



arts

41, 2008, 1

Časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied
*Journal of the Institute of Art History
of Slovak Academy of Sciences*

ars 2008

Ročník / Volume 41

Číslo / Number 1

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

ČÍSLO ZOSTAVIL / EDITED BY:

Ján Bakoš

REDAKCIA / EDITORIAL STAFF:

Miroslav Hrdina, Martin Vančo

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Bałus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Dr. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Dr. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

TECHNICKÝ REDAKTOR / ADMINISTRATOR:

Eva Koubeková

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4
Tel./Fax: 0421-2-54793895, e-mail: dejubaja@savba.sk, dejumihr@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTS ©

Jan Bažant, Robert Born, Anna Maria Guasch, Wojciech Marcinkowski, Zita Ágota Pataki, Roman Prael, Wolfgang Schenkluhn, Jana Švantnerová, Georg Vasold 2008

TRANSLATIONS ©

Ján Bakoš, Ivan Gerát, Miroslav Hrdina, Patrik Orišek, Beata Anna Schmutz 2008

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

(Pozri s. 86, obr. č. 7)

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited. At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

V NASLEDUJÚCOM ČÍSLE PRIPRAVUJEME / PLANNED FOR THE NEXT ISSUE:

Zuzana Bartošová (Zahraničné aktivity príslušníkov neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény v rokoch 1973 až 1976), Nada Beros (Balkan Bacteria), Cécile Camart (L'aveu de la fiction: une stratégie contemporaine. Les paratextes de Sophie Calle), Océane Delleaux (Le multiple d'artiste. Une contribution au débat sur la démocratisation de l'art), Jean-Marc Poinot (Dialogues critiques), Michael Ratray (Conversations. The Sharjah Biennale and International Art Relations in the United Arab Emirates), Katarína Rusnáková (Politika tela v súčasnom videoumení na Slovensku), Pavel Štěpánek (Oscar Domínguez na Slovensku), Olivier Vargin (Regards sur l'Art de «l'Autre» Europe. L'art contemporain est-européen après 1989), Gheorghe Vida (Mattis Teutsch et les métamorphoses de l'avant-garde roumaine)

Vychádza dva razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic

Published two times a year.

Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic

Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,

P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. 647/92 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2008

a i s

ISSN 0044-9008

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r. o.

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Wolfgang SCHENKLUHN

Bemerkungen zum Begriff des Architekturzitats (3)

Postreby k ponímaniu architektonického citátu

Wojciech MARCINKOWSKI

„Beweinung Christi“ aus der Sankt Nikolais Pfarrkirche in Brzeziny, Nähe Ropczyce.

Der transkarpatische Kontext eines südpolnischen Werkes (14)

„Oplakávanie Krista“ z farského kostola sv. Mikuláša v Brzeziniach pri Ropczyciach.

Transkarpatský kontext jubopoľského diela

Zita Ágota PATAKI

Rex doctus – rex augustus. Herrscherbild und Herrscherrepräsentation
am Hof des Königs Matthias Corvinus (29)

Rex doctus – rex augustus. Obraz a reprezentácia panovníka na dvore kráľa Mateja Korvína

Jan BAŽANT

Villa Star in Prague (55)

Vila Hvězda v Praze

Jana ŠVANTNEROVÁ

Po stopách maliara Leopolda Horovitza (73)

Tracing the Steps of Painter Leopold Horovitz

Georg VASOLD

Riegl, Strzygowski und die Entwicklung der Kunst (95)

Riegl, Strzygowski a vývoj umenia

Robert BORN

Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunsthistoriographie
in Rumänien der Zwischenkriegszeit (112)

Viedenská škola dejín umenia a historiografia umenia v medzivojnovom Rumunsku

Anna Maria GUASCH

Arthur C. Danto and Donald Kuspit. Interviews on Contemporary Art and Art Criticism (137)

Arthur C. Danto a Donald Kuspit. Rozhovory o súčasnom umení a kritike umenia

RECENZIE / REVIEWS

Roman PRAHL

Bakoš, Ján (ed.): Artwork through the Market. The Past and the Present (147)

SPRÁVY / NEWS

In memoriam Ján Dekan (1919 – 2007) (150)

Bemerkungen zum Begriff des Architekturzitats¹

Zur Erinnerung an Hans-Joachim Kunst (1929 – 2007)

Wolfgang SCHENKLUHN

Der Begriff des Architekturzitats ist längst in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen und erfreut sich auf den Seiten des Feuilletons noch immer großer Beliebtheit.² Wo die Gegenwartsarchitektur Anklänge an historische Baustile zeigt oder wo auch nur Umrisse vager Stilbilder erkennbar werden, spricht man gerne vom Architekturzitat. Bereits die oberflächliche Ähnlichkeit eines Hausgiebels mit einem antiken Vorbild oder der Einsatz säulenartiger Elemente reichen aus, um den Begriff zu verwenden. Auch ältere Gebäude wie etwa Gründerzeitvillen werden gelegentlich schon einmal als Konglomerat aus wahllosen Architekturzitaten beschrieben. Dabei ist der negative Unterton, der den durch das Zitieren entstandenen „Stilmix“ kennzeichnen soll, nicht zu überhören. So belegt der Begriff „Architekturzitat“ heute den spielerischen Einsatz historischer Baomotive in Architektur und Gegenwartskunst, so z.B. bei Rauminstallationen, und bezeichnet gleichsam ein künstlerisches Verfahren, eine Art Allusion, zwecks Herstellung nicht näher bestimmbarer Aussagen.³ „Zitieren“ gilt als ein wesentliches Merkmal postmoderner Architektur, aber auch rekonstruierender

Denkmalpflege und wurde schon vor knapp fünfundzwanzig Jahren bei Diskussionen um den späten Wiederaufbau von im Krieg verschwundener Bauwerke kritisiert. So schrieb Georg Mörsch 1984 anlässlich des damals wieder entstandenen Leibnizhauses in Hannover den einprägsamen Satz: „*Es ist die zur momentanen Architekturmode gewordene Beliebigkeit des Zitierens von geschichtlichen Versatzstücken, losgerissen aus Ort, Zeit, Zweck und innerem Sinn, wie sie auch für weite Architekturbereiche unserer Tage, den so genannten ‚Postmodernismus‘ typisch ist.*“⁴

Hingegen wurde in der Kunstgeschichte, soweit sie auf den historischen Kontext ihrer Gegenstände zielte, dem Architekturzitat zur selben Zeit eine wesentliche Rolle in der Architekturgeschichte eingeräumt. Klassisches Beispiel ist das von Dieter Kimpel und Robert Suckale 1985 veröffentlichte Buch über die gotische Architektur in Frankreich. Darin zeigen die Autoren anhand struktureller und motivischer Übernahmen konkret die hinter den Rezeptionen stehenden, meist kirchenpolitischen Absichten ihrer Auftraggeber auf.⁵ Erst über die Zitate werden Reichweite und Bindungskraft der verschiedenen

¹ Überarbeitet und mit Anmerkungen versehener Vortrag bei den Dresdner Arbeitsgesprächen zur Kunstgeschichte zum Thema „Imitatio Artis im Mittelalter“, veranstaltet von Bruno Klein (7. 2. 2004).

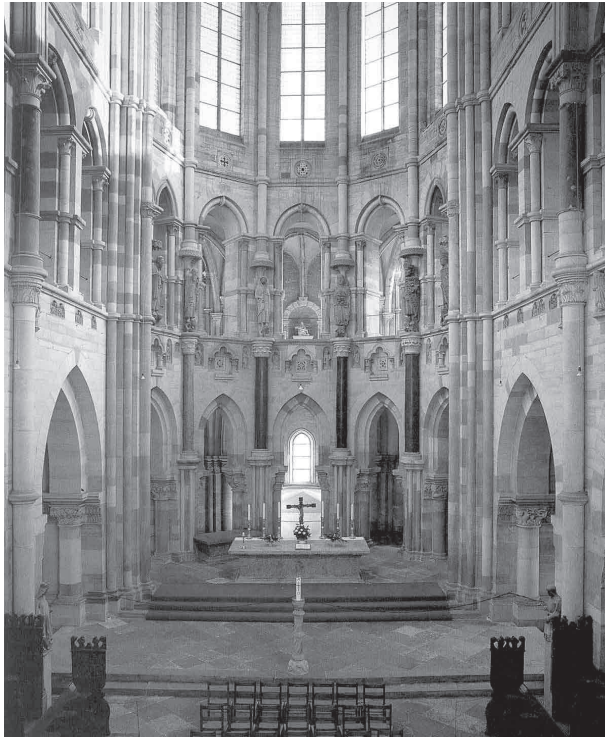
² Bei Google findet man zum Stichwort „Architekturzitat“ gegenwärtig ca. 150 Einträge, die in der überwiegenden Zahl den Gebrauch im Feuilleton widerspiegeln.

³ Nicht zu verwechseln mit der „Zitatkunst“, wie sie Hans Belting als Ritual der Erinnerung in der Bildenden Kunst der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts be-

schreibt, wiewohl die Reflexion ihrer Eigenheiten auch in Hinblick auf das „Architekturzitat“ lohnen würde. – BELTING, H.: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998, S. 468-474.

⁴ MÖRSCH, G.: Hannovers neues Leibnizhaus – Denkmalpflege oder postmodernes Architekturzitat? In: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 42, 1984, Nr. 1, S. 25-28.

⁵ KIMPEL, D. – SUCKALE, R.: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130 – 1270*. München 1985, z.B. S. 102-104.



1. Magdeburger Dom, Choransicht. Foto: Autor.

Architekturkonzeptionen erkennbar. Aber auch ihre Grenzen werden zeitlich und räumlich sichtbar, wo sich Übernahmen mit Zitaten anderer Herkunft überlagern bzw. dieselben verschwinden. Entgegen dem Modebegriff der postindustriellen Gesellschaft wurde das „Architekturzitat“ im fachwissenschaftlichen Diskurs klar als Bedeutungskategorie herausgestellt. Es bezeichnet eine Verfahrensweise, bei der durch das Zitieren oder Übernehmen bestimmter Strukturen und Motive eine an einem anderen Ort befindliche Architektur vergegenwärtigt wird. Mit anderen Worten, durch das Architekturzitat wird Abwesendes in anschaulicher Weise anwesend gemacht. Methodisch wollte man sich mit dieser Betrachtungsweise vor allem auch vom „Einflussbegriff“ abgren-

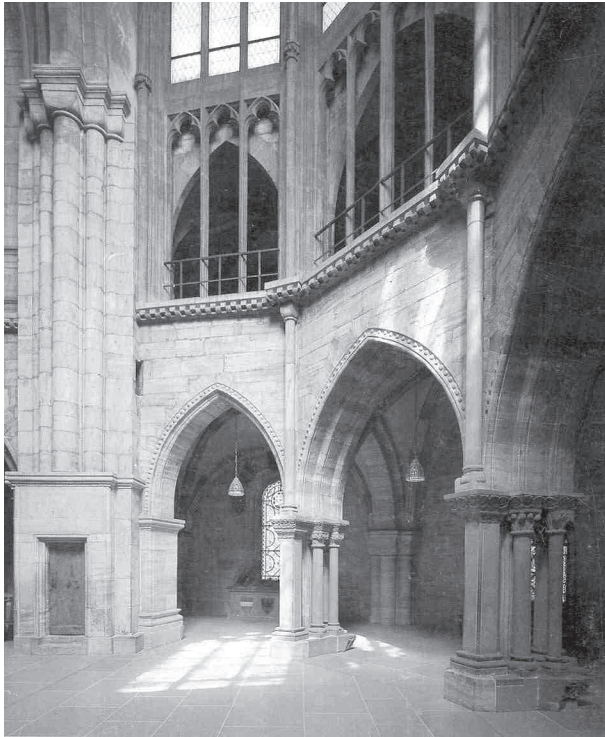
zen, unter dessen Perspektive Architektur ihre Formgebung eher erleidet als bewußt gewinnt, wohingegen der Zitatbegriff eine aktive Handlung des Rezipienten unterstellt, der etwas aus Gründen übernimmt. Wenn man so will, sollte sich der Gegenstand der Betrachtung nicht mehr so leicht in seine genetischen Teile verflüchtigen können, sondern es sollte eine Aussage über das betrachtete Bauwerk entstehen, die es über seine formale Präsentation in seinen historischen Kontext einbindet. Mithin zeigt sich der Begriff als Teil der Bemühungen der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts, die sozialhistorische Dimension von Kunst und Architektur wiederzugewinnen.

