné a špatně stavěné, byt s pečlivě udržovanými zahradami.⁹⁹ Domy byly nízké, ze dřeva a hlíny. Ulice, nedlážděné a bez chodníků, se křivolace vinuly, zdánlivě beze smyslu, často sledovaly toky četných potoků. Spojovaly mezi sebou houfy domů okolo mešit, jednotlivé *mahalle*, procházely řemeslnou *çarşıji*, umožňovaly spojení s bazarem.¹⁰⁰ V židovské ulici bylo možné koupit výrobky z kordovánu, kovotepecké práce, postroje na koně, látky, kožešiny. Všechny tyto rysy cestovatelům připadaly jako typicky turecké.¹⁰¹ Přitom současně věcně uváděli, že kromě Turků a Bulharů, ve městě žijí Maďaři, Sefardští Židé, Řekové, Arméni a také asi 150 dubrovnických domácností, které udržují katolický kostel. Vypočítávali mešity, kostely i synagogy.¹⁰²

V řazení kreseb v itineráři je Sofie pojednou zjevením, velkým městem k němuž se blíží pohled diváka po cestě a vidí na obzoru jeho velké panorama, které má ve výši očí.¹⁰³ Město je rozloženo jakoby na pahorcích, které ještě umocňují dominantní postavení mešity v městském

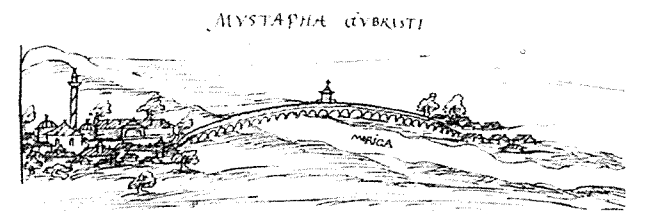
prostředí. Sofii nemůžeme minout díky jehlicím minaretů. Napočítáme jich 20. Čím výše mešita leží, tím má vyšší minaret, tím je stavba mešity složitější a skládá se z většího počtu zaklenu-tých síní. Jsou pravidelně rozloženy a jejich význam graduje – nejmenší jsou na kraji města, největší v centru. Ve vyobrazení města nenajdeme kopule lázní ani karavanseráj, neřku-li veliký servisní komplex. Přitom víme ze zpráv cestovatelů, že koncem šestnáctého století tyto instituce ve městě viděli. V Sofii se v této době hodně stavělo. Velký karavanseráj, četné lázně, krytý *bedestan*, *medresy*, uvnitř města velké sídlo – *konak bejlerbeje* a okolo něj všechny důležité instituce. Velké stavební projekty byly i zde spojeny se jménem Sokollu Mehmeda Paši. Před městem jsou rozesety hrobečky, ale hrobka – *türbe* také schází.¹⁰⁴ Cesta musí překonat vodní tok a tak se v popředí klene mostek. Všechny tyto prvky použil autor jako klišé, čerpal ze zdrojů svého zažitého stereotypu osmanského města. Pohled na Sofii je především impresí. Bylo to příliš velké a lidnaté město a kreslíř měl jistě málo času na vypracování topografické kresby.

Výjimečné postavení mezi osmanskými městy měl **Drinopol**. Byl druhým hlavním městem, zimní rezidencí sultánů. Ze všech měst v jižní půli cesty věnovali cestovatelé nejvíce péče právě jemu, turecky se jmenoval **Edirne**.¹⁰⁵ Nebyla to jen další etapa na cestě, bylo to především druhé hlavní město osmanské říše – největší a nejaktivnější centrum Balkánu po Konstantinopoli. V 15. století Edirne Konstantinopoli konkurovala co do velikosti – byla počtem obyvatel o polovinu větší, což se během 16. stol. obrátilo.¹⁰⁶ Nicméně Edirne byla městem bezesporu impozantním. Zůstala velkým centrem obchodu a řemeslné výroby, zejména zbrojní. Mezi pozoruhodnostmi vynikala zcela určitě mešita Selima II. Sultánův palác, sice k lítosti historiků architektury postupem času upadal, ale v 16. století se zde ještě odehrávala významná diplomatická jednání – právě za Busbeckova působení. Edirne, které „Leží pak v tom místě, kdež se

Hebrus aneb po Turecku Mariza s potůčky Tun-sa a Harda schází, kteříž odtud do moře Aegeum řečeného, jímž se Asie od Evropy dělí, spolu vpadají. Ani to město v ohradě své není veliké, než předměstí u něho jsou rozšířená a pro ta stavení, kterýchž Turci nadělali v nynější a spíou-stu zrostlo.“¹⁰⁷

Poselstvo v němž jel Gerlach pronásledovaly nemoci. Gerlach si ještě před příjezdem do Plovdivu zaznamenal, že již 10 lidí je nemocných. On sám onemocněl v Sofii a psal čím dál tím méně. V Edirne k výpravě někdo přivedl lékaře, portugalského Žida, a jeho léčba byla úspěšná. Přesto teprve z popisu jeho zpáteční cesty si můžeme učinit jakous-takou představu o jeho způsobu vidění města. Do Adrianopole vjeli po rovné utěšené cestě, již půl míle před městem bylo vidět velkou Selimovu mešitu a město uprostřed vinic a ovocných sadů. Od Konstantinopole viděli jen málo stromů, proto okolí Edirne překvapovalo. Město samo nepřipadalo Gerlachovi velké. Bylo opevněno zdí a věžemi jako Konstantinopol a obydleno Řeky a také četnými Turky a Židy – zaznamenal četné mešity, které nazývá tureckými kostely, krámy obchodníků, hojnost ovocných stromů a zahrad. Druhá, asi třikrát větší část města byla neopevněná tu Turci osídlili nejdříve, tu také byl pěkný palác rozložený uprostřed sadu ovocných stromů.¹⁰⁸ Po pěti letech v Osmanské říši se Gerlach díval na Edirne poučen touto zkušeností a srovnával ji s Cařihradem, nejen se svými zažitými představami města.

Kresba pohledu na Edirne je velmi propracovaná až do výzdoby minaretu, až do posledního půlměsíce na té nejmenší mešitě.¹⁰⁹ Její autor znovu použil panoramatický pohled na město k němuž se blížíme po cestě a město rozkládající se na pahorcích máme na obzoru. Pro kresličce byl pohled na toto město zcela určitě velkým zážitkem. Dnes již nezjistíme jak dlouho pracoval na své kresbě, zda je výsledkem jedné jediné návštěvy, nebo zda měl možnost se do Edirne vrátit. Jistě použil ve své kresbě řadu klišé – pravidelně pokroucené stromy – téměř pravidelně



7. Mustapha Gubristi – *Svilengrad* (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 36r)

rozeseté minarety, pod nimi schematické kopulky mešit: ty největší a nejvýstavnější patří k největší mešitě a ta musí být nejvyš nad městem, jakoby tato dominanta nahrazovala hrad jako symbol moci. V osmanském teokratickém státě je moc světská a duchovní propojena v jedno. Tak jako ostatní velká města i vyobrazení Edirne má daleko k topograficky přesné kresbě.

Most jako prvek městotvorný

V dějinách osmanského stavitelství se vesměs dočteme, že mosty velmi často působily jako městotvorný prvek. Byly důležité pro transport zboží na trh velkých měst a především pro zásobování nenasytného Istanbulu. Usnadňovaly komunikaci. Při přesunu armád spíš situaci komplikovaly a ty často používaly i jiné přechody. Umění stavět mosty se velmi cenilo. Používaly se v zásadě dva, respektive tři typy mostů. Pontonové nebo stálé a ty byly častěji dřevěné, ty nejslavnější z kamene. Pontonové mosty byly vytvářeny spojováním lodí, tak, že bylo možné v případě potřeby most otevřít a umožnit proplutí lodí. Nejslavnější, protože největší byl pontonový most na Dunaji mezi Budínem a Peští. Byl impozantní a důležitý. Žádný cestovatel, který zapsal své zkušenosti jej neopomenul. Melchior Besolt, jinak poměrně skoupý na podrobnosti, zaznamenal, že byl 600 kroků dlouhý a tvořilo jej 64 lodí.¹¹⁰ Ani autor *Leidenského skicáře* jej neopomenul. Stálých mostů najdeme ve

skicáři hojnost počínaje rozbitým dřevěným mostem přes Dunaj v Ostrihomi o němž cestovatelé nepíší a autor si jej možná vysnil, až po mosty přes mořské zátoky před Cařihradem. Když už mosty stály, bylo nutné je chránit a udržovat. Tyto povinnosti mívali přisouzené obyvatelé v blízkých osadách.¹¹¹ U mostu, na cestě po níž proudili lidé, obchodníci, vojáci, vznikaly pro potřebu pocestných *karavanseráje* a *imârety* – jakési osmanské hostince a špitály, které fungovaly na základě *vakifu* – náboženské nadace, respektive záduší. A už tu byl důvod pro růst osídlení. Lidé potřebovali svatostánek a postavili si mešitu a minaret. Máme tu základní atributy malého venkovského městečka, které nemělo ani vojenskou posádku (a tudíž ani pevnost a opevnění), ale ani houfy řemeslníků a obchodníků a tedy nepotřebovalo ani tržiště ani obchodně řemeslnickou čtvrt (*bedestan* a *çarşı*) – zatím, to vše mohlo přijít později.

Tímto způsobem vznikl **Mustafův Most**, město na břehu řeky Marici, které kdysi leželo na začátku tzv. královské cesty.¹¹² Byla to vlastně jen další část Traianovy cesty používaná osmanskými vladaři, spojnice mezi Edirne a Istanbulem. Všichni velikáni Osmanské říše se snažili proslavit tím, že na této cestě z jednoho sídelního města do druhého něco zbudovali – něco pro pohodlí cestujících, současně jako svůj projev víry. Tyto urbanistické komplexy kromě toho byly pro své zakladatele prestižní záležitostí.¹¹³

V polovině 16. století byl Mustafův Most městečkem, tedy v turecké terminologii *kasabou*. Vzdálenost 30 km od Edirne mu předurčila funkci poslední velké zastávky před vjezdem do sídelního města. Tak jako jiné mosty i Mustafův most zapůsobil městotvorně: nejprve u něj vznikla stavení pro stavitele, posléze se osídlení rozdělilo – na jedné straně řeky Turci, na druhé křesťané. Na levém břehu (obyvaném Turky) postavil Mustafa Paša, velkovezír dvou sultánů Selima I. a Süleymana Zákonodárce, svou mešitu, lázně a karavanseráj. Roku 1564 je dokumentován již druhý karavanseráj – zděný a *imâret*.

Městečko, které tu vyrostlo neslo jméno zakladatele a současně jím vypovídalo o způsobu svého zrození.

Příklad jinak zcela bezvýznamného městečka by mohl sloužit jako ilustrace v učebnici o osmanském městském stavitelství. Volba místa pro most a pro další s ním spojené nadace brala jistě v úvahu, kromě místních podmínek pro výstavbu, také vzdálenosti mezi jednotlivými zastávkami. V tomto místě výpravy obvykle přecházely na levý břeh Marici. Pro stavbu mostu tedy bylo zvoleno velmi vhodné místo, dokládá to i skutečnost, že se založení povedlo, že se stal významnou součástí komunikační sítě spojující osmanské vnitrozemí se severním Balkánem a zprostředkovaně se střední Evropou. Zachoval si svůj význam i v moderní době a to nejenom jako kulturněhistorická památka. Sama stavba není zanedbatelná. Kamenný most, dlážděný velkými valouny je 295 metrů dlouhý, podepřený dvaceti pilíři zpevněnými kamennými příporami, aby lépe odolal náporu vody. Uprostřed most vyzdobili kapličkou – *köşkü* – tedy kioskem, který neměl v podstatě žádnou praktickou funkci.

Most byl vesměs komentován cestovateli. S. Yerasimos uvádí, že jej poprvé zmiňoval Toma Contarini (1528), s tím, že se již 3 roky staví. Vynikající stavbu mostu zaznamenal i Verantius, ale o místě psal jen jako o vesnici. Samotný most popsal detailně, jeho rozměry i způsob konstrukce:

Most je dlouhý 325 kroků, široký 8 kroků. Vysoký je uprostřed ve své největší výšce na půl druhého lehkého oštěpu. K oběma svým koncům se totiž svažuje, aby se na něj snáze vystupovalo a stékala z něj voda. Má 21 oblouků, od prostředka se všechny postupně zmenšují..., srovnává jej s dalším mostem po cestě a pokračuje ... zprava i zleva je zpevněn zdí z kamenných kvádrů ve výši asi 4 loktů, aby jej nárazy vody nemohly podemlít a posléze zničit.

Dbalo se i o pevnost a trvanlivost pilířů. Pod oblouky na délku mostu na dně řeky a pod samým mostem je zpevněn čtnými valy. Ze šterku

je navržena vyvýšeninka, aby při náhlých záplavách nemohla řeka základy pilířů obnažit a podkopat. Z obou stran most navazuje na via Traiana, která se tu udržuje s nejvyšším úsilím a znovu a znovu se obnovuje... Dále, když vypíše proč nechává osmanský potentát stavět veřejně prospěšné dílo, oceňuje volbu místa pro stavbu mostu a to, že jej nechal Mustafa Paša vystavět na tom místě veřejné cesty, kde byl přechod řeky pro cestovatele obtížný a nebezpečný. Podle Verantiova názoru může most snadno soupeřit se starověkými staviteli...¹¹⁴

Stephan Gerlach se o tomto místě rozepsal až při zpáteční cestě (1578), také on uvádí, že *městečko je rozděleno dlouhým kamenným mostem přes řeku Maricu na dvě části – v části blíž k Adrianopoli nechal Mustafa Paša postavit Mešitu, Karavanseráj a další vedlejší budovy, všechny zastřešené olovem*. Gerlach již zaznamenal hojnost řemeslníků a obchodníků. *V této části bydlí jen Turci, zatím co na druhé straně řeky v malých chalupách jen Řekové a Bulhaři a prodávají docela dobré víno.*¹¹⁵ Gerlach nebyl jediný, kdo si povšiml rozdělení osídlení na turecké na jedné straně mostu a křesťanské na druhé – kreslíř tuto situaci rovněž zaznamenal.

Podle některých znalců osmanské architektury 16. století se na stavbě mostu již mohl podílet Mimar Sinan, mistr a tvůrce architektury klasickeho osmanského typu. Stavba mostu byla údajně dokončena v r. 1528/29 před dalším tažením proti Uhrám jehož se Sinan zúčastnil.¹¹⁶ V krátké budoucnosti se Most Mustafy Paši stane centrálním místem okolo nějž vyroste řada objektů. Machiel Kiel poukazuje na faktograficky přesné zaznamenání mešity s pyramidální střechou z přelomu 50 a 60. let, narozdíl od nepříliš povedeného mostu. Karavanseráj byl vystavěn těsně před tím, než se pustili do mešity. K r. 1564 se uváděl druhý karavanseráj. Leidský obrázek zachytil právě tuto počáteční fázi ve vývoji města.

Další dva mosty, které daly latinský název svým městečkům, použili a popsali cestovate-

lé na závěr cesty. Byly to v podstatě dvě poslední zastávky před Cařihradem – Ponte Grande a Ponte Piccoli.¹¹⁷ Místa, kde se nocovalo a čekalo na oficiální přijetí, respektive vpuštění do města.

V **Büyüik Çekmice** nejprve nechal v letech 1566-67 sultán Süleyman postavit karavanseráj, *imâret* a mešitu. Jejich stavitelem byl údajně rovněž Sinan a opět on byl posléze, 1567-68, pověřen stavbou mostu sultána Süleymana. Na istanbulske straně zátoky byl vybudován komplex Sokollu Mehmeda Paši.¹¹⁸ O městečku u velkého mostu cestovatelé uváděli, že mělo jen nějakých 200 domů, některé křesťanské, zaznamenali obě mešity a někteří i kostel Panny Marie (Gerlach). Místo se proslavilo právě díky dlouhému mostu přes mořskou zátoku. O mostu v Büyüik Çekmice po němž převáděli dobytek psal již Bertrandon de la Brocquière r. 1434. Catherin Zen r. 1550 jako první psal o mostu kamenném, který nahradil most dřevěný.¹¹⁹

Starší práce z dějin architektury datují most až do druhé poloviny 60 let 16. století, s tím, že stavbu provedl Sinan. (Práce byly zahájeny pravděpodobně r. 1566, a byly dokončeny r. 1567.) Çulpan podporuje tezi o starším původu mostu, domnívá se, že zde byl původně most římský, který byl opraven za Mehmeda Dobyvatele a Sinan pouze zrekonstruoval existující most.¹²⁰ Všichni se shodují, že most přes mořskou zátoku na hlavním tahu na Konstantinopol byl velmi důležitou investicí. Stavba v bažinaté krajině byla nepochybně i technicky náročná. Sinan použil originální postup – opřel most o ostrůvky a rozdělil jej na několik částí. Sinan si svého díla natolik považoval jak z technického tak i z uměleckého hlediska, že si záznam o něm nechal vytesat na svůj náhrobek.

Městečko na naší skice odpovídá zprávám cestovatelů. Most vypadá jako čtyři mostky přímo spojující břehy ostrůvků. Díky tomu, že se stavba dochovala do současnosti, můžeme kresbu srovnávat i s fotografiemi. Goodwin popisuje most, jako tak široký a bytelný, že po něm

mohly proti sobě přecházet dvě karavany a úspěšně se minout.¹²¹

V **Küçük Çekmice** byl již v r. 1470 zmiňován kamenný most, posléze zmizel a okolo r. 1564 píše cestovatelé o mostu dřevěném. Abdülsselam, defterdar Selima I. postavil *imâret* a mešitu, po r. 1575 Sokollu Mehmed Paša postavil druhý komplex zahrnující mešitu a karavanseráj.¹²² Ponte Piccoli leželo skutečně v místě, kde bylo nutné přemostit zátoku malým mostem. Bylo současně poslední zastávkou před Konstantinopolí. Zde poselstva zpravidla čekala na přivítací ceremoniál, nebo spíše na povolení k vjezdu do metropole. Kdysi bylo městečko opevněné, z hradeb a věží zbyly trosky. Na jeho levém okraji je možná malý kostelík se zvoničkou. Na kraji města, směrem do vnitrozemí kreslí zachytil komplex pohostinských staveb – *imâret* a mešitu, ale bez minaretu.

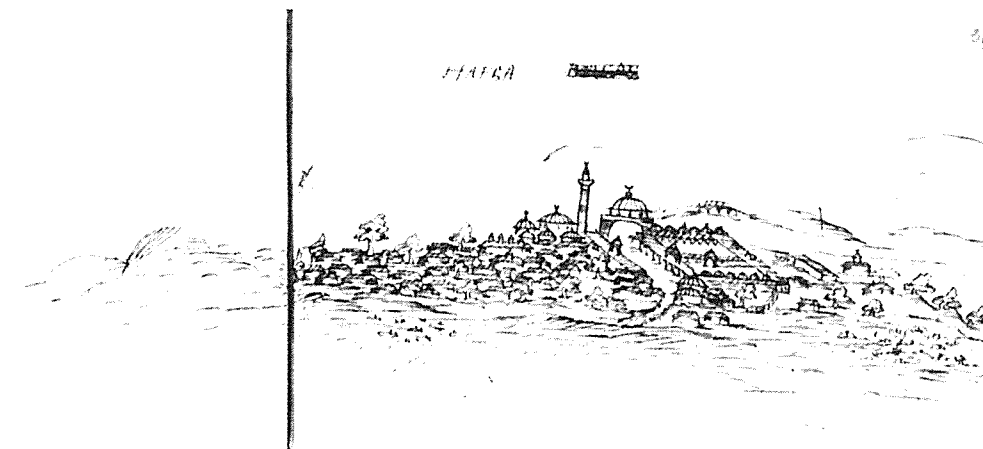
Külliye – jako prvek městotvorný

Külliye je jednoduchý pojem pro jev, který musíme složitě popsat. Jedná se o rozsáhlý stavební, urbanistický komplex. Vznikal zpravidla ve městech, nebo v místech podél cest. Vždy sloužil jako sociální zařízení poskytující služby. V komplexu byly všechny budovy institucí sloužících veřejnosti uspořádány okolo mešity, aby tvořily uspořádaný celek uvnitř neuspořádaného města, které tvořila změt nepravidelně vinutých ulic. Součástí takových komplexů bývala zpočátku (ve 14. a 15. století) *medresa*, později polévková kuchyně – *imâret*, karavanseráj, popřípadě lázně, obchody, či špitál. Byly zakládány jako fundace významné osobnosti a vydržovány formou záduší – *vakifu*. Komplex vznikal tam, kde byly potřebné tyto služby a sám přitahoval obyvatelstvo a zpětně působil městotvorně.¹²³ Vznik a následující vývoj osmanského architektonického stylu je interpretován historicky, především jako spjatý s Bursou jako s prvním hlavním městem a se založením nové tradice. Zde v dodatku k mešitě Sultán daroval ve-

řejnosti *medresu* a ještě několik dalších veřejných budov. Zatímco kombinace nebo blízkost mešity a *medresy* bylo dávnou tradicí, spojení těchto dvou institucí s dalšími veřejnými budovami jako byly špitály, polévkové kuchyně pro chudé – *imâretu* a lázni v rámci jednoho komplexu, nebo jednoho distriktu, – „autonomního města uvnitř města“, představovalo nový architektonický koncept, který vznikl v oblasti osmanské islámské kultury. Myšlenku *külliye* dává Vögt-Göknil do souvislosti se vztahem Islámu k městu vůbec, tak jak je formulován v Koránu, a který interpretuje jako negativní. Kvetoucí bohatá města jsou marnivostí a Bůh je trestá katastrofami. *Külliye*, která vzniká především jako zbožný skutek donátora, má především ospravedlnit bohatství. Čím více říše vzkvétala, tím více bylo zakládáno těchto celků.¹²⁴ A. Kuran zdůrazňuje, že Osmané neponechávali vnější vývoj města, jeho vzhled, náhodě – prostřednictvím podpory obecních služeb, vytvořili důmyslné městské prostředí pro život lidí. *Külliye* interpretuje jako řízenou podporu vývoje residenčních částí města.¹²⁵ Tak se vyvíjely komplexy vedle mostu v již zmíněném Svilegradu, ale také v Hafse a v Lüleburgazu a v mnohých dalších místech.

Külliye také fungovaly způsobem typickým pro osmanskou, respektive muslimskou společnost. *Külliye* byly podporovány náboženskou nadací – záduším – *vakifem*. Donátor stanovil podmínky svého *vakifu* ve *vakifye* – v pořizování, které bylo podepsáno, stvrzeno a registrováno kádím. Tento proces zajišťoval trvalou existenci pořizování, neboť *vakif* zasvětil natrvalo příjem z určeného zdroje pro zapsaný zbožný účel. Vzhledem k tomu, že na základě uznávaných zákonů Islámu byl Allah jediným, kdo měl vlastnická práva nad *vakifem*, byla zaručena kontinuita *külliye*.

I systém zakládání obytných čtvrtí okolo *külliye* se vyvinul v Burse a byl použit ve všech větších osmanských městech. Obytné čtvrti vznikaly mimo okruh starých opevněných měst. Is-



8. Hafsa (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 39r)

tanbul představoval výjimku. Růst města probíhal především uvnitř jeho dávných hradeb spíše než vně hradeb. Mehmet Dobyvatel vyžadoval, aby se každý z jeho velitelů ujal jedné části města a rozvíjel ji. Sultán sám i jeho vezíři stavěli elegantní budovy a zakládali komplexy uvnitř města. Jeho nástupci Bajazit II. a Süleyman I. v této stavební politice pokračovali. Zakládání *külliye* se zúčastnily sultánské ženy a matky, hodnostáři, *ulema* i obchodníci – společně přispěli k rychlému růstu hlavního města. R. 1546 bylo v Istanbulu 2517 *vakifů*. Většina z nich byly malé záduší bez velkých komerčních zařízení, které by podporovaly jejich charitativní činnost. Některé však byly velmi bohatě vybavené. Mehmet sám, aby podpořil své nadace, přispěl na zabezpečení jejich výdajů nechal zbudovat 260 obchodů v Galatě, 783 v Istanbulu, 13 lázní, množství barvíren, pekáren, skladišť, svíčkáren, lisů na olej a 54 mlýnů.¹²⁶

V komplexu byla mešita jedinou skutečně zdobnou a výstavnou budovou, její orientace na Mekku byla předem dána. Ostatní stavby se přizpůsobovaly terénu, byly jednoduché, aby daly vyniknout mešitě. V době, kdy vznikly leidské kresby komplex již běžně obsahoval řadu dalších institucí: hospic, karavanseráj v dodatku k polévkové kuchyni – *imâretu*. Doplnkovou stavbou byla

hrobka – *türbe*. Lázně – *hamam* byly vytlačeny do rohu. Na ústředním tržišti komplexu byly zpravidla umístěny obchodní budovy – *han* a obchody – proto, aby přinesly co největší příjmy pro nadaci. Mezi před-sinanovské osmanské *külliye* skládající se pouze z mešity a *medresy* patří na císařské cestě Üç Sefereli v Edirne (1447-48). Komplexy vybudované ve druhé polovině 16. století na císařské cestě umožňují studovat vývoj osmanského urbanistického myšlení i vliv Sinana na osmanskou architekturu v klasickém období. Leidské kresby jsou ojedinělou dokumentací některých z nich.¹²⁷

Právě takovou velkou zastávkou na hlavní cestě byla v této době **Hafsa**.¹²⁸ Její velký karavanseráj je zmiňován již r. 1530. Další velký komplex vzniká na počátku 70. let péčí Sokollu Mehmeda Paši, k němu do r. 1580 přibyla mešita, obchůdky a lázně,¹²⁹ všechno zastřešené olovem.¹³⁰

Na kresbě v *Leidském skicáři* Hafsa představuje na osmanské poměry spíše malé město, jakému Osmané říkali *kasaba*. Přicházíme spolu s autorem ze severo-západu. Již dávno jsme opustili oblasti, kde se poměrně nedávno válčilo, takže nás nepřekvapí že nenajdeme ani pevnost ani opevnění. Nejprve mineme po pravé ruce lázně – stavba o pěti kupolích. Před námi se po

obou stranách cesty rozprostírá velký komplex staveb. Hafsa žila z řemesla a obchodu a z pocestných – pro ně byla vystavěna *külliye*. Stavby, které mají specifické servisní funkce, je zde na tak malé město poměrně dost. První zaujme vpravo rozsáhlý karavanseráj, nalevo dlouhá řada obchodů. Potom se ale jistě soustředí pozornost na mešitu s vysokým minaretem. Vpravo za městem podlouhlá stavba a za ní s věžičkou kostelík. Za městem se rýsuje most a před městem v lukách hrobečky – ty se začaly na kresbách objevovat pravidelně – jako určité klišé, které identifikuje osmanské prostředí. Osmanský hřbitov se výrazně odlišoval od hřbitovů křesťanských a proto poutal pozornost. Machiel Kiel, turkolog, archeolog a historik umění v jedné osobě, který zná komplex z archeologických výzkumů, oceňuje u této kresby přesnost autorova záznamu situace všech jeho součástí: karavanseráje, mešity, velkého oblouku přes hlavní obchodní ulici. Jestliže jsme objekt s kopulemi označili jako lázně, potom zde máme stav vývoje města k roku 1580.

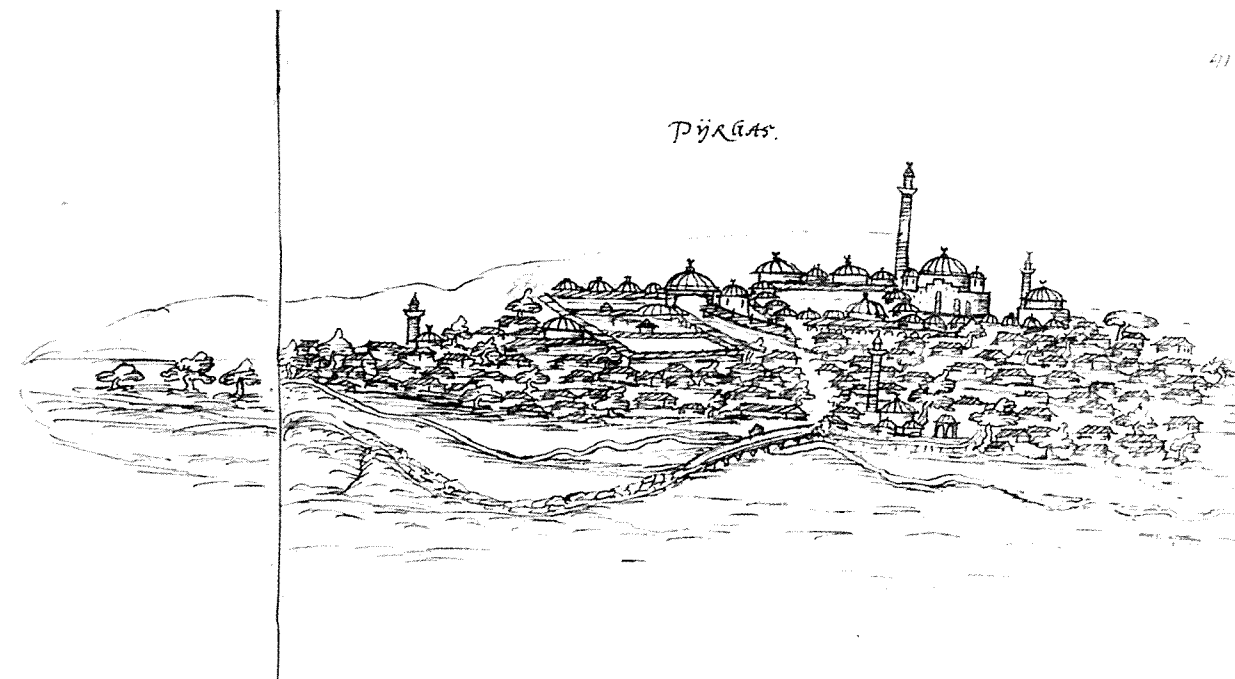
Velmi živým městem byl **Lüleburgaz**.¹³¹ Na Trajánově cestě představoval další etapové místo po Hafse a Babaeski. Leží v širokém údolí na jižním břehu přítoku řeky Egrene. Lüleburgaz představoval jednu z největších zastávek karavan.¹³² Podle našeho kreslíře se do města dostaneme po cestě, přes most, domy jsou obklopeny zahradami a uprostřed města je několik skutečně velikých komplexů – zjevně objektů se zvláštní funkcí.

Kořeny tohoto města jsou rovněž v byzantském období. Při turecké expanzi bylo zničeno a jen postupně ožívalo, nepochybně díky své výhodné poloze. Yerasimos i Kiel konstatují, že Lüleburgaz byl obydlen Turky již při průchodu Bertranda de la Brocquière r. 1433. Na jaře se tu zpravidla konal trh, na nějž se sjíždělo na 300 vozů z celého regionu. Dlouho tu scházelo patřičné vybavení – pořádný, veliký karavanseráj. Proto tu Rumelijský bejlerbej a později velký vezír Mehmed Sokollu Paša nechal vystavět nejimpozant-

nější ze všech komplexů – mešitu, karavanseráj, špitál a obchody. Jeho architektem nebyl nikdo jiný než Sinan. Městečko mělo na 300 domů a Gerlach tak jako dávno před ním Brocquière zaznamenal, že nemá funkční hradby. Oba konstatují stopy po starém hradu a opevnění. Kiel uvádí, že Burgaz měl již v 16. století *kádiho* (soudce), to znamená vyšší městské funkce.

Této *külliye* věnovali badatelé hodně pozornosti, bylo to dáno jejím významem, uměleckou úrovní i rozměry – její nádvoří měřilo nějakých 30-40 metrů.¹³³ Urbanistická kompozice celého řekněme servisního komplexu byla výrazná. Jako zastávka pro karavany fungoval po celé 17. a 18. století, ale nevyrostlo okolo něj velké město. Na konci 18. století byl vypálen tlupou lupičů. To, co mohou sledovat současní návštěvníci, je rekonstrukce z let panování Mahmuda II. (1808-1839) – respektive její zbytky, neboť oba karavanseráje a *imâret* vzaly za své za I. světové války. Zůstala mešita, *medresa* (škola Koránu), *hamam* (lázně) s obchodní ulicí a *mektebou* (nižší školou), které dohromady patří mezi nejlepší příklady osmanské architektury dochované v evropské části Turecka, vedle památek Edirne.¹³⁴ Z těchto důvodů najdeme v literatuře poměrně zevrubnou architektonicko-urbanistickou analýzu, o níž se můžeme opřít.

V Lüleburgazu otevřená obchodní ulice spojuje symetricky strukturovaný karavanseráj a stejně symetricky komponovaný dvůr. S hlavním vchodem mešity jej spojuje průchod zastřešený kopulí. Kopule je centrálním prvkem osově symetrického uspořádání komplexu.¹³⁵ Goodwin oceňuje strukturu *külliye*. Podle něj architekt mistrovsky zvládl prostor a vystavěl ohromný karavanseráj, rozdělený do dvou prostorů okolo nádvoří s centrálním vchodem, uspořádaných kolem osy, spojující jej se vzdáleným *mihrabem* prostřednictvím dlouhé *arasty* (řady obchodů), spojující oba konce. Součástí komplexu je *medresa*, jejímž centrem je prostorné tradiční nádvoří. Mešita je kompaktní, nepříliš veliká, za ní zahrada s bazénem a malou prostorou s kopulí, kte-



9. Pijrgas - Lüleburgaz (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 40v - 41r)

rá sloužila jako knihovna. Vedle komplexu byl ještě dvojitý *hamam* pro pocestné.¹³⁶

V datování výstavby komplexu se urbanisté, architekti a historici rozcházejí. Faktem zůstává, že celé místo prošlo zásadní proměnou díky výstavbě *külliye*: Vögt-Göknil datuje kompozici *külliye* Sokollu Paši již do r. 1549. Tento komplex zahrnoval mešitu, karavanseráj, špitál a bazar. Stejný rok uvádí i Egli a Goodwin.¹³⁷ A. Kuran umístil její výstavbu do let 1566-1570 a jednotlivé části takto: 1569-70 mešitu Sokollu Mehmeda Paši a teprve do r. 1570-71 *medresu* Sokollu Mehmeda Paši. Machiel Kiel na základě analýzy nápisu na stavbě jako kryptogramu datuje stavbu mešity do r. 1570/71 a karavanseráj do r. 1569/70.¹³⁸

Hlavní mešita vynikala výškou a výzdobou průčelí. S ohledem na dataci kariéry Mehmeda Sokollu Paši, to v podstatě již mohl být jeho komplex. Nejen obdivovaný cestovateli, ale i historiky osmanské architektury. Autor kresby tentokrát použil pohled z ptačí perspektivy a zachy-

til neorganizovaný, spleť púdorys balkánského – osmanského města i výrazný rozdíl mezi obytnými stavbami, navenek nenápadnými na jedné straně a zdobností, velikostí a architektonickou výlučností staveb kulturních a veřejných institucí na straně druhé.

Veduta a „obraz“ města

Autor *Leidského skicáře* použil dvě základní metody ztvárnění městského obrazu – pohled z ptačí perspektivy (dvojměrný topografický pohled) a panoramatický pohled. Všechna města jsou jakoby v pusté krajině. Tento způsob presentace nebyl neobvyklý, považuje se za běžný pro ranou fázi vývoje veduty v evropském pojetí. V 16. stol. nebyl již tento způsob presentace města tak důsledně dodržován. Autoři věnovali stále více pozornost stafáži, která zasazovala vyobrazení města do času a prostoru. Leidské kresby ovšem zůstaly ve fázi skic. Jedině kresba Budína a Pešti posloužila jako podklad pro vy-

hotovení dřevorytu. Ze všech dvacetišesti skic je nejobemnější a jakoby velmi propracovaný pohled na Edirne. Velmi pravděpodobně autor na této kresbě pracoval mnohem déle, možná i z paměti po návratu. Její panoramatická kompozice, neobratné zasazení do krajiny, tuto možnost navozuje. Nejpresněji a do detailu zachytil organizaci prostoru u malých lokalit: Vukovar, Niš, Svilengrad, Hafsa, Babaeski, Lüleburgaz a nakonec i Büyük Çekmice představují topograficky věrné pohledy. Itinerář nevynechal žádné skutečně důležité a výrazné město po cestě. Mezi vyobrazeními sice schází Illok, Smederevo, Palanka, Tatar Pazardžik. Nebyla to místa bezvýznamná, ale ani velmi výrazná, hlavně ovšem se v nich autor nemusel zastavit. V případě velkých a lidnatých měst (Edirne, Sofie) je výsledkem panorama, které je spíš impresivní, než faktografickou zprávou. Autor měl zřejmě málo času, jeho činnost mohla budít u osmanských průvodců podezření, mohl mít i technologické potíže. U malých míst je vidět, že kreslil objekty a jejich uspořádání tak, jak je viděl a po směru jímž místy procházel.

Přechod na Osmany ovládané území je naprosto zřetelný. V Ostřihomi je jednoznačným symbolem mešita s minaretem. V průběhu cesty měl autor příležitost pozorovat a nakreslit města malá i velká. Zaznamenal stopy válečného ničení i upevnění nové moci. Z toho co viděl si vybral města a místa, v nichž můžeme vidět představitele základních typů městského vývoje v této oblasti. Bezděčně zaznamenal i faktory, které v tomto prostředí působily městotvorně.

O systému organizace osmanského města, o městotvorných prvcích nejvíce vypovídají vyobrazení malých lokalit. Zejména na velkých a lidnatých městech autor kreseb spontánně předvedl základní principy osmanského urbanismu. Město není jednotným organismem, ale vytváří jej soubor více méně uzavřených náboženských komunit soustředěných okolo místa kultu. Vzniká dojem neorganizované uliční sítě, schází klasické náměstí dominující centru mės-

ta jako organizovaný prostor se specifickou funkcí. Povšiml si rovněž odlišné struktury veřejných institucí. I z těchto ne zcela propracovaných náčrtků vyvstává nevýstavnost obytného domu a kontrast veřejných prostor – které měly stereotypně určitý daný způsob organizace prostoru a které vždy fungovaly v určitém komplexu, který je nazýván *külliye*. Cesta po níž proudily karavany obchodníků, křižovatky, přechody přes řeku, místa výročních trhů – tam všude byly takovéto komplexy potřebné. Společně cesta, mosty, servisní komplexy a systém fundací na jejich udržování působily jako stimul pro růst měst. Naprosto se lišila koncepce obytného domu, který byl navenek uzavřený a zcela prostý. Pro cizince byly tyto aspekty nepochopitelné a vedly k naprostému odsudku osmanských obytných domů.¹³⁹

Leidenský skicář¹⁴⁰

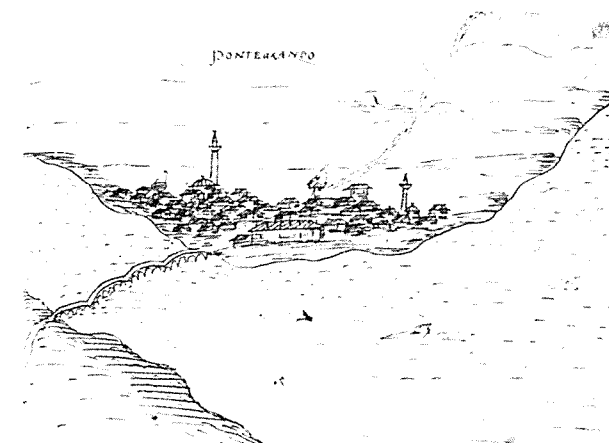
Soubor skic městských vedut představuje poměrně raná vyobrazení měst střední a jihovýchodní Evropy, respektive těch, která byla významnými a častými zastávkami na 'císařské cestě'. Vzhledem k tomu, že skici (s výjimkou veduty Budína a Pešti) nebyly zřejmě nikdy dopracovány do podoby finální kresby a nebyly připraveny k tisku, zachovaly si charakter autora momentálního, bezprostředního dojmu, nebo vzpomínky. Domnívám se, že autor kreseb byl dobře obeznámen s tendencemi ve vývoji vyobrazení městského prostředí. Použil dva nejobvyklejší způsoby – pohled z ptáčích perspektivy a panorama. Jeho veduty jsou svým způsobem příbuzné městským atlasům z konce 16. století. Na základě drobných věcných chyb, kterých se dopustil při vyobrazení prvních zastavení na cestě – Hainburgu a Děvína a ještě víc v případě veduty Bratislavy, se domnívám, že autor nemohl pocházet z blízkého okolí.

Z obsahové analýzy jednotlivých kreseb vyplývá, že vznikl v rozpětí let 1578-1585. S ohledem na životní osudy Melchiora Lorcka tato

datace vylučuje jeho autorství.¹⁴¹ Předpokládám, že v kontextu vývoje evropského způsobu vyobrazení města, také autor kreseb byl veden úsilím vytvořit faktograficky věrný obraz. V podstatě kreslil to, co viděl, respektive tak, jak město vnímal. Při dokončování kreseb se opíral o paměť a potom se dopouštěl i prohřešků, omylů. Pro dataci rukopisu byly určující nejmladší a nejvýstavnější zakreslené objekty v poměrně malých lokalitách, jako byl tehdy Svilengrad – Mustaphae Pons, Lüleburgaz a především Hafsa. Tyto komplexy vznikly jako typicky osmanské urbanistické projekty, které sloužily počestným a současně oslavovali Boha a stavitele – fundátora. Tady byla organizace prostoru zřejmá a snadněji se dala zobrazit. Autorovy kresby jsou poměrně přesné a výstižné. Takto ohodnotit je můžeme vzhledem k tomu, že podoba těchto objektů je dobře známa, byly analyzovány historiky architektury, archeology. Tyto lokality se vyskytují vesměs v posledním – „tureckém“ úseku císařské cesty.

Leidenský skicář inspiruje k zamyšlení o hodnotě a vlivu obrazu města stvořeného psaným a kresleným popisem, a o způsobu konstrukce takového obrazu. Tyto kresby jsou zajímavé z několika aspektů. Pohled na město se v evropském prostředí objevil poměrně záhy a stal se oblíbeným a častým tématem. Pro dobu, kdy vznikl *Leidenský skicář*, byla již typická snaha o faktograficky přesný záznam stavu města – jeho opevnění, komunikací, vodních toků. Pohled na město, vinětu, městský plán najdeme jako součást kartografického projevu, jako doplněk topografických popisů, později i v periodickém tisku. Evropská společnost se velmi zajímala o města v „geograficky periferních regionech“ – na východě Evropy, na Balkánském poloostrově. Na prvním místě stála sídelní města, důležité pevnosti, strategicky významné lokality. Vyobrazení malých, vojensky nevýznamných měst bylo v raném období poměrně vzácné.

V kontextu mezinárodních problémů 16. století, z evropské perspektivy, turecká expanze



10. Ponte Grando (UBL, MS. Voss. Lat. Oct. 50, f. 44r)

ohrožovala existenci mnohých sousedících států. Pro čtoucí, vzdělanou společnost těchto zemí byla turecká hrozba problémem číslo jedna. Jan Kocín, překladatel *Kroniky* Jana Lewenklaua, která vykládala historii tureckého národa od počátku až do žhavé „současnosti“, v úvodu vyjádřil tyto starosti svých současníků: „v těchto posledních letech mezy věcmi lidskými na Světě, nic většího, ani hroznějšího, nespátřuge nad Cýsařství Turecké: nic se diwnějšiho nenachází nad geho začátek, průchod zrůst a přewelikým od mnoha let sstěstím rozmnoženj...“¹⁴² Tato společnost byla hlavním odběratelem zpráv, jí byly adresovány polemiky, propagandistické texty. Ona měla být informována a především přesvědčena a získána pro nákladnou protitureckou politiku. Nástrojem propagandy byly i cestopisy a spolu s nimi veškerá ikonografie vztahující se k Osmanské říši.

Otázky, které si kladla tato práce, byly především soustředěny na město jako koncentrovaný vzorek společnosti. Kresba či cestopis svědčí o tom, jak člověk z křesťanského, západního či severského světa vnímal společnost organizovanou na zcela jiném principu. Společnost, která pro něj byla nepřátelská, která ho ohrožovala, s níž vedl válku. Svě poznatky sděloval v textu cestopisu, v kresbě. Pokud se jeho práce dočka-

la vydání v tisku, mohl přispět k tvorbě 'veřejného mínění', k tvorbě obrazu či stereotypu Turka, nepřítel, ale i měst tureckých, bulharských srbských i uherských. Pokud mělo jeho dílo ohlas, stal se referenčním autorem topografií a slovníků. Pokud měly kresby to stejné 'šťěstí', byly přetiskovány v původní podobě, nebo s rozmanitými úpravami. Také ony byly využívány v zájmu vysvětlit, poučit či ovlivnit čtenáře. Mezi náměty z bojů, z každodenního života osmanské společnosti, měly své pevné místo pohledy na města. Města, pevnosti, místa bojů, sídla vládců, ale i zastavení na cestě. Co byli tito krátkodobí návštěvníci schopni pochopit a předat o osmanském městě? Záleželo na tom, kdo byli? Jaké měli zkušenosti, vzdělání, víru či zájmy? U mnohých autorů obrazových pramenů se na tyto otázky odpovídá obtížně. Málodky je známo autorovo jméno i osudy. Větší část ikonografie je v podstatě anonymní. Takový je i osud *Leidenského skicáře*. Z hlediska publicity, působení na veřejné mínění zůstal v podstatě bez vlivu. Nestal se ve svém celku podkladem pro rytiny, nebyl využit v topografiích. Autor kreseb možná měl takový záměr, vytvořit album, ilustrovaný cestopis. V kontextu celkové ikonografické a cestopisné produkce daného období se tato hypotéza nabízí jako jeden možný výklad tohoto projektu. Pro historika jsou leidenské kresby cenné svou bezprostředností, svou individuální interpretací. Cesta se samozřejmě lišila od ostatního území. Jednak byla centrem stavebních investic, ale současně z jejího sousedství přechalo venkovské obyvatelstvo, zatěžované přemírou povinností a zneužívané státní či vojenskou mocí. Tak jako ojedinělá zkušenost cestovatele byla zobecnována a prezentována jako fakt, tak i kresba je shrnutím, zobecněním i fantazií. Na města a pevnosti podél cesty se díváme očima autora. Můžeme vidět jen to, čeho si on všimnul, co dokázal zaznamenat, co chtěl, abychom viděli. Přes tato omezení se *Leidenský skicář* projevil jako výmluvný svědek velmi významné etapy ve vývoji balkánských měst.¹⁴³

POZNÁMKY

- [1] Konstantin JIREČEK: *Die Heerstraße von Belgrad nach Constantinopel und die Balkanpässe. Ein Historisch-Geographisch Studie*. Prag 1877.
- [2] Karl TEPLY: *Kaiserliche Gesandtschaften ans Goldene Horn*. Stuttgart 1968; – Josip ŽONTAR: *Obveščevalna služba in diplomacija avstrijskih Habsburžanov v boju proti Turkom v 16. stoletju*. Ljubljana 1973; – Ludwig BITTNER: *Chronologisches Verzeichniss der österreichischen Staatsverträge, I. Die österreichischen Staatsverträge von 1526 bis 1763*. Wien 1930, 182-186; – Vojtech KOPČAN: *Turecké nebezpečnostvo a Slovensko*. Bratislava 1986.
- [3] Olga ZIROJEVIĆ: *Carigradski drum od Beograda do Budima u XVI i XVII veku*. Novi Sad 1976, passim; – Táž: *Mreža turskih puteva (kopnenih i vodenih) na području današnje Vojvodine i Slavonije*. In: *Istorijski časopis* 34 (Beograd 1987), 119-129; – Lajos FEKETE: *Buda and Pest under Turkish Rule*. In: *Studia Turco-Hungarica*, t. III. Budapest 1976.
- [4] Hana HYNKOVÁ: *Europäische Reiseberichte aus dem 15. und 17. Jahrhundert als Quellen für die historische Geographie Bulgariens*. Sofia 1973.
- [5] *Imagines Urbium Quarundam Hungariae et Turciae*. Universiteits Bibliotheek Leiden, Codices Vossiani Latini in Octavo 50 (dále UBL, Cod. Voss. Lat. O. 50).
- [6] Srv. K. A. de MEYER: *Codices Vossiani Latini, III. Codices in Octavo*. Leiden 1977, 94 n.
- [7] Stéphane YERASIMOS: *Les Voyageurs dans l'empire ottoman (XIV^e – XVI^e siècles). Bibliographie, itinéraires et inventaire des lieux habités*. Ankara 1991, 181; – Hendrik BUDDE, Geleon SIEVERNICH (Hrsg.): *Europa und der Orient, 800-1900*. Berlin 1989, 240-244.
- [8] *Les moeurs et fachons de faire de Turez avecq les regions y appartenents, ont esté au vif contrefaites par Pierre Coeck d'Alost*. Antwerpen 1553 (Wien, Albertina 1957/350 1-10).
- [9] Instrukce uherského a českého krále Ferdinanda pro tyto tři diplomaty viz Slovenský národní archiv Bratislava, Archiv rodu Zay, litt. F, fasc. 1, 1a/1546.
- [10] Eugen OBERHUMMER (Hrsg.): *Konstantinopel unter Sultan Suleiman dem Grossen aufgenommen in Jahre 1559 durch Melchior Lorichs aus Flensburg*. München 1902.
- [11] Melchior Lorek (Lorch, Lorichs) 1526/1527 – 1594. – *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 230, 236, 239-243; – Erik FISCHER: *Melchior Lorck. Drawings from the Evelyn Collection at Stonor Park England and from the Department of Prints and Drawings*.

Copenhagen 1962; – Erik FISCHER: *Melchior Lorck i Tyrkiet – Melchior Lorck in Turkey*. Copenhagen 1990.

[12] Nejprve vyšlo posmrtně zřejmě torzo díla Lorekem připravovaného k vydání: *Wohlgerissene und geschnittene Figuren, in Kupfer und Holz, durch den kunstreichen und weitberühmten Melchior Lorch, für die Mahler, Bildhauer und Kunstliebenden an Tag gegeben Anno 1619*. Hamburg; reedice tamtéž s pozmeněným titulem 1626, 1646. Lorckovy rytiny (ovšem bez monogramu) hojně využíval Everhard Guernerus HAPPEL: *Thesaurus exoticorum, oder eine mit ausländischer Raritäten und Geschichten wohlversehene Schatz-Kammer, fürstelleded die Asiatische Africanische und Americanische Nationes* (etc.) Hamburg, 1688.

[13] Zejména deník Lamberta Wytse (Codex Vindobonensis 3325, *Voyages de Lambert Wytse en Turquie*, 1574) a tzv. Lewenklaovo album (Codex Vindobonensis 8615), obě ve fondech Rakouské národní knihovny; – dále jen ÖNB. Vlastní Ungnadova *Türkenbuch* se nedochovala, je známa pouze její kopie uchovávaná v Drážďanské knihovně. – Srv. Stéphane YERASIMOS: *Istanbul au XVI siècle. Images d'une capitale*. In: Soliman Le Magnifique (katalog), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1990, 284-298.

[14] Podle S. Gerlacha se narodil spolu s ostatními M. Sebald, kuchař. – Srv. Samuel GERLACH (Hrsg.): *Stephan Gerlachs dess Aeltern Tage=Buch*, etc. Frankfurt a. M. 1674, 5; – Sebald Plan, *Liber Amicorum* (Strahovská knihovna, DG IV 25); – Tomáš RATAJ, in: *Dějiny a současnost*, 4, 1995, 12.

[15] *E. Fischer*, c. d. (v pozn. 11, 1962), 54; – G. K. SAUR: *Allgemeines Künstler-Lexikon* 3. München – Leipzig 1992, 568; – *Hollstein* II, 60-61; – Joachim von Sintzendorff, 1580 (Albertina, 49.7. f.9) – Aeg. De Noailles, 1578 (Albertina, 49.7. f.5, s podpisem: *Nic. Andrea faciebat Constantinopoli* etc.).

[16] Franz BABINGER: *Drei Stadtansichten von Konstantinopel, Galata ("Pera") und Skuteri aus dem Ende des 16. Jahrhunderts*. Wien 1959, 3-21.

[17] Franz UNTERKIRCHNER, in: Alberto Arbasino: *I Turchi, Codex Vindobonensis 8626*. Parma 1971, 15-19.

[18] Alois BEJBLÍK (ed.): *Přihody Václava Vratislava z Mitrovic, které on v tureckém hlavním městě Konstantinopoli viděl, v zajetí svém zakusil a po šťastném do vlasti navrácení sám léta páně 1599 sepsal*. Praha 1977, 44 n.

[19] ÖNB, Cod. 8615, 185 ff, papír, 493 x 365 mm; – Srv. Franz UNTERKIRCHNER: *Inventar der illuminierten Handschriften, I*. Wien 1957, 121 (Budín, Pešt a Gellért na f. 155r; skládací trojlist).

[20] György RÓZSA: *Budapest régi látképei (1493-1800)*. Budapest 1963, 171, il. II b.

[21] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 13), 284-298.

[22] Jeho dílo obsahující vedle textu 60 rytin bylo vydáno poprvé r. 1567 s privilegiem datovaným 1555, následovaly reedice (v Lyonu 1568) a překlady: Nicolas de NICOLAY: *Les Navigations pereginations et voyages, faits en la Turquie*, etc. Anvers 1576. Současně u téhož vydavatele vyšlo dílo italsky. Německy jako *Von der Schiffart und Reyss in die Turkey unnd gegen Orient* etc., r. 1572 v Norimberku. Další francouzské vydání se objevilo r. 1662, jeho ilustrace využil Mézerai pro *Histoire générale des Turcs* (1662).

[23] Dernschwam se posléze usadil v Banské Bystrici, kde žil na náměstí ve Fuggerovském domě. – Srv. Ján KÜHNDEL: *Ján Dernschwam, vzdělaný faktor Fuggerovcov na Slovensku (1494-1567)*. In: *Historické štúdie* I. Bratislava 1955, 168-187.

[24] *Viaggio Da Venetia al Santo Sepolcro, Et al monte Sinai, Con il disseno delle Città, Castelli, Ville, Chiese, Monasteri, Isole, Porti, et Fiumi, che sin l'a ritrouano* etc., Venetia, Danielo Zanetti 1598; – *Da Venetia a Constantinopoli per Mare e per Terra et insieme quello di Terra Santa. Nel quale oltre a Settantaquattro disegni di Geografia e Corografie si di scorre, quanto in esso Viaggio, si ritroua, C I O E., Città, Castelli, Porti, Golf, Isole, Monti, Fiumi e Mari...* etc., Venetia, Giacomo Franco 1617.

[25] (Giulio BALLINO): *De' disegni delle più illustri città e fortezze del mondo. P. 1, la quale ne contiene cinquanta: con una breve historia delle origini, et accidenti loro secondo l'ordine de tempi; raccolta da M. Giulio Ballino*. Venetia, 1569.

[26] Donatus BERTELLI: *Civitatium aliquot insigniorum et locorum magis munitiorum exacta delineatio: cum additione aliquot Insullarium principium. Disegni di alcune più illustri città, et fortezze del mondo, con aggiõnta di alcune Isole principali*. Venetia 1574.

[27] Francesco VALEGIO: *Racolta delle più illustrata et famosa città del mondo*. Venezia, b.r. (cca 1590).

[28] Vincenzo CORONELLI: *Atlante di diversi Piani e Prospetti della Città*. Venezia, 1680-1689.

[29] Analýza Hogenbergova projektu viz R. A. SKELTON v úvodu k reedici F. Hogenberg, G. Braun: *Civitates Orbis Terrarum*. Amsterdam 1965; zevrubně též J. POLIŠENSKÝ a J. KOZÁK v *Umění* (31, 1983) v kontextu diskuse o vývoji evropské veduty v 16.-18. století.

[30] Alois FAUSER: *Repertorium älterer Topographie Drucksgraphik von 1486 bis 1750, I-II*. Wiesbaden 1978. Zevrubná analýza vývoje vyobrazení měst: Lucia NUTI: *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia 1996.

[31] Abraham SAUR Von Franckenberg: *Parvum theatrum, das ist: Erster Anblick und Summarischer Auszug von Erbaurung*

und Ankunft namhafter Stätt, Schlösser und Klöster. Frankfurt am Mayn 1593; – Týž: *Theatrum Urbium, Warhaftige Contrafeytung und Summarische Beschreibung vast aller Vornehmen und namhaftigen Stätten Schlössern und Klöster ... Allen Studenten, Mahleren, Kauff und Wanderleuthen solust zu Antiquiteten, sehr nützlich und dienstlich...* Frankfurt a. M., 1595.

[32] Wilhelm Schäfer genandt DILLICH: *Ungarische Chronica etc.* Cassel 1606.

[33] Wilhelm Peter ZIMMERMAN: *Beschreibung und Abbildung der Kriege und Schlachten in Ungarn von 1592-1602.* Augsburg 1604.

[34] Johann Christoph WAGNER: *Delineatio Provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici in Oriente...* Augsburg, Gedruckt und verlegt durch Jacob Koppmayer, 1685.

[35] *Marschs und Campementen Der Kayserl. Haupt Armée in Hungarn Unter Commando ... Prince Eugenio von Savoye... 12.7. – 6.11.1697.* Österreichisches Staatsarchiv Kriegsarchiv – dále jen KA (G. VI. H III C 107, 1. Band); – *Livre Second Contenant la Suite des Marches et Campemens dans le Roiaume de Slavonie et Bosnie jusqu'à Seralia. par des Troupes Choiesies et Volontaires Sous le même Commandement de Son Altesse Serenissime le Prince Eugène de Savoie* (KA: G. VI. H III C 107, 2. Band); – *Henrich Ötendorfer: Das Reis von Offen auff Grichischen Weissenburg, 1665* (ÖNB, Cod. 8481); – Leopold Franz v. Rosenfeld: *Feldlager der Armée des Prinzen Eugen v. Savoyen 1697-1698.* Wien 1699 (ÖNB, Cod. 8612).

[36] *Sammelwerk über den Türkenkrieg 1683-1699,* Gaspar Bonttats, Iacob Peeters ad., Antverpy (KA: G. VI. H III c 98 – 6d).

[37] *Yerasimos,* c. d. (v pozn. 7), 43.

[38] Carolus STEPHANUS: *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum etc.,* Apud Iacobum Stoer, 1590 (ÖNB, 73.V44).

[39] Georg KREKWITZ aus Siebenbürgen: *Totius Regni Hungariae Superioris & inferioris accurata Descriptio. Daß ist Richtige Beschreibung Deß gantzen Königreichs Hungarn.* etc. Franckfurt und Nürnberg, 1686; – Christoff RIEGEL: *Das eh-mals gedrückte, vom Türcken berückte, nun trefflich erquickte Königreich Ungarn samt dessen Ströme=Fürsten der Weltberühmten Donau Ausführlich vorgestellt,* etc. Franckfurt u. Leipzig, 1688.

[40] *Yerasimos,* c. d. (v pozn. 7), 46-48.

[41] *Zirojević,* c. d. (v pozn. 3, 1976), 4-7.

[42] E. A. GUTKIND: *International History of City Development, 8. Urban Development in Eastern Europe: Bulgaria, Romania and the USSR.* (Gabriele Gutkind ed.) New York 1972, 98-117.

[43] Machiel KIEL: *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period. A Sketch of the Economic, Juridical and Artistic Preconditions of Bulgarian Post-Byzantine Art and its Place in the Development of the Art of the Christian Balkans, 1360/70 – 1700. A New Interpretation.* Assen/Maastricht 1985, 41-42.

[44] (Anton VRANČIĆ): *Iter Buda Hadrianopolim anno 1553 exaratum ab Antonio Verantio etc.,* in: Alberto Fortis: *Viaggio in Dalmazia, Venezia 1774* (- dále jen *Verantius*), s. XXI, XXII (překlad Jan Ždichynec).

[45] Nazývá je "martaloczen". – (Franz BABINGER): *Hans Dernschwam's Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien (1553/55). Nach der Urschrift in Fugger-Archiv herausgegeben und erläutert von Franz Babinger.* In: *Studien zur Fugger-Geschichte* (Hrsg. von Jacob Strieder), 7. Heft. München und Leipzig 1923, 5, 6 (- dále jen *Dernschwam*).

[46] (M. BESOLT): *Des Wolgeborenen Herrn Heinrichs Herrn von Liechtenstein von Nicolsburg u. Rom. Keys. Maiest. Abgesandten, u. Reyss auff Constantinopol im 1584 Jar beschrieben durch...* In: Hanses Lewenkaw von Amelbeurn: *Neuwe Chronica Türekischer Nation von Türcken selbs beschrieben etc.,* Frankfurt am Mayn 1590, 522 (- dále jen *Besolt*).

[47] Elizabeth ZACHARIADOU (ed.): *The Via Egnatia under Ottoman Rule (1380-1699).* Rethymnon 1996.

[48] *Yerasimos,* c. d. (v pozn. 7), 47; – *Gutkind,* c. d. (v pozn. 42), 98-117; – *Zirojević,* c. d. (v pozn. 3, 1976), 40-48; – Halil INALCIK: *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600.* New York 1989, 146-147.

[49] *Zirojević,* c. d. (v pozn. 3, 1976), passim; – *Zirojević,* c. d. (v pozn. 3, 1987), 119-129.

[50] *Zirojević,* c. d. (v pozn. 3, 1976), 24 n.; – Machiel KIEL: *Ottoman Building Activity Along The Via Egnatia. The Cases of Pazargah, Kavala and Ferecik.* In: E. Zachariadou, c. d. (v pozn. 47), 145-146.

[51] Vojtech KOPČAN, Pavol HORVÁTH: *Turci na Slovensku.* Bratislava 1971; – Vojtech KOPČAN, Klára KRAJČOVIČOVÁ: *Slovensko v tieni polmesiaca.* Martin 1983; – Vojtech KOPČAN: *Turecké nebezpečenstvo a Slovensko.* Bratislava 1986.

[52] *HANBURG – DOWIN* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, f. 12v), 203 x 273 mm.

[53] *Gerlach,* c. d. (v pozn. 14), 5.

[54] *PRAESBURG* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, f. 13v – 14r), 203 x 546 mm.

[55] Vladimír HORVÁTH, Darina LEHOTSKÁ, Ján PLEVA (eds.): *Dejiny Bratislavy.* Bratislava 1982, 92 n.; – Darina LE-

HOTSKÁ, Ján PLEVA (eds.): *Dejiny Bratislavy.* Bratislava 1966, 106-110. Stručný přehled stavebního vývoje viz Oldřich DOŠTÁL, Jiří HRŮZA, Dobroslav LÍBAL, Svatopluk VODĚRA, Tibor ZALČÍK: *Československá historická města.* Praha 1974, 131-134; – Vladimír HORVÁTH: *Územie mesta a životné prostredie v Bratislave v 14. a 15. storočí.* Historický časopis, 34, 1986, č. 6, 885-896; – Andrej FIALA, Tatiana ŠTEFANOVIČOVÁ: *Bratislavský hrad.* Bratislava 1971, 61-65.

[56] Viz ilustrace č. 18 in Katarina ZÁVADOVÁ: *Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII. a XVIII. storočí.* Bratislava 1974.

[57] Srv. Salomon SCHWEIGGER: *Zum Hofe des Türkischen Sultans.* (Heidi Stein Hrg.), Leipzig 1986, 25.

[58] Ke stavebnímu vývoji bratislavských kostelů viz Juraj ŽÁRY: *Kaplnka českej kráľovnej Žofie Bavorskej v bratislavskom dome.* Umění, 38, 1990, č. 1, 1-14.

[59] *GOMORREN VESTUNG* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, list 15v – 16r), 203 x 546 mm.

[60] Juraj ŽUDEL: *Stolice na Slovensku.* Bratislava 1984, 65-70; – Michal MÁCZA: *Vývoj Komárna v obrazoch.* Komárno 1985, 6-7; – Ludovít GRÁFEL: *Pevnostný systém Komárna.* Bratislava, b.r., 8-10; – Endre MAROSI: *Partecipazione di architetti militari veneziani alla costruzione del sistema delle fortezze di confine in Ungheria tra il 1541 e il 1593.* In: Tibor Klaniczay (ed.): *Rapporti Veneto-Ungheresi all'epoca del rinascimento.* Budapest 1975, 195-215.

[61] Srov. Boh. ČERNÝ: *Bývalá pevnost Komárno.* (Průvodce po bojištích a vojenských památkách Československé republiky, sešit 26). Praha 1937, 3-5.

[62] *Kopčan, Krajčovičová,* c. d. (v pozn. 51, 1983), 137-139.

[63] Stavební vývoj Komárna kromě citovaných prací in Štefan PISOŇ: *Hrady zámky a kaštiele na Slovensku.* Martin 1973, 195; ikonografie in: *Závodová,* c. d. (v pozn. 56), 66-68.

[64] Např. *Gerlach,* c. d. (v pozn. 14), 15, 17.

[65] Traian STOIANOVICH: *Model and Mirror of the Premodern Balkan City.* In: La Ville Balkanique XV^e – XIX^e siècle. Sofia 1970 (Studia Balkanica 3).

[66] *Kiel,* c. d. (v pozn. 43), 44-50.

[67] Srov. Marianna D. BIRNBAUM: *Buda Between Tatars and Turks.* In: Bariša Krekić (ed.): *Urban Society of Eastern Europe In Premodern Times.* Berkeley – Los Angeles – London 1987, 137-157. Buda čítala 12 – 15.000 obyvatel a Pest asi 10.000 (s. 152); – L. FEKETE: *Budin.* In: *Encyclopaedia of Islam.* New Edition. London – Leiden 1986-1997, vol. I., 1284-1286.

[68] Poprvé město obléhali r. 1526, po druhé r. 1529 a nakonec 29.8.1541 nad Budínem vyhlásili svou svrchovanost.

[69] K. V. ZIMÁNYI: *Economy and Society in 16th and 17th Century Hungary (1526-1650).* Studia Historica ASH 188, Budapest 1987; – E. A. GUTKIND: *International History of City Development, 7. Urban Development in Central Europe: Poland, Czechoslovakia, Hungary.* (Gabriele Gutkind, ed.) New York 1968, 411-414.

[70] Augerius BUSBEKIUS: *Dvë jizdy do Konstantynopole a odtud do Amasie.* In: Jan Lewenkaw z Amelbeurnu, *Kronyka nová o národu tureckém na dva díly rozdělená etc.,* Praha 1594. Citováno podle Krameriovy reedice z r. 1810, s. 236 n. (- dále jen *Busbeck*).

[71] *Busbeck,* c. d., 237-238.

[72] Tamtéž, s. 240.

[73] *Dernschwam,* c. d. (v pozn. 45), 270-272.

[74] Gyöza GERŐ: *Türkische Baudenkmäler in Ungarn.* Budapest 1976, 33-36; – *Fekete,* c. d. (v pozn. 3), passim.

[75] Godfrey GOODWIN: *A History of Ottoman Architecture.* Baltimore – London 1971.

[76] Georg Hoefnagel pro *Civitates Orbis Terarum,* sv. 6, n. 30. Reprodukováno v Klára HEGYI, Vera ZIMÁNYI: *Muslime und Christen. Das Osmanische Reich in Europa.* Budapest 1988, 117; – *Gy. Rózsa,* c. d. (v pozn. 20), 171, 175; ill. II b, XX.

[77] Vasa ČUBRILOVIĆ (ed.): *Istorija Beograda, 1.* Beograd 1974, 323 n.

[78] B. DJURDJEV: *Belgrade.* In: *Encyclopaedia of Islam.* New Edition, vol. I. London – Leiden 1986, 1163-1165.

[79] Jovanka KALIĆ-MIJUŠKOVIĆ: *Beograd u srednjem veku.* Beograd 1967.

[80] Olga ZIROJEVIĆ: *Tursko vojno uredjenje u Srbiji 1459-1683.* Beograd 1974. Autorka se věnovala zevrubně nejen systému, ale situaci jednotlivých vojenských pevností, zejm. viz s. 112-158.

[81] *Zirojević,* c. d., 114; – *Djurdjev,* c. d. (v pozn. 78), 1163-1164.

[82] *Djurdjev,* ibid, 1164; – *Čubrilović,* c. d. (v pozn. 77), 387 n.

[83] Hazim ŠABANOVIĆ: *Katastarski popisi Beograda i okoline (1476-1566). Turški izvori za istoriju Beograda, knj. I., sv. 1.* Beograd 1964, 437-460; – *Zirojević,* c. d. (v pozn. 80, 1974), 114 – upozorňuje na neúplnost osmanských pramenů.

[84] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 46; – Čubrilović, c. d. (v pozn. 77), 408 n.

[85] Divna ĐURIĆ-ZAMOLO: *Beograd kao orijentalna varoš pod Turcima (1521-1867)*. Arhitektonsko-urbanistička studija. Beograd 1977, ill. 69.

[86] Barthel Beham (1502-1540): *Belagerung von Griechisch Weissenburg sept. 1521*, vytištěno 1522 (Wien, Albertina, D. I. Sekt. Bd. 21, p. 58, inv. 1936/1134). – Viz *Hollstein II*, 173 n., a *III*, passim.

[87] Dillich, *Ungarische Chronica* (1600), 141v – 142r; – Zimmermann: *Beschreibung und Abbildung der Kriege und Schlachten in Ungarn von 1592-1602*. Augsburg 1604, 23.

[88] UBL, Coll. BN Port. 168 n° 17.

[89] UBL, Coll. BN Port. 168 n° 16.

[90] UBL, Coll. BN Port. 168 n° 20. Bodenehrovo vyobrazení bylo znovu použito např. M. Seutterem v parergu mapy (srov. UBL, Coll. BN Port. 168 n° 33).

[91] Ikonografickou a kartografickou analýzu viz též *Đurić-Zamolo*, c. d. (v pozn. 85).

[92] Evlija ČELEBI: *Putopis. Odlomci o jugoslovenskim zemljama*. Sarajevo 1979 (Překlad, úvod a komentář Hazim Šabanović), s. 70-80; – Čubrilović, c. d. (v pozn. 77), 393-409.

[93] *BELGRADUM* (UBL, Cod. Lat. Voss Oct. 50, f. 28v – 29r), 203 x 546 mm.

[94] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 49.

[95] *Kiel*, c. d. (v pozn. 43), 47.

[96] Až do 19. století. Teprve r. 1828, krátce před rusko-tureckou válkou, byly vybudovány fortifikace. – E. A. Gutkind, c. d. (v pozn. 42), 81 (autorem kapitoly o Bulharsku byl Peter Taschev, komentář o vývoji Sofie přičinil E. A. Gutkind). – Viz též Bistra CVETKOVA: *Sofija prez XV – XVIII vek*. In: Petar Dincov (ed.): *Sofija v vekach*, T. I. Drevnosť, Sredněvekovje, Vozrožděniye. Sofija 1989, 79 n.

[97] Zevrubně viz Bistra CVETKOVA: *Les institutions ottomanes en Europe*. Wiesbaden 1978.

[98] *Gerlach*, c. d. (v pozn. 14), 20, 521.

[99] Názory na počet obyvatel se různily: 1572 – 7.000, 1580 člen Contarinioho poselstva uvedl 15.000; – srov. *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 49.

[100] *P. Tashev* (in: Gutkind, c. d. v pozn. 42), 80-81.

[101] *Tamtěž*, 79-83; – Bernard LORY: *Le sort de l'héritage ottomane en Bulgarie. L'Exemple des villes bulgares, 1878-1900*. Istanbul 1985, 99-121.

[102] V Sofii jich napočítali 15. Dávný kostel sv. Sofie se stal mešitou, významná byla i mešita Mehmeda Paši spolu s karavanserajem – zděným a zaklenutým z r. 1547-48. *Gerlach* (c. d. v pozn. 14, 1573) napočítal 9 pravoslavných kostelů, *Besolt* (c. d. v pozn. 43, 1584) zmínil synagogu – podle cestovatelů to byla po Edirne druhá nejdůležitější na Balkáně. – Srov. *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 49.

[103] *SOPHIA* (UBL, Cod. Lat. Voss. Oct. 50, f. 32v – 33r), 203 x 546 mm.

[104] *Cvetkova*, c. d. (v pozn. 93, 1989), 81-83.

[105] Kromě *Verantia* (c. d. v pozn. 44), jehož Itinerář právě příjezdem do Edirne končí. Pravděpodobně se pokračování nedochovalo.

[106] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 51-52.

[107] *Busbeck*, c. d. (v pozn. 67), 252 n.

[108] *Gerlach*, c. d. (v pozn. 14), 511 n.

[109] *EDIRNE – ADRIANOPOLIS – ENDRENE* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, f. 37v – 38r), 203 x 546 mm.

[110] *Besolt*, c. d. (v pozn. 43), 519.

[111] *Zirojević*, c. d. (v pozn. 3, 1976), 4-7.

[112] *MUSTAPHA GUBRISTI* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, f. 36r, 203 x 273 mm). Mustaphae Pons, tedy Mustafa Pascha Köprisi dostal své bulharské jméno Svilengrad roku 1912, v souvislosti se snahou mladého státu zbavit se v co největší míře tureckého dědictví.

[113] Cevdet ÇULPAN: *Türk tas küprüleri (Ortaça-gdan osmanlı devri sonuna kadar)*. *Türk Tarih kurumu basimevi*. Ankara 1975, 153-155; – Aptullah KURAN: *Sinan. The Grand Old Master of Ottoman Architecture*. Washington D.C – Istanbul 1987, 25, 26, 254-301. Çulpan most popsal včetně s malým kioskem uprostřed a analyzoval jeho konstrukci.

[114] *Verantius*, c. d. (v pozn. 44), XXXXI, XLV.

[115] *Gerlach*, c. d. (v pozn. 14), 514.

[116] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7); – *Çulpan*, c. d. (v pozn. 113), 153-155; – *Kuran*, c. d. (v pozn. 113), 25, 26, 254-301; – Ernst EGLI: *Sinan, der Baumeister osmanischer Glanzzeit*. Erlenbach – Zürich – Stuttgart 1976, 131, tento most opomíjí.

[117] *PONTE GRANDO* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, f. 44r, 203 x 273 mm); – *PONTE PICOLI* (ibid., f. 45r, 203 x 273 mm). Jejich turecké jméno není překladem.

[118] Srv. *Egli*, c. d. (v pozn. 116), 131; – *Goodwin*, c. d. (v pozn. 75, 1971), 293; – G. GOODWIN: *Sinan. Ottoman Architecture and its Values Today*. London 1993, 56.

[119] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 53.

[120] *Çulpan*, c. d. (v pozn. 113), 142-147.

[121] Srv. *Goodwin*, c. d. (v pozn. 72, 1971), 293.

[122] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 53.

[123] Aptullah KURAN: *Form and Function in Ottoman Building Complexes*. Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre (ed. by Attilio Petruccioli), 1-2/1987, 132-139; – Ulya VÖGT-GÖKNIL: *Spatial Order in Sinan's Külliyes*. *Tamtěž*, 168-173.

[124] *Vögt-Göknil*, c. d., 168.

[125] *Kuran*, c. d., 132.

[126] *Inalcik*, c. d. (v pozn. 48, 1989), 144.

[127] *Kuran*, c. d. (v pozn. 123, 1987); – *Vögt-Göknil*, ibid.

[128] *HAVSA* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, f. 39r), 203 x 273 mm.

[129] *Yerasimos*, c. d. (v pozn. 7), 52.

[130] *Gerlach*, c. d. (v pozn. 14), 511.

[131] *PIJRGAS* (UBL, Cod. Voss. Lat. Oct. 50, f. 40v – 41r), 203 x 546 mm.

[132] Machiel KIEL: *Lüleburgaz*. In: The Encyclopaedia of Islam. New Edition, vol. V., 815.

[133] *G. Goodwin*, c. d. (v pozn. 72, 1971), 295.

[134] *Kiel*, c. d. (v pozn. 132), 816.

[135] *Kuran*, c. d. (v pozn. 123, 1987), 132-139; – *Vögt-Göknil*, *tamtěž*, 168-173.

[136] *Goodwin*, c. d. (v pozn. 118, 1993), 54.

[137] Srov. *Egli*, c. d. (v pozn. 116), 125; – *Goodwin*, c. d. (v pozn. 72, 1971), 295; – *Vögt-Göknil*, c. d. (v pozn. 123), 172.

[138] Viz *Abdjad*, in: Encyclopaedia of Islam. New Edition, vol. I. London – Leiden 1986, 97-98.

[139] *Đurić-Zamolo*, c. d. (v pozn. 85), 226.

[140] Desky skicáře jsou z čistého pergamenu, svázané pergamenovými provázky. Papír skicáře pochází z benátských papírů. Vodoznak složený z hvězdice nad kotvou v kruhu je typický pro benátské papírny. – Srv. C. M. BRIQUET: *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. (Facsimile of the 1907 edition with supplementary material etc., ed. by Allan Stevenson). Amsterdam 1968, I., s. 40, 42-43. Kresby jsou poměrně rozměrné, v podkladu je viditelná kresba tužkou, zpracování potom bylo provedeno černým nebo hnědým inkoustem. Pouze deset kreseb je jednolistových (203 x 273 mm), třináct je dvoulistových (203 x 546 mm). Tři kresby přecházejí na druhou stranu pouze částečně.

[141] *Fischer*, c. d. (v pozn. 11, 1990), 15; – Maria-Magdalena MÜLLER-HAAS: *Ein Künstler am Bosphorus Melchior Lorch*. In: Hendrik Budde, Gereon Sievernich (Hrsg.): *Europa und der Orient, 800 – 1900*. Berlin 1989, 239-244.

[142] J. LEWENKLAW: *Kronyka nowá o Národu Tureckém etc.*, Praha 1594, f. iiiii v.

[143] Tento výzkum byl uskutečněn díky grantu na projekt "Obraz druhého" Semináře obecných a komparativních dějin (FFUK) od Grantové agentury Karlovy University v Praze, dále díky stipendiu od Rijksuniversiteit Leiden, stipendiu Mellon Foundation a Institute for Humane Sciences ve Vídni. Za rady, kritické připomínky a podporu upřímně děkuji Dirku de Vriesovi (Leiden), Machielu Kielovi (Utrecht), Eriku Fischerovi (Kodaň), Gyözovi Gerő (Budapešť), Kataríně Závadové (Bratislava), Ernestu Petritschovi (Viedeň) a v neposlední řadě Suraiye Faroqhi (Mnichov).

Foto: Universiteitsbibliotheek Leiden (1-10)

The Leiden Sketchbook: towns along road from Vienna to Constantinople (1577-1585)

(Summary)

The article focuses on the analysis and interpretation of the so-called *Leiden Sketchbook*. Town views, which compose this drawn itinerary, are kept in Collections of old prints and manuscripts of the Leiden University Library, in the Biblioteca Vossiana and has so far not been published. The volume contains twenty six anonymous sketches of towns, representing places in Central and South Eastern Europe: Hainburg, Bratislava, Komárno, Esztergom, Visegrád and Nagymaros, Buda and Pest, Erdőd, Vukovar, Bodin, Petrovaradin, Slankamen, Zemun, Belgrade, Nish, Pirot, Sophia, Plovdiv, Svilengrad, Edirne, Hafsa, Babaeski, Lüleburgaz, Çorlu, Silivri, Büyük Çekmice and Küçük Çekmice. A look at the geographic location of the towns reveals, that they were the stopping places on one of the most important roads of this region connecting Vienna with Constantinople.

The manuscript was first ascribed to Melchior Lorichs (Lorck) and dated 1555–1560, with a necessary question-mark. The content analysis has proved, however, that it must have been produced about twenty years later. All the important architectural monuments, which the author portrayed in his sketches, were in place only between 1578–1585. The dating, the style, the handwriting, together excluded the possibility of Lorichs's authorship. Nevertheless, the sketchbook presents an interesting contribution to the western image of Ottoman towns. The style suggests that drawings were produced by a person familiar with techniques of drawing views of towns common in the second half of the sixteenth century, using two main approaches to the urban landscape: bird's-eye view and panoramic view. The author of the *Leiden Sketchbook* undertook the journey along the imperial road downstream the Danube to Belgrade and then across the interior of the Balkan peninsula. It was an exclusively official road used by diplomatic missions, merchants and the army. As no private person took it and no private written account was produced of this track, also the author of the *Leiden Sketchbook* was probably in some way attached to an official group of travellers - an embassy or a messenger. The *Leiden Sketchbook* represents a rather systematic presentation of towns on the imperial road. The author included all obligatory stopping places, practically all fortresses, large and even small towns. Nevertheless he omitted many castles

and several other places, such as Illok, Smederevo, Jagodna or Tatar Pazardzik, some of which were considered towns or boroughs in travelogues. Our knowledge of the road is quite detailed thanks to considerable historical research, which proved numerous travel descriptions as reliable sources of information. Following the historical analyses of various versions of itineraries, it was concluded, that the important places, where travellers stopped to get permission to continue their journey and stayed often more than one night, were identical. The mentions of less important places, which were just passed on the way, or places, where travellers spent only one night are more variable. In this aspect the *Leiden Sketchbook* is quite unique. It is surprising that several towns in the interior of the peninsula, so small and unimportant that they did not have their own entries in the sixteenth- and seventeenth-century dictionaries or topographic description, have their own "portrait". In large and famous collections of the period produced either in Italy, Germany or the Low Countries, we would find towns of this region only occasionally. Small Serbian towns and practically all places in Rume- lia and Thracia (today Bulgaria and Turkey) are missing, with the exception of Edirne and Constantinople, which were drawn in the sixteenth and seventeenth centuries. The technique of a town-view experienced an innovative period in the sixteenth century. The *Leiden Sketchbook* corresponds with the efforts to provide reliable information about distant regions, to present an impressive interpretation of urban landscape. The author succeeded to create drawing of small towns more or less true to the topography. However, when he attempted to depict large, administrative centres, he produced rather impressionistic views. From this aspect, the collection has to be treated as a western interpretation of towns, and in the context of an early development of "vedutti".

The analysis of the *Leiden Sketchbook* contributes to the study of the procedure of the "image" creation of an Ottoman town. In the society of central and western Europe the "image" of a town was created as an integral part of the "image" of a Turk and of the whole Ottoman society. These "images" or perceptions resulted from the experience of individuals who knew urban life in towns of Early Modern Europe, and who confronted their Europe-

an stereotype with the Ottoman reality in the course of their journey through the Ottoman Empire. Efforts to articulate a factually true information appeared in the second half of the sixteenth century and their influence reached into the seventeenth and, in some cases, even well into the eighteenth century. The iconography and the travelogues both contributed to the formation of a stereotype of an Ottoman town. As the imperial road went through several important European provinces of the Ottoman Empire and many towns were located on this road, the author of the sketchbook had a unique possibility to depict diverse types of towns. This article focuses first on the last three stops on the Habsburg territory (Hainburg, Bratislava, Komárno). Once the author entered the territory under the Ottoman rule, the urban scenery changed immediately. Then the focus turns to the old administrative centres (Buda, Belgrade, Sophia and Edirne), and on towns stimulated by highways, traffic on them and by large service complexes (külliye). A comparative study of the

sketches, travelogues and the results of contemporary historiography offers an opportunity to discuss the ways in which the 16th-century itinerants perceived Ottoman towns, and how they interpreted them for the purpose of public opinion formation. Towns on the imperial road were used by the Ottoman state as effective instruments of transmission of cultural values, as well as of integration and transformation into the Ottoman system. At the same time they functioned as a first rate "informant" for every visitor of the country. However this material contributes to the historical knowledge about the impact of the Ottoman power on Balkan towns in the period of its greatest expansion. Thus the *Leiden Sketchbook* discloses a deep layer in the urban "palimpsest", it tells part of the dramatic story of the incorporation of the conquered territory, of the phases of ottomanization of Balkan towns. It is also a testimony of the limits of the foreigner's ability to observe and to understand.

Zur Deutung des Preßburger Maximiliansbrunnens *

Petr FIDLER, Innsbruck

Der Preßburger Hauptplatz bildete nicht nur im urbanistischen Stadtgefüge einen Mittelpunkt, sondern war gleichzeitig auch einer seiner semantischen Schwerpunkte. Die heute verschollenen kleinen Monumente auf dem Hauptplatz, Festtribünen, Inschriften, Statuen und Fresken, der Pranger oder die Bauten der städtischen Wachstube, waren nämlich nicht bloße Nutzrichtungen, sondern besaßen den Charakter von allgemein verständlichen Zeichen, die die mannigfaltigen Funktionen des städtischen Lebens nach außen transparent machten. Einem dieser figuralen Zeichen möchte ich die folgende Betrachtung widmen.

Der Platz (1373 *Forum*, 1404 *Markt*, 1434 *Ring*, 1560 *Getreidemarkt* usw.), die Bühne des politischen und ökonomischen Lebens der einstigen königlich-ungarischen Metropole, verwandelte sich an Feiertagen in einen Schauplatz ungezügelter Feste. Der höchste Stadtfeiertag in Preßburg war zweifellos die Feier der St. Johannes-Nacht vom 23.-24. Juni. Der ursprünglich heidnische Feiertag der Sommersonnenwende war ein Volksfest und wurde rund um brennende Feuer gefeiert. Mit Fackelzügen und dem Wälzen eines Rades „half“ man der Sonne, sich am Himmel zu halten. Die Feierlichkeiten kamen auch nicht ohne „Wasserbräuche“ aus. In dieser Nacht besaßen doch die Brunnen heilende Kräfte!¹

An das Gebäude des Rathauses am westlichen Platzrand knüpft im östlichen Teil semantisch

auch der monumentale Stadtbrunnen mit der Statue des Ritters im Harnisch an, der heute volkstümlich Rolandbrunnen genannt wird (*Abb. 1*). Solange der Platz vor dem Rathaus gepflastert und ohne Grün war, stand das Rathaus mit dem Brunnen auch in einer engeren räumlichen Beziehung. In seiner heutigen Form ist der Brunnen mit der Statue aus einigen im Stil heterogenen Teilen zusammengesetzt, was das Verständnis seiner semantischen Beziehung zum Rathaus erschwert.

Das Original der Brunnensäule befindet sich zwar im Depot des Stadtmuseums. Es wurde jedoch bei der letzten Restaurierung durch eine passable Kopie ersetzt. Der Preßburger Brunnen in seinem aktuellen Erscheinungsbild setzt sich aus einem voluminösen runden Brunnenbecken, einer kleineren Wasserschale und einer Brunnensäule zusammen.

Die S-förmig profilierten Wände des Wasserbeckens sind durch ballusterförmige Pilaster gegliedert und mit 8 Reliefköpfen besetzt. Die ausdrucksvollen, wenn auch stark verwitterten Köpfe stellen einen bärtigen Mann, einen Satyr (*Abb. 3*) und 6 Frauen mit Kopftücher dar. Ursprünglich dienten sie, wie auch die Maskarons am Rand der oberen kelchförmigen Brunnen-schale als Wasserspeier. Mit wasserspeienden Maskarons und von Putti gehaltenen Delphinen war auch das hybride, aus der zweiten Brunnen-schale emporwachsende Mittelstück der Brunnensäule versehen. Ihre Bekrönung ist dreige-

schossig. Auf einem mit Inschriftentafeln und der Jahreszahl 1572 versehenen Sockel erhebt sich ein zylindrisches Postament mit Delphinen und heraldischem Beiwerk (4 Stadtwappen von Preßburg) als Basis für die ursprünglich bunt gefaßte Figur eines bärtigen Ritters im Harnisch. Das Visier seines Helms ist offen. Der Ritter stützt sich mit der Rechten auf einen Schild mit dem ungarischen königlichen Wappen, seine Linke umklammert den Griff des Schwertes.

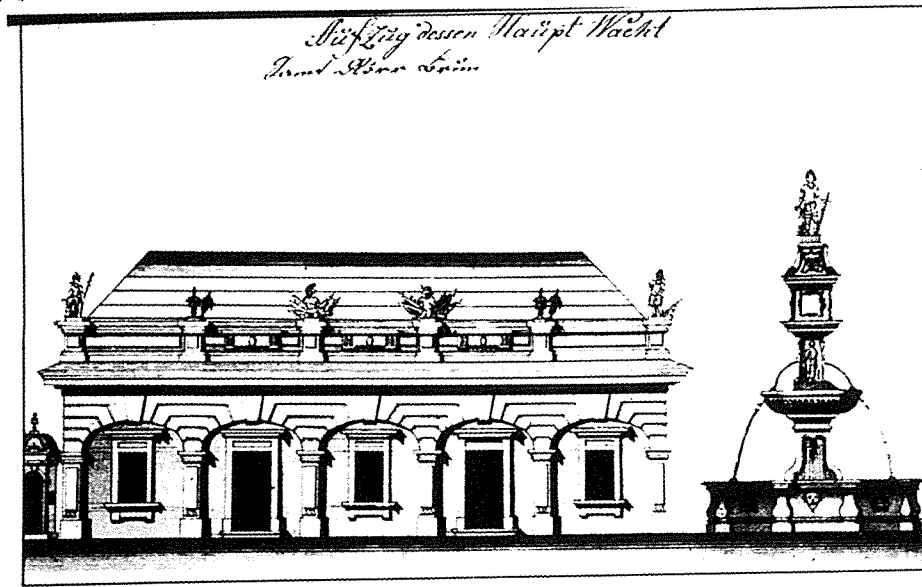
Bereits der erste Blick auf das Preßburger Wahrzeichen verrät etliche Stildiskrepanzen, die nach einer Erklärung verlangen. Die heterogene Form des vierteilig aufgebauten Brunnens ist das Ergebnis der wiederholten Renovierungsarbeiten, von denen mindestens zwei im 18. Jahrhundert aktenkundig sind (*S.P.Q.P.* 1704, Matthias Bel, 1735).² Dabei wurde die untere Wasserschale vergrößert und das obere Wasserbecken neu installiert. Die Preßburger Lokalforschung nimmt an, daß dabei eine aus dem ehemaligen Seicento-Garten des Preßburger erzbischöflichen Sommerpalais stammende Brunnenwasserschale verwendet wurde.³ Das Mittelstück der Brunnensäule wurde dabei entfernt und durch ein neues ersetzt (*Abb. 4*). Das Original mit polychromierten Hochreliefs der vier Putti als „Männchen piss“ und mit floralen Kandelabern wurde 1968 in einer Hausmauer entdeckt, freigelegt und museal installiert.⁴

Der heterogene Stilcharakter des Preßburger Stadtbrunnens kommt beim Vergleich mit den schlichten einschaligen mitteleuropäischen Brunnensäulen des 16. Jahrhunderts und dem in der höfischen Kunst Maximilians II. beliebten zweischaligen Zierbrunnentypus zum Vorschein. Der monumentale figurale Brunnen gehörte nota bene zu den bevorzugten Aufgaben der manieristischen Bildhauerei unter Maximilian II. Neben den bereits verschollenen Zierbrunnen im Garten des Neubäudes oder im Tiergarten in Innsbruck, die Alexander Colin 1565-1570 lieferte,⁵ war es der berühmte Kaiserbrunnen, den Maximilian II. bei dem Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer



1. Bratislava, Maximiliansbrunnen (1572)

1568 in Auftrag gab, der bereits bei den Zeitgenossen für Aufsehen sorgte. Die Ausführung des ikonographisch und formal aufwendigen Kunstwerkes verzögerte sich, sodaß der Kaiser die Fertigstellung des Brunnens nicht mehr erlebte. Das ikonographische Brunnenprogramm, höchstwahrscheinlich ein Opus des kaiserlichen Hofantiquars Jacopo da Strada, war der Verherrlichung des Auftraggebers gewidmet. Im Einklang mit den vier Elementen und den vier Jahreszeiten wurde im Programm auch das politische Gerüst des Reiches präsentiert. Das heraldische Beiwerk des Brunnens legte den Schwerpunkt auf die kaiserlichen Erbländer. Interessanterweise wurde dabei kein Bezug auf Ungarn genommen.