Leider ist eine theoretisch umfassende Begründung des „Architekturzitats“ ausgeblieben. Es gibt eine Reihe mehr oder weniger gelungener Versuche, das Architekturzitat an konkreten Objekten zu exemplifizieren, doch sind grundsätzliche Äußerungen vielfach nur in Beiträgen mit skeptischer oder ablehnender Zielrichtung zu finden, die häufig selbst mit unklaren Begriffen operieren und die methodischen Grundlagen ihres eigenen Ansatzes selten offen legen.⁶ So stammt eine der bedenkenswertesten Bemühungen um das Architekturzitat aus den frühen Jahren des wissenschaftlichen Diskurses von Hans-Joachim Kunst, der das Zitatverfahren in idealtypischer Weise darstellt.⁷ Kunst sieht in seinem Aufsatz das Architekturzitat, das er als eine „vorgeprägte Form“ definiert, in drei verschiedenen Positionen wirksam: als beherrschende, als untergeordnete und schließlich als eine homogene, mit dem ganzen Bauwerk im Gleichklang befindliche Form. Dabei macht der um Klärung bemühte Beitrag deutlich, wie schwer es doch ist, ein Architekturzitat genauer zu bestimmen.

Als Beispiel für die Dominanz des Zitats wird der Magdeburger Domchor angeführt, da dort eine tradierte Form – gemeint sind die in den Bogenzwickeln der Chorwand stehenden antiken Säulen – ein modernes, sprich: gotisches Gewölbe-Wand-System, unterbricht [Abb. 1]. Es sei dahin gestellt, ob der

⁶ Beispielhaft hierfür: SCHURR, M. C.: Zu den Nachfolgebauten der Sainte-Chapelle im Heiligen Römischen Reich: Die Palastkapellen von Aachen und Prag und das Problem des Architekturzitats. In: *Architektur und Monumentalskulptur des 12. – 14. Jahrhunderts* (=Festschrift Peter Kurmann). Bern 2006, S. 163-181.

⁷ KUNST, H.-J.: Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims. In: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*. Gießen 1981, S. 87-102.



2. Baseler Münster, Blick in das Chorbau. Repro: MAURER-KUHN, F.: *Das Münster von Basel*. Bern 1976.

Wandaufbau, nähme man gedanklich die Säulen weg, tatsächlich eine gotische Systematik ergäbe, die eingestellten antiken Säulenschäfte aber sind zu allererst Spolien, Überreste aus dem ausgebrannten Vorgängerbau oder dem neuerdings aufgedeckten ottonischen Großbau auf dem Magdeburger Domplatz.⁸ Es handelt sich bei ihnen um materielle Überbleibsel, um „Erinnerungszeichen“ oder „Baureliquien“, aber nicht um vorgeprägte Formen im Sinne des Architekturzitats. Deshalb ist auch nicht einfach davon auszugehen, dass sie im Kontext des Chor Neubaus die Funktion der Vergegenwärtigung des Vorgängerbaus haben. Vielmehr sind sie in Bezug auf die Grabanlage Otto I. im Chorraum, die sie erhöht hinterfangen, der anschauliche und zugleich symbolische Ausdruck für die kaiserliche Gründung Magdeburgs und seines Erzbistums.

⁸ MELLER, H. – SCHENKLUHN, W. (Hrsg.): *Ein neuer ottonischer Kirchenbau am Magdeburger Domplatz*. Halle 2005.



3. Münster, Dom, Langhausnordwand. Foto: Autor.

Ein Zitat im Magdeburger Domchor bestimmt sich anders. Z.B. mit der Frage nach vergleichbaren Wandstrukturen, die hochgestellte Säulen unter oder an einer Emporenanlage im Binnenchor aufweisen, wobei dies nicht unbedingt Spolien sein müssen. In der Tat findet sich in dem etwas älteren Baseler Münsterchor [Abb. 2] eine eigenwillige Wandbildung, die über kurzen Pfeilern in den Ecken der Arkadenbögen eingestellte Säulen zeigt.⁹ Ein Strukturelement, das sich über einem Magdeburg vergleichbaren Grundriss und einer darüber liegenden Emporenzone erhebt. Hier kann man von einer vorgeprägten

⁹ BOERNER, B.: Anmerkungen zur spätromanischen Architektur des Basler Münsters. In: *Architektur und Monumentalskulptur des 12. – 14. Jahrhunderts* (=Festschrift Peter Kurmann). Bern 2006, S. 209-224.



4. Angers, St. Maurice, Langhausnordwand. Foto: Autor.

Form sprechen, die in Magdeburg durch das Einbringen von Spolien mit aufgesetzten Figuren eine Abwandlung erfährt. So sind am Ende nicht die Säulenschäfte Zitate, sondern der spezifische Wandaufbau läßt insgesamt einen „Zitatcharakter“ vermuten, dem hier nicht weiter nachgegangen werden kann, doch komme ich später noch einmal kurz auf Magdeburg zurück.

Als Beispiel für eine reine Innovation, die das Zitat unterordnet, verweist Kunst auf den Wandaufriß im Dom zu Münster [Abb. 3]. Hier durchbrechen hoch aufsteigende, mauerbreite Spitzbögen, wie er schreibt, den dreigeschossigen Wandaufbau und verdrängen die Triforiumszone in die Zwickelflächen der Arkadenwand, wo sie in Form einzelner überfangener Blendbögen bestehen bleibt. Bei dieser Anschauungsweise ist allerdings nur schwer zu verstehen, worin der Zitatcharakter der gewiß anderswo vorgeprägten Triforiumsbögen besteht. Ein konkreter Bezug zu einem bestimmten Bauwerk wird nicht deutlich und als Rudiment einer vollständigen Triforiumszone betrachtet sind sie kein Zitat. Tatsächlich hängt die Einschätzung des Wandaufbaus in Münster von der Annahme ab, es sei ursprünglich eine dreigeschossige, hochgotische Wand geplant gewesen, doch gibt es dafür kein Indiz. Mit Blick auf das Gewölbe im Langhaus, dessen Herkunft aus Westfrankreich – man vergleiche etwa die Kathedrale in Poitiers – in der Forschung kaum umstritten ist, dürften auch für die Mittelschiffswand in Münster eher Vor-

bilder aus Westfrankreich infrage kommen als aus der Île-de-France. So zeigt das einschiffige Langhaus der Kathedrale St. Maurice von Angers einen zweigeschossigen Wandaufriß mit einem Fensterlaufgang als Trennung von der darunter liegenden hohen Sockelwand [Abb. 4]. Diese wird durch auffällige spitze Blendbögen charakterisiert, von denen man sich leicht vorstellen kann, dass sie im dreischiffigen Langhaus in Münster zu offenen Arkadenbögen werden. Schließlich kann man sich die Triforiumsblenden anstelle des Laufgangs in den Wandaufbau eingebracht denken.

So wandelt sich auch hier bei Betrachtung der strukturbestimmenden Merkmale das Zitat in die Innovation und die Innovation in das Zitat, wobei die ungewöhnliche Bildung des Wandaufrißes in Münster insgesamt von Hans-Joachim Kunst schon richtig gesehen ist. Nur bleibt bei den Beispielen von Magdeburg und Münster eine Erkenntnis, die Kunst selber schon formuliert hat, deren Bedeutung von ihm bei der Analyse der vorgetragenen Beispiele aber unbeachtet blieb, nämlich dass *„die vorgeprägte, gleichsam vorgeschriebene Form – das Zitat – (...) erst in der Konfrontation mit der Forminnovation als solches begriffen (wird) wie umgekehrt die Innovation in der Konfrontation mit dem Zitat.“*¹⁰ Tatsächlich setzt die Bestimmung beider eine sorgfältige Betrachtung von Vorbild und „Nachbild“ voraus. Zumeist handelt es sich um Strukturen und weniger um einzelne Motive, vor deren Hintergrund sich Innovation und Rezeption bzw. das Architekturzitat im engeren Sinne erkennen und beurteilen lassen.

Die Homogenität oder die vereinheitlichende Verbindung von Zitat und Innovation beschreibt Kunst am Beispiel der Kathedrale von Reims, die nicht zuletzt dadurch für ihn ihre Klassizität gewinnt. Rezeptive und innovative Formen stoßen nicht wie in den vorausgegangenen Beispielen hart aufeinander, sondern fügen sich einem einheitlichen Entwurf. Angesprochen werden u.a. die berühmte Binnenchorlösung der Kathedrale mit ihren nach Westen sich weitenden Jochen, die in der Apsis die Triforiumsgestaltung von St. Remi in das Stabwerk der neuen Maßwerkfenster integriert [Abb. 5], aber auch die Sockelwandgestaltung und altertümlichen Scheidbogen-Gurt-Bildungen, die auf den Bau des rivalisie-

¹⁰ KUNST 1981 (wie Anm. 7), S. 88.



5. Reims, Kathedrale, Binnenborsicht. Foto: Autor.

renden Erzbischofs von Sens verweisen.¹¹ Hier wirken die Analysen und Herleitungen auch so überzeugend, da es mehr um strukturelle Merkmale als um die Übernahme einzelner Formen geht. Es zeigt sich, dass es beim Architekturzitat nicht um eine buchstabengetreue Übernahme als vielmehr um die wieder erkennbare Tradierung vorgeprägter Formen geht, gleichsam um ihre virtuose Anverwandlung im neuen Kontext wie im Falle der Kathedrale von Reims. Die Kunst besteht darin, dass die Adaption, die Vergegenwärtigung des „Abwesenden“, sichtbar und erkennbar bleibt – auch in Hinblick auf den historischen Zusammenhang – und in der Vereinnahmung nicht gänzlich verschwindet. Inhaltlich sieht

Hans-Joachim Kunst das Zitierte bewahrt, im Sinne der Hegelschen Vorstellung von der Aufhebung des Alten im Neuen, im Neuen aber auch zugleich aufgegangen und durch den neuen Kontext tendenziell obsolet gemacht.¹²

Doch wird der wissenschaftsgeschichtliche wie wissenschaftstheoretische Ansatz von Hans-Joachim Kunst in seinem Beitrag selber nicht näher ausgelotet.¹³ Er weist zwar auf die Architekturikonologie Günter Bandmanns hin, mit der das Architekturzitat die Frage nach der Rezeption vorgeprägter Formen teilt, doch wird der Unterschied gegenüber dieser älteren Richtung der Bedeutungsforschung nicht deutlich gemacht.¹⁴ Die Differenz liegt vor allem in der Auffassung von „Typus“ und „Motiv“, die bei Bandmann mehr oder weniger unwandelbare Entitäten darstellen.¹⁵ Sie unterliegen gewissen Grundbedeutungen, die von ihrer An- oder Abwesenheit in der Geschichte nicht ernsthaft berührt werden. Im Gegenteil, diese werden im Prozess der Verwendung immer wieder reaktiviert und bestätigt. So steckt in jeder Säule die Grundbedeutung der Würdeform, in der Doppelkapelle der Herrscheraspekt, im Querhaus die Thronsaalfunktion und im Westwerk der Herrschersitz. Im Grunde dreht sich die Argumentation an vielen Stellen im Kreis, da sie in der Geschichte nur bestätigt, was sie schon wusste. Durch die Fokussierung auf das Immergleiche fördert Bandmann letztlich keine geschichtlichen als vielmehr symbolische Bedeutungen zutage. Der Begriff des Architekturzitats hingegen zielt auf ein Konkretum, wobei es sich, wie gesagt, erst im Prozess bestimmt, also in der spezifischen Weise der Übernahme, daran wie sich die vorgeprägte Form dem neuen Kontext anverwandelt und umgekehrt. Erst das kann zu einer konkreten Erfassung seiner geschichtlichen Bedeutung führen. Man kann auch sagen, die Frage lautet schlicht

¹¹ KUNST, H.-J. – SCHENKLUHN, W.: *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*. Frankfurt ¹1987, ²1994.

¹² KUNST 1981 (wie Anm. 7), S. 101.

¹³ Zu Recht fordert Peter Kurmann auch die geschichtswissenschaftliche Erörterung des Zitatbegriffs in dem Aufsatz KURMANN, P.: Sens, Reims, Magdeburg und Prag. Echte und unechte gotische Zwerggalerien als politische Würdeformen? In: PETERSOHN, J. (Hrsg.): *Mediævalia Augiensia*.

Forschungen zur Geschichte des Mittelalters. Stuttgart 2001, S. 439–449, hier S. 445.

¹⁴ BANDMANN, G.: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951; BANDMANN, G.: Ikonologie der Architektur. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1951, S. 67–109.

¹⁵ Zum Folgenden siehe SCHENKLUHN, W.: Iconografia e iconologia dell'architettura medievale. In: *L'arte medievale nel contesto, a cura di Paolo Piva*. Milano 2006, S. 59–78.



6. Germigny-des-Prés, Innenansicht. Foto: Autor.

und einfach: was wird wie rezipiert. Von dem Wie ist in der Analyse nicht abzusehen.

So darf, genau genommen, das „Architekturzitat“ auch nicht mit dem Begriff von der „Architekturkopie“, wie ihn Richard Krautheimer in den kunstgeschichtlichen Diskurs eingeführt hat, gleich gesetzt werden.¹⁶ Dieser Terminus lenkt von der Frage nach dem Wie ab und macht das Vorbild zum Muster. Er bringt das Problem der Genauigkeit der Übernahme ins Spiel. Doch gebrauchen mittelalterliche Quellen im Zusammenhang mit Architektur das Wort „Kopie“ nicht. Hingegen findet man eine Vielfalt von Wendungen wie *in modum* oder *ad similitudinem*, wenn es um die Beziehungen zweier Kirchenbauten geht. Doch eine *similitudo* bedeutet, eine Ähnlichkeit herzustellen und das heißt nicht unbedingt eine bauliche Kopie des Vorbilds. Wo allerdings keine Spur von Ähnlichkeit zwischen Bauten, die in Zusammenhang gebracht werden, zu erkennen ist, kommt das Konzept der „Architekturkopie“ in Erklärungsnot. Berühmtestes Beispiel für diese Problematik ist die Kapelle Bischof Theodulfs in Germigny-des-Prés [Abb.

6].¹⁷ Da diese keine formale Ähnlichkeit mit der Aachener Pfalzkapelle teilt, aber, wie eine etwas spätere Quelle behauptet, doch nach Art dieser Kirche gebaut worden sein soll, muß man dem Mittelalter fast zwangsläufig die Fähigkeit zu Architekturkopien auch jenseits aller Sichtbarkeit bzw. dem modernen Vermögen, formale Zusammenhänge zu sehen, unterstellen. „Ungefähre formale Ähnlichkeit“, so Günter Bandmann, „befriedigt, wenn nur das Nacherleben oder die Bannung der an das Vorbild geknüpften heiligen Ereignisse oder Eigenschaften ermöglicht wird.“¹⁸ „Ungefähr“ meint dann nurmehr ein Abstraktum oder einen Formgedanken wie z.B. „Zentralisierung“, die einer weiteren Bestimmung der verglichenen Bauten enthebt. Damit wird der Betrachtung allerdings allzu leicht das Feld der Beliebigkeit eröffnet, wobei im Falle von Germigny-des-Prés die Frage unbeantwortet bleibt, ob die Quelle mit der Formulierung nach Art der Pfalzkapelle („*instar videlicet*“) weniger auf eine architektonische Form als vielmehr auf die einst prachtvolle Ausstattung der Kapelle, u.a. mit Mosaiken, anspielt. Das Pendant zu Krautheimers Kopie ist der Begriff vom Original und bezeichnet in dieser Weise ein Problem der Gegenwart. Originalgetreue Kopien waren im Mittelalter auf der Ebene der Baukunst jedoch weder vorhanden noch angestrebt.¹⁹ Das Verhältnis von Nachbild zu Vorbild war eher das von Abbild zu Urbild, niemals aber das von Kopie zu Original. Dem Kopiebegriff von heute fehlt das im Mittelalter so wesentliche Moment der ungeteilten Partizipation des Abbilds am Urbild, das den Zusammenhang in einer Form und Inhalt umfassenden Weise herzustellen vermochte. Und hier kommt wieder das Architekturzitat ins Spiel, das diese Partizipation im sinnlichen Schein zu leisten vermag.

Greifen wir an dieser Stelle nur einige Beispiele aus der Reihe von Bauten heraus, die in einem mehr oder weniger engen Bezug zur Aachener Pfalzkapel-

¹⁶ KRAUTHEIMER, R.: Introduction to an „Iconography of Medieval Architecture“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, S. 1-33. Deutsch in KRAUTHEIMER, R.: *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*. Köln 1988, S. 142-197. Dazu SCHENKLUHN, W.: Richard Krautheimers Begründung einer mittelalterlichen Architekturikonographie. In: *Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1, 1999, S. 31-42.

¹⁷ Siehe dazu VERBEEK, A.: Zentralbauten in der Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle. In: *Das erste Jahrtausend*. Düsseldorf 1964, Bd. 2, S. 902 ff.

¹⁸ BANDMANN 1951 (wie Anm. 14), S. 48.

¹⁹ Was übrigens auch Richard Krautheimer so sieht, damit aber für das Mittelalter so etwas wie eine formlose, nicht sichtbare „Gedankenkopie“ im Verhältnis zweier Bauwerke einräumt. Siehe dazu SCHENKLUHN 1999 (wie Anm. 16), S. 33.



7. Aachener Münster, Innenansicht.
Foto: Autor.

le stehen [Abb. 7].²⁰ Der ähnlichste von allen ist wohl die 1049 geweihte Marienkirche in Ottmarsheim, die den Aufbau ihres Vorbildes im Detail nachvollzieht, allerdings auf vereinfachtem Grundriss bei erheblicher Reduzierung des Aufwandes [Abb. 8]. Antike Spolien, reiches Bronzewerk, aufwendige Kapitelle oder Mosaik sucht man vergebens. Die klare Betonung der Struktur trägt zum Eindruck einer sparsamen Nachahmung mit hohem Wiedererkennungswert bei.

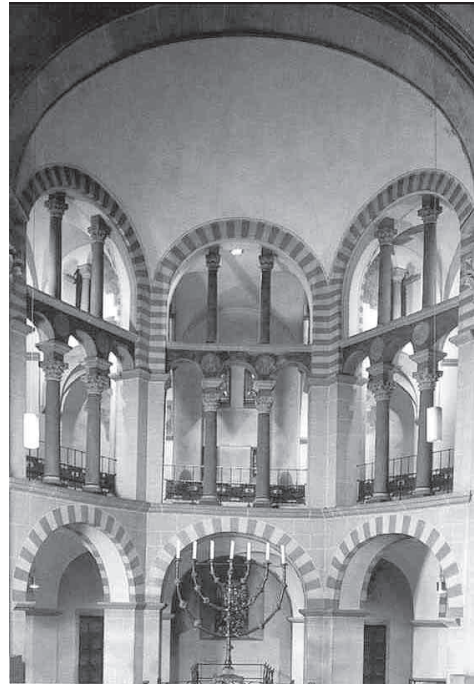
Von einer Kopie Aachens zu sprechen wäre ebenso verfehlt wie von einem Zitat, vielmehr handelt es sich um eine ihrer Zeit angepasste Imitation. Das hier Tradition und Innovation so unbestimmt bleiben, korrespondiert mit der weitgehend unbekannt geschichtlichen Bedeutung dieser Anlage. Zur selben Zeit wurde im Neubau des Essener Münsters Bezug auf die Aachener Pfalzkapelle genommen. Höchst raffiniert erscheint das Vorbild innerhalb des

²⁰ Zu diesem Thema gibt es zahlreiche Literatur: VERBEEK 1964 (wie Anm. 17), S. 898-947; VERBEEK, A.: Die architektonische Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle. In: *Karl der*

Große – Lebenswerk und Nachleben. Düsseldorf 1965, Bd. 3, S. 113-156; UNTERMANN, M.: *Der Zentralbau im Mittelalter*. Darmstadt 1989, S. 120-147.



8. Ottmarsheim, Marienkirche, Innenansicht. Repro: *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei.* Hrsg. R. TOMAN. Köln 1996.



9. Essener Münster, Westchor. Repro: *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei.* Hrsg. R. TOMAN. Köln 1996.

rechteckigen Westbaus der Kirche eingepasst [Abb. 9]. Drei Seiten von Aufriss und Umgang der Aachener Pfalzkapelle sind, unter Einsatz von Spolien, gleichsam als Westchor im Eingangsbereich der Kirche integriert. Hier handelt es sich um eine absichtsvolle Vergegenwärtigung des Vorbildes in einem baulich anders gearteten Kontext, ein klassischer Fall eines Architekturzitats. Die Bauherrin, Äbtissin Theophanu (1039 – 1058), hat als Enkelin Kaiser Otto II. vermutlich aus historisch-dynastischen Gründen die Aachener Pfalzkapelle in der königlichen Damenstiftskirche, genauer: am Ort der Äbtissinnenloge, sichtbar gemacht. Schließlich greift auch noch der viel später entstandene Magdeburger Domchor, ein Umgangschor mit Kapellenkranz, mit seinen unterschiedlich eingewölbten Umgängen, den geknickten Umgangspfählern und hochgestellten Spoliensäulen auf strukturbestimmende Motive der Aachener Pfalzkapelle zurück. Der als Grablage Otto I. dienende Hochchor konnte architektonisch wohl nicht hinter dem Grabort Karls des Großen, der Aachener Pfalzkapelle, zurückbleiben. Das während der Bauzeit ver-

änderte Chorkonzept mag darin auch den Anspruch auf Heiligsprechung Ottos des Großen unterstrichen haben.