2. Die Aufzeichnung des Gebäudes der Stadtwache mit Brunnen auf dem Hauptplatz, 18. Jh. (Archiv der Stadt Bratislava)

Maximilian II. ließ sich im Brunnenprogramm im Sinne seiner politischen Propaganda in der Gesellschaft der Herrscher der 4 antiken Reiche neben Ninus, Cyrus und Alexander dem Großen höchstpersönlich stellvertretend für Caesar darstellen.⁶ Nicht zu übersehen dabei ist ein starker antitürkischer propagandistischer Zug des Programms. Der Kaiser wird hier aber auch in der Porträtkunst in seiner Funktion als Schutzschild gegen die osmanische Gefahr aus dem Osten angesprochen.⁷

Alle diese aufwendigen Brunnenwerke waren wie der Preßburger Brunnen von 1572 zweischalig und vierteilig. In ihrem zierlichen und raffinierten Lineamente setzten sie sich von den plumpen „knollenförmigen“ Säulenstümpfen des Provinztypus ab.⁸ Das ursprüngliche Erscheinungsbild des Preßburger Maximilianbrunnens entspricht außerdem am besten dem manieristischen Geschmack für das Bizarre und Groteske, der am Maximilianischen Hof vorherrschte. Er zeichnet sich auch in der kontrastreichen Wirkung der blockartigen architektonischen Formen und der weichen korpulenten „Männer-

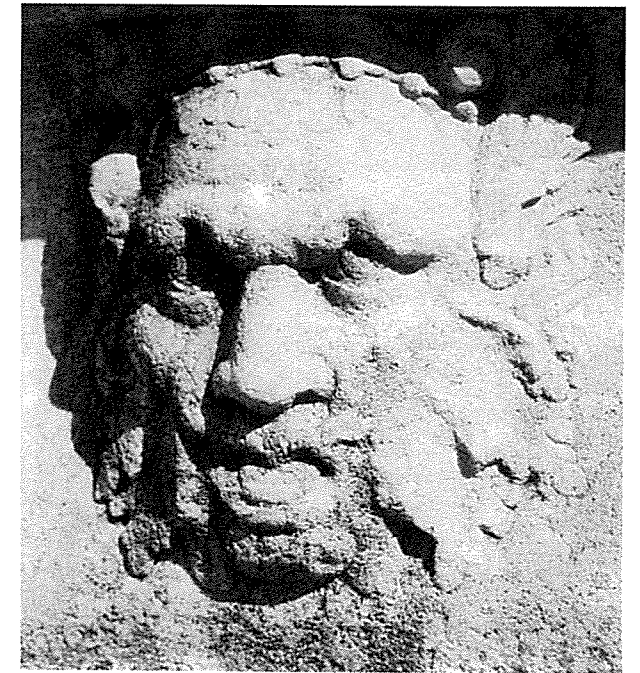
ken piss“ mit den vielen dünnen linearen Wasserstrahlen aus.

Nach der alten Überlieferung und im Einklang mit dem Text der Inschriftentafeln wurde der Preßburger Maximilianbrunnen der Stadt von Kaiser Maximilian II. zur Erinnerung an seine Krönung geschenkt. Daher sind auch sein für eine städtische Brunnensäule des 16. Jahrhunderts recht ungewöhnliches Konzept und die künstlerische Ausführung im Umkreis der Maximilianischen Hofkünstler zu erklären. Aus der maximilianischen Zeit besitzen wir zwar eine Menge von kultur-geschichtlich relevanten Quellen, aber leider nicht viele Kunstdenkmäler. Verschwunden ist die prächtige Ausstattung des sog. Neugebäudes, das die Zeitgenossen in Staunen versetzte.⁹ Zum Großteil eingeschmolzen wurde der prächtige Zimmerbrunnen von Wenzel Jamnitzer. Und das, was noch nach der kurzen zwölfjährigen Regierungszeit des exzellenten Kunstmäzens und Wissenschaftsförderers übriggeblieben ist, rechnet die Kulturgeschichte versehentlich oft bereits seinem Nachfolger, Rudolf II., zu.¹⁰

Das Schicksal war auch zu dem nach dem Wiener Neugebäude wohl aufwendigsten Bau- und Kunstunternehmen des Kaisers, nämlich dem Umbau und der Ausstattung der Preßburger Burg nicht gnädiger, die dem anspruchsvollen Programm des Neugebäudes in keiner Hinsicht nachstanden. Bei der Restaurierung der Preßburger Burg entdeckte man 1959 noch Überreste der Fresken und Stuckdekorationen von hervorragender Qualität, die zwar von der slowakischen Fachliteratur bearbeitet,¹¹ von den ausländischen Forschern jedoch kaum zur Kenntnis genommen wurden (Abb. 6). Der Verlust der gesamten Kunstausstattung der Burg aus dem 16. Jahrhundert ist um so schmerzlicher, je anschaulicher und detaillierter die Ausstattung der Burgräume von einem ihrer Schöpfer, dem Maler Giulio Licino, in einem Brief an Maximilian II. gepriesen wurde: „Ich schmücke die Kapellenfront mit schönem Stuck, zu dem ich viel Gold gebraucht habe. Die Seiten dekoriere ich mit Figuren und Historien. Zwischen den Fenstern plazierte ich das Bild des Gekreuzigten. Pfeiler mache ich aus Marmor, so auch die Vier Evangelisten.“¹²

Das Interesse des Kaisers an der Neugestaltung der Preßburger Burg erklärt sich aus dem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Zuge des türkischen Vormarsches enorm gestiegenen Prestige der Stadt. Nach dem Fall von Buda, Gran und Stuhlweissenburg hatte das Königreich Ungarn seine Hauptstadt, den erzbischöflichen Sitz und die Krönungskathedrale verloren. Das Erzbistum wurde nach Trnava übertragen und Preßburg fiel die Rolle der Haupt- und 1563 auch der Krönungsstadt des von den Türken bedrohten ungarischen Staatsrumpfes zu.

Die mittelalterliche, z.T. verfallene Burg des Kaisers Sigismund mußte nun für den Kaiser als König von Ungarn umgebaut und mit den nötigen komfortablen und repräsentativen Räumen für den Aufenthalt des Kaisers und seiner Familie anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten versehen werden. Die Bau- und Ausstattungsarbeiten leitete zunächst noch im Auftrag des Kaisers



3. Maximiliansbrunnen, Detail: Reliefkopf des Satyrs auf Wasserbecken

Ferdinand I. seit 1552 sein Hofarchitekt und Maler Pietro Ferrabosco. Bis zur Krönung Maximilians II. waren die Dekorationsarbeiten so gut wie abgeschlossen.

Die Ausstattung von zwei Burgräumen im Ostflügel entging wie ein Wunder sowohl den eingehenden Umbauten des 17. und 18. Jahrhunderts als auch dem verheerenden Brand von 1811. Mit ihren künstlerisch hervorragenden Fresken und Stuckdekorationen gehören diese Gemächer neben den Festräumen des Schlosses in Bučovice zu den bedeutendsten Spitzenwerken der manieristischen Kunst Mitteleuropas.

Die Ausstattung des ersten größeren Raumes besteht aus freskierten, durch feingliedrigen Stuck ergänzten vertikalen Bahnen. Die „Historien“ und Veduten in den großen rechteckigen Rahmen sind nicht mehr erhalten. Die Wände des kleineren Raumes sind glatt. Ursprünglich waren für ihre Dekoration wohl entweder eine



4. Maximiliansbrunnen, Detail der Brunnensäule

Holzvertäfelung oder Wandteppiche vorgesehen. Ein reich mit Stuck vor vergoldetem Hintergrund dekoriertes Spiegelgewölbe mit Stichkappen schließt den Raum ab. Seine Bildfelder waren wohl auch für Fresken vorgesehen. Die Stuckaufteilung weist höchste Qualität auf.

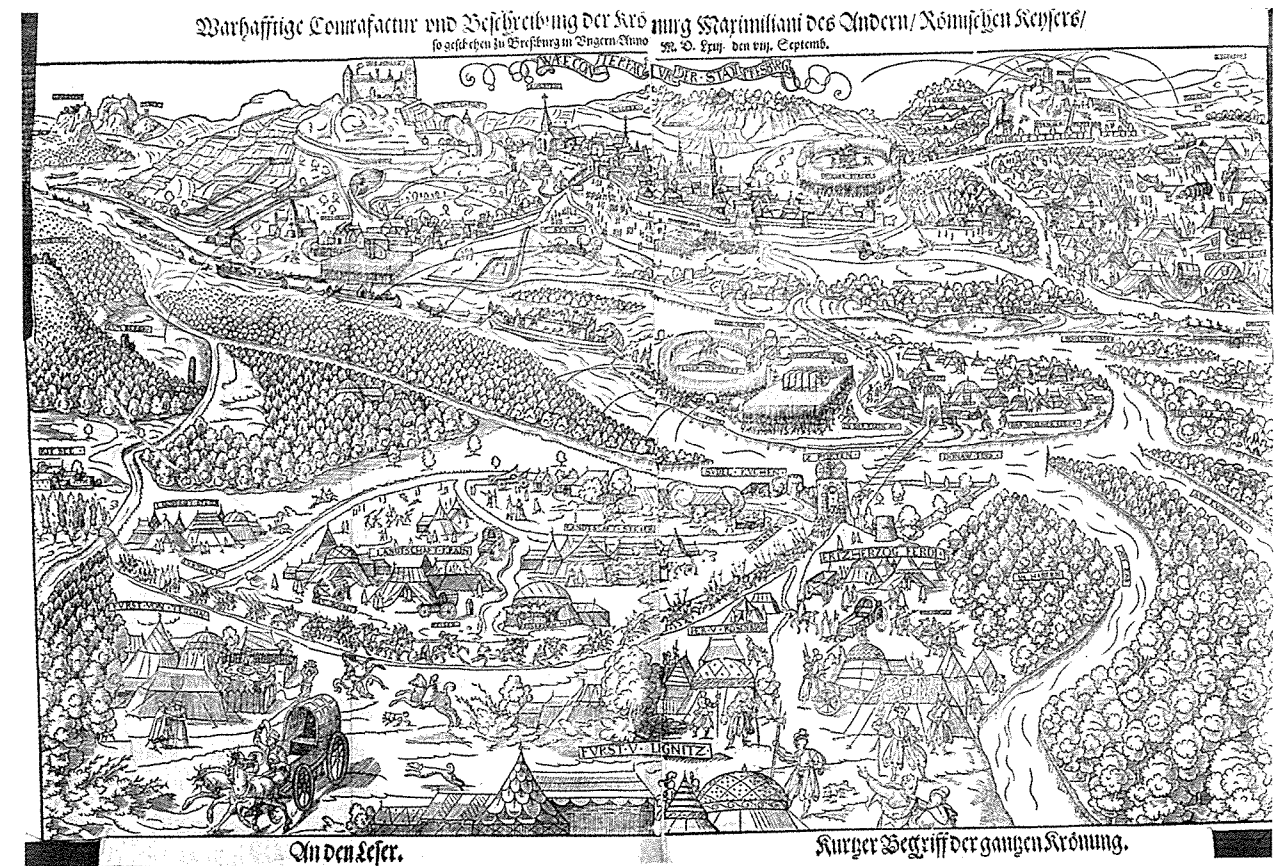
Die ebenfalls qualitätvollen Grotteskenformen der Preßburger Fresken mit Vögeln und Meeresfauna entsprechen der Formenwelt des norditalienischen Manierismus. Die „Historien“ in den ovalen Medaillons evozieren die Poesie der antiken Mythologie. Die Darstellung von Hek-

tors Abschied von Andromache (Ilias, 6) ist sehr flott gemalt, obwohl sich ihr Maler das Kompositionsschema aus der Domus aurea in Rom holte (Abb. 7).¹³ Für die Grotteskenformen in der Preßburger Burg würde sich ein Vergleich mit den Werken von Frederico Zuccari oder von Giovanni da Udine in der römischen Villa Madama anbieten.¹⁴ Die Maler, (und die letzte Restaurierung läßt an zwei Künstler denken, arbeiteten in Preßburg zwar nach Kartonen mit Perforierung, jedoch mit flotten Pinselstrichen und einer animierten Improvisationslust.

Die Stuckdekorationen des Gewölbes leugnen wohl kaum die Inspiration durch analoge Motive aus dem Palazzo Spada in Rom aus dem Jahre 1550.¹⁵ Auch die heute bereits verschollenen Büsten in den Wandnischen haben Parallelen in den manieristischen Dekorationen der Ewigen Stadt. Die Leichtigkeit der im Detail wohl überrestaurierten freien Figuren und die floralen Mischwesen evozieren die Welt der Ovidischen Metamorphosen.

Die Frage der Urheberschaft der Preßburger Fresken und Stuckdekorationen muß leider mangels an Vergleichsmaterial unbeantwortet bleiben. Die Namen des in Venedig geschulten und nach Preßburg aus Augsburg berufenen Malers Giulio Licino oder des Malers Ulisses Macciolino aus Volterra, sowie des Bildhauers Cesare Baldigara u.a. stehen da allerdings jederzeit bereit für einen zukünftigen glücklichen Archiv- oder Depotfund. Vergessen dürfen wir in diesem Zusammenhang auch nicht den Grotteskenmaler vom Schweizertor der Wiener Hofburg, Pietro Ferrabosco.¹⁶

Aus Mangel an Vergleichsmaterial zu einem seriösen Stilvergleich muß auch die Urheberschaftsfrage beim Preßburger Stadtbrunnen ungelöst bleiben. Der Preßburger Maximilianbrunnen wurde von der Lokalliteratur dem Deutsch-Altenburger Steinmetz Andreas Luttringer zugeschrieben, der zur gleichen Zeit in Preßburg für den Magistrat gearbeitet hatte.¹⁷ Ob Luttringer jedoch den Brunnen geliefert oder ledig-



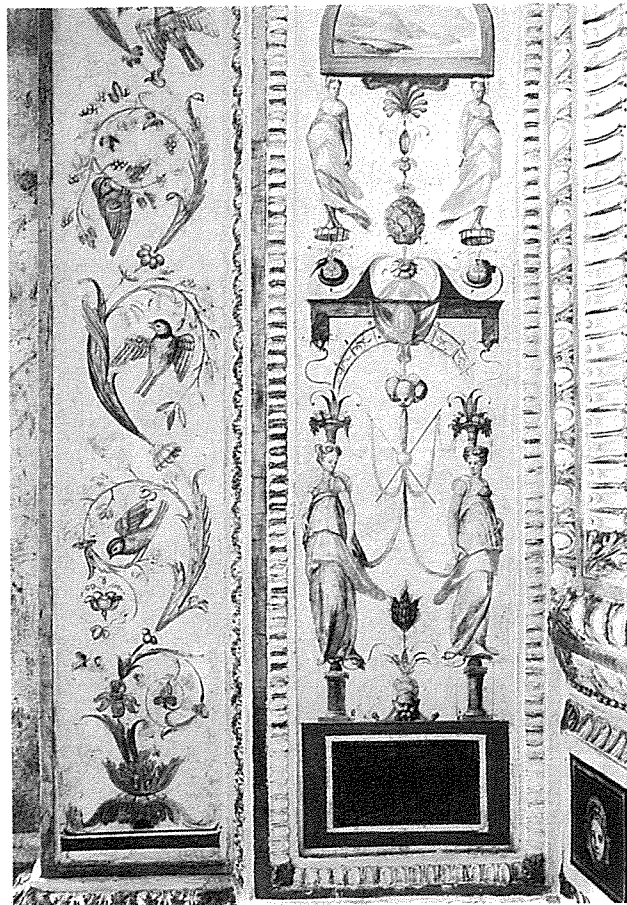
5. Krönung Maximilians im Jahre 1563 zu Preßburg (Holzschnitt von Hans Maier)

lich zusammengestellt hatte, geht aus den Quellen nicht hervor. Der Mittelteil der Brunnensäule mit den „Männchen piss“ weist allerdings Formeigenschaften auf, die auf einen italienischen Steinmetz schließen lassen. In diesem Zusammenhang wäre an den Bildhauer und Brunnenspezialisten Antonio Bastica aus Genua zu denken, der 1570 im Auftrag des Kaisers in Preßburg arbeitete, wofür er mit 70 fl. belohnt wurde.¹⁸

Der Preßburger Maximilianbrunnen gehört sicherlich nicht zu den künstlerischen Höhepunkten des mitteleuropäischen Manierismus, und die ästhetische Qualität seiner Ritterstatue ist wohl kaum höher als jene der Playmobilfiguren. Trotzdem kann unser Interesse an dem Brunnen wohl

begründet werden. Der stilgenetische Gesichtspunkt erweist sich oft als einseitig. Er könnte jedoch durch Hinterfragen der Bedeutung und des historisch adäquaten Stellenwertes des konkreten Kunstwerkes überwunden werden. Kehren wir also noch einmal zu unserem Brunnen zurück und versuchen wir seinen Sinn im semantischen Umfeld der Stadt zu erfassen.

Der Brunnen war nach der älteren Tradition der Stadt von Kaiser Maximilian II. geschenkt worden zum Andenken an seine Krönung im Jahr 1563 und als Votivgabe für einen Brand, der bei dieser Gelegenheit die Stadt verwüstet haben sollte.¹⁹ Der überlieferte Anlaß der Brunnenstiftung stimmt einigermaßen mit dem Text der



6. Bratislava, Burg. Detail der Grotteskendekoration im Erker (1567)

Widmungstafeln auf dem Sockel der Statue überein, ebenso wie die Datierung des Monuments in das Jahr 1572. Man könnte jedoch gegen die semantische „Zweckbestimmung“ des kaiserlichen Geschenks Einwände erheben. Aus der Nachricht über den „Krönungs“brand geht hervor, daß lediglich ein Turnierplatz vor der Stadt brannte, was offenbar kein Grund war, die Stadt mit einem neuen aufwendigen und dekorativen Wasserreservoir zu beschenken. Allerdings war der Brunnen damals von weit bescheideneren Ausmaßen und Kapazität; sein heutiges imposantes Erscheinungsbild mit einem großen barocken Wasserbecken besitzt er erst seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts.²⁰

Die lateinischen Widmungsinschriften auf dem Sockel der Statue verraten uns den wirklichen Sinn seiner Errichtung. Zwei der in Versen abgefaßten Sechzeiler auf der östlichen bzw. südlichen Sockelseite beziehen sich direkt oder indirekt auf die Krönung des Kaisers Maximilian II. und seiner Frau Maria, der Tochter Kaiser Karls V., die im September 1563 in Preßburg stattfand.²¹ Dabei wird einerseits die Kaiserin als Nymphe und Beschützerin der Wasserquelle aufgerufen, andererseits der Reisende zum Gebet und zur Fürbitte für den König und für das Königreich und für die Fortdauer der Wasserquelle aufgefordert. Noch interessanter sind für uns die übrigen zwei Inschriften.²² Sie stellen eine triumphale Proklamation der kaiserlichen Herrscherambitionen Maximilians II. dar, die zudem noch in der Allegorie der Flüsse der Habsburgischen Länder und ihrer asiatischen Gegenstücke Euphrat und Ganges ausgedrückt werden.²³ Die Maas steht in diesem Zusammenhang für Burgund, der Main für das deutsche Reich, und Drau, Save, Theiss und Donau vertreten Pannonien. Es folgt mit Hinblick auf den mächtigen osmanischen Feind der fromme Wunsch: Mögen Euphrat und Ganges sich dem friedlichen Reich Maximilians bald anschließen!

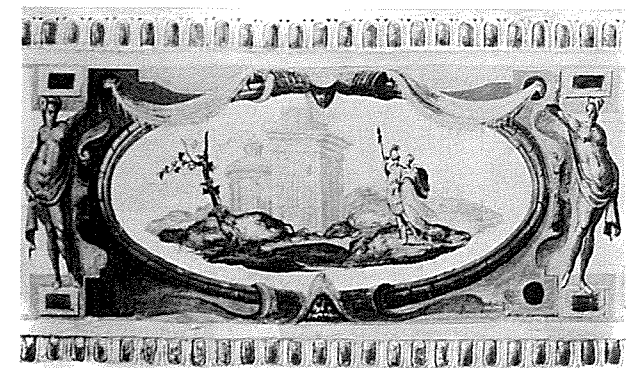
Gegenüber dem Osten und Süden wird in einer Allusion auf die mythische Geschichte Pannoniens die Bedeutung des politischen Auftrags des Kaisers als Schutzschild gegen die Türken angesprochen. Maximilians Namensvetter – Aemilianus, der römische Kaiser und Sieger über die Barbaren auf ihrem Vormarsch nach Pannonien († 253) und Piso, der legendäre Stadtgründer von Preßburg und Befehlshaber des Kaisers Tiberius in Pannonien fügen sich dem aktuellen politischen Kontext des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts ein.

So ist der Maximilianbrunnen nicht nur ein Denkmal der ersten Preßburger Krönung, sondern auch eine monumentale Demonstration des aktuellen politischen Herrscherauftrages, wie er auch in seiner Krönungskapitulation formuliert wurde.²⁴

Die Verbindung des Brunnens mit einer Statue als Denkmal hat eine uralte Tradition. 1277 errichtete man in Perugia vor der Loggia, aus welcher die Rechtsbeschlüsse bekanntgegeben wurden, einen Brunnen. Nicola und Giovanni Pisano versahen das Werk mit einem reichhaltigen Programm des profanen und sakralen Triumphes. Jenseits der Alpen war zu seiner Zeit der sog. Schöne Brunnen vor dem Nürnberger Podium Kaiser Karls IV. berühmt, das zur feierlichen Ausstellung der Reichskleinodien diente. In den gleichen Kontext fällt die Verbindung des Stadtbrunnens mit der Statuengruppe des hl. Georg, der den Drachen erschlägt, der Statue des hl. Michael, von Königen, Kaisern oder der Justitia vor den deutschen Rathäusern, oder auch die Florentiner Judith mit dem Haupt des Holofernes von Donatello.

Die berühmte Prager Gruppe des Hl. Georg mit dem Drachen von 1373, ein Werk der Brüder aus Clausenburg, krönte spätestens seit dem 16. Jahrhundert den Brunnen vor dem gleichnamigen Frauenkloster auf dem Hradschin. Im 15. Jahrhundert sind in Böhmen auch andere Georgsbrunnen urkundlich belegt. In Prag stand im 15. Jahrhundert ein Reiterstandbild des Königs Georg von Podiebrad auf der Karlsbrücke. In Königgrätz wurde ein zweischaliger Brunnen ebenfalls mit seiner Statue bekrönt.²⁵ Die böhmischen königlichen Denkmäler können wir als Ausdruck der politischen Propaganda durchaus für eine Antizipation des Preßburger Maximilianbrunnens halten.

Die Verbindung des Triumphkultes mit einem Fluß, einer Quelle oder einem Brunnen ist antiker Herkunft. Im Wasser reinigte sich der Triumphator, bevor er sich huldigen ließ. (*Fornix Fabianus* an der Rhône in Gallien) Noch im 14. Jahrhundert schrieb Cola di Rienzo an Karl IV., daß er in der Porphyrranne des Konstantins sich der „*baptismum et lauacrum glorie militaris*“ gestellt hatte. Der Kaiser selbst ließ sich zusammen mit seinem Sohn Wenzel als Triumphator auf dem Brückenturm der Prager Karlsbrücke

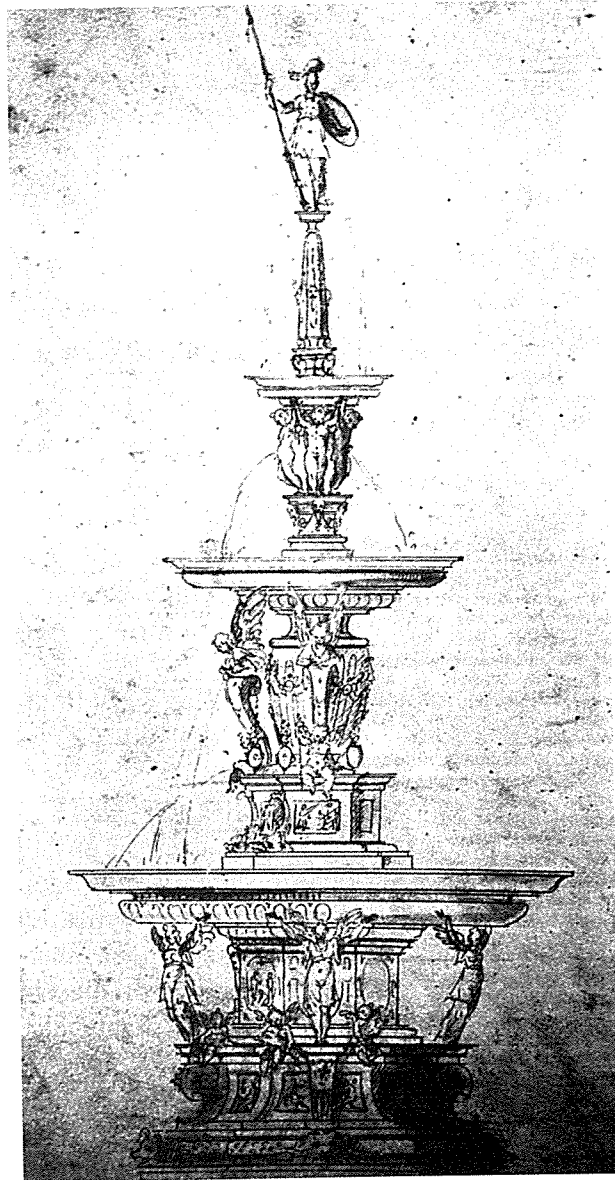


7. Bratislava, Burg. Detail der Grotteskendekoration (Hektors abschied von Andromache)

darstellen. Das Mittelalter übernahm übrigens aus der Antike auch die zweischalige Brunnenform und manche Motive des dekorativen Beiwerks (Delphine etc.)

Eingangs haben wir auf die Rolle des Preßburger Maximilianbrunnens in der Liturgie des Johannestagsfestes hingewiesen. Die Brunnenreinigungen fanden im Mittelalter und in der frühen Neuzeit übrigens ebenfalls am Johannistag statt und waren mit einer ausgeprägten Volksfestkultur verknüpft. Die Liturgie der Johannestagsfeierlichkeiten trug außerdem noch manche Züge eines Fruchtbarkeitskultes. In diesem Zusammenhang kann man auch die mannhafte Figur des geharnischten Waffenträgers auf der Brunnensäule interpretieren. Indem er die Reinheit und „Keuschheit“ der Quelle zu überwachen hatte, beschützte der Ritter, oft als Hl. Georg interpretiert, in der Stadt die Keuschheit der Jungfrauen. In Augsburg markierte die Statue des Hl. Georg auf einer Säule den städtischen Hochzeitssaal (Geschlechterstube).²⁶ Auch die Platzierung des Preßburger Brunnens vor dem städtischen „Grünstübel“, des für Hochzeiten und andere bürgerliche Feierlichkeiten bestimmten Festsalles, weist in diese Richtung hin.

Eine Brunnensäule ist eine Formgelegenheit zur plastischen Verkörperung eines Triumphmotivs. In allen besprochenen Fällen war die be-



8. Entwurf für einen Brunnen, Nürnberg 1585-90 (Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum)

waffnete Brunnenfigur das Majestätssymbol des Triumphs, des ethischen Sieges. Es ist kein Zufall, daß in diesem Kontext oft auch die Figur eines Löwen aufscheint, der sich auf das Stadtwappen stützt, oder noch besser die Gestalt des Roland, des Wächters über die städtischen „Freiheiten“. Die Rolandsstatuen, in Deutschland oft

von riesigem Ausmaß, sind in vielen Regionen untrennbarer Bestandteil der städtischen Zeichenkultur. Sie symbolisieren die Rechte und die ökonomischen Privilegien der Stadt. Ihr Ursprung in der städtischen Mythologie ist unklar, und die Namensgebung selbst verweist auf die frühen Anfänge der städtischen Zivilisation, auf die Zeiten, als eine neu sich herausbildende politische Klasse die Symbole und Helden des ritterlichen Epos übernahm.²⁷ Es war übrigens weder das erste noch das letzte Mal, daß sich eine neue gesellschaftliche Formation in „schöpferischer“ Antithese der kulturellen Tradition der besiegt Klassen bemächtigte.

Roland, Paladin Karls d. Großen, unterlag 778 beim Rückzug des fränkischen Heeres aus Spanien in Roncesvalles der Übermacht der feindlichen Vaskosen, nachdem er abgelehnt hatte, Verstärkung zu erbeten. Sein heldenhaftes Leben und sein Tod lieferten den Stoff für eine Legende, die sich bald in zahlreichen Niederschriften einer enormen Popularität erfreute. Der wackere literarische Krieger, in der Kunst als Ritter mit Durendart, dem Schwert mit einem großen Knauf als Reliquienbehälter und mit einer Rose auf dem Koller, lebte im Mittelalter ein Doppelleben als Held und Heiliger in der Ideologie der Kaiser, und sein Kult wurde bald mit jenem Karls des Großen verknüpft. Es gibt vor dem 12. Jahrhundert kaum Nachrichten über Rolandsstatuen und ihre Aufstellung. Der Bremer Roland wird zum ersten Male im 14. Jahrhundert erwähnt im Zusammenhang mit den Kämpfen um Zollfreiheiten zwischen dem Erzbischof und dem Patriziat, das im Roland ein Symbol ihrer vom Kaiser und seinem Paladin garantierten Freiheitsrechte sah. Als Beschützer der Handelsleute erscheint Roland an Kreuzwegen bei wichtigen Brücken oder Flußübergängen. Die Rolandsfigur ließ sich dabei in Bezug auf ihren Aufstellungsort und ihre Zweckbestimmung nicht eindeutig festlegen und weist im semantischen Kontext des Stadtbildes mannigfaltige Züge auf. Die Palette der Deutungen

reicht hier von einer Gerichtsstätte, über Markt und Rathaus bis zu einem Kaufhaus und somit vom Symbol der obersten Gerichtsbarkeit über die Garantie der Marktrechte, dem Zeugnis für städtische Rechtsfreiheit und Unabhängigkeit bis zum Ausdruck der Handelsprivilegien. Der Rolandstatue fiel dabei sogar die Rolle eines Beweisstückes zu.²⁸ 1375 ersuchte der Hamburger Stadtrat Kaiser Karl IV. um Anerkennung der Stadt als freie Reichsstadt und berief sich dabei auf die Beweiskraft der alten, früher auf einer Hamburger Brücke aufgestellten und nun in das Stadtzentrum übertragenen Rolandstatue. In ihrer beschützenden Funktion bekamen die deutschen Rolande Verstärkung durch Statuen anderer Ritter (Reinhold in Dortmund, Bruncvik in Prag), Riesen (Hostinné) oder Kaiser (Wedel a.d. Niederelbe – Abb. 9).²⁹ Die Rolandssage wurde verbreitet im Zusammenhang mit dem von Karl IV. gepflegten Kult Karls d. Großen. In Nordeuropa geht seine Popularität mit den Aufstellungen zahlreicher Rolandstatuen einher. Reinold trägt ein Schild mit dem Löwen als Hinweis auf seine flandrische Herkunft, der Roland einen Reichsadler. Ob Roland oder Reinold, die Ritterfiguren unserer mittelalterlichen Städte stehen zusammen mit den signa eines bloßen Schwertes, eines bewaffneten Armes, einer Säule etc. gerade für die städtischen Rechte und Freiheiten als signa libertatis. Vergleiche auch die Statuen des miles christi oder die imagines anderer Stadtpatrone (Hl. Mauritius in Magdeburg, Hl. Georg in Stockholm, Hl. Florian in St. Florian, Theodor in Venedig u.a.)

Die Verbindung des Wassers mit dem Triumphmotiv ist im mythopoetischen Horizont ganz logisch. Das Wasser, der Lebensspender, das mächtige Element, Beschützer vor vernichtenden Bränden und Epidemien ist eine allegorische Gestalt, die die Verbindung mit der Figur des triumphierenden Herrschers und mächtigen Beschützers erfordert.

Die Platzierung des Brunnens auf dem Platz, im „Nabel“ des städtischen Lebens, hat nicht nur



9. Wedel (Schleswig-Holstein), Rolandfigur

funktionelle Bedeutung – das Wasser den Stadtbewohnern, den Marktleuten und den Feuerwehrleuten bei den zahllosen Bränden in der Stadt darzubieten – sondern auch eine symbolische. Über die Bedeutung des Wassers besteht kein Zweifel. Das Wasser reinigt, trinkt, löscht, ist Bedingung für das Leben. Wenn das Wasser den Fluß der Zeit als unbeherrschbares Chaos symbolisiert, stellt der Brunnen dessen Bändigung dar. Das Wasser des Brunnens ist doch das Wasser der Taufe, nicht das der Sintflut.³⁰ Durch das Eintauchen ins Wasser erreicht man die rituelle Reinigung, die wunderbare Neugeburt. Der Brunnen mit seinen vier Ausflüssen reprä-



10. Bietigheim / Enz, Herzog Ulrich von Württemberg, Marktbrunnen (1550)

sentiert die vier Quellen des Paradieses, die Präfiguration der vier Evangelisten.

Im Kontext des Platzes vor dem Rathaus stellt die Statue des Ritters über dem Brunnen, die durch die Widmungsinschrift mit der Gestalt des Kaisers Maximilian II. verbunden ist, ein Memento der gerechten Herrschaft dar, eine Bestätigung der städtischen Privilegien. Gleichzeitig vertritt sie auch symbolisch die Anwesenheit des Kaisers, der die Aufsicht über seine Untergebenen ausübt und ihnen ihre Rechte garantiert.³¹ Im Sinne der politischen Herrscherpropaganda erinnerte das Preßburger Brunnendenkmal vice versa an den 1572 aktuellen politischen Auftrag

des Landesfürsten. Darin ist auch die zeitlich limitierte Funktion des Denkmals zu sehen. Es wundert uns daher nicht, daß Hand in Hand mit seiner Erfüllung durch die im 18. Jahrhundert erfolgte Befreiung Ungarns, verliert der Auftrag seine Aktualität und die Brunnenfigur ihren Namen und ihre semantische Funktion. Von nun an wird man sie Roland nennen!

Was bleibt noch hinzuzufügen? Der Maximilian- oder „Roland“-brunnen war nicht der einzige Pol im semantischen Kraftfeld des Preßburger Hauptplatzes. Heute trägt das Stadtbild vor dem Rathaus den Charakter einer verkehrs- und handelsberuhigten Zone und kommt dementsprechend mit wenigen Verkehrszeichen und Firmenschildern aus. Das alte Straßenbild war bis zum 19. Jahrhundert wesentlich bunter und bedeutungsträchtiger. Es war von den Hauszeichen und Wappenschildern der Haus- bzw. Palastbesitzer, von Aushängeschildern der Handwerker und Kaufleute beherrscht. Diese „profanen“ Hinweise fügten sich jedoch in die semantisch primäre Struktur der „sakralen“ Zeichenwelt ein, wobei „sakral“ hier nicht nur religiös gemeint war. Mehrere Häuser auf dem Preßburger Hauptplatz trugen im 18. Jahrhundert Gedenkinschriften und demzufolge auch einen ausgeprägten Denkmalcharakter.³²

Diese Welt ist für uns unwiderruflich verlorengegangen. Nur einige Überlieferungen und materielle sowie schriftliche Quellen lassen uns die Vielfalt der für den prämodernen Menschen lebenswichtigen Hinweise erahnen.

Verschwunden sind die Einrichtungen der städtischen Gerichtsbarkeit, der Pranger oder der Kottler. Sie waren nicht nur Instrumente der rechtlichen Gewaltausübung, sondern auch deren Zeichen und Memento. Verlorengegangen sind auch die so oft sorgfältig restaurierten Marktschwerter, in Preßburg, wie in den anderen mitteleuropäischen Städten „Freiung“ genannt. In Preßburg wie auch in den anderen österreichischen Ländern, aber auch in Deutschland („Sendschwert“ in Münster) gab es seit dem

Mittelalter den Brauch, für die Dauer des Jahrmarkts auf dem Marktplatz das Marktschwert, vulgo „Freiung“, aufzustellen. Für die Ankündigung der Wochenmärkte genügte eine Marktfahne, in Preßburg eine rote mit dem Stadtwappen. Das Freiungssignum, ein mit dem Schwert gewappneter Arm, oder ein am Rathaus oder am Pranger befestigtes Schwert (Heidenreichstein) verwies nicht nur auf die Marktfreiheiten, sondern vor allem auf die strengere Gerichtsbarkeit während des Jahrmarkts.³³

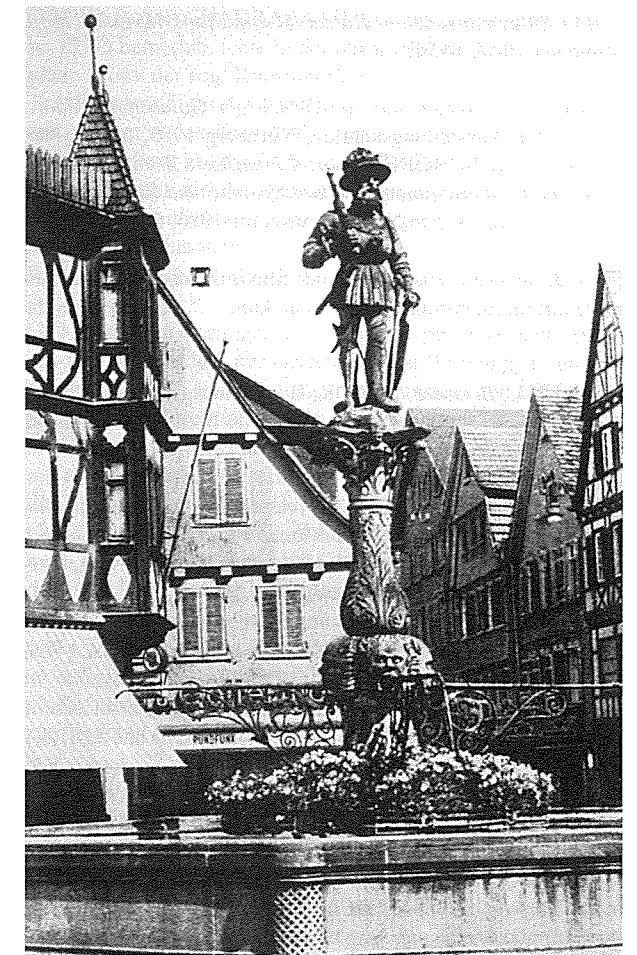
Eine rote Fahne ohne das Stadtwappen kündigte Gefahr oder einen Brand an. Am Portal des Rathauses waren die Preßburger Lokalmäße für die Kunden, Kaufleute und für die städtische Marktaufsicht angebracht. Die Inschrift am Rathäuserker – *Non est sapientia non est prudentia non est consilium contra domini* – rief zur Besinnung vor dem Antlitz Gottes auf.³⁴

Mit dem Rolandbrunnen korrespondierte auf dem Hauptplatz ein zweiter Brunnen aus dem 16. Jahrhundert mit einem vom Löwen gehaltenen Stadtwappen. Das später im 17. Jahrhundert vor der beschlagnahmten protestantischen Kirche aufgestellte gegenreformatorische „Siegessäule“, die Immaculatasäule wird sein Pendant in der Marienstatue von Lorenz Püro am Rathauerturm haben. Beide Marienbilder werden als wirksames Apotropäum die Stelle markieren, an der einst die Kirche der „Häretiker“ stand. Dies wäre allerdings ein anderes Kapitel.

ANMERKUNGEN

* Vortrag anlässlich des Kolloquiums vom 5.6.1997 am Institut für Kunstgeschichte in Wien

[1] Über die Preßburger Feierlichkeiten im Mittelalter siehe T. ORTVAY: *Geschichte der Stadt Preßburg II/1*. Preßburg 1895, und E. PORTISCH: *Geschichte der Stadt Bratislava – Preßburg*. Preßburg 1933, II, 58-59. Allgemein beschäftigt sich mit den St. Johannes-Bräuchen auch das monumentale ethnographische Kompendium von J. G. FRAZER: *The Golden Bough*. London



11. Reutlingen, Maximilian-Brunnen (1570)

1960, LXII. Über die Bedeutung der volkstümlichen Feste für den Menschen im Mittelalter siehe M. M. BACHTIN: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 1975.

[2] M. BEL: *Notitia hungariae novae historico-geographica*, Viennae 1735

[3] B. BUBLINCOVÁ, Š. HOLČÍK: *Bratislavské fontány*. Bratislava 1990, 12; – I. RUSINA: *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava 1983, 42

[4] Š. HOLČÍK: *Maximiliánova fontána v Bratislave*. In: Bratislava VII. (Martin) 1971, 343-348

[5] H. DRESSLER: *Alexander Colin*. Karlsruhe 1973, 60f., 79ff., Abb. 161-165; – H. LIETZMANN: *Das Neugebäude in Wien*.

Sultan Süleymans Zelt – Kaiser Maximilians II. Lustschloß. München 1987, 142ff.

[6] Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Ausstellungskatalog, Nürnberg 1985, 231ff., Kat. Nr. 26-30; – R. SCHÜRER: Wenzel Jamnitzers Brunnen für Maximilian II. Überlegungen zu Ikonographie und Zweck. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1986, 55ff.

[7] Vgl. auch die Programme der Maximilianischen Ritterturniere mit ihrem antitürkischen Charakter. – R. Schürer, ebenda, S. 56.

[8] G. LILL: Brunnen. In: RDK, Bd. II. Stuttgart 1948, 1278ff.

[9] Vgl. H. Lietzmann (zit. Anm. 5).

[10] Renaissance in Österreich. Ausstellungskatalog, Schallaburg 1974; – G. SCHIKOLA: Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks. Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien NR VII, 1), Wien 1970, 85ff. Zur Person Maximilians und zu seiner politischen Propaganda vgl. V. BIBL: Maximilian II. Der rätselhafte Kaiser. Hellaerau 1929 und M. ALTFAHRT: Die politische Propaganda für Maximilian II. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, 88-89, 1980-1981, 283ff. (I) und 53ff. (II).

[11] F. KRESÁK: O povahe a autorstve manieristických interiéroov Bratislavského hradu. Ars 1990, Nr. 1, 45ff.; – J. ŠULCOVÁ, in: Bratislavský hrad. Bratislava 1995, 61-62; – Zuletzt J. MEDVEČKÝ: Anklänge an den rudolfianischen Manierismus in der Malerei des ersten Hälfte des 17. Jhdts. in der Slowakei. In: Rudolf II, Prague and the World. Prague 1998, 156f.

[12] P. RATKOŠ, J. LICHNER: Bratislavský hrad. Bratislava 1960, 89f.; – zit. nach I. Rusina (zit. Anm. 3), S. 8, Anm. 10.

[13] F. WEEGE: Ein Saal in Neros Goldenem Haus. Berlin 1912; – zit. nach F. Kresák (zit. Anm. 11), S. 50, Anm. 11.

[14] N. DACOS: La découverte de Domus Aurea et la fonction des grotesques à la Renaissance. London – Leiden 1969, 114; – zit. nach F. Kresák (zit. Anm. 11), S. 50, Anm. 6.

[15] H. DECKER: Renaissance in Italien. Wien 1967; – zit. nach F. Kresák (zit. Anm. 11), S. 50, Anm. 14.

[16] J. KRČÁLOVÁ: Pietro Ferrabosco und sein Schaffen im Königreich Böhmen. Passauer Jahrbuch 11, 1969, 185ff.

[17] Súpis pamiatok na Slovensku, I. Bratislava 1967, 200

[18] H. Lietzmann (zit. Anm. 5), 139

[19] S. Š. Holčík (zit. Anm. 4, 1971), 341; dort auch die ältere Literatur. Für die zeitgenössische Beschreibung der Krönungsfe-

ierlichkeiten siehe: Š. HOLČÍK: Korunovačné slávnosti – Bratislava 1563-1830. Bratislava 1986, 12ff.

[20] M. Bel hielt in seiner Preßburger Topographie von 1735 (vgl. Anm. 2) eine alte Überlieferung fest, nach der die Ritterstatue den Kaiser Ferdinand I. verkörpern sollte. Umstritten ist auch die jüngere Annahme, bei der Ritterfigur der Brunnensäule handelte sich um die Darstellung des Kaiser Maximilians II. Die Gesichtszüge des Ritters sind wenig porträtthaft und der Statue fehlen etwaige Herrscherattribute. Andererseits wurde der Kaiser des öfteren im Harnisch dargestellt, so z.B. auf der Medaille von Lorenz Rosenbaum aus dem Jahre 1548, oder auf dem Porträt von Domenico Zenoi aus dem Jahre 1566. – M. Altfahrt (zit. Anm. 10), S. 86, Anm. 215

[21] „SACRATISS. MAX. AEMILIANUM II. ROM. IMPERATOREM, BOHEMIAE REGEM, ARCHIDUCEM AUSTRIAE. DIADEMATE REGNI HUNGARIAE ANN CHR. MDLXIII. DIE VIII MEN. SEPT. POSONII INAUGURATUM. VIATOR! UBI TE HOC FONTE RECREAVERIS, MEMENTO, REGI, AC REGNO HUNGARIAE, PROSPERITATEM, FONTI PERENNITATEM. PRECARI. TANDEM SALVUS ABITO. DER HEILIGSTE MAXAEMILIANUS. RÖMISCHER KAISER, KÖNIG VON BÖHMEN, ERZHERZOG VON ÖSTERREICH, WURDE AM 8. SEPTEMBER IM JAHRE DES HERRN 1563 IN PRESSBURG MIT DER KRONE DES KÖNIGREICHS UNGARN GEKRÖNT. WANDERER, WENN DU DICH AN DIESER QUELLE ERFRISCHT HAST, VERGISS NICHT, FÜR DEN UNGARISCHEN KÖNIG UND SEIN KÖNIGREICH GEDEIHEN UND FÜR DIE QUELLE UNVERSIEGLICHKEIT ZU ERBITTEN, UND ZIEH DANN GESUND VON DANNEN. O INGENS CAROLI FILIA CAESARIS. INGENTIS MARIA, ET TRADITA CAESARIS, GNATO, CONNUBII FOEDERE, CAESARE CUM TUO; HOS DIVO LATICES. PROTEGE LIMPIDOS, UT VOS SOMNIFERO MURMURE PRAEDICENT. F. ANNO DNI. MDLXII. O GROSSE MARIA, O TOCHTER DES GROSSEN KAISERS KARL, DIE DU IM BUND DER EHE MIT DEM GLEICHFALLS GEEHRTEN KAISERLICHEN NACHKOMMEN VEREINT BIST, BESCHÜTZE UND ZUSAMMEN MIT DEINEM GEMAHL DIESE HEILIGEN WASSERQUELLEN, SO BITTEN WIR DICH, NYMPHE UND PATRONIN, AUF DASS SIE EUCH IMMERDAR MIT IHREM STILLEN RAUSCHEN LÖBEN MÖGEN. IM JAHRE DES HERRN 1572“.

[22] „QUID LEO BOIORUM PRISGO DIADEMATE. SPLENDENS? QUID ROMANAE AQUILAE, IAPIDUM MIGRASSIS AD ISTRUM? QUIS PISONE SUO CLARAM VOS DUXIT AD URBEM PANNONIAE? NOVUS EST REX AEMILIANUS HUNCCE SEQUUNTUR TRIA, CUI DAT SCEPTRA, NEC INTEGER ANNUS ET MAIORA DABIT, CUI TRINUM NEMEN ET UNUM. F. ANNO DNI. MDLXII. WARUM BIST DU, KRONENGLÄNZENDE LÖWE BÖHMENS, WARUM HABT IHR, RÖMISCHE ADLER, DIE JAPIDER ZUR DONAU GEFÜHRT, WER HAT EUCH MIT EUREM PISO ZUR RUHMREICHEN STADT PANNONIENS GEFÜHRT? DER

NEUE KÖNIG MAXIMILIAN IST ES. DER DREI SZEPTER HAT, UND DER IN WENIGEN ALS EINEM JAHR NOCH MEHR ERREICHEN WIRD, WOZU IHM EINZIG DIE DREIEINIGKEIT GOTTES VERHELFFEN WIRD. IM JAHRE DES HERRN 1572 MAESA SUO LAETOS AGITAT CUM REGE TRIUMPHOS, CAESARIS EXSULTAT MOENUS AMORE NOVI ET SAVUS, DRAVUS, CUM DANUBIOQUE TIBISCUS, DIGNA SUO PARITER CARMINA REGE, CANUNT. IMPERAT HIS FLUVIIS, PLACIDE AEMILIANUS O UTINAM EUPHRATIS, GANGIS, AT ADDAT AQUAS! F. ANNO DNI. MDLXII. SCHON BEREITET DIE MAAS MIT IHREM HERRSCHER EINEN FREUDIGEN TRIUMPH, DER MAIN FREUT SICH LIEBEVOLL AN SEINEM NEUEN KAISER, AUCH SAVE, DRAU WIE AUCH DONAU UND THEISS SINGEN GESÄNGE, DEREN IHR KÖNIG WÜRDIG IST. ÜBER DIESE FLÜSSE HERRSCH FRIEDLICH MAXIMILIAN. O DASS AUCH EUPHRAT UND GANGES IHM IHRE WASSER ZUFÜHREN MÖGEN! IM JAHRE DES HERRN 1572“.

[23] Ähnlich wie an der römischen Fontana von Bernini auf der Piazza Navona oder am Brünner Parnassbrunnen, symbolisieren die asiatischen Flüsse nicht nur den Erdteil selbst, sondern im historisch-mythischen Kontext auch die Reiche des Altertums, als deren Erbe sich jeder römische und deutsche Kaiser fühlte. An der Fontäne in Preßburg ist dieses Motiv in Verbindung mit der Figur Maximilians eine Anspielung auf die Machtambitionen der Habsburger und auf ihre Funktion als Beschützer der christlichen Welt vor der asiatischen (türkischen) Gefahr. – Vgl. H. ROKYTA: Vývavná a ikonografická symbolika návrhu kašny Parnas v Brně. In: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Brno 1966, 30f.

[24] Vgl. auch die zahlreichen Kaiser- und Fürstendenkmäler in Verbindung mit Brunnen wie z.B. in Traunstein (Maximilianbrunnen von 1526), Reutlingen (Maximilianbrunnen von 1570) oder in Bietigheim (Herzog Ulrich von Württemberg, 1550).

[25] R. CHADRABA: K programu olomouckých barokních kašen. In: Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 1. Ostrava 1971, S. 20, Anm. 9

[26] Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, I. Augsburg 1980, Kat. Nr. 152, S. 217; Kat. Nr. 510, S. 158f.

[27] A. D. GATHEN: Rolande als Rechtssymbole. Berlin 1960; – Th. GOERLITZ: Der Ursprung und die Bedeutung der Rolandsbilder. Weimar 1934; – H. REMPEL: Die Rolandsstatuen. Herkunft und geschichtliche Wandlung. Darmstadt 1989

[28] Th. Goerlitz (zit. Anm. 27), S. 47

[29] Vgl. H. Rempel (zit. Anm. 27), 55ff, 65ff, 96ff, 100ff; – H. APPUHN: Reinold, der Roland von Dortmund. Ein kunstgeschichtlicher Versuch über die Entstehung der Rolande. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag. Berlin 1975, 8ff.

[30] Wie Rudolf CHADRABA (Staroměstská mostecká věž. Praha 1971) bemerkte, lebte in der europäischen Kunst das triumphale Motiv der sog. Konsuln-Täfelchen weiter, die im oberen Teil die starre Figur des Konsuls als status aeternitatis abbildeten und unten den Kampf als cursus temporis darstellten. Im Zusammenhang mit der Problematik des Brunnens machte mich Doz. Chadraha auf das Triumphmotiv der skulpturellen Ausschmückung aufmerksam, das oft das personifizierte Element des Wassers überwindet. Eine brillante Darlegung der ganzen Problematik siehe R. Chadraha (zit. Anm. 25, 1971), 17f.

[31] Ansonsten setzt sich die Figur des geharnischten Ritters um 1500 als Signum der Gerichtsbarkeit (Freyung) in unseren Ländern durch (Liendl-Brunnen in Traunstein von 1526). Später gab man diesem anonymen Waffenträgern Namen der um die Stadt verdienten Fürsten und Kaiser oder identifizierte sie mit mythologischen Gestalten, wie z.B. Roland. Als Pendant zu den Ritterfiguren verwendete man als Bekrönung der Brunnensäulen sitzende Löwen mit dem Stadtwappen in analoger Bedeutung. Der Unterschied der beiden Symbole lag lediglich darin, daß die Löwen auf den städtischen Anspruch auf unabhängige Rechtssprechung hinweisen sollten, die bewaffneten Ritter vertraten im semantischen Kontext die fürstliche, an den Stadtrichter lediglich delegierte rechtliche Verantwortung. Ritterstatuen als Stadtbrunnenzierde wurden im 16. Jahrhundert in Böhmen zum Symbol der städtischen Rechte und Freiheiten (Eger, Roland von 1597, Aussig, Tabor 1567, Pilsen, „Šumbera“). – K. KIBIC: Historické radnice. Praha 1988, 35, 74. In Leitmeritz „beschützte“ Roland bis 1545, bevor er an das Rathaus übertragen wurde, die Brücke über die Elbe, so wie Brunčvik (Brunnswig?) die Karlsbrücke in Prag. Es ging dabei allerdings nicht um den Schutz vor dem Wasser, wie es der Hl. Johannes von Nepomuk im Ressor hat, sondern um den „rechtlichen“ Schutz der Wege, bzw. des Territoriums.

[32] Auf dem Haus hinter dem Brunnen konnte man 1735 lesen: „Cerne domum, fuerat turris, primordia Posony duxit ab hac: maius nomen et omen habet. Nam numen, Virgoque parens, caelique potestas, sustinet orbe urbem, sustinet urbe domum. Sic venerare Deum, Matrem caelique phalangam Ut tibi sit caelum turris, et astra domus“. – M. Bel (zit. Anm. 2, 1735).

[33] Th. Goerlitz (zit. Anm. 27), 221

[34] C. MECKSEPER (Hg.): Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150-1650. Ausstellungskatalog, Stuttgart 1985, Bd. 2, S. 1062. Die visuellen Zeichen der mittelalterlichen Stadt wurden durch akustische Signale der Glockenzeichen ergänzt. Die Stadt besaß eine Uhr- und eine Ratsglocke, eine Markt-, Wächter und Zinsglocke, sowie eine Feuer- und Sturmglocke. Durch Glockenschlag kündigte man die Ratssitzungen, Marktzeiten, Arbeitszeiten, erfreuliche und traurige Nachrichten und Gefahren an.

Abbildungsnachweis: Archiv des Autors (1-4, 8-11); – Archiv des Instituts für Kunstgeschichte SAV Bratislava (5-7)

K významu bratislavskej Maximiliánovej fontány

(Resumé)

Bratislavské stredoveké trhovisko, *fórum*, dnešné Hlavné námestie, bolo nielen centrom politického a hospodárskeho, všedného a sviatočného života, ale tvorilo v minulosti i ohnisko znakovkej štruktúry niekdajšieho korunovačného a hlavného mesta Uhorského kráľovstva. Dnes už iba starobylá radnica a tzv. Maximiliánova fontána dokladajú zmiznuté bohatstvo figurálnych a epigrafických pamiatok *fóra*. Štúdiá sa zaoberá vznikom, umeleckým pôvodom a významom Maximiliánovej fontány z roku 1572. Jej formy prezrádzajú i napriek početným neskorším doplnkom a reštaurátorským adaptáciám priame analógie s manieristickým umením Maximiliánovho dvora. Typologicky patrí k radu monumentálnych dvojnádobových kašien a líši sa tým od ostatných stĺpových fontán v Podunajsku. Jej autora treba hľadať medzi dvornými sochármi Maximiliána II. (Antonio Bastica z Janova?) a jej vznik dávať do súvislosti s činnosťou talianskych umelcov, pôsobiacich na prestavbe a manieristickej výzdobe bratislavského hradu. Staršia tradícia videla v Maximiliánovej fontáne cisársky dar mestu, ako odškodnenie za ničivý požiar, ktorý mal Bratislavu zachvátiť v súvislosti s korunováciou Maximiliána a jeho ženy, Márie, uhorskou korunou. Ikonografia a epigrafika monumentálnej fontány však prezradí pravý význam a účel diela. Kašna bola mestu „venovaná“ nielen ako vodný rezervár,

ale zároveň mala byť i umeleckým stvárnením politického kréda darcu. V ikonografickom a epigrafickom programe fontány sa dal Maximilián osláviť ako paneurópsky a panónsky vládár, túžiaci na jednej strane po mieri s Osmanskou ríšou, avšak vznášajúci zároveň mocenský nárok na jej dedičstvo na strane druhej. Tu se zaraďuje cisár do šíku mýtických i historických ochrancov Európy pred „ázijským“ nebezpečenstvom.

Autor sa nevyhýba ani obecnej problematike významu vodného živlu v symbolike manieristického triumfu, ktorého genéza sa dá sledovať až do antiky, rovnako ako má „očistný“ význam vody v sakrálnej a profánnej liturgii raného novoveku svoje korene v poetike pohanstva.

Do kontextu s triumfálnou ikonológiou sa hlásia na fontánach i postavy ozbrojencov Rolanda, Brunclíka, sv. Juraja, Reinholda a iných *miles christi*, ktoré možno chápať v našom znakovom kontexte ako *signa libertatis*, či symboly mestských slobôd a právnych výsad. V tejto súvislosti je potrebné chápať i sochu ozbrojenca na Maximiliánovej fontáne bratislavského *fóra*. Spolu s inými, dnes už bez stôp zmiznutými optickými či akustickými symbolmi mestskej jurisdikcie, akými boli trhové meče, praporec, trhové zvonce a pod., vytvárali v samom centre mesta znakové pole, ktorého napätie a intenzitu si moderný pozorovateľ len ťažko dokáže predstaviť.

Dva italské obrazy z východoslovenských sbírek

Milan TOGNER, Olomouc

Obrazy starých italských malířů nepatří k výrazněji frekventovaným ve sbírkových fondech na Slovensku. Přesto se zde, mnohdy v instalacích muzejních a zámeckých interiérů, zachovala řada pozoruhodných prací, které dosud zůstávaly stranou výraznějšího zájmu historiků umění. Dvěma, nesporně zajímavým obrazům italské proveniencie z východoslovenských sbírek, jsou věnovány následující řádky.

V nepřilíš početné kolekci obrazů Východoslovenského muzea ve Spišské Nové Vsi je zachován obraz Madony s dítětem a sv. Josefem, který již na první pohled orientuje možnost připisání autorství do florentského okruhu druhé poloviny cinquecenta, do okruhu druhé vlny manýristů, vycházejících z odkazu florentské renesance.¹ Pro toto určení hovoří, vedle kultivovaného a typického koloritu, typologie hlavních protagonistů a celkového způsobu malby, především zajímavá a nevšední kompozice. Celý výjev je konstruován s téměř geometrickou důsledností pomocí rovnoběžných a vzájemně se protínajících diagonál, rovnoměrně vyvažovaných i barevným akcentem. Obraz velmi pravděpodobně pochází ze sbírky rodiny Csáky, ovšem bližší historie původu není známá. Více o jeho osudech napověděl reštaurátorský průzkum spolu se zásahem, který realizovala v roce 1990 akad. mal. Anna Svetková.² Původní autor zřejmě pracoval na obraze delší čas, jak o tom svědčí četné pentimenti ve vrstvě autorské malby a řada detailů v drobnějších změnách kompozice.

Přesto nebyl původním autorem definitivně dokončen, chybějí závěrečné lazury a původní autorskou vrstvu malby překrývala mikroskopická vrstva přirozeného znečištění. Ke skutečnému dokončení dochází zhruba o století později, ovšem důsledně v intencích původního záměru. Patrně na konci 19. století, prošel obraz výraznějším reštaurátorským zásahem s rozšířením formátu přidáním boční lišty a s poměrně rozsáhlými přemalbami. Při recentním reštaurátorském zásahu A. Svetkové byly odstraněny všechny nepůvodní doplňky a plně zachována originální malba s částečným ponecháním první přemalby, která citlivě respektovala originál. Výsledný stav, zvláště příznání původního koloritu do reštaurátorského zásahu tlumeného filmem ztmavnutých laků a přemaleb, dovolil i určení původního autora nesporně zajímavé a méně obvyklé kompozice. Mimo základní orientaci na tvorbu Andrey del Sarto je to jistá manýristická zjemnělost a typologie postav, která výrazně připomíná práce florentského malíře Michela Tosiniho, zv. Michele di Ridolfo del Chirlandaio (1503–1577). Evidentní analogie, především v kompozičním řešení najdeme v díle žáka a následovníka obou zmiňovaných, Francesca Briniho (c. 1540–1586). Francesco Brina nepatří k výrazněji známým malířům, jeho dílo je dosud spíše předmětem výzkumu a ve fototece Kunsthistorisches Institutu ve Florencii je jeho tvorba reprezentována zhruba třemi desítkami obrazů.³ Téměř výlučně jsou to obrazy Madon



1. Francesco Brina: *Madona s dítětem a sv. Josefem, c. 1580*
(Vlastivedné múzeum Spišská Nová Ves)

a Svatých rodin v různých variantách, ovšem způsob malby rukou, draperií, jejich kolorit a zvláště kompoziční uspořádání využívající paralelní diagonály, jsou společné téměř všem jeho dílům. Téměř neměnná zůstává v Brinově díle fyziognomie sv. Josefa a se stejným typem se setkáme např. ve Svaté rodině z Museo Bardini ve Fiesole, ostatně velmi příbuzně i kompozičně koncipované, v obraze další Svaté rodiny datované kolem roku

1570 z někdejší sbírky A. Fleischnera⁴ nebo v Klanění tří králů z Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto ve Florencii. Zvláště poslední zmiňovaná, rozměrná deska, posloužila jako jednoznačný důkaz pro přisouzení pražského (NG) obrazu Madony s dítětem, sv. Janem Křtitelem a sv. Františkem z Assisi Francesco Brinovi O. Pujmanovou a podobně i s pražskou deskou spojují obraz ze Spišské Nové Vsi výrazné analogie.⁵



2. Alessandro Turchi – dílenská kopie: *Madona s dítětem, sv. Janem Křtitelem a sv. Františkem z Assisi, c. 1640-50*
(Múzeum Betliar)



3. Alessandro Turchi: *Madona s dítětem, sv. Janem Křtitelem a sv. Františkem z Assisi, c. 1640 (Padova, Musei Civici)*

Problémem zůstává časové zařazení obrazu, protože dosud spíše omezená znalost Brinova díla neumožňuje vytvořit chronologickou řadu. Jistým vodítkem může být neustálé střídání pohybových variant dítěte – Ježíška, který se na našem obraze objevuje ve zcela neobvyklé, snad mezní poloze a stále se stupňující kompoziční

řešení s důrazem na paralelní diagonály, které se jeví opět jako nejdůraznější. Spolu s faktem nedokončenosti původní malby by toto řešení připouštělo dataci do závěrečného období Brinovy tvorby, patrně do 80. let cinquecenta.

Spišskonovoveský obraz jistě nepatří mezi špičková díla, ostatně jde spíše o fragment, ovšem typologicky, svým neobvyklým řešením tradiční kompozice, patří nepochybně k zajímavým a vzácným příkladům florentské manýristické malby závěrečných desetiletí cinquecenta.

Zajímavosti, zvláště z technologického hlediska nepostrádá ani další, rozměrem nevelká kamenná deska, reprezentující v kontextu slovenských sbírek unikátní typ malby na mramoru zvaném „paragone“. Madona s dítětem, malým Janem Křtitelem a sv. Františkem z Assisi z Múzea Betliar, pocházející ze sbírek rodiny Andrassy, byla A. Güntherovou (1954) označena jako „Taliánsky maliar, novšia malba na spôsob prác Crespiho“.⁶ Podobně jako v předcházejícím případě byl obraz restaurován v roce 1992 akad. mal. A. Svetkovou a při této příležitosti i celkově vyhodnocen. Již použitý materiál podložky spolu s charakterem malby orientoval obraz do oblasti Verony a do období první poloviny 17. století. Právě v této době dosáhla malba na kameni ve veronském prostředí značné obliby a díla malířů Felice Brusasorziho (1539/40 – 1605), Pasquale Ottina (1578-1630), Marcantonio Bassettiho (1586-1630) Giambattisty Rovedata (působí na počátku 17. století) nebo Alessandra Turchiho (1578-1649) realizovaná na „paragone“ se stávají značně vyhledávanými. Malba na kameni má samozřejmě podstatně starší tradici, zmiňuje se o ní již Plinius, Cennino Cennini a Vasari, ovšem právě pro Veronu je charakteristické používání leštěného černého mramoru.⁷ Své označení „paragone“ získal vyleštěný mramor, dobývaný v lomech mezi Veronou a Vicenzou, pro výraznou podobnost se zkušebním kamenem paragone, který se používal pro určování pravosti zlata. Využití tmavě-

ho podkladu spolu s hladkou malbou, umožňovalo dosažení zvláštní barevnosti a světelných efektů v kompozicích spíše drobného, kabinetního charakteru. Na druhé straně ovšem, jsou tyto obrazy velmi citlivé na jakékoliv mechanické poškození a stav převážně většiny zachovaných prací od zmíněných veronských malířů není právě optimální, jak to dosvědčuje poměrně rozsáhlá kolekce ve veronském Museo di Castelvecchio.⁸ Podobně i stav betliarského obrazu je poznamenán řadou drobnějších defektů způsobených odpadnutím částí malby, naštěstí v méně malířsky exponovaných místech.

Sevřená, pyramidální kompozice betliarského obrazu a vytvoření prostorové hloubky využitím černého pozadí spolu se skupinou v kruhu poletujících andělů, vykazuje nejvíce analogii k poslednímu ze jmenovaných veronských malířů, k Alessandro Turchimu, zv. l'Orbetto. Výrazné analogie najdeme zvláště v jeho pozdních kompozicích ze čtyřicátých let – Mystické zasnoubení sv. Kateřiny z pařížského Musée du Louvre nebo Sv. Jan Křtitel se sv. Dominikem z Museo di Castelvecchio ve Veroně a jen minimální odchylky vykazuje obdobným způsobem koncipovaný obraz, opět na „paragone“, Madona se světcem ze stejné sbírky.⁹ Ovšem naprosto stejná kompozice Alessandra Turchiho, odlišující se jen v nepatrných detailech, realizovaná na „paragone“ ve velmi příbuzném rozměru, je zachována ve sbírkách Museo Civico v Padově.¹⁰ Vystavení obrazu v roce 1992 na výstavě „Da Bellini a Tintoretto“¹¹ zřejmě podměnilo i studii T. Mullaly, věnované právě kompozici, která je společná nejméně dalším jedenácti verzím, ať již originálním dílům Alessandra Turchiho nebo následovníkům a kopistům.¹² Za nesporně originální díla Alessandra Turchiho jsou považována pouze „paragone“ z Padovy a další „paragone“ z anglického soukromého majetku.¹³

Originální Turchiho kompozice, kterou můžeme nazvat též Vizí sv. Františka z Assisi, vznikla ve čtyřicátých letech seicenta zřejmě

v Římě. Malíř po celý život udržuje úzké styky s rodným městem, ale od roku 1615 žije trvale v Římě, kde dosáhl značné proslulosti a uznání. V roce 1637 je zvolen dokonce „Principe“ Accademia di San Luca, tedy římské kreslířské akademie a v následujících letech se stává členem exkluzivní Congregazione dei Virtuosi al Pantheon.¹⁴ Přesto se ovšem svou tvorbou naze-
pojil do hlavního proudu římského umění reprezentovaného klasicizující polohou Pietra da Cortony nebo boloňskými odchovanci jako byl Domenico Lanfranco a Guido Reni.

Turchi zůstává příliš spjat se svou tradiční orientací na severoitalské malířské školy a zřejmě jen velmi okrajově se jej dotklo novátorské dílo Caravaggiovo. To ovšem nic neubírá na kvalitě jeho osobitého výtvarného projevu a právě kompozice Vize sv. Františka z Assisi, opakovaná následovníky a kopisty je dokladem dobové úspěšnosti jeho umění.

Pro nás je především zajímavé postavení betliarského obrazu v souboru jedenácti variant Turchiho kompozice. Situaci poněkud komplikuje fakt, že při restaurování byl odkryt zřejmě fragment signatury, bezprostředně související s původní malbou. Velmi špatně čitelný fragment snad signatury můžeme transkribovat jako *B.VE* nebo *B.NE*, ale v obou případech patrně bez možnosti případného stanovení autorství. Druhou otázkou je kvalita malby vzhledem k Turchiho originálu. Betliarský obraz zcela důsledně opakuje základní schéma obrazu z Padovy a díky mírně širšímu formátu dosahuje i působivějšího efektu v zobrazení hloubky prostoru. Podobně i z hlediska malířských kvalit nejsou oba obrazy od sebe příliš vzdálené, i když třeba připustit poněkud velkorysejší formální zpracování právě padovské desce.

Při srovnání s další variantou, např. evidentní kopii ze sbírky Accademia Carrara v Bergamu, afinita k padovskému originálu je u betliarského obrazu více než zřejmá.¹⁵ Nápadná blízkost originálu a zvláště použití „paragone“ pro realizaci betliarského obrazu připouští jako ne-

jpravděpodobnější možnost dílenské kopie, velmi pravděpodobně vzniklé za dohledu mistra. Datace vzniku se nebude vzdalovat příliš od vzniku originální kompozice a můžeme předpokládat čtyřicátá léta seicenta, nejspíše jejich závěr. Do jisté míry i datace je podmíněna použitím „paragone“. Skutečný rozvoj malby na kameni, zvláště na charakteristických veronských „marmi nerissimi“ nepřesahuje polovinu 17. století – poslední známé příklady jsou právě ze čtyřicátých let a po roce 1650 je již tato technika téměř neznámá.

Betliarský obraz je nejen dokladem mimořádné úspěšnosti působivé kompozice veronského malíře, ale v kontextu slovenských sbírek i patrně ojedinělým příkladem tradiční severoitalské malby na „paragone“.

POZNÁMKY

[1] Malba temperou a olejem na topolové desce, 96,5 x 70 cm. Vlastivedné múzeum Spišská Nová Ves, inv. č. 127/69.

[2] Výsledky restaurátorského zásahu byly částečně publikovány in: *Restaurátorská tvorba 1989-1994 Oblastného ateliéru v Levoči*. Kat. výstavy, Levoča 1994, 60-61. Detailní dokumentace je součástí restaurátorské zprávy 84/88/A+B (ORA Levoča).

[3] Literatura k našemu autorovi není příliš četná a mimo běžná slovníková hesla lze z poslední doby uvést např.: M. GREGORI: *Mostra mercate a Palazzo Strozzi*. Arte illustrata 4, 1971, 92-97; – V. PACE: *Contributi al catalogo di alcuni pittori dello studio di Francesco I. Paragone* 1973, N. 285, 69-84; – S. PADOVANI: *Francesco Brina*, in: S. Padovani, S. Meloni Trkulja: *Il cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi*. Firenze 1982, 32-34; – O. PUJMANOVÁ: *Unknown Paintings of the Florentine Cinquecento*. Bulletin of the National Gallery in Prague 2/1992, 12-18.

[4] Srv. *Dorotheum Wien, Sammlung Alexander Fleischner*: Aukční katalog, nedatováno (zřejmě po roce 1920), č. kat. 4.

[5] Srv. O. Pujmanová, c. d. (v pozn. 3).

[6] Olej na mramoru, 27 x 40 cm. Múzeum Betliar, inv. č. 223. – *Odborný inventár zbierok kaštieľa Belliar*, 1954, spracovala A. Güntherová.

[7] Srv. katalog výstavy *Pittura su pietra*. (M. Chiarini, A. M. Martelli Pamploni, A. M. Maetzke). Firenze 1970; podobně též A. OTTANI CAVINA: *I dipinti su lavagna*. Bolaffi Arte, 1971, 22-24; a H. SEIFERTOŤOVÁ: „Paragone“ *Felice Brusasorziho v Národní galerii*. Umění, 32, 1984, 48-55.

[8] Srv. S. MARINELLI: *Museum of Castelvechio*. Verona 1987, zvláště n. 1000 (Ottino), 3629, 3630 (Rovedata), 145, 451 (Turchi) a d.

[9] Olej na mramoru – paragone, 45 x 23 cm. Museo Civico Padova, inv. č. 481.

[10] *Da Bellini a Tintoretto*. (A. Ballarin, D. Banzato). Kat. výstavy, Museo Civico, Padova 1991, č. kat. 148, s. 227. V textu katalogového hesla je zmíněn na mé upozornění i betliarský obraz: „... mentre un'ulteriore redazione, di dimensione legermente diverze (40 x 27) ma di qualità molto vicina agli altri esemplari noti, si trova nel M. Betliar in CSSR“ (D. Banzato).

[11] Olej na mramorové desce – paragone, 40 x 25 cm, Museo di Castelvechio, Verona, inv. č. 258.

[12] Terence MULLALY: *Some Veronese 16th and 17th Century Paintings on Paragone in English Private Collection*. Arte documento 6, 1992, 277-280

[13] Olej na kameni – paragone, 44,2 x 33 cm. Stamford, Lincolnshire, Burghley House.

[14] Dosud nejuplnější studii zůstává L. MAGAGNATO: *Alessandro Turchi*. (Maestri della pittura veronese, ed. P. Brugnoli). Verona 1974, 301-310.

[15] Olej na plátně, 65 x 48 cm. – Srv. F. ROSSI: *Accademia Carrara 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*. Bergamo 1989, no. 1234, s. 161.

Foto: archiv autora (1-3)

Zwei italienische Bilder aus den ostslowakischen Sammlungen

(Zusammenfassung)

Das Tafelbild *Madonna mit Kind und dem Heiligen Joseph* aus den Sammlungen des Heimatkundemuseums in Spišská Nová Ves (Zipser Neudorf) ist dank der unlängst erfolgten Restaurierung dem Florentiner Maler Francesco Brini auf Grund markanter Analogien mit einer Reihe authentischen Bilder, die sich vor allem in den italienischen Sammlungen befinden, zugeschrieben worden. Trotz der starken Beschädigungen und des teilweise auch des fragmentarischen Zustandes des Bildes (das Bild ist von seinem ursprünglichen Autor nicht vollendet worden), gehört es zweifelsohne zu einem interessanten Werk florentinischer Provinienz etwa aus den 80er Jahren des Cinquecento in den slowakischen Sammlungen.

Das andere Werk ist der charakteristische Typ eines auf poliertem Marmor gemalten Bildes, eines sog. „Paragone“. Im Fall der Steinplatte aus dem Museum von Betliar handelt es sich sicher um eine Werkstattkopie in Form der zu ihrer Zeit populären Komposition Alessandro Turchis, gen. l'Orbetto. Die Komposition ist heute in elf Varianten bekannt, die sich in verschiedenen Sammlungen der Welt befinden. Das Bild aus Betliar, das das ursprüngliche Ziel des Autors konsequent wiederholt, können wir für eine Werkstattkopie halten, die am Ende der 40er Jahre des Seicento höchstwahrscheinlich unter Aufsicht A. Turchis entstanden ist.

Život malíře Johanna Spillenbergera

Petr BALCÁREK, Olomouc

Počátky rodu na Slovensku

Kořeny rodiny Spillenbergerů jsou velmi staré, působení této rodiny bylo archivně doloženo na území dnešního Slovenska již od poloviny 16. století. Otázkou zůstává, zda předkové našeho malíře odešli z Německa-Vestfálska pro svůj protestantismus, či zda kolonizovali Slovensko společně s Fuggerovými agenty, kteří v době podnikatelů Jakoba a Hanse Fuggerů přijímali lidi z Německa pro práci v dolech, v továrnách na zpracování mědi, stříbra a zlata. Spillenbergerové však později tvořili rozsáhlý a trvale žijící rod, pevně s tímto regionem spjatý.

Prvním známým členem rodu je Martin (I).¹ Měl dvě děti, Davida (I) a Kaspara (II). Dle dochovaných záznamů existuje pravděpodobnost, že linie Martinova (I) syna Kaspara působí v Levoči a později v Košicích. Známe odsud Kaspara (II) a Samuela (II), který byl malířem v Košicích.

Druhý Martinův (I) potomek David (I) měl tyto potomky: Samuela (I), Katharinu, Martina (II) a Johanna (I), otce našeho malíře.²

Praděd našeho malíře, **Martin** (I) Spillenberger, se objevil ve slovenském kolonizačním hornickém městě Schmöllnitz (Smolník), kde vykonává funkci rudného (Markscheider und Erzvertheiler). Později však působil jako evangelický pastor ve Wallendorfu (Spišských Vlačích), a v Leutschau (Levoči), ve městě, které se brzy stalo sídlem rodu. Měl dvě děti, Davida (I) a Kaspara (I).

Kaspar (I) měl potomka Kaspara (II). Známe však blíže až syna Kaspara (II), Samuela (II) – malíře.

Samuel (II) zasahuje pravděpodobně do života našeho malíře, proto se o něm krátce zmíním. Archivně je doložen jako malíř působící od roku 1643 v Košicích. Zabývá se tedy převážně malířstvím, i když existuje záznam z roku 1660, že zastává funkci církevního kurátora evangelické obce. V letech 1640-1641 je doložen v Levoči, v letech 1643-1669 je znám již z Košic, kam se stěhuje za obživou. Do Košic však přichází v době, kdy rodný dům našeho malíře Johanna Spillenbergera je zadlužen. Pravděpodobně vyrovnává dluh, uvalený na dům, ze svých zdrojů, jelikož v zápise z roku 1643 se píše: „... *supplicat pro jure civile productis Leucoviencis. Deliberatum: dabitur solvet fl. 12.*“³ Zde se snad setkává s malířem o kterém pojednává tato práce, Johannem Spillenbergerem, který byl povolán domů ze studií z Německa. Při jednání s košickými úřady se však musel Samuel před konšely prokázat potvrzením o původu své rodiny ze svého bývalého bydliště, města Levoča.⁴

V roce 1643 získává Samuel Spillenberger měšťanská práva města Košic, a zastává zde různé veřejné funkce. V roce 1667 má právo užívat radniční místnost, a pracuje jako „tribunus plebis“. Jako malíř maluje převážně erby a epitafy.⁵ Tak například v roce 1660 namaloval erb košickému zemanovi J. Schirmerovi, a v roce

1663 vyzdobil náhrobní epitaf Stefana Bogdana. Jeho dílo se však, pokud je mi známo, nezachovalo.

Rodina Spillenbergerů tvořila i druhou větev, založenou Davidem (I), evangelickým farářem. David měl čtyři děti, Samuela (I., 1575-1654), Katharinu (zesnulou 1664), Martina (II), rektora gymnázia ve Stolpe, a Johanna (I), otce našeho malíře.

Pravděpodobně nejvíce známou osobností svého rodu je strýc našeho malíře, lékař **Samuel** (I) Spillenberger. Narodil se jako syn evangelického faráře Davida (I) v roce 1575 v Levoči. Záhy byl odeslán na studia do zahraničí. Po studiích medicíny na universitě v Basileji, kde vydal jednu ze svých prvních odborných prací „*Theses de morbo Hungarico...*“ (Basilej 1597), působil jako městský a stoliční lékař v Levoči.

Jistou dobu působil i jako osobní lékař palatina Jiřího Thurzu, vysokého dvorního úředníka, knížete Gabriela Bethlena. V roce 1615 obdržel od císaře Matyáše uherské šlechtictví, které bylo potvrzeno a doplněno o říšské šlechtictví císařem Leopoldem 1669, a nakonec v roce 1722 císařem Karlem VI.⁶

Samuel (I) byl humanistou a osobním přítelem humanistů G. Fabrícia, S. Xylandera a J. Bocatia, žijících v této oblasti. Pod jejich vlivem pravděpodobně skládal i latinské verše. V jedné oslavné básni kterou napsal pravděpodobně sám nebo blízká osoba z jeho okruhu, se vrací ke svým předkům, a líčí stěhování rodiny Spillenbergerů z Teutoburského lesa (Teutoburger Wald) do dnešního Slovenska – „Karpatské země“.⁷ Motivace, která vedla rod k vystěhování z Německa-Vestfálska je nám dnes však již neznámá. Faktem však zůstává, že Samuel (I) Spillenberger působil vedle své lékařské činnosti i jako podnikatel v oblasti výroby papíru. V roce 1613 založil jednu z prvních papíren na Slovensku v dnešní Spišskej Tepličke.⁸

Neopouští však ani svou lékařskou praxi. Postupně vydává další práce z oblasti medicíny jako například latinsky „*Tempore infectiones...*“

(Levoča 1622), a též v němčině „*Zur Zeit der Infection...*“ (Levoča 1622), a „*Pestis Alexiacus... in usum Scepusiensis publicatus*“, také v Levoči v roce 1634.⁹ Ve svém lékařském povolání dosáhl takové proslulosti, že byl údajně povolán i k úmrtnímu loži císaře Matyáše.¹⁰

Z manželství s chotí Magdalenou Klementis jsou známy tři děti, Jonas, David (II., 1627-1684) a Paulus. V roce 1654 umírá v Levoči.

Syn Samuela (I) **Jonas**, studoval stejně jako jeho otec v zahraničí. Ve 30. a 40. letech 17. století pracoval jako lékárník v Levoči. Rodinný zájem o literární tvorbu rozvíjel v latinských a německy skládaných verších, které vycházely od roku 1630 do roku 1647 v levočských sbornících.

David (II, 22.7.1627 – 27.5.1684), další syn Samuela (I), studoval podobně jako jeho otec v zahraničí, poté i převzal lékařskou praxi po otci v Levoči. Působil však zároveň i jako báňský podnikatel, byl majitelem zlatých dolů v dnešní Banskej Štiavnici. Jeho manželkou byla Susanna Regina Reuterová. Z jejich manželství je znám syn David (III), narozený v roce 1662. David (III) s největší pravděpodobností zůstává v nové vlasti, jelikož existuje záznam z roku 1691, že věnoval evangelickému kostelu v Levoči holbu, osázenou miniaturami emailových medailónků.¹¹

Johann (I) Spillenberger (1594-1652), otec malíře kterým se v této práci zabývám, nastoupil svou uměleckou dráhu v Levoči. Levoča však na počátku 17. století nebyla lákavé umělecké centrum, které by nabízelo slávu nebo možnost lepšího výdělků. V Levoči však byly kořeny rodu, zde žil i jeho otec evangelický farář David (I), který se zde usadil po předchozím působení ve Spišských Vlačích.

Johann (I) však brzy odchází z domova, odchází do Košic, centra tehdejších severovýchodních Uher. V roce 1619 se zde žení s Esther Kurzweill, dcerou košického malíře Kristofera Kurzweilla.¹² Záhy je známý jako malíř fresek. Čtvrtého února roku 1621 se stal občanem měs-



1. J. Spillenberger: Hiob Zabeler, 1658
(Východoslovenské múzeum Košice)

ta Košic. ¹³ Stal se brzy aktivním členem evangelické církevní obce. Významně se podílel i na správě města, kde zastával různé významné veřejné funkce.

V roce 1626, při příležitosti svatby knížete Gabriela Bethlena s Katharinou Brandenburskou, vyzdobil královský dům v Košicích, tzv. Levočský dům. V tomto domě se konala i knížecí svatba. ¹⁴ Pravděpodobně zde Johann Spillenberger spodobil oba knížecí novomanžele, spolu s dalšími oficiálními osobami města Košic. Tímto se stal dostatečně známým. Dnes tento dům již neexistuje.

Brzy po této události mu pravděpodobně jeho nejstarší bratr Samuel (I), dvorní lékař sedmih-

radských knížat, zajišťuje pracovní nabídku, vyzdobit freskami knížecí rezidenci v Karlsburgu (Alba Iulia). ¹⁵

Kníže Gabriel Bethlen byl v Horních Uhrách a Sedmihradsku iniciátorem stavební činnosti, a staral se i o rozkvět umění, který ovšem neměl dlouhé trvání. Bethlenův hlavní zájem totiž směřoval k znovuoobnovení hornouherských a sedmihradských měst zničených za válek s Turky. Proto si vedle mnoha domácích umělců zval i malíře a kameníky z Itálie.

Práce Johanna Spillenbergera otce je však zahalena tajemstvím. Pouze anonymní sedmihradský kronikář podal zprávu o tom, že si Gabriel Bethlen nechal vymalovat v roce 1629 své místnosti v Karlsburgu (Albě Iulii) sedmi malbami, které představovali starozákonní scény od stvoření až po potopu světa. Dle těchto obrazů složil čtyřveršové epigramy v latinském jazyce Martin Opitz, působící toho času na knížecím dvoře jako domácí učitel. ¹⁶

V paláci transylvánských knížat se fresky nedochovaly, protože byl později přestavěn. Také z interiérů se dnes již nic nedochovalo. Objednávka knížete Gabriela Bethlena však svědčí o nadprůměrných malířských kvalitách.

Malířův soukromý život byl pravděpodobně finančně nevyvážený, protože Hämmerle cituje protokolární knihy v Košicích z 5. listopadu 1631, kde je uveden kvůli nedoplatkům. ¹⁷ Z různých příčin zde byl uveden několikrát, v roce 1620 kvůli nákupu cihel. ¹⁸ V roce 1631 a 1636 je uvedeno jeho jméno v daňové knize, v roce 1641 znovu v protokolární knize, naposledy však v roce 1646. ¹⁹ Hämmerle dále cituje i zápis v knize Dědičného vzájemného spolku (Erbchaftsauseinandersetzung) v Košicích, kde je Spillenbergerovo jméno uvedeno ve smyslu „nuzných finančních poměrů“. ²⁰

Existuje několik málo záznamů o Johannových aktivitách v Košicích z padesátých let, kdy je znám jako čilý podnikatel. Aby uživil svou rodinu, kupuje v Košicích železnou huť, kterou záhy přetvoří v roce 1640 na jednu z prvních

košických papíren. Podobně i jeho příbuzný, lékař Samuel Spillenberger, založil v roce 1613 papírnu v Spišskej Tepličke a podle něj ji zakládá i Johann. Papírna Košicím pravděpodobně chyběla, protože do té doby se papír dovážel z Vídně přes Bratislavu. Papírna byla v Čemelskom údolí nedaleko města Košic. V roce 1639 si Johann Spillenberger vypůjčil 200 zlatých na další zařízení své papírny. Svědky protokolu byli Peter Molnár a András Maklári. ²¹

Později zakládá i mlýn na výrobu střelného prachu. V roce 1652 však náhle umírá ve věku 58 let. Po něm zůstává jako pozůstalost jeden dům ve Forgáčově ulici, kde bydleli jeho dědicové pod ochranou města Košic. ²² Tato usedlost však byla u města Košic zadlužena, jak ukazuje zápis v Městském protokolu z roku 1653. ²³

Esther Kurzweilová, žena malíře Johanna Spillenbergera, umírá také brzy. Pro pozůstalý dům byl stanoven správce, než se z ciziny ze studií navrátí v té době již čtyřadvacetiletý Johann Spillenberger, budoucí malíř, o kterém pojednává tato práce.

Johann Spillenberger a Uhersko

Dr. Polák charakterizující situaci na Slovensku v době života Johanna Spillenbergera uvádí: „Chudá žeň na území, jehož místa a osobnosti v pohnutých dobách tureckých vojen a protihabsburských odbojů upoutávaly pozornost zbytku Evropy, má své příčiny, spolu s vlnami usilující protireformace, jež vyháněli po celé XVII. století ty, kdož marně věřili že jinde uchrání si svou víru.“ ²⁴

Do této nelehké geopolitické situace se rodí i náš malíř Johann (II) Spillenberger, který přichází v pohnuté době roku 1628 v Košicích na svět. Jeho otec Johann (I) byl právě na přelomu své umělecké dráhy, postupně se vzdával svého malířského umění, neboť podnikatelské aktivity přinášely jemu a jeho rodině pravděpodobně neskonale vyšší zisky než malířství. I když ještě dva roky před smrtí, v roce 1650, přijímá zakázku na

sgrafitovou výzdobu košické radnice, byl obecně znám spíše jako malíř epitafů, erbů a bubnů.

Jeho syn se pravděpodobně po kratší době vzdělávání v malířství v ateliéru svého otce, odebrá ke svému strýci Martinu Spillenbergerovi, rektorovi gymnázia ve Stolpu (Sloupu) v Pommern, kde byl důkladně humanisticky vzdělán. Brzy se zde naučil i latině, kterou později i používal.

Otázkou nevyřešenou zůstává Spillenbergerovo školení v mnichovské dílně Caravaggiova stoupence Johanna Ulricha Lotha. Nabízí se teorie uvedená Johannem Fleischerem, že se syn Johanna Spillenbergera, dostal do Lothovy dílny na základě otcových osobních vztahů s tímto malířem. ²⁵

Johann Ulrich Loth (1600-1662) byl vynikající malíř, který prošel jako řada dalších italským školením, působil v Římě, především však v Benátkách, kde se pohyboval v okolí malíře Saraceniho (Carla Venetiana). Preciznost s jakou prováděl J. U. Loth své kresby poznamenala pravděpodobně i našeho malíře Johanna Spillenbergera. Kolem 1652 by mohl nastoupit u J. U. Lotha. Fleischer předpokládá, že Johann Spillenberger se u mistra zdržel přibližně tři až pět let, jelikož koncem padesátých let se nachází pravděpodobně v Benátkách. Jak uvádí dále J. Fleischer, v této době se nachází v Itálii i syn Johanna Ulricha Lotha, mladý Johann Karl Loth. ²⁶

Jediným dokladem předpokladu že Johann Spillenberger působil v Itálii, je dnes doložen pouze signaturou na jedné kresbě z bývalého katalogu italských kreseb prince Charlese de Ligne, z nichž jedna Spillenbergerova kresba je signována „I. Spielberger Hung. fe. Venet. 1660“. ²⁷

Další Spillenbergerova signovaná práce, rytina levočského pastora Hioba Zabelera, je signovaná „Johann Spilenberger Cassov: ...“, a je z roku 1658. ²⁸ (Obr. 1) Táto rytina mne vede k názoru, že ještě před italskou cestou, po případném školení u Lotha, se Johann Spillenberger vrátil do Košic. Byl pravděpodobně povovo-

lán alarmujícími zprávami o stavu rodinného majetku, zvláště domu ve Forgáčově ulici. Ten musel být prodán, než aby byl zničen zřícením. Pravděpodobně se zde setkává i s dalším malířem ze své rodiny, bratrancem Samuelem (II), který se také zabýval dědictvím rodiny. Je možné, že šlo o předcházející dohodu o prodeji. Dodnes je nevyřešena otázka dědických práv v městě Košicích, lze však předpokládat, že náš malíř Johann přenechal otcovo dědictví bratranci Samueli (II). Sám poté odešel do ciziny.

Předtím však navštívil svého příbuzného v Levoči, přítele z mládí Hioba Zabelera (1628 – 10.10.1664). Hiob byl synem významného levočského faráře Petra Zabelera, superintendanta pěti královských měst východoslovenských, spojených v „Jednotu“ na obranu víry.²⁹ Avšak již šest let po malířově návštěvě Hiob Zabeler 10. října 1664 umírá na morovou nákazu. Okamžik této poslední návštěvy ve svém rodišti zachytil třicetiletý Johann Spillenberger na této mědirytině.

Italská cesta

Z malířova rodiště, kde chudoba, náboženské střety a mor, zruinovaly dříve prosperující zemi, a kde zahynula většina jeho přátel, směřovala malířova cesta na jih, do města tužeb snad všech malířů 17. století, do Benátek. Johann von Spillenberger nečinil tak nic neobvyklého. V Benátkách se snažili příchozí umělci své snahy rozvíjet, nebo se snažili nalézt jiné nové ideály. Stagnující nepochopené směry zde nacházely plodná východiska ze slepé uličky manýrismu, a obohacovaly se o nové formy. Avšak žádný známý soudobý pramen nám nepodává zprávu o délce pobytu Johanna Spillenbergera v Benátkách a v Itálii vůbec. Pouze Joachim von Sandrart píše: „a pak působil v Itálii, zvláště dlouho se zdržoval v Benátkách, kde se horlivě věnoval své profesi“.³⁰

Dokladem tohoto Sandrartova tvrzení může být signatura Johanna Spillenbergera, kterou pro-

vedl pravděpodobně v Benátkách. Mezi Spillenbergerovými kresbami z vídeňské Albertiny najdeme totiž kromě jiných i dvě skice, *Evangelisty Matouše* (inv. č. 3562), a *Závist a Nevědomost jako odpůrkyně Umění* (inv. č. 25286), která se hodnotí jako detailní studie freskového malířství. A právě první datovaný list Evangelisty Matouše pochází z benátského období, jelikož v pravém dolním rohu nalézáme jasnou signaturu: „*I. Spillenberger Hung. fe. Venet. 1660*“. Kresba je zcela jistě inspirována i Michelangelovou postavou proroka Jeremiáše v západní části klenby Sixtinské kaple ve Vatikánu. Pravděpodobně tyto návrhy souvisejí s jeho znalostmi freskového malířství, zděděnými ještě od svého otce.

Kde Johann Spillenberger v Benátkách působil, nebo ke kterému uměleckému okruhu se hlásil, není dost jasné, pouze Fleischerova domněnka, že mladý Johann Karl Loth odešel v Benátkách do učení k Pietru Liberimu (1614-1687), napovídá, že Johann Spillenberger jej mohl následovat. Tuto skutečnost uvádí Fleischer, když citující komentátora a vydavatele Sandrartovy *Academie* A. R. Peltzera a Giovannioho Fiocca.³¹ Na vliv Pietra Liberiho na Spillenbergerovu tvorbu, respektive olomouckou *Bathsebu v lázni* (inv. č. 02002), poukázal podobně i M. Togner.³²

Oproti tomu práce Gertrudy Aurenhammer v zásadě tuto možnost vyvrací. Uvádí oproti předcházejícímu názoru, že neexistuje žádná stylová příbuznost Johanna Spillenbergera a Pietra Liberiho, především ne ve způsobu kresby.³³ V zásadě souhlasím s Fleischerem a Tognerem. V této souvislosti bych také uvedl, že Pietro Liberi byl známým i za hranicemi Itálie. V roce 1659 byl dokonce malířem na vídeňském dvoře, a měl četné vztahy k malířům v jižním Německu. Měl pohnutý osobní život, a svůj malířský styl neustále měnil.

Spillenbergerův pobyt v Itálii tak spadá do období, kdy Benátky, stejně jako ostatní umělecká centra Itálie, ustoupily spíše Římu. A právě Řím se stává místem, kam směřují umělci

z ostatních částí Evropy. V malířství přestává existovat směr, který by mohl být nazván přízviskem „benátský“. Vývoj italského pozdního baroka dospěl tak ke svému zenitu. Význam Spillenbergerova pobytu v Benátkách však není umenšen, protože náš malíř si svou zkušenost, jak dále uvidíme, snažil rozvíjet i později. Jeho zájem se však obrací záhy z Itálie do Mnichova a Augsburgu.

Mnichovská tvorba

Není nám známo kdy a za jakých okolností Spillenberger opustil Benátky, faktem však zůstává, že se náš malíř záhy objevil v Mnichově na kurfiřtském dvoře. Situace v Mnichově byla poměrně konsolidovaná, v Mnichově se také nacházelo sídlo bavorského dvora. Zde žili a tvořili mnichovští dvorní malíři Markus Schinagl a Kaspar Amort st. (1612-1675).

V roce 1663 se Spillenberger objevil jako pětaticetiletý malíř na bavorském dvoře v Mnichově. Dostává záhy i uměleckou zakázku, výzdobu lodi Bucentoro. Zde měly být vyzdobeny v mimořádně nákladném stylu nejen vnitřní, ale i venkovní stěny sochařskou a malířskou výzdobou. Loď byla vyrobena pro ženu kurfiřta Ferdinanda Maria, princeznu Enrietu Adelaidu Savojskou. Loď se stavěla dva roky (1662-1664) na Starnberském jezeře u Mnichova. Na Spillenbergera připadla úloha vyzdobit čestnou komoru četnými génii a oběma kurfiřtskými erby. Z této lodi se však zachovala jen socha Pallas Atheny od sochaře Leitnera v Bavorském národním muzeu.³⁴

Díky svým známostem mezi mnichovskými umělci, a především známosti se sochařem Benediktem Faistenbergerem, členem umělecké rodiny tvořící téměř po dvě století v Tyrolsku a v jižním Německu, pravděpodobně vděčil za zprostředkování zakázky, malby hlavního oltářního obrazu pro farní kostel v alpském Kitzbühel. Oltář byl postavený v roce 1663 Faistenbergerem v přísných renesančních liniích, a prá-

vě z toho roku pochází první Spillenbergerova malba, *Madona se svatým Ondřejem a Jakubem*.

Z pobenátského pobytu pochází pravděpodobně i druhá mnichovská nabídka spjata s kurfiřtským dvorem. Jeho úkolem bylo namalovat portrét císaře Leopolda I., zvítězivšího 1.10.1664 nad Turky. Johann Spillenberger věnoval tento obraz císaři. Tento obraz se asi nezachoval. Je možné, jak píše Hämmerle, že se náš umělec chtěl „jako kreslič jednoho alegorického portrétu císaře Leopolda“ uvést na vídeňský dvůr.³⁵

Jeho další zájem o toto téma je nám dnes doložen na několika variantách Leopoldova triumfálního průvodu. Mohu v této souvislosti jmenovat rytinu Leopolda I. z vídeňské Albertiny od rytce Matthäuse Küssella (Albertina, HB 60.6., Fol. 108), nebo tezi pražskou. Podobně i nedávno Pavlem Preissem publikovaná univerzitní teze z Berlína, nebo Spillenbergerův návrh na tezi z londýnské soukromé sbírky.³⁶

Na nich je císař vyobrazen jako hrdina obklopený mytologickými a alegorickými postavami. Provedené rytiny s vyobrazením císaře v triumfálním průvodu sloužily absolventům, v tomto případě vídeňské university, k oslavě císařství a panovníka. Jak poukázal již Tkadletz, některé kontury figur a způsob jejich ztvárnění Spillenberger použil již na oltářním obraze v alpském Kitzbühel.³⁷

Augsburská perioda

Není dnes zcela jasné, zda pod rostoucím protireformačním vlivem princezny Adelheid opustil Johann Spillenberger Mnichov, či zda jej k tomu vedl zcela pragmatický impulz, silná konkurence či nedostatek nabídek. Faktem však zůstává, že se přibližně v 36 letech usazuje v Augsburgu, a krátce po příjezdu se i žení.

Podle augsburského kronikáře P. von Stettena měl Spillenberger ve zdejším společenství malířů v Augsburgu těžké postavení, a to vzhledem ke svému cizímu a šlechtickému původu. A tak Johann Spillenberger trávil většinu času

na cestách za svými zakázkami po celém Německu. Paul von Stetten označil Johanna Spillenbergera jako občana z Augsburgu.³⁸

Albert Hämmerle, však ve své historické práci o Johannu Spillenbergerovi, při níž využil důkladné znalosti archívních materiálů, na základě některých zmínek předkládá jiný názor. Na základě některých neuvedených zdrojů tvrdí, že Spillenberger občanství nezískal, a že neměl ani pevné bydliště. Především tvrdí, že Spillenbergerova svatba s dcerou augsburského zlatníka Annou Marií Lidlovou (asi z roku 1664), musela být uskutečněna mimo město Augsburg, bez povolení augsburské městské rady.³⁹

Podobně Paul von Stetten poukazuje na zajímavou historickou poznámku, že jeho domácnost nemohla být v úplném pořádku. Prameny van Stettenovy domněnky jsou neznámy, bezpochyby se však podle Hämmerleho opíral o augsburské daňové knihy. Ty poukazovali v době Hämmerleho na našeho malíře jako na člověka „s nevhodným chováním“.⁴⁰

V augsburských daňových knihách Hämmerle ve dvacátých letech našel informace, že „daně odevzdávané Spillenbergerem městu, po 18. letech, jsou vesměs mizivé“. Nejvyšší daně Spillenberger platí městu až v pozdních letech svého života, v roce 1674, kdy asi nejlépe prosperoval. V daňových knihách došlo několikrát i ke změně jeho jména, které zde uvádí bez vztahu k uherskému šlechtictví (Spilberg, Spilleneberg či Spillenberger).

Před jeho přestěhováním do Vídně je znám další incident, uvedený dobře informovaným Hämmerlem. Uvádí záznam, kdy jeho manželka, která ztratila sňatkem s cizím malířem občanství augsburské, žádala na městské radě „... pro sebe a pro své“, možnost přezimování u příbuzných (viz *Dok. 6*).⁴¹ Tyto informace naznačují, že Spillenberger pravděpodobně se svou chotí nežil, ale navštěvoval ji příležitostně u jejich příbuzných. Dnes již asi nelze s jistotou uvést, zda Spillenberger nakonec byl či nebyl občanem města, avšak výše uvedené údaje nasvědčují tomu, že ve

městě trvale nepobýval. Tomu by nasvědčovala i jeho umělecká činnost, která se plně zaměřila na zakázky pro okolní města a kláštery.

Situace v městě Augsburgu byla plna tvořivosti. Jak napsala Dr. Seifertová: „Když do Augsburgu přichází v roce 1667 z Paříže švýcarský miniaturista Joseph Werner, a upozornil na klasicistickou orientaci francouzského malířství, velmi tím ovlivnil své současníky zvláště Johanna Spillenbergera a Johanna Heisse“.⁴² Velký vliv na tehdejší umělce měl i barokní klasicista Nicolas Poussin. Ano, zdá se, že to byl především Augsburg, který posunul malíře dále v jeho tvůrčím vývoji. Z tohoto období nám také zůstalo nejvíce prací. Ve Spillenbergerově malbě se také začaly stále více objevovat klasicizujících vlivy dalších protagonistů německé malby 17. století, především Isaaka Fischese († 1708), Johanna Heisse († 1704) a Johanna Heinricha Schönfelda († 1675).⁴³

Do tohoto období však spadá pravděpodobně i tvorba portrétů, o nichž se zmiňuje Nagler: „... přijímal však málo objednávek, maloval po nejvíce portréty, čímž mohla být jeho existence pouze nedostatečně zabezpečena“.⁴⁴ V tomto tvůrčím období patrně vytvořil i svůj *autoportrét*, podle něhož byla zřejmě vyryta jeho podobizna Philipem Kilianem v roce 1671, za Spillenbergerova vídeňského pobytu. Jedná se o portrét, zasazený v elipsovitém oválu.

Hlavním Spillenbergerovým dílem jeho augsburského pobytu je slavný obraz *Svatodušní kázání apoštolů (Kázání sv. Petra)*, popisovaný již jeho současníkem Joachimem von Sandrartem.⁴⁵ Tento obraz Johannu Spillenbergerovi vynesl pravděpodobně ještě za jeho života velikou slávu, která se poté odrazila i ve tvorbě kopií Spillenbergerova tématu na univerzitních tezích, dnes zachovaných v Maximilianu v Augsburgu a v Zemském archivu Opava, pracoviště Olomouc. Obraz *Svatodušní kázání apoštolů*, stejně jako obraz *Madona se svatým Ondřejem a Jakubem z Kitzbühel*, nese ještě silné a zřetelné stopy benátského malířství. Jsou zde vidět zřejmé remi-

niscence na Raffaela, a na typ Correggiových Madon. Svým pojetím světelné atmosféry a silou výrazu zobrazených figur nese stopy patetičnosti a slavnostní jedinečné atmosféry.

Na svých trvalých cestách, které fakticky ukončila až Vídeň, navštívil Johann Spillenberger řadu zámků, klášterů a různých měst. A tak další zakázka přivedla našeho malíře do Řezna, kde namaloval v roce 1664 ve starobylém kostele sv. Emmeráma strohý barevně monotónní oltářní obraz, *Smrt svatého Benedikta*, rovněž zmiňovaný Sandrartem.

Také na zámku v Pommersfelden nacházíme dvě starozákonní scény. Obrazy jsou datovány rokem 1670 a mají stejnou velikost. I zde malíř ztvárnil líbeznou ženskost nahých těl v obraze *Zuzana v lázni* a *Nalezení Mojžíše*. Nejen tématem a celkovou stafáží, ale i jasnou výtvarnou koncepcí náš autor poukazuje na své mistrovství. V tomto případě jde snad o tvorbu, o které se zmiňuje Joachim von Sandrart jako o „ztvárnění několika ovidiovských námětů ve velkém sále zámku Stockau, které si u něj objednal baron von Mayer, sběratel uměleckých děl“.⁴⁶

Spillenbergerova tvorba se však neomezovala jen na církevní obrazy. Maloval i obrazy světského či mytologického charakteru. A právě z devíti známých Spillenbergerových mytologických obrazů spadá celá polovina do augsburského období. Do prvních let této tvorby spadá i obraz *Dožínková slavnost před Bakchem a Ceresem*, který byl zakoupen Drážďanskou galerií. Další, *Vertumnus a Pomona*, je signován a datován rokem 1663. Pod vlivem Nicolase Poussina namaloval pravděpodobně obraz *Faun a Nymfa*, který se dnes nachází v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.

Další Spillenbergerova tvorba, jejímž obsahem jsou mytologické náměty, ustupuje snaze o vykreslení charakteristik postav, tak jak jsme to viděli zpočátku, ale dostává jinou orientaci; je více zaměřena na řešení prostoru a atmosféry zobrazené scény, a je také popisnější a výpravnější.⁴⁷

Tvorba ve Vídni

V roce 1669 dosáhl Johann Spillenberger potvrzeno rytířství, na které byl Spillenberger pyšný. To se projevilo především na podpisech jeho děl, která signoval „*Johann Spillenberger Hung. et Imp. Nob. fec.*“ Tato titulatura však podle Hämmerleho neměla velkého vlivu, dovolovala však jeho nositeli volného pohybu v říši.⁴⁸ Císař Leopold I. potvrdil Spillenbergerovo šlechtictví na základě jeho žádosti. V potvrzení udělené císařem se o našem malíři nic bližšího nedozvíme, jsou zde velebeny Spillenbergerovy vlastnosti v tehdejší formální tónu. Neuvádí se zde však ani nic bližšího ke Spillenbergerovým malířským schopnostem. Nedocenení této stránky umělce a jeho osobnosti dovoluje Hämmerlemu uvažovat o nedocenení malířství jako umění v rakouské monarchii. Přežíval zde pravděpodobně ještě starší názor hodnotící umění jako řemeslo, neopouštějící stavovského muže – šlechtice vykonávat tuto práci.⁴⁹

Také „pozvání“ Johanna Spillenbergera k císařskému dvoru se jeví Hämmerlemu jako „spíše formální“, což ovšem nevylučuje Spillenbergerovy práce pro císařský dvůr.⁵⁰

Pravděpodobně první Spillenbergerovou zakázkou ve Vídni byl obraz *Obětování Marie* asi z roku 1671, ovlivněný Tizianem a Tintorettem. Následovala záhy zakázka pro severní chór chrámu svatého Štěpána, *Nanebevzetí Panny Marie*, dnes umístěný zcela nevhodně v malé sakristii kostela sv. Wolfganga v Kirchberg am Wechsel. Tento obrovský obraz jedinečných kvalit byl domalován Spillenbergerem po augsburském malíři Christianu Steinmüllerovi (1587 Augsburg – 1651 Vídeň). Nejen nová koncepce ztvárnění, ale i silně dramatický rys děl z tohoto obrazu mistrovské dílo. Tímto dílem si podobně jako svým augsburským obrazem *Kázání apoštolů* získal velmi dobré postavení. Díky svému věhlasu se brzy přihlásili dominikáni, požadující pro svůj řádový kostel oltářní obraz *Klanění*

pastýři. Následné přemalování a restaurace v roce 1836 obrazu však neprospěla.

Další zakázky pro kostel sv. Voršily znamenaly pro našeho autora další návrat k nenáročným, ale citově prohloubeným kompozicím. Rozšířením kompozice došlo i k ztvárnění *Jochima a Anny*, a k zobrazení celé *Svaté rodiny*. Další rok obdržel náš malíř zakázku pro stejný kostel, pro hlavní oltář malbou *Smrt sv. Voršily*. Jde o monumentální obraz se silným dramatickým nábojem. Pravá polovina obrazu však byla v roce 1704 zcela zničena požárem, a v roce 1767 byla malba opravena vídeňanem Johannem Greipelem.

Obraz pro řád augustiniánů *Výchova malé Marie* nese všechny znaky jeho typizovaných postav, tiché intimity a vnitřního prožitku jeho posledních let, tak vzdálených baroknímu triumfálnímu patosu. V témže roce 1675 dokončil i obraz pro klášterní kostel v Göttweigu, *Kristus s apoštolů na jezeře Genezareth*, a obraz *Svatá Trojice* pro zdejší stejnojmenný oltář.

V následujících letech maloval Johann Spillenberger zakázky pro hraběte Nostice, pro biskupa knížete Lichtensteina, tedy pro Prahu, Brno, Kopeček u Olomouce, ale také například pro Pasov. V této souvislosti se zmiňuje H. Seifertová o Spillenbergerových pracích pro české země. „Lichtensteinovým poradcem byl císařský kvartýrmistr Johann Kunibert Wenzelsberger, který biskupovi Karlu II. z Lichtensteina doporučoval různé umělce, jednal také s malíři o dodání uměleckých děl, mezi jinými i s Johannem Spillenbergerem, případně zajišťoval transporty obrazů z Vídně do Olomouce... V sedmdesátých letech založil v Praze pozoruhodnou sbírku císařský místodržící a později císařský vyslanec v různých zemích Evropy, hrabě František Antonín Berka z Dubé. Soustředil se především na získání nizozemských a italských děl 16.-17. století. Přímo na jeho objednávku byly dodány kompozice *Diana a Kallisto*...“ (od Spillenbergera).⁵¹

Umělec se díky novým mecenášům znovu vrátil ke svým oblíbeným anticko-mytologickým

tématům. Pro zakladatele německého divadla v Praze, Franze Antona hraběte Nostitze-Rheinecka vytvořil mistrovské dílo, obraz *Diana a Kallisto* z roku 1676. Podobný námět shledáváme dnes v Barockmuseum ve Vídni. Kontrast k třepetajícím se andělíčkům tvoří skupinky nahých koupajících a diskutujících žen, soustředěných kolem bohyně a nymfy.

Na svatém Kopečku u Olomouce známe obraz z roku 1677, *Navštívení Panny Marie*, jedno z nejlepších Spillenbergerových děl. Podobně i obraz *Loučení sv. apoštolů před ukřižováním sv. Petra*, který pochází z roku 1679, a jež byl snad převezen z vídeňské katedrály, nebo z Engelhartszell pro olomouckého biskupa do Brna. Je dokladem Spillenbergerova uměleckého talentu, pouze nevhodné současné umístění, na vrcholu severní stěny brněnského svatopetrského chrámu, jež činí obraz špatně viditelný. Toto dílo se řadí k malířovým posledním dílům, a svou dramatickostí předznamenává malířův další osud.

V témže roce Spillenberger dokončil další obraz, rakouského zemského patrona sv. *Leopolda*, určený pro nedávno (1662) vyhořelý a nově postavený jezuitský kostel v Pasově. V Pasově se však ještě vrátil ke svému tématu *Svaté rodiny*, v obraze vytvořeném pro farní kostel sv. Pavla. Spillenberger byl na vrcholu své aktivity. Objevuje se i zpráva, že podobně jako jeho předkové se snažil i on podnikat, tentokrát s obchodem s obrazy. Dle Fleischera prodává podle nápisu na zadní straně obrazu, v roce 1670 jeden obraz od francouzsko-holandského malíře Vaillanta.⁵²

Dosáhl zřejmě svého uměleckého vrcholu, když přišla černá nemoc – mor. Obávaná „Schwarzen Tode“ přišla do Rakouska z východu, z Pešti, aby si vybrala svou pravidelnou daň.⁵³ Přišla i do Vídně, a J. Spillenberger i přes zákaz pohybu obyvatel opustil hlavní město. Sandrart o tehdejší situaci napsal v dodatku latinského vydání *Teutsche Akademie* (fol. 336 b): „*Multo autem majora a nobili hac manu expectasemus, nisi, cum anno 1679 tota Austria infe-*

rior peste correpta et ille Vienna cum uxore et liberis Augustam et ille Vienna cum uxore et liberis Augustam Vindellicorum fugiturus, in Austria superiore ob quadragenarium sanitatis detentus esset, mortua primum uxore dilectissima, mocrare animi ipse pariter absumptus fuisset in pleno annorum suorum flore.“⁵⁴

Spillenberger se rozhodl také utéci, ve spěchu sebou vzal choť, děti, majetek a celé jmění. Na starém přechodu v celnici Engelhartszell byl však zadržen, a zde trávil své poslední dny v karanténě v kontumačním domě.⁵⁵

Po smrti manželů Spillenbergerových, kteří byli zasypáni v hromadném hrobě nad kterým je podnes kříž, byli nebožtíkovy „*hinterlassene Malerein, Mobilien und Kinder*“ s povolením bavorské vlády převezeny tchánem malíře Melchiora Lidlem. Ten přijel schválně z Amsterdamu do Řezna, odkud se dále chtěli přemístit až do Augsburgu. Z korespondence zeťovy se Lidl dozvěděl, že biskup Karel Lichtenstein objednal u Spillenbergera před smrtí „*ein Altarblatt von St. Peter und St. Paulo*“. Započatý obraz zaslal z Engelhartszell, byv o to požádán, „*der Mautbeamt*“.⁵⁶ O osudu dalších Spillenbergerových pohledávek z posledního období jeho života se zmínil právě Breitenbacher, který ujasnil některé jeho vztahy právě s biskupem Karlem Lichtensteinem.⁵⁷

Závěr

Další osudy členů rodiny Spillenberger popsal pouze dobře informovaný Hämmerle.⁵⁸ Z karantény z Engelhartszell přijelo asi za jeden a půl roku pobytu zde, do Augsburgu, pět Spillenbergerových dětí. Marie Elisabetha, Johann Melchior, Anna Barbara, Anna Sibylla a Leopold Spillenberger. Přijely do domu příbuzných své matky. V následujících letech jsou však Anna Sibylla a Leopold Spillenberger zcela nezvěstni.⁵⁹

Pro studium dějin umění je však důležitý Johann Melchior Spillenberger, který jako jediný

z rodiny Spillenbergerů převzal po otci malířské řemeslo. Johann pravděpodobně částečně obhospodařoval pozůstalost po svém otci, a zachránil mnoho maleb po otci. Pozůstalost však byla částečně výhodně rozprodána při příležitosti císařské návštěvy v Augsburgu v letech 1689/90 (*Dok. 16, 17*). Peníze byly odevzdány Andreasi Tauberovi, u něhož byli Spillenbergerové značně zadluženi, a zbylé peníze byly určeny na výživu zbylých dětí.

A tak se podařilo z dříve značného majetku rodiny, i z matčiny strany Lidlů, alespoň něco zachránit pro dorůstající děti. A tak se mohla Melchiorova sestra Marie Elisabetha Spillenbergerová provdat již 11. února 1703 za ovdovělého mědirytcce Jeremiáše Kiliana (*Dok. 21*).

Zato Anna Barbara byla schovankou obchodníka M. Müllera delší dobu, a teprve později se mohla provdat v roce 1708 za stříbrorytce Gottfrieda Haupta (*Dok. 20, 22*). O dalších osudech rodiny malíře Johanna Spillenbergera nám však chybí archivní materiály.⁶⁰

O jeho umělecky orientovaném synu Johannu Melchioru Spillenbergerovi není známo nic bližšího, archivní prameny mlčí, nebo se nedochovaly, a nezná je ani dobře informovaný Hämmerle. Přesto však existuje několik jeho rytin, které dokládají jeho vztah k otci či k dalším autorům, což by však byla spíše otázka dalšího důkladnějšího studia. Po této stránce bylo v této věci však učiněno v poslední době několik významnějších pokusů.⁶²

Spillenbergerova náhlá smrt přinesla pro jeho rodinu a pro jeho pozůstalé dílo neblahé následky. Většina děl byla pravděpodobně zničena či znehodnocena při útěku rodiny z Vídně. Zbylé obrazy zachovalé jeho dětmi byly záhy rozprodány za augsburského pobytu z ryze existenčních důvodů do neznámých rukou (*Dok. 16, 17*).

Pouze značný dluh Johanna Spillenbergera a P. Lidla (1.000 říš. zlatých) byl kompenzován v obrazech které připadly do rukou A. Taubera, zástupce rodiny Michaelisů. Tato fakta stěžují další výzkum Spillenbergerovy tvorby, převážně tvor-

by mytologické. Obrazy které Johann Spillenberger namaloval za svého života pro církevní společenství či kostely, byly většinou zachovány, a ponechány na svých původních místech.

POZNÁMKY

[1] V popisu rodiny uvádím za křestními jmény pro lepší přehlednost v závorce římská řadová čísla, určující názorněji časovou posloupnost, jak je to běžné v genealogické praxi.

[2] V archívních záznamech existuje dvojitá transkripce křestních jmen členů rodiny, latinská a německá. Ta jsem ponechal důsledně beze změn v citaci, v textu jsou uvedena v tehdejší německé transkripci. Příjmení členů rodiny je uvedeno v několika variantách. Spielberg, (přejato i historiografem Joachimem von Sandrartem v jeho *Teutsche Academie*), dále Spielberger, Spillenberger a Spillenberger. Po úvaze jsem se ujednotil na používání příjmení Spillenberger, mimo citované odlišné varianty tohoto jména.

[3] A. HÄMMERLE: *Johann und J. M. Spillenberger zwei Maler-Radierer*. In: Das Schwäbische Museum, díl 5/6, Augsburg (1929), 168.

[4] A. Hämmerle, c. d., 168 n.: Uvádí 18 listin v němčině a latině z doby od roku 1593 až 1770, které se vztahují k levošské rodině Spillenberger, konkrétně k Davidu (I) a Samuelu (I) Spillenberger.

[5] *Tamtéž*, s. 168; cituje nejmenovaný městský protokol z 14. prosince 1662, z něhož vyplývá, že Samuel Spillenberger (II) se zabýval řemeslem malování erbů.

[6] Tato dedikace byla podkladem hrdého titulu „Nobilis Hungarus“ našeho malíře Johanna Spillenbergera.

[7] J. FLEISCHER: *Der Barockmaler J. Spillenberger*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 41, 1954, s. 131.

[8] *Dejiny knižnej kultúry v Košiciach do r. 1945*. ŠVK Košice 1981, 77.

[9] *Slovenský biografický slovník*, V. Martin 1992, 322; – Podobně: *Encyklopédia Slovenska*, V. Bratislava 1981, 554.

[10] J. POLÁK: *Grafika XVI. a XVII. století na východním Slovensku*. Umění (1931), 167.

[11] *Výtvarné umění v Československu*. In: Československá vlastivěda, díl VIII. Praha 1935, 175.

[12] *Révai nagy lexikona*, XVII. Budapest 1925, 93; Uvádí první necitovanou archivní zmínku o našem malíři z Košic.

[13] *Liber neo-concivium ab anno 1580-1666*. Městský archiv Košice, sign. CIV-1.

[14] *Révai nagy lexikona*, c. d. (v pozn. 12), 93.

[15] *J. Fleischer*, c. d. (v pozn. 7), 131.

[16] *Tamtéž*, 131 n.

[17] *A. Hämmerle*, c. d. (v pozn. 3), 168.

[18] Městský archiv Košice, č. 3473/26.

[19] Městský archiv Košice, *Szegedyakt* č. 73.

[20] *A. Hämmerle*, c. d. (v pozn. 3), 168.

[21] Městský archiv Košice, *Schwarzenbach*, č. 6716; – cit. dle: *Dejiny knižnej kultúry...*, c. d. (v pozn. 8), 77.

[22] Městský archiv Košice, *Arch.* 8280; – cit. dle: *A. Hämmerle*, c. d. (v pozn. 3), 168.

[23] *A. Hämmerle*, *tamtéž*, 168.

[24] *J. Polák*, c. d. (v pozn. 10), 168.

[25] *J. Fleischer*, c. d. (v pozn. 7), 133.

[26] *Tamtéž*, 133.

[27] V katalogu kreseb prince Charlese de Ligne se nalézaly dvě kresby: Osvobození Jo Merkurem (Albertina, Vídeň, inv. č. 3561), dále Evangelista Matouš (Albertina, Vídeň, inv. č. 3562). Poslední jmenovaná kresba je i signována: „*J. Spielberger Hung. fe. Venet. 1660*“.

[28] D. PATAKY: *A magyar rézmetszés története*. Budapest 1951, 222, obr. s. 348.

[29] Evangelický pastor Hiob Zabeler (1628 – 10.10.1664), přítel malíře Johanna Spillenbergera. Po studiích na protestantských školách v Žilině a Wittenbergu, kde se stal v roce 1648 magistrem, byl povolán v roce 1650 domů do Levoče. Zde působil jako rektor (gymnázia) a po dvou letech byl zvolen arcidiakonem. Ve Wittenbergu vyšla v roce 1646 jeho studentská práce „*Fasciculus... theorematum philosophicorum*“. V roce 1651 mu vyšel v Levoči jeho gratulační tisk k svatbě s jeho první ženou Markétou Müllerovou. Později si v roce 1660 u levošského tiskaře Brewera vydal oslavnou řeč, kterou pronesl na pohřbu Krištofa Böhma. O dva roky později, v roce 1662, volí evangelický sbor v Levoči Hioba Zabelera farářem. Koncem května roku 1664 se žení podruhé, s Marií Andreovou, kterou oslavuje v Le-

voči dvěma tisky, vydanými od „kollegů, učitelů a žáků gymnasia“, a „od přátel, příbuzných a příznivců“. – *J. Polák*, c. d. (v pozn. 10), 168 n.

[30] J. von SANDRART: *Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste...*, (1675), 338 – viz též Dok. 3.

[31] G. FIOCCO: *Die Venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1929, 32 n.

[32] M. TOGNER: *Středoevropské malířství 17. a 18. století. Mistrovská díla starého umění v Olomouci*. Katalog, Olomouc 1986, 50.

[33] G. AURENHAMMER: *Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts in Österreich. Studien zur Österreichischen Kunstgeschichte*. Wien 1958, 59.

[34] A. MITTERWIESER: *Bayerische Prunkschiffe aus fünf Jahrhunderten*. München 1931, 24 n.

[35] *A. Hämmerle*, c. d. (v pozn. 3), 170 n.

[36] P. PREISS: *Zu drei Thesenblatt-Entwürfen von Johann Spillenberger*. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise 1991* (Budapest), 171-174. Zde Spillenbergerova kresba, návrh na univerzitní tezi, „Triumfální jízda Leopolda I.“ (příl. LI, obr. 1), dále rytina „Oslava vlády Leopolda I.“ (*tamtéž*, LII, obr. 2).

[37] H. TKADLETZ: *Leben und Werk des Barockmalers Johann Spillenberger*. Dipl. práce, Univerzita Vídeň, 1993, 7.

[38] P. von STETTEN: *Kunst-Gewerbe und Handwerksgeschichte der Reichstadt Augsburg*. Augsburg 1779, 305.

[39] *A. Hämmerle*, c. d. (v pozn. 3), 170.

[40] *Tamtéž*, 170. Poukazuje na Johanna Spillenbergera s odvoláním na daňové knihy ve smyslu jeho „malicherného příjmu“.

[41] *A. Hämmerle* (c. d., 170) uváděje protichůdné informace, nepodává definitivní řešení jeho občanství. Platba daní nebyla ještě znakem občanství, ale mnohdy jen známkou pobytu ve městě (- viz Dok. 6-9).

[42] H. SEIFERTOVIÁ: *Německé malířství 17. století*. Katalog NG Praha, Praha 1989, 12.

[43] L. MACHYTKA, H. SEIFERTOVIÁ: *Bemerkungen zur Augsburger Malerei des 17. Jahrhunderts*. Umění, 61, 1993, č. 6, 390-404.

[44] G. K. NAGLER: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*, Bd. XIX. Leipzig 1847, 220.

[45] *J. von Sandrart*, c. d. (v pozn. 30), 338-339.

[46] *Tamtéž*, 338. Tato souvislost je zdůrazněna autory *J. Fleischer*, c. d. (v pozn. 7), 146 n. a *H. Tkadletz*, c. d. (v pozn. 37), 8.

[47] V této souvislosti bych uvedl v této době žijícího Poussina, který měl pravděpodobně také vliv na našeho malíře. Poussin dokázal i ve světském či mytologickém námětu zdůraznit obecnější význam obrazu, který chápal spíše jako symbol filozofického obsahu.

[48] Potvrzení Spillenbergerova šlechtického titulu „von Ungarus“ z 12. června 1669, bylo uchováno ve dvacátých letech ve staré registraci Spolkové kanceláře ve Vídni. Text byl publikován *A. Hämmerlem*, c. d. (v pozn. 3), s. 186-187; – viz Dok. 5.

[49] *A. Hämmerle*, c. d., 185-186; – viz Dok. 4. Žádost dnes nenese žádné datum.

[50] *A. Hämmerle*, *tamtéž*, 173.

[51] *H. Seifertová*, c. d. (v pozn. 42), 18; – A dále: „Do valdštejnských (sbírek) přešly dále z vršovické kolekce práce Johanna Heise a Johanna Spillenbergera...“ (s. 19).

[52] V. FLEISCHER: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler*. Wien 1910, 55.

[53] BENEZEDER, BRANDSTETTER: *Engelhartszell 1194-1961*. Heimatkundliche Abhandlungen 1961, 50 n. Objevuje se totiž pravidelně ve vlnách: v roce 1348, 1483, 1571, 1636, a 1679.

[54] *A. Hämmerle*, c. d. (v pozn. 3), 174. Překlad Dr. M. Jareše: „O mnoho více bychom očekávali z její vznešené ruky, kdyby roku 1679 nebyly celé Dolní Rakousy zachváceny morem. (Císař) hodlají utéci se svojí chotí a dítkami z Vídně do Horních Rakous, ulehl (kvůli) zdraví (po dobu) čtyřiceti dnů. (Želbohu mu) záhy zemřela (jeho) nejmilejší žena, a on (si proto) zasloužil (odvahu) ducha, (neboť) se stal sirým v plném květu svých let.“

[55] A. BREITENBACHER: *Dejiny Arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, díl II*. Kroměříž 1927, 92. Autor necituje zdroj archívního pramenu.

[56] *Tamtéž*, 92 n.

[57] A. BREITENBACHER: *Dejiny...* (c. d.), *díl I*. Kroměříž 1925, 47-48: „... V stejnou dobu měl ujednáno, že mu zhotoví obraz někam nad dveře 5 stop vysoký a 6 1/2 široký. Wentzelberga upomínal od něj ještě 9. listopadu 1667 a chtěl učinit dle všeho i další objednávky, ale chtěl mít nejprve obraz na posouzení před očima „Als ich mich weiters resolviren werde“. Pracoval-li v následujících letech Spielberg trvale pro biskupa Karla o tom nemáme zpráv, jen o jednom obraze od něho pro biskupa malovaném dochovaly se spisy a to až z roku 1679, kdy

biskup Karel objednal od něho obraz sv. Pavla a dal mu závdavku 100 zl. Malíř však zemřel dříve než byl s obrazem hotov a biskup Karel octl se v nesnázích. Bavorský kurfiřt poručil odevzdání Spielnbergovu pozůstalost jeho tehánovi Melicharovi Lidlovi z Amsterdamu, který přijel za tou příčinou do Němec. Lidl nato poslal dva začaté obrazy biskupovi a navrhl mu, aby je domaloval Tomáš Heysen z Augsburga, že prý má stejný kolorit jako Spielnberger a byl ochoten obrazy, kdyby se nelíbily vzíti zpět a vrátiti peníze. Biskup poručil odpověděti, že na jednom obraze je teprve andělek, ještě poškozený při dopravě, na druhém pak jenom hlava sv. Pavla, již znalci necení vysoko, a že tedy byl přeplocen a dědici nejsou zkráceni."

A. Breitenbacher uvádí dále (c. d., díl II, 1927, s. 93): Z korespondence zeťovy Lidl se dověděl, že biskup Karel Lichtenštejn objednal u něho „ein Altarblatt von St. Peter und St. Paulo". Začatý obraz zaslal z Engelhartszell, byv o to požádán „der Mautbeamt" Melichar Oxenschlager; bavorský rada atd. biskupovi s žádostí, aby svolil k domalování obrazu Tomášem Heysen z Augsburga. Lidl psal 28.5.1680 biskupovi o obrazu že „... von Kunstverständigen verstanden, dass solches Quadro extra schon, von reichen Ordinanza, nachend undermahlt, sehr gratioso disegniert..." a dále o vzácnosti zeťových prací, že „... sich Herren vernehmen lassen, die alle seine opera... ausgemacht und ohne ausgemacht zusammenkaufen wohlten, wie auch seine zeichnungen bis nach Niderlant verlangdt werden". Breitenbacher uvádí dále: *I když i kurfiřtský rada Michal Oxenschleger se 13.6.1680 přimlouval, aby biskup přijal nabídku, odpověděl tento: „das diese Offerte annehmbar ware, wenn man sie ehender bekommen hatte, esware aber das Gemal nunmehr von etlichen Monathen under der Hand eines anderen Mahlern, dahero ist es leid, dass man diese Offerta nicht acceptiren moge" (27.6.1680). A tak s jednání asi sešlo.*

[58] A. Hämmerle, c. d. (v pozn. 3), 175 n. Pozdější studie J. Fleischera z roku 1954 se o dalších členech rodiny nezmiňuje, naopak tvrdí: „Osud jeho pěti dětí zůstává však neznámý". – J. Fleischer, c. d. (v pozn. 7), 157.

[59] Srov. J. Fleischer, c. d.; – A. Hämmerle však v evangelických farních registracích žádné úmrtí před rokem 1700 nenašel, ale ani v daňových knihách města Augsburgu z těchto let. Tato jména Hämmerle neobjevil ani ve svatebních registrech církevních. – Srov. pouze zápis z roku 1681 a 1682 (Dok. 10 a 11 v příloze).

[60] Dle ústního sdělení Dr. Detlefa von Dobschütz z Augsburgu, došlo k pozdějšímu vystěhování rodiny malíře Johanna Spillenbergera z Evropy do Ameriky. Dr. von Dobschütz se sám s americkými potomky našeho malíře v roce 1995 setkal.

[61] A. Hämmerle, c. d. (v pozn. 3), passim. Hämmerle se ve své studii zabývá právě rytinami Johanna Melchiora a srovnává je s rytinami a kresbami jeho otce, malíře Johanna Spillenbergera.

[62] Srovnání kreseb a rytin Johanna Melchiora Spillenbergera s tvorbou jeho otce Johanna Spillenbergera, viz: A. Hämmerle, c. d., passim; – K. STEINBART: *Johann Liss*. Berlin 1940, 13 n.; – G. Aurenhammer, c. d. (v pozn. 33), 66 n.; – H. Tkadletz, c. d. (v pozn. 37), 184; – D. Pataky, c. d. (v pozn. 28), 223, obr. s. 349-351.

Foto: Th. Leixnerová, archiv ÚDU SAV (1)

Poznámka:

Tato studie představuje zkrácenou a upravenou formu magisterské práce „Život a dílo Johanna Spillenbergera". Práce byla obhájena na katedře dějin umění UP v Olomouci v roce 1997, takže nemohla reflektovat výsledky bádání Dr. Ruth Bäljohr, která obhájila doktorskou disertaci stejného tématu na universitě v Kolíně nad Rýnem v roce 1998. Práce vznikla za finančního přispění Dr. J. Badera z New Yorku.

Příloha č. 1

Představuje dopis umístěný na versu listu Klanění králů (č. kat. 5.47) v mnichovské sbírce kreseb. Dosud nepublikovaný dopis je pracovníky GS Mnichov považován za autentický vzhledem k rectu listu a rukopisu. Transkripce textu rukopisu byla provedena pracovníky Katedry archivnictví UP v Olomouci.

- | | |
|---|---|
| 1. t ich eben ihn nicht erhalten | 24. schlag dessentwegen gelanen weis nich der wenigstens |
| 2. ibrig keinß andingt, trage ankleiden solches be | 25. koserirte und nutzen mir 20 gelten endl |
| 3. n thodeß begenheiten, die allerhochste ersetze es | 26. dach umb entriß aufhoben hopfen aner |
| 4. ß belegt daß hainten, daß solcheß Erbenf bei h.g. | 27. inallen zu bewilligen fl. 60 par geldt 0 |
| 5. en auch der stadt ihm abgestod auch aleß were gern | 28. garten wie so vil alß er Ta nt anfang |
| 6. die Schofedelechses Pretention v. Pretendiren auch | 29. die h. deuen alß welche Salvatotus Ein |
| fer wondere, | 30. ennis oder daß ich sehe wohl, das ohne die |
| 7. as halben haus und halben weingarten sachen ank | 31. ehe setzen sol, welches doch fleysing mich suche |
| 8. noch der Stiefmutter bei den Vater sohligen nicht e | 32. der werden erst voll umb ein Dischanterie er thue an ti |
| 9. eingelegt, sondern viel mehr erhalten, ich aber freu | 33. n daß die andere sachen sind dise Zeit fresel |
| 10. teil ein heller verdt von ihr gesehen mei | 34. ammen etlicher Farben alß daß sch ein Ein |
| 11. ten gedechonnus daß die Stiefmutter uns sohl i | 35. ein welches vielleicht rihr fre plichdesselben leih |
| 12. werden in der Truhling afsuchen 80 gulden in | 36. hen bitte was mir erste schreiben mehr unbesch |
| 13. weingarten 30, den iberrest huk ste aber sehen | 37. an iberschrecken und ettliche erlegen solte |
| 14. dt alleß empfangen, wie ich las ihr globen, das | 38. Rosette dessentwegen mehr Paisling wisen ist nicht d |
| 15. aber solte von ein und andern auf den rathen | 39. den ich alhier in Ihr Maj. ßhesten sehr bewegt und |
| 16. ese ein welche ebenmesing zu sehen were | 40. s si richten wenig gelungen hten fern |
| 17. g diß Zeugen Schwedenbrech gestendesten Zu | 41. ihr freundlichst lassen v die m |
| 18. mich ohn schreiben weill ihme destwegen ger | |
| 19. en erstens etwaß mehr anfehr thete fen | |
| 20. er Pretention ferstehe ich auch itzt in geringsten so | Graphische Sammlung München, inv. č. 1939 (107v – část |
| 21. daß Obgedachte und selbges auch auf diese wais | dopisu J. Spillenbergera, pero, 160 x 350 mm; neg. č. 93/ |
| 22. e grundt ertheilet werden niemblich der sch | 254, nepublikováno) |
| 23. Pretention suchen solte eingefallen und d | |

Příloha č. 2

Přepis rukopisu, známého a historiky často citovaného katalogu umělců J. P. Cerroniho (1807). Tato část rukopisu nebyla prozatím publikována. Přepis byl uskutečněn s laskavou pomocí pracovníků katedry archivnictví UP Olomouc.

Spielberger Johann von war von Geburt ein ungarischer Edlmann, geb. / 1628, lebte verschie-der Jahre als Bürger in Augspurg, war ein sehr guter / Geschichtmahler; wo von dort an der Pfingstpredigt des Apostel Petrus in der / evangelischen Kirche zum H. Kreuz der Beweis vorliegt, inngleichen an der / Stücken aus der Leiden-geschichte Jesu an der Emporkirche bei St. Anna. Sein / Hauswesen war in Augspurg nicht in der besten Ordnung. Er begab sich nach / Wien und wurde hier kaiserlicher Hofmaler. Er hate in Deutschland und Italien, / meistens in Venedig gelehrt und mahlte sowohl in Öhl als auf naser Kalk. / Seine Lieblingsgegenstände waren nebst der biblischen die mithologischen. Man / findet Altar-blätter von ihm: in der St. Stephanskirche zu Wien auf dem / sogenannten Speisaltar die Himmelfahrt Mariens, bei St. Emeran in Regenspurg / den Todt des H. Benedikts. Die Pest vertrieb ihn von Wien. Er wollte nach / Baiern flüchten, aber in dem Kontumazhause starb ihm

Příloha č. 3

Český text, překlad originálního vydání J. von Sandrarta (1675), uloženého v archivu katedry DU UP v Olomouci:

Spielberger z Království Uherského. Pocházel z dobrého rodu a byl již od přírody hnán k těmto (uměleckým) studiím. Začínal v Německu a poté působil v Itálii, zvláště dlouho se zdržoval v Benátkách, kde se horlivě věnoval své profesi. Poté maloval fresky na různých místech v Německu, v čem záhy získal dobrou zručnost, jako též v malování olejů s náměty malých ovidiovsko-poetických příběhů, které vykazují bohatou invenci. Poté se dal do malování větších figur, jako například oltář sv. Benedikta v chrámu sv. Emmeráma v Řeznu, nebo též v dómu sv. Štěpána ve Vídni, kde namaloval vedle hlavního oltáře obraz Nanebevzetí Panny Marie. Své umění prokázal dále ve ztvárnění několika ovidiovských námětů ve velkém sále zámku Stockau, které si u něj objednal baron von Mayer, sběratel

seine Gattin, er erkrankte / und folgte ihr bald, nemlich 1679 nach.

Sandrat Mahleraccad. s. 338, Künstlerlex. Augspurger academische / Kunstzeitung vom Jahre 1771 s. 49, Paul Stetten Kunstgewerb und / Handwerks-geschichte der St. Augspurg s. 305

In Mähren finden sich folgende Gemähle von ihm:
a) *In der Domkirche auf Petersberge in Brün der Abschied der Hl. Apostel Petrus / und Paulus auf dem Hochaltar*
b) *Auf dem Hl. Berge bei Ollmiz in der dortigen großen Kirche das große / Altarblat Maria Heimsuchung, das Kleinere daruber die Geheimise des Evangeliums Liber generationis.*

Moravský zemský archiv v Brně, J. P. Cerroni: I. 33, Geschichte der bildenden Künsten in Mähren und dem Österr. Schlesien. II. Bd., 1807, rkp. (Nepublikováno)

uměleckých děl. V evangelickém chrámu sv. Kříže v Augsburgu namaloval obraz s námětem ze Skutků apoštolů, Kázání sv. Petra, kde vyjádřil své myšlenky a invence. Svatý Petr je tu malé postavy, čímž dal Spielberg více místa posluchačům kázání, má vyniknout různorodost postav v různých pozicích při modlitbě a zbožných projevech, a též různost jejich původu (pocházejí z mnoha národů). Ještě i dnes lze očekávat další jeho umělecká díla, protože je ještě v nejlepších letech a v rozkvětu tvorby.

Joachim von Sandrart: Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste..., Nürnberg 1675. Spielberger, kap. CCLXXVIII, s. 338-339 (překlad M. Schwingerová)

Příloha č. 4

(Nedatován)

Text publikovaný u Hämmerleho je Spillenbergerovou žádostí k římskému císaři Leopoldu I. Jedná se o stručnou formu žádosti, kde Spillenberger poukazuje na dědičné šlechtictví Samuelovo, udělené mu ještě za jeho života. (Samuel měl však šlechtictví uherské, ne říšské, které se vztahovalo pravděpodobně jen na jeho rodinu po mužské linii. Uhry nepatřily do svaté říše, tvořily pouze dominium, marku, s vlastním panovníkem, např. králem.) Johann Spillenberger žádá proto císaře, aby mu bylo šlechtictví "Reichs Adlstand" potvrzeno, a to i pro jeho rodinu, tj. pro manželku a potomky. Aby mohl sloužit císařskému majestátu a aby patřil "incorporiren", byl přičleněn, mezi šlechtu svatého Římského císařství. Johann Spillenberger se v dopise dále zmiňuje o podání "vidimus", důkazů, které jeho nároky ospravedlňují. Tuto žádost podal Spillenberger vzhledem k tomu že žil na území Říše římské (Augsburg), kde jeho titulatura neměla patřičné opodstatnění, a navíc se nevztahovala na jeho ženu a potomky.

Bundeskanzleramt, Wien, Abt. 4: Gesuch Spillengers um Bestätigung des Reichsadel's (Hämmerle 1929, s. 185-186)

Příloha č. 5

(12.6.1669)

Výpis z Reichsregisterbuchu je císařským potvrzením a rozšířením žádosti vznesené Johannem Spillenbergerem k císaři. První část listu tvoří obsáhlá titulatura císaře, který nejen že potvrzuje Spillenbergerovo šlechtictví na jeho osobu a jeho rodinu, ale zároveň jej i povyšuje, protože on (J. S.) a jeho předchůdci sloužili rakouskému domu v míru i válce. Císař tedy potvrzuje a stvrzuje, "confirmirt und bestottiget" status dědičného šlechtice a potvrzuje "schildt und wappen", štít a znak, celé "manns und weibspersonen" potomků jeho rodu, a to "in ewig zeit". Zároveň byl Johann Spillenberger přičleněn do císařství svaté Říše římské, jelikož pochází ze čtyř předchůdců ze strany matky a otce, jež se "rechtgeborne" zrodili v císařství, měli statut rytířů "rittermessige", a byli nositeli těchto výsad "benefict". (Samuelovo šlechtictví bylo potvrzeno a doplněno, Johann Spillenberger dostal doplněný erb, který je vyobrazen např. na spodní části Spillenbergerova obrazu č. kat. 5.41. Erb je plně popsán v textu, jde o levo točeného lva na modrém

poli, kolem jehož krku je obtočený zlatý had). V listě je dále nařízeno, aby každý kdo se setká s J. Spillenbergerem bral v úvahu jeho šlechtictví. Johann Spillenberger má právo sedět vedle šlechty, soudit se šlechtou ostatní šlechtice dle práva, a být souzen jen šlechtickým soudem, nejen v říši, ale ve všech habsburských zemích, tj. i v jeho rodišti. Toto mu a jeho rodině dodávalo právní jistotu. Kdekoliv může použít erb, v boji, turnaji, v tažení, a jako pečet. Erb si může klást na vzácné věci, šperkovičky a malby na všech okrajích.

Oznámení o přijetí Johanna Spillenbergera za říšského šlechtice bylo doručeno všem církevním a světským institucím a osobám. Obdržel všechna privilegia svobody, cti, důstojnosti, práva a ctnosti. Je pod ochranou i jeho majetek, který nesmí být destruován, a uražen. Pokud by někdo urazil jeho osobu, zaplatí 50 marek čistého zlata, 25 císaři a 25 Johannu Spillenbergerovi (zde použita formule již z dob Karla Velkého).

Reichsregisterbuch XVI, Wien. Kaiser Leopold I., 1. Fol. 509/12: Confirmatio Nobilitatis für Johann Spillenberger (Hämmerle 1929, s. 186-187)

Příloha č. 6

(1670)

V roce 1670 manželka Johanna Spillenbergera, Anna Maria, žádá úřad města Augsburgu o povolení, aby se mohla přistěhovat do města, a strávit zimu v Augsburgu, což není možné bez "nejmilostivějšího" povolení.

(Anna Marie s Johannem Spillenbergerem pravděpodobně přebývá mimo město, žádost podává ona jako bývalá občanka, manželstvím s cizincem ztrácí občanství, její manžel občanství pravděpodobně nemá.)

Státní archiv města Augsburg. Beisitz-Aufnahme, Akt 1670, Fasz. 7, No. 12 (Hämmerle 1929, s. 187-188)

Příloha č. 7

Nedatovaný doklad o obdržení povolení k pobytu ve městě Augsburgu od městského úřadu. V dokladu vystupuje již Anna Marie jako manželka "rozená Lidlin". Dostává povolení k ročnímu pobytu ve městě, za který musí ovšem zaplatit adekvátní částku ona i její rodina.

(Hämmerle 1929, s. 188)

Příloha č. 8
(5.10.1669)

Anna Marie oznamuje úřadu města, že již ve městě bydlí, a že chce zaplatit požadovanou částku. Znovu však žádá o povolení k pobytu.

(Hämmerle 1929, s. 188-189)

Příloha č. 9
(27.2.1670)

Potvrzení o pobytu Anny Marie Spillenberger, která má však zaplatit finančnímu úřadu – “Steuer Amt”, požadovanou částku.

(Hämmerle 1929, s. 189)

Příloha č. 10
(30.10.1681)

Veřejný záznam o opatrovnictví a poručnictví sirotků. Jedná se o 5 dětí, jmenovitě Elisabethu, Johanna Melchiora, Annu Sibyllu, Leopolda a Annu Barbaru. (Po úmrtí rodičů určí úřad města opatrovníky dětí, minimálně 2 až 3 dle římského zákona. Lidl žádá pro osiřelé děti opatrovníky.) Jsou jmenováni M. Müller st., obchodník, Melchior Lidl, který byl “so abwesent” a tudíž byl jmenován za nepřítomnosti. Opatrovníci dětí vzájemně přísahají že budou spravovat majetek dětí spravedlivě, ku prospěchu dětí, se vzájemnou kontrolou.

Pflegbuch 1681, p. 632 (Hämmerle 1929, s. 189)

Příloha č. 11
(1682)

Pan Athanasius Reinhardt, “Juris practicus”, potvrzuje nového opatrovníka 5 dětí, jmenovaného pana Philipa Kiliána, mědirytec. Ten přísahal, že bude ve věci sirotků spoluopatrovníkem s panem Matthiasem Müllerem, obchodníkem.

Pflegbuch 1682, p. 25 (Hämmerle 1929, s. 189)

Příloha č. 12
(1687)

Athanasius Reinhardt jmenuje nového opatrovníka, je jim Johann Baptista Peyrlins a stále M. Müller, obchodník.

Pflegbuch 1687, p. 165 (Hämmerle 1929, s. 189)

Příloha č. 13
(15.11.1687)

M. Müller a Samuel Buroner jsou jmenováni opatrovníky dětí. Oznamují, že většina majetku dětí J. Spillenbergera je v obrazech. Udělal se inventář a obrazy byly oceněny; cena je však tak vysoká, že obrazy nemohou být za tak vysoké částky prakticky prodány. Správci M. Müller a S. Buroner žádají úřad města o povolení k prodeji ohodnocených obrazů co nejlépe možno, jelikož děti nemohou žít dále tam kde žijí. S. Buroner a M. Müller mají znovu prohlédnout inventář, a ještě jednou budou tyto malby oceněny kompetentními malíři, a znovu určeny ceny obrazů. Pan Horwart je soudní znalec města, který opatrovníkům obrazy přehodnotí.

Pflegbuch 1687, p. 189 (Hämmerle 1929, s. 189)

Příloha č. 14
(4.9.1688)

V zápise jde o občanský spor, a následnou soudní dohodu. Vystupují v něm děti Paula Lidla a J. Spillenbergera, reprezentováni svými opatrovníky a poručníky. Ti chtějí aby soud domluvu potvrdil, a aby vše bylo co nejpříznivější sirotkům Lidla a Spillenbergera. (Pravděpodobně proběhl soud který řešil dědictví jednotlivých dětí. Došlo však k odvolání, a soud je předán vyššímu soudu.)

Pflegbuch 1688, 4. Sept., p. 211 (Hämmerle 1929, s. 189)

Příloha č. 15
(1688)

Zápis odvolání občanského sporu u soudu v Norimberku. Občanská dohoda mezi zástupci dětí J. Spillenbergera a dětí P. Lidla. Na druhé straně vystupuje jistý pan Andreas Tauber, zastupující dědictví rodiny Michaelis, který požaduje (jako již dříve) 1000 říšských zlatých (G1, fl). Správcové dětí a majetku Lidla a Spillenbergerů vysvětlují soudu, že nemohou zaplatit požadovaný obnos, jelikož děti tuto částku nemají. Opatrovníci žádají správce majetku rodiny Michaelis, aby učinil v této věci kompromis a prominul část dluhu (pravděpodobně ještě rodičů dětí).

Na počátku občanského sporu si pan Tauber klade požadavek na celou částku, avšak po jisté rozvaze souhlasí s navrženým (opatrovníky) kompromisem. Dostane “lassende gemält und Vhr” malby a pokojové hodiny. Hodiny a malby byly ohodnoceny (soudem) na 145 zlatých; dále dostane v hotovosti 500 říš. zlatých.

Opatrovníci dětí a majetku Lidla a Spillenbergera, čestní obchodníci pan M. Müller a S. Buroner, žádají v této souvislosti soud o možnost hypotéky na všechny majetek Spillenbergera a Lidla (na jejich obrazy). Dostanou úrok 5 % na 100 říš. zlatých. na všechny pozůstalé předměty. S touto hypotékou mají povoleno nakládat jak uznají za vhodné. V závěru následuje soupis svědků u tohoto soudu.

Pflegbuch 1688, p. 211 (Hämmerle 1929, s. 189-190)

Příloha č. 16
(30.6.1689)

Athanasius Reinhardt zapisuje spor zástupců dětí P. Lidla a Spillenbergera (Buroner a M. Müller). Malby byly soudně zhodnocené, ale některé se nedaly prodat dle soudního odhadu, některé musely být prodány za nižší cenu, některé podstatně výše. Nyní má navštívit císař Augsbuř se dvorem, a tudíž zástupcové žádají o povolení prodat všechny obrazy Lidla a Spillenbergera, za co nejvýhodnější cenu. Jsou nuceni to učinit, jelikož jejich výlohy na děti přesáhly 800 říš. zl., a chtějí své peníze zpět, k čemuž dostanou povolení, prodat obrazy i za nižší cenu než je jejich ohodnocená hodnota.

Pflegbuch 1689, p. 238, 30. Julii (Hämmerle 1929, s. 190)

Příloha č. 17
(11.10.1690)

K soudu se dostávají děti (Johanna Spillenbergera) a jejich zástupcové a podávají žalobu proti dětem P. Lidla. Tvrdí, že ještě za života měl J. Spillenberger nárok na dluh, který učinil u něj pan Lidl. Jednalo se o 658 ř. zl. a 58 říš. kr. Děti Spillenbergera mají zástavu nad majetkem Lidla kvůli tomuto dluhu. Děti P. Lidla musí poskytnout všechny malby P. Lidla dětem J. Spillenbergera (po výprodeji pravděpodobně zůstal zbytek maleb neprodán). Soud rozhodl že veškerý zbytek maleb P. Lidla se odevzdá dětem J. Spillenbergera jako protihodnota za 685 ř. zl. 58 ř. kr., jelikož obžalovaný Paul Lidl odešel se synem jako žoldák do války do řeckého Morea, a jsou doposud nezvěstni.

Pflegbuch 1690, 11. Okt., p. 32 (Hämmerle 1929, s. 191)

Příloha č. 18
(18.8.1700)

Doklad slečny Marie Elisabethy Spillenbergerové, který dokládá jako stvrzení své plnoletosti. V textu potvrzuje, že její opatrovníci S. Buroner a M. Müller plnili své poslání opatrovníků co nejlépe, a jednali vždy v jejím zájmu. Zpětně Buroner a Müller stvrzují že slečna dosáhla plnoletosti dne 21.12.1699, od tohoto dne již může sama vystupovat u soudu. Opatrovníci souhlasili, že budou i nadále podporovat M. Elisabethu jako rádcí a podpůrci, “Räth und Beyständen”, kdykoliv to bude dále potřebovat (zvláštní právní vztah, další stupeň opatrovnictví).

Pflegbuch 1700, p. 192 (Hämmerle 1929, s. 191)

Příloha č. 19
(7.7.1705)

M. Müller oznamuje že pan S. Buroner zemřel, zároveň Anna Barbara Spillenberger dává potvrzení o své plnoletosti. Potvrzení že s ní bylo nakládáno co nejlépe v jejím zájmu zapomněl pan Müller vzít k soudu. Navrhují se další Müllerem předložení kandidáti jako “rádcí a podporovatelé” Anny Barbary. Jsou jimi pan Joh. Philip Schuch stříbrorytec, a pan Gabriel Schludi,

lékárník, kteří stvrdili že budou plnit další závazky k Anně Barbaře.

Pflegbuch 1705, p. 66 (Hämmerle 1929, s. 191)

Příloha č. 20

(18.2.1708)

Shromáždění Gabriel Schludi, lékárník, a pan J. P. Schuch stříbrorytec, rádci a podpůrci Anny Barbary, kteří jsou nyní vyvázáni z této funkce panem Gottfriedem Hauptem, stříbrorytcem, který se žení s Annou Barbarou (posledním nezaopatřeným Spillenbergerovým dítětem). Gottfried Haupt převezme zbytek maleb od podpůrců kteří je měli dosud v držení (kromě maleb pravděpodobně ze Spillenbergerova majetku nic nezbylo).

Pflegbuch 1708, p. 156 (Hämmerle 1929, s. 191)

Das Leben des Malers Johannes Spillenberger

(Zusammenfassung)

Die Studie ist eine gekürzte und bearbeitete Version der Magisterarbeit „Das Leben und Werk Johann Spillenbergers“, die im Jahre 1997 an dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Palacký-Universität in Olomouc verteidigt wurde. Autor rekapituliert aufgrund der Unterlagen aus der Literatur und Archivquellen, teilweise bisher nicht publiziert, die Familienverhältnisse, den Le-

Příloha č. 21

(11.2.1703)

Krátký zápis. Jeremias Killian mědirytec, vdovec, a Marie Elisabetha Spillenbergerová s jejími podpůrci, panem J. P. Schuchem, zlatníkem a panem M. Müllerem obchodníkem.

H.A.P. 1703, p. 124 (Hämmerle 1929, s. 191)

Příloha č. 22

(6.2.1708)

List s oznámením svatby Anny Barbary s vdovcem Gottfriedem Hauptem, stříbrorytcem, jehož svědkem byl jeho otec G. Haupt, švec. Ze strany Anny Barbary byl svědek její podporovatel pan G. Schludi, lékárník.

H.A.P. 1708, p. 7a. (Hämmerle 1929, s. 191)

benslauf und das Schicksal des Künstlers (geb. 1628 in der ostslowakischen Stadt Košice/Kaschau), der nach den Studienjahren in München bei J. U. Loth und in Italien (Venedig) zum anerkannten Maler der religiösen und mythologischen Bilder wurde. Er war in München, Augsburg und Wien tätig und lieferte die Gemälde auch für die Auftraggeber aus Mähren.

Ranobarokové zariadenie kostola z Liptovskej Mary v kontexte spišských dielní

Katarína STRAKOVÁ

Úvod

Oblasť Liptova, tvoriaca samostatnú územnú jednotku, je ohraničená Vysokými a Nízkymi Tatrami, Veľkou Fatrou a Chočskými vrchmi. Z územno-správneho hľadiska sa tu od prvej polovice 14. storočia v postupnom slede vytvára osamostatňovaním od Zvolenskej župy samostatná Liptovská župa. Začlenením oboch hradných panstiev (Likavského a Hrádockého) do feudálneho vlastníctva šľachty dochádza k zániku posledných zvyškov kráľovského majetku v Liptove a funkcia bývalého kráľovského hradného županstva prechádza na samosprávnú organizáciu stoličnej šľachty – stavovskú Liptovskú stolicu (*Universitas baronum et nobilium comitatus Liptoviensis*).¹ Vzniknutá Liptovská stolica nemala pevné sídlo a tak sa partikulárne i generálne kongregácie, reštaurácie (voľba nových hodnostárov) i sédrie (výkon súdnej právomoci) konávali v jednotlivých zemepanských kúriách. Pomerne častými miestami zhromaždení stoličných hodnostárov bývala Liptovská Mara a Partizánska (Nemecká) Lupča. Až na kongregácií konanej 14. júna 1677 v Partizánskej Lupči bolo rozhodnuté, aby sa stálym sídlom stoličných zhromaždení stal Liptovský Mikuláš. V 17. storočí boli hlavnými županmi Liptovskej stolice členovia rodu Illésházyovcov, ktorí túto hodnosť zastávali súčasne aj v Trenčianskej stolici.²

Najpočetnejšie zastúpenú privilegovanú vrstvu obyvateľstva na území Liptova predstavovalo

zemianstvo, ktorého počty vzrastajú najmä v druhej polovici 16. a v 17. storočí. Zvyšujúce sa množstvo zemianskych rodov obývajúcich v jednotlivých kúriách tento prevažne hornatý kraj prispievalo k čoraz väčšiemu rozdrobovaniu územia. Vzájomná izolovanosť rodov ešte umocňovala konzervativizmus drobnej šľachty, ktorá bola spolu s katolíckou cirkvou rozhodujúcim činiteľom barokizácie Liptova. Zvláštnosťou tohto územia bola totiž aj absencia vyššej šľachty a magnátov.³ Liptov nemá v 17. storočí ani žiadne výraznejšie hospodársko-politické či kultúrne centrum. Z hľadiska umelecko-historického sa jedná o oblasť, ktorá nevyžaruje len absorbuje podnety zo svojho okolia. Tunajší výtvarný prejav, ako odraz potrieb drobnej šľachty netvorí a ani nemohol tvoriť kompaktný a homogénny celok. Neprispejvala k tomu ani komplikovaná spoločensko-politická i hospodárska situácia v krajine, poznačená tureckým nebezpečenstvom, protihabsburskými povstaniami a nástupom protireformácie.

Predmetom nášho záujmu bude ranobarokové zariadenie kostola Panny Márie z Liptovskej Mary, pochádzajúce z druhej polovice 17. storočia. Kostol, z ktorého pochádzajú predmety nášho štúdia, bol oddávna strediskom cirkevného života v Liptove. Potvrdzuje to aj fakt, že Liptovská Mara bola titulárnym prepoštvom Panny Márie, a to nielen od čias rekatolizácie, ale prinajmenej od 15. storočia.⁴ V stredoveku býval lip-tovskomarský farár vicearchidiakonom Hontian-

skeho archidiakonátu pre Liptov.⁵ Neskôr používal titul prepošta Panny Márie v Liptove a až do roku 1776 býval spišským kanonikom, čo mu dodávalo na cirkevnej i spoločenskej vážnosti. O dejinách liptovskomarskej farnosti sme podrobnejšie informovaní od konca 15. storočia. Tu sa začínajú objavovať spory o to, kto je patrónom v Liptovskej Mare, či likavské panstvo, alebo zemani okolitých dedín. Reformácia sa v danej oblasti presadila za výraznej podpory Likavského panstva, ktorého majiteľ Ľ. Pekry sa už v roku 1549 snažil odstrániť miestneho katolíckeho farára. Z dôvodu odporu zemianskych patrónov sa Liptovská Mara pripojila k reformácii až po farárovej smrti. Opätovne sa kostol vrátil do rúk katolíkov asi v roku 1672 a s menšími prestávkami počas Thökölyho (1683-1688) a Rákocziho povstania (1706-1709) pretrval v katolíckej držbe. Od zriadenia banskobystričského biskupstva v roku 1776 farská – prepoštská časť prešla pod novozałożenú banskobystričskú kapitulú.

Výtvarnými prejavmi renesancie a počiatkov baroka Liptova sa naša umenoveda systematickejšie nezaoberala. K najstarším dielam o pamiatkach tejto oblasti patrí práca Š. Hýroša stručne a bez hodnotenia opisujúca jednotlivé kresťanské chrámy Liptova a ich zariadenie.⁶ Z konca minulého storočia pochádzajú tiež zmienky o pamiatkových objektoch a ich interiérovom vybavení v prácach maďarských autorov, ktorí zaznamenávali pamiatky zo Slovenska ako súčasť dejín umenia v Uhorsku.⁷ Väčší rozsah má o niečo mladšie dielo maďarských bádateľov Gy. Forstera a P. Gereczeho, prinášajúce podrobnejší popis architektonických a výtvarných pamiatok celého Uhorska.⁸ Súpisový charakter týchto diel, rovnako ako i neskoršieho trojzväzkového Súpisu pamiatok na Slovensku a Hnutelných pamiatok Stredoslovenského kraja, má za cieľ len sumarizovať a encyklopedicky informovať o počte a jednotlivých druhoch umeleckých pamiatok tej – ktorej oblasti.⁹ Z uvedeného vyplýva, že pre podrobnejšie štúdium v názve špecifikovanej problematiky nám tieto diela môžu poskytnúť len

najzákladnejšie informácie o počte, materiáli, umiestnení a sčasti aj o dobe vzniku diel. Všeobecné údaje o histórii lokality môžeme nájsť v práci J. Hradzkeho z rokov 1903-1904.¹⁰

Záujem o architektonické a výtvarné pamiatky Liptova a najmä Liptovskej Mary a jej okolia vzrastá asi v polovici sedemdesiatych rokov a je podnietený výstavbou vodného diela Liptovská Mara. Ide takmer výlučne o časopisecké príspevky zaoberajúce sa históriou oblasti, jej prínosom do dejín umenia a problematikou záchranu tunajších kultúrnych pamiatok.¹¹ Tieto práce ranobarokovému zariadeniu kostola Panny Márie buď nevenujú žiadnu pozornosť, alebo ho spomínajú len ako súčasť najvýznamnejšieho objektu zátopovej oblasti, upriamujúc svoju pozornosť na možnosti prenosu tejto ranogotického stavby do skanzenu v Pribyline. V osemdesiatych rokoch boli na Katedre estetiky a vied o umení UK v Bratislave obhájené dve diplomové práce venujúce sa časti renesančných a barokových pamiatok Liptova.¹² Samotným rezbárstvom 17. a 18. storočia sa zaoberala E. Staníková. Sústredila pritom svoju pozornosť najmä na predpoklady a formovanie sa barokového umenia u nás, ako aj na proces jeho rustikalizácie a zludovania. O samotnom zariadení kostola z Liptovskej Mary sa tu, rovnako ako v práci P. Valkoviča nedozvieme nič nové.

Jednoznačne najprínosnejšou prácou k problematike zariadenia liptovskomarského kostola z druhej polovice 17. storočia je štúdia A. Janotovej z roku 1990 o hlavnom oltári Panny Márie.¹³ Autorka sa podrobne venuje formálnemu a ikonografickému rozboru diela, pričom poukazuje na vzťahy so súdobou spišskou tvorbou, pripisujúc časti mobiliáru Žehry, Dúbravy a Liptovskej Mary charakteristickému prejavu jednej spišskej dielne. Stručne sa tiež venuje osobe donátora a možným kontaktom s Malopoľskom i Sedmohradskom. Ďalej Janotová upozorňuje, že z hľadiska figurálnej rezby tohto okruhu je treba použité prvky z gotiky uznať za návrat a nie za kontinuitu stredovekých foriem. V závere au-

torka poukazuje na potrebu doplnenia archívneho materiálu z Levoče a podrobnejšieho štúdia problematiky. Na túto štúdiu s bohatým poznámkovým aparátom priamo nadväzuje článok, sumarizujúci poznatky z reštaurátorského prieskumu pamiatky.¹⁴

Z ďalších súčasť mobiliáru kostola Panny Márie z Liptovskej Mary sa do pozornosti historikov umenia dostal iba oltár Štyroch svätých panien z roku 1677. Vo svojej práci ho spomenula už A. Janotová a o dva roky neskôr ho stručne opísal a rozobral J. Lenhart v katalógu výstavy Oltáre v zbierkach múzeí a galérií na Slovensku a v Čechách.¹⁵ Tu sa nachádzajú i niektoré chybné informácie – napr. tvrdenie autora, že prvé katolícke oltáre vznikajú okolo roku 1656.¹⁶ Oltár Štyroch sv. panien sa spomína aj v publikácii Dejiny Slovenského výtvarného umenia – Barok.¹⁷ Ide však len o zostručnený mechanický prepis Lenhartovho príspevku v časti komentárov k obrazovej prílohe.

Z vyššie uvedeného vyplýva, že súčasný stav bádania nezodpovedá významu pamiatok z Liptovskej Mary pre sakrálnu tvorbu 17. storočia na Slovensku. S výnimkou Janotovej štúdie o hlavnom oltári Panny Márie, ide len o konštatovania existencie časti tohto mobiliáru. V lepšom prípade hlavného oltára a oltára Štyroch sv. panien možno výnimočne nájsť stručný rozbor diela, prepísaný zo štúdie A. Janotovej, alebo príspevku J. Lenharta.

Archívny materiál a donátori diel

Najstaršie zachované písomné zmienky o študovanom mobilári z kostola Panny Márie v Liptovskej Mare, nepočítajúc nápisy priamo na dielach, pochádzajú až z 18. storočia. Predstavujú ich záznamy z kanonických vizitácií, nachádzajúce sa v Štátnom oblastnom archíve v Levoči a v Štátnom oblastnom archíve v Bytči.

Podľa článku V. Jankoviča by mala existovať vizitácia spišského prepošta Jána Sigraya z roku 1700;¹⁸ necituje však, odkiaľ čerpá túto in-

formáciu. V každom prípade sa originál vizitácie, alebo jej odpis venujúci sa kostolu P. Márie v Liptovskej Mare v spomenutých archívoch nenachádza.

Najstarší vizitačný záznam, ktorý sa k Liptovskej Mare zachoval, pochádza z 1. septembra 1732.¹⁹ Kontrolu farnosti vtedy vykonal archidiakon Ján Ujvendégh (Johann Ujvendégh). Záznam z vizitácie poznáme v dvoch rovnakých odpisoch na siedmich listoch, z ktorých jeden sa nachádza v archíve v Levoči a druhý v Bytči. Tu sa uvádza, že kostol má tri oltáre. Prvý je zasvätený Kráľovnej anjelov so sochami sv. Štefana a sv. Ladislava, ako aj sv. Alžbety a sv. Kataríny po bokoch a sv. Trojice medzi sv. Ondrejom a sv. Jánom evanjelistom v nadstavci. Ukončený je sochou sv. Michala archanjela. Celý oltár je podľa vizitácie precízne vyhotovený a pozlátený so skvostným tabernákulom so štyrmi evanjelistami v žiarivej červenej farbe. Vľavo, v kaplnke zasvätenej štyrom sv. Pannám, je menší oltár s ich plastikami v hlavnej časti, doplnený v nadstavci zobrazeniami Blahoslavenej Panny Márie medzi apoštolmi Ondrejom a Jánom. Na vrchu oltára je socha sv. Imricha, kniežata Uhorského kráľovstva. Na pravom boku je vysoká zlátená kazateľnica, vyzdobená sochami štyroch evanjelistov, sv. Ladislava a sv. Imricha. V strede je socha Nepoškvrnenej Panny Márie a vo vrchole sv. Michal. Kazateľnicu aj väčší oltár dal podľa tohto záznamu vyhotoviť na vlastné náklady miestny prepošt Andrej Ondrejkovič v roku 1673. Domnievame sa však, že tu došlo len k chybnému prepisu roku 1678 zo staršej, nezachovanej vizitácie. Nasvedčuje tomu, ako uvidíme v ďalšom texte, dátum nástupu Ondrejkoviča do funkcie prepošta Panny Márie až v roku 1675 a tiež nápisy na hlavnom oltári. Datovanie kazateľnice do roku 1673 uvádzajú V. Jankovič (s odvolaním sa na bytčiansku kanonickú vizitáciu z roku 1732) a v poznámkach aj A. Janotová (bez uvedenia prameňa).²⁰ Uvedená kanonická vizitácia pokračuje ďalej údajmi o trefom oltári, postavenom podľa starého rítu, v centre

ktorého sa nachádza socha Blahoslavenej Panny Márie s dieťaťom, oblečená do hodvábných šiat. Lavice zaobstaral podľa záznamu miestny prepoš J. Doktorovič. Jeho zásluhou získal kostol aj novú krstiteľnicu.

Nasledujúci záznam z kanonickej vizitácie liptovskej farnosti pochádza zo 16. augusta 1752 a zachoval sa v archíve v Levoči.²¹ Kontrolu vtedy vykonal arcibiskup Mikuláš Csáky (*Nicolaus Csaky de Keresztszegh*). Tak ako bývalo zvykom, aj v tejto vizitácii je mnohé (najmä opis chrámu a jeho zariadenie) prepísané z predchádzajúceho záznamu z roku 1732; preto postačí, ak len doplníme už vyššie uvedené údaje. Napríklad sa tu doslovne uvádza, že aj oltár zasvätený Štyrom sv. pannám dal postaviť miestny prepoš Andrej Ondrejovič. Ďalej sú tu zapísané tri chóry, z nich chór prechádzajúci cez loď je určený pre mládež, a na pravom je nový pozitív so šiestimi registrami, zhotovený na náklady už zomrelého Michala Dvornikoviča. Medzi zaznamenanými liturgickými odevmi kostola sa spomínajú aj troje šaty pre sochu Panny Márie s dieťaťom. V časti vizitácie nazvanej *Elenchus Clenodiorum Ecclesiae Praepisituralis BMV de Liptó* je zaujímavá poznámka o ďalších sochách, nachádzajúcich sa v kostole. Sú celkom tri – socha Zmŕtvychvstalého Krista, Blahoslavenej Panny Márie a sv. Michala archanjela.

Medzi zachovanými kanonickými vizitáciami z Liptovskej Mary nachádzame v levočskom archíve tiež vyplnené tzv. *Puncta visitationis* z roku 1777. Ich obsah je veľmi stručný a prepísaný z prechádzajúcich vizitácií, takže neprináša žiadne nové informácie o zariadení kostola. Z umelecko-historického pohľadu rovnako neprínosný aj stručný, päťlistový záznam kanonickej vizitácie z 25. júna 1795, vykonanej Jánom Révayom (*Johann de Réva*). Je len dokladom existencie už spomenutých diel a ich umiestnenia v kostole v danom roku.

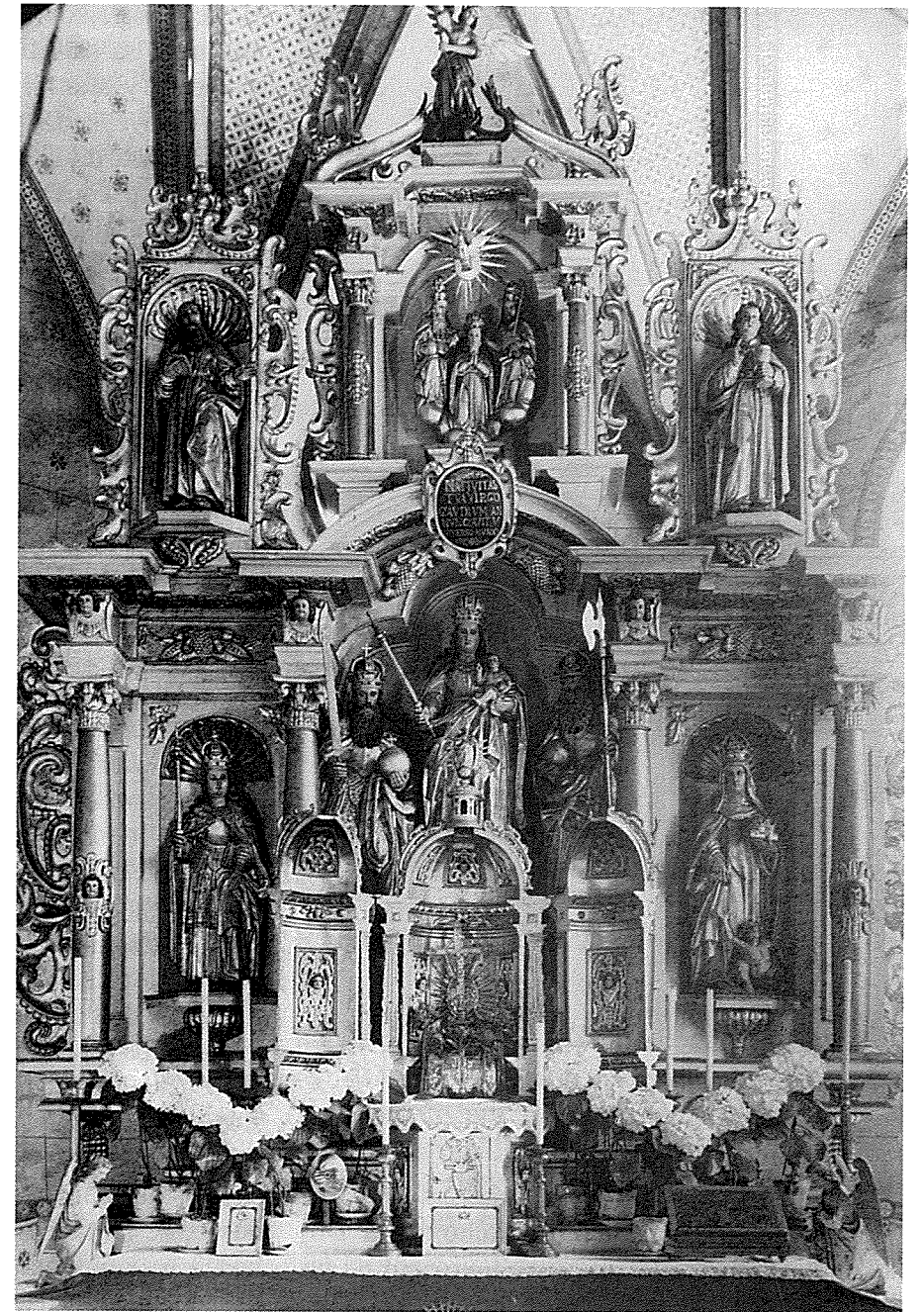
Podrobnejší zápis z kontroly farnosti pochádza až z roku 1825. Kanonickú vizitáciu Liptovskej Mary previedol vtedy 29. júna biskup

Jozef Bélik (*Joseph Bélik*). Záznam má 14 listov a je známy z dvoch odpisov, v archíve v Levoči a v Bytči. Pripomína, že sviatok patrónky kostola sa slávi každý rok 8. septembra. Ďalej popisuje kostol a jeho zariadenie. Ponúka stručný opis troch oltárov a dodáva, že Sviatosť oltárna sa uschováva v tabernákulu hlavného oltára. To je vybavené všetkým potrebným a má aj lampu, ktorá zvykne horieť počas bohoslužieb. Kľúč od tabernákula je uschovaný v sakristii pod zámkom. Na hlavnom oltári sa nachádza šesť z dvadsiatich svietnikov kostola, ktoré mu daroval bansko-bystrický kanonik Matej Blašky v roku 1793. Kostol má už spomenuté tri drevené chóry, pričom ten na evanjeliovej strane má dobre zachovaný organ so šiestimi registrami. Na evanjeliovej strane sa nachádza aj kazateľnica, s popisom zodpovedajúcim predchádzajúcim vizitáciám. Vizitácia tiež spomína, že kostol bol opravený v roku 1766. Rokmi 1612-1690 vymedzuje vizitátor obdobie, kedy kostol patril do rúk nekatolíkov. Tento údaj nie je presný; po porovnaní s inými historickými faktami ho upravil V. Jankovič na rozmedzie rokov 1566-1672.²² Dôležitou informáciou je, že kostol mal v tomto čase nedostatok finančných prostriedkov. Autor vizitácie totiž píše, že *lampa s večným svetlom nemôže svietiť pre chudobu tohto kostola*. Zvyšná časť záznamu, vrátane určenia donátorov niektorých diel, je zhodná s informáciami z predchádzajúcich vizitácií.

Okrem kanonických vizitácií sa zachovala ešte časť korešpondencie, tá však neposkytuje žiadne údaje o mobiliári kostola z druhej polovice 17. storočia a jeho tvorcoch.

Keďže archívny výskum napriek našim očakávaniam nepriniesol žiadne konkrétne výsledky ohľadne zúčastnených majstrov, bude potrebné oprieť sa pri hľadaní autorského okruhu o formálnu analýzu diel, so zameraním na lokality majúce vzťah k donátorom.

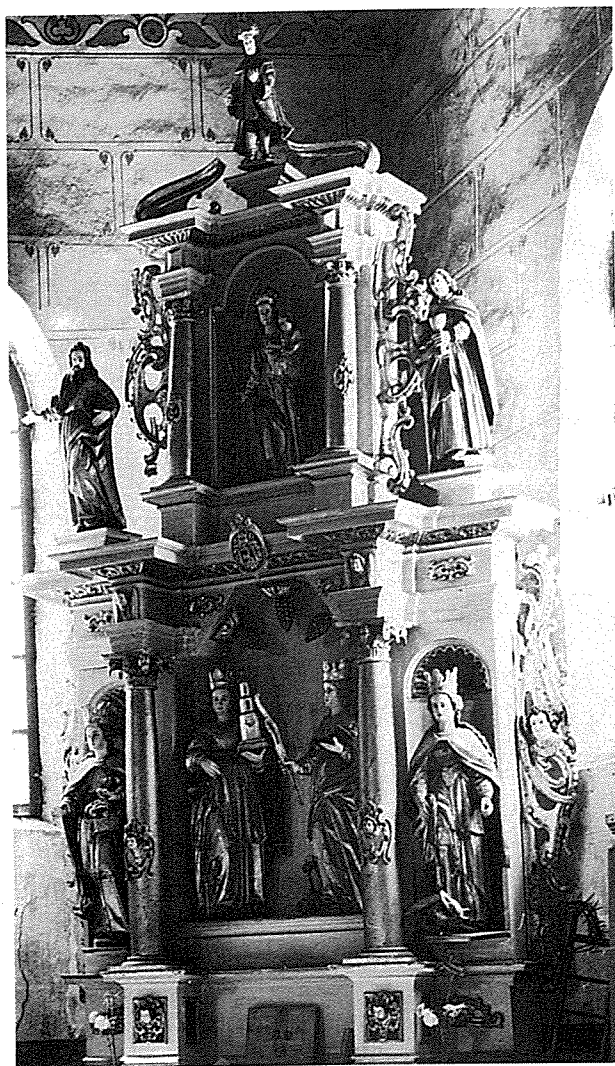
Kostol Panny Márie v Liptovskej Mare bol, ako sme už spomenuli, odobratý evanjelikom a navrátený do katolíckej držby v roku 1672.²³



1. Liptovská Mara, hlavný oltár P. Márie (foto 1963)

V tom čase pôsobil ako prepoš a marský farár spišský kanonik Juraj Soos.²⁴ V spomenutom úrade bol už od roku 1650 až do svojej smrti v roku 1675. Jeho dosadenie bolo spoločnou ak-

ciou Spišskej kapituly a liptovského župana Juraja Illésházyho, ktorý konvertoval na katolícku vieru v roku 1648. Juraj Soos, menovaný v roku 1652 za varadínskeho prepošta, bol prvým



2. Liptovská Mara, bočný oltár Štyroch sv. panien, 1677 (foto 1972)

objednávatelom hlavného marského oltára. Dokazuje to nápis nájdený pri reštaurovaní na tabernákule. Jeho náhrobok v Spišskej Kapitule z roku 1675 spomína vo svojej práci M. Aggházyová.²⁵

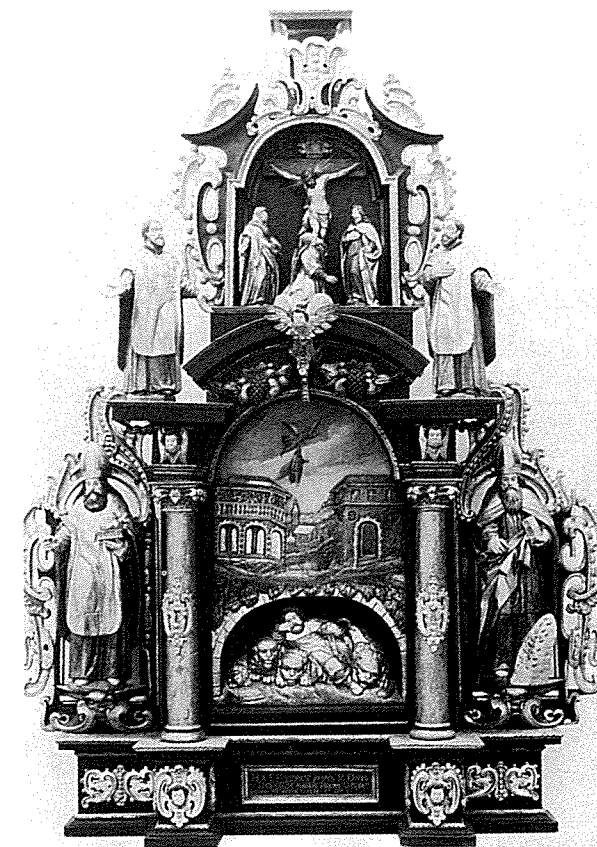
Po smrti Juraja Soosa sa stal 14. júla 1675 lip-tovskomarským prepoštom ďalší spišský kanonik Andrej Ondrejko. Práve v dobe jeho pôsobenia a za jeho priamej účasti vznikla prevažná väčšina ranobarokového zariadenia kostola Panny

Márie. Ondrejko, pochádzajúci z Liptovskej Štiavnice, sa narodil v roku 1621 v zemianskej rodine.²⁶ Vyštudoval teológiu najpravdepodobnejšie v Trnave, keďže Krakov v tomto čase takmer neprichádza do úvahy a Trnava sa nachádzala v Ostrihomskom arcibiskupstve, pod ktoré patrila aj Liptov. Vychádzajúc z dátumu jeho narodenia spadá doba jeho štúdia v Trnave práve do obdobia konca tridsiatych a začiatku štyridsiatych rokov 17. storočia, kedy sa tu v nových zariadeniach kostolov presadzujú barokové tendencie. Orientáciu vo výtvarnom dianí nastupujúceho baroka, ktorú Ondrejko preukazoval ako donátor, možno pripísať práve trnavskému centru. Po štúdiách bol Andrej Ondrejko farárom v Žehre s filiálkou v Dúbrave.²⁷ Už tu sa podieľal na úpravách kostolných mobilárov. Priamo sa zúčastnil na vzniku tzv. csákyovského oltára Zoslania Ducha svätého v Žehre z roku 1656, ako o tom svedčí nápis na oltári: *Inauguratu est atare hoc piis legatis egregii andeae seiteri quondam illmi comitis steph: csaki zc. stabuli magistri in hac eccla sepulti, regente tunc eadem r. d. andrea ondreicowicz ao 1656.*²⁸ Na základe formálnej analýzy súdime, že súčasne s oltárom vznikla aj inak nedatovaná kazateľnica. Jednotné riešenie hlavného oltára, kazateľnice a krstiteľnice s boltcovými motívmi a novou farebnou skladbou svedčí o znalosti trnavských jezuitských objednávok. Prestavba bočných oltárov – Panny Márie a sv. Rozálie (1663), sv. Mikuláša (1677), prebehla už za nasledujúcich žehrianskych farárov. Andrej Ondrejko dal vlastným nákladom obnoviť aj dúbavský kostol, zbúraný asi v roku 1696.²⁹ Predpokladáme, že sa tiež zaslúžil o kostolný mobiliár, keďže podobne ako v Liptovskej Mare, i tu sa nachádza na hlavnom oltári plastika jeho osobného patróna sv. Ondreja apoštola. Bočný oltár proroka Daniela z roku 1676 nechal urobiť miestny farár Daniel Szentmariay, rovnako ako aj bočný oltár sv. Mikuláša zo Žehry (1677). V rozmedzí rokov 1661-1669 bol Ondrejko dekanom kapituly a v roku 1663 sa zúčastnil prestavby kaplnky sv. Rozálie v Spišskej Kapitule. V rokoch

1675-1688 bol zároveň lektorom kapituly a roku 1687 jej kantorom.³⁰ Za svojho pôsobenia v Liptovskej Mare od roku 1675 sa zaslúžil o dokončenie hlavného oltára, o oltár Štyroch svätých panien a kazateľnicu a podľa Jankoviča mu kostol vďačil aj za tri drevené chóry, ktoré sa bohužiaľ nezachovali. Okrem toho dal Ondrejko v roku 1676 vytvoriť u levočského medotepeca Jána Sommera aj medené, bohato zdobené veko na „illésházyovskú“ krstiteľnicu.³¹ Kostolu venoval tiež pacifikál a ostenzórium.