Die Beispiele eröffnen drei Rezeptionsweisen ihres Vorbildes: eine imitierende, wörtlich zitierende und variierende Form der Auseinandersetzung. Ein woanders befindliches und zu anderer Zeit entstandenes Bauwerk wird dabei nicht realiter übertragen, sondern in bestimmten Zügen durch Architektur anschaulich gemacht. Aus einem körperlich erfahrbaren Bauwerk wird in der Rezeption tendenziell ein Bild desselben, wobei die Art des Zeigens der Intention nicht äußerlich oder nachträglich ist. Deshalb verfehlt der Blick, der sich nur an die formale Richtigkeit der Übernahme heftet, das Wesentliche des Vorgangs ebenso wie ein Schielen auf die Intention, die aus der Form einen „Bedeutungsträger“ im Wortsinne macht. Es ist hingegen entscheidend, wie das Vorbild im Nachbild evoziert wird. In Ottmarsheim hat man gleichsam den Eindruck einer Ersatzvornahme, wohingegen in Essen das Vorbild wie eine Urkunde beschworen wird, in Magdeburg schließlich

trägt es zu dessen Neuformierung bei. Hier zeigt sich eine Vielfalt des Zitierens, dem ein vielfältiger Umgang mit der Vergangenheit entspricht. Um die drei Fälle noch genauer zu charakterisieren, ist die Unterscheidung der kroatischen Linguistin Dubravka Oraić Tolić von illustrierenden und illuminativen Zitaten sehr hilfreich.²¹ Als illustrierend definiert Tolić Text dominierende Zitate, deren Einfügung aufgrund kultureller Wertschätzung und Bedeutung wichtiger ist als der Text selber und somit eine Werthierarchie spiegeln, die Autor und Publikum teilen. Sie „veranschaulichen“ im Grunde, was der Text sein will und wie er zu verstehen ist. Das illuminative Zitat hingegen „erhellte“ den Text und trägt zu einem neuen Sinn des Ganzen bei. Dabei wird es in einer dem Publikum nicht unbedingt geläufigen Weise präsentiert. Interessant ist ihr Hinweis auf die dialogische Form, den das illuminative Zitat im Text im Unterschied zum sakrosankten Charakter des illustrativen Zitats einnimmt. Jene kann in Grenzfällen, wie sie schreibt, zum Verschwinden des illuminativen Zitats führen,²² es gewissermaßen im Sinne des oben angesprochenen Hegelschen Prinzips aufheben. Es versteht sich fast von selbst, dass Ottmarsheim und Essen Beispiele für den ersten Typus sind, die beide durch nachahmendes und wörtliches Übernehmen sich dem Vorbild in seiner Bedeutung unterwerfen, wohingegen in Magdeburg das Zitat den zweiten Typus vertritt und einen neuen Sinn erhellt, den die ungewöhnliche Konzeption als Ganzes zum Ausdruck bringt. Magdeburg steht am Ende eines verbindlichen Formkanons und einer kulturellen Bindung, dem Ottmarsheim und Essen noch gänzlich unterworfen sind. In diesen auf den Inhalt abhebenden Begrifflichkeiten von Zitat fügen sich letztlich auch die noch sehr formalen Distinktionen des Zitatverfahrens durch Hans-Joachim Kunst. Das Architekturzitat ist eine Art Brücke des Umgangs mit oder der Partizipation an

der Vergangenheit. Die Autorität des Vorbildes begründet gleichsam seine „Zitabilität“. Das Architekturzitat lässt die Macht der Autoritäten sichtbar werden und ist darin ein wesentlicher Faktor der Kontinuität. Der erkennbare Rückgriff auf Älteres hat auch schon, vor allem für Beispiele aus dem 13. Jahrhundert, zur Bezeichnung dieses Vorgangs als eine Form von „Historismus“ oder früher „Denkmalpflege“ geführt, wobei diese Terminologie doch nur schwer von ihrem nationalstaatlichen Entstehungskontext seit dem 19. Jahrhundert zu lösen ist.²³ Gerade im 13. Jahrhundert beobachtet man auch das interessante Phänomen, allerdings im Medium der Skulptur, dass die Macht vergangener Autoritäten durch innovative Formgebung heraufbeschwört wird. Man denke nur an die realistischen Reiterbildnisse der Zeit oder die Naumburger Stifterfiguren.²⁴ So kommen wir noch einmal zum Begriff selbst.

Die *citatio* war ursprünglich als Rechtsausdruck im Gerichtswesen geläufig. Der Richter rief kraft seiner Autorität Angeklagte und Zeugen in den Gerichtsstand. Die „Zitation“ beschreibt den Akt des Herbeirufens oder Evozierens. Im Deutschen wird seit dem 15. Jahrhundert dafür auch der Begriff „vorladen“ gebraucht.²⁵ Der Akt überträgt sich auf die Gelehrten, die einen Autor oder eine Textstelle zitieren bzw. aufzurufen wissen. Damit geht die Autorität auf das Zitierte über. Im 16. Jahrhundert begreift man das gelehrte Zitieren im Sinne von Zeugnisse und Beweise „anführen“, wobei noch nicht der Wortlaut wiedergegeben werden musste. Das wortwörtliche Zitat wird erst seit dem 18. Jahrhundert gefordert. Wie dieser Begriff dann, der weitestgehend auf die wörtlich angeführte Belegstelle aus einem Buch, einer Quelle, einem Gesetz etc. eingeschränkt war, in die Kunstgeschichte kam und seine heutige Verwendung fand, ist bislang nicht näher untersucht. Um die Jahrhundertwende wird er noch im beschwören-

²¹ ORAIĆ TOLIĆ, D.: *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*. Wien – Köln – Weimar 1995, hier insb. S. 76-78.

²² Ibidem, S. 77, spricht von „*tabula rasa*“.

²³ WINTERFELD, D. von: Mittelalterlicher Historismus oder Architekturzitat? Das ehemalige Konstanzer Dominikanerkloster. In: *Es ist ein weites Feld* (=Festschrift Michael Bringmann). Aachen 2005, S. 13-28.

²⁴ CLAUSSEN, P. C.: Kompensation und Innovation. Zur Denkmalproblematik im 13. Jahrhundert am Beispiel der Reitermonumente in Magdeburg und Bamberg. In: BECK, H. – HÄNGEVOSS-DÜRKOP, K. (Hrsg.): *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12. – 13. Jahrhundert*. Frankfurt 1994, S. 565-586.

²⁵ GRIMM, J. – GRIMM, W.: *Deutsches Wörterbuch*. München 1984, Bd. 31, Sp.1664-1668.

den Sinne benutzt, wenn etwa behauptet wurde, die Skulptur des Freiburger Münsters zitiere den Geist des Albertus Magnus.²⁶ Im Zusammenhang mit Architektur scheint er erst in den sechziger und dann vor allem seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts verwendet worden zu sein. Die Koinzidenz des fachwissenschaftlichen Gebrauchs parallel zur Krisis der Baukunst der Moderne ist auffällig und sowenig beleuchtet wie die ältere Bedeutungsgeschichte mit ihrer Vorstellung von Architekturikonologie und Architekturkopie. Grundlegend, und das ist der letzte Punkt dieser Ausführungen, wäre die theoretische Fundierung des Architekturzitats. Bei allen Unterschieden zur älteren Architekturikonologie teilt sie doch deren Auffassung von Architektur als einer abbildenden Kunst. Aber eben nicht im Sinne Hans Sedlmayrs, Otto von Simsons und anderer, die in der Erscheinungsweise sakraler Baukunst das Abbild kosmologischer, christlicher Himmelsgebäude sahen.²⁷ Diese Vorstellungen, die sich zwischen ca. 1930 und 1950 herausgebildet haben, sind heute längst fragwürdig geworden, insbesondere die gängige und weithin populäre Vorstellung von der romanischen Basilika oder gotischen Kathedrale als Verkörperung des Himmlischen Jerusalem.²⁸ Das Architekturzitat bezieht sich hingegen auf Diesseitiges und Konkretes. Durch das Zitat werden andere Bauwerke vergegenwärtigt, gleichsam herbeigeholt und durch Architektur mittels struktureller und motivischer Übernahmen anschaulich gemacht. Dieser Bildcharakter des Architekturzitats erinnert an den

phänomenologischen Bildbegriff. „Das Wesentliche des Bildes“, so Lambert Wiesing, „besteht darin, dass man auf einem Bild etwas sehen kann, was ohne Bilder nicht zu sehen wäre. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind.“²⁹ Doch ist das im Architekturzitat Sichtbare nur insofern imaginär als es ein Abwesendes vergegenwärtigt. Es ist nicht unreal oder fiktiv, da eben auf ein in Raum und Zeit existierendes Vorbild bezogen. Der Bildcharakter des Architekturzitats ermöglicht die sichtbare Aufnahme des Vorbilds im Nachbild und lagert es dort gleichsam in einer bestimmten Interpretation dauerhaft ein. Im phänomenologischen Bildbegriff, der auf die sichtbaren und sichtbarmachenden Formen als Hauptkriterium eines Bildes abhebt, ist auch die intentionale Dimension der Formen eingeschlossen. Es handelt sich nicht um eine zweckfreie, rein formale Betrachtungsweise, sondern eine, die im Sichtbarmachen einen Sinn erkennt. So schreibt Maurice Merleau-Ponty: „Den Formalismus verurteilt man gewiss zu Recht, aber gewöhnlich vergisst man dabei, dass das Verurteilenswerte an ihm nicht darin liegt, dass er die Form überschätzt, sondern darin, dass er sie unterschätzt, sofern er sie nämlich vom Sinn abtrennt.“³⁰ So scheint mir am Ende dieser kurzen Ausführungen der Begriff des „Architekturzitats“ durchaus eine Klammer für die durch die ältere Bedeutungsfor- schung strikt von einander getrennte Architektur- ikonographie und Architekturikonologie zu sein, der nach dreißigjährigem Gebrauch in der Fachwissen- schaft einer intensiveren und ernsthafteren Beschäf- tigung lohnte.

²⁶ In distanzierender Weise erwähnt bei DEHIO, G.: *Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin – Leipzig 1921, Bd. 2, S. 87.

²⁷ KITSCHERT, L.: *Die Frühchristliche Basilika als Darstellung des Himmlischen Jerusalem*. München 1938; STANGE, A.: *Das frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels*. Köln 1950; SEDLMAYR, H.: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950; SIMSON, O. von: *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*. Darmstadt 1968.

²⁸ BÜCHSEL, M.: *Ecclesiae symbolorum cursus completus*. In: *Städte-Jahrbuch*, 9, 1983, S. 69-88; MARKSCHIES, Ch.: *Gibt es eine „Theologie der gotischen Kathedrale?“* Nochmals: *Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Heidelberg 1995.

²⁹ WIESING, L.: *Phänomene im Bild*. München 2000, S. 10.

³⁰ MERLEAU-PONTY, M.: *Die Prosa der Welt*. München 1993, S. 108.

Postrehy k ponímaniu architektonického citátu

Resumé

Príspevok skúma využívanie architektonického citátu ako ústrednej kategórie dejín stredovekej architektúry od jeho zavedenia pred zhruba tridsiatimi rokmi. Zisťuje, že hoci sa pojem stal stabilnou veličinou v analýze stavebného umenia stredoveku, najmä pri sprostredkovaní formálnych a historických vplyvov, doposiaľ chýba jeho teoretické a metodologické vymedzenie. Na príklade klasického textu o architektonickom citáte od Hansa-Joachima Kunsta z roku 1979 demonštruje tak metodické problémy analytického určenia architektonického citátu, ako aj jeho pretrvávajúci význam voči inštrumentáriu staršej ikonológie architektúry, ktorý stelesňujú také pojmy ako „*nositeľ významu*“ či „*architektonická kópia*“ od Güntera Bandmanna, resp. Richarda Krautheimera. Niekoľko príkladov architektonického nasledovania falckej kaplny v Aachene ilustruje mnohostrannosť spôsobov recepcie z pohľadu architektonického citá-

tu, v rámci ktorej sa dajú rozoznať dve principiálne odlišné smerovania. Prvé je zameranie stavebného kontextu k citátu ako tradovanej autorite, čo znamená takmer „argumentatívne“ podriadenie sa starému; druhé je zaradenie citátu do novej súvislosti, kde sa s jeho pomocou – do istej miery „argumentatívne“ – podčiarkuje to, čo je nové. Obe myšlienkové figúry sa vo vzťahu k citátom používajú v literárnej vede, súčasne však spĺňajú funkciu osvetliť architektonický citát ako premostenie pri zaobchádzaní s minulosťou, alebo pri participácii na minulosti. Príspevok uzatvára krátky pohľad na dejiny ponímania architektonického citátu a na jeho spojenie s fenomenologickým pojmom obrazu, pričom sa opätovne ozrejmuje možný prínos štúdia architektonického citátu z pohľadu dejín vedy.