Nástupcom Andreja Ondrejka bol v Liptovskej Mare ďalší spišský kanonik Juraj Doktorovič. Ako tunajší prepoš pôsobil od roku 1679. Z hľadiska nášho štúdia je zaujímavé, že sa podujal dokončiť kompletne vybavenie kostola v jednotnom umeleckom názore. Pokračujúc v diele svojich predchodcov dal opraviť podlahu a kostolu venoval sedem ranobarokových lavíc pre ľud, datovaných zachovaným nápisom do roku 1679.³² Tie predstavujú pozdny zjednodušený variant lavíc zo spišskokapitulskej katedrály.

Z vyššie uvedeného teda vyplýva, že všetci zástupcovia titulárnej prepozitúry Panny Márie v Liptovskej Mare, podieľajúci sa na vzniku nového mobiliáru kostola, mali živé kontakty so spišskokapitulskými cirkevnými predstaviteľmi. Je to pochopiteľné, veď Liptov bol v tom čase súčasťou Spišského biskupstva. Sami marskí prepošti boli spišskými kanonikmi a určitú časť života strávili na Spiši, pričom aj tu prispeli k vzniku niektorých nových diel. Finančné prostriedky na svoju veľkorysú mecenásku činnosť nezískavali len z fary na ktorej práve pôsobili, ale ako kanonici boli dosť bohato dotovaní aj zo Spišskej Kapituly. V čase ich pôsobenia prežívala sochárska a rezbárska tvorba na Spiši opätovný veľký rozkvet. Prvé z nových katolíckych oltárov a kostolných zariadení tu vznikali po polovici 17. storočia práve v okolí Spišskej Kapituly a na skoro rekatolizovaných csákyovských majetkoch. Navyše priniesol A. Ondrejko na Liptov i znalosť nových tendencií tvorby trnavského okruhu.



3. Oltár proroka Daniela z Dúbravy, 1676 (Vsl. múzeum Košice)

Mobiliár z Liptovskej Mary v kontexte slovenskej tvorby a jeho základná typológia

Štúdium podmienok umeleckého vývoja v Liptove v 17. storočí doplnené analýzou tunajších sochárskych a rezbárskych diel nás utvrdilo v názore, že sa tu nenachádzala domáca dielňa, schopná vytvoriť diela takej kvality, aké predstavujú súčasť marského kostolného mobiliáru. Zaradenie Liptova v rámci cirkevnej organizácie krajiny, poznatky o donátoroch diel spolu s údajmi z archívnych materiálov preukázali najživšie kontakty so spišskou oblasťou. Na mnohé podobnosti marského hlavného oltára práve so súdobou spišskou tvorbou poukázala aj A. Janotová.³³



4. Žehra, boč. oltár sv. Mikuláša, 1677 (archív. foto)

Dominantné postavenie v rámci každého kostolného mobiliáru, vrátane toho z Liptovskej Mary, zastávajú oltáre.³⁴ Obdobie baroka predstavuje z formálneho hľadiska pre oltárne retábulum vývojový vrchol. Oltáre získavajú nové obsahy a funkcie, čo sa prenáša aj do ich podôb. Sedemnásťte storočie preferuje architektonicky utvárané retábulum v troch základných typoch.³⁵ Prvý typ, vyskytujúci sa počas prvej polovice 17. storočia, predstavujú retábulá vytvorené na základe kompozičných princípov gotických ol-

tárov.³⁶ Nasledujúci typ, vychádzajúci zo schémy triumfálneho oblúka, je zastúpený aj v Liptovskej Mare. Tretiu podobu oltárnych retábulí predstavujú retábulá edikulové.³⁷ Všeobecne čerpajú tvorcovia oltárov tohto obdobia mnoho z tradície. V ich dielach možno nájsť odkazy na gotiku, jasný vplyv renesancie (odrážajúci časté použitie grafík, zobrazujúcich tzv. malé architektúry), ako aj prvky manierizmu, ktorý pripravil podmienky pre rozvoj niektorých charakteristických pohybových motívov baroka.

Hlavný oltár z Liptovskej Mary (Obr. 1) predstavuje typ architektonicky budovaného retábulu, založeného na schéme triumfálneho oblúka, s použitím tradičnej formy predely.³⁸ Rovnaký typ výstavby oltárov sa pomerne skoro udomácnil a dlho prežíva práve v spišskej oblasti. Sledujeme ho v okruhu spišských katolíckych oltárov druhej polovice 17. storočia, od hlavného oltára zo Žehry (1656) až po hlavný oltár z pútného kostola v Gaboltove (posledná štvrtina 17. storočia). Hlavné podlažie marského oltára je rozdelené na tri polia štyrmi stĺpmi nesúcimi zalamované kladie. Centrálna nika je voči bočným predimenzovaná a jej prevýšenie v podobe trojlistu zasahuje do časti kladia. Forma trojlistového prevýšenia niky (*Dreipass*) sa objavuje už na neskorogotických oltároch, akým je u nás napríklad oltár Zvestovania zo Sabinova. Sporadicky nachádzame tento typ ukončenia niky na epitafoch, no pravidelne sa objavuje na ikonostasoch 17. storočia.³⁹ Prevýšenie centrálnej niky až do časti rímsovia zapríčiňujúce jeho zdvihnutie (spočiatku do formy kruhového segmentu a neskôr i jeho pretrhnutie) nachádzame u nás na väčších oltárnych stavbách pravidelne od druhej polovice sedemdesiatych rokov 17. storočia – oltár proroka Daniela z Dúbravy (1676), hlavný oltár z Liptovskej Mary (1675-78), oltár zo Starej Lubovne (nedat.), hlavný oltár v Spišskom Hrhove (1694), hlav. oltár v Gaboltove (z poslednej štvrtiny 17. storočia). Hlavné podlažie oltára je po stranách ukončené ornamentálnymi krídlami bez vložených obra-

zov či sôch.⁴⁰ Takýto spôsob orámovania siluety diela (nielen oltárov, ale aj epitafov či organových skriň) je na našom území príznačný najmä pre severovýchodné oblasti.⁴¹

Nadstavce oltárnych retábulí v prevažnej miere variujú podoby centrálnych častí oltárov. V porovnaní so starším, menej dynamickým typom ukončenia priamym, segmentovým, či esovitými úsekmi ríms vytvoreným štítkom,⁴² má už nadstavec retábula hlavného oltára z Liptovskej Mary rozoklaný dynamický štít z protipostavených volút (*Schweifgiebel*).⁴³ Zvláštnosťou hlavného marského oltára sú separátne budované nadstavcové časti, s plastikou vloženou v nike bez architektonického orámovania. V rámci slovenského materiálu sa s obdobným riešením nadstavcovej časti, obohateným ešte architektonickým orámovaním, stretávame na thökölyovskom oltári z kežmarskej hradnej kaplnky. Tento oltár však nesúvisí priamo s okruhom spišských katolíckych oltárov. Patrí k oltárom evanjelickým, no aj medzi nimi predstavuje atypický spôsob výstavby.⁴⁴ Všeobecne považujeme samostatne budované časti nadstavca za dobové prechodné riešenie.⁴⁵ Cieľom je prevýšenie hlavnej etáže, pričom centrálna časť nadstavca je rovnako, ako u stenových oltárov prvej polovice 17. storočia, vysunutá na vyrovnávajúce sokle a bočné časti vyrastajú priamo z korunnej rímsoy. V prípade marského oltára mohlo ísť aj o potrebu rozšírenia ikonografického programu po zmene donátora. Obe plastiky sa totiž nachádzajú aj v nadstavci bočného oltára Štyroch sv. panien.

Dôležitou významovou i formálnou dominantou hlavných barokových oltárov sa stalo tabernákulum. Jeho zavedenie bolo úzko zviazané s novým kultom hostie a retábulum doplnené tabernákulom získalo aj ďalšiu obsahovú náplň, stalo sa domovom Krista. Prvýkrát bolo používanie oltárnej sviatosti v tabernákule na hlavnom oltári nariadené Tridentickým koncilom v roku 1593.⁴⁶ Tu boli určené i zásady jeho umiestnenia (vyvýšenie nad menzou hlavného



5. P. Mária s dieťaťom v ústrednej nike hlav. oltára z Liptovskej Mary, 1675-78

oltára z dôvodu dobrej viditeľnosti) a výstavby (má byť bohato vyzdobené s použitím plastík a pôdorys má vychádzať z kruhu, štvoruholníka, alebo osemuholníka). Všeobecne sa však táto forma uloženia hostie presadila až po vydaní *Rituale Romanum* Pavla V. v roku 1614.⁴⁷ Tabernákulum hlavného oltára z Liptovskej Mary má



6. Sv. Alžbeta na hlav. oltári z Liptovskej Mary, 1675-78 (po reštaurovaní)

monumentálne rozmery s výškou 190 cm. Predstavuje ho dvojpodlažná kupolovitá stavba s bohatou rezbárskou a zlátenou výzdobou. Pôvodne malo aj plastiky. Jeho vyvýšenie na menzu výrazne zasiahlo do štruktúry oltárneho retábulu. Z čelného pohľadu totiž prekrylo takmer polovicu centrálnej niky, čo si vyžiadalo vyzdvihnutie skupiny plastík v nike do jej hornej časti.⁴⁸ Zdôraznené, architektonicky stvárnené tabernákulum s bohatou dekoráciou sa v slovenskom materiáli objavuje prvýkrát na hlavnom oltári jezuitského kostola v Trnave z rokov 1637-40. Tunajšie tabernákulum rozvedené do šírky však nepresahuje do centrálnej časti oltára a striktno dodržiava líniu rímsy, deliacej spodnú časť s ambitovými dvierkami, od hlavnej časti retábulu. Tvarovo najbližšie sú marskému tabernákulu dve mladšie zachované diela zo spišského okruhu – tabernákulá hlavného oltára v Gaboltove a hlavného oltára v Spišskom Hrhove (tu už len jedna etáž).⁴⁹ Spôsob začlenenia marského tabernákula je ešte mechanický. Celá kompozícia oltára z Liptovskej Mary nesie viacero znakov domáceho zľudovelého prejavu. Zaujímavá je však z hľadiska ikonografie a nových rekatolizačných myšlienok, odrážajúcich sa v spôsobe jej riešenia.

Oltár Štyroch svätých panien (pôvodne označovaný ako oltár Všetichsvätých – Obr. 2) patrí k jednopodlažnému dvojstĺpovému typu s nadstavcom. Založený je na schéme triumfálneho oblúka (*Triumphbogenaltar*), odkazujúcej centrálnou časťou ešte k podobám triptychov.⁵⁰ Základňu oltára tvorí zalamovaný sokel, nad ktorým sa nachádza hlavná architektonicky riešená etáž. Centrálna edikula je po stranách rozšírená dvoma nikami a ornamentálnymi krídlami. Stĺpy edikuly nesú ťažké zalamované kladie. Nadstavec ukončený vo vrchole sochou sv. Imricha variuje hlavnú časť oltára. Tento typ je rovnako ako jednoduchý edikulový oltár, bohato rozšírený nielen na našom území v stvárnení menších oltárnych retábulí počas celého 17. i časti 18. storočia. Kompozícia marského bočného oltára

má viacero paralel v tvorbe epitafov už od prvej polovice 17. storočia.⁵¹ V rámci zachovaných pamiatok na Slovensku možno nájsť obdobné riešenia výstavby na epitafe v kostole sv. Jakuba v Levoči z r. 1640 a bez citeľnej zadnej steny na epitafovom oltári nachádzajúcom sa dnes v Spišskej Novej Vsi z druhej polovice 17. storočia, či oltári proroka Daniela z Dúbravy z r. 1676 (Obr. 3).⁵² Najviac spoločných znakov však vykazuje marský bočný oltár s oltárom sv. Mikuláša zo Žehry (Obr. 4). Oba oltáre sú rovnako datované rokom 1677 a ich architektonická výstavba je takmer zhodná. Rovnako aj spôsob výzdoby týchto diel je veľmi podobný. Na základe ich porovnania je možné tvrdiť, že obe diela patria k prejavu jednej a tej istej dielne.

Plastiky oltárov z Liptovskej Mary sú, tak ako väčšina plastík u nás zachovaných mobiliárov tohto storočia, typické svojou nevyrovnanou úrovňou. Spájajú sa v nich rôzne štýlové prvky (gotizujúce prvky, renesancia, manierizmus, raný barok) a to nielen v rámci celku, ale aj na jednotlivých plastikách.⁵³ Výraznou črtou marských plastík a príbuzného spišského okruhu katolíckych oltárov je vedomé a časté použitie gotických prvkov, ktoré uznávame za návrat a nie za kontinuitu stredovekých foriem.

Plastika Panny Márie Bohorodičky z hlavného oltára (Obr. 5) má viacero charakteristických znakov celej skupiny marských diel 17. storočia. Predstavuje nikový typ drevenej plastiky, poňatej skôr ako vysoký reliéf, než voľná socha. Je príznačná svojou hieratickosťou, prísnu frontalitou, uzavretou siluetou (narušenou len žezlom) s miernym, nevýrazným kontrastom. Statické a frontálne zobrazenie je i malé žehnajúce dieťa s rímskym jablkom, ktoré nesie na ľavej ruke. Statickosť Panny Márie, stojacej na zemeguli ovinutej hadom s žezlom a korunou, je ešte podčiarknutá účinkom polychrómie s prevahou zlátenia, snažiacej sa predstaviť ju ako neosobný symbol. Prísnosť zobrazenia je narušená výrazom mladej tváre a mäkkým kontrastom. Spodný odev Panny Márie má vertikál-



7. Sv. Štefan kráľ na hlav. oltári z Liptovskej Mary, 1675-78 (po reštaurovaní)



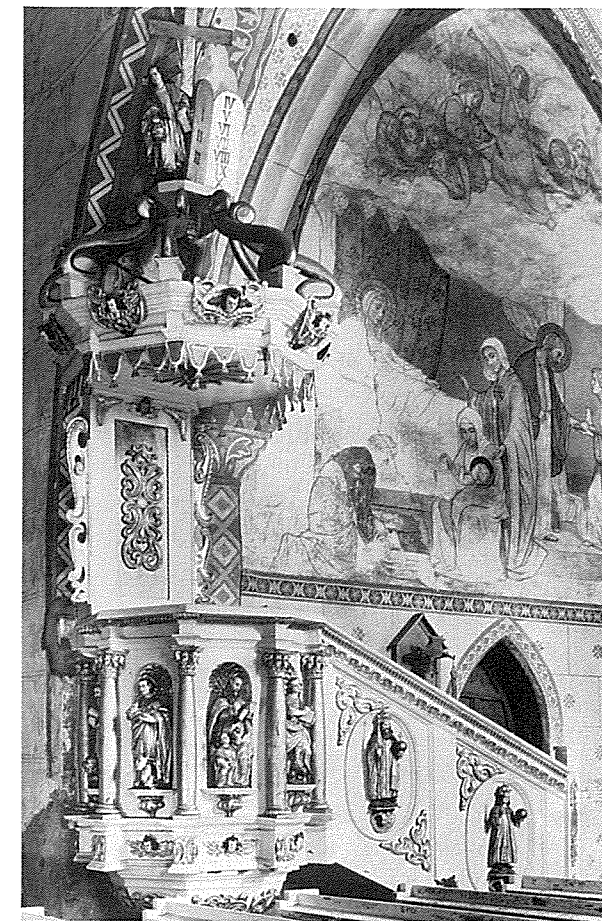
8. Sv. Štefan kráľ na oltári Ukrižovania v kaplnke Kežmarského hradu, 1658

ne riasenie zachytené pásom. Vrchný plášť je v diagonálnej línii pretiahnutý sprava pod dieťa, odkiaľ spadá v kaskáde nadol. Nad kolenom voľnej nohy sa láme do tvrdých hlbokých záhybov. Spôsob, akým sú tieto záhyby vytvorené, nerešpektuje zákonitosti prirodzeného spádu drapérie a pripomína neskorogotickú plastiku. Rovnako na zaužívané kompozície gotických Madon odkazuje spôsob ovinutia plášťa okolo figúry tak, aby sa jeho hlavné kompozičné línie stretali za postavou dieťaťa. Daná schéma záhybového systému je typická pre všetky veľké morské plastiky. Vo vertikálach spodných rúch sa miestami uplatňuje hlboký konkávny záhyb s rovnými grátami výšok modelácie, častý v nemeckej plastike tohto obdobia. Vrchné plášte sa lámu nad voľnými nohami kontrapostov nezávisle na tom, či je ich zvlnenie odôvodnené pohybom plastiky, alebo nie. Na riešenia neskorogotickej plastiky odkazujú najmä svojou kompozíciou aj všetky „zložitejšie“ figurálne súčasti mobiliáru (napr. sv. Alžbeta so žobrákom, sv. Michal archanjel s drakom, skupina Korunovania Panny Márie). Zvlášť významný je tento návrat v zobrazení sv. Alžbety Durínskej na hlavnom oltári (Obr. 6). Svätica v prostom rúchu terciárok má pri nohách určujúci atribút v podobe prosiaceho žobráka. Jeho expresívne modelované nahé telo porušuje základné anatomické danosti a naturalizmus jeho podania je ešte podčiarknutý polychrómiou. Napätým výrazom tváre žobrák ostro kontrastuje s pokojnou ženskou figúrou v zlátených drapériách. Vo veľmi blízkom názore je táto svätica spracovaná na spišskom oltári z Jánoviec (1693), kde sa autor ešte presnejšie pridržal grafickej predlohy z Pázmányovho spisu.⁵⁴

Medzi figurálnymi plastikami morského mobiliáru možno rozlíšiť dva základné typy. Prvý typ, s ľúbivou fyziognómiou oblých tvárí, predstavujú plastiky Panny Márie a svätíc. Objavuje sa však i pri zobrazení mužských postáv, ako napríklad v plastikách sv. Jána evanjelistu na oboch oltároch. K druhému typu sa radia podoba

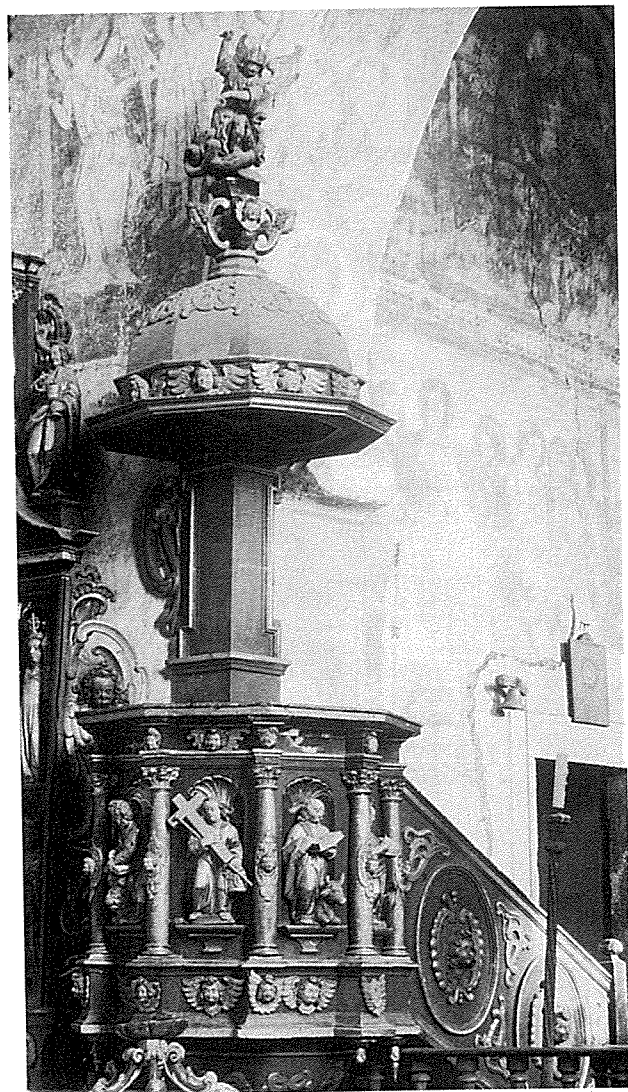
by úzkych stareckých hláv zemských patrónov, plastík sv. Ondreja a Boha Otca i Syna zo skupiny Korunovania na hlavnom oltári. Ich asketickú fyziognómiu charakterizujú vpadnuté líca a početné vrásky okolo očí, nosa a na čele. Tváre majú sčasti zakryté mohutnými, symetrickými bradami. Inkarnáty týchto tvárí sú tiež odlišne budované na základe okrovej podmalby. Zemskí patróni z hlavného oltára – sv. Štefan (Obr. 7) a sv. Ladislav, patria z formálneho hľadiska k najslabším dielam z Liptovskej Mary. Ich postoje sú labilné s nevyváženým kontrapostom a vrchné plášte majú bezdôvodne zriadené do miskovitých záhybov, ukončených kaskádou. Autor očividne počítal s prekrytím časti centrálnej niky oltára pohľadovo akcentovaným tabernákulom. Nadväznosť na staršie typy plastík sa tu odráža v snahe zachytiť tieto historické postavy v ich archaickej podobe (brady, brnenia). Zo súdobej tvorby nadväzujú tieto diela (aj sochy z bočného oltára a kazateľnice) pravdepodobne na sv. kráľov v thökölyovskej kaplnke v Kežmarku (Obr. 8).⁵⁵ Veľmi charakteristické je pre ne riešenie rezby rúk v úchopovom geste. Pri čelnom pohľade púta pozornosť ich až nepríjemne suchá rezba s dlhými prstami. Treba tiež dodať, že pri väčších plastikách morského mobiliáru osadených v značnej výške bolo počítané s optickými účinkami zorného uhla. Na základe používaných dielenských prepočtov proporcií majú tieto plastiky skrátené nohy a predĺžené vrchné časti tela vrátane tvárí.⁵⁶ Pre všetky plastiky morského mobiliáru tiež platí, že majú viac podobu jedнопohľadového vysokého reliéfu než voľnej sochy. Ich výstavbe všeobecne dominuje bloková schéma, statickosť a frontálnosť.

Kazateľnica, situovaná na severnej strane trifónneho oblúka (Obr. 9), variuje obvyklý typ s polygonálnym rečniskom prístupným po schodoch a s rovnako polygonálnou zvukovou strieškou, tu ukončenou volútovou korunou s plastikou svätca vo vrchole.⁵⁷ Formálna stránka kazateľnice je úzko zviazaná s ich funkciou. Základná podoba ich výstavby vznikla v neskorom stre-



9. Liptovská Mara, kazateľnica, 1675-78 (foto 1957)

doveku a udržala sa približne do roku 1680.⁵⁸ Renesančné, manieristické i ranobarokové kazateľnice už nie sú súčasťou architektúry, ako boli kazateľnice v gotike, ale predstavujú samostatné časti kostolného zariadenia. V základnej kompozícii sa tieto diela, či už katolícke, alebo protestantské, nevelmi odlišujú. Skladajú sa z rečniska (korpusu), schodov, na ktoré sa niekedy vstupuje cez bránku, podpory a zvukovej striešky (baldachýnu). Rečniske a baldachýn bývajú spojené časťou s vloženou malbou či rezbou. Korpus i schody kazateľnic majú zdobený parapet s figurálnymi motívmi, viažucimi sa k téme



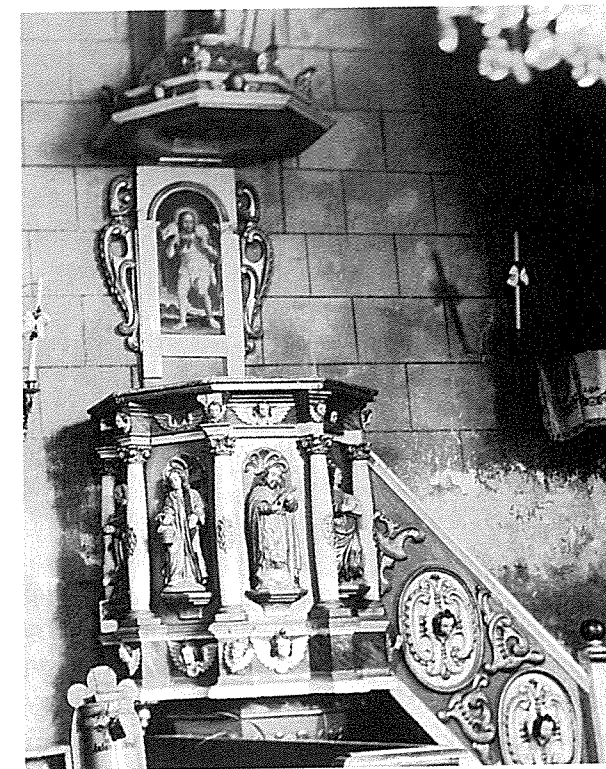
10. Žehra, kazateľnica (foto 1920)

hlásania Slova Božieho. Kazateľnice zachované v Liptove predstavujú počtom skromný, no formálne i kvalitatívne veľmi rôznorodý materiál. V 16.-18. storočí tu prevažuje bežný typ kazateľnice s polygonálnym rečnískom i zvukovou strieškou. Parapety sú na hranách členené stĺpkami alebo pilastrami a v interkolumniách sa nachádzajú najmä figurálne malby. Ako príklad tu možno uviesť kazateľnice z Liptovských Sliacov, Liptovskej Teplej, Okoličného, či kazateľnicu

z Paludze z roku 1693.⁵⁹ S kazateľnicou z Liptovskej Mary je z tu zachovaného materiálu možné porovnať iba kazateľnicu z rím.-kat. kostola v Liptovských Matiašovciach. Toto dielo je však mladšie, vzniklo pravdepodobne po roku 1697 a rovnako ako marská kazateľnica, nemá na Liptove obdoby. Z formálneho hľadiska odkazuje tiež na spišské vzory, pričom ako deliaci prvok parapetu používa namiesto stĺpov starší motív karyatíd (Kollmitzova kazateľnica; tzv. šusterská empora, obe v chráme sv. Jakuba v Levoči).⁶⁰ Na Spiši možno v priebehu 17. storočia rozlíšiť podľa zvukových striešok tri základné typy kazateľníc. Počas prvej tretiny storočia vznikli v dvoch významných spišských centrách kazateľnice s vysokými zvukovými strieškami s laternou (Spišská Kapitula, zač. 17. stor.; Levoča, K. Kollmitz 1626; ďalej napr. Kežmarok, thökölyovská kaplnka). S rovnakým spôsobom výstavby, zdôrazňujúcim vertikálnu os kazateľnice, sa v neďalekom Malopolsku a v Sliezskeu stretávame už od konca 16. storočia (napr. Wrocław, kostol sv. Márie Magdalény 1579-1580, Brzeg 1593, Krakov, kostol sv. Petra a Pavla, prvá štvrtina 17. stor.).⁶¹ Takmer počas celého 17. storočia sa objavujú jednoduchšie podoby kupolových zvukových striešok, dvíhajúce sa nad kruhovou, alebo polygonálnou základňou. K takémuto typu patria napríklad kazateľnice v Žehre (okolo 1656 – Obr. 10) a z Dúbravy (sedemdesiate roky 17. stor. – Obr. 11).⁶² Protipól kupolových zvukových striešok tvoria na uvedených kazateľniciach obrátené kupolky, ukončujúce zospodu rečnisko. Ich povrch býva ornamentálne zdobený a často ukončený motívom hroznového strapca. Tretiu skupinu predstavujú dynamicky riešené zvukové striešky s volútovou korunou. V rámci zachovaného slovenského materiálu sa s nimi stretávame v poslednej tretine 17. storočia (Spišský Hrhov 1670, Liptovská Mara 1675-78, Svätý Kríž nedat., koniec 17. stor.). V okolitých krajinách sa s obdobným riešením zvukových striešok stretávame oveľa skôr. V Poľsku má napri-

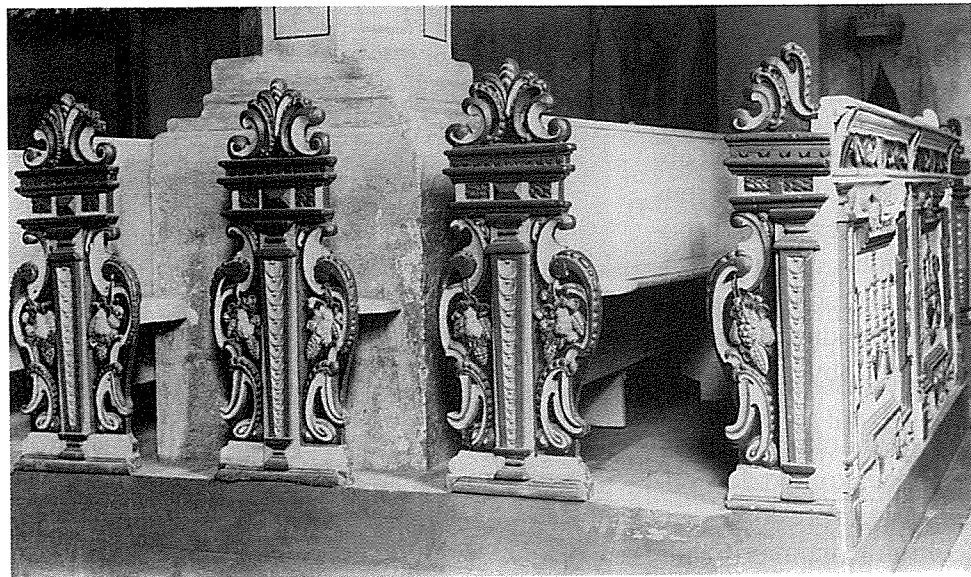
klad podobné riešenie kazateľnica kostola sv. Kríža v Krakove (prvá štvrtina 17. stor.), alebo kazateľnica kostola Matky Božej Snežnej v Krakove (2. tretina 17. stor.). Typ volútovej koruny, rovnako ako kupolovú striešku, je možné po obrátení použiť aj na ukončenie rečníska. Korpus kazateľnice býva zospodu ukončený rôznymi spôsobmi, často v závislosti od toho, či ide o kazateľnicu zavesenú, alebo nesenú architektonickou či figurálnou podperou. Nie je podmienkou, aby toto ukončenie variovalo podoby zvukových striešok kazateľníc.

Kazateľnice sa v 17. storočí, okrem už spomenutých striešok, v základnej kompozícii veľmi neodlišujú. Určujúcim prvkom pre dobu vzniku a prípadný autorský okruh je najmä riešenie výzdoby parapetu. Polygonálny parapet rečníska marskej kazateľnice má bohaté plastické členenie. Horizontálne je rozdelený na tri vrstvy. Partia sokla sa na hranách polygónu výrazne zalamuje do podoby kvádrov. Medzi zalomeniami sokla je vlys vyplnený okřídlenými anjelskými hlavičkami. Vertikálne je parapet členený piatimi stĺpkami hlavnej časti, postavenými na kvadratických zalomeniach sokla. Tie vytvárajú štyri interkolumniá, v ktorých strede sú z plochy panelu vybrané polkruhové niky s mušlovou konchou. Na podstavcoch sa pred nimi pôvodne nachádzali plastiky štyroch evanjelistov, z ktorých sú dnes zachované len dve. Kladie nesené stĺpmi opakuje v zjednodušenej podobe soklovú časť. Korpus je zospodu ukončený obrátenou kupolkou, zdobenou boltcovým ornamentom. Parapet schodiska má v dvoch kosodĺžnikových poliach oválne kazety, pred ktorými sú na boltcových konzolkách plastiky uhorských kráľov. Nápadne podobný spôsob riešenia parapetov s výrazným plastickým členením základnej plochy, obohatenej ešte vloženými sochami a rôznymi ornamentálnymi prvkami, nachádzame v Žehre a v Dúbrave. Nadväznosť na tieto diela je zrejma i v kompozícii. Jadro predstavuje polygonálne rečnisko s členitým parapetom a spodným kupulovitým ukončením, prístupné



11. Dúbrava, kazateľnica (foto 1960)

schodiskom, s parapetom deleným dvoma oválnymi kazetami. Žehrianska (okolo 1656) i dúbnavská (sedemdesiate roky 17. stor.) kazateľnica sú staršie ako marská (1675-78) a pochádzajú z lokalít, v ktorých pôsobil A. Ondrejko, neskorší liptovsko-marský prepošt. Všetky tri kazateľnice navyše využívajú rovnaké ornamentálne motívy, sú si blízke figurálnou výzdobou i polychromiou, založenou na kontraste tmavého pozadia a zláteného detailu. Kazateľnica z Liptovskej Mary sa od spomínaných dvoch líši len dynamickým riešením zvukovej striešky s volútovou korunou. Daný spôsob výstavby označuje Janotová za veľmi aktuálny, na Spiši neobvyklý a medzi zachovanými pamiatkami spišského



12. Liptovská Mara, súbor kostolných lavíc (foto 1957)

katolíckeho okruhu zrejme prvý.⁶³ S uvedeným tvrdením nemožno úplne súhlasiť, keďže napríklad minimálne o päť rokov staršia „csákyovská“ kazateľnica (1670) v Spišskom Hrhove už má volútovú korunu na zvukovej strieške, i keď v menej dynamickom prevedení. Jednoznačne sa však možno prikloniť k názoru autorky, že dúbravská a marská kazateľnica nadväzujú na kazateľnicu v Žehre a časti mobiliárov zo spomínaných troch lokalít možno pripísať charakteristickému prejavu tej istej spišskej dielne.⁶⁴

Nedielnu súčasť nového zariadenia kostola v Liptovskej Mare, ktoré vznikalo po jeho vrátení katolíkom v roku 1672, predstavovali aj tri drevené chóry. Tie sa dodnes bohužiaľ nezachovali a informácie o nich z archívnych materiálov sú len veľmi stručné.⁶⁵ Ich donácia sa niekedy pripisuje A. Ondrejčkovičovi, čo by upresňovalo ich datovanie do rozmedzia rokov 1675-78. Keďže posledná správa o týchto dielach pochádza z roku 1825 (kanonic. vizitácia) a ani v nej sa neuvádza autor, môžeme len predpokladať, že ako súčasť mobiliáru vznikali v rovnakej dielni, ako oltáre a kazateľnica kostola.

Problém kostolných lavíc je o niečo zložitejší. Ide totiž o súbor diel viacerých autorov z rôznych období zariadenia marského kostola v 17. storočí. Po návrate kostola katolíkom bol nový mobiliár doplnený komplexom lavíc (dvakrát 7 lavíc po 4 miesta, t.j. 28), ktorý je dielom prinajmenej dvoch rezbárov, čo dokumentuje výtvarný názor ich modelácie. Tvar bočníc je určenej symetrickou boltcovou kartušou, v strede so strapcom z rôznych druhov ovocia. Bočnice sú vo vrchole ukončené boltcovou akrotériou (*Obr. 12*). Na čelných parapetoch sú dve polia. V strede polí sa nachádzajú nápisy – *IHS* prevedený písmom s kuželkovým motívom, iniciály názvu lokality *L M R A* a v medailónoch nápis *ANNO* a rok *1679*. Celý komplex bol doteraz datovaný na základe zachovaného nápisu na jednom z čelných parapetov do roku 1679. Tento dátum sa uvádza tiež v kanonických vizitáciách a v Hýrošovej práci, odvolávajúcej sa okrem kanonických vizitácií aj na dejiny fary a *Schematismus Scepusiensis* z roku 1872.⁶⁶ Z uvedených prameňov sa dozvedáme, že v roku 1679 dal opraviť podlahu a vyhotoviť krásne lavice s rezbárskou

prácou pre nábožný ľud prepošt P. Márie a spišský kanonik Juraj Doktorovič. Dve čelné lavice, č. 2 a 15, sú mladšie (1679) a spolu s bočnicami vytvorené v zľudovelom názore, s plochou modeláciou výtvarných prvkov. Naopak čelá lavíc č. 7, 8, 21, 22 sú poznačené profesionalitou, ktorá sa v tvarovaní približuje výtvarnému názoru diel na hlavnom oltári. Od lavíc č. 2 a 15 ich odlišuje prevedenie vo vysokom reliéfe, s kultivovaným tvarovaním dekoratívnych prvkov. Rezbár pri týchto laviciach počítal s uplatnením sa prírodného povrchu dreva a koloroval len niektoré malé partie, ako napr. oči a ústa anjelských hlavičiek. Slohovo ich radíme k neskoršej renesancii a počiatkom baroka. Komplex lavíc zrejme dokončil druhý rezbár, ktorý doplnil čelné lavice s bočnicami a celý komplex potom polychrómoval. Časové rozpätie pôsobenia týchto dvoch rezbárov môže byť 20-50 rokov. Podoba boltcového ornamentu na daných dielach má retardujúci charakter. Svedčí o tom ich porovnanie s dobovým uplatnením ušnicovej výzdoby v ostatných krajinách Európy, i s niektorými kvalitnejšími dielami tohto typu u nás, ako napríklad s lavicami zo Spišského Podhradia z roku 1630, pripisovanými K. Kollmitzovi. V návrhu na reštaurovanie hlavného oltára sa tvrdí, že marské lavice „sú evidentne spišskej proveniencie – z okruhu pokračovateľov Kollmitzovej dielne“.⁶⁷ Domnievame sa síce, že ich autorom je spišská dielňa, no názor, že ide evidentne o Kollmitzových pokračovateľov, považujeme zatiaľ za nedokázaný. Navyiac, pri zvážení doterajšieho absolútneho nedostatku informácií o pokračovateľoch spomenutej dielne a ich tvorbe, môžeme len konštatovať potrebu ďalšieho výskumu.

Plastická architektonická výstavba mobiliáru z Liptovskej Mary je bohato členená, no ešte stále jasne viazaná na základnú plochu. Stĺpy nesúce zalamované kladie majú hladké drieky s miernou entháziou, ozdobené len drobným boltcovým motívom, či anjelskou hlavičkou – rovnako, ako stĺpy diel spomínaného spišského ok-

ruhu. Sokle a časť predely tvorcovia zvyčajne odľahčujú kazetovaním. Dekoratívny dôraz je položený najmä na siluetu diela (ornamentálne krídla, rámovanie). Výzdobné prvky mobiliáru sú takmer úplne redukované na boltcovú ornamentiku, ktorá dôsledne preniká aj do podôb všetkých malých súčastí architektúry (stĺpové hlavice, vlysy ríms, konzoly, štítiky, mušľové konchy). Korene tohto ornamentu (nem. *Ohrmuschelstil*) siahajú až do 16. storočia.⁶⁸ Okolo roku 1600 dochádza na severe v rámci manierizmu k opätovnému prenikaniu gotického formálneho čítania a boltec býva označovaný aj ako znovuobjavená „gotická vlna“.⁶⁹ Jeho používanie spadá do rozmedzia rokov 1620-1680, s najväčším rozkvetom po polovici 17. storočia. Šíril sa tak, ako aj ostatné dekoratívne prvky – pomocou vzorníkov a kníh predlôh. Za prvú zbierku predlôh s už rýdzo boltcovými formami sa považuje *Neuws Compertament Buchlein*, vydaná Godfridom Müllerom v roku 1621.⁷⁰ Toto dielo, prinášajúce typické tvary *C* a *S* ušnice s perlamí a uzlovitými výbežkami, bolo silným impulzom pre rezbárov nábytku a chrámového zariadenia, i pre ďalších tvorcov „ozdobných“ kníh, v ktorých ušnicová ornamentika vrcholí (Friedrich Unteutsch 1640-50, Simon Cammermeier 1670, Donathus Horn 1670, všetky vydané v Norimbergu).⁷¹ Zachované pamiatky majú k týmto prácam len voľný vzťah. Knihy predlôh boli málokedy presne kopírované. Ich cieľom bolo podnecovať fantáziu a tvorivosť používateľa a konečné podoby výzdoby boli často spojením kompilácií viacerých predlôh a tvorbovej invencie.⁷² Boltcová ornamentika prechádza niekoľkými fázami vývoja. V rámci zachovaného slovenského materiálu zaznamenávame prvý vývinový stupeň už na dielach K. Kollmitza (kazateľnica v Levoči 1625-26, lavice v Spišskej Kapitule 1630), ďalej napríklad na epitafe Z. Buchwalderovej v Levoči (1640), či na oltároch sv. Barbory a sv. Ondreja vo farskom kostole v Skalici (prvá polovica štyridsiatych rokov 17. stor.) Ušnicová ornamentika tu má podobu štíhlych rastlinných

centre stojí opäť Mária – *Patrona Hungariae*, zobrazená podľa Genesis ako Bohorodička a Kráľovná anjelov a podľa Apokalypsy stúpajúca po hadovi. Ten istý typ, doplnený ešte o podobu slnkom odetej ženy podľa Apokalypsy, sa nachádza vo vrchole tabernákula. K ikonografii Márie sa vzťahuje aj časť dedikačného nápisu – „... *ad magnum gloriam BMVH – Beatae Mariae Virginiae Hungariae*“. Mariánska ikonografia dominuje v druhej polovici 17. storočia kamennej plastike a patrí k veľmi obľúbeným námetom tvorcov pracujúcich v dreve.⁷⁷ Mária, ako svätá ochrankyňa Uhorska, sa v tomto období objavuje aj na príbuzných spišských oltároch (hlav. oltár v Žehre, 1656; hlav. oltár v Spišskom Hrhove, 1694) a dostáva sa i do vrcholov niektorých mortuárií (A. Erdódyho v Spišskej Kapitule, 1668; P. Szentiványiho z Liptovského Jána, 1672).⁷⁸ S myšlienkou dynastickej panovníckej ochrany Uhorska súvisí aj zdôrazňovanie kultu Sv. uhorských kráľov. Ich zobrazenia tvoria najfrekvencovanejšiu súčasť mariánskych oltárov v druhej polovici 17. storočia, pričom sa objavujú najmä v lokalitách so silnou stredovekou tradíciou.⁷⁹ Na marskom oltári sú umiestnení priamo v centrálnej nike, spolu s plastikou Bohorodičky. Vľavo sa nachádza sv. Štefan – prvý uhorský kráľ, za ktorého sa etablovalo kresťanstvo, a vpravo sv. Ladislav, ochranca viery. Po jeho ľavej ruke je v bočnej nike oltára umiestnená plastika dcéry Ondreja II., sv. Alžbety Durínskej (Uhorskej). Na programový návrat tvorcov marského hlavného oltára ku kultu sv. uhorských kráľov nadviazalo na Liptove viacero oltárov (napr. oltáre z Liptovského Jána a Liptovských Matiašoviec).⁸⁰ V ikonografickej schéme je tiež rozvinutá téma víťazstva dobra nad zlom. Jej súčasťou je predstavenie Madony z centrálnej niky ako víťazky nad hriechom a herézou (symbol pristúpeného hada), sv. Kataríny s knihou viery (zároveň súčasť adorácie Madony) a sv. Jána evanjelistu s kalichom jedu (sila viery premáha zlo, ochranca Márie). Myšlienka vrcholí v postave sv. Michala archanjela, víťaza

nad diablom. Súčasťou oltára je aj osobný patrón donátora A. Ondrejoviča – sv. Ondrej apoštol. Na oltároch vyššie spomínaného spišského katolíckeho okruhu druhej polovice 17. storočia sa postava tohto svätca objavuje pomerne často. Dôvodom bol pravdepodobne silný andreánsky kult na Spiši s centrom v kaplnke svätca v Spišskej Kapitule.⁸¹ Vo dvojici so sv. Jánom evanjelistom sa sv. Ondrej apoštol nachádza aj v nadstavci bočného oltára.

Dominujúcou myšlienkou bočného oltára Štyroch svätých panien, v súlade s rekatolizačným učením a v nadväznosti na hlavný oltár kostola, je obrátenie na pravú vieru a podpora mariánskeho kultu. Zasvätenie oltára Štyrom sv. pannám a mučeníckam je zároveň dokladom silnej tradície a opätovného oživenia ich kultu, ktorý bol veľmi obľúbený v stredoveku. Podoby tzv. *Quattuor virgines capitales* sú zoradené v hlavnej horizontále a poukazujú na odmenenie tých, ktorí nájdu pravú vieru a vytrvajú v nej. Skupine svätíc je nadradené zobrazenie Madony s dieťaťom stojacej na hadovi, symbolizujúce tak víťazstvo nad hriechom. Myšlienka viery premáhajúcej zlo je ďalej rozvinutá v podobe sv. Jána evanjelistu s kalichom jedu, ktorý mu neublížil. Okrem spomenutých ikonografických tém je na oltári, vo vertikálnej osi nadstavca rozvinutá idea obrany Uhorska prostredníctvom *Patrony Hungariae* a sv. Imricha, ako krajinského patróna. Celkový ikonografický program je tak, ako u hlavného oltára, i tu rozšírený o plastiku osobného patróna donátora – sv. Ondreja.

Ikonografický program kazateľnice je potrebné vykladať z pôvodného stavu diela opísaného v kanonických vizitáciách. V zachovanej podobe kazateľnice došlo z ikonografického hľadiska k dvom výrazným zmenám. Vizitátori zaznamenali, že v spojujúcej časti sa vo výplni pôvodne nachádzala plastika Nepoškvrnenej Panny Márie a vo vrchole baldachýnu bol sv. Michal archanjel. V súlade s rekatolizačným učením poukazovala soška P. Márie na podporu mariánskeho kultu. V spojení s plastikami parapetu

schodiska bola pomocou jej zobrazenia rozvinutá tiež idea obrany Uhorska prostredníctvom *Patrony Hungariae* a krajinských patrónov sv. Ladislava a sv. Imricha. Uvedené témy dominujú ideovému programu celého zariadenia kostola z druhej polovice 17. storočia. V parapete rečniska sa pôvodne nachádzali už spomenuté plastiky štyroch evanjelistov s určujúcimi atribútmi pri nohách.⁸² Zobrazenie autorov kanonických evanjelií, prameňov viery, na kazateľnici patrí k zaužívaným spôsobom výzdoby tohto druhu kostolného mobiliáru. Obľúbený bol rovnako medzi katolíkmi ako aj evanjelikmi, ktorí ho zvyčajne dopĺňali postavou *Salvatora mundi*, Jána Krstiteľa, sv. Petra a Pavla, ďalšími apoštolmi (do počtu 12), alebo starozákonnou postavou Mojžiša.⁸³ Myšlienka šírenia kresťanstva sa hierarchicky vinie po oboch parapetoch, od svätých uhorských kráľov k evanjelistom z Nového zákona. Ďalšou témou rozvinutou na kazateľnici je obrana pravej viery, vrcholiaca v zobrazení sv. Michala archanjela. On ako symbol bojujúcej cirkvi, poráža diabla v podobe draka pri jeho nohách. K odstráneniu jeho plastiky a Madony s dieťaťom došlo pravdepodobne v druhej polovici 18. storočia. V zachovanom stave je vrchol kazateľnice preplnený symbolmi – sú tu dosky Desatora, ako základný článok viery, kríž a nástroje umučenia Krista, ako odkaz na vykúpenie ľudstva Spasiteľom a neznámy svätec s krížom na ramene, košíkom a hadom.

Mobiliáru z Liptovskej Mary ako celku teda dominujú dve dobovo príznačné témy. Prvá dokazuje vyzdvihnutie mariánskeho kultu v najrôznejších zobrazeniach Panny Márie na hlavnom a bočnom oltári a pôvodne aj na kazateľnici. Plastiky Panny Márie sa na všetkých spomenutých súčastiach mobiliáru navyše spájajú aj s myšlienkou ochrany Uhorska, ktorá v 17. storočí prežíva svoj návrat a nový rozkvet. Druhou obsahovou dominantou mobiliáru je zdôraznený kult eucharistie (tabernákulum, monogramy *IHS*). Obe spomenuté témy predstavujú zároveň aj centrálné témy katolíckeho umenia druhej

polovice 17. storočia. Ich použitie v Liptovskej Mary zodpovedá okolnostiam vzniku tunajších diel. Časovo sa kryjú u nás s obdobím nástupu protireformácie, násilnou rekatolizáciou (vrcholí 1670-1680) a súdmi s evanjelickým kňazstvom.⁸⁴ Zariadenie vzniklo za tunajšieho pôsobenia spišských prepoštov, ako súčasť rekatolizácie objektu, považovaného za *mater ecclesiae* celého Liptova. V jeho ikonografií sa odráža vplyv osobností s úzkym vzťahom k jezuitom. S veľkou pravdepodobnosťou tu boli určujúcimi donátori jednotlivých diel, spomínaní v predchádzajúcej kapitole.

V texte sme viackrát poukázali na jednu z charakteristických črt marského mobiliáru, ktorou je využívanie gotizujúcich prvkov, výrazne sa prejavujúce najmä vo figurálnej rezbe. Gotizujúce elementy sa objavili v novovekom umení celej Európy okolo roku 1600.⁸⁵ Umenoveda ich rozšírenie zaznamenala až počiatkom 20. storočia v prácach o jezuitskej architektúre 17. storočia.⁸⁶ Používanie gotizujúcich prvkov v danom období možno rozdeliť do dvoch skupín – na pretrvávajúce tradície a na vedomý návrat (survival – revival). V oboch prípadoch sa prejavuje v gotizujúcich ikonografických témach, koncepciách štruktúry diel, dekoratívnych motívoch i v ideovej rovine.⁸⁷ Uvedená tendencia, či už v podobe pretrvávania tradície, alebo návratu, je príznačná pre sakrálne umenie. Najčastejšie sa vyskytuje v tvorbe zlatníkov a drevozrezbárov. Novoveké umelecké diela s gotizujúcimi prvkami majú zväčša len priemernú umeleckú kvalitu a obvykle nadväzujú na lokálnu gotickú tradíciu.⁸⁸ Všeobecne sa počiatky ich výskytu spájajú s nástupom protireformácie a znovuoživením stredovekej scholastiky, ktorá postupne ovládla jezuitské školstvo. Protireformácia opúšťa renesančný štýl ako príliš svetský a v prvej fáze svojho pôsobenia hľadá výtvarnú inšpiráciu v „období pravej viery“ t.j. v gotike.⁸⁹ Trvanie gotizujúceho prúdu v umení novovekej Európy bolo pomerne krátke a jeho presné datovanie závisí od lokálnych podmienok vývoja.

V službách protireformačnej propagandy postupne prevážil barokový štýl. Z hľadiska nášho bádania je zaujímavé porovnanie obdobia výskytu gotizujúcich elementov v umeleckej tvorbe Malopoľska a Spiša. V Malopoľsku, kde rozvoj protireformácie urýchlilo skoré prijatie záverov Tridentského koncilu (koncom 3. štvrtiny 17. stor.) a pôsobenie jezuitov (od roku 1565), zaznamenávame najväčší rozvoj gotizujúcich tendencií okolo roku 1600 a v prvej štvrtine 17. storočia. V druhej polovici storočia sa objavujú už len sporadicky.⁹⁰ Na Spiši a s ním zviazanom Liptove je táto tendencia frekventovaná až v druhej polovici sedemdesiatych rokov 17. storočia. Uvedený časový posun súvisí s neskoršou rekatolizáciou spomenutých lokalít (až po páde bašty protestantizmu – Levoče a s rozvojom jezuitského prostredia v Spišskej Kapitule).⁹¹ Vyššie v texte sme tiež uviedli, že v prípade mobiliáru z Liptovskej Mary je potrebné uznať tunajší výskyt gotických elementov za programový návrat, a nie za prežívanie tradície. Panna Mária z hlavného oltára je adaptáciou neskorogotického vzoru na „manieristicky“ elegantnú a barokovo hmotnú plastiku. Jej prísne frontálna kompozičná štruktúra s jasne gotizujúcim záhybovaním drapérie a úpravou vlasov je veľmi podobná Madone oltára z Jánoviec (1693).⁹² Kompozičnou štruktúrou nadväzujú na neskorú gotiku aj všetky komplikovanejšie, „epické“ plastiky mobiliáru, ako napr. sv. Alžbeta Durínska so žobrákom, či sv. Michal archanjel s drakom. V naturalizme prevedenia ich súčastí rozoznávame ďalší významný znak tvorby predchádzajúceho obdobia. Rovnako aj preformovanie všetkých vrchných drapérií do hlbokých zlámaných záhybov nerešpektujúcich prirodzený spád látok nadväzuje na tvorbu neskej gotiky. Na toto štýlové obdobie odkazujú ďalej sokle pod plastikami v podobe častí terénu, trojlístové prevýšenie centrálnej niky hlavného oltára, či snaha predstaviť uhorských kráľov v ich archaickej podobe. Samotná boltcová ornamentika, vyrastajúca z abstraktnej formy, sa rozvíja identicky s utváraním

gotického ornamentu v jeho záverečnej fáze.⁹³ Označenie uvedených prvkov za survival podporujú trojaké argumenty. V študovaných oblastiach sledujeme od konca 16. storočia do sedemdesiatych rokov 17. storočia prerušenie gotickej tradície. Autori marských diel sa inšpirujú tvorbou neskej gotiky,⁹⁴ pričom nejde o mechanické prevzatie neskorogotických schém, ale o ich pochopenie a následnú aplikáciu.

Pri rozboroch jednotlivých súčastí mobiliáru z Liptovskej Mary sme rovnako poukázali na moment prelínania sa umenia „vysokého“ a ľudového.⁹⁵ Všeobecne je pre liptovské práce tej doby, obzvlášť pre polychrómovanú plastiku, charakteristické zjednodušenie prevzatej formy, deformácia a štylizácia tvaru, i tendencia k plošnosti.⁹⁶ V rôznej miere sa tu uplatňuje rustikalizácia a zludovenie tvaru, ktoré sú príznačné pre tvorbu málo individualizovaného prostredia, akým v tom čase Liptov bezpochyby je. Táto lokalita v 17. storočí len prijíma a nevysiela umelecké podnety, pričom prevzatý umelecký názor následne prispôsobuje miestnym podmienkam, mentalite a tradícii.

Záver

Zariadenie katolíckeho kostola v Liptovskej Mare, prenesené po výstavbe vodného diela do skanzenu v Pribyline, vzniklo podľa údajov zachovaných na dielach, archívneho materiálu i formálneho rozboru v rozmedzí rokov 1675-1678. Jeho vznik priamo súvisel s rekatolizáciou regiónu. Donátormi diel boli miestni prepošti, ktorí súčasne zastávali aj úrad spišských kanonikov. Podobnosť marského mobiliáru so súdobou spišskou tvorbou i vzájomné kontakty oboch oblastí sme viackrát spomenuli v texte.

O spišskej proveniencii diel z Liptovskej Mary niet pochýb. Otázkou ostáva bližšia špecifikácia autorského okruhu. Jej problém však spočíva v neprebádanosti sochárskej a rezbárskej tvorby na Spiši z obdobia používania boltcovej ornamentiky (dvadsiate až osemdesiate roky 17.

storočia).⁹⁷ V literatúre sa objavujú zmienky o dvoch hlavných dielenských okruhoch – o dielni K. Kollmitza v Levoči a o spišskosobotskej dielni Grossovcov. Ani jedna z nich však nebola dosiaľ spracovaná, preto máme len mizivé množstvo informácií o samotných majstroch a časti ich diel.⁹⁸ Chýba archívny výskum, rozbor ich tvorby a údaje o tvorbe ich spolupracovníkov. V prípade Grossovcov literatúra zväčša ani nerozlišuje, či ide o Pavla Grossa staršieho alebo mladšieho.⁹⁹ Okrem spomenutých dielní možno na Spiši po polovici 17. storočia vyčleniť pomerne ucelený okruh katolíckych kostolných mobiliárov s ušnicovou ornamentikou, vznikajúcich v okruhu Spišskej Kapituly, na csákyovských majetkoch a v časti poľského zálohu (Žehra, Dúbrava, Jánovce, Gaboltov, Hrhov...). Obnova mobiliárov sa v týchto, zväčša malých stredovekých objektoch uskutočňovala postupne a bez výtvarnej nadväznosti pendantných typov.¹⁰⁰ V chronologickom slede týchto diel, do ktorého zapadá aj mobiliár z Liptovskej Mary, však dochádza k pomerne pravidelným zmenám, zasahujúcim aj diela slabšej úrovne. Pri rozbere diel sme uviedli, že časti mobiliárov zo Žehry, Dúbravy a Liptovskej Mary je možné pripísať charakteristickému prejavu jednej spišskej dielne. Konkrétne sme hovorili o vzájomnej blízkosti marských diel s žehrianskym oltárom sv. Mikuláša (1677), dúbavským oltárom proroka Daniela (1676; donátorom oboch bol farár Szentmariay) a tunajšími kazateľnicami. Tento fakt nás však v otázke autorstva neposúva ďalej.¹⁰¹ Tvorcovia spomínaných spišských diel sú totiž naďalej neznámi. Pri analýze marského mobiliáru sme ešte pripomenuli donátorovu predpokladateľnú znalosť trnavských diel, ktorá pravdepodobne neostala bez vplyvu. Uvádžali sme tiež príbuzné črty s oltárom Ukrižovania z kaplnky Kežmarského hradu (1658), o ktorom J. Lenhart predpokladá, že je neskoršou prácou Dána Hansa Schmiedta, pôsobiaceho od roku 1615 v Levoči.¹⁰² Tvorcovia marského mobiliáru sa týmto, aj na Spiši ojedinelým dielom inšpirovali pri

tvorbe plastík panovníkov, v riešení nadstavca hlavného oltára a konzol pod sochami. Samotný autor tu však (aj s ohľadom na vznik marských diel) určite nepracoval. Kto teda vytvoril zariadenie pre Liptovskú Maru? Janotovej predpoklad, že mobiliár pochádza z levočskej dielne podporuje fakt, že Levoča bola až do začiatku 18. storočia silným umeleckým centrom nielen pre Spiš, ale aj pre Liptov. Tu pôsobiaci majstri tvorili dokonca aj pre Sedmohradsko (K. Kollmitz, J. Vest).¹⁰³ Navyše, podľa zachovaných pamiatok v Liptove, nepredpokladáme existenciu domácej dielne, schopnej realizovať podobnú objednávku. Väčšie zákazky sa uskutočňovali v mestách u členov cechu, zväčša vo voľnom spojení hlavného majstra stolára, jeho dielne a prizvaných rezbárov. Súbor marského ranobarokového mobiliáru je jednoznačne prejavom stabilizovaného zväzku stolárskej dielne a rezbárov, podieľajúcich sa na figurálnej výzdobe a (až na veko krstiteľnice z Levoče a lavice), je jednotný. Len podľa záznamov o získaní mestského práva však v 17. storočí pôsobilo v Levoči 25 stolárskych majstrov, ktorí ešte zamestnávali tovarišov a rezbárov.¹⁰⁴ Dokazuje to síce rozsiahlu produkciu daného centra, no na druhej strane znemožňuje presnejšie určenie autorstva nami študovaných diel. Tvorbu týchto majstrov a ich dielní totiž takmer vôbec nepoznáme.

Doplnili sme prácu A. Janotovej o hlavnom oltári z Liptovskej Mary o zachovaný archívny materiál a štúdium ďalších, i nezachovaných súčastí mobiliáru kostola, s ich základnou typológiou a porovnaniami so slovenským a malopoľským materiálom. Do doby, kým nebude podrobnejšie prebádaná tvorba spišských dielní daného obdobia, môžeme však len konštatovať, že mobiliár pre Liptovskú Maru bol vytvorený v spišskej, pravdepodobne levočskej dielni. Vylúčiť nemôžeme ani možnosť spolupráce tejto dielne s inými rezbármi. To ale nič nemení na fakte, že marský mobiliár s aktuálnym ikonografickým programom predstavuje pre Liptov kľú-

čové dielo ranobarokovej tvorby, ktoré tu neostalo bez vplyvu a zastáva pevné miesto vo vývojovej línii spišskej katolíckej tvorby druhej polovice 17. storočia. Z formálneho hľadiska je vzorovým príkladom sakrálnej tvorby v dreve z obdobia raného baroka na našom území. Architektonická výstavba diel je ešte jasne viazaná na plochu a dochádza tu k charakteristickému prelínaniu sa štýlov s častým návratom k formám neskorej gotiky, typickým pre katolícke kostolné mobiliáre z počiatočnej fázy rekatolizácie. Citelné stopy rustikalizácie a zľudovenia formy patria tiež k frekventovaným znakom rezbárskych diel 17. storočia u nás. Zachované pamiatky pochádzajú totiž často z oblastí vzdialených od bezprostredného vplyvu vysokej šľachty i väčších náboženských centier. Významnejší tvorcovia sem prichádzajú len sporadicky a ich tvorba neprelamuje bariéry domácej tradície, len podnecuje snahy o priblíženie sa k nimi prezentovanému novému umeleckému názoru. Tvorbu v dreve daného obdobia na Slovensku preto charakterizujeme ako pestrú mozaiku lokálne odlišných štýlových modifikácií.

POZNÁMKY

- [1] K. SLIVKA, R. HRBEL, M. BOROŠ: *Dejiny Horného Liptova*. Liptovský Hrádok 1970, 66 n.; – F. SEDLÁK: *Z histórie Liptova*. Pamiatky a múzeá, 1960, č. 4, 156-157.
- [2] E. KUFČÁK: *Liptovský Mikuláš v 17. storočí*. In: Monografický zborník, Liptovský Mikuláš 1968, 63 n.; – Župný znak dostala Liptovská stolica od panovníka Ferdinanda I. v roku 1550. Vlastnú sídelnú budovu nadobudla Liptovská stolica kúpou až v roku 1713 a stoličný dom začala stavať v osemdesiatych rokoch 18. storočia. V tom čase boli hlavnými županmi Liptovskej stolice ešte stále členovia rodu Illésházyovcov, ktorí pôsobili ako dediční hlavní župani viac než 250 rokov, od roku 1582 do roku 1838, kedy ich rod vymrel po meči.
- [3] Illésházyovci a Thökölyovci vlastníci Likavské panstvo sa trvale v stolici nezdržovali. Illésházyovci žili na svojich majetkoch v Trenčianskej župe (najmä v Trenčíne a v Dubnici) a Imrich Thököly, nepriateľ Habsburgovcov a majiteľ hradov a pan-

stiev Kežmarok, Likava, Orava a iných, sa zdržiaval väčšinou na východnom Slovensku.

- [4] V. JANKOVIČ, J. BENCOVÁ: *Epilóg k Liptovskej Mare*. Monumentorum tutela 13, 1988, 391. V písomnostiach Uhorskej kráľovskej komory v Bratislave, kde sa evidovali cirkevné majetky, ktoré prešli za reformácie do svetských rúk, sú záznamy o titulárnej liptovskej prepozitúre a jej majetkoch z roku 1564 (záznam registrátora V. Dobrašovského – *Országos Levéltár Budapest, Kamarai levéltár, Acta jesuitica irregistrata miscellanea, fasc. 67, č. 152*). Ako ďalší doklad o existencii titulárnej liptovskej prepozitúry pred rekatolizačným obdobím uvádzajú autori dekrét cisára Ferdinanda II. z 24. júna 1629, ktorým udelil liptovskú prepozitúru ostrihomskému kanonikovi Štefanovi Lazarovi.
- [5] Pozri V. JANKOVIČ: *Z dejín Liptovskej Mary*. In: Historické štúdie XIX, Bratislava 1974, 222 n.
- [6] N. Š. HÝROŠ: *Opis starobyklých chrámov kresťanských Liptova ku poznaniu veku jejich stavania*. Sv. Michal 1873. Štefan Hýroš pôsobil vtedy ako farár Sv. Michala v Liptove. Podobnou témou sa o viac ako 50 rokov neskôr zaoberal I. HOUDEK: *Z histórie kostolov a iných stavebných pamiatok Liptova*. In: Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti XXI, 1927.
- [7] Napr. V. MYSKOVSZKY: *Liptómegeye középkori építészeti emelvényei*. Archaeologiai Közlemények XII, 1877; – J. KORBINSZKY: *Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*. Pressburg 1786.
- [8] Gy. FORSTER, P. GERECZE: *Magyarország műemlékei, II*. Budapest 1906.
- [9] *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. I-III*. Bratislava 1967-1969; – *Hnuteľné pamiatky Stredoslovenského kraja v štátnych zoznamoch*. Banská Bystrica 1970.
- [10] J. HRADSZKY: *Additamenta ad Initia, progressus ac praesens status Capituli Scepusiensis*. Szepesváralja 1903-1904.
- [11] Napr. V. Jankovič, c. d. (v pozn. 5, 1974), 222 n.; – V. Jankovič, J. Bencová, c. d. (v pozn. 4, 1988), 390-399; – K. KAHOUN: *Pamiatky Liptovskej Mary vo svetle nových poznatkov a hodnotení*. Ars 77-81, 1981, č. 1-4, 97-107; – E. KRÍŽANOVÁ: *Prínos Liptova do dejín výtvarného umenia*. Pamiatky a múzeá, 1960; – I. PUŠKÁR: *Záchrana kultúrnych pamiatok v zátopovej oblasti vodného diela Liptovská Mara*. Pamiatky a príroda, 1972, č. 2, 3-8; – B. PUŠKÁROVÁ: *Kostol v Liptovskej Mare*. Pamiatky a príroda, 1974, č. 1.
- [12] E. STANÍKOVÁ: *Rezbárstvo 17. a 18. storočia v Liptove*. Dipl. práca, Katedra estetiky a vied o umení FF UK Bratislava, 1983; – P. VALKOVIČ: *Maliarske prejavy renesancie a baroka na Liptove*. Dipl. práca, Katedra estetiky a vied o umení FF UK Bratislava, 1986.

[13] A. JANOTOVÁ: *Oltár Panny Márie z Liptovskej Mary v kontexte spišských oltárov 2. polovice 17. storočia*. Renovatio 8, 1990, 15-37.

[14] A. JANOTOVÁ, M. BRIMICHOVÁ, L. PAVLOVSKÝ: *Poznámky k prieskumu oltára Panny Márie z Liptovskej Mary*. Renovatio 9, 1990.

[15] J. LENHART: *Oltáre v zbierkach slovenských múzeí a galérií*. In: Oltáre v zbierkach múzeí a galérií na Slovensku a v Čechách (Kat. výstavy, SIME '92 Paríž). SNG Bratislava, 1992, 59.

[16] S uvedeným tvrdením nemožno súhlasiť, keďže je v zásadnom rozpore s datovaním viacerých katolíckych oltárov na našom území. Za všetky spomeňme napr. oltár Všetkých sv. vo farskom kostole v Trnave (1630), hlavný oltár Univerzitného kostola v Trnave (1637-1640), oltár Píety zo Zvolena, dnes v SNG (1650), cechové oltáre farského kostola v Skalici (oltáre sv. Barbory a sv. Ondreja, okolo 1640-45).

[17] I. RUSINA a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998, 428, č. 112 (J. Lenhart). V literatúre k oltáru je tu na prvom mieste uvedená štúdia A. Güntherovej-Mayerovej o evanjelických oltároch zo 17. storočia (*Evanjelické oltáre 17. storočia na Slovensku*). In: Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Výber z diela A. Güntherovej-Mayerovej. Bratislava 1975, 115-138). Tu sa však katolícky oltár Štyroch sv. panien z Liptovskej Mary ani len nespomína.

[18] V. Jankovič, J. Bencová, c. d. (v pozn. 4), 393.

[19] ŠOBA Levoča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara, 1732; – ŠOBA Bytča, fond *Liptovská Mara*, odd. kanonické vizitácie.

[20] V. Jankovič, J. Bencová, c. d. (v pozn. 4), 393 a pozn. 12 na s. 398 – A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 34, pozn. 13.

[21] ŠOBA Levoča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara, 1752.

[22] V. Jankovič, J. Bencová, c. d. (v pozn. 4), 392, pozn. 11.

[23] *Tamtiež*, 392; – J. Hradsky, c. d. (v pozn. 10), 581. Tu autor uvádza rok 1673, ale keďže spišský kanonik Juraj Soos daroval kostolu kalich už v roku 1672, prikláňame sa k roku uvádzanému V. Jankovičom, t.j. 1672. – Pozri tiež ŠOBA Levoča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara, 1825; – ŠOBA Bytča, fond *Liptovská Mara*, odd. kanonické vizitácie.

[24] Georgius Soos de Sívár bol spišským kanonikom v rokoch 1640-1675, 1640 dekanom, 1649 lektorom, od r. 1650 liptovskomarským prepoštom, v roku 1652 bol menovaný a v roku 1653 inštalovaný za varadínskeho prepošta (tento titul sa uvádza aj v nápise na tabernákule). Bol významnou osobnosťou,

ktorá v roku 1658 zastupovala Spišskú Kapitulu na trnavskej synode. Okrem strieborného kalicha (1672) a objednávky hlavného oltára (1675) bol tento prepoštom podľa Hradského v roku 1654 fundátorom oltára sv. Márie Magdalény. – Údaje pozri J. Hradsky, c. d. (v pozn. 10), 429-430; – ďalej V. Jankovič, J. Bencová, c. d. (v pozn. 4), 392; – A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 34, pozn. 12; – Tiež ŠOBA Levoča a Bytča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara, 1732 a 1825.

[25] M. AGGHÁZY: *A barokk szobrászat Magyarországon*. Budapest 1959, II, 272.

[26] V. Jankovič, J. Bencová, c. d. (v pozn. 4), 392. Autori článku vychádzajú z nápisu na jeho náhrobnom kameni zo Spišskej Kapituly. Tu sa v preklade uvádza, že „tento náhrobok dal postaviť za života svojmu telu veladostojný pán magister Andrej Ondrejko, spišský kanonik, ktorý umrel 9. februára 1697 vo veku 76 rokov“. Ďalej pozri N. Š. Hýroš, c. d. (v pozn. 6), 34; a J. Hradsky, c. d. (v pozn. 10), 436.

[27] Podľa miestnej *Historie domus* (Rím.-kat. farský úrad v Žehre) tu Ondrejko pôsobil v rokoch 1648-1659.

[28] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 35.

[29] V. Jankovič, c. d. (v pozn. 5), 222 n.; – Oltáre sú z dnes zrušeného objektu deponované vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach. – *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Kat. výstavy, SNG Bratislava 1999, č. 81.

[30] V. Jankovič, J. Bencová, c. d. (v pozn. 4, 1988), 393.

[31] *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. III*. Bratislava 1969, 554. Hans Sommer pôsobil v Levoči v rokoch 1667-1676. Veko krsťiteľnice je signované a nesie nápis: „F. F. Andreas Ondrejko vits praepos. M.M. V. de Liphtho canon. Scepu. Anno 1676“.

[32] Pozri ŠOBA Levoča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara; – ŠOBA Bytča, fond *Liptovská Mara*, odd. kanonické vizitácie, najmä roky 1732 a 1825. – Ďalej N. Š. Hýroš, c. d. (v pozn. 6), 79.

[33] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 15-37.

[34] Vzormi pre európsku oltárnu tvorbu 17. storočia boli najmä nasledujúce diela: Hlavný oltár jezuitského kostola sv. Michala v Mníchove z roku 1593 (vznikol v roku, keď koncil v Tridente prvýkrát nariadil používanie oltárnej sviatosti v tabernákule na hlavnom oltári). Autorom návrhu s niekoľkými alternatívami je Fridrich Sustis. Oltár má nízky sokel, zvýraznenú zónu pre tabernákulum, v hlavnom podlaží polkruhovo ukončený obraz so sochami na konzolách po stranách a vysoký štítový nadstavec. Prináša nové monumentálne dimenzie a zdôraznenú vertikálnu odkazujúcu na prácu gotiky.

Oltáre Hansa Deglera, napr. z kostola sv. Ulricha a Afry v Augsburgu z rokov 1604-1607. (Základom ich výstavby je edikula s otvorením pozdĺž stredovej osi. Typické je množenie podlaží; tieto typy oltárov dosahujú často obrovské dimenzie s výškou aj 20 m. Bočné časti sú utvárané bez zadnej steny. V prípade malých retábulov tohto typu sa počet podlaží redukuje zväčša na tri.)

Oltár dómu vo Freisingu od Philipa Dirssoma z roku 1625 (výstavba oltára je redukovaná na jedno podlažie v podobe mohutnej niky v polkruhovo ukončeným obrazom a sochami po stranách).

Podobný typ predstavuje aj oltár jezuitského kostola v Landshute z rokov 1662-1663 (už aj bez sóch); z rovnakej obdobia pochádzajú aj diela Thomasa Schwanthaler (napr. v Ried/Innkreis), v ktorých sú už jasne stanovené proporcie medzi sochárskou, maliarskou výzdobou a konštrukciou oltára.

[35] J. BRAUN: *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. II. München 1924, 396. Tu sa uvádza, že v 17. storočí definitívne mizne typ stredovekého krídlového retábula. Nie je to celkom pravda, keďže ešte počas celej prvej polovice 17. storočia vznikajú drevené retábula variujúce podoby gotických oltárov, z ktorých niektoré majú pohyblivé stĺpy s pripravenými obojstranne maľovanými krídlami. – F. STOLOT: *Główne typy kompozycyjne drewnianych oltarzy w Malopolsce po roku 1600*. In: *Sztuka około roku 1600*. Warszawa 1974, 340 uvádza ako jeden z príkladov takéhoto typu oltárov – oltár sv. Anny v Pleszówie pri Krakove z počiatku 17. storočia.

[36] Ako príklad zo slovenského materiálu možno pri danom type spomenúť thurzovský oltár z Oravského zámku, nachádzajúci sa dnes v evanjelickom kostole v Necpaloch, pochádzajúci z roku 1611. – J. MEDVECKÝ: *Speculum justificationis. Thurzov oltár z r. 1611 a jeho protestantská ikonografia*. Ars, 1994, č. 1, 78-102. Ďalší stupeň premien triptychovej schémy oltára predstavujú diela, ktorých korunná rímsa spája už aj bočné časti – oltár Poslednej večere z Granč-Petrovic 1635, oltár ev. kostola v Hrachove 1629.

[37] F. STOLOT: *Warsztat Baltazara Kuncza*. Doktorská práca, UJ Kraków 1972, 122-130. – F. Stolot, c. d. (v pozn. 35), 340-351. Edikulové oltáre mávajú rôzne doplnky po stranách a množstvo variantov nadstavcov. Napríklad môžeme zo slovenského materiálu spomenúť oltár z rím.-kat. kostola v Novom Meste nad Váhom z druhej polovice 17. storočia (bez rozšírenia po stranách a s nadstavcom, variujúcim centrálnu časť), oltár ev. kostola v Púchove z r. 1642 a oltár z kostola v Zemianskych Kostofanoch z druhej polovice 17. storočia (doplnené ornamentálnymi krídlami), oltáre sv. Barbory, Ondreja, Kataríny a Urbana v Skalici z druhej tretiny 17. storočia a oltár v Pezinku (typ doplnený rudimentami ornamentálnych krídel s vloženou sochou), bočný oltár v Zemianskych Kostofanoch a oltár sv. Anny v Senici, oba z konca 17. storočia (doplnené po stranách voľnými sochami na podstavcoch).

[38] Vzory pre schémy triumfálneho oblúka na Spiši mohli predstavovať tunajšie epitafy, malopoľské oltáre z počiatku 17. storo-

čia (napr. oltáre rím.-kat. kostolov v Małogoszczy a v Lanckorone), ako aj západoslovenský okruh okolo jezuitského kostola v Trnave. – A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 36; – F. Stolot, c. d. (v pozn. 35), 374 uvádza, že svoju úlohu na kryštalizovaní typu oltára založeného na podobe triumfálneho oblúka zohrali aj gotické triptychy a rovnako ako vzor mohli pôsobiť aj rytiny z traktátu Sebastiana Serlia s mnohými projektmi brán. Stupeň prechodu od triptychu k podobe triumfálneho oblúka predstavujú oltáre, majúce v nikách bočných častí vložené plastiky, ako napr. oltár Všetechsvätých z kostola sv. Mikuláša v Trnave z roku 1630, oltár z Malých Teriakoviec na Spiši, až po vrchol v dielach, ako oltár z Dolnej Strehovej (1654) a zo Žehry (1656). Daný spôsob výstavby rozvedený do podoby mohutnej fasádovej architektúry zakrývajúcej celú zadnú plochu presbytéria, doplnený v spodnej časti ešte o dve postranné ambitové dvierka, predstavuje na našom území hlavný oltár jezuitského kostola v Trnave. Postupne sa centrálna nika prevyšuje, dvíhajúce zároveň preklad hlavného podlažia (hlavný oltár z Liptovskej Mary, 1675-78; hlavný oltár zo Spišského Hrhova, 1693). Menšie oltáre využívajú neprevýšené, rovné rímky, zalamované nad stĺpmi až do konca 17. storočia (bočný oltár sv. Mikuláša zo Žehry, 1677; oltár Panny Márie z Jánoviec, pred 1693).

[39] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 26.

[40] Ornamentálne krídla s vloženým obrazom – napr. epitaf v Štítniku (1640), oltár ev. kostola v Púchove (1643), oltár ev. kostola v Zemianskych Kostofanoch (nedat., pravdepodobne druhej polovice 17. stor.). Ornamentálne krídla s vloženou sochou – organová skriňa v Kežmarku (1651), organová skriňa v Prešove (z polovice 17. stor.), hlav. oltár kostola v Krásnej Lúke (1672-74), oltár proroka Daniela z Dúbravy (1676), epitaf v Štítniku (1677); rudimenty ornamentálnych krídel so sochou – oltáre sv. Kataríny a sv. Ondreja (okolo 1640-45), sv. Kataríny (po pol. 17. stor.) a sv. Urbana (50.-60. roky 17. stor.), všetky v Skalici, hlav. oltár v Pezinku (nedat., asi po polovici 17. stor.), hlav. oltár v rím.-kat. kostole v Ilji (druhá tretina 17. stor.), atď.

[41] Ornamentálne krídla bez vloženého obrazu, alebo sochy napr.: oltár ev. kostola v Hrachove (1629), oltár rím.-kat. kostola v Hendrichovciach (1641), oltár rím.-kat. kostola v Zborove (1646), oltár ev. kostola v Dolnej Strehovej (1654), hlavný a bočné oltáre kostola v Žehre (1656, 1663 a 1677), hlav. oltár z Dúbravy (1671), hlav. oltár vo Veľkom Slavkove (z druhej tretiny 17. stor.), hlav. oltár z Liptovskej Mary (1675-78), hlav. oltár v Gaboltove (z poslednej štvrtiny 17. stor.), hlav. oltár v Spišskom Hrhove (1694), atď. – Z epitafov napr.: epitaf H. Wolfa vo far. kostole sv. Jakuba v Levoči (1640), epitaf J. Gerschnera tamtiež (1672). Ďalej organové skrine, napr. v Prešove (1634), Kežmarku (1641), Spišskej Belej (1645), Spišskej Starej Vsi (1656), Huncovciach (1653), Spišskej Sobote (1663), Žákovciach (1665), atď.

[42] Napr. Thökölyovský oltár v Kežmarku (1657-58), oltár P. Márie a sv. Rozálie v Žehre (1663), hlavný oltár z Dúbravy (1671), alebo oltár v Kolačkove z druhej tretiny 17. storočia. – A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 26.

[43] Pozri tiež marský bočný oltár (1677), hlavný oltár v Spišskom Hrhove (1694) a v Gaboltove (z poslednej štvrtiny 17. storočia).

[44] Pozri A. Güntherová, c. d. (v pozn. 17), 122; – J. Lenhart, c. d. (v pozn. 15 a 17). Napriek svojej atypickosti bolo toto dielo súčasníkmi obdivované a pravdepodobne neostalo bez vplyvu (porovnaj napr. plastiky sv. kráľov z tohto a z hlavného marského oltára). Je možné, že Thökölyovský oltár nadväzuje na malopoľskú oltárnu tvorbu – napr. hlavný oltár z kostola Božieho Tela v Krakove z r. 1637. Kompozícia nadstavca vytváraná zo separátne budovaných častí bola v Poľsku využitá aj na chórových laviciach (chórové lavice kostola sv. Vincenta v Breslavi, 1662-65). – Porov. F. Stolot, c. d. (v pozn. 35), 350. Podobné riešenia umiestnenia nik do nadstavca možno nájsť aj v oblasti Sedmohradska (Tamesti, Garbova). – A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 36.

[45] Podobné riešenie oltárnych nadstavcov sa používalo aj v oblasti Sedmohradska (Tamesti, Garbova).

[46] Už predtým ho doporučil Karol Boromejský a jeho použitie nariadil pápež Pius V. v *Missale Romanum* z roku 1570.

[47] B. ULM: *Das Konzil von Trient und die Kunst*. In: *Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1724*. Kat. výstavy, Braunau am Inn 1979, 38-39. K problematike tabernákula pozri tiež J. Braun, c. d. (v pozn. 35), zv. II., München 1927.

[48] Takéto riešenie nachádzame na niektorých poľských oltároch, (napr. Szydłowice, hlavný oltár z rokov 1618-1627). Pozri aj bočný oltár sv. Kríža v Starej Lubovni. – A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 27.

[49] *Tamtiež*.

[50] F. Stolot, c. d. (v pozn. 35), 346-347. V Poľsku je daný typ rozšírený od počiatku storočia – oltár v Małogoszczy, v kostole sv. Izidora v Krakove (ešte s tradičnou predelou) a oltáre krakovskej dominikánskej dielne. Pozri B. ZBOIŇSKA-DASZYŇSKA: *Warsztat dominikański. Z dziejów szynceństwa i malarstwa krakowskiego na początku XVII wieku*. In: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* za r. 1953, Kraków 1957, 65-87.

[51] K problematike pozri G. PRETTEREBNER: *Epitaph-architektur. Ihre Entwicklung von 1520 bis 1640*. In: *Die Bildhauerfamilie Zürn*, c. d. (v pozn. 47), 57 n.

[52] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 26.

[53] Problematika prelinania sa štýlov v drevenej plastike 17. storočia na Slovensku nebola zatiaľ spracovaná. Je však možné oprieť sa o práce I. Rusinu. – I. RUSINA: *Kamenná plastika 17. storočia na Slovensku. Zv. I-III*. Kandid. práca, SAV Bratislava, 1978; – Ten istý: *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava 1983.

[54] Podobnosť plastík oboch oltárov spomína A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 35. Datovanie oltára z Jánoviec sa opiera o záznam zo spisu *J. Hradského*, c. d. (v pozn. 10), 611. Podľa neho mal kostol v tomto roku tri oltáre a novú kazateľnicu. z čoho vyplýva, že hlavný oltár už musel byť hotový.

[55] A. Janotová, c. d., 32.

[56] Ako príklad dielenských praktík tohto typu uvádza A. Janotová (c. d., 37) postavy sv. kráľov z Erdődyho mortuária zo Spišskej Kapituly (1668).

[57] Typológia kazateľníc u nás nebola doposiaľ spracovaná; aj v okolitých krajinách sa kazateľnicami zaoberajú prevažne iba diela súpisového charakteru, prípadne na určitú lokalitu zamerané materiálové štúdie. K problematike pozri najmä M. MAYER: *Deutsche Barockkanzeln*. Strasburg 1932; – P. POSCHARSKY: *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barock*. Gütersloh 1963; – H. SCHWEIGERT: *Die Entwicklung des Kanzel des 17. Jh. in der Steiermark*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Institutes der Universität Graz* 7, 1972, 63-90.

[58] P. Poscharsky, c. d., 102.

[59] Kazateľnica z artikulárneho kostola v Paludzi, datovaná do roku 1693, je pripisovaná rezbárovi Jánovi Lerchovi zo Spiša. Lerch bol žiakom Olafa Engelholma (mobiiliár Gymnaziálneho kostola v Levoči), od ktorého prebral aj motív podporného prvku v podobe anjela – atlanta. Lerch je tiež autorom kazateľnice držanej anjelom v artikulárnom kostole v Kežmarku.

[60] Autor mobiliáru z Liptovských Matiašoviec nie je známy. Na základe formálneho rozboru sa domnievame, že ide rovnako o spišskú, zrejme levočskú dielňu. Jeho určenie sťažuje i to, že samotná problematika jednotlivých spišských rezbárskych dielní 17. storočia je zatiaľ nedostatočne spracovaná.

[61] K poľskému materiálu pozri najmä práce J. POKORA: *Ambony śląskie z lat 1550-1650 (stan zachowania)*. Ochrona Zabytków, 28, 1975, č. 3-4, 198-217; – Ten istý: *Ambony śląskie z XVI i I. połowy XVII wieku*, doktorská práca, Warszawa 1978. V knižnom vydaní tejto práce (*Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*. Warszawa 1982) autor prezentuje katalóg 114 sliezskych kazateľníc.

[62] Datovania uvedené v *Súpisie pamiatok na Slovensku* (zv. I. Bratislava 1967, 348-349; zv. III, 1969, 491) zaraďujú vznik kazateľnice z Dúbravy do polovice a kazateľnice zo Žehry do konca 17. stor. Tieto údaje sú nedoložené a podľa nášho názoru mylné. Na základe formálneho rozboru mobiliárov týchto kostolov a známych údajov o ich vzniku sa prikláňame k datovaniu, uvedenému v článku A. Janotovej (c. d. v pozn. 13, s. 26). Autorka tvrdí, že kazateľnica zo Žehry vznikla približne súčasne s hlavným oltárom (1656). Kazateľnicu z Dúbravy bližšie nedatuje, len ju radí ako medzičlánok medzi Žehrou a Liptovskú Maru.

Kazateľnica je však jasnou súčasťou ranobarokového kostolného mobiliáru zo sedemdesiatych rokov 17. storočia.

[63] A. Janotová, c. d., 25.

[64] Tamtiež.

[65] Pozri najmä ŠOBA Levoča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara, 1732, 1752 a 1825. – ŠOBA Bytča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara, 1732 a 1825.

[66] Pozri najmä ŠOBA Levoča a Bytča, fond *Spišské biskupstvo*, odd. kanonické vizitácie, pododd. Liptovská Mara, 1732 a 1825. – N. Š. Hýroš, c. d. (v pozn. 6), 75.

[67] *Návrh na reštaurovanie pamiatky*. Reštaurovanie hlavného oltára P. Márie z r. k. kostola z Liptovskej Mary. (ŠRA Bratislava 1984, um. historik A. Janotová), s. 20.

[68] A. ROLLOVÁ: *Geneze boltcového ornamentu*. Praha 1988, 32; – E. FORSSMAN: *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm 1965, 113, 181, 199. Autor uvádza, že termín „Ohrmuschelstil“ zahŕňa aj organickej forme boltca prispôsobený rollwerk, beschlagwerk a rastlinné motívy. K rozlíšeniu pojmov Ohrmuschelstil a Knorpelwerk, používaných niekedy ako identické, inokedy samostatne pozri: R. ZÖLLNER: *Deutsche Säulen-, Zieraten- und Schild-Bücher 1610 bis 1680*. Diz. práca, Kiel 1959, 15.

[69] W. K. ZÜLCH: *Entstehung des Ohrmuschelstil*. Heidelberg 1932, 48-49. O gotickej orientácii umeleckej tvorby tohto obdobia svedčia aj prvé ranobarokové oltáre so zmmozženým počtom podlaží a zdôraznenou vertikálnosťou.

[70] R. Zöllner, c. d. (v pozn. 68), 49-50.

[71] E. Forssman, c. d. (v pozn. 68), 200. Autor označuje tieto práce ako opozíciu antikizujúceho vitruvianizmu. Z hľadiska boltcovej ornamentiky bolo najvýznamnejšie dielo Unteutschas *Neues Zieratenbuch*. V druhej časti sa tu nachádzali návrhy oltárov, potvrdzujúce zároveň veľký význam Kassmanovej *Architektury*, ktorá bola až do vydania Cammermeierovho diela jedinou knihou predlôh, obsahujúcou vzory retábulov neudusených bujnou ornamentikou.

[72] R. LAUN: *Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland: 1560-1650*. München 1982, 87-88.

[73] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 29.

[74] Tamtiež, 22-23.

[75] G. SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4/2*. Gütersloh 1980, 165-179.

[76] Tamtiež.

[77] V kamennej plastike je mariánska tematika zvyčajne vjadrením skupinových záujmov istej triedy. – I. Rusina, cit. rkp. (v pozn. 54), I., 89-90.

[78] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 33.

[79] Ikonografiou uhorských panovníkov sa zaoberal G. GALAVICS: *Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVII. század*. In: *Magyarországi reneszánsz és barokk*. Budapest 1975, 231-277. Autori čerpali aj z v tom čase rozšírených grafických portrétnych sérií, ktoré sa zvykli opierať o zobrazenia zo stredovekých uhorských kroník. – *A középkori magyar királyok arcképei*. Kat. výstavy, Sz. István király Múzeum, Székesfehérvár 1996. Podľa medirytiny *Patrona Hungariae* T. Bidenhartera (in: P. Pázmány, Igasságra vezérlő kalauz, Pozsony 1613; resp. Nagyszombat 1623) predstavujú štvoricu uhorských hlavných zemských patrónov sv. Štefan, sv. Ladislav, sv. Imrich a sv. Alžbeta.

[80] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 33.

[81] Tamtiež.

[82] Pozri LCI – *Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I (A-E)*. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, 690-714.

[83] P. Poscharsky, c. d. (v pozn. 57), 120; – J. HARASIMOWICZ: *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji (1520-1650)*. Wrocław 1986, 86.

[84] G. Galavics, c. d. (v pozn. 79), 261.