Preklad I. Gerát

„Beweinung Christi“ aus der Sankt Nikolais Pfarrkirche in Brzeziny, Nähe Ropczyce. Der transkarpatische Kontext eines südpolnischen Werkes

Wojciech MARCINKOWSKI

Einführung

In einem den aus dem 18. Jahrhundert stammenden Retabeln der Nebenaltäre in der Sankt Nikolais Pfarrkirche in Brzeziny befindet sich das spätgotische Relief „Beweinung Christi“ [Abb. 1]. Das polychromierte und vergoldete Relief besteht aus zwei Teilen aus Lindenholz, die miteinander schwalbenschwanzförmig verbunden sind. Seine Maße betragen $95 \times 87 \times 35$ cm. Zu dem Werk gehört eine dem Beweinungsrelief zeitgenössische Hintergrundtafel (140×100 cm) [Abb. 2]. In den sichtbaren Partien zeichnet sie ein vergoldenes Brokatornament aus, das in den Kreidegrund graviert wurde. Der Hintergrundstreifen ganz oben über dem horizontalen Kreuzbalken (an der Stelle, die ursprünglich von einem Baldachin verdeckt war), bildet eine einfache Flechtdecoration. Die „Beweinung Christi“ wurde in der Fachliteratur von Jerzy Żarnecki kurz vor dem Zweiten Weltkrieg zum ersten Mal veröffentlicht.¹ Der Autor konzentrierte sich ausschließlich auf die Stilanalyse des Reliefs. Denselben Weg schlugen spätere ohne Ausnahme kurze Erwähnungen bei Stanisława Sawicka,²

Andrzej Mieczysław Olszewski,³ Ewa Polak-Trajdos⁴ und Fritz Koreny⁵ ein. Weitere Aspekte wie Entstehungsfragen des Reliefs, sein räumlich-funktionellen Kontext und die genaue Beschreibung der ikonografischen Einzelheiten wurden intuitiv und nebensächlich behandelt. Diese Tatsache und der Wunsch der Organisatoren des wissenschaftlichen Kongresses anlässlich des 500. Jubiläums zur Konsekration der Kirche in Brzeziny überzeugten mich, die Herausforderung anzunehmen und das Werk „Beweinung Christi“ genauer zu untersuchen.⁶ Direkt nach der Ergebnisveröffentlichung des Kongresses konnte ich einige weitere Beobachtungen machen, die den transkarpatischen Kontext des Reliefs aus Brzeziny verdeutlichen. Der folgende Text ist eine neue, überarbeitete Version des Sessionsmaterials.

Provenienz-Funktion

In der bis heute erschienen Fachliteratur wurde die Herkunft des Reliefs nur von Żarnecki thematisiert. Er vermutete, dass „*unsere Plastik als Altaraufsatz für eine der Krakauer Kirchen gefertigt und erst später*

¹ ŻARNECKI, J.: „Oplakiwanie Chrystusa“. Rzeźba z kręgu Stwosza w Brzezinach. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 5, 1937, S. 233-238.

² SAWICKA, S.: *Ryciny Wita Stwosza*. Warszawa 1957, S. 18.

³ OLSZEWSKI, A. M.: Późnogotyckie warsztaty rzeźbiarskie w Małopolsce. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 31, 1969, S. 244.

⁴ POLAK-TRAJDOS, E.: *Więzi artystyczne Polski ze Spiszem*

i Słowacją od połowy XV do początków XVI wieku. Rzeźba i malarstwo. Wrocław 1970, S. 76-77, 83.

⁵ KORENY, F.: Die Kupferstiche des Veit Stoß. In: KAHSNITZ, R. (Hrsg.): *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums*. München 1985, S. 154-155.

⁶ MARCINKOWSKI, W.: Ze studiów nad późnogotycką grupą „Oplakiwanie Chrystusa“ w kościele parafialnym św. Mikołaja w Brzezinach. In: TABASZ, W. (Hrsg.): *Brzeziny. 500 lat kościoła św. Mikołaja 1501 – 2001*. Brzeziny-Ropczyce 2001.



1. *Beweinung Christi, Brzeziny, Pfarrkirche, um 1501. Foto: Autor.*

der armen Kirche in Brzeziny geschenkt wurde, wo sie mal als selbstständiger Altar, mal als Altarfragment diente“. Żarnecki beruft sich hier auf die Verlegung der Krakauer Altaraufsätze, die aus der Kathedrale stammten, nach Rudawa, Więclawice und Mikuszowice.⁷

Die von mir durchgeführte Suche und Analyse des Archivmaterials hat allerdings diese These nicht bestätigt. Es wird nämlich bereits 1610 nach einer Visitation in Brzeziny Folgendes notiert: „*maius altare, cuius tabula {lapidea integra} ad novam normam pulcher-*

rime sculpta in qua depicta est Depositio Chri{isti} de cruce“.⁸ Dieser Überlieferung nach gehört die „Beweinung Christi“ zu den ältesten Ausstattungselementen des Kircheninneren in Brzeziny. Man kann allerdings nicht endgültig ausschließen, dass das Relief kurz vor 1610 nach Brzeziny gelangt ist. Gegebenfalls wäre dies der älteste bekannte Fall der Verlegung eines Altaraufsatzes aus Krakau in die Provinz. Zweitens hatte das Relief zu dieser Zeit ein neues („*ad novam normam {...} sculpta*“) Steingehäuse. Es ist

⁷ ŻARNECKI 1937 (wie Anm. 1), S. 238.

⁸ *Visitatio ecclesiarum in districtu ac officialatu pilsnen. per M. Laurentium Grutium {...}*. 1610, fol. 24. Metropolitanarchiv, Krakau, Sign. A. V. Cap. 29.



2. Hintergrundtafel der *Beweinung Christi* – Fragment, Brzeziny, Pfarrkirche, um 1501. Foto: Autor.

fraglich, ob eine solche Modernisierung am ursprünglichen Standort durchgeführt worden wäre, nur um den Altaraufsatz in die Provinz weiterzugeben.

Drittens liegt Brzeziny eindeutig außerhalb der Krakauer Diözese, also außerhalb des gewöhnlichen Verlegungsgebietes von unmodern gewordener Ausstattung hauptstädtischer Kirchen. Demzufolge bin ich geneigt, die vorläufige Arbeitshypothese anzustellen, dass sich das Relief bereits 1501 bei der Konsekration der Kirche dort befand.

Der Visitationsbericht beschreibt auch die Funktion der „Beweinung Christi“. In diesem Punkt schien sich Zarnecki nicht sicher zu sein. Das Relief füllte den Retabelkorpus aus, was mit hoher Wahrscheinlichkeit dem ursprünglichen Zustand entsprach. Dies beweist die Seitensicht des Reliefs [Abb. 3 und 4], die keine vordere Fläche, die für Flügelreliefs charakteristisch sind, aufweist. Das Hervorheben einiger Figuren (Josef von Arimathäa, Maria Magdalena) bei der gleichzeitigen Zurückstellung anderer, deutet darauf hin, dass diese Skulptur für einen entsprechend tiefen Retabelkorpus bestimmt war.

Im Jahr 1772 wurde die „Beweinung Christi“ in einen weiteren Altaraufsatz von Tomasz Szalicki eingesetzt.⁹ Dieser Altaraufsatz stand damals im Seitenschiff auf der Nordseite.¹⁰ Nach dem Kirchenausbau 1933¹¹ wurde er zum heutigen Standort, das heißt zum nördlichen Arm des Querschiffes, versetzt.

Ikonographie

Die biblischen Überlieferungen schweigen zur Beweinung Christi. Die Verbildlichung dieses Themas in der Kunst entwickelte sich durch die Verbreitung der Passionsmeditation nach 1300. Kurze Erwähnungen zur Beweinung (*planctus*) wie bei Ludolf von Sachsen¹² oder ausführlichere Beschreibungen wie bei Johannes aus Calvola (Johannes de Caulibus, Pseudo-Bonaventura)¹³ trugen zur Suche nach entsprechenden plastischen Verbildlichungen bei. Daraus resultierte das ikonografi-

⁹ Der Notiz des Bildschnitzers die während der Restaurierung 2001 gefunden wurde folgend (freundliche Mitteilung von Herrn Restaurator Stanisław Klosowski).

¹⁰ *Historia Ecclesiae Parochialis Brzeziniensis*. Manuskript aus dem Jahr 1852, von dem Pfarrer Wojciech Zagórowski im Zusammenhang mit der Visitation des Tarnower Bischofs Józef Alojzy Pukalski verfertigt, S. 2.

¹¹ Siehe dazu KORNECKI, M.: *Dawne drewniane kościoły i dzwonnice w diecezji tarnowskiej*. In: *Currenda*, 1986, S. 193.

¹² *Vita Christi* 2, 65. Siehe dazu BODENSTEDT, M. I. (Hrsg.): *Praying the Life of Christ* (= *Analecta Cartusiana*, 15). Salzburg 1973, S. 160.

¹³ STALLINGS, M. J. (Hrsg.): *Meditationes de Passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae*. Washington, D. C. 1965, S. 119 ff. Siehe dazu auch italienische Version dieses Passionstraktats. – RAGUSA, I. – GREEN, R. B. (Hrsg.): *Meditations on the life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century* (= *Princeton Monographs in Art and Archaeology*, 35). Princeton 1961, Kap. 81, S. 340 ff.



3. *Beweinung Christi – Seitenansicht, Brzeziny, Pfarrkirche, um 1501.*
Foto: Autor.



4. *Beweinung Christi – Seitenansicht, Brzeziny, Pfarrkirche, um 1501.*
Foto: Autor.

sches Schema „Beweinung Christi“, das sich von der mehrfigürlichen „Pietà“ (z.B. das Relief des Meisters des Altarretabels von Grossburschla¹⁴), dadurch unterscheidet, dass Christi Oberkörper nicht auf Marias Knien ruht, sondern auf dem Boden liegt (z.B. Caspar

Isenmann, Hochaltarretabel von Sankt Martin in Colmar¹⁵), seinen hochgehobenen Kopf auf Marias Knie stützt (z.B. Geertgen tot Sint Jans im Kunsthistorischen Museum in Wien¹⁶) oder sein Oberkörper wird, wie in unserem Fall, von hinten gehalten.¹⁷

¹⁴ Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 5930.

¹⁵ Musée d'Unterlinden, Inv.-Nr. 88 RP 303.

¹⁶ Ibidem, Inv.-Nr. 991.

¹⁷ Ich knüpfe an die Begriffsfassung und Systematik von DESSEL, J. B.: „Vom Leiden Christi ader von dem schmerzlichen Mitleyden Marie“. *Die vielfigurige Beweinung Christi im Kontext thüringischer Schnitzretabel der Spätgotik*. Alfter 1993, S. 55 ff., an.