[85] T. CHRZANOWSKI: „*Neogotyka około roku 1600*“. *Próba interpretacji*. In: *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, 75-112. Aj keď bola táto tendencia oveľa silnejšia v krajinách na sever od Álp, objavila sa aj v samotnej koliske renesancie. – Pozri napr. E. PANOFSKY: *The First Page of Giorgio Vasari's „Libro“*. *A Study of the Gothic style in the Judgment of the Italian Renaissance with an excursus on two Facade Designs by Domenico Beccafumi*. In: E. Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*. New York 1955.

[86] Napr. L. SERBAT: *L'Architecture gothique des jésuites au XVII^e siècle*. In: *Bulletin Monumental*, LXVI, Paris – Caen 1902, 84-134 a LXVII, 1903, 316-370; – J. BRAUN: *Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance*. Freiburg i.B. 1907; – Ten istý: *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. I-II*. Freiburg i.B. 1908. Prvou syntézou zaoberajúcou sa gotizujúcimi prvkami v novovekom umení bola práca H. TIETZE: *Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit*. In: *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege, Serie 3, XIII*, 1914, Nr. 9/10, 197-212; – Nr. 11/12, 237-249.

[87] T. Chrzanowski, c. d. (v pozn. 85), 85.

[88] J. SAMEK: *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*. In: *Folia historiae artium*, Tom V., Kraków 1968, 114.

[89] Reformácia ani protireformácia nevytvorili vlastný štýl. Obe sa však snažili získať široké masy a v snahe zaujať ich sa pokúšali ulahodiť ich lokálnemu vkusu najmä nadviazaním na miestnu tradíciu. – Pozri T. Chrzanowski, c. d. (v pozn. 85), 82. K problematike umenia protireformácie pozri N. PEVSNER: *Gegenreformation und Manierismus*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46, 1925, 243-262; – W. WEISBACH: *Gegenreformation – Manierismus – Barock*. Tamtiež, 49, 1928, 16-28; – E. MALE: *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris 1932 (1951).

[90] J. Samek, c. d. (v pozn. 88), 113.

[91] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 30. Neznamená to však, že na celom Slovensku sledujeme jav „neogotiky“ tak neskoro. Napríklad v Skalici, ktorá bola po celé storočie katolícka, nachádzame gotizujúce prvky vo figurálnej rezbe i v rudimentárnych ornamentálnych krídlach častí cechových oltárov farského kostola zo 40-tych až 60-tych rokov 17. storočia. – K. STRAKOVÁ: *Cechové oltáre farského kostola v Skalici*. Ars, 1998, č. 1-3, 146-179.

[92] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 30-31. Autorka upozorňuje, že Schürer a Wiese mylne označujú Madonu hlavného oltára v Hrhove (1694) za dielo, ktoré vytvorilo „školu“ gotizujúcich Madon. – O. SCHÜRER, E. WIESE: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn – Wien – Leipzig 1938. V spišskom okruhu možno sledovať postupný proces gotizácie už od Márie Bohorodičky z bočného oltára Panny Márie v Dúbrave (1672), cez Máriu z Bystrian až po spomínanú plastikú z Hrhova. V jej výrazne vertikálnej štylizácii proces návratov vlastne vrcholí; súčasne s týmto dielom už vzniká mobiliár jezuitského kostola v Levoči.

[93] T. Chrzanowski, c. d. (v pozn. 85), 101; – M. DERI (*Das Rollwerk*. Berlin 1906, 55) píše, že severský ornament sa od osemdesiatych rokov 16. stor. stáva opäť neskorogotickým, pričom vykazuje všetky typické znaky tejto fázy – nekonštruktivnosť, formovanie zrodené z emócie, iracionálne kontúry, vnútorný pohyb, ostré bočné osvetlenie, atď.

[94] Chrzanowski, c. d., 91. Imitácia sa neodvoláva na žiadnu konkrétnu fázu gotiky, ale na akúsi gotiku vysublimovanú, nadčasovú. Adaptácia sa inšpiruje fázou neskorej gotiky.

[95] Danej problematike v umení sa venoval V. V. ŠTECH: *Rusifikácia ako činiteľ slohového vývoje*. In: *Dohady a jistoty*. Praha 1967. K Liptovu pozri E. Staníková, c. d. (v pozn. 12), 57 n.

[96] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 34. Takto poňaté sú napríklad aj ušnicové motívy oltára Panny Márie z Liptovského Jána, či oltára z Trnovca (datovaný rovnako ako Liptovská Mara 1678). Oltár sv. Ladislava v Liptovských Matiašovciach má anjelské hlavičky na stĺpoch len namaľované. Takéto zjednodušenie je typické aj pre zľudovely prejav na Spiši (napr. mobiliár kostola vo Výbornej). V porovnaní s Oravou však liptovské rezbárstvo 17. storočia obsahuje značne menší podiel výrazne ľudových prác, nepoznajúcich priestorovú hĺbku a bez citeľnej slohovej konvencie.

[97] Tejto problematike doposiaľ nebola u nás venovaná pozornosť. Jej prvé spracovanie pripravuje autorka v rámci dizertačnej práce.

[98] K. Kollmitz je autorom kazateľnice v kostole sv. Jakuba v Levoči (1625-26); ďalej sa mu pripisuje účasť na organe H. Hummela a jeho empore (1623), levočské epitafy Z. Buchwalderovej (1640) a M. Haina (1660) a lavice kostola v Spišskej Kapitule (1630). Jeho dielňa sa pravdepodobne zúčastnila tvorby obuvníckeho chóru v kostole sv. Jakuba v Levoči (1667) a pripisuje sa jej tiež autorstvo tunajšieho epitafu J. Gosnovitzera (1669), lavíc z farského kostola v Bardejove (kon. 17. stor.) a oltárnej predely v kostole sv. Juraja v Spišskej Sobote (šesťdesiate roky 17. stor.). P. Gross st. je autorom výzdoby organovej skrine kostola sv. Juraja v Spišskej Sobote, tamojšej kazateľnice (1641), popravnice empory a zábradlia pred hlavným oltárom (polovica 17. stor.). P. Gross ml. tu vytvoril svojmu otcovi epitaf (1688). Okrem toho sa Grossovcom, alebo ich dielni či okruhu pripisujú levočské epitafy J. Zablera (1663), G. Haina (1660), J. Gerschnera (1672) a účasť na obuvníckom chóre v Levoči, ďalej organová skrine v Lubici, v Spišskej Belej (1645) a vo Vrbovom (okolo 1660), reliéf z bočného oltára kostola sv. Michala v Malom Slavkove. Domnievame sa tiež, že dielňa spišskosobotských Grossovcov vytvorila kazateľnicu v Olcnave, zariadenia kostolov v Huncovciach, Vitkovciach a podieľala sa na zariadení v Liptovských Matiašovciach. – O. Schürer, E. Wiese, c. d. (v pozn. 92), 85, 209, 212; – K. DIVALD: *Szepes vármegye művészeti emlékei III*. Budapest 1905, 46-47; – M. Aggházy, c. d. (v pozn. 25), II, 273; – B. BARANYAI: *Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban*. In: *Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest 1975, 363-368, 371; – *Sűpis pamiatok na Slovensku, I*. Bratislava 1967, 98; – *II* (1968), 214, 215; – *III* (1969), 173, 519, 520; – O. GERGELYI, K. WURM: *Historické organy na Slovensku*. Bratislava 1982, 49, 55, 57.

[99] Autorka sa v miestnej matrike zo 17. storočia stretla s údajmi šiestich osôb s menom Pavol Gross. Výslovne ako sochári sú z nich označení len dvaja – Pavol Gross, narodený v Spišskej Sobote 1.1.1618 (spolu s dvojčkou menom Ján) a jeho syn Pavol Gross, narodený v Spišskej Sobote 8.1.1680. – ŠOBA Levoča, zbierka cirkevných matrik. *Matrika ev. cirkvi a. v. zo Spišskej Soboty 1599-1674*, inv. č. 726 (č. filmu A 137).

[100] A. Janotová, c. d. (v pozn. 13), 24.

[101] *Tamtiež*, 29 a 32. Autorka neuvádza, na základe čoho súdi, že ide o diela P. Grossa staršieho. Predpokladáme, že vychádza iba z formálneho rozboru diel. Signatúry na nich totiž nie sú známe, v literatúre sa podobný údaj nenachádza a rovnako sme sa zatiaľ nestretli s archívnym materiálom, ktorý by dokazoval toto tvrdenie.

[102] J. Lenhart, c. d. (v pozn. 15), 55, 103; – *Ten istý*, in: I. Rusina a kol. (c. d. v pozn. 17), 426, č. 105.

[103] M. Aggházy, c. d. (v pozn. 25), I, 225, 293.

[104] M. SUCHÝ: *Dejiny Levoče I*. Košice 1974, 235-237.

Foto: *Archív NPKC Bratislava (1, 2, 4-7, 9-13)*; – *Archív ÚDU SAV (3)*

Die frühbarocke Einrichtung der Kirche aus Liptovská Mara

(Zusammenfassung)

Die Einrichtung der katholischen Kirche in Liptovská Mara, die nach dem Ausbau der wasserwirtschaftlichen Anlage in das Freilichtmuseum in Pribylina übertragen wurde, entstand nach den Angaben auf den Werken, nach den Archivmaterialien und auch nach der formalen Analyse in der Zeitspanne 1675-1678.

Ihre Entstehung hing mit der Rekatholisierung der Region zusammen. Die Donatoren der Werke waren die lokalen Probste, die zugleich auch das Kanonikeramt in Zips vertraten. Liptov gehörte damals zu Zipser kirchlichen Verwaltung. Die Ähnlichkeit des Mara-Mobiliars mit dem zeitgenössischen Schaffen in Zips und die gegenseitigen Kontakte der beiden Gebiete wurden schon mehrmals in unserem Text erwähnt.

An der Provenienz der Kunstwerke aus Liptovská Mara ist nicht zu zweifeln. Für fraglich kann man die nähere Spezifikation des Autorenkreises halten. Das Problem besteht darin, dass die Werke der Bildhauer- und Schnitzkunst aus der Periode der Anwendung der Ohrmuschelornamentik (20er bis 80er Jahre des 17. Jahrhunderts) in Zips nicht erforscht wurden. Die Literatur erwähnt zwei wichtige Kreise von Werkstätten - die Werkstatt Christoph Kollnitz in Levoča (Leutschau) und die Werkstatt Gross in Spišská Sobota (Georgenberg). Keine von den beiden ist bisher bearbeitet worden, und deshalb gibt es nur geringe Informationen allein über die Meister, wie auch über den Teil ihres Werkes. Es fehlt die Archivforschung, die

Analyse der Werke und Angaben über die Werke ihrer weiteren Mitarbeiter. Im Fall Gross fehlt in der Literatur die Angabe darüber, ob es um Paul Gross den älteren oder den jüngeren geht. Ausser den erwähnten Werkstätten kann man in Zips in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen verhältnismäßig komplexen Kreis von katholischen kirchlichem Mobiliar mit der Ohrmuschelornamentik ausgliedern, das im Umkreis des Zipser Kapitels, auf den Gütern von Csáky und im Teil des polnischen Pfands (Žehra, Dúbrava, Jánovce, Gaboltov, Hrhov usw.) aufkommt. Die Renovierung des Mobiliars ist in diesen meistens kleinen mittelaltärlichen Objekten nur allmählich realisiert worden, ohne künstlerische Anknüpfung an Pendanttypen. In der chronologischen Folge von diesen Werken, zu denen auch das Mobiliar aus Liptovská Mara gehört, kommt es verhältnismäßig zu regulären Veränderungen, von denen auch die Werke mit schwächerem Niveau beeinflusst waren. Bei der Analyse von Werken wurde angeführt, dass die Mobiliarteile aus Žehra, Dúbrava und Liptovská Mara in ihrem charakteristischen Ausdruck einer der Zipser Werkstätten zuzuschreiben sind. Konkret sprach man über die gegenseitige Nähe der Werke aus Liptovská Mara zum Altar des Hl. Nikolaus in Žehra (1677), zum Altar des Propheten Daniel in Dúbrava (1676; Donator von beiden war der Pfarrer Szentmáriay) und zu hiesigen Kanzeln. Diese Tatsache schiebt uns in der Frage nach Autorschaft nicht weiter. Die Schöpfer aller ange-

führten Zipser Werke bleiben weiterhin unbekannt. A. Janotová führt im Beschluss an, dass das Mobiliar aus Mara in der Werkstatt in Levoča entstand (nach der Meinung der Autorin ist nämlich das Mobiliar aus Mara und die Werke aus Žehra und Dúbrava einer gemeinsamen Werkstatt zuzuschreiben).

Bei der Analyse von den Werken aus Mara erinnerten wir daran, dass der Donator auch über Kenntnisse von den Werken in Trnava (Tyrnau) verfügte. Es wurden auch die Ähnlichkeiten mit dem Kreuzigungsaltar aus der Burg in Kežmarok angeführt (1658), den J. Lenhart als ein späteres Werk von Hans Schmied aus Dänemark annimmt, der von 1615 in Levoča tätig war. Die Schöpfer des Mobiliars aus Mara wurden durch dieses auch in Zips eigenartiges Werk bei dem Schaffen der Herrscherplastiken inspiriert, und zwar bei der Lösung von Ansatzstücken und von Konsolen unter die Statuen. Der Autor selbst hat hier aber auch mit Hinsicht auf die Entstehung der Werke aus Mara nicht gearbeitet. Wer dann die Einrichtung für Liptovská Mara geschaffen hat? Die Vermutung von Janotová, dass das Mobiliar aus der Werkstatt in Levoča stammt wird durch die Tatsache bestätigt, dass Levoča bereits bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts ein starkes Künstlerzentrum nicht nur für Zips, sondern auch für das Gebiet Liptov war. Hier schaffende Meister arbeiteten sogar auch für Siebenbürgen (Kollnitz, Vest). Und darüber hinaus ist nach den in Liptov erhaltenen Denkmälern die Existenz einer örtlichen Werkstatt nicht vor auszusehen, die eine gleichartige Bestellung zu realisieren fähig wäre. Größere Bestellungen wurden in den Städten von den Mitgliedern der Zünfte realisiert, meistens in freier Verbindung des Hauptmeisters, eines Tischlers, seiner Werkstatt mit

den hinzugeladenen Schnitzern. Das Ensemble des Frühbarockmobiliars aus Mara stellt eindeutig den Ausdruck einer stabilisierten Verbindung der Tischlerwerkstätte und der sich an der figuralen Verzierung beteiligten Schnitzer vor, und bis an den Deckel des Taufbeckens aus Levoča und an die Bänke ist es einheitlich. Nur aufgrund der Vermerkungen über das Erhalten des Stadtrechtes wirkten im 17. Jahrhundert in Levoča 25 Meister, die dazu auch Gesellen und Schnitzer beschäftigten. Dadurch wird eine umfangreiche Produktion dieses Zentrums bewiesen, andererseits aber verhindert es genauer die Autorschaft der von uns studierten Werke zu bestimmen. Man kennt fast überhaupt nichts vom Schaffen dieser Meister und von ihren Werkstätten. Wir ergänzten die Arbeit von A. Janotová über den Hauptaltar aus Liptovská Mara um das erhaltene Archivmaterial und um das Studium von weiteren auch nicht erhaltenen Teilen des Kirchenmobiliars mit ihrer Grundtypologie und um die Vergleiche mit dem slowakischen und kleinpolnischen Material. Sobald das Schaffen der Zipser Werkstatt in der angegebenen Zeitspanne ausführlicher erforscht wird ist es nur festzustellen, dass das Mobiliar für Liptovská Mara in einer Zipser, wahrscheinlich Leutschauer Werkstatt geschaffen worden ist. Die Möglichkeit der Zusammenarbeit dieser Werkstatt mit anderen Schnitzern ist nicht auszuschließen. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass das Mobiliar aus Liptovská Mara mit einem aktuellen ikonografischen Programm für Liptov ein Schlüsselwerk des Frühbarockschaffens vorstellt, das nicht ohne Einfluss blieb und einen festen Platz in der Entwicklungslinie des Zipser katholischen Schaffens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts trat.

Sochárska výzdoba františkánskeho kostola v Skalici

Viera LUXOVÁ

Františkánska rehoľa pôsobila v Skalici od 15. storočia. Politicko-religiózne nepokoje, prírodné či iné katastrofy však spôsobili, že z vnútorného zariadenia ich pôvodne gotického kostola, vysväteného údajne v r. 1484, sa nič nezachovalo. Po poslednej rozsiahlej prestavbe kláštorného komplexu v 18. storočí, v rámci ktorej obnovili aj vybavenie kostolného interiéru, vznikla aj jeho štýlovo relatívne jednoliata sochárska výzdoba. Práce vo vnútri prebiehali zhruba dvadsať rokov, no pravdepodobne podľa ucelenej ikonografickej, architektonickej i sochárskej koncepcie. Ideový program výzdoby napr. vychádzal z ustálených zásad rehole a popri rešpektovaní patrocínia (hlavný oltár) sa pozornosť sústredila na čelných svätcov rehole (sv. František, Anton z Padovy, Peter z Alcántary) a na obľúbeného svätca protireformácie (Ján Nepomucký, kanonizovaný iba v r. 1729). Po požiari 25. septembra 1729, ktorý zachvátil mesto a závažne poškodil aj existujúce vybavenie interiéru františkánskeho kostola,¹ pristúpil totiž konvent k jeho obnove, počnúc štyridsiatymi rokmi 18. storočia. Spolu so zvýšenou stavebnou aktivitou v meste² prebiehali najskôr práce na rekonštrukcii komplexu budov kostola i kláštora.³ Od r. 1743 do r. 1762 vznikli potom hlavný oltár, dva malé a štyri veľké bočné oltáre, i kazateľnica. Všetky sochárske práce sa realizovali v dreve, boli polychrómované a zlátené (náter architektonických častí diel imitoval mramor; menza bola kamenná, drevená, či murovaná).⁴

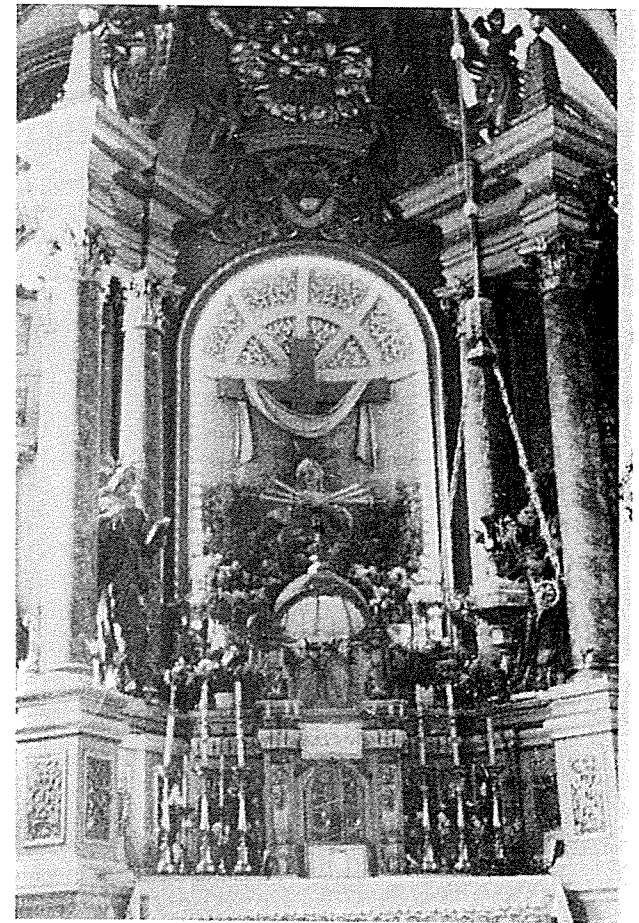
Prvoradá pozornosť sa upriamila na hlavný oltár, zasvätený Sedembolestnej P. Márii, na ktorého realizácii sa podľa archíválií od marca 1743 podieľali stolár – laický brat Peter Graff⁵ s jeho dvoma svetskými spolupracovníkmi, vedúci sochár František Reber a brat terciár Jozef Sirnik. Práce, financované najmä z darov dobrodincov, ukončili deň pred sviatkom sv. Františka, teda 3. októbra 1743.⁶ Až dodatočne, v r. 1745 oltár polychrómovali maliar Alexander Tomada z Benátok (Venetus) s členom skalického cechu Matúšom Zárubom.⁷

Oltár sa, žiaľ, do súčasnosti v pôvodnej podobe nedochoval. Zo statických dôvodov ho údajne r. 1954 rozobrali,⁸ pričom jednotlivé sochy jeho retábula rozmiestnili na prístenné konzoly presbytéria a sochu Sedembolestnej P. Márie do centra oltárnej menzy nad svätostánok. Architektonickú skladbu oltárneho celku dnes nepoznáme; zachovaná fotografia (Obr. 1) nás totiž informuje iba o jeho strednej časti.⁹ I na základe tohto neúplného dokladu však možno usúdiť, že zrejme išlo o monumentálny ambítový typ oltára architektonicko-sochárskeho charakteru, ktorý sa týčil až po klenbu presbytéria. Pannu Máriu sediacu pod krížom v centrálnej nike dopĺňali po stranách – medzi architektonicky koso na stred orientovanými stĺpmi – sochy jej rodičov, sv. Anny a Joachima (Obr. 2 a,b). Postavy sv. Františka a Antona z Padovy ako hlavných rehoľných svätcov sa nachádzali pravdepodobne nad vstupnými dverami do apsidy. O sochách

oltárneho nadstavca vypovedá stručne Batthyányiho vizitácia z r. 1788, podľa ktorej vo vrchole, medzi anjelmi na oblakoch, bol Boh Otec a po stranách sv. Bonaventúra a biskup sv. Ludovít z Toulouse.¹⁰ Na existujúcej fotografii však vidno nad mohutným kladím stĺpov ešte postavičky putti, ktoré dnes nachádzame po stranách svätostánku.

Autori sochárskej kolekcie hlavného oltára, ktorých mená sa v našej umenovednej literatúre uvádzajú už skoro všeobecne,¹¹ zostali životnými osudmi i tvorbou vcelku neznámi. Archívny výskum poskytol však niekoľko údajov, ktoré dnes umožňujú aspoň čiastočne objasniť osobnosť sochára F. Rebera. Z matiek vyplýva, že pochádzal zo Svavy (?) vo švajčiarskom kantone Zug. Podľa pôvodu ho možno stotožniť s Františkom Räberom (u nás písaný foneticky), narodeným v r. 1700, ktorý sa mal vyučiť u Jozefa Leonza (Brandenburg) a potom 25 rokov pôsobiť mimo domovinu, predovšetkým v Uhorsku.¹² Ako „putovný sochár“ prišiel aj na Moravu, kde sa v Uherskom Brode 6.11.1730 oženil so 42-ročnou vdovou Magdalénou Pernerovou.¹³ Aj keď sa Räber uvádzal ako uherskobrodský sochár, do zväzku občanov tohto mesta nevstúpil¹⁴ a po smrti svojej ženy 18.3.1748¹⁵ sa zrejme vrátil do švajčiarskeho mesta Zug, kde r. 1752 zomrel. I keď sa cudzí umelci dostávali na Slovensko zvyčajne už počas vandrovky, titul vedúceho sochára (*magister sculptor*)¹⁶ v Skalici potvrdzuje, že k nám Räber prišiel ako skúsený sochár so zrelým umeleckým programom. O jeho aktivite na Morave, či v Maďarsku chýbajú nateraz akékoľvek údaje.

Sochy skalického hlavného oltára ostávajú preto podnes jedinou jeho známou prácou. Svojím poňatím si plastiky P. Márie, sv. Anny a Joachima, sv. Františka a Antona zachovávajú v rámci výzdoby kostola istú osobitosť, najmä v spôsobe modelácie drapérie. Vcelku statické postoje sôch s miernym úkonom oživuje len plynulý plavný pohyb rúk.¹⁷ Tváre postrádajú živšiu mimiku, sú skôr typizované, s kludným



1. Hlavný oltár Sedembolestnej P. Márie, stredná časť, 1743 (stav pred rozobratím)

výrazom, no s vyjadrením základných znakov veku. Sochársky prednes je však tvrdší, výrazná práca dlátom rozbrázdila najmä drapérie sv. Anny a sv. Joachima do ostrých žliabkov, hlbokých záhybov a krivkovitých útvarov. Veľký záhyb horného plášťa, ktorý sa dekoratívne vlní nad vnútornou, odľahčenou nohou, vyvažuje jeho plynulý spád pod vonkajšou rukou postáv. Pri figúrach františkánskych svätcov prevládol potom vertikálny tok drapérií. Skalické sochy nasvedčujú, že odbornú zručnosť, ktorú Räber nadobudol v niektorej rezbársko-sochárskej dielni blízko rodiska, obohatil neskôr o poznatky,



2 a. Sv. Anna - b. Sv. Joachim, sochy z hlav. oltára, 1743

získané počas pobytu v Nemecku. Socha P. Márie relatívne malou hlavou; bohatým riasením drapérie a zvlnením horného plášta do výrazných kľučiek naznačuje totiž autorovu oboznámenosť aj s tvorbou D. F. Carloneho.

Nový hlavný oltár v r. 1744 postavili blízko k triumfálnemu oblúku, čím za ním vznikol väčší priestor, takpovediac malý chór, rozdelený na dve poschodia. V hornom oratóriu umiestnili údajne sochu Márie Immaculaty,¹⁸ v dolnej časti okrem piatich spovedelníc ešte v tom istom roku

postavili pre rehoľníkov malý oltár Kajúcnikov (nazývaný tiež oltár chudobných). Na jeho realizácii spolupracovali už iba P. Graff a J. Sirnik, celok polychrómoval opäť A. Tomada.¹⁹ Podobu tohto nezachovaného oltára nepoznáme.

S výstavbou štyroch bočných oltárov sa začalo až v päťdesiatych rokoch. Všetky v zásade rozvíjajú tradičný typ oltárnej architektúry s tumbovitou menzou, celkovo plošne cíteným retábulom s centrálnou nikou, rámovanou pilastrami či stĺpmi a sochami, s volútovým nadstav-

com navrchu. Riešenie ústrednej časti je výlučne trojdimenzionálne, maliarska výzdoba sa obmedzila len na nadstavce. Dva protilahlé oltáre pri triumfálnom oblúku predstavujú zhruba architektonické pendanty, rovnako ako dva oproti sebe situované oltáre v lodi kostola (rozdiely badať len v nepodstatných detailoch, rozmiestnení ornamentiky, rozmeroch a pod.) Takisto za skoro identické u všetkých oltárov možno považovať rozmiestnenie plastík.

22. apríla 1751 sa v kronike spomína postavenie oltára sv. Antona z Padovy na epištolnej strane pri triumfálnom oblúku, a to „zásluhou štedrosti urodzeného pána“ Štefana Štefanoviča.²⁰ Niku s centrálnou postavou svätca tu lemujú pilastre, pred ktorými stoja sochy uhorských svätcov Štefana a Imricha. Architektúra vystupuje do priestoru mierne konvexne z oboch strán umiestnenými stĺpmi, ktoré uzatvárajú celok. Nadstavec s oválnou olejomalbou Sv. Anna vyučuje Máriu vrcholí na strieške sediacim archanjelom Michalom a po stranách klačiacimi sväticami Katarínou Alexandrijskou a Alžbetou Uhorskou. Sochárske prvky retábulu i nadstavca sú komponované citlivo do trojuholníka, s dôrazom na centrálnu vertikálnu os. Ideovo celok reprezentuje – azda na želanie donátora – väzbu miestnej rehole na vtedajšie Uhorsko. Autorov architektonickej ani sochárskej časti archívne pramene nespomínajú.²¹ Výstavba jednotlivých postáv, graciózný pohyb ich tiel, podporený akciami rúk i modeláciou rúcha s hlbšími zárezmi, rovnako ako logika väzby sôch na architektúru oltára a nenásilným vyznievaním do priestoru (natočenie Kataríny k presbytériu) poukazujú na ruku významného autora, ktorý bol jednak oboznámený so stredoeurópskou rokokoovou tvorbou, jednak kvalitatívne prevyšoval autorov nasledujúcich prác v interiéri. Upúta najmä ľudsky vrelá scéna centrálného svätca s Ježiškom na rukách, ktorého adorujú uhorskí králi a plynulý tok esovitého prehnutia tela Štefana s akciou jeho rúk a vlnením horného plášta (*Obr: 3*). Citlivé komponovanie telesných objemov, vyvá-



3. Sv. Štefan kráľ na boč. oltári sv. Antona z Padovy, 1751

ženosť pohybových akcií a formovanie drapérie charakterizuje aj sochy nadstavca. Napokon i reliéf v kartuši na stípe svojím priestorovým poňatím, predsadením figurálnej scény pred ar-



4. Výjav z legendy svätca, reliéfna kartuša na menze boč. oltára sv. Antona z Padovy, 1751

chitektúru na pravej strane a zobrazením obytného domu v pozadí na strane lavej, sa odlišuje od plošne cítených reliéfov bočných oltárov (Obr. 4). J. Sirinek, svojou tvorbou v Skalici už známy, neprichádza ako autor do úvahy zo štýlových, ani časových dôvodov. (Zo Skalice totiž ešte v r. 1748 odišiel – podobne ako P. Graff – aby sa sem iba nakrátko vrátil v r. 1755.²² Z akého dôvodu Skalicu navštívil, sa nevie.) Neznámy, názorovo zrelý sochár po dokončení prác na oltári zo Skalice zrejme odišiel. Malebnosť prejavu, modelácia drapérie i pohybová elegancia navodzujú však lákavú hypotézu o jeho bližšej znalosti tvorby v Schweiglovej moravskej dielni.

Po rozobratí dosluhujúceho a zrejme poškodeného oltára P. Márie Čenstochovskej (po stranách ústredného obrazu boli údajne postavy sv. Pavla a Františka), na jeho miesto pri triumfálnom oblúku na evanjelijnej strane kostola umiestnili 24.12.1758 nový oltár sv. Františka z Assisi.²³ Podľa erbu nad centrálnou nikou vznikol za podpory grófa Lichtensteina. Zrejme vďaka osobe donátora sa autorom sochárskej časti oltára stal Ignác Morávek z Uherského Hradišťa, ktorý už okolo r. 1741 pracoval v interiéri kostola v moravskom Hluku, postavenom z podnetu olomouckého kardinála Jána Nepomuka Lichtensteina. 7. novembra 1759 celok oltára sv. Fran-

tiška polychrómoval Florián Schubert, maliar z Milotíc.

Na oltári rámujú hlavného svätca so zopätými rukami postavy sv. Karola Boromejského, o. i. ochrancu chudobných, a ďalej sv. Bonaventúru, cirkevného učiteľa a životopiscu zakladateľa rehole (Obr. 5). Reliéf na stipesse zdôrazňuje prednosti františkánov (svätec medzi klačiacimi mešťanmi drží v rukách žobrácku brošnu a cingulum s troma uzlami – symbolmi chudoby, poslušnosti a cudnosti).²⁴ Nadstavcu dominuje nový obraz P. Márie Čenstochovskej, s klačiacou sv. Agnesou a sv. Klárou po stranách, orientovanými pohľadovo k oltáru, a archanjelom Gabrielom vo vrchole.²⁵ Oltár bol určený pre Bratstvo sv. Františka, ktoré vzniklo už r. 1692.²⁶ Jeho sochy prezrádzajú znaky rokokovej krehkosti v nenásilných, melodických pohyboch, mätko splyvavých rúchach, malebnom záhybovom systéme i plošnejšom prednese. Modelácia plastík v nadstavci vyznieva už schematickejšie, zrejme vplyvom práce autorovej dielne. Stráca sa však zmysel pre kompozičnú jednoznačnosť oltárneho celku. Vzťahom sôch medzi sebou navzájom i vzhľadom k architektúre ubúda na presvedčivosti.

Sochár Ignác Morávek pochádzal z Polnej; v Uherskom Hradišti je evidovaný nepretržite od r. 1743 do svojej smrti 1. júla 1769. V r. 1746 sa



5. Bočný oltár sv. Františka z Assisi, stredná časť, 1758

stal občanom mesta. V literatúre sa mu pripisujú práce v Hluku, Dolných Dubňanoch, od šesťdesiatych rokov pre kostol františkánov v Uherskom Hradišti a v Březolupoch.²⁷ Najnovšie sa jeho známy oeuvre rozšíril o kompozície v interiéri kostola v Boršiciach.²⁸ Hlavný oltár kostola v Hluku je Skalici blízky typologicky i skladbou sochárskych prvkov. Sochy v Boršiciach i v Hluku však autor realizoval v štuke, zatiaľ čo v Skalici pracoval s drevom.

O dva roky neskôr, v r. 1760 postavili v lodi na evanjelijnej strane ďalší nový oltár, zasvätený sv. Jánovi Nepomuckému (Obr. 6).²⁹ Jeho mierne predsunutý stred s nikou a sochou svätca zakotvujú smerom k stene už konkávne ustupujúce architektonické prvky, ktoré celok opticky viažu na kostolnú loď. Na sokli retábula je reliéf so scénou Spoveď českej kráľovnej a nápis „*Sacramentum Regis ascendere bonum est*“ (na sokli ústrednej sochy: „*Dedit mihi donum eus lin-*

quam mercedem“). Bočné postavy „všeludového“ sv. Mikuláša a sv. Prokopa,³⁰ situované tentoraz medzi dva stĺpy, stratili tak bezprostredný kontakt s centrálnou sochou a sú pohľadovo koncentrované do interiéru. Obraz s polpostavou sv. Floriána v nadstavci lemujú klačiace figúry sv. Terézie a sv. Františka, natočené k anjelovi v pozadí, a tým prakticky skôr do kostolného priestoru. Na ukončujúcej hornej rímse nachádzame postavu sv. Jána Krstiteľa, v dolnej časti na stipesse plošne cítenú viacfigurálnu scénu, znázorňujúcu Zvrhnutie sv. Jána Nepomuckého do Vltavy. Písomnosti na autora sôch síce neupozorňujú, no porovnávací analýza medzi týmto a oltárom sv. Františka poukazuje takisto na Morávkovu dielňu. Nápadné príbuznosti v postoji a modelácii drapérie (pohyb lavej nohy, záhyb rochety, mäkké vlnenie nad nártom nôh) u sv. Mikuláša a Karola Boromejského a podobne u sv. Prokopa a Bonaventúru (napr. natoče-



6. Bočný oltár sv. Jána Nepomuckého, 1760

nie ľavej nohy s ukončujúcim záhybom rúcha) naznačujú, že pri oboch oltároch autor vychádzal z jedného základného modelu. Dominantné horizontálno-vertikálne riešenie spodných reliéfov, ich kompozičná súmernosť či neutrálne

pozadie, ktoré umocňujú dojem plošnosti, túto hypotézu podporujú.

V lodi na mieste niekdajšieho oltára sv. Jozefa – teda na epištolnej strane, postavili 30. apríla 1761 posledný bočný oltár sv. Petra z Alcántary, realizovaný v Uherskom Hradišti Morávkovou dielňou.³¹ Svätcovu postavu v nike retábulu, ktorá variuje pohyb centrálnej plastiky z oltára sv. Františka, dopĺňujú tu sv. Šebastián a sv. Rochus. V predele umiestnili ležiaca sv. Rozáliu ako ďalšiu patrónku proti moru.³² Protimorovú tematiku oltára obohacujú sochy sv. Barbory (o. i. patrónka poslednej hodiny človeka, teda umierajúcich) a sv. Apolónie (známej patrónky proti bolesti zubov), ktoré lemujú nadstavcový obraz so scénou Petrovho milosrdenstva. Oltár vrcholí sochou sv. Jozefa.³³ Reliéf na čele menzy pozostáva z troch samostatných výjavov, ktoré poukazujú na život a milosrdné skutky svätca. Oproti autorovým reliéfom z predchádzajúcich oltárov badať tu snahu o výraznejšie priestorové vrstvenie i charakteristiku. V traktácii sôch však nie sú zjavnejšie rozdiely oproti už existujúcim prácam v interiéri. Prevláda tu rovnaký vertikálny rytmus záhybov drapérie, mäkká splyvavosť pelerín i ukončujúce kľučky rochety a dlhej alby.

V lete 1761 mal na evanjelijnej strane presbytéria vzniknúť nový oltárik P. Márie Čenstochovskej, ktorého autorom bol stolár-františkán Konrád Nemezc. Polychrómiu dostal o rok neskôr.³⁴ O tomto oltáriku, ktorého podobu nepoznáme, chýbajú akékoľvek ďalšie údaje.

V r. 1762 napokon postavili aj novú kazateľnicu, inštalovanú v lodi na evanjelijnej strane. Bohatá výzdoba jej zvukovej striedšky vrcholí postavou významného kazateľa rehole, sv. Antona z Padovy, stojacou na zemeguli. Spodnú časť striedšky vyplňajú putti so symbolmi Viery, Nádeje, Lásky a morské živočíchy, ktoré pripomínajú scénu svätcevej kázne rybám. Na parapete rečniska sú tri viacfigúrové reliéfy v rokajovom orámovaní – znázorňujú zázraky sv. Antona z Padovy – ktoré vzájomne oddeľujú putti so symbolmi štyroch evanjelistov a knihami



7. Kazateľnica, sochárska výzdoba parapetu rečniska, 1762

s príslušnými citátmi na otvorených stranách (Obr. 7). Práce na kazateľnici ukončili jej polychrómovaním v r. 1763.³⁵ Autora sochárskej časti archíválie nespomínajú. Porovnanie postavičiek putti s anjelikom v nike oltára sv. Františka a sochy svätca so sv. Petrom z Alcántary, dáva možnosť pripísať aj túto prácu dielni I. Morávka.

V základných rysoch variuje kazateľnica typ, ktorý bol u františkánov v tom čase zrejme obľúbený. Príbuzné znaky vykazuje najmä kazateľnica františkánskeho kostola v Hlohovci (okrem architektonických prvkov napr. putti na rečnisku a na striedške, hore na zemeguli stojaca svätceva figúra a i.). Podobnosť je tu natoľko zjavná, že u jej realizátora treba predpokladať znalosť skalickej práce. Keďže františkán Konrád Nemezc, autor skalického oltárika P. Márie Čenstochovskej, pôsobil následne v Hlohovci, možno mu hypoteticky pripísať aj tamojšiu kazateľnicu.

V priebehu štvorročnej Morávkovkej aktivity (1758-1762) pre skalický kláštorňý kostol nebadat prevratnejšie zmeny v jeho výtvarnom vý-

raze. Iba postupné a nevtieravé skludňovanie gest a zmäkčovanie drapérií zdá sa signalizovať autorovu reakciu na nové umelecké cítenie. Morávková tvorba v Skalici sa vyznačuje relatívne vysokým remeselným, napokon i modelačným štandardom, typickým vtedy pre juhomoravské kultúrne prostredie, schopnosťou zvládnuť i náročnejšie figurálne úlohy, no v princípe malou invenčnosťou. Sochy tak charakterizuje úzky rozsah variability niekoľkých základných pohybových vzorcov a zotrvávanie na osvedčených modelačných princípoch.

POZNÁMKY

[1] Traduje sa, že ušetrené zostalo len sanktuárium. – F. DÚBRAVSKÝ: *Slobodné mesto so zriadeným magistrátom Uherská Skalica*. Skalica 1921, 85.

[2] V 18. storočí sa v knihe mešťanov uvádza preto značný počet remeselníkov stavebných profesií. Zamestnanie sa tu však zapisovalo iba od r. 1753 (*Nomina et Cognomina Neocivium Anni 1669*. Štátny okresný archív v Skalici – ďalej len ŠOA).

Murári: 1754 Josephus Drabek, 1755 Joannes Brunovszky, 1761 Georgius Szury, 1763 Mathias Kucsera, 1771 Math. Sefranek, 1775 Franciscus Prochaszka, Joannes Jokli a Peter Kosek, 1777 Michael Pelczmann a Joannes Helik, 1780 Dominicus Prohazka, 1782 Laurentius Kopeczky a Venceslaus Zubrinszky. – Kamenári: 1774 Emericus Machacsek. – Stolári: 1779 Leopoldus Habler. – Maliari: 1763 August. Harazin, 1783 Joannes Kovacik.

[3] V skalických mestských účtoch sa od r. 1729-1736 napr. každý rok uvádzajú výdavky za stavebný materiál, ktorý mesto poskytovalo kláštoru. – J. ŠÁTEK: *Náboženské pomery v Skalici od reformácie do jezuitizmu*. Trnava 1946, 101. V r. 1737-38 sa mali realizovať práce na krížovej ceste, r. 1746 vznikla kalvária pred kostolom vďaka J. Gaubemu ako donátorovi, v tom istom roku opravovali knižnicu a i. Koncom päťdesiatych rokov bol kláštor zhruba dostavaný.

[4] *Batthyaniana Visitatio Ecclesiae Liberae Regiaeque Civitatis Szakoleza Lecta 24. Septembris 1788* (Záhorské múzeum v Skalici).

[5] B. SAMEK: *Umělecké památky Moravy a Slezska, sv. I*. Praha 1994, 395 uvádza istého stolára a sochára Matúša Grafa, ktorý pôsobil od r. 1687 v Mikulove a je doložený pracou v Dolných Kouniciach r. 1689. – M. AGGHÁZY: *Barokk szobrászat Magyarországon*. Budapest 1959, I, 201 uvádza ako stolára a sochára frant. laika Antona Grafa, ktorý mal v r. 1714 pracovať v interiéri františkánskeho kostola v Szegede. V *Liber defunctorum* frant. provincie (Univerzitná knižnica v Bratislave – rukopisy) je zaznamenané úmrtie bratra Antonia Graffa, laika z Hradišťa. Prípadný vzťah uvedených autorov ku skalickému stolárovi nie je zatiaľ objasnený.

[6] V *Liber Memorabilium Conventus Szakolcensis Ordinis Minorum Strictioris Observantiae Sancti P. Francisci Almae Provinciae Hungariae Sanctissimi Salvatoris* (Štátny oblastný archív, Bratislava) sa uvádzajú donátori (s. 3, par. 3) a na s. 4, že zo získanej sumy dostal sochár 74,20 fl., pomocníci stolára 52,25 fl., a to okrem iných pôžitkov (napr. strava). Vyratúva sa aj vyúčtovanie materiálu. Z príkazu provinciála G. Patakího sa následne začalo s budovaním oltárneho chóru, ktorého náklady, detailne v spise vyčíslené, predstavovali celkovú sumu 492,35 1/2 fl.

[7] Za túto prácu vyplatili 530 fl. (*Liber Memorabilium...*, s. 5). Pracovať sa začalo od novembra a skončili 23.12.1745. Stravu a ubytovanie mali remeselníci v konvente. V pozostalosti Dr. J. Šáteka – menoslove Skalického (ŠOA v Skalici) sa vo fasc. „Tes – Trg“ uvádza bez bližšieho citovania prameňa, že Alexandrovi Tomadovi, pictorovi, 11.2.1748 zomrelo dieťa, narodené 6.4.1747.

[8] Pozri o. i. L. HROMADOVÁ: *Umeleckohistorické pamiatky*. In: Skalica v minulosti a dnes. Bratislava 1968, 214; – L. KOŠÍK: *Z duchovného dedičstva Skalice*. Skalica 1996, 66.

[9] Fotografia pochádza približne zo štyridsiatych rokov a nachádza sa dnes v majetku Záhorského múzea v Skalici. Za poskytnutie jej reprodukcie ďakujem p. riaditeľke.

[10] *Batthyaniana Visitatio...*, cit. prameň (v pozn. 4), No. 28 a nasl.

[11] Mená autorov hlavného oltára publikoval zrejme ako prvý J. Šátek (c. d. v pozn. 3, s. 101), ktorý mal možnosť poznať text v *Liber Memorabilium...* (cit. prameň v pozn. 6). Najnovšie sa však v štúdií M. Havlíka pripisujú autorom hlavného oltára všetky práce v kostole. – M. HAVLÍK: *Reštaurovanie sochárskej výzdoby bočných oltárov františkánskeho kostola v Skalici*. Renovatio, 1998, 16, pozn. 1.

[12] P. FELDER: *Barockplastik der Schweiz*. Basel – Stuttgart 1988, 276. Vzťah Räbera k dvom ďalším švajčiarskym sochárom rovnakého priezviska, pôsobiacim v 17. stor. (Hans Ulrich Räber a Hans Räber) nie je dosiaľ objasnený.

[13] Matrika sobášených Uherského Brodu 1707-1770 (Moravský zemský archív v Brne): 6.11.1730 – „Franciscus Reber, Statuarius Socius ex Svavy ex Canton Zug et Magdalena ex Broda vidua Pernerin“.

[14] *Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 3: „Franciscus Reber Magistrum Sculptorem Hunnobrodensis...“; V Knihe mešťanov Uherského Brodu z r. 1708-1781 sa meno F. Rebera ani Rábera nenachádza (za láskavé poskytnutie informácie vďačím archivárke J. Čoupkovej zo SOA v Uherskom Hradišti).

[15] Matrika zosnulých Uherského Brodu 1705-1770 (Moravský zemský archív v Brne): 18.3.1748 – „Maria Magdalena conjux Francisci Reber Statuarii, aetas 60“.

[16] *Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 3.

[17] Sochy sv. Anny a Joachima sú dnes bez atribútov. Z fotografie oltárneho retábulu je zrejme, že sv. Anna držala v ľavej ruke knihu. Atribút sv. Joachima sa nepodarilo identifikovať.

[18] *Pamätná kniha mesta Skalica od r. 1933* (ŠOA v Skalici), s. 53.

[19] *Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 5.

[20] *Tamtiež*, s. 9. – Š. Štefanovič bol zeman z Dojča, ktorý sa neskôr stal senátorom mesta, r. 1747 mešťanom Skalice. Jeho manželkou bola Marina Štvrtecká, ktorú r. 1762 pochovali v krypte u františkánov. Štefanovič zomrel 9.4.1770 vo veku 91 rokov. – J. Šátek, pozostalost', menoslov, fasc. „Sta – Sv“ (ŠOA v Skalici).

[21] V celkovej sume 376 fl. 40, ktorú za oltár vyplatili, sa honorár sochára nešpecifikuje. – *Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 9.

V r. 1751 sa ďalej spomínajú vyplácané sumy – (aprilis): „auriga a derectione arae 1,75 fl.“; – (junius): „aurifabro a statua S. Antony 1,50 fl.“; – (december): „pictori ab inauratione quatuor statuum 6,- fl.“; – *Liber Deserviens pro annotando introitu et exitu... 1737-1806*. Univerzitná knižnica v Bratislave, rukopisy. Na podstavci sochy nápis: „Antoni ora pro nobis“.

[22] J. Sirinek zomrel 31.5.1761 v Kremnici. Za tieto informácie ďakujem Prof. PhDr. M. Pötzl-Malikovej, DrSc.

[23] *Liber Memorabilia...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 19.

[24] Ide o výjav s umývaním nôh.

[25] Celková suma výdavkov za oltár predstavovala 354,12 fl. – *Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 10. Sochár a stolár dostal za oltár 140 fl., za obraz v nadstavci zaplatili 4,12 fl., maliar dostal 200 fl. Ďalej sa uvádza (december 1758): „sculptori additi 35 fl. per imagine 4,20 fl.“; – presne nešpecifikované práce maliara (august 1759): „pictori 25 fl.“; – (november): „pictori 20 fl.“; – *Liber Deserviens...*, cit. prameň (v pozn. 21).

[26] *J. Šátek*, c. d. (v pozn. 3), 104.

[27] A. a V. JÚZA: *Uherské Hradiště*. Gottwaldov 1958, 39-40.

[28] *B. Samek*, c. d. (v pozn. 5), I, 94.

[29] Sochy retábulu tohto a protifaľného oltára sú mierne podživotnej veľkosti. 3.10.1760 dokončil maliar polychromovanie oltára, za čo dostal 250 fl.; súčasne polychromoval sedílie v epistolnom rohu pri hlavnom oltári za 30 fl. a pracoval tiež v kaplnke. – *Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 24. V r. 1760 sa o. i. uvádza (august): „pictori pro arae S. Ioan. Nepom. intimaliter 50 fl.“; – (september): „pictori pro arae S. Ioannis Nepom. finaliter 150 fl., eidem pro sedili finaliter 3 fl.“; – *Liber Deserviens...*, cit. prameň (v pozn. 21). Sochy oltára reštauroval akad. soch. M. Flajžík r. 1996. – *M. Havlík*, c. d. (v pozn. 11, 15-16).

[30] *M. Havlík* (tamtiež, s. 17, pozn. 7) pripomína, že zmenou atribútu – pribudlo veslo – sa socha zmenila na sv. Vojtecha; kedy sa tak stalo, neuvádza.

[31] „/.../ S. Petri Alcantara, quod suse industriae connata M.V.S. Quard. fabricavi Hradistij ferit, expenditq in illud 200 fl.“; – Polychrómia oltára v r. 1761 stála 250 fl. – (*Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 25 a 30. V *Liber Deserviens...*, cit. prameň (v pozn. 21), pod dátumom 1761 – januarius: „pro arae S. Petri statuario Moravek 50 fl.“ a 1761 – aprilis: „dno Moravek pro ara S. Petri residuum 150 fl.“; Nápis pod sochou: „S Petre ora pro nobis“. Sochársku časť oltára reštauroval r. 1996 akad. soch. J. Klech. – *M. Havlík*, c. d. (v pozn. 11), 13-15.

[32] *M. Havlík* (tamtiež, s. 17, pozn. 4) uvádza, že socha sv. Rozálie je do predely sekundárne osadená. Vychádza pritom zrejme zo skutočnosti, že pri presnom opise oltárov vo vizitácii z r. 1788 sa táto plastika nespomína. Socha však vznikla okolo polovice 18. storočia a nepochybne pre tento oltár. – Porov. M. POTZL-MA-LÍKOVÁ: *Poznámky na okraj reštaurovania oltárov františkánskeho kostola v Skalici*. Záhorie, 1999, č. 5, 22-23.

[33] V kanonickej vizitácii z r. 1788 (cit. prameň v pozn. 4) sa spomína ešte kaplnka s dvoma oltármi – jeden, starší, zasvätený Blahoslavenej P. Márii, druhý sv. Vendelínovi. O ich existencii nič bližšieho nevedno.

[34] *Liber Memorabilium...*, cit. prameň (v pozn. 6), s. 30 a 34. Nemecz mal ešte r. 1760 pracovať na malom organe pri hlavnom oltári.

[35] *Liber Memorabilium...*, s. 34 a 48: dňa 5. augusta 1762 rozobrali starú kazateľnicu; 20. apríla 1763 dostal maliar s pomocníkom za realizovanú polychómiu 290 fl.; – V *Liber Deserviens...*, cit. prameň (v pozn. 21): 1762 martius: „statuario pro statuis et alio labore ad Cathedra 51 fl.“

Foto: Záhorské múzeum v Skalici (1); – M. Pötzl-Maliková (3, 4); – Fototéka ÚDU SAV, Th. Leixnerová (6, 7)

(Zusammenfassung)

Grosser Brand, der die Stadt Skalica (Skalitz) im Jahre 1729 betraff, hat fast die ganze Innenausstattung der dortigen Franziskanerkirche zerstört. Erst in den Jahren 1743-1762 entstand die neue Kircheneinrichtung u.a. der Hauptaltar, vier Seitenaltäre, zwei kleine Altäre und die Kanzel. An dem Ausbau des Hauptaltars haben sich u.a. der Schreiner Laien-Bruder Peter Graff, Terziar-Bildhauer Joseph Sirmik und der "Magister-sculptor", der aus den schweizerischen Kanton Zug stammende Franziskus Räber (Reber) beteiligt. Räber kam zu uns aus Mähren, aus der Stadt Uherský Brod, wo er am 6.11.1730 die dortige 42-jährige Witwe Magdalena Pernerin heiratete. Nach ihrem Tod am 18.3.1748 kehrte er in seine schweizerische Heimat zurück, wo er in Zug im Jahre 1750 starb.

Der Hauptaltar hat sich nicht erhalten, die Skulpturen seines Tabernakels, u.a. die Schmerzensmutter, ihre legendären Eltern hl. Anna mit Joachim und dann der hl.

Franziskus und Antonius von Padua hat man ringsherum um das Presbyterium installiert. Die Modelation dieser Skulpturkollektion weist an Räbers Kenntnisse der heimischen Holzschnitzer-Tradition und an D. F. Carlones Schaffen an.

Im Jahre 1751 erbaut man den ersten Seitenaltar des Antonius von Padua im Rokokostil, einen den interessantesten in der Kirche überhaupt. Der Autor dieses Kunstwerks ist leider unbekannt; man vermutet nur, dass er wahrscheinlich mit der mährischen Schweigl-Werkstatt in Verbindung war.

Weitere drei Seitenaltäre des hll. Franziskus, Johann von Nepomuk und Peter von Alcantara, die man in den Jahren 1750-1761 errichtet hat, stammen aus der Werkstatt des Bildhauers Ignaz Moravek in Uherské Hradiště. Dieser Bildhauer erbaute höchstwahrscheinlich auch die hiesige Kanzel im Jahre 1762.

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

Náhrobok palatína Mikuláša (VI.) Pálffyho (1657-1732) vo svätyni františkánskeho kostola v Malackách patrí nesporne medzi pozoruhodné diela neskorobarokovej sepulkrálnej tvorby, a to nielen na našom území, ale aj v širšom teritoriálnom kontexte.¹ Na Slovensku je jediným zachovaným reprezentantom pompéznych výtvorov tohto druhu, ktoré sa na počiatku 18. storočia udomácnili v strednej Európe zásluhou oboch Fischerov z Erlachu a ktoré potom v priebehu storočia nadobudli rôzne podoby. Na začiatku nového vývoja, ktorý nadviazal na talianske barokové náhrobky, stojí impozantné dielo Fischera z Erlachu staršieho, realizované sochárom Ferdinandom Maximiliánom Brokoffom: náhrobok Václava Wratislava z Mitrovic z r. 1716 v pražskom kostole sv. Jakuba.² Konceptia tohto diela, obohatená o znalosť západoeurópskeho vývinu z jeho študijnej cesty, bola potom základom sepulkrálnych návrhov jeho syna Jozefa Emanuela, podľa ktorých vznikol v dvadsiatych rokoch 18. storočia celý rad scénicky aranžovaných náhrobkov vysokej aristokracie.³ Jedným z nich bol náhrobok uhorského prímasa, kardinála Kristiána Augusta Saského v sanktuárii bratislavského dómu, zničený počas regotizácie v 19. storočí.⁴ Toto monumentálne dielo, ktoré dal po prímasovej smrti v r. 1725 postaviť svojmu vernému spolupracovníkovi cisár Karol VI., bolo nielen v bratislavskom, ale celom uhorskom prostredí úplné novum, skoncovalo s tradičnou statickou koncep-

ciou zobrazenia: stojacou postavou v nike s architektonickým orámovaním, aká sa v predchádzajúcom storočí tešila takej obľube a ktorá je bohato zastúpená najmä na Slovensku.⁵

Napriek tomuto významu zostal náhrobok kardinála Kristiána Augusta v Bratislave ojedinelým dielom. Jeho nástupca na stolci prímasa, arcibiskup Imrich Esterházy, sa rozhodol pre inú koncepciu svojej posmrtnej pamiatky, ktorá mala svoje korene tiež v Taliansku a ktorá takisto nemala na domácej pôde dovtedy obdoby:⁶ dal si pri dome vytvoriť samostatnú pohrebnú kaplnku, s vlastnou sochou, kľáčiacou vo „večnej adorácii“ pred oltárom s ostatkami sv. Jána Almužníka.⁷ Vieme, že vnútorná výzdoba tejto kaplnky bola prvým veľkým dielom Juraja Rafaela Donnera ako prímasovho dvorného umelca.⁸

Donnerovo stvárnenie sochy kľáčiaceho arcibiskupa malo síce priamy ohlas na Morave,⁹ jeho celková koncepcia však širšiu odozvu nenašla. Podobu oficiálneho náhrobku príslušníka vysokej aristokracie vyznievajúcej barokovej epochy najvýstižnejšie stelesňoval na Slovensku monumentálny pomník palatína Jána (V.) Pálffyho (1664-1751), ktorý vznikol krátko po jeho smrti.¹⁰ Tvorcu tohto diela, ktoré takisto padlo za obeť neskoršej regotizácii bratislavského dómu, treba vidieť v Baltazárovi Ferdinandovi Mollovi. Jeho neskorší náhrobok Leopolda Dauna z r. 1767 vo videnskom kostole augustiniánov je tomuto dielu veľmi blízky.¹¹



1. J. M. Moll: Náhrobok palatína Mikuláša Pálffyho, 1741 (Malacky, kostol františkánov)

Mikuláš Pálffy, ktorého malacký náhrobok je témou nášho príspevku, bol Jánovým starším bratom.¹² Boli to synovia Mikuláša (IV.) Pálffyho a Eleonóry Harrachovej, ktorí sú v dejinách nášho umenia známi svojou ranobarokovou prestavbou a výzdobou hradu Červený Kameň.¹³ Obaja bratia, no najmä mladší Ján, boli úspešní vojaci a politici a zastávali vo svojom živote rôzne významné správne funkcie. Kariéra každého z nich vyvrcholila zvolením za palatína, najvyššieho úradníka Uhorského kráľovstva. Medzi uhorskými magnátmi patrili k tzv. „cisárskej“ strane. Boli vždy lojálni voči zvolenému panovníkovi a mali značné zásluhy tak v boji s Turkami a kurucmi, ako v úsilí o mier medzi sváracimi sa uhorskými stranami.

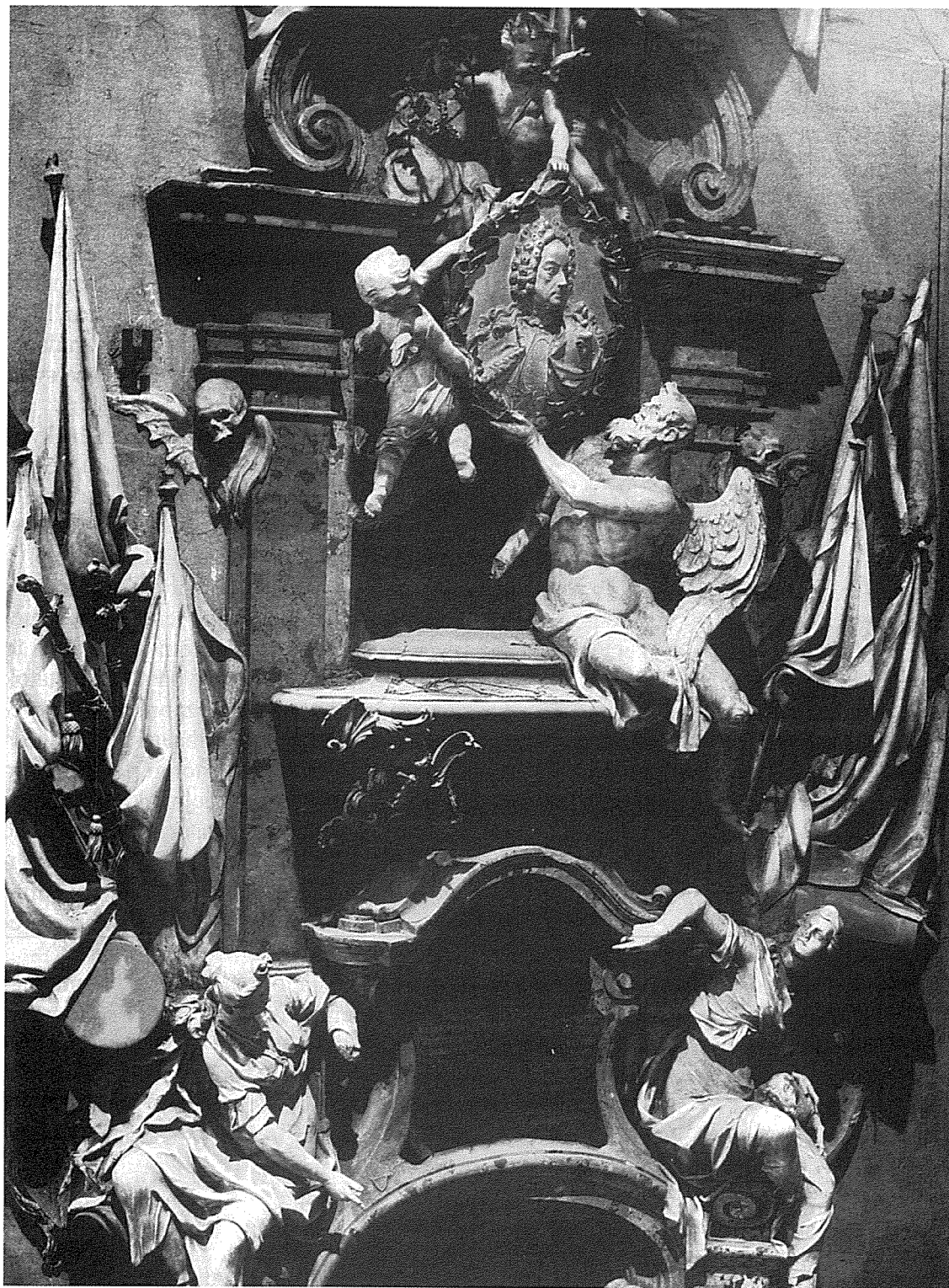
Politickému zameraniu oboch Pálffyovcov zodpovedala ich kultúrna orientácia na viedenský prostredie. Nie náhodou preto aj pri stvárnení náhrobku Jána Pálffyho padla voľba na Baltazára Ferdinanda Molla, ktorý mal po polovici 18. storočia v oficiálnej viedenskej sepulkralnej plastike najprominentnejšiu pozíciu. Starší, dodnes zachovaný náhrobok jeho brata Mikuláša v Malackách patrí názorovo takisto do tejto línie, predstavuje ale akýsi predstupeň k pompéznemu dielu Baltazára Ferdinanda Molla.

Voľba františkánskeho kostola v Malackách ako miesta posledného odpočinku palatína Mikuláša Pálffyho a jeho reprezentačného náhrobku, mala viaceré dôvody. Predovšetkým patrilo mestečko Malacky k najdôležitejším majetkom a sídlam Pálffyovcov, ktorí si tu ešte v 17. storočí zriadili fideikomis, do ktorého patrilo aj devínske panstvo.¹⁴ Františkánov usadil tu v polovici 17. storočia palatín Pavol (IV.) Pálffy, syn „rábskeho hrdinu“ Mikuláša (II.) a Márie Magdalény Fuggerovej, ktorý im poskytol nielen prostriedky na vybudovanie kostola a kláštora, ale tesne pred smrťou v r. 1653 veľkou fundáciou zaistil aj ich ďalšiu existenciu.¹⁵ Do krypty kostola sa dostali potom srdcia Pavla Pálffyho a jeho potomkov. Postupom času tu vzniklo po-

pri oficiálnej krypte v bratislavskom dóme ďalšie pohrebne miesto rodu, v ktorom bol v priebehu 18. a 19. storočia pochovaný celý rad jeho príslušníkov. Ako prvého tu pochovali r. 1732 práve palatína Mikuláša Pálffyho, ktorý mal k Malackám úzky vzťah. Nielen že malacké panstvo tvorilo jadro jeho majetku (lína rodu, ktorú on založil, sa volá „malacká“), ale ako patrón kláštorného kostola sa zvlášť zaslúžil o jeho vnútornú výzdobu. On dal vytvoriť nový, rozmerný hlavný oltár, dokončený r. 1720 a v roku 1729 aj nový organ.¹⁶ Nie náhodou ho preto malackí františkáni vo svojej spisbe označovali za svojho ďalšieho „fundátora“.

Blízky vzťah Mikuláša Pálffyho a malackých františkánov sa prejavil napokon aj v tom, že ako jediný z tu pochovaných členov rodu dostal v sanktuáriu ich kostola reprezentačný náhrobok. Typologicky patrí toto monumentálne dielo (o rozmeroch 650 x 420 cm)¹⁷ skôr do skupiny tzv. epitafov, pretože je zakotvené len v stene a nemá podporu v architektonickom sokli. Boli to pravdepodobne objektívne dôvody – nedostatok patričného priestoru – ktoré zabránili vytvoreniu náhrobku, ktorý by bol siahal až k podlahe.¹⁸ Takýto názov je ale napriek tomu podľa môjho názoru vhodnejší pre toto dielo, ako označenie ako „epitaf“ a to nielen pre značné rozmery, ale najmä preto, lebo sa skutočne nachádza nad pohrebným miestom Mikuláša Pálffyho, kým epitaf má viac komemoratívnu funkciu a nie je preto viazaný na konkrétne miesto v krypte.¹⁹

Historici umenia tomuto impozantnému dielu venovali doteraz málo pozornosti. V literatúre sa síce objavili pokusy pripísať ho prominentnému umelcovi, tieto ale neboli výsledkom hlbšieho rozboru. Rok palatínovho úmrtia, 1732, zvädzal k predstave, že náhrobok, alebo aspoň prípravné práce pre jeho realizovanie, vznikli bezprostredne po tejto udalosti. To bol zrejme jeden z hlavných dôvodov toho, že sa toto dielo pripisovalo priamo Jurajovi Rafaelovi Donnerovi, ktorý bol v tridsiatych rokoch činný v Bratislave.²⁰ V opozícii k tejto atribúcii som vo svo-



2. Malacky, detail náhrobku

jích vlastných prácach vyslovila názor, že náhrobok je skôr dielom talianskych umelcov, pracujúcich v tridsiatych rokoch vo Viedni, súvisiacich pravdepodobne s Antoniom Corradinim. Ako autor návrhu prichádzal podľa môjho názoru do úvahy J. E. Fischer z Erlachu.²¹ Pri uvažovaní o autorstve náhrobku prehliadli všetci historici umenia, ktorí sa k nemu doteraz vyjadrili, dôležitý archívny prameň – kroniku františkánskeho kláštora v Malackách. Tá v päťdesiatych rokoch, po zrušení kláštora komunistami a po vyhnaní rehoľníkov, zostala v rukách Dr. Vsevlada J. Gajdoša, bývalého člena konventu a profesora tamojšieho gymnázia; od smrti tohto zaslužilého rehoľného historika v r. 1978 je však nezvestná.²² Gajdoš si zrejme ako jediný robil výpisky z tejto kroniky a príležitostne ju aj citoval. Podľa týchto výpiskov, ktoré sa nachádzajú v jeho pozostalosti,²³ zaznamenal kláštorň kronikár o vzniku náhrobku nasledovne: *Anno 1740 quoque resolutum et inceptum est in aestate Monumentum in gratissimam memoriam Excellmi quondam Domini Palatini F. N. [fundatoris nostri? – pozn. V. J. Gajdoša] ab Inclytis suis Nepotibus Illmi DD. Comitibus Nicolao, Leopoldo ac Rudolpho / quorum ad hoc leberissimae resolvit sexcentos Rhenanos/ in latere Sanctuarii dextro per Ingeniosum artificiosissimumque Dnum Joannem Moll ac finitum circa finem Januarii 1741. Vzápätí kronikár poznamenáva, že na tom istom mieste sa už predtým nachádzal „epitaf“, t.j. tabuľa s nápisom, ktorá už vtedy bola ťažko čitateľná.²⁴ Najdôležitejšie údaje z tohto zápisu v kronike publikoval V. J. Gajdoš už v r. 1941, avšak v článku venovanom inej téme a bez uvedenia prameňa.²⁵ Meno autora náhrobku tu uvádza ako „Joannes Molla“. I táto krátka zmienka však unikla slovenským historikom umenia. Až v poslednom čase sa na ňu odvolal Dr. Pavol Hallon, penzionovaný veterinár a súčasne zaslužilý kronikár Malaciek a Záhoria vôbec. Vo svojom príspevku z r. 1994, venovanom náhrobku v Malackách²⁶ ako prvý identifikoval správne umelca, spomínaného vo fran-*

tiškánskej kronike, ako Jána Mikuláša Molla, najvýznamnejšieho žiaka a spolupracovníka J. R. Donnera v jeho bratislavskej dielni, činného na konci svojho krátkeho života vo Viedni.²⁷

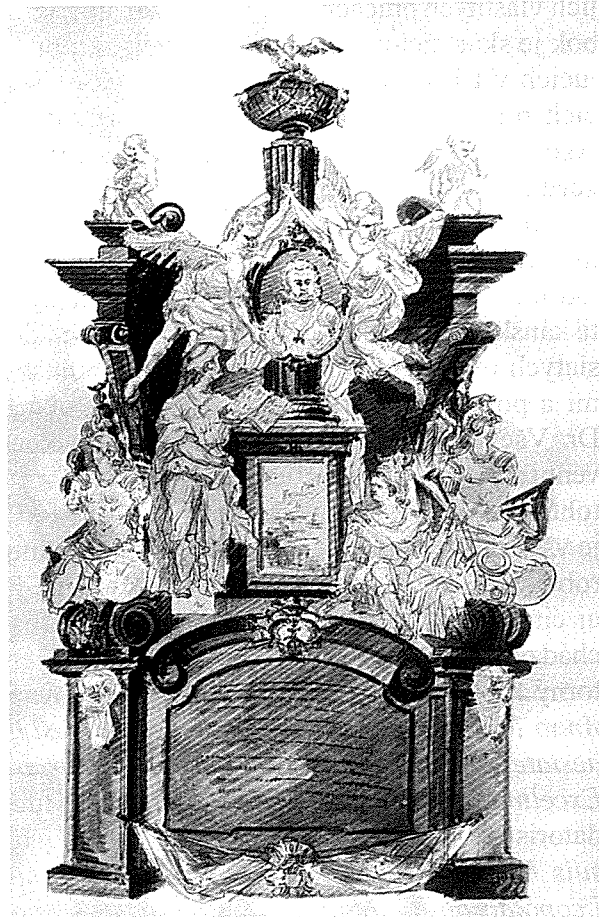
Doteraz sa v archíve rodu Pálffy nenašiel žiaden ďalší pramenný materiál, ktorý by potvrdil zápis františkánskeho kronikára a bližšie objasnil okolnosti vzniku diela. Medzi zlomkami archívneho materiálu, ktoré sa po zrušení malackého kláštora podarilo zachrániť, sa nachádza len jediný spis, spomínajúci aj náhrobok. Je nedatovaný, pochádza ale zrejme z 2. polovice 18. storočia.²⁸ Pod názvom *Origo et Actualis Constitutio V[enera]b[il]is Conventus Malaczensis Ord. Min. S. P. N. Francisci etc. Ad B. Virginis Immaculatam* prináša tento spis okrem krátkej histórie vzniku konventu a popisu kláštorňého kostola aj zoznam Pálffyovcov, ktorí sú v krypte kostola pochovaní. U Mikuláša Pálffyho tvrdí, tak ako kronika konventu, že jeho náhrobok vznikol v roku 1741 a že jeho objednávateľmi boli palatínovi traja vnukovia. Meno umelca tu však chýba. Užitočné je ale, že sa tu cituje presné znenie nápisu na náhrobku, ktoré sa už dnes na origináli dá len ťažko prečítať.²⁹

Náhrobok je horizontálne aj vertikálne vystavaný v niekoľkých, prelínajúcich sa rovinách. V dolnej časti, ktorú podopiera veľká mušľa, je umiestnená kovová tabuľa s nápisom. Po oboch stranách tabule sedia na volutách jej plastického rámu dve štukové alegorické ženské postavy. Dnes sú značne poškodené, ich ruky počas jedného z predchádzajúcich pokusov o reštaurovanie neodborne domodelovali. Ich oblečenie je veľmi všeobecné a skoro všetky atribúty im dnes už chýbajú, takže sa ťažko dá určiť, čo vlastne predstavujú. Iba k boku pravej postavy sa vinie malé zviera, ktoré bolo doteraz identifikované ako jahniatko a táto postava potom označená za alegóriu Nevinnosti.³⁰ Pri pozornejšej prehliadke sa však dá ľahko zistiť, že toto „jahniatko“ má miesto kopytok pazúry a že teda ide vlastne o psíka, ktorý je známym atribútom Vernosti. Stvárnenie takejto cnosti je na náhrobku zaslú-

žilého vojaka a politika iste aj oveľa zmysluplnejšie ako zobrazenie Nevinnosti!

Lavá ženská figúra nemá dnes už žiadny atribút. Len hypoteticky preto možno uvažovať, koho, alebo čo vlastne zobrazovala. Názor, že pôvodne držala v ruke košík s kvetmi a zosobňuje preto Nádej,³¹ neobstojí, pretože v baroku jej najobvyklejším atribútom je veľká kotva,³² ktorá sa ťažko dá dať do súladu s kompozíciou tejto postavy. Považujem však za pravdepodobnejšie, že táto postava zobrazuje Spravodlivosť, ktorá držala v ruke nie košík s kvetmi (ťažko predstaviteľný na náhrobku starého vojaka!), ale váhy. Alegóriu Spravodlivosti totiž nájdeme často na barokových náhrobkoch, podobne ako zobrazenie Vernosti. Našu domnienku podporuje predovšetkým skutočnosť, že v nápise náhrobku sa ako palatínove najvýznamnejšie cnosti vyzdvihujú vedľa zbožnosti práve vernosť a spravodlivosť.³³

Na ozdobnej rímse nápisu je umiestnená atropa sarkofágu, rámovaná z oboch strán pilastrami a úsekmi kladia. Tieto vytvárajú spolu s volutou, ktorá ich hore spája, za sarkofágom plochú edikulu – priestor pre hlavný plastický výjav. Tu je opretý o lavú stranu sarkofágu erb Pálffyovcov, zdôraznený svojou pozlátanou kartušou. Medzi sochárskymi dielami tu dominuje okrídlený bradatý stavec – Chronos, sediaci na pravej strane sarkofágu. Otáča sa hornou časťou tela ku stredu náhrobku a svojou lavou rukou zdvíha oválny reliéf lemovaný vavrínom, s bustovým portrétom Mikuláša Pálffyho. Jeho pravá ruka, z ktorej sa zachoval už len kýpeť, je spustená dolu. V nej držal zrejme pôvodne presýpacie hodiny, svoj charakteristický atribút. Pri takomto stvárnení prestáva byť Chronos personifikáciou pomítnutosti času a nezadržateľnosti konca, tak ako to zvyčajne býva na náhrobkoch, ale nadobúda protikladný význam: gestami svojich rúk zdôrazňuje večnú slávu vavrínom ovenčeného zomrelého.³⁴ Jediný podružný motív, ktorý na tomto náhrobku symbolizuje dočasnú smrť, sú dve malé umrlčie hlavy s neto-



3. B. F. Moll: Náhrobok palatína Jána Pálffyho, 1751, v sanktuáriu dómu sv. Martina, kresba od neznámeho autora (Galéria mesta Bratislavy)

pierimi krídlami, upevnené na vonkajších hranách pilastrov.

Z druhej strany podopiera oválny reliéf so zobrazením palatína vznášajúce sa putto; ďalšie sa nachádza nad reliéfom, tesne pod rámujúcou volutou. Aj toto putto jednou rukou pridržiava reliéf, v druhej, zdvihutej drží kovový veniec z dubových listov.³⁵ Ďalší takýto veniec vidíme tiež vo vrchole náhrobku. Je to zrejme v oboch prípadoch tzv. „corona civica“, známa z antiky, ktorá na rozdiel od vavrínového venca neoslavuje víťazstvo v boji a nesľubuje večnosť slávy,

ale vyzdvihuje zásluhy vojvodcu o blaho jeho vojakov a charakterizuje ho tým ako „pater patriae“.³⁶

Centrálne alegorické stvárnenie je na oboch stranách náhrobku doplnené bohatými, dekoratívne aranžovanými zoskupeniami zástav a rôznych vojenských „artefaktov“, ktoré akcentujú charakter zomrelého ako víťazného vojvodcu.³⁷ Zástavy sa nachádzajú aj vo vrchole náhrobku, po stranách dubového venca, a zdôrazňujú tým súvis tejto „corona civica“ s vojenským životom.

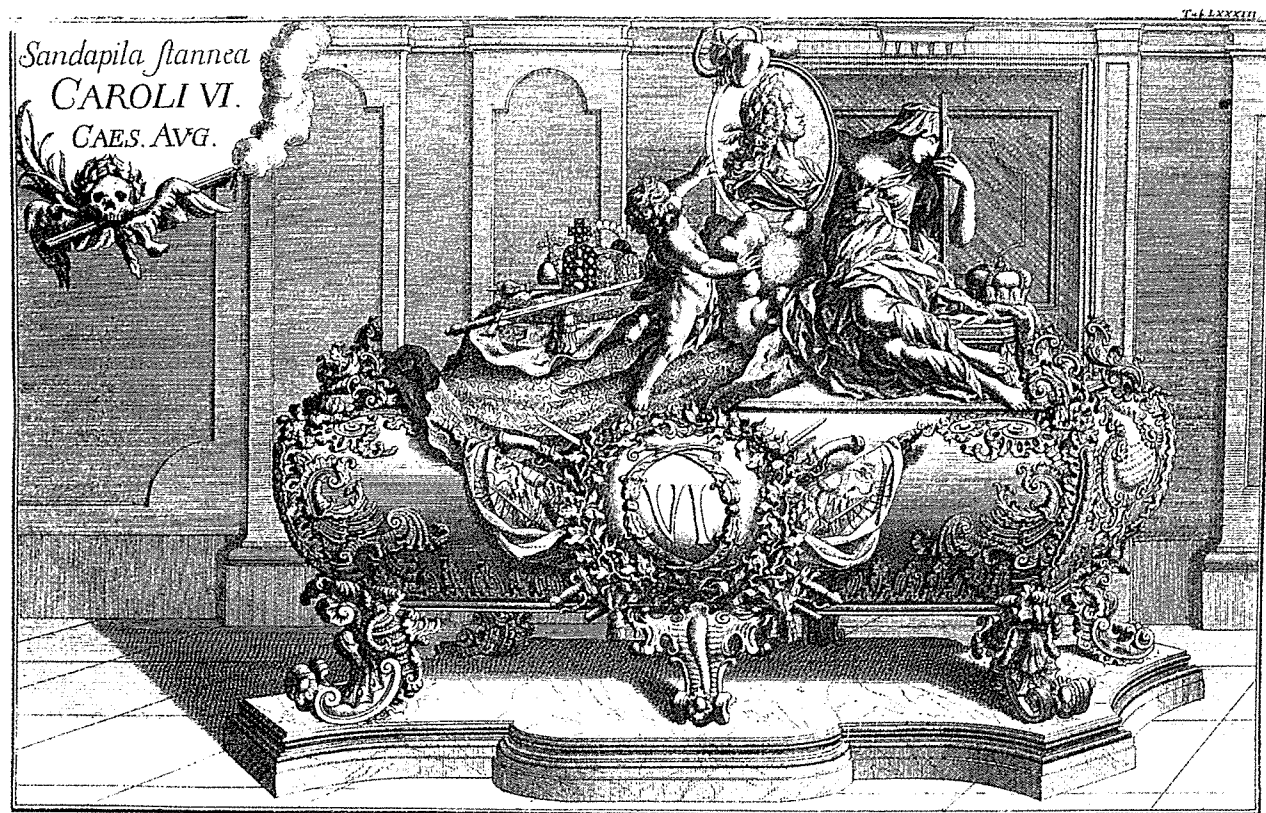
Do celkovej výstavby náhrobku je napokon zakomponovaný aj na stene svätyne naznačený pilaster, ktorý nesie pás valenej klenby. Jeho – namaľovaná – hlavica tvorí vlastný vrchol náhrobku. Daná architektonická situácia, s ktorou sa tvorca náhrobku musel vyrovnáť, je tak využitá pre alegorickú výpoveď: naznačený pilaster tu supluje stĺp, ktorý je tradičným symbolom pre silu a stálosť. Nahradzuje tu zrejme oveľa bežnejší, obsahovo široko interpretovateľný motív obelisku alebo pyramídy,³⁸ ktorý by bol býval, tak obsahom ako formálne, tvoril logický vrchol náhrobku. Tento ale z priestorových dôvodov tu už nebolo možné umiestniť.

Náhrobok je farebne veľmi decentne komponovaný. Dominuje škvrnitý žltá-sivý a čierny umelý mramor³⁹ architektonických článkov, s ktorými kontrastuje beloba štukových postáv a militárií. Okrem tohto materiálu sú niektoré časti, ako bolo už spomenuté, aj z plechu, natreteného na čierne, ba dokonca niektoré časti aj z dreva.⁴⁰ Zlato je použité len veľmi málo, predovšetkým na vyzdvihnutie niektorých detailov.

Kronikár malackých františkánov iste netušil, aký význam bude mať pre nás jeho záznam o autorovi Pálffyho náhrobku v sanktuáriu kláštorného kostola. Vyriešil tým dohady o tomto pozoruhodnom diele, ktoré sa tak ťažko dávalo do širšieho kontextu⁴¹ a obohatil naše vedomosti o umelcovi, o ktorom sa dodnes tak málo vie, hoci patril iste medzi Donnerovými nasledovníkmi medzi najväčšie talenty.

Ján Mikuláš Moll (* 1709 v Innsbrucku, † 2.10.1743 vo Viedni) bol členom známej sochárskej rodiny pochádzajúcej z Vorarlbergu, usadenej spočiatku v Innsbrucku a potom vo Viedni.⁴² Jeho otec Mikuláš i dvaja mladší bratia, Baltazár Ferdinand a Anton Kassian, boli takisto známymi sochármi. Pre nás začína byť zaujímavý svojím pobytom v Donnerovej bratislavskej dielni, ktorý je doložený od r. 1731.⁴³ Hoci zrejme neštudoval dlhší čas na viedenskej Akadémii, zúčastňoval sa však popri práci v Donnerovej dielni ročných súťaží tejto inštitúcie a získal tu dva razy zlatú medailu.⁴⁴ Predpokladá sa, že mal značný podiel na veľkých dielach, ktoré v Bratislave v Donnerovej dielni vznikali, a to najmä na tvorbe modelov sôch tzv. studne Providencie. Krátko pred ich dokončením sa ale už osamostatnil a presťahoval sa do Viedne.⁴⁵ Rozchod s Donnerom zrejme nebol celkom harmonický, lebo v r. 1739 sa o Mollovi tvrdilo, že je vysloveným nepriateľom svojho bývalého učiteľa. Z jeho doložených diel je najznámejšia a doteraz aj najvýznamnejšia cínová alegorická skupina na sarkofágu cisára Karola VI. v krypte viedenských kapucínov z rokov 1741/42. Ďalším signovaným, ale nedatovaným dielom je mramorová busta viedenského arcibiskupa, kardinála Žigmunda Kollonicha, nachádzajúca sa v dome sv. Štefana vo Viedni. V poslednom čase do jeho doteraz nevelkého oeuvre pribudla drevená kazateľnica vo viedenskom kostole servítov v tzv. Rossau, ktorá bola dlho považovaná za prácu jeho mladšieho brata Baltazára Ferdinanda. K tomuto dielu, ktoré vzniklo už v roku 1739 a je teda jeho prvou známou samostatnou prácou, sa zachovali tiež tri drevené bozzetta, nachádzajúce sa dnes v Umeleckopriemyselnom múzeu v Kolíne nad Rýnom.

Okrem doložených diel sa v priebehu času vyskytli pokusy rozšíriť oeuvre Jána Mikuláša Molla o ďalšie prísané práce; žiadna z týchto atribúcií však nepresvedčila. V Bratislave to bola figúra dreveného anjela, nachádzajúca sa dnes v zbierkach Slovenskej národnej galérie⁴⁶ a za-



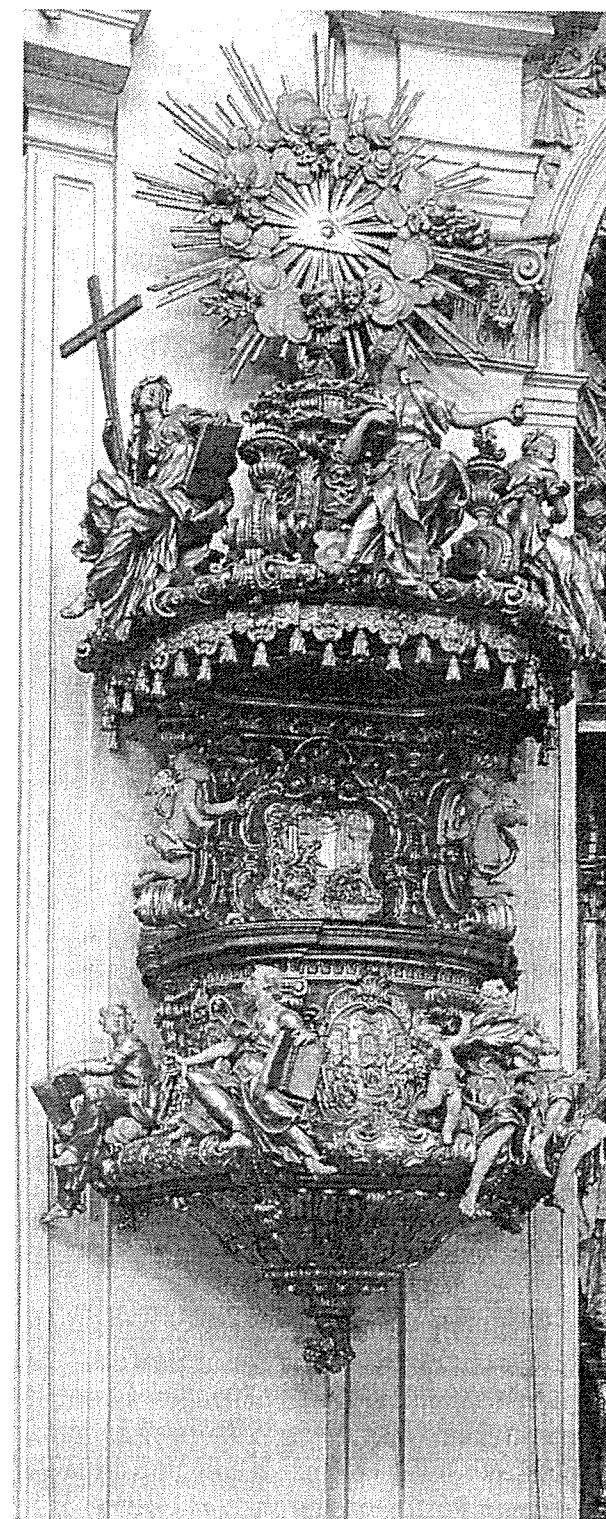
4. J. M. Moll: Cinový sarkofág cisára Karola VI., medirytina S. Kleiner (in: M. Herrgott, Monumenta Augustae domus Austriacae, T. IV)

ujímavý náhrobok grófa Onella v kostole milosrdných bratov, ktoré sa istý čas spájali s jeho menom.⁴⁷

Podľa dnešného stavu bádania začal Moll s prácou na Pálffyho náhrobku krátko potom, čo vytvoril kazateľnicu u viedenských servítov. V lete 1740 prišli podľa kronikára malackých františkánov už jeho pracovníci realizovať architektúru náhrobku v kostole. Tejto záverečnej fáze muselo predchádzať prípravné štádium, ktoré sa iste odohralo zväčša vo Viedni. Moll bol zrejme v priebehu práce niekoľkokrát v Malackách, najmä krátko pred jej ukončením, keď na náhrobku umiestnili štukové sochy, vytvorené v jeho viedenskom ateliéri. Koncom januára 1741 bol Pálffyho náhrobok hotový. Hneď za ním začal Moll s prácou na známych sochách cíno-

vého sarkofágu cisára Karola VI. Dňa 24. marca 1741 predložil dvorskej komore vo Viedni hotové kresby týchto figúr, vytvorené podľa celkového návrhu na sarkofág a získal objednávku na túto prácu, ktorú skončil na jeseň 1742.⁴⁸

Po doložených prácach, realizovaných v kove, kameni a dreve, dostal Ján Mikuláš Moll pri náhrobku v Malackách za úlohu vytvoriť sochy zo štuky. Kde sa naučil pracovať v tak rôznych materiáloch, nevieme; v Donnerovej dielni ale pravdepodobne len čiastočne, pretože tam sa pracovalo predovšetkým v kove a v kameni, resp. modely v terrakote. Rozdielnosť materiálu podmienila zrejme rozdiely v stvárnení sôch, najmä ich drapérií, a tieto zasa ovplyvnili naše štýlové zaradenie náhrobku. Donedávna boli totiž ako Mollove nesporné diela známe len jeho cí-



5. J. M. Moll: Sochárska výzdoba kazateľnice v kostole servítov, Wien-Rofbau

nové sochy zo spomínaného cisárskeho sarkofágu a mramorová busta kardinála Kollonicha. Pre všetky tieto diela je charakteristická hladká priľhavá drapéria s drobnými, ostro rezanými záhybmi. Takúto drapériu márne hľadáme na sochách v Malackách; práve naopak, tá je tu pomerne plastická a bohato modelovaná. Nájdeme ju ale na inom diele, ktoré len nedávno bolo zaradené do Mollovho oeuvre – na drevených figúrach kazateľnice viedenských servítov.⁴⁹ Moll teda pri modelácii svojich postáv zrejme veľmi vychádzal z výtvarných možností materiálu a toto sa doteraz nebralo dostatočne do úvahy.

Iné, ďaleko výraznejšie rozdiely sú v celkovej koncepcii doložených Mollových diel. Medzi plasticky stvárneným náhrobkom v Malackách, na ktorom nenájdeme ešte žiadnu rokokovú ornamentiku, a sarkofágom Karola VI., ktorého hladká dolná časť je potiahnutá „sietou“ rokokovej ornamentiky, nenájdeme žiadne zjavné súvislosti. Od oboch sa zasa odlišuje celkové stvárnenie kazateľnice viedenských servítov, hoci všetky tri diela vznikli v krátkom časovom rozpätí. Musíme tu brať do úvahy, že každé z nich bolo vytvorené podľa celkového návrhu iného umelca, pravdepodobne architekta, ktorý bol u všetkých troch diel odlišnou umeleckou osobnosťou. Iba u kazateľnice je tento autor celkového návrhu už známy. Je ním Giuseppe Galli-Bibiena, člen známej rodiny divadelných architektov, ktorý bol vtedy v cisárskych službách.⁵⁰

Koncepcia malackého náhrobku je zo všetkých týchto troch diel najtradičnejšia, pôsobí svojou plasticitou najviac „barokovo“ a jej ornamentika názorovo zodpovedá tridsiatym rokom 18. storočia. Otázka autora tejto koncepcie musí zostať predbežne otvorená, pričom nie je celkom vylúčené, že ju vytvoril aj Moll sám. Takisto nie je vylúčené, že je dielom Fischera z Erlachu mladšieho,⁵¹ ten však bol v tej dobe veľmi chorý a pracoval už len veľmi málo.⁵² Ako sme už spomenuli, doložené sú jeho návrhy na

náhrobky len z dvadsiatych rokov 18. storočia a tie sa od malackého náhrobku podstatne líšia.