5. *Beweinung Christi – Flügelrelief des Kreuzigungsretabels aus der Kapelle des Königs Johann Albrecht, Krakau, Kathedrale, um 1503. Foto: Autor.*

Die Beweinung Christi als solche wird chronologisch zwischen der Kreuzabnahme und Grablegung angeordnet. Die Identifikation der Figuren soll sich demzufolge auf diese zwei, in den Evangelien beschriebenen Ereignissen berufen. Zwei Figuren, Maria, Mutter Gottes und Evangelist Johannes, erwecken in unserem Fall keine Zweifel. Beide standen am Kreuz. Anders als bei ihnen ist die Figur des älteren Mannes auf der linken Seite, der Christi Körper stützt, zu deuten. Nach Polak-Trajdos müsste es sich hier um Nikodemus handeln,¹⁸ was in meinen Augen nicht richtig ist. Das Markus Evangelium (15. 46) erwähnt nämlich Josef von Arimathäa, „einen gerechten Rats-

herren“, der dem Beschluss des Hohen Rates zur Verurteilung Christi nicht zugestimmt hatte und der zu Pilatus ging, um den Leichnam Christi zu bitten. Danach hüllte er ihn in ein Tuch. Deshalb wurde Josef von Arimathäa mit einem Leichentuch, an einer ehrenvollen Bildstelle, manchmal sogar direkt in das tote Gesicht Jesu schauend (wie bei Thomas von Villach, Epitaph in der Stift Sankt Pauli in Lavanttal¹⁹) dargestellt.

Der Pharisäer Nikodemus besuchte zwar Jesus früher als Josef von Arimathäa, aber nur unter dem Schutz der dunklen Nacht (Jo. 3. 1 und Jo. 19. 39). Später sollte er, dem apokryphen Nikodemusevan-

¹⁸ POLAK-TRAJDOS 1970 (wie Anm. 4), S. 83.

¹⁹ Landesmuseum, Klagenfurt, Inv.-Nr. 20.



6. Veit Stoß: *Beweinung Christi*,
L. 3. Foto: Staatliche Graphische
Sammlung, München.

gelium nach, den gemeinsamen Besuch mit Josef bei Pilatus verweigern.²⁰ Nikodemus wurde aufgrund dessen eher im Beinbereich Christi²¹ oder im Hintergrund hinter Josef von Arimathäa dargestellt. Ste-

hend hält Nikodemus manchmal das Werkzeug in der Hand, das er zur Kreuzabnahme Christi benötigte,²² die Kreuznägel aus dem Leib Christi (Altaraufsatz von Stabelwitz-Stabłowice in der Nähe von Bres-

²⁰ In extenso zitiert von FORSYTH, W. H.: *The Entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*. Cambridge (Mass.) 1970, S. 6-7.

²¹ Solche „Abstufung der Verdiensten“ ist sehr eindeutig in der Zuordnung beider Personen in Darstellungen der Grablegung fassbar. Vgl. z.B. SCHMOLL gen. EISENWERTH, J. A.: Die Grablegung von Pont-à-Mousson. Ein Meisterwerk der Sluter-Nachfolge und die thematisch verwandten Gruppen in Lothringen. In: *Annales Universitatis Saraviensis*, 8, 1959, S. 310-311; PAESELER, W.: Funde und Überlegungen zur Alzeuyer Grablegung um 1425/30. In: GLATZ, J. – SUHR, N.

(Hrsg.): *Kunst und Kultur am Mittelrhein. Festschrift für Fritz Arens zum 70. Geburtstag*. Worms 1982, S. 74.

²² Nicodemus zog, laut *Meditationes vitae Christi*, den Nagel aus den Füßen Christi raus, dagegen Pharisäer Josef von Arimathäa stieg die Leiter empor. Siehe STALLINGS 1965 (wie Anm. 13), S. 120-121; RAGUSA – GREEN 1961 (wie Anm. 13), S. 341-342. Genau dieses Moment stellt „Die Kreuzabnahme Christi mit den hll. Ottilien, Thomas und dem Stifter“ in der Mährischen Galerie zu Brünn, Inv.-Nr. A 630. Siehe *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550. Bd. 2: Brno*. Brno 1999, Kat.-Nr. 183, S. 378, Abb. a. d. S. 379.

lau-Wroclaw²³) oder die von Christi Haupt abgenommene Dornenkrone. Das letzte Beispiel ist auf dem Relief des Kreuzigungsretabels aus der Kapelle von König Johann Albrecht in der Krakauer Kathedrale [Abb. 5] zu sehen. Dieses Kunstwerk entstand im selben künstlerischen Umfeld wie die „Beweinung Christi“ von Brzeziny. Diese Tatsache schließt endgültig die Deutung des alten bärtigen Mannes als Nikodemus aus.

Die Frauen am Grab, deren Anwesenheit die Evangelisten (Mk. 15. 47 und Lk. 23. 55) bezeugen, werden traditionell mit den „drei Marien“ (Cleophas, Salome, Jacobi), die zur Sippe Maria, Mutter Gottes (Mk. 16. 1 und Jo. 19. 25) zugehörten, gleichgesetzt. Ihre Namen sind manchmal in ihren Nimben beschriftet. Zwei dieser Figuren wurden im Relief von Brzeziny über Josef von Arimathäa dargestellt. Die Frau, die sich an den Füßen Christi befindet und ein Salbgefäß in der Hand hält ist Maria Magdalena. Sie wurde nicht zufällig an dieser Stelle untergebracht. In *Meditationes* wird darüber gesprochen, dass Maria Magdalena die Salbung, die sie während des Gastmahls in Simons Hause vornahm, am Christus Grab quasi wiederholte (Lk. 7. 38).²⁴

Der Körper Christi ist auf eine Art und Weise in die Betrachtungsrichtung umgedreht, dass alle seine Wunden zu sehen sind und präsentiert werden. Dies könnte auf die Inspiration der Passionsspiele aus dem 15. Jahrhundert schließen. In einem Text aus Donaueschingen wurde beispielsweise verlangt, dass die Zuschauer den nackten und misshandelten Christus Körper sehen: „*das sy inn seben nackent und bloss*“.²⁵ Ebenso wurde der Mariagestus, die besondere Art des Handhaltens Christi (die im Relief von Brzeziny wie auch in der ihm zeitgenössischen Kunst nicht selten anzutreffen ist, z.B. Tilman Riemenschneiders Relief von Maidbronn) in einem anderen Passionsspiel aus Sankt Gallen beschrieben.²⁶ Auch Marias Niedersin-

ken und die darauf folgende Reaktion Johannes, der hineilt, um sie zu halten, entsprechen den Anweisungen zum Passionsspiel aus Sankt Gallen.²⁷ Das Halten Marias von Johannes ist kein typisches Element des Themas Beweinung.²⁸ Das Verwenden dieses Motivs im Relief von Brzeziny war eher eine künstlerisch-stilistische Entscheidung. So werden im Folgenden einige Stilfragen besprochen.

Stilanalyse

Die Komposition des Reliefs gründet auf der dreifigurlichen, aufgetürmten Gruppe von Christus, Maria und Johannes. Andere Figuren sind einfach dazu gestellt, sie haben keine Gewichtung für die Komposition, sie unterbrechen nicht die deutliche Diagonale dieser drei Figuren. Es wurde schon von Żarnecki beobachtet, dass der Bildschnitzer dieses Prinzip von der bekannten Veit Stoß' Graphik L. 3 [Abb. 6] übernommen hat. Die physiognomischen und kostümologischen Details berufen sich auf die verschiedenen Fragmente des Krakauer Hochaltarretabels in der Marienkirche. Marias Kopf von Brzeziny kann man mit ihrer Physiognomie in der „Kreuzabnahme“ vom Stoß-Altarretabel vergleichen. Der Kopf vom Heiligen Johannes könnte man mit dem Evangelistengesicht vom Hauptkörper des Krakauer Altaraufsatzes vergleichen. Josef von Arimathäa assoziiert man mit dem zweiten Apostel auf der linken Seite in der „Ausgießung des Heiligen Geistes“.²⁹ Żarnecki beobachtete zusätzlich, dass die oben genannte Stoßsche Graphik mehrmals in den Krakauer Künstlerkreisen als Vorlage benutzt wurde. Als Beispiel kann hier eines den Flügelreliefs des Johann-Albrecht-Retabels [Abb. 5] dienen.³⁰ Dieses Relief ist mit der Beweinung in Brzeziny vergleichbar, nicht nur aufgrund der gemeinsamen graphischen Vorlage, sondern ebenso aufgrund der verblüffenden Ähnlichkeit der

²³ Breslau, Sandkirche (ehem. Augustianerstift Sankt Marien).

²⁴ SCHILLER, G.: *Ikongraphie der christlichen Kunst. Bd. 2: Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh 1968, S. 190.

²⁵ TOUBER, A. H. (Hrsg.): *Das Donaueschinger Passionsspiel*. Stuttgart 1985 (Universal-Bibliothek 8046), S. 227.

²⁶ MONE, F. J.: *Schauspiele des Mittelalters...* Karlsruhe 1846, Bd. 1, S. 122.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Wie jüngst bemerkte ROLLER, S.: *Nürnberger Bildbauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (=Kunstwissenschaftliche Studien, 77). München – Berlin 1999, S. 292-293.

²⁹ ŻARNECKI 1937 (wie Anm. 1), S. 235-236.

³⁰ Ibidem, S. 236 ff.



7. *Beweinung Christi*, Nowy Korczyn, Pfarrkirche, Beginn des 16. Jahrhunderts. Foto: Autor.

Figurendarstellung von Josef von Arimathäa und Maria Magdalena, durch die Stoß' Graphikkomposition erweitert wurde.³¹ Die Unterschiede bestehen in dem Ersetzten der zwei Maria-Figuren durch die eben vorgestellte Nikodemusdarstellung mit der Dornenkrone. Die Szene vom Krakauer Domretabel zeichnet sich allerdings durch ein viel niedrigeres Niveau aus (Žarnecki spricht von „*der technischen Unfähigkeit*“, Tadeusz Szydłowski und Adam Bochniak sprechen von „*Barbarei*“!), so dass ein gemeinsamer Schöpfer ausgeschlossen sei.³² Der Umstand, dass die Ähnlichkeit der *Beweinung* vom Johann-Albrecht-Retabel und von Brzeziny ausgeprägt ist und die Tatsache, dass solche Ähnlichkeit sich außerhalb der möglichen und eindeutig zu erklärenden Auswirkung der Gra-

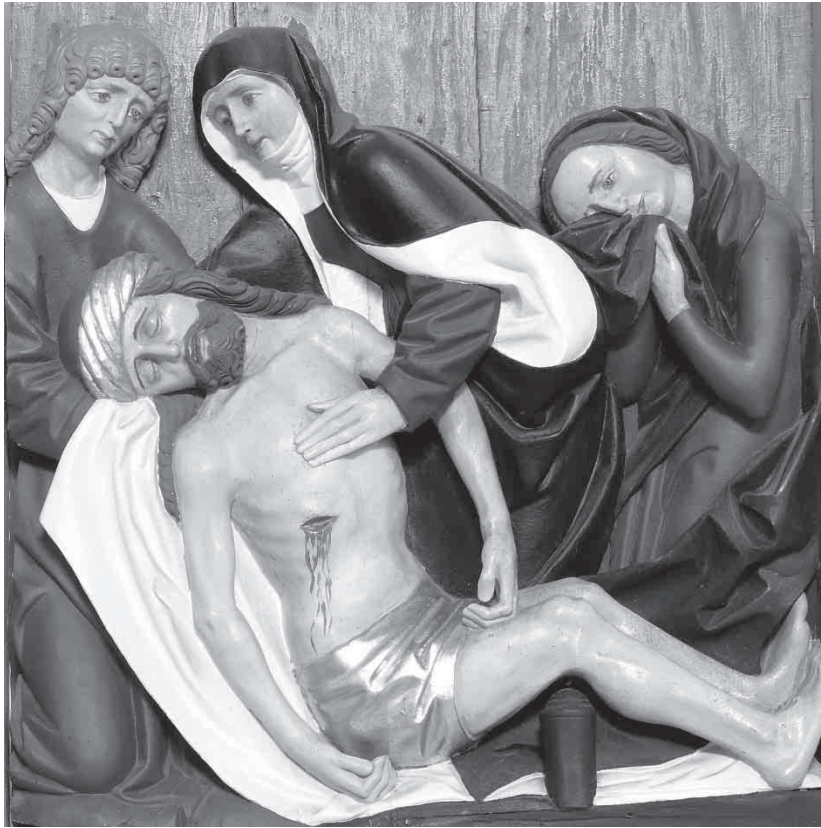
phik L. 3 befindet, hat Žarnecki auf Gedanken gebracht, dass es existierte außer der Graphik noch eine andere Vorlage aus den verlorenen Skulpturen von Veit Stoß.³³ Die selbe Meinung vertritt Žarnecki nach seiner Beobachtung gegenüber der Anordnung von Christus Körper und dem toten Körper des Heiligen Stanislaus in dem Flügelrelief des Altarretabels in der Schutzengelkapelle in der Krakauer Marienkirche.³⁴ Da sich alle Ähnlichkeiten auf die Komposition und nicht auf den individuellen Künstlerstil im Sinne der Handschrift beziehen, kann man diese mit der gemeinsamen, verlorenen Vorlage von Veit Stoß am einfachsten erklären. Diese Ansicht wiederholte Žarnecki noch in seiner Publikation, die die „*Beweinung Christi*“ in Nowy Korczyn [Abb. 7] be-

³¹ Ibidem, S. 237.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, S. 238.

³⁴ Ibidem, S. 237-238.



8. *Beweinung Christi, Mirzec, Pfarrkirche, Beginn des 16. Jahrhunderts. Foto: Paweł Pencakowski.*

traf.³⁵ Letztlich bestimmt Żarnecki die Stärke der künstlerischen Abhängigkeit des Reliefschöpfers von Brzeziny von Veit Stoß, als „*künstlerischer Kreis*“, was adequat zum üblichen Verständnis dieses Begriffes³⁶ bedeutet, dass es sich hier um Künstler handelt, die zuerst in der Werkstatt des Meisters und später selbstständig gearbeitet haben.

Das Zuziehen des Beispieles des Reliefs aus Nowy Korczyn weckt keine Zweifel. Schwieriger zu akzeptieren ist wiederum die Erweiterung der für uns interessanten Beweinung-Darstellungen um eine Skulptur aus Mirzec, Nähe Itza [Abb. 8], was Olszewski tut, indem er schreibt: „*Die Beweinung von Mirzec scheint in der Komposition vom Relief zur gleichen Thema-*

tik in dem [...] Johann-Albrecht-Retabel zu stammen.“³⁷ Dieser Autor konzentriert sich allerdings auf die Beschreibung der physiognomischen Einzelheiten oder des subtilen Faltenwurfs und musste dabei die grundsätzliche Unstimmigkeit bezüglich der kompositorischen Prinzipien übersehen haben. In Mirzec fehlt die so charakteristische Diagonale, die die pyramidal aufgestellte Christus-Maria-Johannes-Figurengruppe bildet. Die Ähnlichkeit in der Darstellung vom Körper Christi stimmt lediglich mit dem Beweinungstypus, bei dem Christi Oberkörper hoch gehalten wird, überein. Olszewski kehrt auch Żarneckis Wertigkeit um. Demnach sollte die Beweinung von Brzeziny die Nachfolge des Johann-Albrecht-Retabels sein.³⁸

³⁵ ŻARNECKI, J.: O nieznanym rzeźbie gotyckiej w Nowym Korczynie. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 6, 1938, S. 365-366.

³⁶ Vgl. dazu MEURER, H.: *Manu mea propria*. Über die Begriffe „eigenhändig“, „Werkstatt“, „Schule“, „Umkreis“ und „Nach-

folge“ bei Hans Multscher. In: REINHARDT, B. – ROTH, M.: *Hans Multscher. Bildbauer der Spätgotik in Ulm. Eine Ausstellung im Ulmer Museum*. Ulm 1997, S. 165-166.

³⁷ OLSZEWSKI 1969 (wie Anm. 3), S. 244.



9. Altarretabel aus Lúčky (Jánosrét), 1470 – 1480. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Foto: Éva Ajtós.

Ebenso zieht es Sawicka vor, das Relief des Johann-Albrecht-Retabels über die Plastik von Brzeziny zu stellen. Bedeutsam dabei ist, dass die Autorin die Beweinung von Brzeziny als Flügelrelief bezeichnet,³⁹ was beweist, dass sie selbst nie das Originalwerk gesehen hat.

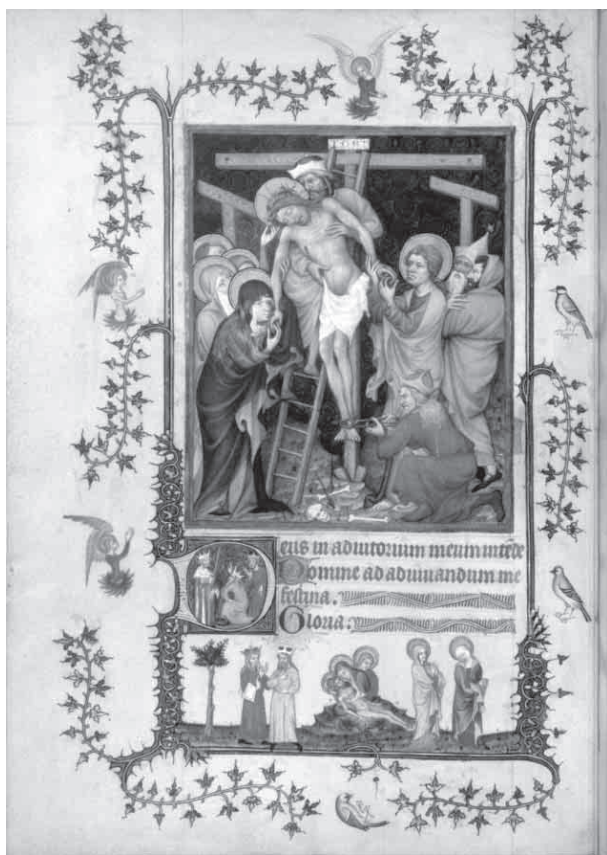
Der letzte Versuch den stilistischen Kontext zu erweitern wurde von Polak-Trajdos unternommen, die „eine identische (wie in Johann-Albrecht-Retabel und in Brzeziny) Komposition der drei Figuren – Gestorbener, Maria und Nikodemus“ in der „Christi Beweinung“ in dem Passionsretabel aus Lúčky (Jánosrét) [Abb. 9] beobachtet hat. Die Autorin bezieht fast mechanisch

die Beweinung von Lúčky auf die Stoßsche Graphik L. 3. Sie behauptet, dass „das identische Thema keinen Einfluss auf das Bedürfnis, die Komposition nachzuahmen, hatte“. Weiterhin meint sie, dass „der Zipser Künstler (sic! Lúčky befinden sich in Wirklichkeit in der mittleren Slowakei – Bemerkung W. M.) auf das Motiv der Stoßschen wehenden Draperie verzichtet“. Zu bemerken wäre, dass dieser Verzicht für den Künstler Lúčkys nicht besonders schwierig gewesen sein mag, da sein Altaraufsatz vor der Stoßschen Graphik entstand. Die zeitliche Entfernung beider Kunstwerke beträgt sogar mehrere Jahre.⁴⁰

³⁸ Diese Meinung wiederholt Olszewski in seinem Buch *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej* (=Studia z Historii Sztuki, 23). Wrocław 1975, S. 45 u. 100, obgleich a. d. S. 122-123 versichert er sich: „Die Abhängigkeit der Komposition (des Beweinungsreliefs in Brzeziny – Bemerkung W. M.)

von Graphik des Veit Stoß ist höchstwahrscheinlich, sei es unmittelbar oder mittelbar durch das entsprechende Relief des Johann-Albrecht-Retabels.“

³⁹ SAWICKA 1957 (wie Anm. 2), S. 18.



10. *Les Très Belles Heures de Notre-Dame*, fol. 216, um 1400. *Bibliothèque nationale de France, Paris*. Foto: *Bibliothèque nationale de France, Paris*.

Abgesehen von diesen Einschränkungen ist der Altaraufsatz von Lúčky für uns von großer Bedeutung. Die frühe Entstehungszeit (Dénes Radocsay und Libuše Cidlinská datieren das Werk um 1470 – 1480⁴¹), also lange vor der Aufstellung des Krakauer

Marienaltars, vielleicht sogar bevor Veit Stoß nach Krakau kam, lässt an die Richtigkeit der These von der Stilübernahme der ausschließlich Stoßschen Komponenten in der Beweinung von Brzeziny zweifeln. Die Darstellung von Josef von Arimathäa, von der über ihn stehenden Frau und von der ihm gegenüber sich befindenden Maria Magdalena, die wir aus Brzeziny kennen, konnte der Künstler aus dem Repertoire der älteren Kunst übernehmen. Diese, für die Komposition der Beweinung von Brzeziny bedeutsame, pyramidale Aufstellung der Christus-Maria-Johannes-Figurgruppe ist bereits um 1400 bekannt, was die Miniatur des Meisters des Paraments von Narbonne [Abb. 10] beweist.⁴² Auf diesem Hintergrund übt die Stoßsche Graphik mit dem Markenzeichen des Meisters: dem im Wind sich bewegenden Evangelistenmantel, der in einer besonderen Weise den Schmerz der Beweinenden aufzeigt, ihren Einfluss aus. Auch der Altaraufsatztypus in Brzeziny, vor seiner zu Anfang des 17. Jahrhunderts belegten „Modernisierung“, könnte dem Retabeltypus aus Lúčky entsprechen. Die Beweinung ergänzten sicherlich auch andere, wahrscheinlich gemalte Passionsdarstellungen, die sich auf den Flügeln befanden. Hier könnten einige Zweifel aufkommen. Wie erklärt man das Passionsretabel am Hauptaltar in einer Sankt Nikolais Pfarrkirche? Diese Vorbehalte sind jedoch unbegründet. Dieses Retabel konnte man die meiste Zeit im Jahr mit geschlossenen Flügeln betrachten, auf denen eben die Sankt Nikolais Legende dargestellt wurde.

Zu einem weiteren Kunstwerk, das sich in der Region der heutigen Slowakei befindet, führt uns die Brokatornamentik der Hintergrundtafel. Laut der Systematik von Anette Kollmann sollte man unser Ornament als „*Granatapfelrosetten in versetzten Reihen*“ bestimmen.⁴³ Es wurde in diesem Fall dieselbe Scha-

⁴⁰ POLAK-TRAJDOS 1970 (wie Anm. 4), S. 83. ALBRECHT, C. F.: *Stilkeritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoß unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung*. Würzburg 1997, S. 141, datiert die Graphik L. 3 um 1496. Die Verfasserin bemerkt richtig, dass u.a. die Komposition erinnert an die für die Volckamersche Gedächtnisstiftung (1499) typische genaue Raumverfüllung durch Figuren die aus ihrer Umwelt abstrahiert fließen zu einer Einheit zusammen. Die Graphik L. 3 gilt allgemein als eine der reifsten Leistungen des Veit Stoß. KORENY 1985 (wie Anm. 5), S. 154, bemerkt hier die anatomische Bearbeitung des Körpers Christi die entspricht den Nürnberger Arbeiten des Meisters aus der Zeit um 1500.

⁴¹ RADOCSAY, D.: *A középkori Magyarország faszobrai*. Budapest 1967, S. 176; CIDLINSKÁ, L.: *Gotické krídlove oltáře na Slovensku*. Bratislava 1989, S. 59.