Sochárske stvárnenie všetkých spomenutých diel má napriek rozdielom, ktoré sú zrejme podmienené predovšetkým odlišnými možnosťami použitého materiálu, mnoho spoločného. Predovšetkým v idealizujúcej typológii postáv, odvodených z Donnerovho diela. Aj ich pohyby prezrádzajú bývalého žiaka tohto majstra. Mollove sochy sú však všeobecne útlejšie, drobnejšie a podriaďujú sa viac architektonickému celku. Takýto vývoj, naznačený už v niektorých Donnerových reliéfoch,⁵³ je prejavom postupujúceho prechodu k rokoku. Mollov Chronos na malackom náhrobku je napríklad priamou pokračovaním na Donnerových svalnatých starcov, najmä na jeho personifikáciu rieky Enns zo studne Providentie vo Viedni, je však oveľa štíhlejší a nevyžaruje už žiadnu suverénnu energiu. Novým, v Donnerovej tvorbe neznámym rysom je labilnosť postoja Mollových fragilných elegantných postáv (ktorá je práve tak charakteristická pre Smútiacu Austriu zo sarkofágu Karola VI., ako pre figúry na kazateľnici servitov, alebo na malackom náhrobku), ich výrazné, do priestoru vyznievajúce gestá, vyjadrujúce emóciu a ostré protichodné pohyby postáv, ktoré pripomínajú „figuru serpentinu“. Mollove diela majú preto blízko k „neomanierizmu“ rokokovej doby, pričom nie je celkom jasné, či umelec k takémuto prejavu dospel ďalším vývojom donnerovského odkazu, alebo sa nezávisle od neho priblížil k aktuálnemu názoru, ktorý je badateľný aj u iných umelcov tej doby.⁵⁴

Sochy malackého náhrobku sú síce pomerne útle, ale už vďaka svojej jasnej farebnosti predať len v celku diela dominujú. Sú usporiadané do veľmi premyslených lineárnych vzťahov, v ktorých sú zdôraznené predovšetkým diagonály. Najmenej pozornosti venoval pritom vlastnému centru pomníka, oválnemu portrétu zomrelého, ktorý pôsobí značne schematicky. Moll mal preň zrejme maľovanú predlohu – jeden z početných portrétov palatína.⁵⁵ Iste aj preto je tu Pálffy spo-



6. J. M. Moll: Drevené bozzetto pre jednu z teologických cností na kazateľnici kostola servitov, 1739 (Köln, Museum für Angewandte Kunst)

dobený temer en face, hoci klasický typ u tohto druhu portrétu býva zobrazenie z profilu.⁵⁶ Pre Molla zjavne dôležitejšia bola celková kompozícia s Chronosom a puttami, ktorá už anticipuje sochárske stvárnenie na sarkofágu Karola VI.

Určenie Pálffyho náhrobku ako diela Jána Mikuláša Molla nielenže rozširuje naše skromné vedomosti o tvorbe tohto významného a za-

ujímavého nasledovníka Juraja Rafaela Donnera o ďalšie pozoruhodné dielo, ale súčasne nás presvedča aj o tom, že sme výtvarný prejav tohto umelca posudzovali doteraz príliš jednostranne. Pri hodnotení jeho tvorby mal kľúčový význam cínový sarkofág cisára Karola VI., a z neho najmä alegorická ženská postava tzv. Smútiacej Austrie. Najnovšie výskumy však dokazujú, že spektrum Mollovej tvorby je širšie ako sa doteraz predpokladalo a že značnú rolu pri tom hrajú výtvarné možnosti rôznych sochárskych materiálov, ktoré musel umelec brať do úvahy.

Pre našu históriu umenia má táto identifikácia dodatočný význam v tom, že na slovenské územie sa vracia umelec, ktorý v Bratislave, v Donnerovej dielni prežil niekoľko podstatných rokov svojho života. Náhrobkom Mikuláša Pálffyho dokazuje Moll trvácnosť svojich skúseností z bratislavskej výuky, a súčasne svoju schopnosť pretaviť ich do osobného výtvarného prejavu. Naša znalosť donnerovskej tvorby na Slovensku je týmto jeho reprezentačným, doteraz ale príliš málo známym náhrobkom v Malackách obohatená o ďalšie významné umelecké dielo.

POZNÁMKY

[1] Predkladaná práca je skrátenou a prepracovanou verziou mojej štúdie *Johann Nicolaus Moll und sein bisher wenig beachtetes Grabmal des Nicolaus Pálffy in Malacky (Slowakei)*, M. BÖRSCH-E. Oy-MARRA (ed.): Kunt-Politik-Religion. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, Peterberg 1999.

[2] Alastair LAING: *Fischer von Erlach's Monument to Wenzel, count Wratislaw von Mitrovicz and its place in the typologie of the pyramid tomb*. Umění, 33, 1985, 204-218. Táto štúdia vidí – podľa môjho názoru príliš jednostranne a často málo presvedčivo – súvislosti najmä so západoeurópskym vývojom.

[3] Thomas ZACHARIAS: *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*. Wien – München 1960, 151-155, 159-160, reprodukt. 165-172 a 184

[4] *Tamtiež*, s. 154, reprodukt. 165. V Galérii mesta Bratislavy sa nachádza kresba anonymného autora (inv. č. C-6810), ktorá za-

chycuje náhrobok ešte pred jeho zničením – citovaná v: Mária MALIKOVÁ: *Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 17, 1973, č. 61, pozn. 4 na s. 145.

[5] Mária AGGHÁZY: *Grabdenkmäler des Hochadels in Oberungarn aus den XVII. Jahrhundert und ihre Stilquellen*. Acta Historiae Artium, 5, 1958, č. 1-2, 107-117

[6] V súvislosti s touto koncepciou však treba spomenúť päť drevených soch klačiaceho palatína Pavla Esterházyho a jeho rodiny, pochádzajúcich z františkánskeho kláštora v Bratislave, ktoré vznikli krátko po r. 1682 a ktoré sa dnes nachádzajú Maďarskej národnej galérii v Budapešti (Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 52.758-52.762). Boli pravdepodobne určené, po odliatí do bronzu, pre pohrebnú kaplnku (?) palatína v Bratislave. Projekt, ktorý sa napokon nerealizoval, bol snád akýmsi predstupňom pre pohrebnú kaplnku Imricha Esterházyho v bratislavskom dome. – Mária AGGHÁZY: *Les modèles des statues du monument funéraire de la famille Esterházy*. Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts, 1958, č. 13, 53-58; – Miklós MOJZER (ed.): *Ungarische Nationalgalerie. Alte Sammlung*. (Kat. stálej expozície), Budapest 1984, č. 134.

[7] Leo BRUHNS: *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 4, 1940, 254-432

[8] Mária MALÍKOVÁ: *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava 1993, 25-34 (kap. III. Kaplnka sv. Jána Almužníka)

[9] Pozri náhrobok biskupa Leopolda Egkha v kostole sv. Morica v Kroměříži z r. 1764 od Františka Andreja Hiernleho, kde je stvárnenie klačiacej postavy zomrelého silne ovplyvnené Donnerovou sochou Esterházyho. – Zdeněk KUDELKA a kol.: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, kat. č. 176 na s. 435, 440, reprodukt. 278 na s. 439 (Miloš Stehlík).

[10] M. Malíková, c. d. (v pozn. 4, 1973), 112-114. Podobu tohto náhrobku poznáme z dnes nezvestnej kresby F. Alta, zobrazujúcej sanktuárium dómu sv. Martina v Bratislave pred jeho regotizáciou a z anonymnej kresby tohto náhrobku v zbierkach Galérie mesta Bratislavy (inv. č. C-6809). Z náhrobku sa zachoval iba portrétny medailón zomrelého, ktorý sa dnes nachádza vo farskom kostole (bývalej kaplnke pálffyovského kaštieľa) v Kráľovej. Obe kresby sú reprodukovateľné v: M. Malíková, c. d., s. 89, 113; reliéfny portrét tamtiež pod č. 50.

[11] Claudia WÖHRER: *Die Sepulkralskulptur in den Kirchen Wiens vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis zur Josephinischen Reform von 1783/84*. Wien 1995 (rkp. magisterskej práce), 154-159, obr. 78 a-d.

[12] Lit. k obom členom rodu Pálffy: Constant von WURZBACH: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*,

Bd. 21. Wien 1870, 214-215 (Mikuláš, nesprávne ako šiesty svojho mena), s. 218-222 (Ján, nesprávne ako štvrtý svojho mena); – Ede REISZIG: *A Pálffyak*. In: Samu Borovszky (ed.): *Magyarország vármegyéi és városai. Pozsony vármegye*. Budapest, b. r., 712-715 (Mikuláš) a 731-735 (Ján); – Ödön MÁLNÁSI: *Erődödi gróf Pálffy János*. Eger 1929. Všeobecne k rodu Pálffy tiež František SEDLÁK a ďalší: *Štátny slovenský ústredný archív v Bratislave. Sprievodca po archívnych fondoch*. Bratislava 1964, 89-174 (V. Archív rodu Pálffy).

[13] Dobroslava MENCLOVÁ, Václav V. ŠTECH: *Červený Kameň*. Bratislava 1954, 46-56 (kap. Rane baroková prestavba); – najnovšie Petr FIDLER: *Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Bibersburg – Červený Kameň*. Ars, 1994, č. 3, 213-236.

[14] *F. Sedlák*, c. d. (v pozn. 12), 91.

[15] Věšvlad J. GAJDOŠ: *Františkáni na Záhorí*. In: Almanach Spolku záhorských akademikov so sídlom v Malackách. Brno, b. r. (1938), 115-131 (Františkánsky kláštor v Malackách).

[16] Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ: *K otázke autorstva hlavného oltára františkánskeho kostola v Malackách*. Naše Záhorie, 1999, č. 3-4, 11-13; – Otmar GERGELYI, Karol WURM: *Historické organy na Slovensku*. Bratislava 1982, 106-108.

[17] M. POLGÁR, M. HAVLÍK: *Malacky – Epitaf Mikuláša Pálffyho. Návrh na reštaurovanie*. Bratislava 1994 (rkp.), s. 2. Za sprostredkovanie tohto rukopisu vďačím Dr. Pavlovi Hallovi, Malacky.

[18] V baroku sa po stranách presbytéria pravdepodobne nachádzali chórové lavice, pretože za oltárom niet pre ne miesta. Dnes stojí pod epitafoom malý oltárik z neskorého 18. storočia.

[19] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V* Stuttgart 1967, stĺpec 872-921 (heslo „Epitaph“).

[20] Porov. *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. II*. Bratislava 1968, 273; – tu ako rok vzniku označený už (správny) r. 1741, ktorý sa zasa ťažko dá dať do súladu s atribúciou J. R. Donnerovi. Vieme totiž, že tento zomrel už vo februári 1741 vo Viedni a pracoval predtým v Gurku a v Grazi.

[21] Maria PÖTZL-MALIKOVA, Ivan RUSINA: *Der Einfluß Wiens auf die Entwicklung der Barockplastik Preßburgs und der Westslowakei*. In: Wien und der europäische Barock. (Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 7). Wien-Köln-Graz 1986, 120, reprod. 89 na s. 208.

[22] Podľa informácie Dr. P. Hallona. Posledný, kto ju vraj mal ešte k dispozícii, bol Dr. Otmar Gergelyi, pri príprave publikácie o historických organoch (c. d. v pozn. 16).

[23] Tieto rukopisné výpisky sa dnes nachádzajú v Štátnom oblastnom archíve v Bratislave, pod č. 324 (pozostalosť V. J. Gajdoša).

[24] „*Excerpto Epitaphio, quod tenoris quidem sequentis jam inscriptum plurima ex parte fuerat, ast ob natam ex pluralitate literarum illegilibatam erasum et aliud substituendum: post huc referendum expectatur.*“ (Tamtiež, pozostalosť V. J. Gajdoša)

[25] Věšvlad J. GAJDOŠ: *Zo života a diela malackého maliara Alojza Veselého*. In: Sborník Spolku záhorských akademikov. Malacky 1941, 145.

[26] Pavol HALLON: *Pálffyovský náhrobok vo františkánskom kostole v Malackách (Raffael G. Donner a Malacky)*. Naše Záhorie, 1994, č. 1, 11-13.

[27] Na tento článok nadviazal dosiaľ len Marian ZERVAN, in: Ivan Rusina (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998 (kap. V. Komentáre k obrazovej časti), č. 125 na s. 432.

[28] Štátny oblastný archív Bratislava, fond Františkáni, Mariánska provincia, fasc. 942, č. 2.

[29] Cit. v plnom znení v prílohe tohto článku.

[30] *M. Polgár, M. Havlík*, c. d. (v pozn. 17), s. 5. *Marian Zervan* (c. d. v pozn. 27) spomína v súvislosti s týmto „jahniatkom“ viaceré iné možné interpretácie postavy, a to ako stelesnenie Pokory, Trpezlivosti alebo Vytrvalosti – všetko personifikácie, ktoré sa obsahovo ťažko dajú zosúladiť s náhrobkom poľného maršala a palatína.

[31] *M. Polgár, M. Havlík*, c. d. (v pozn. 17), 5-6.

[32] V „ikonografii“ Cesare Ripu sa pri alegórii Nádeje uvádzajú viaceré možnosti jej zobrazenia, medzi nimi aj s košíkom a kvetmi, ktoré je odvodené z antiky. Spomína sa tu aj kotva ako iný typický atribút, ktorý sa vzťahuje na jeden výrok apoštola Pavla. Možno pre svoj kresťanský základ sa u Nádeje, ako jednej z teologických cností, presadil práve tento atribút. – Erna MANDOWSKY (ed.): *Cesare Ripa, Iconologia* (reprint). Hildesheim-New York 1970, 469-472 (heslo „Speranza“); – *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. I*. Stuttgart 1932, stĺ. 705-708, heslo „Anker“ (als Symbol u. Attribut).

[33] „*Deo, Regi et Patriae Pium, Fidum, Justum...*“ (pozri príloha).

[34] *M. Polgár, M. Havlík*, c. d. (v pozn. 17), s. 6-7. K takémuto, „pozitívnemu“ významu Chronosa na pomníku pozri tiež: Lorenz SEELIG: *Zu Domenico Guidis Gruppe „Die Geschichte zeichnet die Taten Ludwigs XIV. auf“*. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 17, 1972, 99-100.

[35] V práci *M. Polgár, M. Havlík*, c. d. (v pozn. 17), s. 7 a 8 sa o tomto a ďalšom spomínanom venci tvrdí, že sú tvorené z vavrínových listov, čo jednoznačne nezodpovedá skutočnosti. Palmu, ktorá sa tu na s. 8 takisto spomína, sa mi nepodarilo zo značnej vzdialenosti na náhrobku jasne identifikovať, ani získať fotografický záber tohto detailu.

[36] K významu tohto venca v rímskej antike pozri: *Lexikon der Alten Welt, Bd. I*. Augsburg 1994, 669, heslo „Corona“; k jeho používaniu od Augusta: *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom*. (Kat. výstavy), München 1979, 60.

[37] Táto charakteristika je značne nadsadená, pretože Mikuláš Pálffy bol r. 1693 pri obliehaní Belhradu ťažko zranený a odvtedy kríval. Jeho ďalšia vojenská kariéra potom ani zďaleka nedosiahla taký význam ako u jeho brata Jána.

[38] K významu tohto motívu pozri napr. Quinto TOSATTI: *L'Evoluzione del monumento sepolcrale nell'età barocca – Il monumento a piramide*. Bolletino d'arte, 1913, 173-186 – *A. Laing*, c. d. (v pozn. 2), 207-216.

[39] Tieto architektonické časti sú zhotovené v technike tzv. scagliola, imitujúcej mramor, ktorá býva často nesprávne označovaná ako štukolustro. – Porov. *Lexikon der Kunst, Bd. IV* Leipzig 1977, 320-321, heslo „Scagliola“.

[40] Podrobný popis materiálov, z ktorých sú vytvorené jednotlivé časti náhrobku, pozri *M. Polgár, M. Havlík*, c. d. (v pozn. 17), s. 8-10.

[41] *M. Zervan* (c. d. v pozn. 27) sa o Mollovom autorstve vyslovuje dosť rozpačito a záznam vo františkánskej kronike chce plne akceptovať až po jeho potvrdení ďalším archívnym materiálom. Podľa môjho názoru sú tieto pochybnosti neopodstatnené, niet dôvodu, prečo by tento záznam z r. 1741 nemal byť pravdivý.

[42] Najvýznamnejšou súhrnnou prácou o sochárskej rodine Moll je dodnes rkp. dizertácia Artur SCHUSNIGG: *Die Bildhauerfamilie Moll*. Innsbruck 1928. Z jednotlivých členov tejto rodiny len Baltazárovi Ferdinandovi Mollovi bola venovaná samostatná monografia (dizertácia Ulrike KÖNIG: *Balthasar Ferdinand Moll, ein Bildhauer des Wiener Spätharocks*. Wien 1976, rkp.). Vedomosti o tejto rodine, najmä o B. F. Mollovi, boli v poslednom čase podstatne obohatené prácami Claudie Maué, Ingeborg Schemper-Sparholz a Luigi Ronzoniho.

[43] *M. Malíková*, c. d. (v pozn. 8, 1993), 27-28.

[44] *Tamtiež*, s. 45.

[45] Pobytu J. M. Molla vo Viedni a jeho tamojším dielam, ktoré sú v tomto príspevku len vymenované, sa podrobne venujem v mojej práci, citovanej v pozn. 1.

[46] Andreas PIGLER: *Georg Raphael Donner*. Leipzig – Wien 1929, 98, reprod. 125.

[47] Juraj KOSTKA a kol.: *Donner a jeho okruh na Slovensku*. Bratislava 1954, 54, reprod. 67-68. I. Rusina dielo neskôr pripísal Baltazárovi Ferdinandovi Mollovi. – Ivan RUSINA: *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava 1993, 108-109, s reprod.

[48] Táto, doteraz neznáma zmluva je zverejnená v mojom článku, citovanom v pozn. 1. Sarkofág, na ktorom spolupracoval ďalší sochár menom Pichler (vytvoril ornamentiku jeho dolnej časti), musel byť hotový pred 18. októbrom 1742, pretože tento deň bola v ňom slávnostne umiestnená rakva s cisárovými pozostatkami. – Cölestin WOLFSGRUBER: *Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien*. Wien 1887 (podľa análov viedenských kapucínov).

[49] Je známe, že na tomto diele s Mollom spolupracoval sochár servítov, fráter Jozef Hilber. Tým sa dá vysvetliť nižšia úroveň niektorých figúr kazateľnice, najmä postáv štyroch evanjelistov na parapete jej rečniska.

[50] Publikoval W. G. RIZZI, in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinorolo*. Kat. výstavy, Wien, b. r. (1998), č. 24 na s. 133, reprod. s. 132, 134.

[51] Ako sme už spomenuli, pripísané J. E. Fischerovi z Erlachu v: *Pötzl-Malikova, I. Rusina*, c. d. (v pozn. 21), s. 120.

[52] *Th. Zacharias*, c. d. (v pozn. 3), 24.

[53] Ide tu predovšetkým o známe Donnerove mramorové reliéfy, určené pôvodne pre sakristiu dómu sv. Štefana vo Viedni, dnes v majetku Rakúskej galérie. – Luigi A. RONZONI: *Zur Ausstattung des Wiener St. Stephansdomes im 18. Jahrhundert*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, 1997, 207-254, reprod. 13 a 14.

[54] Pavel PREISS: *Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts*. In: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. (Actes du XXII. Congrès international d'Histoire de l'Art, Budapest 1969). Budapest 1973, zv. II., 595-602; zv. III., reprod. 1-3.

[55] V práci *M. Polgár, M. Havlík*, c. d. (v pozn. 17), pozn. 10 na s. 16 sa za túto predlohu považuje portrét Mikuláša Pálffyho z r. 1726 od F. Stamparta, dnes v zbierkach múzea na hrade Červený Kameň (O 113, inv. č. 244). Ten je však portrétom iného člena rodu, Mikuláša (VII.) Pálffyho, zomr. 1734 v Parme. – Porov. *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Kat. výstavy, SNG Bratislava 1999, č. kat. 176.

[56] Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ: *Das Münzbildnis als kritische Form in der höfischen Porträtplastik des 18. Jahrhunderts in Wien*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 92, 1996, 165-188.

Foto: Fototéka ÚDU SAV (1, 2); Triumph der Phantasie.
Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo. Ausst.-Kat.,
ÖG Wien 1998 (5, 6); – archiv autorky (3, 4)

Príloha č. 1

Nápis na Pálffyho náhrobku vo františkánskom kostole v Malackách:

*D. O. M.
Immortali Virtuti
Excellentis: ac Illustris: Comitibus
Nicolai Pálffy ab Erdöd
Fortissimor: Heroum Nicolai Jaur: ex Filio
Steph: Et Nepote Nicolao Pronepotis Joannis
autem, Tertium Summi Exer: Ducis Germ: Fratris
Aug: Leopoldi Magni, Josephi Felicis, et
Caroli VI optumi Imperatorum Regumque
Actualis Intimi Consiliarii. Campi Mareschalli
Unius Leg. Pedestr: Tribuni, et Comitibus Poson:
Juxta atqve Incltyti Regni Hungariae
Ab Anno M.D.CC.XIV Ineoq. Pro: Regis
Ubi Vien: Park: Strig: Niss: et Szalank Praeliis
Strig: Cass: Et Nandor Alben: Praefecturis
Annorum M.D.CC.XV. XXIII. XXIX Comitibus
Praelaram operam navasset, et ab anno M.D.CCXXIV
Consilio Locum tenent: praefuisset, seque
Deo, Regi et Patriae Pium, Fidum, Justum
Cunctis autem
Amabilem, Liberalem, et Indulgentissimum praestitisset
A. R. S. M.D.CC.XXXII. D. XX. Mens: Feb: aet: Suae L.XXV
Exuta Mortalitate Spiritum Coelo
Corpus huic Conditorio Reddidit
Hoc aeterni Honoris Monumentum
Pientissimi ex Filio Comite Leopoldo
Nicolaus, Leopoldus, et Rudolphus
Nepotes
P. P.*

Štátny oblastný archív v Bratislave, fond františkáni,
Mariánska provincia, fasc. 942, č. 2: *Origo et Actualis Con-*
stitutio V[enera]b[il]is Conventus Malaczensis Ord. Min.
S. P. N. Francisci etc. Ad B. Virginem Immaculatam.

Das Grabmal des Grafen Nicolaus Pálffy in Malacky

(Zusammenfassung)

Das Grabmal des Palatins Nicolaus (V) Graf Pálffy (1657-1732) im Sanktuarium der Franziskanerkirche im westslowakischen Städtchen Malacky gehört zu den bedeutendsten erhaltenen Werken der Sepulchralkunst des 18. Jahrhunderts und zwar nicht nur auf den slowakischen Gebiet, sondern auch im breiteren mitteleuropäischen Kontext. Es verdient auf jeden Fall viel mehr Aufmerksamkeit, als man ihm bisher entgegengebracht hat.

Die slowakische kunsthistorische Literatur hat es zwar mit prominenten Namen in Zusammenhang gebracht – die bisherigen Versuche, den Schöpfer dieses Grabmals entweder in Georg Raphael Donner zu sehen, oder ihn im Umkreis von Antonio Corradini zu suchen, gründeten sich aber nicht auf eine eingehendere Analyse des Werkes. Der ausländischen Kunstliteratur blieb dieses Werk ganz unbekannt.

Die eindeutige Zuordnung dieses Grabmals zu einem bestimmten Künstler finden wir aber in einer zeitgenössischen Eintragung der Chronik des Franziskanerkonventes von Malacky. Diese Chronik ist z. Zeit verschollen, wir kennen aber die betreffende Stelle aus einer Abschrift von Dr. Věslav J. Gajdoš, eines ehemaligen Mitglieds des Klosters, die sich heute in seinem Nachlaß befindet.

Nach dieser Eintragung begann die Arbeit am Grabmal in Malacky im Sommer 1740. Seine Auftraggeber waren drei Enkel des Verstorbenen, Nicolaus, Leopold und Rudolf Pálffy, die zusammen dafür 1800 fl. ausgaben. Die Arbeit am Grabmal war Ende Januar 1741 abgeschlossen; als ausführender Künstler wird hier der „ingeniosus artificiosissimusque Dominus Joannes Moll“ genannt. Dieser Künstler wurde erst in der letzten Zeit mit gutem Grund mit dem bekannten Schüler und Mitarbeiter Georg Raphael Donners, Johann Nicolaus Moll indetifiziert. Somit kann man das bisher so spärlich bekannte selbständige Oeuvre dieses Künstlers um ein bedeutendes, weitgehend gesichertes und genau datierbares Werk erweitern.

Als eindeutige Werke der Wiener Periode dieses frühverstorbenen Künstlers galten lange Zeit nur die Statuengruppe am Deckel des Zinnsarges Karls VI. in der Wiener Kapuzinergruft und die Marmorbüste des Wiener Erzbischofs Sigismund Graf Kollonich von seinem, inzwischen vernichteten Grabmal, die sich im St. Stephansdom befindet. In der letzten Zeit wurde in sein Oeuvre auch die Kanzel der Servitenkirche in der Rossau ein-

geordnet, die lange als die Arbeit seines jüngeren Bruders Balthasar Ferdinand galt.

Nach den längst bekannten Arbeiten in Metall und Marmor lernen wir Johann Nicolaus Moll nun auch als Künstler kennen, der fähig war, Werke auch in Holz und Stuck auszuführen. Während er sich die Arbeit in den beiden erstgenannten Materialien wohl in Donners Werkstatt erwerben konnte, muß er sich die Kenntnis der beiden anderen außerhalb dieser Werkstatt angeeignet haben. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der verschiedenen Werkstoffe bestimmten offenbar weitgehend die unterschiedlichen Ausführungsmodi seiner heute bekannten Werke. Gegenüber den glatten, anliegenden Draperien mit scharfen Knitterfalten von Molls Arbeiten in Metall und Marmor, sind seine erst neuerdings bekannt gewordenen Werke in Holz und Stuck in der Draperie viel weicher und plastischer modelliert. Das war wohl auch einer der Gründe, warum man diese Werke nicht ohne weiteres als seine Arbeiten erkannte.

Ein weiterer Grund dafür, daß man alle drei erwähnten Werke so lange nicht in einem Zusammenhang gesehen hatte, ist die große Unterschiedlichkeit ihrer Gesamtkomposition, die offenbar auf verschiedene Entwerfer zurückgeht. Bei der Servitenkanzle ist dieser bereits identifiziert worden: es ist der „Theateringenieur“ Giuseppe Galli-Bibiena, bei den anderen zwei – dem Prunksarg Karls VI. und dem Pálffy-Grabmal in Malacky – sind sie bisher nicht bekannt. Beim letzteren wurde als Urheber des Entwurfes zwar J. E. Fischer von Erlach in Betracht gezogen, dieser war aber zu Beginn der 40er Jahre schon ernst krank und arbeitete kaum mehr. Seine bisher bekannten Grabmalsentwürfe, die alle aus den 20er Jahren stammen, folgen einer anderen Konzeption.

Abgesehen von ihren materialbedingten Unterschieden, sind die Figuren selbst an allen diesen Werken in ihrem Grundtypus, der von Donner abgeleitet ist, sehr nahe verwandt. Es sind alles schlanke, elegante Gestalten mit ausdrucksvollen, präziösen Gebärden. Ihre Torsion verleiht ihnen allgemein etwas Schwebendes, das sie von den in sich ruhenden Gestalten Donners stark absetzt. Johann Nicolaus Moll erweist sich mit diesen Werken als Repräsentant einer jüngeren Generation, die die Formenwelt ihres Lehrers und Vorbildes im Sinne des Rokoko interpretierte.

Príspevok k barokovému sochárstvu Stredného Slovenska

Archívne dokumenty k činnosti sochárskej rodiny Rasner (Räsner)

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

V literatúre o barokovom sochárstve na Slovensku sa meno Rasner¹ vyskytovalo doteraz len úplne na okraji. Dávalo sa do súvislosti len so stĺpom Márie Immaculaty v Banskej Štiavnici z roku 1748, ktorú údajne vytvoril istý František Rösner, bez toho, že by sa o ňom, alebo o vzniku tejto dodnes jestvujúcej pamiatky dačo bližšieho vedelo.² V slovníku výtvarných umelcov od Pavla Horvátha nachádzame zasa Mateja Rasnera, sochára a rezbára z Tirolska, ktorý sa r. 1733 stal občanom Banskej Štiavnice.³ Okrem toho sa už v roku 1931 zmieňuje János Kapossy o zmluve banskobystrických jezuitov so sochárom Michalom Rösnerom zo dňa 15. marca 1743, v ktorej sa tento zaviazal vyhotoviť štyri bočné oltáre v tamojšom jezuitskom kostole.⁴ Nové, podstatné fakty o tomto sochárovi priniesla až Barbara Balážová, ktorá vo svojej nepublikovanej, iba v tomto roku obhájenej diplomovej práci, venovanej výzdobe bývalého farského kostola v Kremnici,⁵ nielenže objavila v kremnickom archíve významné dokumenty o činnosti a živote Michala Rasnera v tomto meste, ale aj dokázala, že bol pôvodom z Tirolska a je vlastne totožný s umelcom rovnakého mena, ktorý je v tomto regióne už dávno známy.⁶ Tento Rasner, ktorý sa narodil asi r. 1669, je v Tirolsku doložený až do roku 1725, potom sa jeho stopy pre tamojšie umeleckohistorické bádanie úplne strácajú. Dnes už vďaka Balážovej výskumu vieme,

že prišiel r. 1729 na pozvanie vtedajšieho komorského grófa Andreja Wentzl von Sternbacha do Banskej Štiavnice, kde po čase získal mestské právo. Je preto viac než pravdepodobné, že je identický so spomínaným Matejom Rasnerom, ktorého uvádza vo svojej práci Pavel Horváth. Postupom času však získal tento sochár významné objednávky v Kremnici a nakoniec sa tam presťahoval. V roku 1739 sa stal aj občanom mesta Kremnice; musel sa ale najskôr vzdať svojich meštianskych práv v Banskej Štiavnici. Žil tam potom až do svojej smrti v roku 1746 ako vážený mestský sochár, ktorý mal v celej banskej oblasti zrejme podobné monopolné postavenie, ako po jeho smrti Dionýz Stanetti. Zmluva s banskobystrickými jezuitmi, citovaná J. Kapossym, pochádza z posledných rokov života Michala Rasnera a bola pravdepodobne jeho poslednou významnou objednávkou.⁷

Dedičmi po Michalovi Rasnerovi boli jeho druhá manželka Alžbeta a syn z prvého manželstva František Anton, ktorí žili vtedy v Tirolsku.⁸ Podľa tých málo údajov, ktoré sú o tomto prvorodenom synovi Michala Rasnera známe, bol tiež sochárom – žiakom a spolupracovníkom svojho otca počas jeho tirolského obdobia. Od roku 1748 zastával v Tirolsku tiež úrad colníka.⁹ Domnievame sa, že po smrti otca pricestoval v roku 1746 do Kremnice prevziať dedičstvo a likvidovať dom s dielňou; predpokladáme tiež, že v stredoslovenskej banskej oblasti potom až do roku 1748

žil a že sa dá stotožniť s tým Františkom Rösnerom, ktorý je podľa tradície autorom mariánskeho stĺpa v Banskej Štiavnici.

Ako príspevok k ďalšiemu bádaniu prinášame v plnom znení dva archívne dokumenty, ktoré sa týkajú prác tak Michala, ako i Františka Antona Rasnera (Räsnera).

Prvým je spomínaná zmluva z 15. marca 1743, ktorú síce János Kapossy uvádza, ktorá ale nikdy nebola skutočne zverejnená (*Priloha 1*). Uzavrel ju vtedajší rektor bystrického jezuitského kolégia páter Benedikt Mayerl s kremnickým mestským sochárom Michalom Rasnerom. Ten sa v nej zaviazal, že za celkovú sumu 400 zlatých vytvorí v priebehu roka, podľa cudzieho návrhu („*Wiederische Risse*“) štyri bočné oltáre v jezuitskom kostole v Banskej Bystrici, a to oltáre najsv. Trojice, sv. Ignáca, archanjela Michala a sv. Kríža. Podľa záznamov o platbách na rube tohto dokumentu, boli všetky štyri dnes už nejestvujúce oltáre v dohodnutej lehote dokončené.

Druhý, doteraz neznámy dokument (*Priloha 2*) potvrdzuje, že stĺp Márie Immaculaty v Banskej Štiavnici je skutočne dielom Františka Antona Rasnera. Je ním list samého sochára, adresovaný pátrovi superiorovi jezuitskej rezidencie v Banskej Štiavnici, ktorý vykonával aj funkciu mestského farára. Rasner v ňom podáva správu o jednom rozhovore s istým Gottfriedom Schindlerom, zrejme štiavnickým občanom a zatvrdilým luteránom, o spomínanom mariánskom stĺpe, ktorý práve dokončoval. Schindler sa vraj o tomto diele vyjadroval veľmi pohrdavo, a opätovne tvrdil, že všetky takéto sochy Panny Márie a svätých sú vlastne len modly. List nemá vročenie, musel byť ale napísaný niekedy koncom roku 1747, ešte pred definitívnym ukončením stĺpa a pred odchodom Františka Antona Rasnera späť do Tirolska. Rasnerovo udanie malo pre Schindlera nepríjemné dôsledky, pretože sa na jeho základe dostal do mestského väzenia. V liste z 1. januára 1748 adresovanom Márii Terézii,¹⁰ referoval totiž richtár a senát mesta



1. Banská Štiavnica, stĺp Immaculaty (F. A. Räsner, 1747-48)

Nedatovaný list sochára Františka Antona Rasnera superiorovi jezuitskej rezidencie v Banskej Štiavnici.

Budapest, Országos Levéltár, E 152. Acta Jesuitica Irregularia, Residentia Schemnicziensis, Fasc. 3, No. 330: *Attestatum Francisci Antonii Rasner Sculptoris Cremnicziensis contra Blasphemum Godefridi Schindler*

Hochwürdige Hochgelehrt in Xto Hochgeehrtester Herr Pater Superior

Aus Christ- Katholischer Schuldigkeit Eüer Hochwürden Vorzutragen, was gestalten Vergangenen Sonntag als den 15n. diß sich zwischen Herrn Johann Gottfried Schindler, und mir Bey der Frau Verwitibten Fabim hat zugetragen, in folgenden Formalien:

Ich kame abendts Beyläuffig umb 4 Uhr dahin, so saße Bemelter H. Schindler hinter dem Tisch in der Wohnstube, ich grüßete ihne freundlich, er dankte mir entgegen, er fragte mich, wie es mir ergehe? Ich antwortete: so und so; ich wünschte mir halt gut wetter mein Werkh Von der unbefleckten Empfängnus Saule gänzlich in Vollkommen Standt zubringen; Weilen er aber just Bey den Fenster saße, und auf das werkh geziehen, auch den Tag Vorhero die Bildnus der Mutter Gottes aufgesetzt ware, so fangt Er Schindler mit diesen Worten an: dieses wären nur Stein, ich sagte es seynd Stein, er repetirte solches zwey oder dreymahl, endlichen fangt er an, in heiliger Schrift seye zu Lesen: daß die Isräeliter haben ein goldenes Kalb aufgericht und umb dasselbige herumgetantz, und von desentwegen Von Gott gestrafft worden; ich antwortete, dieses gehöre nicht zu dieser Sach, sondern daßelbige seye ein Heidnischer Götzen dienst gewest, worauf er gantz frech heraus gefahren, dieses seynd auch nur götzen, ich

ereüferte mich, und mit Bedrohung Er solte mit dergleichen Worten inhalten, so hat er gantz ohne Scheü solches confirmirt, daß es halt Götzen seynd, ich antwortete nicht mehrer, alß ich mag mich mit ihme nicht scherz, und er werde es an orth, und Ende anbringen, allwo dieses gewißlich wird defendiret werden, mithin das zur bekräftigung Herrn Antony Hallensteiner Burgern, des ausern Raths, und Handls Herrn, und Herrn Christian Triendtl, Burgern, und Königl. Kamer Zimmermaister beede allhier in Schemnitz; welche alles gehört, zu gezeigen angeruffen, Von darumben dieselben, und ich solches mit diesem attestieren, auch im fall weiter zu confirmiren uns anerbieten, darüber hat ihme H. Triendtl gantz freundlich ermahnet, ersolle umb Verhütung großer Ungelegenheit, solche ausgegoßene Worth revociren, er aber alß ein obstinater Kopff, sich darauf nicht Verstehen wollen, und also abmaschiret.

Von darumben dann aus Christlicher Schuldigkeit die Ehre Gottes, und auch /:alß ein unwürdiger Sodal der Hoch Löbl. Congregation:/ der allerseligsten Mutter Gottes mit Leben, und Todt zu defendiren Verpflichtet, als habe solchen Gotts Lästerlichen Casus Eüer Hochwürden als Geistlichen Vorsteher, und Stadt Pfarr Herrn in gehorsamb anzeigen wollen, und anmit gehorsamb empfehlend

Eüer Hochwürden

unterthänig gehorsamer
Frantz Antony Räsner
Bildhauer derzeit in Schemnitz

Ein Beitrag zur Barockbildhauerei in der Mittelslowakei Archivdokumente zur Tätigkeit der Bildhauerfamilie Rasner (Räsner)

(Zusammenfassung)

Die Publikation von zwei Archivdokumenten ist ein Beitrag zur Erweiterung unserer Kenntnis über die aus Tirol stammenden und im 18. Jahrhundert in den mittelslowakischen Bergstädten tätigen Mitglieder der Familie Rasner (Räsner). Diese Schriftstücke befinden sich im Archivnachlaß der Jesuitenresidenz in Banská Štiavnica (Schemnitz), der nach der Aufhebung des Ordens in das Ungarische Kammerarchiv kam und sich heute in Budapest, im Ungarischen Landesarchiv (Magyar Országos Levéltár) befindet.

Das erste davon, ist ein Vertrag des damaligen Superiors des Jesuitenkollegiums in Banská Bystrica (Neusohl) mit Michael Rasner, bürgerlichen Bildhauer in Kremnica (Kremnitz) vom 15. März 1743, in dem sich dieser verpflichtet, im Laufe des Jahres vier Seitenaltäre in der dor-

tigen Jesuitenkirche zu verfertigen. Dieser Vertrag wurde zwar von János Kapossy im Jahre 1931 bereits erwähnt, bis heute aber nie in seinem vollem Wortlaut publiziert.

Das zweite, bisher unbekanntes Schriftstück ist ein undatiertes, wohl Ende 1747 geschriebener Brief des Bildhauers Franz Anton Rasner, dem Sohn des vorher genannten, in dem er dem damaligen Superior der Jesuitenresidenz in Banská Štiavnica vom einem Streit mit einem gewissen Gottfried Schindler berichtet. Dieser, ein offensichtlicher Lutheraner, hat sich abschätzig über die gerade von Rasner in Arbeit befindliche Mariensäule geäußert und erklärt, daß diese, wie auch andere solche Werke nur Götzenbilder seien. Nach einer anderen erhaltenen Quelle wissen wir, daß aufgrund dieser Anzeige dann Schindler in das städtische Gefängnis kam.

Interpretácia ikonografického obsahu dvoch návrhov slávobrán na základe archívnych dokumentov

Zuzana LAPITKOVÁ

V zbierkach Galérie národného umelca J. Kollára v Banskej Štiavnici a Múzea mincí a medailí v Kremnici sa nachádza ojedinelý súbor návrhov slávobrán (spolu 7), ktoré zatiaľ unikali hlbšej pozornosti odborníkov.¹ Ide o lavírované perokresby na papieri podlepenom plátnom. Päť z nich nesie signatúru Antona Schmidta. Návrhy vznikli pri príležitosti dvoch panovníckych návštev banských miest. Prvá sa uskutočnila v roku 1751, keď banskú oblasť navštívil cisár František I. Lotrinský so svojim sprievodom. Jeho hlavnými zastávkami boli Banská Štiavnica a Kremnica. O trinásť rokov neskôr, v roku 1764, podnikli cestu temer s tým istým programom jeho synovia Jozef, v tom čase rímsky kráľ, a princ Leopold, druhý najstarší potomok habsbursko-lotrinského panovníckeho rodu. Spolu s nimi cestoval princ Albert, od roku 1765 sasko-tešínsky vojvoda a miestodržiteľ Uhorska a ich neskorší švager. Okrem iných, kratších zastávok, navštívili Banskú Štiavnicu, Kremnicu a Banskú Bystricu.

K obojmu návštevám sa zachovala rozsiahla dobová dokumentácia, ktorá je sústredená v Štátnom ústrednom banskom archíve, Okresnom archíve v Banskej Štiavnici, v Štátnom okresnom archíve v Kremnici a v Hofkammerarchive vo Viedni. V rámci nej sa spomínajú aj triumfálne brány, ktoré stáli vždy pred vstupom na hlavné námestie najvýznamnejších navštevovaných miest a tvorili súčasť uvítacieho ceremonálu. V roku 1751 boli realizované tri – pre

osadu Vindšachta pred Banskou Štiavnicou, pre samotnú Banskú Štiavnicu a pre Kremnicu.² Pri príležitosti druhej návštevy, v roku 1764, sa uvádzajú štyri realizované slávobrány; okrem troch vyššie menovaných miest stála ďalšia slávobrána v Banskej Bystrici, ktorú predtým František Lotrinský nenavštívil.³

Nakoľko záväznými predlohami boli zachované návrhy pre výtvarnú podobu spomínaných triumfálnych brán, doposiaľ nikto podrobne neskúmal. Z literatúry, ktorá sa týmito návrhmi zaoberá, treba uviesť M. Matunáka (1928), A. Petrovú-Pleskotovú (1991), M. Čelkovú (1994, 1995). Ďalej ich spomínajú napríklad M. Laskovičová (1981), G. Galavics (1982), J. Medvecký (1987).⁴

O to cennejší je podrobný opis jednej zo slávobrán z roku 1751, ktorý je súčasťou správy o priebehu návštevy cisára Františka I. Lotrinského v Kremnici a ktorý dosiaľ nebol publikovaný. Text tej časti, ktorá sa venuje opisu slávobrán, je uvedený v pôvodnom nemeckom jazyku s latinskými citátmi v prílohe tohto článku. Celý dokument nedostal vlastný pôvodný názov a bol rozdelený do troch častí, pričom prvé dve obsahovali po štyri ďalej nečíslované listy a tretia tri nečíslované listy (1/1-4, 2/1-4, 3/1-3).⁵

Podľa tohto archívneho prameňa stála slávobrána na námestí v Kremnici hneď za dolnou bránou a bola 12 siah vysoká a 8 široká (str. 1/4). V prepočte to predstavuje výšku približne 24,3 metra a šírku asi 16,2 metra.⁶ Jej podobu

možno stotožniť s dvoma návrhmi z Múzea mincí a medailí v Kremnici, pričom každý predstavuje jednu stranu tejto slávobrán. Návrhy obsahujú latinské nápisy a ich jednotlivé symboly a alegórie sú číslované, čo poukazuje na existenciu libreta, ktoré ale nebolo objavené (opis realizovanej slávobrán číslovanie neuvádza).⁷ Práve na základe tohto opisu slávobrán bolo možné vysvetliť niektoré ich doteraz neznáme symboly a tiež zostaviť temer presné znenie latinských nápisov, na návrhoch miestami nečitateľných. A v konečnom dôsledku je to zdroj dôležitý pre pochopenie ikonografie celého súboru, keďže jeho alegoricko-symbolický aparát má jednotný charakter. Návrh evidovaný pod katalogizačným číslom K₁-953 zodpovedá tej strane kremnickej triumfálnej brány, ktorá bola obrátená smerom k budove určenej na ubytovanie cisára (str. 1/4). Je známe, že býval v budove mincovne a zároveň sídle Komorsko-dvorského úradu, ktorá dnes slúži ako múzeum.⁸

Návrh je nesignovaný a nedatovaný. Jeho základňu tvorí oblúk priechodu v podobe vchodu do štôlne s dvoma menšími iluzívnymi vchodmi po stranách. Okolo priechodu sedí sedem ženských postáv personifikujúcich slobodné kráľovské banské mestá na siedmich vrchoch, ako to uvádza citovaný archívny dokument (str. 1/4).

Na návrhu je každá postava charakterizovaná erbom mesta (označená č. 3). Najvyššie, vo vrchole priechodu, sedí alegória Kremnice s dvoma puttami. Okrem erbu pridrižiava ako symbol prosperity roh hojnosti, z ktorého sa sypú mince. Pre mesto Kremnicu zamerané na razbu mincí, to má veľmi konkrétny význam. Slnko priamo nad hlavou alegórie predstavuje podľa opisu slávobrán cisára Františka I. Lotrinského, ktorý tak prejavuje mestám svoju priazeň vyjadrenú slnečnými lúčmi. V tomto zmysle bol formulovaný aj latinský nápis v lúčoch: *STERILES CAUE DICERE POSTHAC* [Vystríhaj sa odteraz vyhlasovať za neúrodné. – cháp bane] (str. 1/4). Okrem takéhoto významu môže slnko na slávobráne reprezentovať zlato, čo je spolu s me-

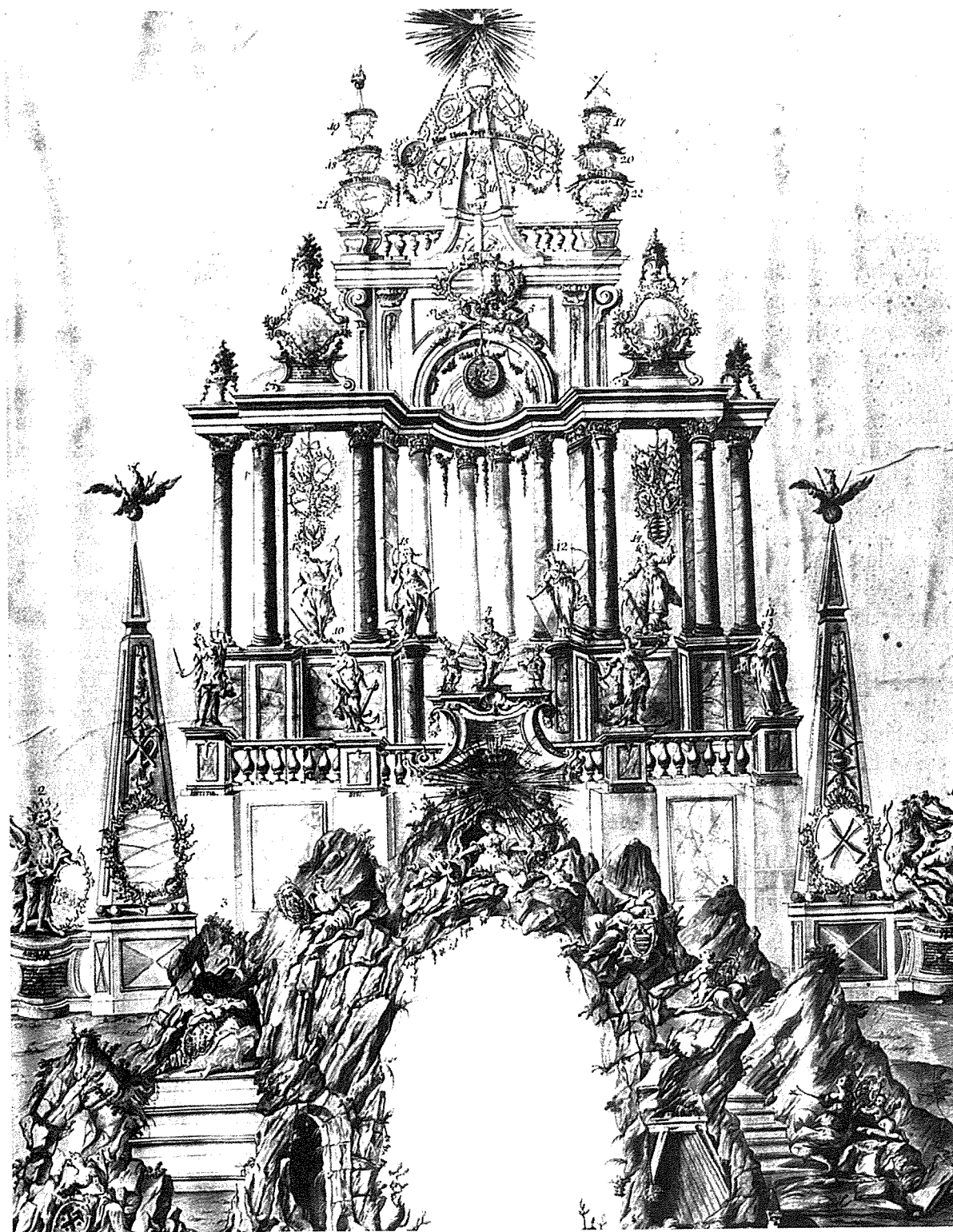
siacom, zastupujúcim striebro, veľmi charakteristický banický symbol.⁹ Personifikácie banských miest, napríklad Banskej Štiavnice so slnkom zastupujúcim zlato nad hlavou, možno nájsť ako parergy na okrajoch reprezentatívnych máp banských regiónov (mapa štiavnického revíru od M. Ziepsera z roku 1747).¹⁰

Od Kremnice vľavo smerom k päte oblúka sedia alegórie Banskej Štiavnice, Novej Bane, Banskej Belej; vpravo – Banskej Bystrice, Pukanca a Lubietovej (okrem Kremnice jedinej sprevádzanej puttom). Týchto sedem miest tvorilo od konca 14. storočia spoločný zväz nazývaný Zväz siedmich slobodných banských miest. Na jeho čele stáli vždy Banská Štiavnica, Kremnica a Banská Bystrica, ktorým aj na slávobráne patria najvyššie pozície.¹¹

Oblúkový priechod s alegóriami miest vymedzujú dva štvorhranné obelisky v duchu súdobej emblematickej označené v dokumente ako pyramídy (str. 2/1).¹² Na vrchole každého sedí jeden orol, ľavý s palmovou a olivovou ratoľstou, pravý s mečom a žezlom. V opise realizovanej slávobrán sa v oboch prípadoch hovorí len o olivovej a palmovej ratoľsti (str. 2/1). Obelisky, resp. pyramídy ako symboly večnosti sú v kombinácii s orlami – symbolmi cisárstva – oslavou Františka Lotrinského, cisára Svätej ríše rímskej od roku 1745, a jeho panovníckych schopností vo vojne (meč, palmová ratoľst) a v mieri (žezlo, olivová ratoľst). Na predných stenách postranných obeliskov visia dva erby, ktoré doteraz neboli identifikované. Možno ich určiť na základe opisu realizovanej slávobrán. Avšak treba predpokladať, že sú stranovo obrátené práve tak, ako ostatné postranné alegórie a symboly.

Potom by pravý erb na návrhu patril Ignácovi Kempfovi z Angrätau (v tom čase hlavnému komorskému grófovi) a ľavý grófovi Karolovi Ferdinandovi Königseggovi Erpsovi (prezidentovi Dvorského kolégia) (str. 2/1).

Z vonkajšej strany každého obelisku stojí na podstavci jedna mytologická postava. Naľavo (v opise sa hovorí o pravej strane) je zobrazený Apo-



1. A. Schmidt: Návrh I na slávobránu pre Kremnicu, 1751 (Múzeum mincí a medaílí, Kremnica)

lón (označený č. 2) s aureolou okolo hlavy, s lýrou v jednej ruke a kartušou v druhej. Vyobrazenie v kartuši je na návrhu nejasné, podľa opisu je na nej 9 múz radujúcich sa (tancujúcich) na vrchu Parnas a dopĺňať ho mal nápis (motto), ktorý na návrhu nie je (str. 2/1): *Sublimi resident* [Sídliť vo výške]. Celý alegorický obraz chápaný ako emblém dopĺňa štvorveršie (epigram) na sokli pod Apolónom: *Degitis in tuto saltus ite rate Camoene. Haec ioca, sed quanto flumine sudor emit. Non aliter rutilum fossores atterit aurum, Laetitiae posito signa labore parit.* [Žijete naplno, tancujte znovu múzy. Sú to hry, avšak koľko (životných) úderov táto námaha stojí. Práve tak ničí baníkov zlatožlté zlato. Vynaloženou prácou predstavuje práci znamenia radosti.]

Význam tohto obrazu (ani v citovanom dokumente nie je bližšie rozvedený) možno chápať ako porovnanie baníctva s ušľachtilou činnosťou múz, ktoré pod vedením Apolóna držali patronát nad tvorivými umeniami. Spev a tanec boli ich každodennou prácou aj obveselením. A to isté predstavuje pre baníkov dobývanie zlata.

Pendantom k Apolónovi je na návrhu Herakles (označený č. 1) umiestnený pri pravom obelisku. Je zachytený v boji s nemejským levom. Stojí na sokli s nasledovným štvorverším:

*Si manus Alcidis pro bello
pigra fuisset Nuncia fo-
cordem fama faceret
herum. Ni tantae
foret artis opus vi-
lesceret aurum
Difficili paritum nempe
labore valor.*

[Ak by Alcidova (Heraklova) ruka bola zbabelou zvestovateľkou vojny, získal by povest' lenivého/lahostajného hrdinu. Keby nebolo dieťa/práca takým umením, zlato stratilo by hodnotu. Veď hodnota sa rodí prácou.]

Aj v tomto prípade ide o oslavu baníctva ako namáhavej práce, rovnocennej Heraklovým či-

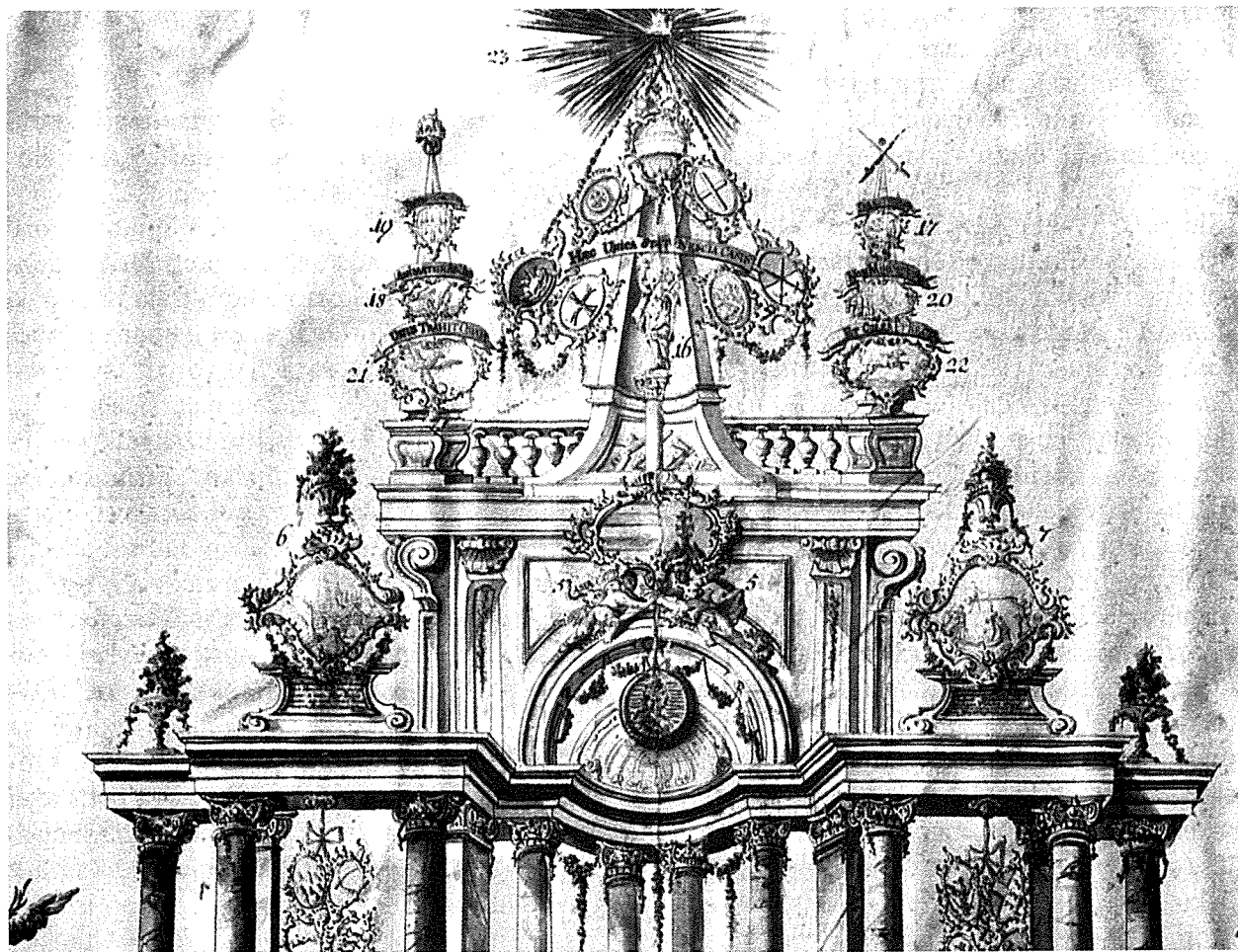
nom. Treba povedať, že oba motívy prevzaté z antickej mytológie sú v baníckej ikonografii výnimočné.

Vyššie opísané obelisky vymedzujú spolu s postavami Apolóna a Herakla ústrednú architektúru budovanú na skalnatom oblúku priečochodu. Tá začína galériou pre hudobníkov, ktorú ohraničuje balustráda v strede prerušená ozdobným podstavcom. Stoja na ňom traja princovia (označení č. 4) v pláštoch s hermelínom, s kniežacími korunami na hlavách a vojvodskými palicami v rukách. Ide o troch najstarších a v tom čase (rok 1751) aj jediných mužských potomkov Márie Terézie a Františka Lotrinského – Karola, Jozefa a (Petra) Leopolda (zľava doprava).¹³ V dokumente sú označení len všeobecne ako traja cisársko-kráľovskí princovia a osobitne je menovaný len korunný princ Jozef v strede, ktorý v duchu svojej hodnosti prevyšuje druhých dvoch princov (str. 2/1). Ich mená *CAROLUS*, *IOSEPHUS*, *PETRUS* sú čitateľné na návrhu, konkrétne na nízkych doskách, na ktorých princovia stoja. Na spoločnom podstavci pod nimi je nápis (latinský text na návrhu je čiastočne rozmazaný, preklad je podľa dokumentu):

[Mlčia, predsa treba sa ich báť, veľmi hrozia, Mars hrmí a náhle tisíce bleskov padá. Uhorský národ odvráti trácke meče, len nech osud ochráni Vás hlavu nášho kráľovstva.]

Tento prejav oddanosti a obetavosti národa (uhorského kráľovstva) svojmu panovníkovi, záruke jednoty a sily v každom nebezpečenstve môže byť adresovaný tak trom princom, potomkom panovníckeho rodu, a teda budúcim následníkom určeným prebrať moc, ako aj Františkovi Lotrinskému sprítomnenému ako slnko žiariace na banské mestá a zároveň zasahujúce svojimi lúčmi do nápisu na sokli.

Princov na spoločnom podstavci obklopujú cnosti stojace po dve z každej strany na balustráde, s doskou a označujúcim nápisom pod nohami. Vľavo, s mečom a váhami, je Spravodlivosť (*IUSTITIA*, označená č. 8) a bližšie k princom Nádej s kotvou (*SPES*, č. 10).



1 a. Detail návrhu I

Z druhej strany podstavca stojí zľava Miernosť (*CLEMENTIA*, označená č. 9) s palmovou ratolesťou v ruke a Stálosť (*CONSTANTIA*, č. 11) pridržajúca stĺp. Spravodlivosť a miernosť si zvolila za svoje hlavné panovnícke cnosti Mária Terézia, kráľovná česká a uhorská. Druhé dve cnosti – nádej a stálosť – by sa mohli vzťahovať na cisára Františka I. Lotrinského, a to na základe analógií s inou slávobránou, kde sú v kombinácii s ďalšími alegóriami chápané ako nádej v Prozretelnosť božiu a stálosť alebo stabilita krajiny, výsledok usilovnosti panovníka.¹⁴ V takomto ponímaní potom tvorí vždy jedna

kráľovná a jedna cisárova cnosť na návrhu pár. V citovanom opise realizovanej slávobrány, kde sa spomínajú v poradí – Spravodlivosť a Miernosť, Nádej a Stálosť (čo sa zhoduje aj s ich číslovaním), sú druhé dve označené ako cnosti dôležité v baníctve (str. 2/2).

Za balustrádou sa z galérie dvíhajú stĺpy na spoločnom sokli. Vytvárajú kolonádu, v strede konvexne prehnutú a ukončenú kladím, takže priamo za postavami princov vzniká nika. Medzi stĺpmi stoja personifikácie štyroch vied. Rovnako ako cnosti pod nimi sú vybavené charakteristickými atribútmi a väčšina aj latinskými pome-

novaniami. Ich atribúcia je známa aj z opisu kremnickej slávobrány (str. 2/2). Úplne vľavo stojí Geometria (*GEOMETRIA*, označená č. 13) s kružidlom v ruke a ďalšími rysovacími potrebami pri nohách. Vedľa nej Matematika (*MATHESES*, č. 15) má glóbus, ďalekohľad a zošit s výpočtami pod pazuchou. Hneď z druhej strany niky stojí Aritmetika (bez nápisu, č. 12), ktorá sa opiera o tabuľu s číslami a pravou rukou dvíha do výšky brko(?). Postava na pravom okraji balustrády predstavuje Hydrauliku (pre nedostatok miesta len *HYDRA*, označená č. 14) so svojimi typickými zariadeniami v rukách; jedným z nich bude zrejme pumpa. Podľa citovaného dokumentu ide všetko o vedy využívané v baníctve, zabezpečujúce jeho trvalý rozkvet.

Nad hlavami Geometrie a Hydrauliky visí z kladia po päť erbov. Reprezentujú krajiny habsburskej monarchie, ako sa to všeobecne konštatuje aj v opise slávobrány (str. 2/2). Všetky sa mi nepodarilo identifikovať. Pravú skupinu tvoria erby Kranska a Korutánska (erb je stranovo obrátený) vedľa seba, pod nimi erby Tirolska a Besarábie. Najspodnejší erb zatiaľ neurčenej krajiny nesie vo svojom poli motív piatich rúť. Hornú dvojicu vľavo predstavujú erby Sedmohradska, ďalej erb severnej časti Bosny – Rama (v rámci habsburskej monarchie sa pre toto územie používal jednoducho pojem Bosna) a pod ním erb Slavónska.¹⁵ Dva erby tejto skupiny zostali zatiaľ neurčené.

Na kladí stĺporadia je postavený štvorhranný štít s konchou, ktorá plynulo ukončuje niku pod sebou. V nej visí medailón s podobizňou Márie Terézie a kolopisom poukazujúcim na svetovú slávu panovníčky: *Notissima mundo* [Veľmi známa svetu]. Medailón sprevádzajú 4 detské personifikácie kontinentov (označené č. 5), na návrhu ich dopĺňajú aj latinské názvy. Sedia na orámovaní konchy ako zástupcovia sveta spomínaného v citáte. V dokumente sa doslova hovorí, že medailón je nimi „unášaný“ (str. 2/2). Z ľavej strany sedí Európa (*EUROPA*) s kniežacou korunou na hlave, nad ňou Ázia (*ASIA*) tmavšej pleti, so slo-

nom. Oproti Amerika (*AMER*) s perovou čelenkou a nižšie biela Afrika (*AFRI*) s levom.

Typ podobizne panovníčky, aký je použitý na návrhu v medailóne, je známy z viacerých pamätných alebo čestných medailí. Jeho autorom je M. Donner. Objavuje sa napríklad na reverze prémiových medailí udeľovaných poslucháčom Banskej akadémie v Banskej Štiavnici.¹⁶ Aj pamätné medaily vyrazené pri príležitosti návštevy Františka Lotrinského v banských mestách nesú túto podobizeň.¹⁷ Tesne nad kontinentmi je umiestnený znak Uhorska. V spojení s portrétom v medailóne je tu Mária Terézia prezentovaná ako uhorská kráľovná.

Po stranách štítu s konchou stoja na podstavci kartuše. Sú komponované ako emblémy, bez sprievodného opisu slávobrány by ich význam bol len ťažko zrozumiteľný. Lavá kartuša zobrazuje mesto Rím na siedmich pahorkoch, ktoré zároveň symbolizujú sedem banských miest (zastúpených už ženskými personifikáciami v oblúku priechodu slávobrány) ako ozdoby Uhorska. Podľa opisu publikovaného v prílohe má byť mottom emblému heslo (na návrhu nie je): *Decus et ornamentum regni* [Ozdoba a skvost kráľovstva]. Na podstavci pod kartušou je latinské štvorveršie, epigram, na návrhu zle čitateľný:

*Roma Decus Mundi Septena Cacumina
dicit Hoc sibi belligera ius pe
perere manu. Has Urbes
Septem vocitant Decus Orna-
mentum A nervo belli nominis Omen
habent.*

[Rím, ozdoba sveta, hovorí, že týchto sedem pahorkov zrodilo toto svoje právo vojenskou rukou. Týchto sedem miest nazývajú ozdobou..., majú znamenie mena od vojenskej sily.]

Antický Rím zobrazený v kartuši tu reprezentuje ideál mocného mesta, ktorého príklad nasledujú aj slobodné banské mestá.

V zrkadle kartuše pravého emblému je zobrazený interiér mincovne s razidlom peňazí. Patrí

k nemu motto (návrhu opäť nie je): *Saepius hic oreris* [Tu sa opäť zrodíš] (str. 2/3).

Epigram na podstavci znie (nepodarilo sa mi ho preložiť v plnom význame):

*Hungaricis olim Maria Theresia
sceptra Te peperit tantum
pulchra Vienna semel.
Saepius hic oreris, nostrae Telluris in
auro, Nam Te Reginam quaelibet Lora parit*

[Pre uhorské žezlo, Mária Terézia, zrodila Ťa kedysi krásna Viedeň. Tu sa opäť zrodíš v zlate našej zeme. Lebo Teba kráľovná/Tebe kráľovná kedykoľvek/akákoľvek ... (Lora) rodí/získa(?).]

Formálne veľmi podobný námet sa dostal na prospechové medaile určené pre najlepších absolventov mincovníctva na banských školách, kde má charakterizovať tento vedný odbor. Dokopy sú známe štyri rôzne typy týchto medailí. Kým na líci nesie každý z nich už spomínaný portrét Márie Terézie od M. Donnera, na rube je výjav zobrazujúci konkrétne štúdijné zameranie – baníctvo, meračstvo, probovníctvo a mincovníctvo.¹⁸ Zlato získané na území uhorského kráľovstva ako aj peniaze z neho razené patrili výlučne panovníkovi. Preto aj zvykli niesť jeho portrét. Takto by snáď mohol byť chápaný aj emblém návrhu.

Slávobrána vrcholí tromi obeliskami stojacimi na vyššie opísanom štíte. Masívny obelisk v strede je prehnutý dovnútra a v tomto konvexnom priestore je vložený stĺp, na ktorom stojí Viera (označená č. 16). V zdvihnutej pravej ruke drží kalich s hostiou a v druhej kríž. Páska nad alegóriou nesie nápis: *HAEC UNICA STATNES-CIA CASUS* (Táto jediná stojí neznalá pádu – porovnaj s opisom realizovanej slávobrány, str. 2/3). Ako sa píše v dobovom dokumente, ide o prezentovanie zaništenosti, s akou Jeho Veličenstvo (myslí sa cisár František I. Lotrinský) šíri pravú katolícku vieru v presvedčení, že práve ona predstavuje základ večného šťastia. Ako kontrast k stálosti viery sú pri päte stĺpa zhro-

mažené trosky architektúry podliehajúcej času. Nad hlavou alegórie visia okolo nápisovej pásky erby šiestich kurfirstiev: (vľavo) Trevír, Mainz, Kolín; (vpravo) Bavorsko, Sasko a Falcko, ktoré mali výlučné právo voliť cisára Svätej ríše rímskej. V strede medzi nimi visí najvyššie erb rakúskeho veľkoveľkovaľdstva s korunou, ktoré cisárskou korunováciou Františka Lotrinského (v roku 1745), spoluvládca v habsburských zemiach, získalo pozíciu na čele ríše. Vo vrchole obelisku žiari Božie oko v trojuholníku (označené č. 23) a vyjadruje podporu svetskej, habsbursko-lotrinskej moci.

Dva krajné obelisky na štíte nesú vo svojich vrcholoch odznaky cisárskej hodnosti, ľavý ríšsku korunu, pravý meč so žezlom, a na svojich driekoch vždy tri emblémy s mottom v páskach. Celá symbolika obeliskov sa vzťahuje k Františkovi Lotrinskému ako cisárovi a spoluvládca habsburskej monarchie. Bližšie ich význam rozvádza opis slávobrány postavenej v Kremnici, kde sú ale obelisky označené stranovo opačne k návrhom (str. 2/3 – 2/4). Na návrhu ľavá skupina emblémov sa začína kartušou s vyobrazením paláca osvetleného sviečkami (označená č. 19). Hore v nápisovej páske je motto: *VESTROS CONSUMOR IN USUS* [Pracujem pre váš úžitok], čím má byť vyzdvihnutá svedomitosť, s akou sa cisár usiluje o blaho svojich poddaných (str. 2/3). V nižšej kartuši sú hudobné nástroje, z ktorých ústredný má byť podľa opisu realizovanej slávobrány organ. Na návrhu sú jasne rozoznateľné len strunové nástroje (označené č. 18); nad nimi je nápis: *ANIMATURAB UNO* [Oživený v jednom]. Podľa opisu slávobrány poukazuje emblém na cnosti poddaných, ktoré nachádzajú u ich cisára uznanie (str. 2/4). Spodný emblém s letiacim orlom nesúcim reťaz predstavuje láskavého cisára, ktorý vedie svojich poddaných k svornosti (str. 2/4, označený č. 21). Nad kartušou je nápisová páska s textom: *UNUS TRAHIT OMNIA* [Jeden tiahne všetko].

Najvyššia kartuša vpravo (označená č. 17) zobrazuje obchodnú loď s nákladom a jej mot-

to znie: *PAR EST FERANDO* [Je schopný poskytnúť]. Čím sa myslia starosti o poddaných, ktorými je cisár „obťažkaný“ (str. 2/4). Záhrada s kvetmi a včelími úlmi (označená č. 20) v strednej kartuši, s heslom *NON MIHI, SED VOBIS* [Nie mne, ale vám] má byť alúziou na cnostného cisára, ktorého prvoradým cieľom je byť užitočný svojim poddaným (str. 2/4).

Najspodnejšia kartuša vpravo znázorňuje leoparda, zvieru známe svojou rýchlosťou v behu (označená č. 22), v nápisovej páske je text: *ET CELER ET RECTA* [Aj rýchly, aj priamo]. Keďže tu chce byť opísaný spôsob, akým František Lotrinský dosiahol svoju cisársku hodnosť, žiada sa skôr štylizácia – aj rýchlo, aj priamo. Ale rovnaká formulácia ako na návrhu sa uvádza aj v opise slávobrány (str. 2/4).

Popisom týchto emblémov sa v dokumente končí pasáž venovaná jednej strane slávobrány. Nasledujúci opis druhej strany zodpovedá ďalšiemu návrhu z Múzea mincí a medailí v Kremnici s katalogizačným číslom K₁-952. V ľavom dolnom rohu nesie návrh zrejme signatúru, ktorá je ale nečitateľná.

Slávobrána tohto návrhu sa začína priechodom, ktorý má tak ako v predchádzajúcom prípade podobu vchodu do štôlne. Po stranách sú dva ďalšie o niečo menšie iluzívne vchody. Skalnatý priechod predstavuje základňu, na ktorej stojí architektonická konštrukcia slávobrány. Opäť ju ohraničujú dva obelisky so sediacimi orlami na vrcholoch. Ich atribúty, palmová a olivová ratolesť vľavo a meč a žezlo vpravo, a aj symbolický význam oslavujúci vládu cisára Františka I. Lotrinského bol už vysvetlený vyššie. V dokumente publikovanom v prílohe sa ale na tejto strane nespomínajú.

Aj umiestnenie vždy jednej mytologickej postavy z vonkajšej strany každého obelisku opakuje kompozíciu predošlého návrhu, respektíve opačnej strany realizovanej slávobrány. (V opise slávobrány je ich umiestnenie opäť stranovo obrátené – str. 3/1.)

Ľavý Sisyfos (označený č. 1) nesie nad hlavou balvan, ktorý sa snaží odhodíť (ako to líči

archívny dokument). Na podstavci pod ním je latinský nápis:

*SISIPHUS.
Sysiphe cur lapidem,
rursum cadet ille, volutas?
Esto cadat, tangi pondere
debet apex, Tutius in
solitum venit haec indu stria
finem, Materiam repetunt nulla metalla suam.*

[Sisyfos, prečo kameň, ktorý gúľaš, spadne späť? Padá pod svojou váhou, keď sa dotkne vrcholu. Táto usilovnosť je iste nezvyčajná, veď žiadne kovy sa nemenia späť na svoju hmotu / nevracajú sa späť k svojej hmote.]

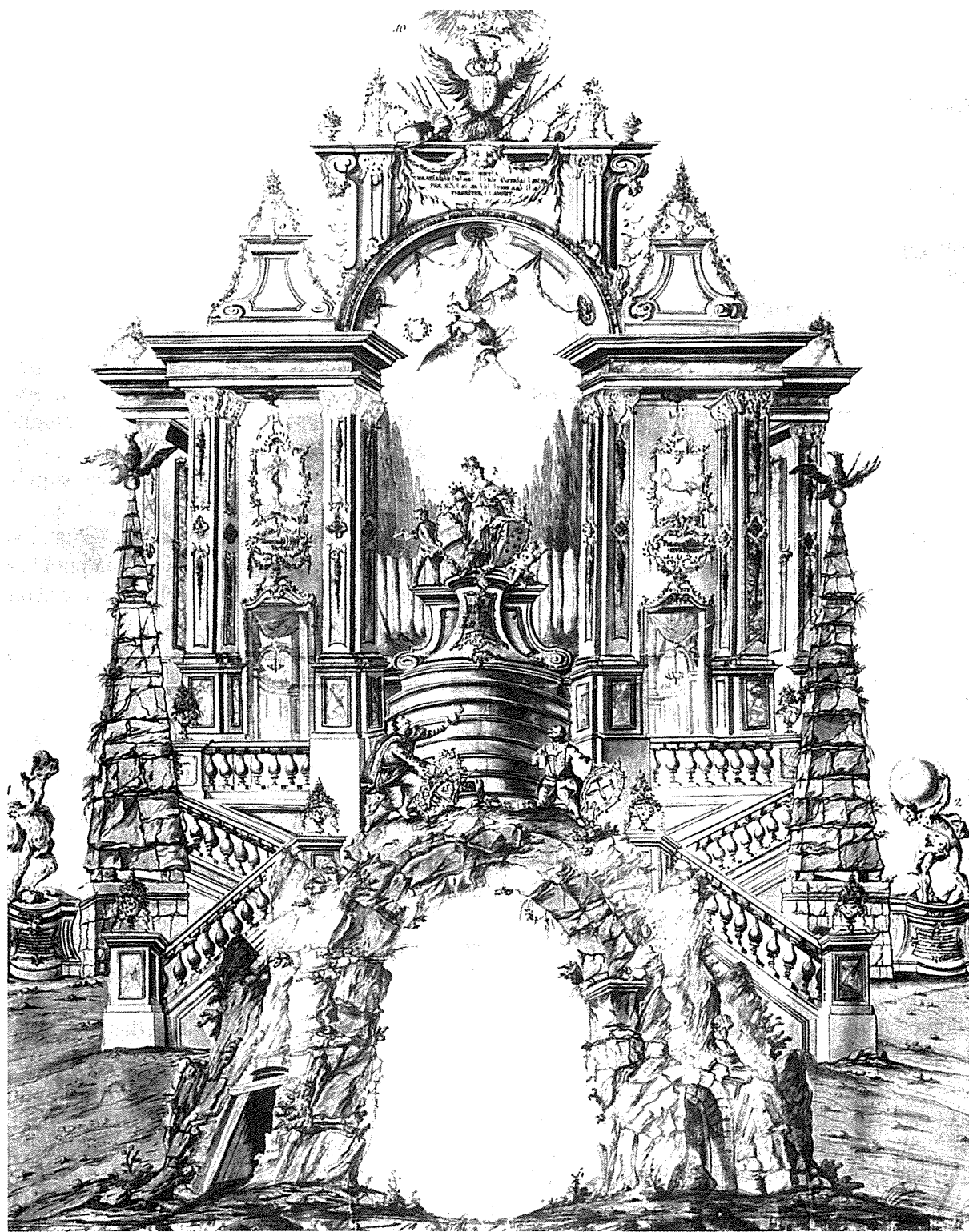
V tomto prípade je Sisyfova bezvýsledná práca myslená skôr ako kontrast k užitočnosti baníctva získavajúceho dôležité kovy z rúd. Vedľa pravého obelisku je zobrazený ďalší hrdina antickej mytológie, Atlas s nebeskou klenbou na pleciah (označený č. 2). Stojí na podstavci s nápisom:

*ATLAS
Si caelum spectes est multo
majus Atlante, Par tamen
is robur, cum, ferat illud,
conatibus eruit aurum, Sed
superat duras, cura, laborque
petras.*

[Ak by si pozeral na oblohu, je omnoho väčšia ako Atlas. Rovnaká je však sila, ktorou ju nesie. Tak baník veľkým úsilím dobýva zlato, avšak premáha tvrdé kamenie snahou a prácou.]

Ako pendant k Sisyfovi je aj Atlas zosobnením práce namáhavosťou podobnej baníctvu. Avšak v tomto prípade slúži ako vzor sily a titanského úsilia. Tak ako Herakles a Apolón, ani tieto dva alegorické motívy nepredstavujú tradičný repertoár baníckej ikonografie.

Samotná architektúra slávobrány v strede nad priechodom sa začína dvoma krídlami schodišťa lemujúcimi skalnatý oblúk. Ústia do galérie



2. A. Schmidt: Návrh II na slávobránu pre Kremnicu, 1751 (Múzeum mincí a medailí, Kremnica)

pre hudobníkov ohraničenou balustrádou. Odtiaľ sa vpravo aj vľavo dvíhajú po tri piliere na sokloch. Nesú zalamované kladie, v strede prerušené a preklenuté oblúkom. V priestore pod týmto oblúkom stojí na stupňovitom tambure alegória rakúskej panovníckej dynastie („*das Haus Oesterreich*“, označená č. 3, str. 3/1). V plášti s hermelínom a s kniežacou korunou na hlave je na návrhu sprevádzaná dvoma puttami. V pozadí za ich chrbtami sa črtá aleja stromov – cédrov (str. 3/2). Alegória pridrižiava o zem opreté dva erby, erb rakúskeho vojvodstva, čo je zároveň erb Habsburgovcov, a erb Františka Lotrinského (vojvodu lotrinského od roku 1729 a veľkovovodu toskánskeho od roku 1737). Na realizovanej triumfálnej bráne v Kremnici však mala podľa opisu držať erb uhorský a lotrinský (str. 3/1), čo však do tejto alegorickej kompozície nezapadá. Spojenie habsburského erbu s erbom Františka Lotrinského na návrhu možno chápať ako symbol zjednotenia rodov a ich dedičných zemí, vojvodstva rakúskeho a veľkovojsvodstva toskánskeho, čo sa udialo práve svadbou Márie Terézie s Františkom Lotrinským v roku 1736. Od tohto dátumu sa hovorí o habsbursko-lotrinskej dynastii.

Ani céder sa v tejto súvislosti neobjavuje náhodou. Prostredníctvom citátov z Biblie sa vžil ako symbol sily a odolnosti.¹⁹ Jednotu novej ríše, silnej a odolnej, oslavuje aj zvolanie na malom podstavci s alegóriou a erbami:

*VIDE
ET HIS TRIBVS
QVAM FELIX
SVB VNO CAPITE,
RESVLTER VNIO.*

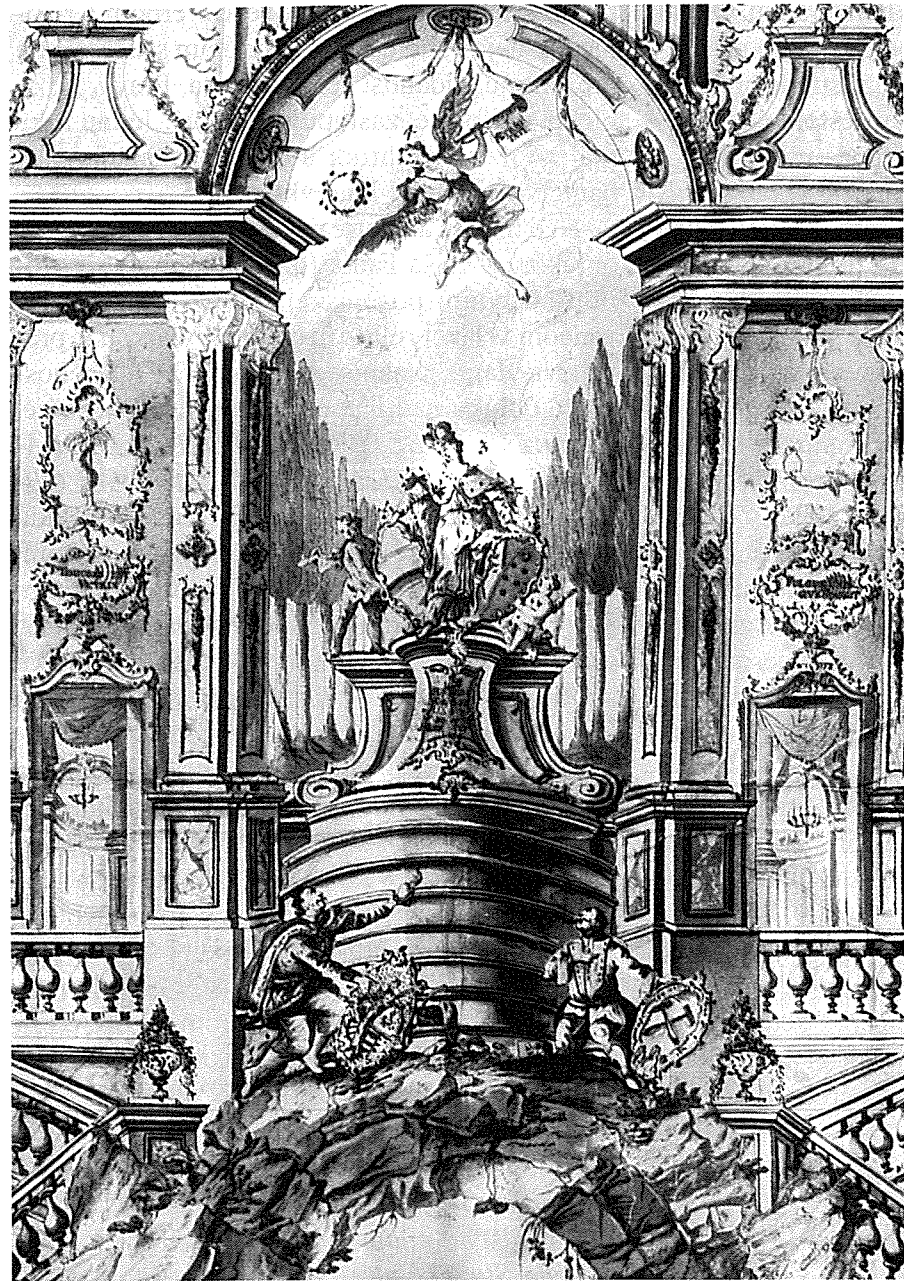
[Hľa, aj tento národ ako šťastná svornosť, pod jedným vládcom, nech sa ozýva.] Chronogram dáva rok 1751, kedy sa návšteva uskutočnila.

Ako reprezentanti národa spomínaného v citáte klačia pri päte stupňovitého tamburu dve mužské postavy. Hľadia smerom hore k alegó-

rii. Lavý, v meštianskom odevu s erbom Kremnice, k nej vystiera ruku s horiacim srdcom, čím prezentuje oddanosť celého mesta. Pravý, v baníckej uniforme, zastupuje ťažiarov. Jednu ruku má položenú na hrudi a druhou ukazuje znak baníctva, skrížené kladivko a klin.

Nad hlavou alegórie na podstavci sa tesne pod oblúkom vznáša Fama (označená č. 4) so svojimi atribútmi pozemskej slávy – vavrínovým vencom v ľavej ruke a trúbkou s vlajkou v pravej. Na vlajke je nápis: *AETERNITATI* [Večnosti]. V oblúku nad Famou je nápis (označený č. 7): *TRANSCRIBETVR ISTA VESTRA DIGNATIO AEVITERNAE POSTERITATI, QVAE OBLIVIONE NVNQVAM OBLITERABITVR.* [Budú tľmočené tie vaše zásluhy mladým potomkom, na ktoré sa nezabudne nikdy.] Chronogramom je opäť vypísaný rok 1751. Tento nápis, tak ako samotná Fama, poukazuje na večnú pozemskú slávu panovníckeho rodu sprítomnenú ženskou alegóriou s erbami.

Z kladia medzi piliermi visia po stranách dva emblémy. Každý je tvorený dvojicou kartuší, v hornej, väčšej, je symbolické vyobrazenie, v dolnej je motto. Vľavo (v tomto prípade sa strany na návrhu zhodujú s realizovanou slávobránou, str. 3/2) je zobrazený palmový strom s korunou a žezlom (označený č. 6), okolo kmeňa ho ovíja nápisová páska s heslom: *SAECULIS CONSECRATA* [Posvätená vekmi]. V oválnej kartuši nižšie je nápis: *TEMPORIS EST VICTRIX* [Vítazka nad časom]. Podľa opisu realizovanej slávobrány symbolizuje strom, tu označený ako vavrín (str. 3/2), panovnícky rod rakúskeho veľkovojsvodstva – „*das Erzherzogliche Oesterreichische Stammhaus*“. Nech už má zobrazený strom predstavovať palmu alebo vavrín, v každom prípade tu cisárske atribúty korunujú rakúske krajiny, čo je aktuálny poukaz na hodnotu Františka Lotrinského. Navyše oba stromy majú niekoľko spoločných, všeobecne zaužívaných symbolických významov.²⁰ Zvyknú vystupovať ako atribút víťazstva, v kontexte motto v spodnej kartuši – víťazstva nad časom. Celý emblém



2 a. Detail návrhu II

možno chápať ako oslavu cisárskej hodnosti, ktorá počnúc cisárom Františkom III. (korunovaným v roku 1453) patrila temer nepretržite rodu Habsburgovcov.²¹ Jediným prerušením tejto continuity bolo obdobie rokov 1741-45, kedy bol

cisárom Karol VI. z rodu Wittelsbach. Avšak následnou korunováciou Františka Lotrinského získali Habsburgovci (teraz ako habsbursko-lotrinský rod) hodnosť späť a podržali si ju až do konca trvania nemeckej ríše. Takže v roku 1751

im už šesť rokov titul znovu prináležal. V kartuši napravo je zobrazená ruka s prsteňom (označená č. 7), v pozadí sa črtá krajina. Spodný nápis znie: *FULGUR UNDIQUE SPARGIT* [Žiara dopadá všade]. Prsteň s drahokamom reprezentuje cisára Františka I. Lotrinského žiariaceho svojimi cnosťami ako vzácny kameň (str. 3/2). Drahokam v zlatom prsteni všeobecne symbolizuje spojenie krásy s cnosťou, ktorá sa niekedy konkretizuje ako dobrota.²²

Na kladí priamo nad týmito kartušami sú dva podstavce s kvetinovými väzami (označené č. 9). Predné steny podstavcov vyplňajú dosť nejasné vyobrazenia. Podľa archívneho dokumentu bola na postavenej slávobráne vľavo taviaca pec a vpravo skúšobná pec na čistenie zlata a striebra (str. 3/2). Nespomínajú sa k nim žiadne latinské nápisy. Reprezentovali dôležité činnosti spojené s baníctvom. Pri oboch návštevách (v roku 1751 aj 1764) boli obe tieto zariadenia predvedené panovníkovi a jeho sprievodu.

Z oblúka medzi podstavcami sa dvíha štvorhranný štít ukončený rímsou. Na štíte je latinský nápis orámovaný levím rúnom s maskou levej hlavy vo vrchole (označený č. 8):

PROVIDENTIA,
GRATIQUE DEI HAEC IVRIS AVSTRIACI
FACTA,
PER EXCELSA VOLITANS AQVILA
PERENNITER CLANGET.

[Tento orol rakúskej spravodlivosti/moci, zrodený z prozreteľnosti a milosti božej, poletujúci vo výšinách večne sa bude ozývať.] Zároveň chronogram dáva rok 1751.

Pokračovaním tejto myšlienky je korunovaný dvojhľavý orol s mečom a žezlom v pazúroch (označený č. 10). Nad jeho hlavou sa vznáša božie oko v trojuholníku, symbol Prozreteľnosti božej. V takejto podobe je orol, s erbom Františka Lotrinského na hrudi, znakom hodnosti rímskeho cisárstva. Orol so symbolom božskej Trojice predstavuje vrchol slávobrány. Zbožnosť

a oddanosť Božej moci ako panovnícka cnosť tak stojí nad všetkým.

Porovnaním dvoch návrhov triumfálnych brán s opisom slávobrány z Kremnice sa ukazuje, že vychádzajú z toho istého ideového programu. Z ikonografického hľadiska je zjavné, že rozmiestnenie symbolov na návrhu rovnako ako na realizovanej slávobráne podlieha významovej hierarchii. Kým baníctvo zaberá spodné a okrajové miesta architektúry, panovníckej symbolike je vyhradený stred a vrchol slávobrány. Tento princíp možno zovšeobecniť aj na ostatné návrhy tohto súboru.

Čo sa týka vzájomných rozdielov medzi návrhmi, rozoberanými v tomto článku, a slávobránou známou z publikovaného opisu spočívajú viac-menej len v detailoch – stranové obrátenie symbolov, odlišná štylizácia latinských nápisov, pričom ale význam zostáva zachovaný. Nespomenutie dvoch postranných obeliskov na jednej strane slávobrány môže byť len vecou nedôslednosti spätného zaznamenania udalosti, keďže navzájom korešpondujúca skladba oboch čelných častí oblúka si ich prítomnosť priam vyžaduje. Najpodstatnejší významový rozpor je v identifikácii erbov, ktoré drží ústredná alegória habsburského rodu (str. 3/1). Dedičné zeme lotrinského rodu (v jeho erbe sa návrh aj opis zhodujú) sa totiž svadbou Františka Lotrinského s Máriou Teréziou nezjednotili (o svornosti a jednom vládcovi hovorí latinský citát) s uhorským kráľovstvom, ako by to naznačoval opis slávobrány v archívnom dokumente, ale s panstvom rodu Habsburgovcov, ktorých erbom bol erb rakúskeho vojvodstva.

Preto je pravdepodobnejšie, že práve návrh slávobrány sleduje v tejto otázke pôvodnú myšlienku programu. Ako to bolo skutočne na realizovanej slávobráne, nemožno s určitosťou povedať.

Dochovaný archívny materiál k týmto návštevám umožňuje dokonca uvažovať o autorovi celej správy o pobyte cisára v Kremnici v roku 1751. 26. júna 1754 dostal Komorsko-dvorský úrad v Banskej Štiavnici list od banského maj-

stra v Kremnici A. Körmenyho, ktorý má podľa archívneho záznamu podávať opis triumfálnej brány ako aj priebeh príchodu a odchodu cisára.

Navyše oznamuje zámer kremnického kaza-teľa Kleina napísať o všetkom zaujímavom, čo sa pri príležitosti cisárskej návštevy udialo v Kremnici a Štiavnic. Práve tieto body obsa-huje správa, z ktorej časť tvorí prílohu tohto článku a ktorá by teda mohla byť listom kremnické-ho banského majstra.²³

Celá doterajšia úvaha vedie k záveru, že je opodstatnené považovať vyššie opísané návrhy slávobrán za bezprostredné predlohy realizova-nej kremnickej triumfálnej brány.

Správy z prípravných rokovaní k panovníckej návšteve v roku 1751 informujú, že mestská rada Kremnice sa rozhodla požiadať Banskú Štiavni-cu o jej plán slávobrány a postaviť si „podobnú“.²⁴ Nakoľko bola slávobrána z Kremnice inšpirova-ná štiavnickou, sa v spomínanej dokumentácii nehovorí. Podľa článku M. Čelkovej, v ktorom autorka publikovala preklad časti mestského pro-tokolu Banskej Štiavnice z roku 1751 s opisom slávobrány stojacej na námestí, jej podoba vy-chádzala z úplne odlišného libreta.²⁵ Možno ju stotožniť s návrhom z Historického múzea vo Viedni, ako to konštatuje aj M. Čelková. Ako už bolo povedané na začiatku, ďalšia z troch slávo-brán postavených v roku 1751 stála na Vindšach-te, v tom čase sídle hlavného banského a lesné-ho úradu. Ale o jej podobe tiež zatiaľ nevieme nič bližšie. Nedá sa preto ani vylúčiť, že práve táto mohla byť predlohou pre Kremnicu.

Rovnako nevyjasnenou otázkou zostáva au-torstvo ideového programu tohto súboru návr-hov, ktorý, ako som už vyššie spomínala, má jednotný charakter. Kým maliar Anton Schmidt je ako autor výtvarnej podoby doložený signa-túrou na väčšine perokresieb a jeho meno sa uvádza aj v účtoch za realizované slávobrány,²⁶ dokument s prípravným libretom a ani meno jeho tvorca sa zatiaľ nepodarilo zistiť k žiadne-mu z návrhov. Autormi takýchto libriet bývali zvyčajne vzdelanci blízki okruhu objednávateľa

projektov, zriedkavejšie aj sám objednávateľ. V tomto prípade je ale situácia trochu zložitej-šia. Kým priebeh panovníckych návštev zоста-vila cisársko-kráľovská Dvorská komora vo Viedni, za organizáciu prijatia a pobytu panov-níka so sprievodom v jednotlivých mestách zod-povedal Hlavný komorský-kráľovský úrad sídlia-ci v Banskej Štiavnic.²⁷ Ten predbežne infor-moval banské mestá o rozhodnutiach z Viedne a o potrebných prípravách. Navyše všetky ná-klady na postavenie slávobrány hradilo každé mesto.²⁸ Autor hľadaných libriet teda mohol po-chádzať z ktoréhokolvek z týchto prostredí.

Nevyriešených otázok okolo celého súboru siedmich návrhov slávobrán pre banské mestá zostáva ešte veľa. Dokument s opisom kremnic-kej slávobrány, ktorým sa tento článok zaoberá, aspoň čiastočne osvetľuje okolnosti vzniku a funkcie týchto diel.

POZNÁMKY

[1] K tomuto súboru patrí ešte ďalší návrh, tiež signovaný, kto-rý je od roku 1959 majetkom Historisches Museum der Stadt Wien (inv. č. 114520). Do súvisu s predošlými ho dala A. PET-ROVÁ-PLESKOTOVÁ v článku o maliarovi Schmidtovi: *Ada-lékok Anton Schmidt festő életútjához és pályakezdeséhez*. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, Budapest 1991, 201, obr. 7 na príl. LXIX.

[2] Štátny ústredný bankský archív (ŠÚBA) Banská Štiavnica, HKG – dodatok, inv. č. 31, *Návštevy panovníkov v Banskej Štiav-nici, Vecná skupina 1751-1752, 1764, Schemnitz in Niederhun-garn den 9. Junij*.

[3] Štátny okresný archív (ŠOA) Banská Štiavnica, fond Mest-ský magistrát Banská Štiavnica, Protokol 1764, inv. č. 449, s. 130-173; – Štátny okresný archív, Kremnica, fond Mestský ma-gistrát Kremnica (MMK), 1764, s. 753.

[4] M. MATUNÁK: *Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice*. Kremnica 1928, 237-245; – A. Petrová-Plesko-tová, c. d. (v pozn. 1, 1991), 199-204; – M. ČELKOVÁ: *Jeho cisársky majestát prichádza* (kat.), Banská Bystrica 1994, 36, 40, s. 17-20 (obr.); – M. ČELKOVÁ: *Výtvarné umenie na Štiav-nických Baniach*. In: *Štiavnické bane v histórii* (seminár 25.-26. 10. 1995), 112-134; – M. LACKOVIČOVÁ: *Slovenské banské*

múzeum v Banskej Štiavnic. *Výtvarný život*, 1981, č. 5, 24; – G. GALAVICS: *Volt-e rajzművészet a 17-18. századi Magyarországon? (Jegyzetek két kiállítás ürügyén)*. *Ars Hungarica*, 1982, č. 1, 7-18; – J. MEDVECKÝ: *Anton Schmidt a maliarstvo neskorého baroka na strednom Slovensku*. *Vlastivedný časopis*, 1984, č. 1, 32-36.

[5] Dodatočne bol archívom očíslovaný každý list dokumentu, v jednotlivých častiach vždy od jednotky. V rámci organizácie Ústredného banského archívu je teraz táto správa zaradená spo-lu s ďalšími dokumentmi týkajúcimi sa oboch panovníckych návštev do jedného celku ako *HKG-dodatok, Návštevy panovní-kov v Banskej Štiavnic, Vecná skupina 1751-1752, 1764* (porov. pozn. 2); doslovné znenie tohto opisu je publikované v prílohe. V článku sa odvolávam na príslušné strany tak, že prvé číslo v zátvorke znamená pôvodné označenie jednej z troch častí a druhé očíslovanie listov archívom. Samotný opis realizovanej slávobrány sa začína na strane 1/4. Slovenský preklad latinských veršov je výsledkom spolupráce s Mgr. Vanekovou.

[6] Prepočet sa opiera o predpoklad, že dĺžkové jednotky boli uvádzané v tzv. banskomeštských mierach: siaha = 2,0258 m (kým tzv. viedenská siaha mala 1,8964 m). – J. VOZÁR: *Denník princa Leopolda*. Martin 1990, 25.

[7] K žiadnemu zo zachovaných návrhov slávobrán sa libreto nenašlo. Charakter libreta má však latinský text v závere opisu cesty rímskeho kráľa Jozefa a jeho sprievodu, zapísaný v štiav-nickom mestskom protokole z roku 1764. Podľa názvu ide o „slávobránu pre Jozefa II., rímskeho kráľa a panovníka uhor-skej koruny, a Petra Leopolda, arcivojvodu Rakúska, navštevujúcich bane dolného Uhorska; postavenú pre slobodné banské mesto Štiavnicu“. Vo výtvarnej podobe ale takúto slávobránu nepoznáme. – Porov. prameň v pozn. 3, s. 169-173.

[8] *Tamtiež*, s. 78.

[9] Takto ho identifikuje aj A. Petrová-Pleskotová, c. d. (v pozn. 1, 1991), 202.

[10] ŠÚBA Banská Štiavnica, inv. č. 6451.

[11] Bližšie pozri J. VOZÁR, J. GINDL: *Banská Štiavnica a oko-lie*. Banská Bystrica 1968.

[12] V emblematike sa pojmom pyramída označoval aj obelisk. Táto terminologická zámena vznikla jednoducho nepochopením funkcie obelisku.

[13] Najstarší z nich, korunný princ Jozef sa stal po smrti svoj-ho otca Jozefa I. Lotrinského v roku 1765 sám cisárom a od roku 1780 bol suverénnym vládcom v habsburskej monarchii, českým a uhorským kráľom. Karol ako druhorodený mal po ot-covi zdediť veľkovoľvodstvo toskánske. Svojej funkcie sa ale nikdy neujal, zomrel v roku 1761. Titul veľkovoľvodu pripadol

v roku 1764 mladšiemu Leopoldovi. Ten sa nakoniec po smrti Jozefa II. v roku 1790 stal na dva roky aj cisárom a vládcom rakúskej monarchie. – B. HAMANNOVÁ: *Habsburkové. Živo-topisná encyklopedie*. Praha 1996 (český preklad).

[14] Takto sú prezentované na návrhu z Historického múzea vo Viedni. – Pozri pozn. 1.

[15] Ch. ŽEFAROVÍČ: *Stematografia*. Sofia 1986.

[16] Reprodukované napr. M. Čelkovou v katalógu výstavy *Jeho cisársky majestát prichádza* (c. d. v pozn. 2, 1994), 30.

[17] *Tamtiež*, s. 31-33.

[18] J. HORÁK: *Prospechové medaily bankých škôl*. In: *Z dejín vied a techniky na Slovensku* 4. Bratislava 1966, 293-302.

[19] Okrem toho môže reprezentovať krásu, vznešenosť...; – E. KIRSCHBAUM: *Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4 (S-Z)*. Freiburg i.Br. 1972, 562-563 (heslo *Zeder*).

[20] *Tamtiež, Bd. 3 (L-R)*. 1971, 106-107 (heslo *Lorbeer*), s. 364-365 (*Palme*).

[21] Niekedy sa táto nepretržitá kontinuita datuje od roku 1437, kedy bol cisárom zvolený vojvoda Albrecht, ako Albrecht II., ktorý ale vzápätí rezignoval. – J. LOUDA, M. McLAGAN: *Lines of Succession*. London 1981, 51.

[22] A. HENKEL, A. SCHÖNE: *Emblemata. Handbuch zum Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart – Wei-mar 1996, 88 a 1276.

[23] ŠÚBA Banská Štiavnica, Bericht, 1751, 26. jún.

[24] ŠOA Kremnica, Pisomná pozostalosť M. Matunáka, kartón č. 4. Návšteva rímskeho cisára Františka v Kremnici, podľa Ku-riálneho protokolu III, 1.6.140 b, 8. VI. 1751.

[25] M. Čelková, c. d. (v pozn. 4, 1995).

[26] ŠOA Kremnica, MMKr, Kuriálny protokol 1752-1755, s. 122, 7. október 1752.

[27] Niektoré dokumenty cituje J. VOZÁR, in: *Zlatá kniha ba-nicka*. Bratislava 1983, 11-13.

[28] ŠÚBA Banská Štiavnica, Resolution, 20. apríl 1764; V to-mto dokumente sa v bode č. 9 vyslovene hovorí, že každé mesto si má postaviť slávobránu na vlastné náklady. – ŠOA Kremnica, MMKr, 1751, III. 1. 6. 146; – V účtoch mesta za prípravu prijá-tia cisára sú uvedené aj jednotlivé položky za prácu a materiál na slávobránu.

Foto: Archív ÚDU SAV – Th. Leixnerová (1, 2)

Štátny ústredný banský archív, Banská Štiavnica

HKG – dodatok, Návštevy panovníkov v Banskej Štiavnici, Vecná skupina 1751-1752, 1764

Dokument nemá názov; pôvodne bol očíslovaný len prvý, piaty a deviaty list (1., 2., 3.), dodatočne bol archívom očíslovaný každý list dokumentu, v jednotlivých častiach osobitne.

Opis slávobrány sa začína na štvrtom liste prvej strany.

[1/4]

(...) Diese (Triumphspforte) stund auf dem Markt ohnweit dem Unterthor, und war 12. Klafter hoch, und 8. breit. Die Seite gegen Ihre Kaiserl. Majestät absteig Kuartier ist, mit auserlesenen Sinnbildern, gezieret geweste. Ganz unten an derselben sind, die 7 Bergstädte, in figuren, mit Wappen, auf 7. Bergen vorgestellt. Unter denselben erschien die Hauptbergstadt Cremnitz etwas hoher, darauf die Sonnenstrahlen fallen, mit der Uberschrift:

Steriles caue dicere posthac.

Die Sonne, mit ihren Strahlen, bildete S. M. den Kaiser vor.

[2/1]

Auf der rechten Seite von diesen 7. Bergen, stunde eine hohe Pyramide, in welcher das Wappen Seiner Excellenz des /Hochgebohrens Herrn Herrn Carl Ferdinand des H. R. R/ Grafen von Königsegg Erps, oben her aber unterschiedlicher Berg und Schienzeüg, zur Seiten der Apollo mit einem Schild, in welchen die 9. Musen frolockend, auf dem Berg Parnasso, vorgestellt waren, mit der Unterschrif:

Sublimi resident.

Drauf folget die Unterschrift:

*Degitis in tuto, saltus iterate Camoenae,
Haec ioca, sed quanto fulmine sudor emit?
Non aliter rutilum fossores atterit aurum,
Laetitiae posito signa labore parit.*

Auf der linken Seite war auf eine Pyramide, in welcher das Wappen Seiner Gnaden Hern Obrist kammergrafens Ignatii Kempf von Angrät: Auf beyden Pyramidenspitzen aber einfache Adler, mit Oliven und Palmzweigen, darneben die Statua Herculis, mit der Uberschrift:

Si manus Alcidis, pro bello pigra fuisset

Nuncia, focordem fama faceret nerum. Ni tantae foret artis opus, vilesceret aurum;

Difficili paritum nempe labore valor.

Hierauf folget eine Gallerie für die Musicanten; in dieser erblickte man, auf einem Postament, die 3. Kai-

serl. Königl. Prinzen, unter welchen der Cronprinz Ioseph etwas erhobener stund, mit der Unterschrift:

*Esto tacent, metuenda tamen non pauca minantur,
Mars tonet, et subito fulmina mille cadet.
Excipiet Thracum gladios gens Hungara; seruent
Vos nostri regni dummondo fata caput.*

[2/2]

Zwischen denen Säulen, sahe man die Haupttugenden, nemlich iustitiam und clementiam, das ist, die Gerechtigkeit und Mildtätigkeit, mit welchen Seine Majestät dero Länder beherrschen. Ferner, waren auf der Gallerie, die zum Bergbau höchst nöhtige Tugenden, die Hofnung nemlich, und die Beständigkeit, vorgestellt.

Hierauf folgete die Architectur, welche aus einer auf vielen Seilen stehenden Kuppel bestanden; mitten in der Kuppl, war zu sehen goldene Medaillie, mit dem Portrait S. Kaiser und Königl. Majestät Königin von Ungarn herabhängend. Diese Medaillie wurde durch 4. Genios, welche die 4. Theile der Welt vorgestellt, gleichsam geraubet, mit der Uberschrift:

Notissima mundo.

Mitten, unter und zwischen den Säulen, hengen beyderseits die Wappen derer Königreiche und Länder von S. Majestät. Weiter unten aber stunden die Wissenschaften, nemlich Geometrie, Arithmetic, Hydraulic und Mathematic, durch welche Künste die Bergwerke in ihrem Flor beständig erhalten werden.

Auf der rechten Seite der Medaillie, stehet Rom auf 7. Hügeln, welche die 7. Bergstädte, als die Schatzcamer von Ungarn, vorstellen, mit der Uberschrift:

Decus et ornamentum regni.

Vorunter folgendes zu sehen war:

*Roma decus mundi septena cacumina dicit,
Hoc sibi belligera, ius, peperer manu.*

Has urbes septem vocitant decus ornamentum,

A nervo belli nominis omen habet.

[2/3]

Auf der linken Seite stehet das Münzhaus, wo das Geld geprägt wird, mit der Uberschrift:

Saepius hic oreris.

Unten stunde folgendes:

*Hungaricis olim Maria Theresia sceptris,
TE peperit tantum pulchra Vienna semel.
Saepius hic oreris nostrae telluris in auro,
Nam TE reginam quaelibet Lora(?) parit.*

Als dann ist abermal eine andere Gallerie gefolget, an dessen Mitte, das Wappen vom Königreich Ungarn, zu sehen war. Diese Gallerie schrenkete drey Pyramiden ein, deren die mittlere und höchste, von zweyen Seiten, mit einer ansehnlichen Providenz, bescheinet wurde, von welcher 6 Khurfürstentümer, als nemlich Trier, Maynz, Köln, Bayern, Sachsen und Pfalz durch ihre Wappen, mit dem Schild, vom Erzherzoglichen Hause Oesterreich, welches in der Mitte der grösten Pyramide stunde, sich vereinigen. Unten war zwischen zerfallen Gebäuden, auf einer Säule, die wahre Reliigion, mit der Uberschrift, zu sehen:

Una haec stat nescia casus.

Hinmit wolte man vorstellen jenen inbrünstigen Eyer von S. M. die wahre Catholische Religion an allen Orten zu vermehren, in der Bejahung, das sie einzig und allein der Grund zu aller zeitlich und Ewigen Glückseligkeit Seye/ist.

Die rechte Pyramide hatte die Kaiserl. Crone, in der Höhe, auf welche 3 Sinnbilder zeileten. Das erste stellte einen aller Orten von Lichtern beleichteten Pallast, so auf die grosse Sorgfalt, womit S. M. das Wohl dero Untertahnen suchen, mit der Uberschrift:

Vestros consumor in usus.

[2/4]

Das anderre Sinnbild bestund, aus einer Orgel, mit beygelegten musicalischen Instrumenten, andeutend, dass von dem Kaiser die Tugenden, bey den Untertahnen, ihren Preyss, und Wert nehmen, mit der Uberschrift:

Animatur ab uno.

Das letzte Sinnbild hat einem Adler vorgestellt, der eine goldene Kette, bey den letzten Ringl ergreift, und die ganze Kette aufhebet, so die grose Mildigkeit S. Majestät, womit dero Untertahnen in der Einigkeit sich empor schwingen können, anzeigt, mit der Uberschrift:

Unus trahit omnia.

Auf der linken Seite, ist auf der Pyramiden Spitze, der Kaiserl. Scepter, mit dem Schwert, vorgestellt; dabey noch drey Sinnbilder zu bemerken:

Das erste Sinnbild stellet ein mit Waaren beladenes Kaufmannsschiff vor, die grossen Sorgen, mit welchen der

Kaiser, seiner Untertahnen halber, beladen ist, anzudeuten, mit der Uberschrift:

Par est ferendo.

Das andre Sinnbild zeigt ein Blumengarten, wo volle Bienkörbe stehen, zur vorstellung, dass, der Nutzen der Untertahnen, S. Majestät Ziel und Ende seye, mit der Uberschrift:

Et celer et recta.

[3/1]

Es verdienet annoch, dass der anderte Theil der Triumphsporte, in seiner Gestalt, dargestellt wird.

Der Grund wurde, gleich einem Gebürg, vorgestellt, worein die Durchfahrtr zu sehen, auf dessen rechten Seite war die Statua Sysiphi, wie er einen, auf sich fallenden Stien hinweg stosset, mit der Uberschrift:

*Sysiphe cur lapidem, rursum cadet ille, volutas?
Esto cadat, tangi pondere debet apex.*

*Tutius insolitum venit haec industria finem,
Materiam repetunt nulla metalla suam.*

Auf der linken Seite war zu sehen der Atlas, wie er die Himmelskugl trägt, mit der Uberschrift:

*Si caelum Spectes est multo majus Atlante;
Par tamen is robur, sum ferat illud, habet.*

*Sic follor magnis conatibus eruit aurum,
Sed superat duras, cura, laborque petras.*

Neben diesen war eine bequeme Steigen, auf die erste für die Misicanten aufgerichtete Gallerie, gebauet. Auf dieser Gallerie stund, in einem erhobenem Postament, das Haus Oesterreich, mit seinem, dem Ungarischen und Lotaringischen Wappen. Unterhalb ein Burger mit in Händen haltenden Erz, und das Cremnizer Stadtwappen. Ferner ein Berghoyer, mit dem Wappen der Hoyerschaft, in der Uniform, beyde halb knieden. Unter erwäheten Wappen hat man folgendes gelesen:

VIDe

et hIs trIbVIs

qVaM feLIX,

sVb Vno capIte,

resVLter Vnlo.

[3/2]

In der Höhe sahe man die, über die Cederbäumen, fliegende Fama, die unschätzbare Kaiserliche Gnade so immer in die Vergessenheit kommen soll, anzudeuten, desswegen sie in der Hand eine Posaune gehalten, mit einem Fähnlein, auf welchen das Wort stund in der Mitte:

Aeternitati.

Oberhalb der Fama aber war folgende Uberschrift:
TransferIbetvR Ista Vestra DIgnatIO aeVIter-

*nae posterItatl, qVae obLIVI one nVn-
qVaM obLIterablItVr.*

Auf beyden Seiten aber waren folgende Sinnbilder zu sehen:

Das erste zur Rechten war ein im Ring gefassten Edelgestein, der mit seinem Glanz alles erleichtete, anzudeuten, dass S. Majestät hohe Tugenden überall glänzen und scheinen, mit der Überschrift:

Iubar undique spargit.

Auf der linken Seite stand ein Lorberbaum, auf dessen Gipfel Cron und Scepter gewesen. Um den Stamm war geschrieben:

Saeculis consecrata.

Dieses bedeutet das Erzherzogliche Oesterreichische Stammhaus mit der Überschrift:

Temporis est victrix.

In der Höhe vorgestellt der triumphirende Adler, mit dem Kaiserlichen Wappen, unterhalb hänge eine Lövenhaut, auf welcher folgendes geschrieben war:

*ProVIDentla, gratlaqVe Del, haeCIVrIs aVstrlaClfaC-
ta, per eXCeLsa VoLItans, aqVILa, perennlter Clanget.*

[3/3]

Auf der rechten Seite des Adlers wurde noch, zu mehrerer Zierde, ein Schmelzofen, zur linken aber ein Probierofen, abgebildet. (...)

Interpretation des ikonographischen Inhaltes der zwei Entwürfe der Triumphbögen aufgrund der Archivadokumente

(Zusammenfassung)

In den Sammlungen der Galerie von J. Kollár in Banská Štiavnica (Schemnitz) und des Museums der Münzen und Medaillen in Kremnica (Kremnitz) befindet sich eine Sammlung von Entwürfen der Triumphbögen (insgesamt 7 Stück). Sie entstanden im Anlass der Herrscherbesuche in den königlichen Bergstädte. Die erste unternahm Kaiser Franz von Lothringen im Jahre 1751, die zweite seine Söhne Joseph und Leopold zusammen mit Prinz Albert von Sachsen-Teschen im Jahre 1764. Im Rahmen der Archivadokumentation zu die-

sen Besuchen blieb eine Beschreibung der Ehrenpforte aus Kremnitz (aus dem Jahre 1751) erhalten. Ihre gestalt kann man mit zwei Entwürfen aus dem Kremnitzer Museum identifizieren. Jeder stellt eine Seite der Pforte dar. Autor der künstlerische Fassung ist ein bekannter Mahler Anton Schmidt, der einige Stücke signierte. Den Autor von Libretto kennen wir aber nicht. Er könnte aus dem Umkreis der K. u. K. Hofkammer in Wien ebenso wie des Hofkammergrafamtes in Schemnitz oder des Stadtmagistrats stammen.

Pedagog Funke a Bauhaus

Antonín DUFEK, *Brno*

Jaromír Funke (1896-1945) je považován za jednoho z průkopníků moderní fotografie.¹ Již v první polovině dvacátých let se vydal svou vlastní cestou k abstraktní fotografii, vytvořil však také některá z prvních a vzorových děl nové věčnosti, konstruktivismu a surrealismu. Své dílo doprovázel rozsáhlou teoretickou a kritickou činností. Zpočátku zanícený amatér a vůdce opozice proti všem autoritám se shodou okolností stal fotografickým pedagogem: nejprve na „slovenském Bauhausu“ v Bratislavě (od 1931) a pak na Státní grafické škole v Praze (od 1935). Měl tedy jedinečnou možnost své přesvědčení i znalosti šířit, a to i v době, kdy to v okolních zemích, zejména v Německu, nebylo možné (publikoval do roku 1941, vyučoval až do roku 1944). Společně s českými a slovenskými pedagogy z jiných oborů kultivoval tradici Bauhausu.

Funke a Bauhaus

Funkeho vztahu k Bauhausu dosud nebyla věnována speciální pozornost. Je paradoxní, že jeden z nejvzdělanějších a neinformovanějších českých intelektuálů se v průběhu dvacátých let nezmiňoval o Bauhausu ani o László Moholy-Nagyovi. Za svého protihráče, s nímž polemizoval a soutěžil, si Funke vybral Man Raye.² Není dochována ani zmínka o tom, že by před rokem 1929 znal Moholyho *Malerei Fotografie Film* nebo jiné texty, přestože jich v časopisech

české avantgardy byla publikována celá řada. Funkeho neinformovanost či vědomé přehlížení německé avantgardy lze snad vysvětlit poválečnou nedůvěrou ke všemu německému a orientací progresivní české kultury na Francii, USA, Itálii, Anglii. Obrat ve vztahu české avantgardy k progresivní německé kultuře se časově zhruba kryje s vypuknutím krize a vznikem *Levé fronty* (proti nacismu) roku 1929; v témže roce začíná externě přednášet na Bauhausu vůdčí osobnost české avantgardy, Karel Teige. Z toho, co o Funkem víme, je zřejmé, že musel být podrobněji o Bauhausu informován nejpozději v létě roku 1930, kdy se v Brně stýkal s funkcionalistickým architektem Bohuslavem Fuchsem a jeho tehdejší asistentkou Lotte Beese.³ Ve své publikační činnosti věnoval Funke pozornost László Moholy-Nagyovi recenzí jeho monografie od Franze Roha. Ani zde se Funke nevyhnul poměrování s miláčkem české avantgardy Man Rayem: „*Jest totiž Man Ray básník, kdežto Moholy-Nagy technik.*“⁴

S László Moholy-Nagyem se Funke zřejmě nesetkal; nelze však pominout skutečnost, že Moholy měl krátce před Funkeho příchodem do Bratislavy na Škole umeleckých řemesel šest přednášek, z toho jednu věnovanou fotografům. Přednášky byly na škole jistě v čerstvé paměti a kromě toho byl jejich obsah publikován.⁵

Teprve od loňska se ví, že nebyl nabídky učitelského místa v Bratislavě, kterou Funke z existenčních důvodů stěží mohl odmítnout, začal by

možná studovat na Bauhausu. Šlo o zvláštní shodu okolností, protože na Bauhaus ho vábil přítel Zdeněk Rossmann, který byl společně s přítelkyní Marií Doležalovou (budoucí manželkou) z Bauhausu vyhoštěn, začal učit v Bratislavě a za změněných okolností Funkeho tedy zlákal do Bratislavy.

Z dochovaných Rossmannových dopisů se dozvídáme informace, které přispívají k dosud nedostatečným vědomostem o fotografickém oddělení Bauhausu, proto zde ocitujeme delší pasáže (zachováváme malopis, kterým Rossmann psal). V dopise psaném 11.2.1931 v Dessau přemlouvá „funkase“ aby ihned přijel na Bauhaus „[...] dokud existuje, fest bude tento pátek. Maru [Marie Doležalová] bude dělat fotoabteilung.“ Funke si zřejmě vyžádal bližší informace, které mu Rossmann poskytl v dopise z 16.3.1931, kde také avizoval, že posílá prospekty. „žádný abteilung není tak dobře veden jako foto. peterhans je ve své věci mochr, je to chemický inženýr rozumí té věci jak snad nikdo v německu a jeho vyučovací metoda je skutečně na úrovni vědeckých experimentů vysokých škol. pracovat se zde musí velmi pilně a právě ve fotoabteilungu je k tomu skvělá možnost protože mají výborně zařízené dílny. na tvé body odpovídám. / 1.) budeš se učit teorii foto a pak praktické dílny. dále studium materiálu albers, farbenlehre a formlehre kandinský, normalisaci, písmo, matematiku. hlavně ovšem foto. ty ostatní předměty budeš brát abys dostal bauhausovské buňky do krve. některé ty věci tě budou velice zajímat. / 2.) doba trvání závisí na tvých pracech které předložíš kuratoriu. bud' jist, že se dostaneš do 5 – 6 semestru (trvá to 6 semestrů tedy do posledního) nakonec dostaneš diplom! / 3.) bydlet budeš v ziebighu, je to blízko bauhausu. [...] / 4.) co to bude stát. [...] semestr právě nyní začne [...]“.

Funke skutečně dodal své práce na Bauhaus, ale věrohodnou informaci o reakci Waltera Peterhansa se dozvěděl teprve později v Bratislavě od Marie Rossmannové. V dopise své nastá-

vající manželce Anně z Bratislavy 7.11.1931 píše: „[...] odpoledne jsem byl s marií r. fotografovat po bratislavě. byli jsme u přístavu šli kol dunaje až na bratislavský hrad a židovskou čtvrtí domů. ale nikde nic, udělal jsem dva bezvýznamné obrázky. ale celkem bylo zajímavější, co mi m. vyprávěla o Bauhausu. peterhans tam měl nějaký divný poměr s nějakou dívkou. [...] peterhans sám musí být zajímavý typ. málo mluví, nikomu nic nevykládá i o fotografii málo mluví. ve škole dá žákům práci a sám si jde do své kanceláře. nikomu nepomáhá a pak jen koriguje. je to zajímavé tím, že peterhans si svoje tajemství velmi chrání. dělají tam studie materiálů, ale nějak theoreticky je z toho nez[kouší?] a zde jsem pozoroval, že marie je nějak vedle. ptal jsem se jí na leccos, ale nikde nic. neví. byla na bauhause ne na textilu, spočátku na kreslení a pak 3 měsíce na foto. tak vidíš, jak vypadá pravda, bez nadsázek. není to tak jak to vypravoval rossmann. a pak jsem se dozvěděl, jak to vypadalo s mými foto, které jsem poslal rossmannovi do bauhausu. ukazovali je peterhansovi. prý se mu velmi zamlouvaly a u jedné prohlásil, že podobnou věc už také dělal dříve. a rossman otočil foto a tam byl letopočet, který byl ještě starší než rok co peterhans podobnou věc dělal. takže jsem udržel primát. a nakonec si peterhans vůbec nepřál, abych přišel na bauhaus. to je velmi zajímavé co? [...] myslím, že marie nebyla zasvěcena co má mluvit a tak to vysypala.“⁶

Potud tedy dochovaná korespondence. Zdá se, že přípravy Funkeho přijetí na Bauhaus neprobíhaly bez problémů.⁷ Nevíme, jaké fotografie si Peterhans povšiml a jakou „oficiální“ verzi sdělil Rossmann Funkemu. K úvaze se nabízí vztah mezi shora fotografovanými („table-top“) plošnými „zátišími“ obou fotografií, který je zřejmý a byl již konstatován.⁸ Jméno Waltera Peterhansa vešlo v Československu ve známost zejména díky publikaci nejvýznamnějšího Peterhansova textu *Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie* v Teigehe Revui Devětsilu (ReD) v únoru 1930.⁹ Ve stejném roce si zís-

kala popularitu i publikace Franze Roha a Jana Tschicholda *Foto-Auge* (1930), sestavená z výstavy *Film und Foto* ve Stuttgartu 1929. Mezi přísně vybranými reprodukcemi je i jedna práce Peterhansova. Funke byl v rozporuplné situaci. Na rozdíl od Peterhansa patřil k průkopníkům „nové“ fotografie, byl již také o rok starší než Peterhans, na druhé straně byl amatér, neměl žádné oficiální školení, a to byl v jeho nastávající pedagogické kariéře skutečný handicap (přestože vystudoval práva a studoval i medicínu a dějiny umění). Doklad o absolvování Bauhausu by se mu tedy hodil.

Možná nejilustrativnějším dokladem o Funkeho vztahu k Bauhausu je vzpomínka Josefa Sudka, že Funke natolik horoval pro Bauhaus (ale i pro surrealismus), že Sudka považoval za konzervativce a navzdory dlouholetému nejužšímu přátelství mu nezahájil první samostatnou výstavu v Praze (1932).¹⁰

Funke pedagog v Bratislavě a Praze

Stát se pedagogem nebylo pro Funkeho jednoduché především z osobních důvodů, jinak však měl pro své poslání všechny předpoklady. Představme si jeho situaci na počátku třicátých let. V průběhu vlastního experimentování (od 1922) odmítl fotogramy, lpěl na opticky ostré fotografii z kamery a většinou již v první polovině dvacátých let dospěl k metodám nové fotografie: k řešení kompozice v ploše, k detailu, diagonální kompozici, neobvyklým úhlům pohledu, nefigurativní tvorbě. Fotografoval geometrické objekty. Vytvářel i snímky reklamního typu. Na počátku třicátých let bylo hlavním úkolem tyto metody šířit a kdo jiný k tomu měl lepší předpoklady než ten, kdo si je sám pro sebe objevoval?

Zdá se, že vytvoření systému výuky nedělalo Funkemu velké potíže, radil se ovšem se Sudkem.¹¹ Podobně jako tomu bylo u Peterhansa,¹² jeho laboratoří bylo ve dvacátých letech zátiší a zátiší bylo pochopitelně nejdůležitější součástí výuky reklamní fotografie.

Funke v Bratislavě vyučoval na Učňovských školách a na večerní Škole umeleckých remesiel (většinou celkem 21 hodin týdně). Fotografické oddělení na těchto školách bylo otevřeno s jeho příchodem v září roku 1931. Podle Rossmanna bylo vybaveno lépe než na Bauhausu. Večerní škola byla určena fotografům, reklamním grafikům a žurnalistům. Zpočátku byla Funkeho výuka rozdělena jen na „Operace v ateliéru a venku“ a „Práce v temné komoře, chemické procesy“. Další výuka fotografů se obměňovala, zahrnovala obvykle výuku kreslení, typografie, nauku o barvách, nauku o reklamě a vkusu. Funkeho vyučovací program je ve Výroční zprávě za rok 1931-32 formulován takto: „*Postupné fotografické práce od jednotlivých struktur materiálů k jednoduše kompozici objektu v priestore. Kombinovanie predmetov a ich vzájomné vzťahy. Fotografia reklamná a dokumentárna. Jednoduchý portrét. Negatívny a pozitívny proces. Zväčšovanie rozptýleným svetlom.*“

V dalších ročenkách se pak objevuje v takřka nezměněné podobě vyhraněnější program, který je zároveň manifestem: „*Fotografujeme štruktúry, objavujeme fotogeniu predmetov. Kombinujeme predmety v priestoru. Fotografie dokumentárne, reklamné a portrétné. Hlavnou zásadou je čistota fotografického prejavu!*“¹³ V lapidárních formulacích zde Funke vyjádřil své krédo, v němž úlohu leitmotivů mají fotogenie a purismus.

Výuka na Škole umeleckých remesiel byla v době Funkeho odchodu rozvržena do čtyř ročníků:

- I. *Reklamná a dokumentárna fotografia*
 - II. *Portrétna fotografia*
 - III. *Fotografia pre tlač a reprodukciu*
 - IV. *Reportážna a kinetická fotografia*
- Program se měl každý rok střídát.

Zdá se, že Jaromír Funke otálel s vypracováním definitivních osnov studia fotografie pro ministerstvo školství (které si je vyžádalo již roku 1931) až do jara roku 1933, kdy si osnovy vyžádal ředitel Státní grafické školy v Praze

Ladislav Sutnar. Podle Funkeho osnov se na Státní grafické škole vyučovalo již od školního roku 1933-34. Výnosem ministerstva školství byl Jaromír Funke ustanoven externím učitelem v kursu reklamní fotografie na SGŠ již 31.5.1933. K 1.9.1934 byl Jaromír Funke konečně jmenován profesorem, dnem 1.2.1935 byl přeložen na Státní grafickou školu do Prahy. Jeho nástupcem v Bratislavě se stal Ladislav Kožehuba.¹⁴

Ve Funkeho pozůstalosti se dochovaly nedařované rukopisné a strojopisné osnovy výuky, většinou neúplné. Nejlépe a nejstručněji vysvětluje svůj učební systém on sám v interview pro *České slovo* (prosinec 1936).¹⁵ Principem Funkeho výuky v ateliéru byl přechod od dvojrozměrných struktur různého charakteru k trojrozměrným geometrickým předmětům, které nechal Funke zhotovit z leštěného tvrdého dřeva. V roce 1932 se mezi reprodukcemi prací Funkeho bratislavských žáků objevuje fotografie dřevěného kuželu, takže již tehdy téměř jistě existovaly i další objekty základních geometrických tvarů pro proslulé cvičení *Těleso (objekt) v prostoru* (jehlany, hranoly, válce, koule). Tytéž objekty se používaly na Státní grafické škole v Praze snad již před přesídlením Funkeho do Prahy.¹⁶ Úkolem žáků bylo vyfotografovat nejprve jedno, a pak případně sérii takových těles, a to v prostoru, který si sami vytvořili. Časté byly kombinace s tabulemi skla, které si oblíbil i Funke. Teprve po zvládnutí fotografování těchto geometrických těles, zastupujících v abstraktní formě tvarové bohatství světa, začali Funkeho žáci fotografovat „skutečnost“: hlavy, těla, výrobky, architekturu, přírodu a konečně i pohyb (reportáž). Přibližný postup cvičení byl: materiálové plošné struktury, těleso v prostoru, reklama, portrét, mimo ateliér pak architektura, reportáž. Omezené možnosti výuky měla krajinářská fotografie.

Za dobu svého pedagogického působení měl Jaromír Funke mnoho žáků, v originálech se však dochovalo velmi málo žakovských prací. Bohužel se dosud nepodařilo uskutečnit výsta-

vu Funkeho žáků, často fotografů zvukných jmen, ale také žurnalistů a dalších osobností slovenské a české kultury. Neexistuje jejich soupis, v Bratislavě ani v Praze se nedochovaly školní archivy.

Práce Funkeho bratislavských a pražských žáků částečně známe z reprodukcí v časopisech, školních ročenkách a jiných tiskovinách. Jsou to převážně reklamní fotografie a snímky struktury. Vzácně kultivovaná publikace *Fotografie vidí povrch*,¹⁷ která vyšla na pražské škole roku 1935, vycházela z možností prvního cvičení (plošné struktury). Plánována byla celá série publikací. Druhý svazek s názvem *Předmět v prostoru* byl již ve štočcích, ale nevyšel. Následovat měla krajina, architektura, reportáž.¹⁸ *Fotografie vidí povrch* tedy zůstala ojedinelým knižním dokladem české Neue Sachlichkeit.

Školní práce Funkeho žáků se již v době svého vzniku staly oceňovanou součástí moderní fotografie. Zaujaly zejména fotografie geometrických těles v prostoru. V roce 1936 byly žakovské práce ze Státní grafické školy začleněny do poslední velké přehlídky fotografické avantgardy v Evropě, do *Mezinárodní výstavy fotografie v pražském Mánesu* (č. kat. 177-186). Fotografie *Kužel v prostoru* od Olgy Jílovské se dokonce ocitla mezi několika málo reprodukcemi v katalogu.

Čestnou výjimku v nedostatku prací Funkeho žáků představuje školní dílo Jaroslavy Hatlákové (1904-1989), které umožňuje rekonstruovat celý proces výuky na Státní průmyslové škole grafické v Praze včetně mistrovského ročníku. Hatláková, která na školu přišla v roce 1934 již jako třicetiletá manželka bankéře a významného amatérského fotografa Jindřicha Hatláka, byla snad vůbec nejlepší žačkou profesora Funkeho. Pečlivě uchovávala své kompletní školní dílo. Její práce, zejména varianty *Těleso v prostoru*, jsou vlastně již od roku 1936 součástí výstav české avantgardní fotografie.¹⁹ Cvičení *Těleso v prostoru* se stalo jedním z hlavních symbolů české nové (moderní) fotografie třicátých let.

Jaromír Funke vštěpoval svým žákům respekt k čistotě a specifičnosti vyjadřovacích prostředků fotografie. Učil především řemeslné a uměleckořemeslné profesionalitě v duchu Neue Sachlichkeit a funkcionalismu. Většina prací jeho žáků splyvá s takto orientovaným, dominantním proudem evropské fotografie třicátých let, k jehož významným ohniskům patřila učiliště jako byl Bauhaus (Walter Peterhans), Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein v Halle (Hans Finsler a nakrátko i Moravan, absolvent Bauhausu Heinrich Koch),²⁰ a také učiliště vedená Jaromírem Funkem.

Každé z těchto a dalších učilišť se podílelo na standardizaci „nové vize“, každé však mělo i svá specifika. Příznačným projevem Funkeho pedagogického i fotografického zaměření, jeho „školy“, bylo cvičení *Těleso v prostoru*. Funke ve stanovení tohoto cvičení vyšel z elementarismu, který byl jedním z vůdčích principů jeho tvorby od nejranějších zátiší s koulemi, krychlemi a papírovými i skleněnými obdélníky a čtverci z první poloviny dvacátých let.

Je zbytečné pomoci rozsáhlé argumentace dokazovat, že Funkeho vlastní aranžmá prostorových elementů a jeho projekt cvičení *Těleso v prostoru* koreluje s učením Bauhausu o elementárních tvarech: je to jasné na první pohled.²¹ Pokud bychom nevěděli, odkud tyto práce pocházejí, jistě bychom je situovali na Bauhaus. Přitom na samotném Bauhausu se podobná díla vyskytují jen výjimečně,²² Funke tam bohužel neučil. Jako bychom stáli před záhadou územního transferu ideje – na Bauhausu spjaté především se jménem Kandinského – na níž byla do značné míry založena výuka na Bauhausu.

Ve skutečnosti o nic takového nešlo. Pro Funkeho byly elementární tvary samozřejmostí, která nepatřila k imanentní problematice fotografie, takže se jí ani nevěnoval ve svých teoretických textech.²³ Nehledě ke starší pedagogické tradici učení o elementárních tvarech²⁴ byl jeho východiskem nejspíš kubismus v Cézanneově pojetí.²⁵ Funke mohl být inspirován i ateliérovými rekvi-

zitami ve stylu art déco a konstruktivismu, které si nechal vyrobit František Drtikol.

Jako zázrak bychom mohli chápat spíše jiná Funkeho díla. Například fotografii *Po karnevalu* (1923), která předchází podobné práce z plesů Bauhausu. Jestliže námět lze vysvětlit tím, že plesy se konaly také v Kolíně nad Labem a kostýmy zde navrhoval například Zdenek Rykr (1900-1940), jeden z nejvýznamnějších českých moderních umělců, stále ještě nevíme, jak Funke dospěl k „rotující“ diagonální kompozici, jedné z prvních svého druhu.

(1.8.1997)

POZNÁMKY

[1] Antonín DUFEK: *Jaromír Funke (1896-1945). Průkopník fotografické avantgardy / Jaromír Funke 1896-1945: Pioneering Avant-garde Photography*. Katalog, Moravská galerie v Brně 1996. Zde další literatura.

[2] Jaromír FUNKE: *Man Ray*. Fotografický obzor XXXV, 1927, 36-38

[3] A. Dufek, c. d. (v pozn. 1), s. 58-59, 177

[4] Jaromír FUNKE: *Moholy-Nagy*. Žijeme I, 1931-1932, č. 3, 82-83

[5] *Z přednášek Ladislava Moholy-Nagyho na škole uměleckých remesi v Bratislavě*. In: Výroční správa UŠ + ŠUR Bratislava 1933-34. Bratislava 1934, nestr. Zde nesprávně uvedeno, že přednášky se konaly na škole v roce 1932, ve skutečnosti to byl březen 1931. – Viz Iva MOJŽIŠOVÁ: *Škola uměleckých remesi v Bratislavě a Bauhaus*. Ars 1990, č. 2, 43-54.

[6] Originály dopisů jsou v pozůstalosti autora. – Cit. dle A. Dufek, c. d. (v pozn. 1), 60-61.

[7] V dopise ze 7.5.1931 z Bratislavy nabízí Rossmann Funkemu učitelské místo v Bratislavě a vyčítá Funkemu, že na jeho dopisy z Bauhausu „vůbec nereagoval“.

[8] Viz naposledy Antonín Dufek, c. d. (v pozn. 1), 11, 134. Vztahu mezi dílem Jaromíra Funkeho a Waltera Peterhansa by bylo třeba věnovat speciální pozornost, zejména pokud jde o prolínání motivů a ikonografie při různosti pojetí.

[9] Walter PETERHANS: *Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie*. ReD III, 1930, č. 5 (únor 1930), 138-140. Na s. 137 reprodukováno nejslavnější Peterhansovo zátíší, „Bildnis der Geliebten“ (1929). Stejný časopis publikoval od roku 1929 i Funkeho fotografie.

[10] Jan ŘEZÁČ: *Josef Sudek. Slovník místo paměti / Wörterbuch statt Memorien / A Vocabulary Instead of Memoirs*. Praha 1994, 13. Oba fotografové se záhy zase sblížili, Sudek se připojil k Nové věcnosti a k funkcionalismu.

[11] Ve Funkeho pozůstalosti se dochoval osmistránkový dopis (nedatován, napsán před 22.11.1931), v němž Sudek na žádost Funkeho vzpomíná na svoje fotografické školení na Státní grafické škole a vypisuje své názory na výuku fotografie. Částečně citován in: Anna FÁROVÁ: *Sudek*. Praha 1995, 74-75.

[12] Inka GRAEVE: *Walter Peterhans, Fotografien 1927-38*. Katalog, Museum Folkwang Essen 1993.

[13] Citováno dle *Výročná správa UŠ + ŠUR Bratislava 1933-34*, nestr.

[14] Viz *A. Dufek*, c. d. (v pozn. 1), 69-71.

[15] Německý překlad viz s. 138-139 katalogu *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939* (S. Anna, Hg.), Verlag Gerd Hatje 1997.

[16] Dle učitele na Státní grafické škole Josefa Ehma; – viz Antonín DUFEK: *Fotografická sbírka Moravské galerie XXVII. Jaroslava Hatlákova a Státní grafická škola před druhou světovou válkou*. Československá fotografie XXIX, 1978, č. 5, 221.

[17] Jaromír FUNKE, Ladislav SUTNAR: *Fotografie vidí povrch*. Státní průmyslová škola grafická, Praha 1935 (úvod V. V. Štech)

[18] Viz *A. Dufek*, c. d. (v pozn. 15).

[19] Antonín DUFEK: *Jaroslava Hatlákova / Jindřich Hatlák*. Katalog, Moravská galerie v Brně 1991. Zde soupis literatury a výstav.

[20] Axel WENDELBERGER: *Heinrich Koch – Photograph*. In: Hans Finsler: *Neue Wege der Photographie*. Leipzig 1991, 32-37

[21] Ellen LUPTON, J. Abbott MILLER: *The ABCs of The Bauhaus and Design Theory*. London 1993. Teprve později se standardisace moderní fotografie stala příčinou její kulturní izolace.

[22] Theo BALLMER: *Beleuchtungsstudie*. In: Emilio Bertona-ti: *Das experimentelle Photo in Deutschland 1918-1940*. Galleria del Levante, München 1978, 61-63. Nejvíce se ovšem v této souvislosti připomnou fotografie vajec od Hanse Finslera, případně imaginativní „fotoplastika“ Herberta Bayera *Metamorphose* (1936).

[23] Viz „Antologie / Anthology“, v katalogu *A. Dufek*, c. d. (v pozn. 1, 1996), 18-50, 142-167.

[24] *Ellen Lupton*, c. d. (v pozn. 20).

[25] Funke podrobně studoval knihu Vincence KRAMÁŘE: *Kubismus*. Brno 1921.

Der Pädagoge Funke und Bauhaus

Der Text ist eine bearbeitete tschechische Version des gleichnamigen Kapitels des Autors, veröffentlicht in der deutschen Sprache in der Publikation *„Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939“* (Susanne Anna, Hg.; Verlag Gerd Hatje 1997, S.

122-137, mit Abb.), die anlässlich der Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen Schloss Morsbroich (12.11.1997 – 11.1.1998), dem Städtischen Museum Zwickau (1.2. – 11.3.1998) und der Stiftung Bauhaus Dessau (6.4. – 7.6.1998) erschien.

Súčasná sláva padovskej miniatúry

Barbora GLOCKOVÁ

Padova, Palazzo della Ragione (21. marec – 27. jún)
Padova, Palazzo del Monte (21. marec – 27. jún)
Praglia, benediktínske opátstvo (17. apríl – 17. júl)
Rovigo, Accademia dei Concordi (20. marca – 27. jún)

Velkoryso koncipovaná výstava iluminovaných kódexov v štyroch reprezentatívnych expozičných priestoroch v Padove, Rovigu a Praglii, naozaj triumfovala medzi tohoročnými výstavnými podujatiami Benátska. Nasledovala po úspešnej výstave Antonia Pellegriniho a Francesca Hayenza v Padove a predchádzala predstaveniu kolekcie obrazov Caravaggia a jeho nasledovníkov a benátskemu Bienale. No nebola len výnimočnou akciou uplynulého roka, ale rozsiahlosťou a množstvom vystavených kódexov, ktorých počet presahoval 300 kusov, získala aj prvenstvo v rámci doterajších prezentácií talianskej miniatúry.

Vlastnej realizácií projektu predchádzalo takmer sedem rokov príprav a výskumov, ktoré boli napokon zúročené v piatich mesiacoch trvania výstavy. Stala sa skutočnou poctou miléniu písaného slova, tak ako si to boli zaumienili aj jej ideátori. Pokúsili sa čo najkomplexnejšie predstaviť premeny a vývoj obrazovej kultúry mesta od stredoveku po 18. storočie prostredníctvom iluminátorských skvostov z talianskych fondov, doplnených o kusy zapožičané asi z päťdesiatky európskych a severoamerických knižníc a múzeí. V expozíciách boli zastúpené všetky kľúčové diela padovskej knižnej malby, chronologicky radené tak, aby divákovi čiastočne sprítomnili umelecké dejiny tunajšej miniatúry európskeho formátu. Po niekoľkých desaťročiach, častejšie však storočiach, sa aspoň na pár mesiacov opäť spojili listy jedného rukopisu, „scelili“ sa väzby iluminovaných kódexov, ktoré dnes

jestvujú rozdrobené vo fragmentoch a roztratené po svetových zbierkach. Vznikla tak jedinečná možnosť zhladať dokonalý mikrosvet knižnej iluminácie, pozorovať súžitie obrazu a slova, sledovať moc iluminátorského umenia, ktoré nám dovoľuje vstúpiť do textu a umožňuje autentickjšie vnímať jeho obsah. Bola to príležitosť oceniť z bezprostrednej blízkosti dodnes zachovanú živosť a jasnosť farieb zosilnených transcendentálnym svetlom aplikovaných zlatých fólií, rafinované línie písma, aj pomocou lupy pozorovať minucióznosť dekorácie. Návštevník mohol krok po kroku sledovať štýlové metamorfózy padovskej knižnej malby a vďaka paralelne prezentovaným príkladom európskeho vývoja pochopiť aj osobitosti a uvedomiť si jej obrazové bohatstvo, ktoré je porovnateľné s dobovou produkciou bolonských, florentských či benátskych iluminátorských dielní.

Ambíciou výstavy bolo oživiť odborný záujem o padovskú miniatúru a „vypovedať“ o jej vysokej úrovni a štýlových odlišnostiach, ktoré sa vyhranili najmä v 14. storočí a do veľkej miery súviseli s dvorskou kultúrou carrarezovskej signorie, nárokmi cirkevných či svetských objednávateľov mesta a s humanistickým prostredím padovskej univerzity. Preto akcentovala tento podstatný aspekt miestnej knižnej malby a zdôrazňovala aktívny podiel mecéna. Pri prezentovaní každého umeleckého diela bol preto uvedený objednávateľ, čo určovalo aj obsah jednotlivých sekcií výstavy a stalo sa kritériom pri zoskupovaní konkrétnych diel.

Výstava bola tematicky rozčlenená do štyroch expozícií, ktoré postupne otvárali v priebehu marca a apríla. V Palazzo della Ragione a v Palazzo del Monte pod názvom PAROLE DIPINTE prehľadne prezentovali históriu padov-

skej miniatúry od jej počiatkov v 12. storočí (*Izidorov evanjeliár* z r. 1170), cez dvorskú knižnú maľbu Carrarezovcov v 14. storočí, prvé typografie na konci 15. storočia až po príklady iluminovaných listín príležitostného rázu v 17. a 18. storočí.

Sprievodný text expozície pri každom časovom období sprítomňoval postavu mecéna, ktorý nie je v padovskom prípade jednoznačný ako v Bologni, kde hlavná úloha objednávateľa prináležala univerzite a ťažiskovým artiklom boli knihy právnického rázu. V Padove bola situácia komplikovanejšia, lebo súčasne existovalo niekoľko intelektuálnych centier (katedrála, kláštory, dvor, univerzita) a aj politická nestabilita mesta spôsobená útokmi a okupáciami zo strany susedov, prinášala zo sebou vždy iného potenciálneho záujemcu.

Prvé stopy knižnej iluminácia sa viažu k prostrediu silných cirkevných kongregácií mesta, pričom štedrým mecénom je aj katedrála. No hlavné diela pochádzajú z objednávok benediktínskeho kláštora Santa Giustina a minoritov baziliky Del Santo a po založení univerzity r. 1222 knižnú produkciu mesta rozšírili o kódexy filozofického, vedeckého a právnického zamerania.

Trináste storočie na výstave reprezentoval vzácny rukopis padovskej proveniencie – *epištolár Giovannio da Gaibana* (Biblioteca Capitolare, Padova), ktorý zaujal eminentné postavenie najmä v severskej knižnej maľbe; podmienil vznik niekoľkých stredoeurópskych kódexov a stal sa na dlhé obdobie „obrazovým vzorníkom“ zaalpského umenia. Epištolár bol vyhotovený pre františkánsky konvent v Del Santo ako pár k vzácnemu Izidorovmu evanjeliáriu z 12. storočia a je pomenovaný podľa pisára kódexu, ktorý zanechal na kolofóne listu svoj signus s dátumom 1259. O jeho dobovej dôležitosti vypovedajú aj archívne záznamy, ktoré ho neregistrujú len ako inštrument liturgie, ale ako „poklad“, ktorý musí byť prechovávaný v sakristii baziliky Del Santo. Vyznačuje sa ne-

obyčajnou výtvarnou kvalitou, ktorá v tomto prostredí nemá obdobu a pravdepodobne i preto zostal bez väčšieho vplyvu na lokálnu knižnú maľbu, bez adekvátnej rezonancie v padovskej miniatúre. Anonymný iluminátor pochádzal z Benátok a v dekorácii epištolára dosiahol novú a veľmi plodnú fúziu gréckeho modelu, byzantských vzorov a radikálneho gotického naturalizmu, ktorá sa neskôr stala inšpiratívnym zdrojom pre stredoeurópske umenie. Epištolár v expozícii sprevádzali aj najvýznamnejšie zaalpské rukopisy spomínanej orientácie: graduál a sakramentár, vyhotovené pre kláštor v Admonte (Museum Calouste Gulbenkian, Lisabon), žaltár (Fitzwilliam Museum, Cambridge), misál benediktínov v Seitenstetten (Pierpont Morgan Library, New York), ktoré sú spojené s osobnosťou nemeckého preláta Vladislava Sliezskeho. Boli vyhotovené pre jeho príbuzných (žaltár pre manželku jeho staršieho brata) alebo blízkych priateľov, či pochádzali z jeho diecézy. Počas pobytu v Padove bol menovaný biskupom v Passau a následne aj v Salzburgu, čiže mohol osobne pozvať na sever padovských majstrov a podľa posledných umeleckohistorických výskumov možno pripustiť aj bezprostredné pôsobenie majstra epištolára Giovannio da Gaibana v jeho diecéze.

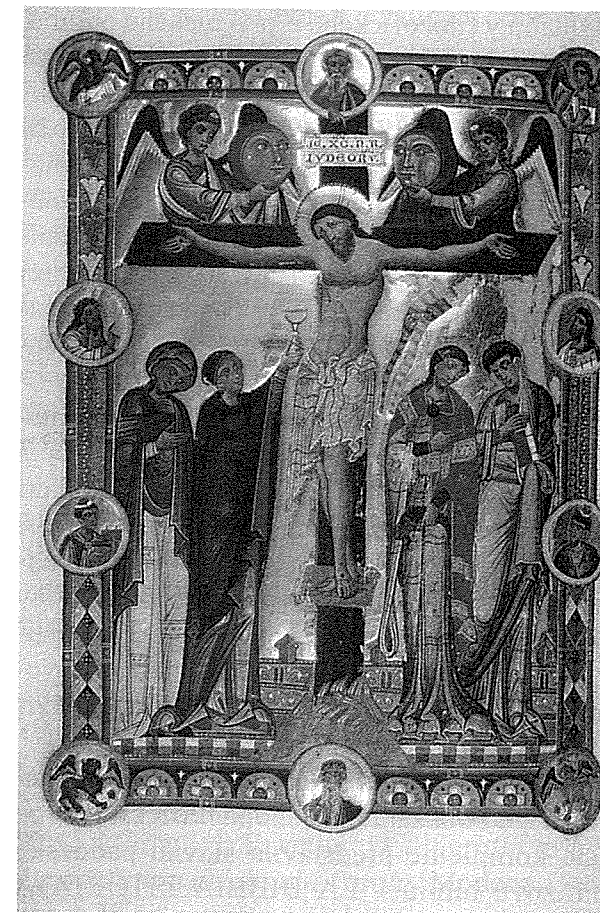
V 14. storočí prichádza do Padovy Giotto a dokončuje výzdobu kaplnky Zvestovania pre Scrovegniovcov. Politická situácia v meste sa upokojila a po páde komúny začína vládla signorie starobylej padovskej rodiny Carrarezovcov, ktorá ašpiruje vytvoriť z mesta dvorské centrum porovnateľné s Visconteovcami v Miláne či Sforzovcami vo Verone. Vytvárajú sa tak priaznivé podmienky na všeobecný rozkvet umenia.

Francesco I da Carrara pozýva slávneho básnika a humanistu Petrarku, ktorý sa stal na niekoľko rokov jeho hosťom. V Padove napísal traktát *De viris illustribus*, ktorý ilustroval Altichiero a ktorý je súčasťou expozície v Palazzo della Ragione. Bol oslavou povestných mužov anti-

ky, ktorých múdrosť vrcholí v umnom panovaní Carrarezovcov. Vzniká kolekcia antifonárov, ktorých historické iniciály sú „doslovnými“ kópiami konkrétnych scrovegniovských scén. Domáca miniatúra nachádza najväčší zdroj inšpirácie vo vlastnom umení, v nástenných maľbách Altichiera, zakladateľa lokálnej maliarskej školy Guarienta. S novou vitalitou a sebestačnosťou sa postupne kryštalizuje aj svojská podoba padovskej iluminácie, formovaná kultúrnou klímou univerzitného mesta a humanistickými tendenciami na carrarezovskom dvore. Špecialistka na padovskú miniatúru a autorka scenára tohto podujatia, Giordana Canova Mariani, píše v katalógu výstavy, že v tom čase sa tvorí príznačná padovská *facies* skôr striedma a prísna, ktorá nepozná lesk lístkového zlata, prepychovú dekoráciu, záludnú eleganciu, vôľu zarážať prehnanou nádherou, pretiahnutými úponkami, ako dvorské umenie iných miest. Príťažlivosť padovskej ilustrácie skôr tkvie v jej konštantnej, aj keď zdržanlivej štylizácii, v nevyčerpatelnej kultivovanosti, vo vznešenej *dignitas* a vycibrenom vkuse pre ilustrovanie kníh akademických disciplín, v uprednostnení latinských autorov a humanistických textov.

Výstava priniesla aj niekoľko kódexov vyhotovených majstrami fresky, ktoré potvrdzujú rovnocenné postavenie knižnej a nástennej maľby a dokladajú, že tvorba miniatúr bola komplementárnou súčasťou ich maliarskej praxe. Archívne materiály zachytávajú množstvo mien kaligrafov a miniaturistov, avšak nemáme žiadne dôkazy, že by v meste fungovala väčšia miniaturistická dielňa. Skôr môžeme pripustiť aktivitu samostatných majstrov, menších ateliérov a dielní, schopných realizovať najrozmanitejšie požiadavky mecénov.

Umelecké podnety prichádzajúce vďaka otvorenosti univerzitného mesta z Benátok, Bologne a Florencie, sú naďalej zoslabované preferovaním domáceho umenia. V 15. storočí napriek okupácii mesta Benátkami je knižná iluminácia naďalej úzko spojená s miestnou ná-



stennou maľbou a čerpá poučenia z umenia Mantegna a Squarcioneho, ktorí jej postupne vtlačia aj novú podobu, /života/schopnú preraziť aj v strednom Taliansku. Ich záujem o klasické umenie sa prejaví aj na listoch kódexov, kde písanú stranu rámuje iluzívna klasicizujúca architektúra s postavami antickej histórie a mytológie. V Padove sa tak zrodila iluminovaná kniha *all' antica*. O jej importovanie do pápežskej kúrie v Ríme a na aragónsky dvor do Neapola sa zaslúžili práve benátski dobyvatelia, ktorí mali spojenie s kuriou a v tom čase zaujali vedúce posty v meste. Z benátskeho patriciátu pochádzal prelát, kancelár štúdia i biskup a synovia benátskej aristokracie završovali svoj *cursus studiorum* na padovskej univerzite. Vďaka týmto čulým stykom oboch miest vstupuje do Padovy kníhtlač (1469-70), na svet prichádzajú prvé

inkunábuly filozofického a právnického obsahu, vznikajú zberateľské kolekcie a formujú sa prvé knižnice. Jednou z nich bola knižnica benediktínskeho kláštora Santa Giustina, ktorú založil opát Ludovico Barbo a súvisela s jeho reformátorským úsilím o očistenie a oživenie rehoľného života. Benediktínsky kláštor sa tak stal ďalším strediskom štúdia a miestom rozsiahlej zbierky kódexov a jeho vzor nasledovali aj padovskí dominikáni z kostola San Agostino a augustiniáni z Degli Eremitagni.

V nasledujúcich storočiach sa mení orientácia padovskej miniatúry; od 16. do 18. storočia sa sústreďuje skôr na „užité umenie“. Maliari iluminujú kódexy a dokumenty vydávané pri výnimočných udalostiach, zdobia diela príležitostného charakteru, akými boli štatúárne knihy rôznych laických aj cirkevných bratstiev a listiny spájajúce sa s udalosťami súkromného života (diplomy o ukončení štúdia, plakety potvrdzujúce vstup do rehole).

Výstavná sekcia v Accademia dei Concordi v Rovigu bola zameraná monograficky. List po liste kompletne predstavila slávnú padovskú obrazovú bibliu – LA BIBBIA ISTORIATA PADOVANA, pričom spojila časť rukopisu z depozitov akadémie so zvyškom, ktorý je v súčasnosti vo fondoch British Library v Londýne. Najbohatšie ilustrované dielo konca 14. storočia vo svojich výjavoch z Genesis a knihy Rút ešte „pamätá“ freskové cykly Scrovegniovskej kaplnky a reaguje aj na dobovú nástennú maľbu mesta. Odkazuje na fresky Giusta de' Menabuoi v padovskom baptistériu, Altichierove maľby v bazilike Del Santo, či výzdobu Jacopa da Verona v kostole San Michele. Anonymný miniaturista sa pri komponovaní ilustrácií na stranách biblie súčasne inšpiroval ranokresťanským umením a scény situoval do obrazových „tabúl“, sprevádzaných len stručným textom. Starozákonné príbehy odohrávajúce sa v dobových príbytkoch Padovčanov zobrazil s postavami vtedajšej každodennej reality a predstavil bežné aktivity obyvateľov mesta. Biblia tak pos-

kytuje autentické obrazové svedectvo o kultúre Padovy, ktoré aktualizuje aj text v pôvodnej ľudovej padovánštine.

Posledné výstaviisko padovskej miniatúry bolo v kláštorných priestoroch benediktínskeho opátstva v Praglii na úpäti eugánskych vrchov neďaleko od mesta. Výstavná sekcia pomenovaná CALLIGRAFIA DI DIO s podtitulom *Miniatúra oslavujúca Slovo* rovnako ako predchádzajúce dve padovské expozície naznačovala umelecký vývoj knižnej maľby, a to na dielach domácich aj mimopadovských kláštorných skriptórií. Hlavnou myšlienkou tejto veľkej výstavnej časti bolo zdôrazniť úzke prepojenie Svätého písma s obrazom, pochopiť úlohu knižnej dekorácie Biblie, Starého a Nového zákona, ktorá mala slúžiť na sprítomnenie svätosti Božieho slova. Ideu dôsledne naplňovali predovšetkým rukopisy vyhotovené pre benediktínov zo Santa Giustina na začiatku 15. storočia, keď prebiehala duchovná obroda rehole, iniciovaná opátom Ludovicom Barbom. Obraz sa mal vyslovene stať prostriedkom prehĺbenia meditácie, mal otvoriť „priestor“ pre modlitbu a osobnú skúsenosť s tajomstvom viery v duchu prúdu mysticko-náboženského myslenia *devotio moderna*.

Padovská miniatúra bola inštalovaná na miestach, ktoré svojou historickou funkciou často korešpondovali aj s vlastnou tematikou expozícií. Výstavné priestory udržiavali v primeranom šere, jednotlivé exponáty pod sklenenými vitrínami boli osvetlené tak, aby nevznikali rušivé reflexy a návštevník sa mohol sústrediť len na osvetlené listy rukopisov.

Chronologicky členenú expozíciu dopĺňali krátke a výstižné sprievodné texty (bohužiaľ len v taliančine), ktoré však umožnili aj laickému návštevníkovi získať konkrétnejšiu predstavu o umeleckých etapách padovskej knižnej maľby a nadobudnúť ucelenejší pohľad na jej históriu. Text bol obohatený aj o prehľadné vysvetlenia funkcie jednotlivých liturgických kníh a rozšírený o technickú stránku vyhotovenia

miniatúry, čomu sa venovala aj špeciálna časť v Palazzo della Ragione. Opisovala vlastnú realizáciu knižnej iluminácie – od úpravy kože, cez prípravu organických a anorganických farbív, inštrumentov, až k vlastnej maľbe, ktorú dopĺňali názorné ukážky jednotlivých štádií rozpracovaných kódexov.

Vo všetkých štyroch výstavných priestoroch bol k dispozícii CD-ROM s informáciami o expozíciách v ostatných troch častiach a krátky videozáznam. Organizátori padovského podujatia si, našťastie, odpustili v súčasnosti tak obľúbené aktualizovanie vzdialenej histórie, zjednodušené rekonštrukcie dejín, ktoré nám majú pomôcť byť za každých okolností „in“ a prekročiť časopriestorovú determináciu. Výstava tak napriek svojej veľkoleposti zostala veľmi zdržanlivá v prezentácií, verná vznešenej striedmosti samotnej padovskej miniatúry.

K podujatiu vyšli dva katalógy (vyše 600 stranový pre expozíciu v Palazzo del Monte, Palazzo della Ragione v Padove a Accademia dei Concordi v Rovigu; 250 stranový pre časť v benediktínskom opátstve v Praglii), ktoré poskytujú zákládny prehľad dejín padovskej miniatúry, evidujú

jú všetky vystavené diela s detailným opisom celku a krátkym umeleckohistorickým komentárom a sú doplnené aj o monotematické štúdie.

Vlastnú výstavnú akciu sprevádzali prednáškové cykly talianskych historikov umenia určené pre odborníkov, ale aj širokú verejnosť. Skutočným zážitkom boli prehliadky pre laických návštevníkov, lektorované osobne profesorkou Canovou, ktorá pri každej návšteve dokazovala okrem svojej nesmiernej profesionálnej erudície aj vzácnu a veľkorysú schopnosť rozdávať svoje skúsenosti nielen na univerzitnej pôde a pre budúcich špecialistov.

A treba dodať, že tieto jej prednášky vždy priniesli niečo objavné nielen pre Padovčanov, ale aj pre znalcov knižnej maľby. Myslím, že aj vďaka týmto stretnutiam sa v Padove o miniatúre rozprávalo takmer pri každom kaviarenskom stole.

G. B. Molli, C. G. Mariani, F. Toniolo: *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*. Modena 1999

C. G. Mariani, P. F. Vettore: *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la Parola*. Modena 1999

Dejiny výtvarného umenia na Slovensku – Barok Na okraj prvého výstavného podujatia a publikácie z tematického cyklu SNG v Bratislave

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

Barok. Výstava z cyklu Dejiny slovenského výtvarného umenia.

Slovenská národná galéria Bratislava, 16. december 1998 – 14. marec 1999. Konceptia výstavy a generálny komisár Ivan Rusina

Ivan Rusina a kolektív autorov: Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok. Bratislava, SNG 1998, 511 strán

Velkolepý a ctižiadostivý program Slovenskej národnej galérie – predstaviť v priebehu niekoľkých rokov v súhrnných výstavných podujatiach vývoj umenia na Slovensku a vydať v súvislosti s tým šesťdielne syntetické dejiny slovenského výtvarného umenia, zahájila koncom minulého roku obsiahla výstava jednej z najmarkantnejších epoch – baroka. Toto rozhodnutie malo svoj dôvod nielen v bohatstve zachovaného materiálu, ale iste aj v osobnosti generálneho komisára týchto výstav, prof. Dr. Ivana Rusinu, CSc., ktorý je známy práve svojimi prácami o umení 17. storočia a barokovej ikonografii. Výhodné východisko pre usporiadanie práve tejto výstavy na začiatku celého cyklu poskytovala aj možnosť pomerne širokej spolupráce odborných pracovníkov, ktorí sa tomuto obdobiu vo svojej práci venovali. Iný aspekt, ktorý prispel k tomuto výberu, bola iste aj afinita súdobého umenia práve k baroku. Táto našla svoje vyjadrenie v sprievodnej výstave „*Barok a súčasnosť – Stratený raj*“, usporiadanej pracovníčkou SNG Dr. Zorou Rusinovou vo výstavných priestoroch Galérie mesta Bratislavy, ako aj na 3. poschodí Esterházyho paláca, patriaceho Slovenskej národnej galérii.

V celej budove SNG, ako aj v ostatných miestnostiach Esterházyho paláca však dominovala

výstava historického baroka, ktorá poskytla doteraz najobsiahlejšiu prezentáciu tohto obdobia na Slovensku, aká v takomto rozsahu a v takejto podobe nebola dosiaľ usporiadaná. Musíme si však uvedomiť, že dlhé roky nebolo podujatie podobného charakteru z ideologických dôvodov ani možné. Jediné, čo sa kedysi tolerovalo, bol neveľmi cenený základný výskum, ktorého výsledky nájdeme roztratené po odborných časopisoch a katalógoch. V neskoršej dobe potom k tomu pribudli viaceré záslužné knižné podujatia. Tu treba vyzdvihnúť predovšetkým vydavateľstvo Tatran, ktoré vydalo celý rad publikácií, týkajúcich sa tohto obdobia na Slovensku.

Usporiadatelia výstavy mali teda možnosť nadviazať na tieto „prípravné“ práce, neocitli sa úplne na „poli neoranom“, tak ako to vyznieva v recenzii „Barok tu a teraz“ od Jany Geržovej.¹ Táto je síce koncentrovaná na výstavu „Barok a súčasnosť“, zmienuje sa ale aj o výstave historického baroka a zdôrazňuje význam pripravovanej šesťdielnej publikácie o umení na Slovensku, ktorá „po desaťročia trvajúcich neúspešných pokusoch Umenovedného ústavu SAV konečne zaplní biele miesto v našej odbornej spisbe“. Takýmto apodiktickým paušálnym súdom, ktorý už sám o sebe nesvedčí veľmi o snahe o diferencovanejší pohľad, prejavila recenzentka ale len svoju neznalosť súčasného stavu vo výskume barokového umenia na Slovensku. Nie je možné šmahom nebrať na vedomie celú doteraz vykonanú prácu len preto, že sa o nej zrejme nič nevie. Polemický tón voči dnešnému Ústavu dejín umenia SAV je o to kurióznější, že na uskutočnení výstavy – a na napísaní knihy – mal veľký podiel práve pracovník tohto ústavu Mgr. Jozef Medvecký, CSc. a že sám hlavný komisár vý-



1 a. *Martýrium sv. Juraja, pol. 18. stor.*
(Galéria mesta Bratislavy)



1 b. *Veronese (Paolo Caliari): Martýrium sv. Juraja, 1566.*
Verona, S. Giorgio in Braida

stavy, prof. Dr. Rusina, CSc. pôsobil spolu deväť rokov na tomto ústave a to v rokoch 1973-76 ako vedecký aspirant a v rokoch 1987-1992 ako vedúci vedeckovýskumného oddelenia. Medzi jeho záväzky počas tohto druhého obdobia patrilo – okrem prípravy syntetických dejín umenia na Slovensku – aj napísanie jednozväzkových dejín, spolu s dvomi ďalšími bývalými pracovníkmi ústavu, ktoré doteraz neuzreli svetlo sveta. Ak by si recenzentka bola len trochu pozornejšie pozrela knihu o baroku, ktorá patrí do spomínaného šesťdielného syntetického prehľadu o dejinách výtvarného umenia na Slovensku, tak by bola už len podľa citácií ľahko zistila, že táto kniha stavia v prevažnej miere práve na dielčich

alebo súhrnných publikáciách dnešných, alebo bývalých pracovníkov Ústavu dejín umenia SAV! Okrem toho: rozdávať vavrínové vence vopred je vždy vec povážlivá a riskantná – istejšie je vyčkať, kým sa všetky plánované výstavy uskutočnia a viaczväzkové syntetické dejiny umenia na Slovensku budú v našich rukách. Až potom sa dá posúdiť, ako, a nakoľko splnili obe paralelne prebiehajúce podujatia naše očakávania.

Vráťme sa ale k výstave samej, ktorá – ako už vieme, nie je identická so spomínanou, v tom istom čase zverejnenou knihou o baroku na Slovensku.² Tu musíme konštatovať, že to bola výstava, určená predovšetkým pre laického návštevníka a nie pre odborníka, a to tak domáceho, ako



2. Portrét poľného maršala Karola Jozefa Batthyányho (Požitavská galéria Nové Zámky)

zahraničného. Tomu priniesla v podstate málo nového a to najmä v oblasti sochárstva a maľby 18. storočia, kde sa sústredila prevažne na známe diela, roztrúsené po rôznych inštitúciách. Tie menej známe boli väčšinou málo zaujímavé a nekvalitné, čo malo negatívny vplyv aj na celkovú úroveň výstavy. Objavnejšia bola naproti tomu časť výstavy venovaná dielam 17. storočia, hoci možnosti prezentácie tu boli, pre obmedzený výber pamiatok vhodných na výstavu, podstatne menšie. Medzi najzaujímavejšie exponáty tu patrili viaceré málo známe diela z východného Slovenska, ako napríklad drevená skupina sv. Martina so žobrákom od Šimona Reitera z roku 1686 (č. kat. 22), o ktorom by sme sa radi dozvedeli časom viac. Pozoruhodný bol ďalej súbor epitafov a najmä posmrtných portrétov z to-

hoto obdobia. Z vystavených diel 18. storočia tvorili najzaujímavejšiu časť skice a diela kabinetného formátu, tak maliarske ako sochárske, hoci aj tu bola ich umelecká úroveň a to najmä u maliarskych diel, dosť kolísavá. Medzi maliarsku tvorbu boli bez bližšieho vysvetlenia zaradené aj obrazy, ktoré podľa môjho názoru do stredo európskej tvorby nepatria, ale skôr do benátskeho okruhu (č. kat. 215, 216).³ Podobne nevhodne sa mi zdalo zaradenie slabej kópie alegorickej kompozície od Andreu Sacchiho pre klenbu jednej z oficiálnych miestností paláca Barberini v Ríme do tohto súboru (č. kat. 494). Iná, podstatne kvalitnejšia baroková kópia Veroneseho oltárneho obrazu sv. Juraja pre kostol San Giorgio in Braida vo Verone, patriaca do zbierok Galérie mesta Bratislavy (*Obr. 1 a, b*), nebola naproti tomu vystavená, hoci autora tohto diela musíme hľadať medzi poprednými stredo európskymi umelcami 18. storočia, ba môžeme ho snád stotožniť s významným pražským maliarom Františkom Xaverom Karolom Palkom, ktorý strávil svoju mladosť v Bratislave.⁴

Prezentácia barokovej portrétnej tvorby, z ktorej sa najmä v 18. storočí zachoval bohatý fond obrazov, v podstate sklamála, výber nebol reprezentatívny a pôsobil celkove náhodne.

Prekvapila absencia niektorých veľmi kvalitných portrétov, napríklad celofigurálnych obrazov rodu Zichy, pripísaných Benjaminovi Blockovi, ako aj neskoršieho virtuózneho portrétu gr. Karola Zichyho z polovice 18. storočia⁵ práve tak, ako na druhej strane vystavenie dvoch málo významných rozmerných oficiálnych podobizní Karola VI. a Alžbety Kristíny (č. kat. 194, 195), ktoré podľa môjho názoru na reprezentatívnu výstavu barokového umenia nepatrili. Grafický portrét bol zastúpený ešte horšie – okrem veľmi slabého súboru medirytinových ilustrácií, ktorý vyšiel v roku 1665 (č. kat. 192), bolo tu vystavené len jedno grafické dielo, a to podľa Kupeckého obrazu (č. kat. 204). Som presvedčená, že aj z tohto menej efektného, zato dokumentačne často dôležitého odvetvia barokovej

portrétnej tvorby by sa zo zásob verejných zbierok na Slovensku dala zostaviť síce malá, ale iste zaujímavá kolekcia.

Celkový prehľad o maliarstve barokovej doby zavřšili súbory zátiší, krajiniiek a bojových scén. V nich sa ale prezentovali len dávno známe obrazy, výstava neprispela k hlbšiemu poznaniu týchto maliarskych odvetví na Slovensku žiadnym novým, neznámym dielom. Medzi krajinárske zobrazenia boli zaradené aj grafické topografické diela, ktoré mali v 17. a 18. storočí značnú profesionálnu úroveň. Aj v tejto oblasti sme sa ale nedozvedeli nič nového, skôr nám niektoré diela chýbali (napr. tvorba Samuela Mikovinyho tu bola zastúpená len jediným dielom).

Prínosom výstavy bolo zverejnenie diel, ktoré sa väčšinou nachádzajú niekde na periférii odborného záujmu a málokedy bývajú súčasťou reprezentatívnych podujatí tohto druhu. Tieto práce, zvyčajne skryté v depozitoch a tak neprístupné verejnosti, ako armálesy, kresebné plány budov a celých barokových areálov, návrhy na vnútorné zariadenia kostolov, zobrazenia efemérnych stavieb, knižné ilustrácie a publikované knihy vôbec tvorili zaujímavý doplnok k vystaveným sochárskym a maliarskym dielam. Škoda, že tu niektoré málo známe grafické zobrazenia domácich slávobrán a castra doloris neboli vystavené a miesto nich sa tu, podľa mňa zbytočne, nachádzalo dielo, týkajúce sa výlučne Viedne.⁶ Niektoré dôležité exponáty sme ale v tomto kontexte hľadali márne. Chýbali tu napríklad nielen príležitostné letáky, ale aj univerzitné tézy, ktoré už vzhľadom na význam trnavskej univerzity mali rozhodne patriť do vystaveného súboru.

Najslabšie prezentovaná bola ale na výstave celá široká oblasť umeleckého remesla. Je to až zarážajúce, aký chudobný obraz poskytovali na tejto výstave práve výrobky, na ktoré je baroková epocha taká bohatá a ktoré aj na Slovensku dosahovali často pozoruhodnú úroveň, napríklad v habánskej a holičskej keramike, alebo v prácach jednotlivých zlatníckych majstrov. Tu pre-

zentovaný súbor vyzeral skôr ako appendix regionálneho vlastivedného múzea, rozhodne ale nie ako súčasť reprezentatívneho súboru barokového umenia na Slovensku. Temer úplne chýbalo textilné umenie, nevideli sme väčší súbor ornátov a antependií katolíckej cirkvi,⁷ ani vzácne výšivky cirkvi evanjelickej. Jedine tzv. kláštorne práce, ktoré sú na pomedzí medzi umeleckým remeslom a zobrazovacím umením, boli tu zastúpené malým, ale dobre vybraným súborom.⁸ Barokové umelecké remeslo na Slovensku by bolo už samo osebe témou pôsobivej samostatnej výstavy, ktorá by pomohla odčiniť „krivdu“ spôsobenú touto výstavou.

Tak ako bol podiel nových významných diel na výstave pomerne malý, tak malý bol aj vedecký zisk z tohto podujatia. Nové atribúcie boli zriedkavé, väčšinou sa usporiadatelia uspokojili s nič nehovoriacimi paušálnymi označeniami,⁹ alebo sa spoliehali na určenia už publikované a to aj vtedy, keď by skeptickejší názor bol býval na mieste. Myslím tu napríklad na vlastné pripísanie portrétu poľného maršala kniežata Karola Jozefa Batthyányho (*Obr. 2*) belgickému maliarovi J. P. Sauvagemu (č. kat. 181).¹⁰ O tomto diele som dnes presvedčená, že mal síce svoj vzor v staršom portréte od Sauvageho, ale vznikol buď vo Viedni alebo v Bratislave a že ho vytvoril Martin van Meytens, alebo niekto z jeho okruhu. Usporiadatelia výstavy sa uspokojili s dodaním otáznika za mojou atribúciou, nik sa ale nesnažil navrhnúť iné meno. U väčšiny iných diel chýbal ale aj takýto náznak vlastného postoja a tradičné, často problematické atribúcie sa preberali temer automaticky. Autorom výstavy sa podarilo tiež dokázať, že orientácia v súdobej zahraničnej literatúre nepatrí medzi dobré vlastnosti slovenských historikov umenia: sochára J. R. Donnera na výstave reprezentovali napríklad dve sošky – zvlášť k tomuto účelu privezené z Budapešti – ktoré boli v poslednej dobe s pomernou istotou pripísané J. Mollinarolovi (č. kat. 141, 142)!¹¹

Pri množstve a rôznorodosti zozbieraného materiálu, ktorý bolo treba zmysluplne prezen-

tovať, rozčlenili usporiadatelia výstavu do celého radu tematických skupín – spolu ich bolo dvadsaťštyri – ktoré však nemali jednotnú logickú štruktúru. Prelínali sa tu rôzne hľadiská – monografické: najvýznamnejším umelcom, ktorí v 18. storočí pôsobili na Slovensku a ovplyvnili domácu tvorbu, boli venované samostatné kóje; – geografické: umenie stredoslovenských banských miest a východného Slovenska bolo zvlášť oddelené; – tematické: samostatné skupiny tvorili napr. krajina a zátišie, portrét, atď.; – časové: sochárstvo a maliarstvo 17. storočia malo zvláštny priestor, práve tak ako sochárstvo 18. storočia, alebo sakrálné umenie 18. storočia (do ktorého boli ale opäť zaradené aj sochy z tohto obdobia). Okrem toho sa tu vyskytli tematické celky, ako „Baroková zbožnosť“, „Chránový interiér“, „Medzi zemou a nebom“, do ktorých sa z cirkevného umenia dalo zaradiť temer všetko. Takéto podrobné rozčlenenie, ktoré pôsobilo skôr improvizovane ako skutočne premyslene, sa len čiastočne osvedčilo, a to len v oblastiach, ktoré sami o sebe boli málo problematické. Menšie tematické celky, ako „Bojové výjavy“ a „Krajina a zátišie“ dostali tak samostatné priestory, čo ich prezentácii len prospelo. Prínosom bolo aj vytvorenie samostatnej časti pod názvom „Barokové zberateľstvo“, kde sa rekonštruoval výsek z typickej barokovej galérie. Už u iných, zdanlivo jasne vymedzených tematických okruhov, ako napríklad u portrétovej, došlo k prelínaniu. Hlavná časť tejto tvorby bola síce sústredená do jedného veľkého celku pod názvom „Premeny portrétovej“ (o aké premeny tu šlo, mi nebolo nikdy celkom jasné), ale približne rovnaký počet portrétov sa dal nájsť roztrúsený aj po iných oddeleniach. Ešte nepriaznivejší bol tento pomer pri tej časti expozície, ktorá bola rezervovaná stredoslovenským banským mestám. Nevieť, prečo bolo nutné venovať tejto oblasti samostatnú kóju, keď sa tu nachádzalo len štrnásť exponátov, pozostávajúcich z niekoľkých portrétov (!) a niekoľkých diel hlavných majstrov tejto oblasti, Antona Schmidta a Dionýza Stanettiho a dvoj-

násobný počet diel, pochádzajúcich z tohto regiónu sa musel hľadať po iných oddeleniach. Pri tom to neboli len menej významné práce, ale aj diela dôležité, ktoré sú s banskými mestami vyslovene späté. Tak sa ocitlo sedem návrhov na slávobrány od Antona Schmidta z príležitosti návštev cisárskej rodiny v banských mestách v rokoch 1751 a 1764 v oddelení venovanom barokovej kresbe a armálesom, a model morového Trojičného stĺpa v Banskej Štiavnici z roku 1757, spolu s viacerými ďalšími dielami Stanettiho a Antona Schmidta v oddelení nazvanom „Medzi zemou a nebom“, medzi prácami umelcov z iných slovenských oblastí. Takéto triedenie nebolo v iných oddeleniach také eklatantné, ale často sa návštevník musel spytovať, prečo sa jedno alebo druhé dielo nevystavilo radšej v iných súvislostiach. Množstvo rôznorodých „kapitol“, do ktorých bol zozbieraný materiál rozdelený, malo zrejme evokovať bohatstvo aspektov barokovej doby, miesto toho ale skôr znejasňovalo celkový obraz o tejto epoche na Slovensku.

Neľahkou úlohou bola pri bohatstve a rôznorodosti zozbieraného materiálu prirodzene tiež inštalácia výstavy. Práve pri takejto veľkej prehliadke barokového umenia, určenej predovšetkým širokej verejnosti, by sa bola očakávala veľmi pôsobivá prezentácia. Miesto toho bola koncepcia výstavy bez vzletu a nápaditosti, so zbytočne prázdnyimi stenami okolo niektorých exponátov, najmä oltárov 17. storočia, ktoré nijako neprispeli k zdôrazneniu ich významu a vyvolávali skôr dojem akéhosi výpredaja. Iné, často dôležité diela sa zase tiesnili na nevhodných miestach. Tak sa napríklad pôsobivé sochy z konca 17. storočia z Bojníc (č. kat. 319 a 320) dostali do kúta jednej z predsiení, kde sa nedali temer vidieť, väčšina obrazov v kóji venovanej F. A. Maulbertschovi bola alebo zle osvetlená, alebo visela príliš vysoko, atď. Niekedy sa usporiadatelia dopustili až diletantských chýb: tmavé olovené súsošie Krista a Márie Magdalény od F. X. Seegena (č. kat. 253) postavili pred okno, takže sa vlastne nedalo vôbec vidieť; spomínané

sošky J. Mollinarola v kóji venovanej J. R. Donnerovi stáli vo svojej vitríne od seba, hoci ako pendanty mali stáť smerom k sebe. Pomerne malé grafické veduty boli umiestnené v zbytočne nízkej vitríne, osem malých, pekných kabinetných sošiek z 18. storočia (č. kat. 238-246) sa tiesnili v úzkej vitríne ako u vetešnika. Bez rôznych malých alebo väčších nedostatkov sa neobíde asi žiadna inštalácia podobnej veľkej súhrnnej výstavy; v tomto prípade ich bolo ale pomerne veľa. Za najzávažnejší omyl tejto prezentácie považujem ale rozhodnutie, umiestniť objekty umeleckého remesla do malých pivničných priestorov Esterházyho paláca, hoci sa na ich prezentáciu priam ponúkala veľká miestnosť na jeho prízemí, ktorá pre silné protisvetlo a nedostatok stien nebola práve najvhodnejšia pre vešanie obrazov a kde pod spomínaným nadpisom „Medzi zemou a nebom“ boli aj tak umiestnené len diela, ktoré sa inde nezestili a mali čiastočne aj dosť nízku umeleckú úroveň (najmä č. kat. 493, ale aj ďalšie). Myslím si, že zle umiestnenie umeleckého remesla a spôsob jeho inštalácie (Szilassiho monštrancia bola napr. vystavená uprostred holých stien malej kobky v sterilne pôsobiacej modernej „kľietke“), podstatne prispeli k nepriaznivému dojmu, ktoré vyvolávala táto časť výstavy. Škoda, že usporiadatelia nevyužili spoluprácu Mgr. Jozefa Lenharta na tomto podujatí a nezapojili ho aj do inštalácie výstavy. Svojou výbornou prezentáciou výstavy „Juraj Rafael Donner a Bratislava“ ktorú usporiadala v roku 1992 Slovenská národná galéria, presvedčil totiž o svojom nadaní v tomto smere. O pracovníkoch, zodpovedných za túto inštaláciu iste nikoho nenapadne – pri výkone ktorý tu podali – niečo podobného tvrdiť. Okrem toho nesvedčí o veľkej starostlivosti pri prezentácii výstavy, keď nápisy pri jednotlivých objektoch neboli v poriadku, alebo boli príliš paušálne. Nápis à la: „Ukážky cirkevného zlatníctva 17. a 18. stor.“ pre celú vitrínu v ktorej sa nachádzali viaceré kalichy bol zbytočný, pretože toľko pochopil aj návštevník bez nápisu, o jednotlivých vystave-

ných objektoch, o ich proveniencii, resp. o ich autoroch sa tak ale nedozvedel vôbec nič.

K výstave nevyšiel žiaľ žiaden katalóg, len na konci výstavnej doby vznikol zásluhou Mgr. J. Medveckého zoznam vystavených diel, ktorý zostal jediným dokladom o tomto podujatí, zachovávajúcim ho pre budúcnosť.¹² Tu sú pri každom vystavenom objekte zachytené aj základné údaje, ktoré tak pomáhajú historikovi umenia v ďalšej práci. Takýto zoznam však prirodzene nenahradí skutočný vedecký katalóg, v ktorom by boli všetky vystavené diela reprodukované a odborne spracované. Pri množstve vystavených objektov (spolu 584 čísiel v zozname) a pri všeobecne nedostatočných konkrétnych znalostiach o týchto dielach by to bola bývala práca síce veľmi záslužná, ale aj veľmi namáhavá a pre jednotlivých autorov textov tiež málo efektívna. Tým sa ale skutočné umelecko-historické spracovanie jednotlivých objektov odložilo vlastne do budúcnosti.

Veľká publikácia o baroku na Slovensku,¹³ ktorá vyšla paralelne s výstavou, takýto vedecký katalóg nenahradila a iste to ani nebolo v intenciách jej autorov. V ich predstavách sa mali obe podujatia zrejme skôr vzájomne dopĺňať a poskytnúť tak verejnosti čo najširší pohľad na túto epochu na Slovensku. V práci pribudli samostatné state o architektúre a dôraz sa kládol vôbec na väčšie celky alebo na diela, ktoré nebolo možné vystaviť. Na rozdiel od výstavy, ktorá zväčša len rekapitulovala známy obraz o barokovom umení na Slovensku, bolo možné v tejto obsiahlej publikácii ísť do šírky a spomenúť tu aj mnohé neznáme, alebo málo známe diela, čo jednotliví autori zväčša aj výdatne využili. Podstatne nový, alebo objavný pohľad na vývoj umenia v 17. a 18. storočí na Slovensku ale tým tiež nevznikol, pretože sa autori väčšinou spokojili s panoramatickým pohľadom a vypočítavaním faktov a nesnažili sa veľmi o hlbšiu analýzu.

Celkove je táto publikácia rozdelená na dve časti, na úvodné prehľadné kapitoly o vývoji

umenia na Slovensku a na bohatú obrazovú časť, s podrobnými komentármi k jednotlivým reprodukoványm dielam. Vzor pre takúto koncepciu treba hľadať v známej sérii kníh o svetovom umení, populárnej pod názvom „*Propyläen Kunstgeschichte*“, na ktorú v poslednej dobe nadviazali aj iné súhrnné podujatia.¹⁴ Je to typ publikácie, ktorá nemá poznámkový aparát pri prehľadných statiach. Jedine v komentároch ku každému reprodukovánemu dielu prináša aj základnú literatúru, ktorej zoznam sa nachádza na konci publikácie. Takáto koncepcia má predovšetkým zmysel pri knihách, ktorých ťažisko spočíva v interpretácii a nie vo faktografii, teda práve v prehľadoch o svetovom umení. V publikácii o baroku na Slovensku, ktorá sa zaoberá väčšinou málo spracovaným materiálom, má táto koncepcia síce tiež svoje výhody, pretože zbavuje text balastu poznámkového aparátu, ktorý by v tomto prípade bol musel mať značný rozsah, na druhej strane nie sú ale potom mnohé konkrétne tvrdenia, ktoré jednotlivé texty obsahujú, ničím doložené, ani vysvetlené. Nebezpečie takéhoto spôsobu prezentácie je evidentné: väčšina ďalších autorov sa spokojí s preberaním údajov, bez ďalšieho kritického skúmania, ktoré kniha ničím neuľahčuje, skôr sťažuje. Možnosti tradovania starých a nových omylov sú tým priam naprogramované. Pôsobí to napríklad veľmi inštruktívne, keď v stati o architektúre 17. storočia, nájdeme na s. 17-18 presné údaje o rokoch, v ktorých boli jednotlivé kláštorné komplexy v 17. storočí renovované, resp. znovuvystavené, lenže sa prirodzene nikde nedozvieme, ako k týmto rokom autor Petr Fidler dospel. U jedného z týchto objektov, františkánskeho kostola v Skalici, prevzal zrejme údaj o jeho obnove až v roku 1693 zo Súpisu pamiatok na Slovensku, a ten to má zasa zo známej publikácie Jozefa Šáteka o náboženských pomeroch v Skalici.¹⁵ Lenže v tomto prípade sa môžem oprieť o obsiahly vlastný výskum, a preto viem, že tu uvedený rok nezodpovedá doloženým skutočnostiam, že prvá veľká renovácia tohto kostola začala už v dvad-

siatych rokoch 17. storočia a bola dokončená v roku 1636! U iných údajov, kde mi takýto vlastný výskum chýba, sa musím spoľahnúť na zrejme nie vždy spoľahlivé údaje v tejto knihe. Okrem toho sa domnievam, že v podrobnej a celkove dobre doloženej stati o františkánoch na Slovensku by bolo bývalo treba spomenúť, že táto rehoľa bola v Uhorsku rozdelená do dvoch provincií, mariánskej a salvatoriánskej, ktoré nijako nežili v zhode. Iný charakteristický príklad pre problémy ktoré vznikajú pri chýbaní bližších údajov nájdeme napríklad v kapitole o vývoji portrétu v 17. storočí. Jej autor Ján Papco tu vymenováva celý rad konkrétnych diel, z ktorých mnohé nie sú dostatočne známe a tak si o nich nevieme utvoriť žiadnu vlastnú mienku a musíme veriť tomu, čo o nich tvrdí on. Tam, kde uvádza známejšie diela, sa však môžeme presvedčiť, že jeho tvrdenia nie sú vždy správne. V inom svojom príspevku (*Barok v stredoslovenských banských mestách*, s. 62-64) píše ten istý autor bez akejkoľvek zmienky o pôvode svojich informácií, že známy jezuitský maliar Krištof Tausch vyzdobil kostol Spoločnosti Ježišovej v Banskej Bystrici a že sochár Michal Räsner bol autorom prvého morového súsošia v Banskej Štiavnici. Dovoľujem si o týchto dvoch údajoch vážne pochybovať, nemám ale možnosť s autorom polemizovať, pretože neviem, odkiaľ ich čerpal! S podobnými otázkami, problémami, neistotami sa v publikácii stretávame na každom kroku, nemá zmysel ich ďalej vymenovávať. Snáď by bol býval užitočný istý kompromis: na konci knihy sa nachádza podrobná, priebežne očíslovaná bibliografia, takže by nebolo bývalo nutné zaraďovať text veľkým poznámkovým aparátom, ale u niektorých dôležitých alebo problematických tvrdeniach by bolo stačilo citovať príslušnú literatúru podľa jej čísla v bibliografii. Jeden z autorov (J. Medvecký) tento spôsob vo svojich textoch aj čiastočne použil, čo iste prispelo k lepšej informovanosti čitateľa.

Intenciou vydavateľa knihy, ktorým bol takisto prof. Ivan Rusina, bolo sledovať „Príbeh umenia

týchto dvoch storočí ... na kľúčových udalostiach, postavách, dielach, problémoch, ktoré rozhodujúcim spôsobom ovplyvnili charakter tvorby“ (s. 7) a nájsť tým nový prístup k celej epoche, ktorý by sa nielen odlišil od konvenčného delenia vývoja umenia podľa druhov, ale ho aj prekonal. Tradičné chronologické členenie však napriek opačnému tvrdeniu vydavateľa čiastočne zostalo a vytvorilo istý základný rámec pre jednotlivé podkapitoly. Toto členenie na tri hlavné časti: na počiatky baroka v pohnutom období 17. storočia (*Vek svárov 1600-1690*, s. 8-25), na obdobie, keď na Slovensku barok vrcholí (*Triumf baroka 1690-1740*, s. 26-55) a na jeho neskorú fázu a prechod ku klasicizmu (*Cestou reformiem 1740-1800*, s. 56-93) zodpovedá vcelku vývoju umenia a to nielen na Slovensku ale aj v celom stredo európskom okruhu.

Jednotlivé podkapitoly knihy, ktoré majú približne ten istý koncept ako spomínané členenie na výstave, sa potom viac menej prispôbili tomuto základnému rozvrhu. V niektorých prípadoch boli s ním v súzvuku a dokázali tiež dobre vyjadriť intenciu vydavateľa. Väčšinou však boli mu buď pomerne pasívne podriadené, čo sa najvýraznejšie prejavilo v pasážach venovaných architektúre, alebo túto základnú chronológiu nerešpektovali vôbec a pojednávali jednu z dielčích tém v jej vývoji počas celej barokovej epochy. Jej zaradenie do jednej z hlavných kapitol bolo potom úplne náhodné. Tak napríklad bola celá samostatná podkapitola venovaná histórii trnavskej tlačiarne od jej počiatkov ešte v 16. (!) storočí až po jej koniec v roku 1773, zaradená až do III. kapitoly (roky 1740-1780), hoci jej najväčší význam a rozkvet bol v predchádzajúcej dobe. Podobne môžeme nájsť napr. aj podkapitulu o zátiší a prehľadné pasáže o vývoji umeleckého remesla a o barokovom zlatníctve až v poslednej kapitole, hoci začínajú všetky už niekde v 17. storočí. Ale aj v iných podkapitolách, ktoré mali časové vymedzenie, sa jednotliví autori často necítili byť viazaní týmto základným chronologickým členením a porušovali ho po-

merne často. Niekedy to vyplývalo z pojednanej matérie samej, ktorú nebolo vždy možné „rozsekať“ presne podľa kapitol, niekedy bolo ale takéto nerešpektovanie základného rámca bezdôvodné. Tak napríklad môžeme počiatky baroka v 17. storočí paralelne sledovať v dvoch príspevkoch o architektúre a sochárstve tej doby (P. Fidler a I. Rusina), ktoré sa nachádzajú prirodzene v I. kapitole, kým v stati venovanej maliarstvu sa J. Medvecký venuje len dlhému doznievaniu manierizmu, a počiatky nového slohu, manifestujúce sa už v tridsiatych rokoch 17. storočia nájdeme potom spomenuté až v kapitole II. (roky 1690-1740), v podkapitole *Maliarstvo radikálneho baroka* od toho istého autora! V inej svojej stati venovanej P. Trogerovi a jeho škole, zaradenej takisto do II. kapitoly, potom Medvecký prechádza až do 2. polovice 18. storočia, teda do III. kapitoly knihy. V tomto prípade bol ale každý chronologický rez dosť problematický, pôsobenie Trogera a jeho nasledovníkov na Slovensku, vrátane F. A. Maulbertscha a jeho okruhu, patrí vlastne spolu a každé delenie pôsobí tu dosť násilné. Vďaka podobnému nerešpektovaniu daného rámca sa v stati *Medzi Pilgramom a Hillebrandtom* od J. Bencovej, zaradenej do III. kapitoly (s. 58-61), spomínajú a rozoberajú mnohé stavby, ktoré patria do prvej polovice 18. storočia a ktorým sa venuje už P. Fidler vo svojej stati *Architektúra začiatku 18. storočia*, nachádzajúcej sa už v II. kapitole (s. 29-34). V tomto prípade ale porovnanie dikcie oboch autorov bolo dosť zaujímavé. Kým v prvom príspevku nedostatok overených faktov viedol P. Fidlera ku značnej zdržanlivosti vo všeobecných súdoch a v atribúciách, čo môžeme pri erudovanosti tohto autora len ľutovať, snažila sa J. Bencová o hlbšie interpretácie, čo pri jej fabulačnej schopnosti viedlo síce niekedy k zaujímavým postrehom, väčšinou ale len k veľmi problematickým, štylisticky zašifrovaným formuláciám. Práve toto porovnanie nás opäť presvedčilo o tom, ako nedostatočne je spracovaná práve baroková architektúra na Slovensku, kým

v ostatných oblastiach barokového výtvarného umenia je stav bádania, napriek našej profesionálnej nespokojnosti, preda len oveľa pokročilejší.

Rozčlenenie knihy do celého radu podkapitol (spolu ich je 27), podľa podobných inkoherentných hľadísk ako na výstave, malo podobné negatívne dôsledky. Základné chronologické delenie nestačilo vyrovnat celkový dojem nesúrodosti a nevyrovnanosti u celého podujatia a to o to viac, že, ako sme už spomenuli, niektoré podkapitoly tento rámeček prekročovali a aj autori sami ho nebrali často vážne. Celá kniha nepôsobí na čitateľa ako premyslený celok, ale skôr ako zborník príspevkov, ktoré neboli podrobené žiadnej starostlivej záverečnej redakcii. Jej chýbanie sa prejavilo aj v zbytočnom opakovaní niektorých faktov alebo udalostí v rôznych príspevkoch (napríklad o návrhoch slávobrán od Antona Schmidta pre stredoslovenské banské mestá sa tu píše v štyroch rôznych podkapitolách!), v nesprávnom alebo nejednotnom písaní mien (Cisár Karol VI. je niekedy uvádzaný aj ako Karol III., čo je tiež správne, pretože také je jeho korektné meno ako uhorský kráľ, ale malo sa to zjednotiť, alebo čitateľovi aspoň vysvetliť) a v niektorom problematickom členení podkapitol alebo ich príliš jednostrannom zameraní. Podľa môjho názoru by napríklad bolo oveľa logickejšie spojiť kresbu, najmä ako prípravné médium, s kapitolou o skiciach a nie so statou o armálesoch, s ktorou má obsahovo málo spoločného. Sochárovi J. R. Donnerovi a jeho okruhu sa tu vymedzil napríklad nepomerne veľký priestor v porovnaní s inými významnými umelcami, ktorí žili, resp. tvorili na Slovensku, predovšetkým ale v porovnaní s iným slávnym sochárom, F. X. Messerschmidtom, ktorý v Bratislave takisto strávil dôležité obdobie svojho života a svojej tvorby a ktorému sú tu venované len dva nič nehovoriace stĺpce z pera M. Keletiovej.

Príspevok *Regnum marianum* od Mariana Zervana, sám osebe veľmi zaujímavý, sa podľa môjho názoru koncentruje príliš na jeden aspekt

barokovej zbožnosti a nespomína vôbec trojičné „morové“ stĺpy a s nimi spojený kult morových svätých, dôležitých najmä na začiatku 18. storočia, alebo bratstvá Agónie Krista, ktoré mali taký význam pri stavaní kalvárií,¹⁶ atď. Veľmi populárny kult sv. Jána Nepomuckého sa tu len spomína, vôbec nie ale iný, pre vtedajšiu dobu tiež typický kult sv. Jozefa, atď.

Takýto rozšírený príspevok by bol podľa mňa viacej postihol barokovú zbožnosť ako jeho koncentrácia výlučne na kult Panny Márie. Nie mi je mimochodom celkom jasné, ako sa už v tom čase mohla stať Sedembolestná Panna Mária osobitou patrónkou Slovenska, keď vtedy takýto geografický alebo štátny pojem ešte nejstvoval.¹⁷ Okrem toho mi v podrobnom citovaní pôvodných vzorov pre milostné obrazy na Slovensku chýba také prominentné dielo, ako je byzantská ikona Matky Božej z rímskeho kostola Sta Maria in Aracoeli, podľa ktorej bol vytvorený pre Slovensko tak dôležitý obraz Panny Márie Trnavskej, v tomto príspevku viackrát spomínaný.

V rámci tejto recenzie nie je možné podrobne sa zaoberať s každým príspevkom, považujem ale za potrebné poukázať ešte na to, ako sa v slovenskej histórii umenia bezstarostne a bezmyšlienkovite narába s historickými faktami a ako sa žiadna dodatočná redakcia nesnaží z rukopisu rôzne školácke chyby odstrániť. Nech mi ich autori prepáčia takúto ostrú formuláciu, ale ako to inak nazvať, keď na s. 49 J. Lenhart o Imrichovi Esterházym, ostrihomskom arcibiskupovi (nie biskupovi!) a prímasevi Uhorska tvrdí, že bol pôvodne frátrom pavlínskej rehole! Samozrejme ním nebol, veď brátra boli v mníšskych komunitách len teologicky nevzdelaní tzv. „laickí“ bratia a gróf Imrich Esterházy mal predtým, ako sa stal pavlínskym mníchom, za sebou starostlivú výchovu, zodpovedajúcu jeho spoločenskému postaveniu a teológiu absolvoval v Collegium Germanicum v Ríme!¹⁸ Iný autor, Marian Zervan, prejavil zasa v dvoch svojich príspevkoch značné nedostatky v znalosti životopisných údajov o Márii Terézii a jej manželovi

Františkovi Lotrinskom. V prvom z nich, v úvode do III. kapitoly na s. 57 tvrdí, že Mária Terézia prežila v Bratislave „niekoľko šťastných rokov“ po boku svojho manžela, ktorý bol od roku 1732 uhorským miestodržiteľom. Nevie, kedy to malo byť, keď sa za neho vydala až 1736 a rok na to porodila vo Viedni svoje prvé dieťa. Jej manžel bol 1737-39 vrchným veliteľom cisárskych vojsk v boji proti Turkom a strávil väčšinu času na Balkáne. V roku 1737, po vymretí Mediciovcov, sa František Lotrinský stal toskánskym veľkokniežatom, pricestoval ale spolu s Máriou Teréziou do Florencie až začiatkom roku 1739 a to len na tri mesiace. Ďalej vyzdvihuje autor v tom istom príspevku, na tej istej strane podporu Márie Terézie uhorskými stavmi v tzv. sedemročnej vojne. Dôležitá a pre Máriu Teréziu rozhodujúca bola ale ich podpora v kritickej dobe na začiatku jej panovania, ich účasť na neskoršej sedemročnej vojne s Fridrichom II., už nemala ani zďaleka taký význam.¹⁹ V inom svojom príspevku (*Albert Sasko-Tešínsky a barokové zberateľstvo*, s. 64-67) tento autor na s. 67 píše, že v prístavbe k bratislavského hradu nazývanej Tereziánium sa nachádzali obytné miestnosti Márie Terézie – čo zodpovedá pravde – a jej manžela Františka Lotrinského, čo zrejme pravde nezodpovedá, pretože tento bol vtedy, keď sa Tereziánium začalo stavať, už dva roky mŕtvý! Problémy s cisárskym párom má aj iný autor tejto publikácie, Ján Papco, od ktorého sa zasa na strane 63 dozvedáme, že v roku 1751 nenavštívil stredoslovenské banské mestá František Lotrinský sám, ale spolu s Máriou Teréziou, čo je skutočne zbytočný lapsus. Takéto a ďalšie „bezstarostné“ tvrdenia, ktoré zrejme žiadnemu redaktorovi nevadili, potom znižujú úroveň celej publikácie a diskreditujú ju pred vzdelaným publikom.

Vedľa týchto nepríjemných menších a väčších chýb, ktoré vznikli hlavne z nepozornosti a nedôslednosti jednotlivých autorov, sa nachádzajú v knihe ale aj tvrdenia zásadného rázu, s ktorými treba polemizovať. „Odvážny“ je predovšet-

kým výrok Ivana Rusinu: „... barok nebol len historickým štýlom, ale pôsobil aj ako nadčasový univerzálny fenomén, vysledovateľný vo všetkých fázach dejín umenia...“ (*Úvodné slovo*, s. 7), ktorý evokuje spomienku na obdobie „panmanierizmu“ – úhrnného, dnes našťastie už menej populárneho pojmu pre všetky antiracionálne tendencie v histórii umenia.²⁰ Takýmto tvrdením oživa tá istá tendencia opäť, len je to zase dnes aktuálnejší barok, ktorý má splňať tú istú funkciu akéhosi nadčasového pojmu pre tie isté fenomény vo vývoji umenia.²¹ Je to skutočne paradoxná situácia, keď sa v podstate rovnaké antihistorické hodnotenie umenia odvoláva pod vplyvom súdobého umenia na dva tak protikladné historické umelecké prejavy, ako sú manierizmus a barok! Tieto sa tým potom stávajú vlastne zameniteľné!²² Problematické je aj iné možné chápanie baroka ako cyklického fenoménu, a to ako prejavu poslednej fázy každého „štýlu“.²³ Tým by potom ale celá baroková epocha bola degradovaná len na neskoré doznievanie renesancie. Myslím si, že paušálnych tvrdení podobného druhu sa v úvodnom slove do serióznej publikácie treba rozhodne vyvarovať, a ak vydavateľ knihy považuje za nutné poukázať na nové, pozitívne hodnotenie baroka postmodernou, tak by sa mal snažiť vyjadriť to iným, menej problematickým spôsobom.

Ivan Rusina bol jeden z mála autorov, ktorý sa vo svojich statiach pokúsil o všeobecnejšie formulácie, dotýkajúce sa interpretácie umeleckých diel a to dokonca v neľahkej dobe prechodu od manierizmu k baroku a v prostredí, ktoré stálo bokom od hlavných ciest vývoja. Iste nie je jednoduché tento proces transformácie vysledovať a interpretovať. Domnievam sa ale, že jej cieľom nemôže byť výpočet prvkov z rôznych „epoch“, ktoré sa na jednotlivom diele nachádzajú (pozri najmä s. 11, kde sa hovorí dokonca o akejsi „mixáži prvkov“), ale snaha o vysledovanie základnej umeleckej tendencie, čo je – uznávam – podujatie dosť ťažké. Prežívanie gotiky nazýva autor historizmom, čo je podľa mňa

trochu zavádzajúce, pretože sa tento pojem dá použiť vo vzťahu ku každému predchádzajúce-
mu umeleckému štýlu. Okrem toho si s ním spon-
tánne asociujeme tiež isté dejinné obdobie, a to
dodatočne znejasňuje používanie tohto termínu.
Pri svojom detailnom líčení jednotlivých sloho-
vých prvkov na umeleckých dielach „prechodu“
rozdlišuje autor zásadne medzi neskorou renesan-
ciou a manierizmom, čo je dosť problematické,
pretože tieto dva pojmy sa dajú ťažko od seba
rozlíšiť a podľa mňa sú vlastne identické.

Vo svojom hodnotení umeleckých javov na
Slovensku má Ivan Rusina podľa môjho názoru
zásadnú tendenciu k zdôrazňovaniu periférnosti
prostredia a jeho negatívnych znakov. Iste má v
mnohom pravdu, ale v mnohých iných oblastiach
to bolo podobné a historici umenia sa napriek
tomu snažia vyzdvihnúť špecifické črty danej
oblasti, a nie sa sústreďovať na jej nedostatky. Tam
kde by mohol poukázať na to, ako sa v 17. storo-
čí uplatnili umelci pochádzajúci zo Slovenska
v inom prostredí (J. Brokof alebo J. Spillenber-
ger) tak napríklad nečiní, nepovažuje za nutné
pripomenúť aj domáci podiel na umení v iných
oblastiach. V jeho príspevku chýba napríklad tiež
vyzdvihnutie drevorezárskych dielní v Levoči
a na východnom Slovensku v 17. a na začiatku
18. storočia, činných až pre Poľsko a dnešné se-
vernú Maďarsko, ktoré odbavuje lakonicky kon-
štatovaním, že „mali len veľmi konzervatívny
ráz“ (s. 24). V prípade stolára Olafa Engelhol-
ma, činného v Levoči, sa dokonca vracia k sta-
rým chybám, ktoré maďarská historička ume-
nia Hildegard Baranyai už dávno vyvrátila,²⁴
a vidí v ňom naďalej autora zachovaných so-
chárskych diel. Podobne „macošsky“ sa chová
k tejto tvorbe, ktorú si tak cenia maďarskí his-
torici umenia,²⁵ aj Vladimír Beskid, ktorý v úvo-
de svojho príspevku *Sochárstvo 18. storočia na
východnom Slovensku* (na s. 85) celé 17. storo-
čie paušálne odbavuje ako „na poli výtvarnom
málo úrodné“ a tvorbu začiatku 18. storočia,
ktorá s predchádzajúcim vývojom súvisí, vô-
bec neberie do úvahy.

Najviac mi chýba v Rusinovom príspevku o
dejinách sochárstva 17. storočia ale poukaz na
medzinárodne uznávaného benátskeho sochára
patriaceho do okruhu Giusta le Courta, Michala
Fábryho (Michiel Fabris Ongaro), ktorý pochá-
dzal zo Slovenska. Jeho život a tvorba sú dnes
už pomerne dobre prebádané.²⁶ Dnes už vieme
nielen to, že sa narodil v Bratislave, ale že sa tu
aj vyučil a síce v prostredí umelcov, činných pre
arcibiskupa Lippaya, a to v dobe, keď vznikala
jeho chýrna záhrada pri letnom arcibiskupskom
paláci. Do Benátok prišiel už ako hotový ume-
lec a zaujal tam pomerne skoro významné mies-
to, čo môže len priaznivo ovplyvniť našu mien-
ku o sochárstve Bratislavy v 1. polovici 17. sto-
ročia, o ktorej vieme dodnes tak málo.

Tento často zbytočne negatívny, v podstate ale
skôr len neistý vzťah k umeleckej histórii Slo-
venska – a to nielen v 17. storočí, ale dokonca aj
v umelecky oveľa pôsobivejšom 18. storočí, kde
sa všetko pozitívne vidí len v umelcoch prišlých
z Viedne – badať aj u iných spoluautorov publi-
kácie, popri I. Rusinovi snáď najviac ešte u J.
Medveckého. U koho to napríklad vôbec neba-
dať, je Petr Fidler – asi preto, že nie je Slo-
vák.²⁷ U neho sa dá nájsť (na s. 34) aj najlepšie for-
mulovaný postoj k problému vzťahu periférie a
centra v dejinách barokového umenia na Sloven-
sku, ale aj všeobecne. Táto závažná problemati-
ka, ktorá je u neho len načrtnutá niekoľkými ve-
tami, by mala byť v dohľadnej budúcnosti obsa-
hom vážneho skúmania tejto epochy na Slo-
vensku.

Výrazom tejto neistoty, ktorá je podľa mňa
dôsledkom typicky slovenských problémov s
vlastnou identitou, sú aj večné problémy s písan-
ím krstných mien u umelcov a historických
osobností vôbec. Podľa môjho názoru je prebe-
ranie zvyklostí z barokovej doby, keď sa vždy
krstné mená písali podľa toho v akej reči sa písalo,
snáď najvhodnejší prostriedok pre to, aby sa
vyhlo nejakej dodatočnej nacionálnej diferenciacii
a z toho vyplývajúcich zbytočných nedôsled-
ností. Dnes badať u mien umelcov a niekedy aj u

iných historických postáv na jednej strane po-
stupnú „germanizáciu“ a to aj u takých umelcov,
ktorí žili trvalo na Slovensku, a na druhej strane
konzekventné písanie krstných mien po sloven-
sky u takých historických postáv, ktoré by v
zmysle predchádzajúcej tendencie bolo treba
zase prevažne „hungarizovať“. Nehovoriac už o
tom, že sa aj mená tradičných uhorských rodov
v niektorých prácach, ako aj napríklad v tejto,
násilne poslovenčujú!

Inou typickou črtou slovenskej histórie ume-
nia, ktorú podľa mojej mienky dosť názorne de-
monštrovala predložená súhrnná publikácia a
ktorú dúfam čoskoro táto komunita prekoná, je
chýbanie „európskej dimenzie“. Slovenskí his-
torici umenia tvoria dodnes akúsi enklávu lokál-
nych historikov, ktorí málokedy vedia myslieť v
širších súvislostiach,²⁸ dokonca ani nie v „uhor-
ských“, hoci by to bolo niekedy na mieste. Pre-
dovšetkým (až na čestné výnimky) ešte stále
nepovažujú za bezpodmienečne nutné sledovať
zahraničnú literatúru a to ani v oblasti, ktorou sa
práve zaoberajú. Životné jubileum J. R. Donne-
ra bolo napríklad príležitosťou pre rôzne podu-
jatia a publikácie,²⁹ v príspevku Jozefa Lenharta
o tomto umelcovi však niet jediného náznaku,
že by niečo o týchto nových prácach a nových
poznatkoch vôbec vedel! Pre viacerých autorov
publikácie ešte stále zostáva ako pevný topos
pojmom barokového „Gesamtkunstwerku“, na kto-
rý sa – zrejme bez veľkého premýšľania – pri
každej príležitosti odvolávajú, hoci Bernd Eu-
ler-Rolle už pred desiatimi rokmi vo svojom roz-
bore interiérovej výzdoby benediktínskeho kos-
tola v Melku, ktorá bola dovtedy priam vzorom
pre takýto barokový „Gesamtkunstwerk“, doká-
zal, že táto nevznikla podľa dopredu premysle-
ného konceptu, ale že je výsledkom mnohých
zmien ešte aj počas jej realizácie a za často ná-
hodnej spolupráce rôznych umelcov.³⁰ To, čo my
cítíme ako štýlovú jednotu objektu, je skôr cel-
ková slohová istota doby, v ktorej toto dielo
vzniklo. Tento autor ďalej dokázal, že pojem
„Gesamtkunstwerk“ vznikol až v 19. storočí, teda

v dobe, keď sa táto slohová istota stratila a bolo
ju preto nutné vedome konštruovať a že jeho tvor-
com je vlastne Richard Wagner. B. Euler-Rolle
mal príležitosť svoje tézy už viac razy, v rôznych
súvislostiach publikovať, do slovenskej histórie
umenia ale žiadna z jeho prác zrejme ešte nepre-
nikla!³¹

Nejasnosti okolo funkcie tzv. castra doloris v
pohrebnom ceremonáli, resp. jeho nesprávny
výklad, majú v príspevku I. Rusinu *Náhrobná
plastika* zrejme takisto svoje korene v nedosta-
točnej znalosti zahraničnej literatúry. Nie je
možné sa vždy spoliehať len na takú výbornú po-
môcku, ako je *Reallexikon zur deutschen Kunst-
geschichte!* Tá bola na jednej strane autorovi
dobrou oporou v jednoduchom, ale logickom a
správnom vysvetlení rozdielu medzi funkciou
náhrobku a epitafu a ich formálnych rozdielov
(s. 12-13), vzápätí ale dokonale zlyhala pri vy-
svetlení spomínaného castra doloris. Autor prí-
slušného textu v Reallexikone, Edmund W. Bra-
un spája totiž túto efemérnu stavbu priamo s ce-
remóniou pohrebu a nadväzne naňho ju takto
zrejme interpretuje aj Ivan Rusina. Hovorím zrej-
me, pretože táto časť jeho príspevku je dosť
hmlistá, oplýva síce mnohými detailami a veľ-
kými slovami, ale jasnú logickú definíciu čo to
castrum doloris je a akú funkciu v pohrebnom
rituáli vlastne spĺňalo, tu nenájdeme. Pritom jest-
vujú k jeho histórii viaceré veľmi dobré práce,³²
ktoré autor iste nepozná, pretože by formuloval
túto pasáž svojho príspevku inak. V skratke sa
dá povedať asi tolko: castrum doloris pôvodne
skutočne súviselo s pohrebom a vyvinulo sa zo
stredovekej „chappelle ardente“, vztýčenej v kos-
tole nad truhlou s mŕtvym. Neskôr ale (vo Vied-
ni od polovice 17. storočia, prvý raz pri pohrebe
Ferdinanda IV., v iných krajinách to bolo asi už
predtým), sa táto pompézná efemérna stavba,
hlavný inštrument oslavy zomrelého, stavala až
po jeho pohrebe, pri príležitosti tzv. exequií, to
znamená zádušných omší. Mŕtveho tu pripomí-
nalo len jeho zobrazenie a prázdny katafalk. Len
týmto zvykom sa potom dá vysvetliť, že od úmr-



tia k postaveniu castra doloris uplynul niekedy značný čas a že sa u prominentného mŕtveho stali tieto nákladné aparáty často v rôznych kostoloch, ba aj v rôznych krajinách!

U zahraničnej literatúry sa neinformovanosť dá ale skôr prepáčiť, ako keď sa neberie na vedomie literatúra domáca, najmä vtedy, keď je všeobecne prístupná. Chýbanie zmienky o dvoch prominentných dielach umeleckého remesla, ktoré bolo možné vidieť v roku 1992 na výstave o J. R. Donnerovi v SNG – v príslušných štátiach o umeleckom remesle, resp. o zlatníctve, ma vedú k oprávnenej domnienke, že tieto práce: monumentálny kandeláber z kaplnky sv. Jána Almužníka od J. R. Donnera, ktorý bol dlho nesprávne pripísaný Aniballemu Fontanovi, a strieborná lampa na večné svetlo od Antona Domaneka z roku 1753³³ (Obr. 3) – dva objavy, na ktoré sa v zahraničí s dosť veľkým záujmom reagovalo³⁴ – autorky týchto štátí, Jindra Bakošová a Eva Toranová, vôbec nezaregistrovali. Celkove sa tiež nemôžem ubrániť dojmu, že u oboch, najmä ale u Jindry Bakošovej umelecké remeslo začína a končí domácim zariadením a že ich iné artefakty málo zaujímajú. Len tým sa dá napríklad vysvetliť, že v príspevku o umeleckom remesle chýba akákoľvek zmienka o kovolejárstve, a o jeho významnom stredoeurópskom reprezentantovi Baltazárovi Heroldovi, ktorý v 17. storočí bol činný aj v Bratislave.

Druhá časť knihy, označenú tu za štvrtú kapitolu, tvorí rozsiahla obrazová príloha s príslušnými komentármi. Diela sú tu zoradené podľa celkom iného princípu ako predtým. Tu sa v podstate zachováva tradičné delenie podľa jednotlivých druhov – architektúry, sochárstva, maliarstva a umeleckého remesla a v jeho rámci sú potom jednotlivé objekty zoradené podľa chronologického poradia. Táto časť knihy je vydarenejšia ako prvá, je však ale aj koncepčne menej

3. Anton Domanek (Domanöck): Lampa na večné svetlo. 1753. Dóm sv. Martina v Bratislave

náročná. Celkove sa dá povedať, že podáva názorný, reprezentačný obraz o vývoji výtvarného umenia Slovenska v 17. a 18. storočí a že reprodukované fotografie sú prevažne dobrej úrovne. O výbere objektov sa dá prirodzene diskutovať. V sochárstve sa podľa mňa lepšie podarila časť venovaná 17. storočiu, neskoršia doba nie je ani zďaleka tak pôsobivo reprezentovaná. Tu by bolo bývalo treba zúžiť výber, najmä medzi dielami z Donnerovho okruhu, možno by potom pôsobila táto epocha plastickejšie. Chýbali mi tu na druhej strane niektoré kvalitné hlavné oltáre, najmä z františkánskeho kostola v Malackách a z nitrianskej katedrály. Okrem toho sa vydavateľ pri výbere diel z 18. storočia príliš úzkostlivo pridrižoval doteraz publikovaných diel a neprinesol tu skutočne nič nového.

Maliarstvu sa podľa môjho názoru mal venovať v knihe väčší priestor, niektorí vyznaní umelci (K. Tausch, P. Troger) nie sú tu zastúpení dosť reprezentačne. Na celkovo reprodukovanom oltári v Štítniku a dvoch epitafoch (č. 189-191) sú maľované výjavy príliš malé a zanikajú vo vzťahu k bohatej rezbárskej výzdobe – takéto zobrazenia sa mali skôr zaradiť do prehľadu o sochárstve. Niektoré objekty a diela sa nachádzajú len v komentároch, ich veľké reprodukcie v obrazovej časti chýbajú. Bolo to výsledkom dodatočného zužovania výberu?

Takáto tendencia, k postupnému skracovaniu prezentovaného materiálu, je totiž na obrazovej časti badateľná. Už v maliarstve sa začalo „sporíť“, grafické diela tu chýbajú napríklad úplne a prezentácia umeleckých remesiel vyznela potom už vôbec len ako úbohý appendix!

Pomerne obsiahle komentáre k jednotlivým objektom sa obmedzili hlavne na faktografiu a citovanie základnej literatúry. Považujem túto časť knihy za veľmi užitočnú, poskytuje skutočne základné informácie pre ďalšie bádanie. Naľkoľko sú tieto informácie v detaile spoľahlivé, sa tu dá ťažko posúdiť, iste to závisí najmä od toho, ako dobre sú jednotlivé diela v literatúre spracované. Komentáre sa totiž opierajú hlavne

o to, čo už bolo publikované, vlastných prínosov je málo. Myslím si, že v niektorých prípadoch mali byť ešte presnejšie ako už sú: nestačí napríklad napísať, že dielo „bolo pripísané“, inštruktívnejšie je menovať priam autora tohto pripísania.

Záver knihy tvorí podrobná bibliografia (vyše 1.500 titulov; zost. T. Vančová, s. 489-506), ktorú takisto musíme hodnotiť veľmi pozitívne.

Obsiahla, bohato a nákladne vybavená publikácia je predovšetkým prvou skutočne reprezentatívnou súhrnnou publikáciou o baroku na Slovensku. „Biele miesto“ v slovenskej umelecko-historickej spisbe však vyplnila len čiastočne. Skôr je jedným z dôležitých ďalších krokov ku očakávanej syntéze, pre ktorú, zdá sa, bolo ešte priskoro. Uznať treba veľkú prácu investovanú do tohto diela a ľutovať, že je zafatené toľkými veľkými a malými nedôslednosťami a omylmi. Škoda, že nakoniec chýbal zrejme dostatok času a síl, aby bola táto kniha dôsledne zredigovaná a priblížila sa tak viac k tomu ctižiadostivému cieľu, ktorý si jej vydavateľ vytýčil.

POZNÁMKY

[1] Recenzia bola uverejnená v týždenníku Domino-fórum, roč. 8, 1999 (25.2-3.3.), s. 13.

[2] Ivan Rusina (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998. Texty a výber reprodukcí I. Rusina a kol. autorov: J. Bakošová, J. Bencová, V. Beskid, M. Čelková, P. Fidler, Z. Francová, M. Keleti, J. Lenhart, J. Medvecký, M. Melníková, J. Papco, E. Toranová, T. Vančová, M. Zervan. (Tejto publikácii sa venujem v druhej časti recenzie.)

K výstave samej vyšiel iba zoznam 584 vystavených exponátov so základnými údajmi – *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok. Katalóg výstavy*. Zost. J. Medvecký, úvod. text M. Zervan. Bratislava, SNG 1999, nestr.

[3] Podľa môjho názoru pochádzajú tieto diela zo 17. storočia; ich datovanie do polovice 18. storočia, resp. do 1. polovice 18. storočia, je nesprávne.

[4] Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A-2225.

[5] Múzeum Červený Kameň, evid. č. O-845, O-847, O-367. – Lit.: Danuta UČNÍKOVÁ: *Historický portrét na Slovensku zo zbierok 13 múzeí (16.-18. storočie)*. Martin 1980, obr. 29 a 49; – Enikő D. BUZÁSI, in: *Zsánermetamorfózisok – The Metamorphosis of Themes*. Kat. výstavy, Székesfehérvár 1993, 148, č. A.2; – najnovšie Zuzanna BAUEROVÁ: *Celofigurálne barokové portréty členov rodu Zichy v zbierkach Múzea Červený Kameň*. Rkp. diplomová práca, Katedra dejín umenia Filozofickej fakulty UK v Bratislave, 1999. Portrét Adama Zichyho je farebne reprodukováný v sprievodnej publikácii k výstave – *I. Rusina a kol.*, c. d. (v pozn. 2), obr. 198, komentár J. Bencová, s. 456.

[6] Pozri č. kat. 379 – Slávobrána na počesť cisára Jozefa I. z roku 1699 vo Viedni, reprodukt. v: J. B. Fischer von Erlach: *A Plan of Civil and Historical Architecture*, London 1730 (preklad dieľa: *Entwurf einer Historischen Architektur...*, vydania z roku 1725).

[7] Celé toto dôležité odvetvie barokového umeleckého remesla bolo na výstave zastúpené len jediným dielom: kazulou biskupa Telegdyho z 1. polovice 17. storočia (č. kat. 526). Výšivky evanjelickej cirkvi, z ktorých vlastní napr. evanjelická fara v Štítniku veľmi kvalitný súbor, neboli na výstave vôbec zastúpené.

[8] Tieto práce boli väčšinou nesprávne označené ako relikviáre, hoci len málokto z nich obsahovali skutočne malé relikvie. Vlastné strieborné relikviáre neboli na výstave zastúpené vôbec.

[9] S označeniami „bratislavský umelec“, „stredoeurópsky sochár“, „viedenský maliar“ sme sa na výstave stretli pomerne často; pričom mi nie je vôbec jasné, podľa akých kritérií boli umelci, ktorých mená nie sú známe a predbežne o nich nič nevieme, taktó kategorizovaní.

[10] Mária MALÍKOVÁ: *Neznámy portrét Karola Batthyányho v Nových Zámkoch*. Ars, 1985, č. 1 (O portréte), 69-76.

[11] Pozri č. kat. 141, 142. – Lit.: Luigi A. RONZONI: *Beiträge und Überlegungen zum Werk Jakob Gabriel Mollinarolos*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 92 (1996), 95-103.

[12] Pozri pozn. 2.

[13] *I. Rusina a kol.*, c. d. (v pozn. 2).

[14] Porov. napr. Zdeněk KUDĚLKA a ďalší: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996. V súčasnosti vychádzajú viac-zväzkové dejiny výtvarného umenia Rakúska, ktoré majú podobnú koncepciu.

[15] Jozef ŠÁTEK: *Náboženské pomery v Skalici od reformácie do jozefinizmu*. Trnava 1946, 101; – Alžbeta GÜNTHEROVÁ a kol.: *Štipis pamiatok na Slovensku*, zv. III. Bratislava 1969, s. 105.

[16] J. Bencová sa mylí, keď tvrdí, že kalvárie „... sú riadené prísny ikonografickým úzusom via dolorosy, vydaným pápežskou kúriou roku 1731“ (*I. Rusina a kol.*, c. d. v pozn. 2, na s. 60). Tieto predpisy sa vzťahujú najmä na kanonický sled štrnástich obrazov s krížovými výjavmi, ktoré sa od toho času začali vo veľkom tvoriť pre interiéry kostolov. Program Kalvárií, ktoré vznikali už dávno predtým, sa nikdy striktné neriadil týmito predpismi. Okrem toho nie je tiež možné, tieto stavby označiť za „konštrukčne i priestorovo nevariabilné architektonické útvary“.

[17] Výnimočne je na tomto mieste aj citovaná kniha, z ktorej to autor prevzal: V. Malý (red.): *Matka Cirkvi Blahoslavená Panna Mária*.

[18] J. Lenhart si tu zrejme mylne vysvetlil známy fakt, že sa arcibiskup Imrich Esterházy často na svojich listoch podpisoval ako „frater Emericus“, čo však musíme u prímasa Uhorska hodnotiť len ako demonštratívny prejav skromnosti.

[19] Nie je možné písať v tejto súvislosti o „nárokoch“ Márie Terézie voči Fridrichovi II., pretože sa Mária Terézia len snažila znovuzískať krajinu, ktorú Fridrich II. predtým neprávom uzurpoval.

[20] Populárnou sa stala táto koncepcia najmä prácami Gustava Reného HOCKE (*Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg 1957; *Malerei der Gegenwart – Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation*. Wiesbaden – München 1975). Rozšírenie pojmu „manierizmus“ aj na umelecké diela 20. storočia bolo základom koncepcie obsiahlej výstavy „*Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*“, usporiadanej r. 1987 vo Viedni, ktorej autorom bol známy historik umenia Werner Hofmann, vtedajší riaditeľ Hamburger Kunsthalle.

[21] Takáto koncepcia nie je ale celkom nová; – porov. publikáciu španielskeho historika umenia Eugenia D'ORS: *Lo baroco*, ktorá vyšla 1930 v Madride (vo francúzskom preklade v Paríži r. 1936). Tu na s. 209 autor vyratúva v priebehu celého doterajšieho vyvoja umenia 22 konkrétnych „barokových“ fáz, ktoré začínajú už v paleolite.

[22] Už Ernst Robert CURTIUS nerozlišoval vo svojej známej knihe *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (vydanej r. 1948 v Berne), medzi manierizmom a barokom a subsumoval všetky „antiklasické“ literárne prejavy, aj keď vznikli v dobe baroka, do nadradeného pojmu „manierizmus“.

[23] Porov. napr. Georg DEHIO: *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, zv. II. Stuttgart 1901, kde sa na s. 19 tvrdí, že záverečná fáza každého architektonického štýlu je vždy „baroková“. Používanie epitetonu „barokový“ u diel alebo aj celých epoch je dodnes veľmi zaužívané u klasických archeológov (najmä u diel helénistickej doby).

[24] BARANYAI Bélané: *Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban*. In: G. Galavics (red.):

Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest 1975, 313-450. Na s. 335 tu autorka píše, že sochy anjelov-karyatíd v levočskom minoritskom, vtedy jezuitskom kostole „v žiadnom prípade nie sú dielom Engelholma“, ale že ich vyhotovil „nejaký výborný levočský rezbár...“

[25] Interiérová výzdoba minoritského kostola v Nyírbátóri v severovýchodnom Maďarsku, ktorá bola vytvorená na začiatku 18. storočia v Levoči a v Prešove, bola napríklad témou viacerých prác maďarských historikov umenia, a tamojšiemu pašiovému tzv. Krucsayovmu oltáru bola dokonca venovaná samostatná publikácia. Slovenskí historici umenia sa touto tvorbou doteraz vôbec nezaoberali a v predloženej súbornej knihe o baroku ju nikto ani nespomenul.

[26] Pozri najmä Flavia NACAMULLI: *Michael Fabris Ongaro*. Arte veneta XXXIX (1985), 87-100.

[27] Výnimku tvorí medzi slovenskými autormi len Jozef Lenhart, ktorý vo svojom príspevku o J. R. Donnerovi zdôrazňuje nielen význam tohto umelca pre Bratislavu a celé západné Slovensko, ale aj význam jeho pobytu v Bratislave pre jeho osobný rozvoj. Autor tu ale vlastne parafrázuje svoju publikáciu *Juraj Rafael Donner a Bratislava*, ktorá vyšla v roku 1993 v Bratislave.

[28] Jedine u Petra Fidlera môžeme v jeho príspevkoch o architektúre postrehnúť tendenciu pochopiť vývoj umenia na Slovensku v širších stredoeurópskych súvislostiach. Iste má tento autor k takémuto spôsobu interpretácie bližšie ako iní, domáci autori, už svojimi životnými osudmi – štúdiom v Brne, niekoľkoročný pobyt na Ústave dejín umenia SAV v Bratislave a dlhoročné pôsobenie na Filozofickej fakulte Univerzity v Innsbrucku (až dodnes). Z ďalších autorov je možné túto snahu vybadať ešte najskôr v príspevkoch Jozefa Medveckého.

[29] Predovšetkým bolo treba reagovať na súbor príspevkov zo sympózia o tomto umelcovi, usporiadanom r. 1993 vo Viedni, ktorý vyšiel pod názvom „*Georg Raphael Donner: Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst*“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, zv. 92 (1996). Viaceré z tu uvedených prác sa týkali aj Bratislavy a Slovenska.

[30] Bernd EULER-ROLLE: *Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 43 (1989), č. 1, 25-48. Autor tu publikuje výsledky svojej dizertačnej práce na Ústave dejín umenia Filozofickej fakulty Viedenskej univerzity.

[31] Zo všetkých autorov, ktorí spolupracovali na knihe, pozná podľa diferencovanejšieho postoja, ktorý zaujíma k pojmu „Gesamtkunstwerk“, tieto práce zrejme len Petr Fidler (s. 34).

[32] Pozri najmä Michael BRIX: *Trauergerüste für die Habsburger in Wien*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXVI (1973), 208-265; – Liselotte POPELKA: *Castrum doloris, oder „traueriger Schauplatz“*. Wien 1994.

[33] Pozri *Juraj Rafael Donner a Bratislava (1693-1741)*. Kat. výstavy, SNG Bratislava, november 1992 – apríl 1993. Bratislava 1992, s. 35-37, č. 11; – s. 76-78, č. 35.

[34] Domanekovu lampu z Bratislavy, ktorú objavil v dóme sv. Martina Jozef Lenhart, spomína a reprodukuje napríklad súhrnná publikácia Günther BRUCHER a kol.: *Die Kunst des Barocks in Österreich*. Salzburg – Wien 1994, s. 403-404, obr. 331.

Foto: Galéria mesta Bratislavy (1a); – Archiv ÚDU SAV, Th. Leixnerová (1); – J. Sedlák (3)



Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v rokoch 1998 a 1999

Výbor: Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. (*predseda*), PhDr. Marta Herucová (*tajomníčka*), PhDr. Ivan Gerát, Ph.D., PhDr. Želmíra Grajciarová, Mgr. Patrik Guldan (*hospodár*), Prof. PhDr. Mária Pötzl-Malíková, DrSc. (od apríla '99 Mgr. Eva Križanová), Mgr. Jozef Medvecký, CSc., PhDr. Eva Šefčáková, CSc., Mgr. Alex Tahy

Výbor zasadal v roku 1998 trikrát (19. januára, 14. apríla a 2. októbra); v roku 1999 sedemkrát (12. a 25. januára, 25. februára, 6. apríla, 22. júna, 9. septembra a 4. novembra). 13. apríla 1999 sa uskutočnilo valné zhromaždenie v Pálffyho paláci v Bratislave.

Predmetom zasadání bolo:

Revízia členskej základne – Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska eviduje 146 (v roku 1999 – 154) členov, z toho 21 (v roku 1999 – 23) mimobratislavských a 4 zahraničných.

Stanovenie výšky členského – výška ročného členského sa stanovila na 150,- Sk a zaviedlo sa tzv. sponzorské členské (300,- Sk a vyššie). V roku 1998 zaplatilo členské 60 členov (v roku 1999 63 členov), z toho 6 (3) tzv. sponzorské. Otázka preukazov zostala nedoriešená.

Aktivity:

- Vypracovanie pripomienok k návrhu „zákona o národnom kultúrnom dedičstve“ a „zákona o kultúrnych pamiatkach a kultúrnej krajine“ (apríl 98)
- Usporiadanie prednášky Mgr. Dušana Búrana: *Naratívne cykly levočského stredoveku* (apríl 98) – anotácia je uvedená nižšie
- Odborná diskusia s akad. mal. reštaurátorkou Andreou Dobošovou (máj 98)
- Organizačná príprava kolokvia o Václavovi Menclovi pri príležitosti 20. výročia jeho úmrtia (získanie finančnej podpory zo SAV)

- Nadviazanie spolupráce s Harmincovou spoločnosťou (98)
- Kolokvium *Václav Mencl (1905-1978) – život a dielo na Slovensku* s príspevkami od jedenástich autorov (19. januára 99). Zborník z kolokvia vyšiel tlačou (zost. P. Guldan; 114 s., náklad 150 výtlačkov)
- Súčasťou valného zhromaždenia bola prednáška PhDr. Ivana Geráta, PhD.: *Otázka témy a funkcie Czoborovského epitafu (SNG O 385)* (apríl 99)
- Zapojenie do kampane Rady Európy „Európa spoločné dedičstvo“, v spolupráci s Ministerstvom kultúry SR (máj 99)
- Pred prázdninami sa uskutočnila prednáška Mgr. Patrika Guldana: *Súčasný stav pamiatok vo vybraných lokalitách Egypta (Karnak, Luxor, západné Théby, Sakkara, Memfis, Giza)* (jún 99)
- Delegovanie zástupcov Spoločnosti na výberové konanie na funkciu riaditeľa Považskej galérie v Žiline a Galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši (júl 99)
- Prednáška renomovaného germanistu a jazykovedca pôsobiaceho na univerzitách v Münsteri a Bochumi Dr.phil. Prof. Ilpa Tapani Piirainena: *Hospites Theutonici* opierajúca sa o výsledky výskumov stredovekých mestských kníh písaných v nemčine a nachádzajúcich sa na Slovensku (september 99) – text prednášky je v prílohe
- Účasť na rokovaní o probléme barokovej záhrady prezidentského paláca v Bratislave v Regionálnom stredisku Pamiatkového ústavu v Bratislave (september 99)
- Okrúhly stôl k 10. výročiu úmrtia *reštaurátora akad. mal. Alberta Leixnera* s príspevkami PhDr. Zdeňka Váchu, Ing. arch. Andreja Fialu, PhDr. Jany Šulcovej, Mgr. Evy Križanovej a doc. PhDr. Karola Kahouna, CSc. (november 99)

Marta Herucová

Naratívne cykly levočského stredoveku

Dušan BÚRAN

Prednáška bola zameraná na niektoré problémy spojené s výstavbou obrazových cyklov v maliarstve okolo roku 1400. Konkrétne bol predstavený rad alegorických obrazov Siedmich skutkov milosrdenstva a Siedmich smrteľných hriechov a zobrazenie dvadsiatich scén zo života sv. Doroty. Oba cykly sú vo farskom kostole sv. Jakuba v Levoči, v jeho severnej bočnej lodi.

Ako už z týchto označení vyplýva, len v druhom z nich ide o naratívny cyklus v pravom zmysle slova. Obrazovo-rozprávacie prostriedky však akcentuje i alegorický cyklus. Referátu dominovali otázky, ako vlastne boli tieto a podobné obrazové rady konštruované, ďalej či a do akej miery boli závislé na texte a napokon ako pravdepodobne pôsobili na svoje stredoveké publikum a čo bolo ich poslanie.

Podobný výskum si vyžaduje komplexnú metodiku, presahujúcu hranice formálneho rozboru,

štýlovej kritiky, ale i ikonografie. Napriek tomu, že oba cykly sú v slovenskej i v medzinárodnej umeleckohistorickej literatúre známe, málokto sa chcel pri nich zaoberať oblasťou, ktorá sa zjednodušene dá nazvať „rozprávanie s pomocou obrazov“. Interpretácia vychádzala v prvom rade z nástenných malieb samotných, teda z rozboru ich formálnej štruktúry. Na tomto základe bola vypracovaná analýza ich dramaturgie, ale i možné odpovede na obsahové a funkčné otázky. Súvisia s dejinami stredovekej literatúry, alebo praktickou teológiou – Sedem skutkov milosrdenstva a sedem smrteľných hriechov sú témy tzv. obrazovej katechézy, rozširujúcej sa od prelomu 14. a 15. storočia; legenda o sv. Dorote prísne rešpektuje text Legendy aurey – alebo s cirkevným právom – špecifiká ikonografie moralít prezrádzajú spojenie s pôsobením levočských špitálov okolo roku 1400.

Mestské a banské práva na Slovensku

Ilpo Tapani PIIRAINEN

Hospites Theutonici

Už od 19. storočia sa výskum juhovýchodnej Európy intenzívne zaoberá stredovekým osídlením Slovenska; viaceré príspevky, ktoré odzneli na zasadnutí Südostdeutsche Historische Kommission a Spišského historického spolku v ro-

ku 1998 v Levoči sa tejto problematike podrobne venovali. To mi dovoľuje, aby som fažisko svojej prednášky sústredil na dedičstvo mestských a banských práv. Napriek tomu však treba pripomenúť, že podľa názoru Konrada Schüemanna, prebiehalo juhovýchodné osídlenie na jednej strane násilným rozširovaním osídleného

priestoru pozdĺž hraníc, a na strane druhej pokojným a vítaným usadzovaním sa cudzincov v určitých oblastiach krajiny.¹ Pre prvú možnosť sa dá ako príklad uviesť ovládnutie oblasti v okolí dnešnej Bratislavy (Pressburg). Druhú možnosť ilustruje napríklad názor Hansa Hattenhauera, ktorý zdôrazňuje, že osídlenci neovládli kraj mečom a ohňom, ale sekerou a pluhom.²

Na počesť 70. narodenín Haralda Zimmermanna bol znovu publikovaný jeho príspevok *Hospites Theutonici*.³ V ňom sa dozvedáme, že v germánskych kmeňových zväzoch v období antiky bol cudzinec z princípu bezprávny. Od 9. storočia v Západofranskej ríši nadobudol pojem *hospes* nový význam; neoznačoval len cudzinca pod ochranou kráľovského pozvania, ale aj každú osobu prijatú súkromným vlastníkom pôdy, ktorý mu poskytol pozemky a zem; z nej mu bola uložená povinnosť služby a odvodov voči vlastníkovi pôdy – hostiteľovi. V Uhorsku označovali za *hospes* alebo *hospites* najmä osídlencov prichádzajúcich zo západu, a to od čias kráľa Štefana, zakladateľa Uhorského kráľovstva.⁴ V oblasti dnešného Slovenska žili pred nemeckou kolonizáciou Kelti a Rimania; mnohé slovenské sídla, medzi inými Bratislavský a Spišský hrad, vznikli na miestach ich bývalých starých osád. Kelti, Rimania i Slovania mali celkom určite svoje vlastné právne poriadky; tie sa však tradovali ústnym podaním a neexistujú v písomnej forme. Naproti tomu je známe, že v hornom Uhorsku, teda v oblasti dnešného Slovenska, ako aj v Sliezske a Sedmohradsku, používali nemeckí osídlenci zvaní *hospites theutonici*, nemecké práva, ktoré potom po stáročia nielen zachovávali, ale aj rozširovali v písomnej forme.

Vývoj mestských práv

Vývojom miest v stredoveku sa kodifikovali po stáročia tradované právne zvyklosti. Najstarším právom v strednej Európe bol *Sachsenspiegel*, právo, ktoré spísal latinsky Eike von Repgow okolo roku 1200. Bolo preložené najprv do *Nie-*

derdeutsch („ľudovej nemčiny“), potom do *Hochdeutsch* („spisovnej nemčiny“) a pod názvom „magdeburské právo“ bolo udelené mnohým mestám; dodnes ešte existuje v rukopisoch a tlačiach približne štyristo verzií *Sachsenspiegel*.

Známe je aj právo s názvom *Schwabenspiegel* pochádzajúce z Augsburgu, právneho centra južného Nemecka, ktoré sa taktiež rozšírilo v mnohých častiach strednej Európy.⁵

Preberanie nemeckého práva v stredovýchodnej Európe bývalo častejšie predmetom výskumu a to z viacerých hľadísk: v prvej polovici 20. storočia napísal Gert Schubart-Fikentscher monografiu *Rozširovanie nemeckých mestských práv vo východnej Európe*⁶ a Wilhelm Weizsäcker *Rozširovanie nemeckého práva vo východnej Európe*.⁷ Posledne menovaný autor uverejnil taktiež štúdiu s titulom *Rozširovanie nemeckého mestského práva na Slovensku*. Rozširovaním *Sachsenspiegel* v Poľsku sa zas podrobne zaoberal Z. Rymaszewski.⁸

O mestských privilégiách v Uhorsku máme editované texty od Georgiusa Fejéra v *Codex diplomaticus regni Hungariae ecclesiasticus ac civilis*.⁹ Z 19. storočia sú aj dve monografie od Gustava Wenzela, zaoberajúce sa históriou baníctva a históriou práva v Uhorsku.¹⁰ Podrobný obraz o vývoji mestských práv v oblasti dnešného Slovenska vytvorila Darina Lehotská, ktorá popísala genealógiu preberania práv v takej podobe, ktorú sa dodnes nepodarilo prekonať.¹¹ Môj skromný príspevok k objasneniu neskorostredovekých a ranonovovekých právnych pomerov v oblasti dnešného Slovenska sa obmedzuje na editáciu a výskum celého radu právnych rukopisov nachádzajúcich sa v slovenských archívoch.

Ďalej budem hovoriť o udeľovaní a prebratí *Sachsenspiegel* („magdeburského práva“) a *Schwabenspiegel* („juhonemeckého práva“), ako aj „spišského práva“, ktoré platilo ako územné právo pre územie Spiša a zároveň tvorilo právny základ pre spišské mestá od stredoveku až do 18. storočia. Napokon sa budem zaoberať právmi rozličnej proveniencie, a to tými, ktoré boli

udelené banským mestám v oblasti dnešného Slovenska.

Prevzatie „magdeburského práva“

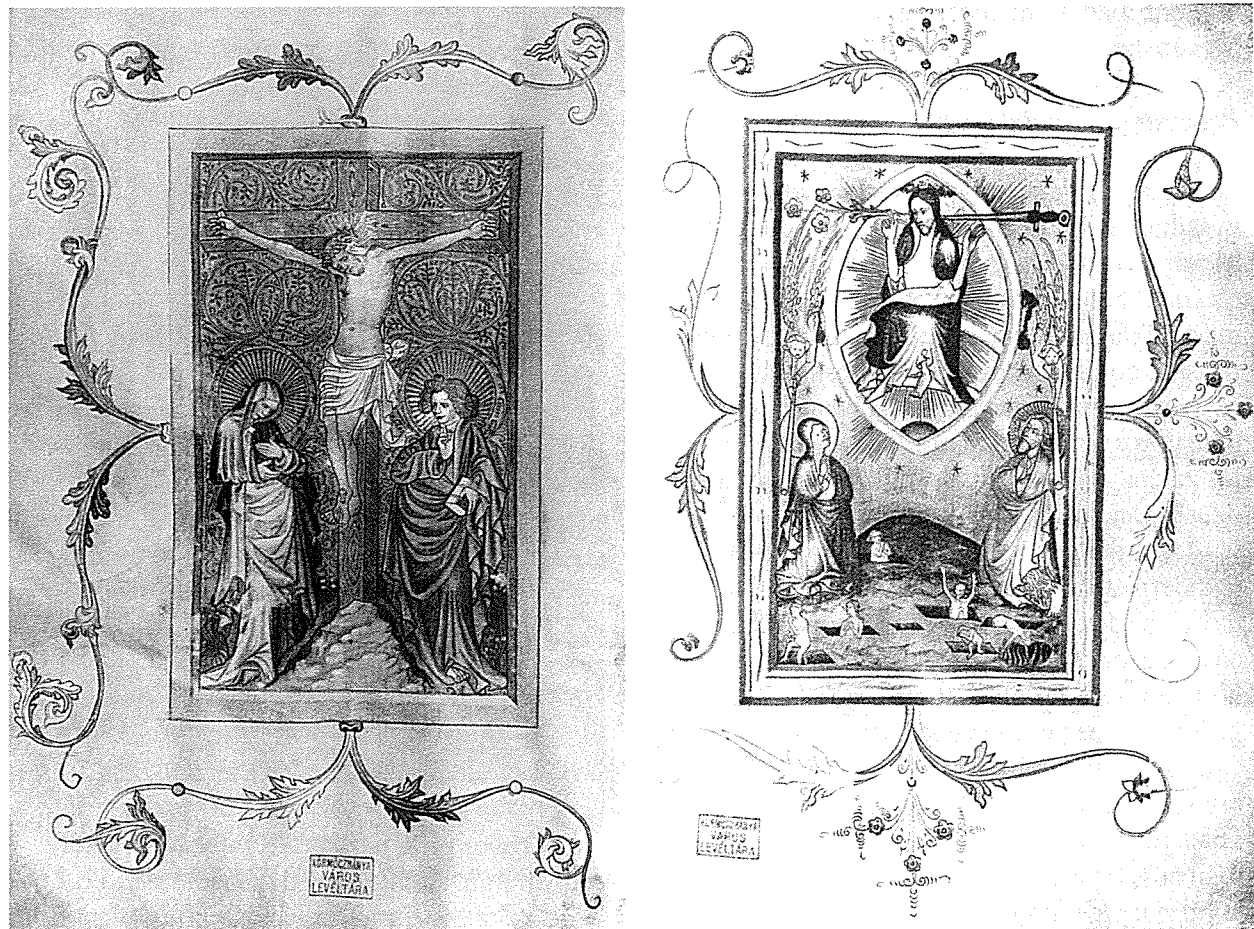
Je zrejmé, že severonemecké právo sa vo forme výsadnej listiny dostalo v roku 1237 do Székesfehérváru (Stuhlweissenburg). Toto právo (*ius Albens civitatis*) bolo udelené o rok neskôr, v roku 1238, mestu Trnava (Tyrnau) na západe dnešného Slovenska; bolo označované ako „saské právo“¹² a s ustanoveniami o vlastníckom, občianskom a trestnom práve tvorilo od roku 1248 aj pre Nitru (Neutra) základ pre spoluzitíe obyvateľov mesta. Bolo označované ako „trnavské právo“, ktoré potom v 14. storočí prevzali novozaložené mestá Modra (Modern), Skalica a Senica. Vo všetkých týchto mestách na západe dnešného Slovenska bol v tom čase dominantný podiel nemeckých občanov; z toho hľadiska bolo používanie „saského práva“ aspoň čiastočne podmienené národnosťou.

„Magdeburské právo“ sa dostalo na územie dnešného Slovenska aj inými cestami. Tatársky vpád, resp. mongolský nájazd, v roku 1241 spustošil značnú časť krajiny; po ňom nasledoval príchod nemeckých osídlencov do horného Uhorska vďaka výhodám pre *hospites* v čase panovania uhorského kráľa Bélu IV. (1235-1270). V oblasti stredného Slovenska bolo usídlené slovenské obyvateľstvo najmä v údoliach riek Hron. V 13. storočí bol administratívnym centrom tejto oblasti hrad Zvolen (Altsohl); cirkevne však podliehala celá táto oblasť Ostrihomskému arcibiskupstvu; aj neďaleký benediktínsky kláštor v Svätom Beňadiku (na Slovensku najstarší banský podnikateľ) založený v roku 1075 v údolí Hrona. Zvolen prebral mestské práva v roku 1244 od Krupiny, ktorá sa stala právnym strediskom pre celé stredné Slovensko. Krupina obdržala toto právo zjavne zo Sliezska a udeľovala ho potom ďalej v 14. storočí početným menším obciam stredného Slovenska, ale v roku 1318 aj Ružomberku (Rosenberg), ležiacemu severovýchodne od Krupiny.¹³



1. Titulná strana lekciónára z r. 1286 (Jerevan)

O meste Žilina (Sillein), na severe dnešného Slovenska, máme z roku 1321 záznam „*hospites nostri de Sylna*“, ktorý poukazuje na slobodné mesto; následne sa pre *Sylnu* používa označenie „*civitas*“. Žilina najprv prevzala „saské právo“ zo Sliezska; je však isté, že v roku 1370 prevzala právo od Krupiny (Karpfen). Dokladá to kodifikácia v znení z roku 1378, lebo na liste 71a rukopisu je uvedené: „*Das Recht hat man fon Korppen pracht*“. O pravosti kodifikácie svedčí skutočnosť, že na listoch 71a až 73a rukopisu sú nemecky písané právnické rozsudky žilinského mestského súdu z rokov 1378-1419. Na liste 105a až 149a je napísaný staroslovenský, resp. staročeský, preklad žilinského práva z roku 1473. Jeho znenie publikoval Václav Cha-



2 a. Ukrižovanie - b. Posledný súd (Mestská kniha Kremnice z 15. stor.)

loupecký (1934); nemecký originál som publikoval v roku 1972.¹⁴ Pre vzájomné súžitie rôznych národností v Žiline bolo príznačné, že podľa platných právnych ustanovení každý obyvateľ mesta smel používať pred súdom svoj materinský jazyk. Ďalej je dôležité, že v roku 1381 bolo slovensky hovoriacemu obyvateľstvu priznaná polovica prísazných miest v rade.

„Spišské právo“

Už v 13. storočí mali Nemci v mestách Spiša, na severovýchode dnešného Slovenska, svoj vlastný právny poriadok; privilégium uhorské-

ho kráľa Štefana V. z roku 1271 potvrdzuje, že spišskí Nemci žili podľa zvyklostí, ktoré boli neskôr spísané v tzv. *Willkuer*. Vzťahy k iným v nemeckom jazyku písaným textom neskorého stredoveku sú zjavné; mnohé právne výroky spišskej *Willkuer* sú vo svojej podstate typické pre mestské práva z okruhu „magdeburského práva“, *Sachsenspiegel*. Patria sem najmä právne výroky o kúpe a obchode, o remeselnom a živnostenskom poriadku, ako aj o postupe pri žalobách z dôvodu dlžôb. Tieto nadregionálne platné zásady boli doplňované lokálnou právnou tradíciou, čo viedlo k vzniku obsiahlejšieho kódexu. Na základe zachovaných rukopisov sa dá usudzo-

vať, že originál kódexu vznikol v období 13. až 14. storočia a obsahoval 93 až 100 článkov upravujúcich verejnú správu, súdnictvo, ako aj rodinné, dedičské, majetkové a obchodné právo.

V roku 1992 vyšlo vydanie kódexu s diplomatickým opisom trinástich rukopisov z 15. až 18. storočia.¹⁵ Neskôr sa našli ešte dva ďalšie rukopisy, ktoré budú publikované v blízkej budúcnosti. Veľký počet ešte existujúcich rukopisov sa dá vysvetliť tým, že spišské mestá používali spišskú *Willkuer* až do 18. storočia ako mestské práva, podľa ktorých bolo riadené spolunážívanie obyvateľov po celé stáročia.

Prevzatie „juhonemeckého práva“

Odhliadnuc od Székesfehérváru (Stuhlweissenburg), ktorý prevzal „magdeburské právo“ (udelené ďalej Trnave), južné mestá Uhorska prevzali „juhonemecké právo“, a to väčšinou vo forme *Schwabenspiegel*. Zlatá bula udelená v roku 1244 Budínu (Ofen) upravovala správne a občianske právo podľa augsburského vzoru; budínske mestské právo bolo však kodifikované až začiatkom 15. storočia.¹⁶

V oblasti horného Uhorska, dnešného Slovenska, bolo „juhonemecké právo“ udelené už v roku 1249 Košiciam (Kaschau); tieto ho odovzdali ďalej Banskej Bystrici (Neusohl) v roku 1255, Prešovu (Eperies) v roku 1374 a v roku 1376 Bardejovu (Bartfeld).¹⁷ Z dnešného pohľadu je významné, že v mestskom archíve v Košiciach sa nachádza zachovaný rukopis *Schwabenspiegel* z roku 1430.¹⁸

Do Bratislavy (Pressburg), spomenutej v roku 907 ako Preslaupurc, sa jednotliví nemeckí osadníci dostávali v 12. až 13. storočí a usadzovali sa ako *hospites* pod hradným vrchom. Vlastná nemecká kolonizácia nastala po tatárskom vpáde, resp. mongolskom nájazde, teda po roku 1241. V roku 1291 udelil Bratislave uhorský kráľ Ondrej II. mestské práva a to podľa juhonemeckého vzoru.¹⁹

Už toto privilégium z roku 1291 umožňovalo občanom mesta slobodnú voľbu richtára a vlast-

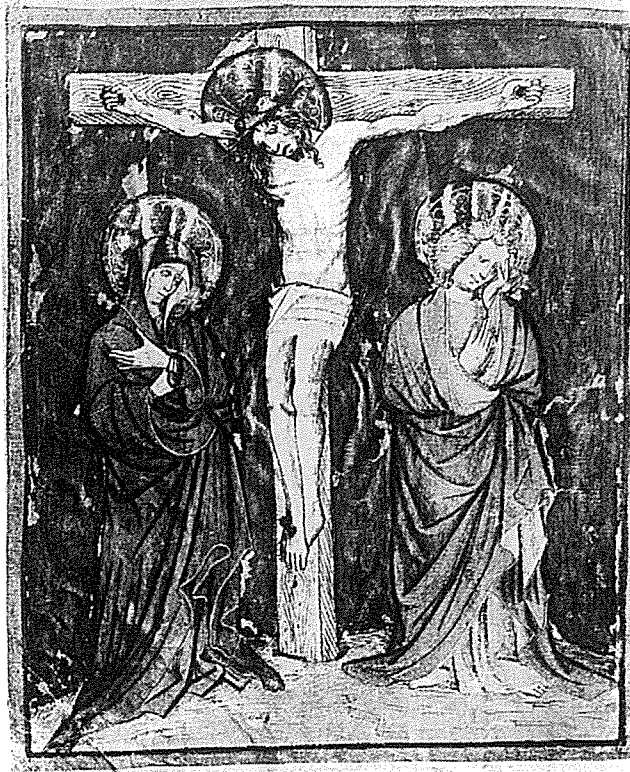
né súdnictvo; obsahovalo však aj charakteristické ustanovenia „juhonemeckého práva“, medzi inými oslobodenie od určitých odvodov (mýta). Zachovaná kodifikácia mestského práva pochádza z 15. storočia a obsahuje okrem správno-právnych, občiansko-právnych a trestno-právnych ustanovení, aj predpisy pre remeslá (príklad textu). Bratislavské mestské právo malo aj preto význam pre svoje okolie, lebo súd tohto mesta sa stal vrchným súdnym dvorom pre Modru (Modern).²⁰

Práva pre banské mestá

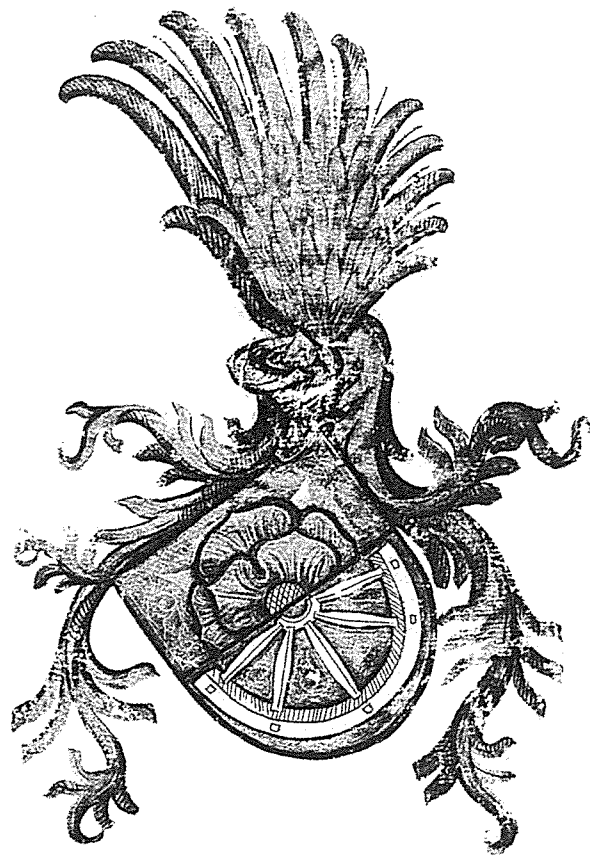
V hornatom kraji oblasti Banskej Štiavnice (Schemnitz) je nesporne doložená slovanská kultúra v období Velkomoravskej ríše, v 8. až 9. storočí.²¹

Počnúc tou dobou sa tu násobili nálezy slovanských sídel. *Terra banesium* sa spomína v originálnych listinách z roku 1156 a *bana zas* v listinách z roku 1217; oba výrazy sú označením pre už vtedy existujúcu Banskú Štiavnicu.²²

Slovenský výskum posledných desaťročí dopel k názoru, že mestské a banské právo Banskej Štiavnice vzniklo už za čias Bélu IV. v 13. storočí a bolo udelené ďalej v roku 1255 Banskej Bystrici (Neusohl).²³ Na základe viacerých pôvodných záznamov sa dá predpokladať, že v roku 1365 vlastnila Banská Štiavnica právo v kodifikovanej podobe.²⁴ Z nemeckej strany upozorňoval už v roku 1900 Adolf Zycha na to, že existujú paralely medzi banskoštiavnickým banským právom a banským právom Jihlavy (Iglau) na Morave.²⁵ Novšie výskumy k baníckemu zákonodarstvu ukazujú, že „jihlavské právo“ bolo prevzaté na územie Slovenska.²⁶ Doteraz platí názor, že „*najmä mestské a banské právo Banskej Štiavnice, ktorého čas vzniku treba dať na koniec 14. storočia, v podstatnej miere pochádzalo z druhej latinskej a tretej nemeckej redakcie jihlavského banského práva*“.²⁷ V roku 1986 bolo publikovaných desať rukopisov banskoštiavnického mestského a banského práva z 15. až 17. storočia v diplomatickej edícii.²⁸



3 a. Ukrižovanie - b. Erb Jacoba Döbryngera (Mestská kniha Banskej Štiavnice z r. 1432)



Kremnici (Kremnitz) boli privilegiom zo dňa 17.11.1328 udelené slobody mesta Kutná Hora (Kuttenberg) v Čechách. Kutná Hora sa objavením strieborných baní a ťažbou striebra približne od roku 1270 začala vyvíjať v dôležité banské mesto. Okolo strieborných baní vznikla osada, ktorá v protiklade k mnohým iným novozaloženým osadám v neskorom stredoveku nevykazuje žiadnu územnú plánovitosť. Mestský poriadok dostala Kutná Hora okolo roku 1300 od českého kráľa Václava II.²⁹

V privilegiu kráľa Karola Róberta zo dňa 17.11.1328, ktoré sa nachádza v Štátnom oblasťnom archíve Žiar nad Hronom v Kremnici, odbržali *hospites* sústredení v Kremnici (Kremnitz)

právo na územie o rozsahu dvoch míľ okolo mesta, slobodnú voľbu richtára a prisázných, ako aj iné slobody podľa slobôd *hospites* z Kutnej Hory. Tým pádom platil pre novozaložené banské mesto Kremnica ten istý poriadok, ktorý bol stanovený v českom banskom práve. Mestský súd riadený richtárom tvoril najdôležitejšiu časť mestskej samosprávy. Komorný gróf, ktorý zastupoval uhorského kráľa, býval v meste a mal vlastnú súdnu právomoc nad svojimi zamestnancami, predovšetkým nad minciarmi, ktorí od roku 1328 razili mince podľa vzoru českých strieborných grošov.

V roku 1492 banské právo platiace v Kremnici zapísali do mestskej knihy na žiadosť ko-

morného grófa. V rokoch 1504, 1512, 1530 a 1537 boli k tomuto banskému právnemu poriadku pripojené ďalšie články, ktoré mali sčasti banskoprávny a sčasti mestskoprávny charakter. Vďaka týmto záznamom má výskum k dispozícii kompletne banské právo, ktoré je možné porovnať s banským právom Jihlavy a mestským a banským právom Banskej Štiavnice. Všetky tieto práva majú jedno spoločné, a to, že v týchto obciach vládla sloboda baníctva, ktorá dávala každému nálezcovi rudného ložiska právo ťažiť pod podmienkou odvedenia povinných dávok kráľovskej komore. Edíciu kremnického mestského a banského práva som publikoval v roku 1983.³⁰ K 500-ročnému jubileu kremnického banského práva sa uskutočnila v roku 1992 medzinárodná konferencia, ktorej príspevky boli taktiež publikované.³¹

Na Spiši (Zips), kde spišská *Willkuer* tvorila mestské právo pre jednotlivé obce, mali spišské banské mestá právne iné postavenie. Gelnica (Göllnitz) obdržala mestské právo už za čias Bélu IV. v 13. storočí. Jej banské právo bolo však zapísané v mestskej knihe až v 15. storočí; jeho edícia je toho času v tlači. Obsahovo vychádza banské právo Gelnice z banského práva Jihlavy v banskoštiavnickom znení; Peter Ratkoš tvrdí, že sú v ňom obsiahnuté aj vplyvy z alpských krajín.³² Na Spiši od Gelnice prevzal jej právo Švedlár (Schwedler) a Mníšek, ďalej hornouhorské banské mestá: Smolík (Schmoellnitz), Rožňava (Rosenau) a Spišská Nová Ves (Zipser Neudorf).

K estetike rukopisov

O rukopisnej tradícii právnych textov a mestskej knihy v oblasti dnešného Slovenska sa napísalo pomerne veľa. Poukázať by som chcel najmä na *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae*, ktorý publikoval Richard Marsina³³ a na *Regesta diplomatica nec non epistolaria Slovaciae* od Vincenta Sedláka.³⁴

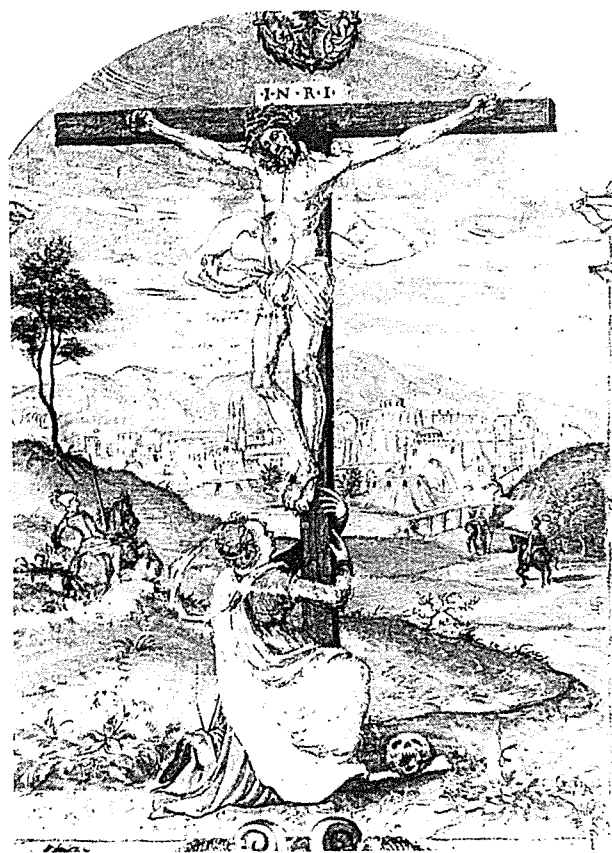
Je známe, že až do 15. storočia sa písalo prevažne latinsky; približne do toho istého obdobia

spadajú počiatky slovenského písomného prejavu, pričom od 15. storočia až do roku 1840 v úradnej sfére dominovalo používanie nemeckého jazyka. Pisári sa vyučili najmä v skriptóriách kláštorov, neskôr, počnúc 16. storočím aj v mestských pisárskych školách.

Forma písma prechádzala tým istým vývojom ako v iných stredoeurópskych krajinách: v 14. a 15. storočí vládla gotická kurzíva (Žilina, Spišská Sobota), v 16. storočí sa prešlo ku kurentu (latinsko-gotickému písmu používanom hlavne v Nemecku od 15. storočia). Jeho pekným príkladom je levočská právna kniha z roku 1552. V 17. storočí sa písalo aj v dôležitých prameňoch, medzi inými v kremnickej mestskej knihe, bežným kurentom, ktorý bol bezprostredným predchodcom tzv. nemeckého písma (*suttalin*).

Príklady v doposiaľ uvedených rukopisoch zo slovenských archívov svedčia o vysokej remeselnej zručnosti a estetickom cítení pisárov. Chcel by som ešte spomenúť niekoľko iluminovaných rukopisov a vyzdvihnúť umeleckohistorický význam všeobecných textov. Knižná malba nie je – ako sa často nesprávne uvádza – objavom európskeho stredoveku. Už v 2. storočí pred našim letopočtom existovali v Egypte pásikmi kolorované perokresby na papyruse, tzv. *knihy mŕtvych*. Ich poslaním bolo zabezpečenie duševného pokoja mŕtveho a velebenie jeho slávy.

Až do 4. storočia nášho letopočtu trvalo, kým došlo k rozkvetu antickej knižnej malby. Dôvody boli dva: uznanie kresťanstva Rímskou ríšou milánskym ediktom v roku 313 a používanie pergamenových kódexov namiesto papyrusových zvitkov. Cirkvi začala vyhotovovať liturgické knihy, ktorých text sa postupne umelecky prizdoboval. Okrem pisára bol potrebný aj miniátor; ich pracovnými dielňami sa stali skriptória kláštorov, kde sa vyhotovovali rukopisy. Najmä v benediktínskom ráde sv. Benedikta z Nursie (480-542) bolo považované písanie a iluminovanie za Bohom želanú činnosť. Kresťanská knižná malba hľadala možnosti symbolického vyjad-



4. Ukrižovaný s M. Magdalénou pod krížom, zač. 17. storočia (Mestské a banské právo Banskej Štiavnice, rukopis zo 16. stor.)

renia; to si vyžadovalo malovať bez rešpektovania perspektívy. Umelecký zámer sa sústredil skôr na frontálny pohľad postavy.

Prvý rozkvet západoeurópskej knižnej maľby sa viaže k obdobiu Karola I. Veľkého (768-814). Jeho korunovácia pápežom za rímskeho cisára v Ríme v roku 800 znamenala, že najmocnejší svetský vládca získal aj ochrannú moc cirkvi. Snaha Karola I. Veľkého o oživenie antiky v kresťanskom duchu urobila z Aachenu, jeho sídelného mesta, kultúrno-umelecké centrum, kde pôsobili najvýznamnejší učitelia, básnická akadémia a dvorská umelecká dielňa. Nasledovala reforma písma: zaviedla sa karolínska minuskula charakterizovaná pravidelnými a jasne ohraničenými tvarmi.

Chcel by som ešte podotknúť, že kresťanstvo pozitívne ovplyvnilo knižnú maľbu aj v iných oblastiach. Najstaršie kresťanské kostoly mimo územia Rímskej ríše vznikli v 4. storočí v Arménsku a v 5. storočí v Gruzínsku. Nasledujúcimi ukázkami si môžeme porovnať liturgický rukopis z 10. storočia z Gruzínska a evangeliár z 10. storočia z okolia Kolína n. Rýnom. Oba sú z obdobia, ktoré sa považuje za éru druhého rozkvetu knižnej maľby.

Gotický štýl, ktorý vo francúzskej architektúre prevažoval už okolo polovice 12. storočia (v nemeckej neskôr), sa v maľbe miniatúr prejavil až v druhej polovici 13. storočia. Počet potrebných rukopisov sa neustále zvyšoval a tak zákazky preberali nielen kláštory, ale aj cechy združujúce svetských pisárov a iluminátorov. Tu je ukážka liturgického rukopisu z 13. storočia z Francúzska.³⁵ O čo honosnejšie vyznievajú arménske rukopisy z 13. a 14. storočia, ukazujú dve nasledujúce ukážky.³⁶

Na záver sa dostávam k rukopisom, s ktorými som prišiel do styku v Kremnici a Banskej Štiavnici. Mestská kniha Kremnice z 15. storočia začína dvoma maľbami (Ukrižovanie a Posledný súd) na pergamene.³⁷ Ďalšia ukážka pochádza z najstaršej mestskej knihy Banskej Štiavnice, z obdobia okolo roku 1400. Posledný záber pochádza z rukopisu zo 16. storočia obsahujúcom mestské a banské právo Banskej Štiavnice.³⁸

Vážené dámy a páni! Dostal som sa na koniec mojej prednášky. Som jazykovedec, ktorý už tridsať rokov skúma rukopisy v slovenských archívoch. Počas mojich pobytov na Slovensku som mal možnosť vypestovať si lásku k tejto krajine, ako aj prehĺbiť si práve na území Slovenska lásku k mojej práci. Dúfam, že som aj napriek filologickému a historickému uhlu pohľadu dokázal ukázkami rukopisov vyvolať aj u kunsthistorikov trochu radosti. Ďakujem vám za pozornosť.*

POZNÁMKY

[1] K. SCHÜNEMANN: *Die Deutschen in Ungarn bis zum 12. Jahrhundert*. Berlin – Leipzig 1923, 1-3.

[2] H. HATTENHAUER: *Europäische Rechtsgeschichte*. Heidelberg 1992, 260-267.

[3] H. ZIMMERMANN: *Hospites Theutonici. Rechtsprobleme der deutschen Südostsiedlung*. In: *Siebenbürgen und seine Hospites Theutonici. Vorträge und Forschungen zur südostdeutschen Geschichte von Harald Zimmermann*. Festgabe zum 70. Geburtstag, hrsg. von K. Gündisch. Köln – Weimar – Wien 1996, 48-68.

[4] H. Zimmermann, c. d., 51-54.

[5] H. CONRAD: *Deutsche Rechtsgeschichte. Bd. 1: Frühzeit und Mittelalter*. Karlsruhe 1962.

[6] G. SCHUBART-FIKENTSCHER: *Die Verbreitung der deutschen Stadtrechte in Ostmitteleuropa*. Weimar 1942.

[7] W. WEIZSÄCKER: *Die Verbreitung des deutschen Stadtrechtes in der Slowakei*. Karpathenland, 13, 1942/1943, 17-23.

[8] Z. RYMASZEWSKI: *Lacińskie teksty Landrehtu Zwierciadła Saskiego w Polsce*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.

[9] Gy. FEJÉR: *Codex diplomaticus regni Hungariae ecclesiasticus ac, civilis. Vol. 1-9*. Buda 1829-1844.

[10] G. WENZEL: *Magyarország hányasztatának kritikai története*. Buda 1880.

[11] D. LEHOTSKÁ: *Vývoj mestského práva na Slovensku*. Zbor. FFUK – Historica 10, 1959, 65-114.

[12] D. Lehotská, c. d., 79.

[13] A. ZREBENÝ: *Z feudálnych dejín Krupiny*. Martin 1974; – Ten istý: *Nová Baňa a okolie*. Martin 1981; – I. T. PIIRAINEN: *Das Stadt- und Bergrecht von Kremnica/Kremnitz. Untersuchungen zum Frühneuhochdeutschen in der Slowakei*. Heidelberg 1983, 11.

[14] V. CHALOUPECKÝ: *Kniha Žilinská*. Bratislava 1934; – I. T. PIIRAINEN: *Das Stadtrechtbuch von Sillein. Einleitung, Edition und Glossar*. Berlin – New York 1972.

[15] I. T. PIIRAINEN, M. PAPONOVÁ: *Das Recht der Spiš/Zips. Texte und Untersuchungen zum Frühneuhochdeutschen in der Slowakei, Bd. 1-2*. Oulu 1992.

[16] K. MOLLAY: *Das Ofener Stadtrecht. Eine deutschsprachige Rechtssammlung des 15. Jahrhunderts aus Ungarn*. Budapest 1959.

[17] D. Lehotská, c. d. (v pozn. 11), 111.

[18] I. T. PIIRAINEN: *Der Schwabenspiegel aus Košice/Kaschau. Ein Beitrag zum Frühneuhochdeutschen in der Slowakei*. In: *Festschrift für Siegfried Grosse zum 60. Geburtstag*, hrsg. von W. Besch u.a. Göppingen 1984, 183-193.

[19] T. ŠTEFANOVIČOVÁ a kol.: *Najstaršie dejiny Bratislavy*. Bratislava 1993, 275-323.

[20] D. Lehotská, c. d. (v pozn. 11), 101

[21] J. DEKAN: *Veľká Morava. Doba a umenie*. Bratislava 1976, mapa na s. 72-73.

[22] R. MARSINA: *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae. Tomus 1*. Bratislava 1971, 80, 173.

[23] P. RATKOŠ: *Príspevok k dejinám banského práva a baníctva na Slovensku*. Bratislava 1951, 6-28.

[24] V. BOLERÁZKY: *K problému proveniencie banskoštiavnického práva*. Slovenská archivistika, 4, 1959, 113-138.

[25] A. ZYCHA: *Das böhmische Bergrecht im Mittelalter, Bd. 1-2*. Berlin 1900.

[26] I. T. Piirainen, c. d. (v pozn. 13), 15-25.

[27] R. WILLECKE: *Die deutsche Berggesetzgebung von dem Anfängen bis zur Gegenwart*. Essen 1977, 42.

[28] I. T. PIIRAINEN: *Das Stadt- und Bergrecht von Banská Štiavnica/Schemnitz. Untersuchungen zum Frühneuhochdeutschen in der Slowakei*. Oulu 1986.

[29] K. SCHÜNEMANN: *Die Gründung von Kremnitz und das Kremnitzer Bergrecht*. Karpathenland, 1, 1928, 146-156.

[30] I. T. Piirainen, c. d. (v pozn. 13), 14-19.

[31] J. NOVÁK a kol.: *Kremnica*. Martin 1993.

[32] P. Ratkoš, c. d. (v pozn. 23), 22.

[33] R. Marsina, c. d. (v pozn. 22), *Tomus 1*, 1971; – *Tomus 2*. Bratislava 1987.

[34] V. SEDLÁK: *Regesta diplomatica nec non epistolaria Slovaciae. Tomus 1*. Bratislava 1980; – *Tomus 2*. Bratislava 1987.

[35] E. ROTHE: *Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten*. Berlin 1966, 7-17.

[36] *Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaran Collection Yerevan*. Leningrad 1984.

[37] I. T. PIIRAINEN: *Stadtbücher aus der Mittelstowakei*. Ars '77-'81, 1981, 671-690.

[38] A. GÜNTHEROVÁ, J. MIŠIANIK: *Stredoveká knižná malba na Slovensku*. Bratislava 1977, 83, 84, 98, 101, 163.

* Prednáška na septembrovom zasadnutí Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v Bratislave (slovenský preklad M. Herucová).

Reprod.: *Armenian Miniatures...* (pozn. 36) 1; – *Piirainen* (pozn. 37) 2, 3; – *Güntherová, Mišianik* (pozn. 38) 4.

ARS 1-3/1999

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: 421-7/547-73-428

E-mail: dejumed@savba.sk

ARS 1-3/1999

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: 421-7/547-73-428

E-mail: dejumed@savba.sk

Auf dem Umschlag:

J. N. Moll: Das Grabmal des Grafen Nicolaus Pálffy, 1741, Detail. Malacky, Franziskanerkirche (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte SAV)

On the cover:

J. N. Moll: Monument to Count Nicolaus Pálffy, 1741, detail. Malacky, Franciscan Church (Photo: Archive of Institute for Art History SAV)

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

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, 1999

© SAP - Slovak Academic Press, 1999