⁴² *Très Belles Heures de Notre-Dame*, fol. 216 (bas-de-page). Bibliothèque nationale de France, Paris, Inv.-Nr. Nouv. acq. lat. 3093.

⁴³ Siehe dazu WESTHOFF, H. et al.: *Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*. Stuttgart 1996, S. 124 ff.

blone wie in der Sankt Helena Kirche in Arnutovce in Zips benutzt [Abb. 11]. Dieser Altaraufsatz wird dem Meister Martin zugeschrieben, der vermutlich um 1500 in Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves) wirkte.⁴⁴ Alle Motive – Granatapfelquerschnitt, die Samenkammer ohne die angedeuteten Kerne, der diagonal verlaufende Zweig, zwei kleine Blätter zwischen der Frucht und dem Zweig – sind für Arnutovce und Brzeziny übereinstimmend [Abb. 12 und 13]. Eike Oellermann konstatierte, dass die „Modelle“, die für Rahmen- und Hintergrunddekoration benutzt wurden, zwischen verschiedenen Werkstätten nicht getauscht wurden.⁴⁵ Dies bestätigt 1476 ein Urteil des Krakauer Gerichts, das dem Malerschüler Augustin aus Rybna befahl, seinem Meister Stanislav, mit dem er den Kontakt abgebrochen hatte, „die nachgezeichneten Muster (*artes illas omnes alias stucky quas exscripserat de libris suis*) zurückzugeben.“⁴⁶ Die Ausnahmen von dieser Regel bestätigen sie in Wirklichkeit. Wenn sechs von dreißig von Michaela Frick untersuchten Brokatmustern in Tafelgemälden und Wandmalereien des Meisters von Uttenheim und von Pacher von derselben Schablone gemacht wurden, dann beweist das, dass Pacher von dem Meister sein Mustergut übernommen und ihn benutzt hat bis er sein eigenes hatte.⁴⁷ Eine ständige und nur für diese Werkstatt typische Ornamentmotivsammlung konnte man auch bei Michael Wolgemut nachweisen.⁴⁸ Auch in meinen Studien zu Jakob Beinhart in Breslau bin ich zur Schlußfolgerung gekommen, dass die Ornamentikeigenschaften und das Schreinerwerk ein die Zuschreibung verifizierbares Kriterium seien.⁴⁹ In solchen „entpersonifizierten“ Elementen der Altarstruktur äußert sich der sich manchmal über die Jahre erhaltende



11. Hl. Rochus – Flügelbild des Altarretabels in Arnutovce, Fialkirche, 1490 – 1500. Foto: Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, Bratislava.

„Werkstattstil“. Diese Annahme berücksichtigend, kann man feststellen, dass diejenige Werkstatt, die in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts der

⁴⁴ VÉGH, J.: Oltárny triptych Panny Márie z Arnutoviec... In: BURAN, D. (Hrsg.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003, S. 725-726.

⁴⁵ OELLERMANN, E.: Zur Imitation von Brokatstoffen in der Faßmalerei und die Möglichkeit der Identifizierung der Faßmalwerkstatt. In: GUILLOT DE SUDUIRAUT, S.: *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre, [...] les 6 et 7 décembre 1991*. Paris 1993, S. 212.

⁴⁶ PTAŚNIK, J.: *Cracovia artificum 1300 – 1500* (=Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, 4). Kraków 1917, S. 212 (Nr. 650). Vgl. auch DĄB-KALINOWSKA, B.: War-

sztat malarza cechowego w Polsce. In: *Studia Renesansowe*, 4, 1964, S. 344.

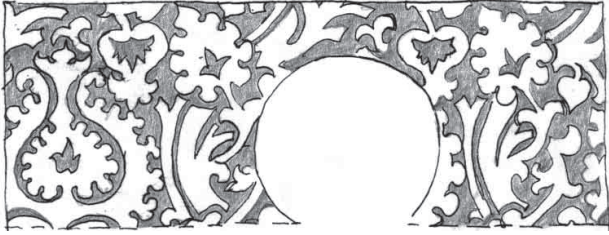
⁴⁷ FRICK, M.: *Ornamenteschablonen im Werk des Meisters von Uttenheim und Michael Pacher*. Innsbruck 2000, S. 76, 84.

⁴⁸ OELLERMANN, E.: *Dokumentation der Arbeitsweisen der Künstler und Handwerker*. In: BAUER, G. (Hrsg.): *Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche*. Schwabach 1983, Anm. 11 a. d. S. 139.

⁴⁹ MARCINKOWSKI, W.: *Gotycka nastawa oltarzowa u kresu rozwoju. Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztornym w Mogile*. Kraków 2006, S. 123 ff.



12. Hintergrundtafel der Beweinung Christi in Brzeziny. Zeichnung von Stanislaw Klosowski.



13. Hl. Rochus – Flügelbild des Altarretabels in Arnutowce, Filialkirche, Ornamentik des Hintergrundes. Zeichnung von Stanislaw Kłowski.

Altaraufsatz in Arnutowce hergestellt hat, ein paar Jahre später, in einer neuen personellen Konfiguration mit einem hervorragenden Schnitzer das Altarretabel von Brzeziny erstellte.

Deutsch von B. A. Schmutz

„Oplakávanie Krista“ z farského kostola sv. Mikuláša v Brzezínach pri Ropczyciach. Transkarpatský kontext juhopoľského diela

Resumé

Na retabule z 18. storočia, nachádzajúcom sa na bočnom oltári farského kostola sv. Mikuláša v Brzezínach pri Ropczyciach, je umiestnený neskorogotický reliéf „Oplakávanie Krista“ [Obr. 1]. Na jeho výrobu boli použité dve lipové dosky spojené čapom v tvare lastovičieho chvosta. Reliéf je polychrómovaný a pozlátený. Jeho rozmery sú 95 × 87 × 35 cm. K reliéfu patrí podkladová doska (140 × 100 cm), vytvorená súčasne s reliéfom, ktorá je dekorovaná gravírovaným ornamentom s motívom granátového jablka [Obr. 2].

Ako prvý Oplakávanie publikoval krátko pred druhou svetovou vojnou Jerzy Żarnecki (pozn. 1). Sústredil sa na analýzu štýlu reliéfu. Tým istým smerom sa uberali aj neskoršie drobné zmienky v textoch Stanisławy Sawickej, Andrzeja Mieczysława Olszewského, Ewy Polak-Trajdos a Fritza Korena (pozn. 2-5). Otázky pôvodu rezby, jej priestorovo-funkčného kontextu a presnejšieho definovania ikonografických detailov boli však intuitívne odbíjané neadekvátnymi poznámkami. Takýto stav problematiky a prosba organizátorov vedeckého kolokvia, usporiadaného pri príležitosti 500. výročia konsekrácie kostola v Brzezínach, ma prinútili k prijatiu výzvy na dôslednejšie preskúmanie Oplakávania. Ihneď po publikovaní materiálov z kolokvia (pozn. 6) sa mi podarilo zistiť

ďalšie zaujímavé podrobnosti, ktoré ešte väčšmi prehĺbili tézu o transkarpatskom kontexte reliéfu v Brzezínach. Preto som sa rozhodol predstaviť novú, prepracovanú verziu tohto textu.

Štýl a ikonografia Oplakávania svedčia o prítomnosti modernej stylistickej vrstvy nadväzujúcej na diela Veita Stossa (rytina L. 3) [Obr. 5]; na vrstvu väčšmi tradičnú, siahajúcu k predošlej generácii a v určitom aspekte ešte hlbšie zakorenenú v minulosti (francúzsko-nizozemské umenie okolo roku 1400, pozn. 42) [Obr. 10].

Doteraz nepoužitý vizitačný protokol (pozn. 8) informuje, že reliéf sa v roku 1610 nachádzal na hlavnom oltári kostola v Brzezínach (vrať sa tam o „*maius altare, eius tabula (lapidea integra) ad novam normam pulcherrime sculpta in qua depicta est Depositio Cbri{isti} de cruce*“). Všetko poukazuje na to, že patril k pôvodnému vybaveniu kostola konsekrovaného v roku 1501.

Predpoklad, známy zo staršej literatúry (pozn. 7), že Oplakávanie je dielo prenesené do Brzezín z niektorého spomedzi krakovských kostolov, je málo pravdepodobné medzi iným aj preto, že v tom čase neexistoval zvyk odovzdávať „nemódne“ umelecké diela z metropoly za hranice diecézy (Brzeziny vtedy patrili do ľvovskej arcidiecézy). Prijatie tejto tézy vrhá

nové svetlo na veľa ráz diskutovanú otázku o relatívnej chronológii krakovského umenia okolo roku 1500 (pozn. 30-39). Triptych kráľa Jána Olbrachta v krakovskej katedrále, ktorý vznikol okolo roku 1503 (dátum posvätenia kaplnky, v ktorej sa nachádzal), sa nemohol stať inšpiráciou pre vznik reliéfu v Brzezinach. Bolo to naopak [Obr. 1, 6]. Získavame tiež nový záchytný bod – rok 1501 – pre datovanie rytiny Veita Stossa L. 3, zjavne prvotného vzoru centrálnej časti nášho reliéfu (zakomponovanie postavy Márie, Matky Božej a sv. Jána Krstiteľa v charakteristicky rozviazatom plášti vo vzťahu k telu mŕtveho Krista) [Obr. 1, 5]. Naproti tomu kontext v inom rozsahu vlastný Oplakávaniu nachádzame na južnej strane Karpát. Pôvodný typ oltárneho retabula v Brzezinach – pravdepodobne triptych s reliéfom v strednej časti a s jedným párom maľovaných krídel – mohol zodpovedať typu reprezentovaného retabulom z Lúčok (dnes v Maďarskej národnej galérii v Budapešti, pozn. 40-41) [Obr. 9]. Až ako výsledok modernizácie retabula krátko pred rokom 1610 bol reliéf Oplakávania

umiestnený do kamenného krytu (*tabula lapidea* etc.), zatiaľ čo ostatné elementy gotického triptychu boli pravdepodobne zničené. K inému dielu na území súčasného Slovenska nás odkazuje brokátová ornamentika podkladovej dosky. Bola tu použitá tá istá šablóna ako pri retabule v kostole sv. Heleny v Arnutovciach na Spiši [Obr. 12, 13]. Autorstvo retabula bolo pripísané Majstrovi Martinovi, pôsobiacemu v Spišskej Novej Vsi okolo roku 1500 (pozn. 44). Pretože vzorovniky tohto druhu boli považované za výhradné vlastníctvo danej dielne (pozn. 45-49), možno predpokladať, že dielňa, z ktorej vyšlo okolo roku 1500 retabulum v Arnutovciach, vyrobila neskôr, už v novej personálnej konfigurácii na čele s vynikajúcim rezbárom, retabulum pre Brzeziny. Tieto pozorovania by sa mohli stať zámienkou na realizáciu dodnes nenapísanej histórie gotiky v Karpatoch, na území s komplikovanými, viacvrstvovými a premennými súvislosťami.

Preklad P. Orišek

Rex doctus – rex augustus.*
Herrscherbild und Herrscherrepräsentation
am Hof des Königs Matthias Corvinus

Zita Ágota PATAKI

Einleitung

Kurz vor seinem Tode in Wien 1490 zählte Matthias Corvinus zu den mächtigsten Fürsten Europas. Die politische Macht hatte er mit militärischen Erfolgen gegen die Osmanen und mit der Einnahme Wiens 1487 errungen; gleichzeitig kam ihm ein ungeheures Prestige als Förderer der Künste zu. In Buda und Visegrád arbeiteten seit den 1480er Jahren Baumeister an der Verschönerung der Residenzen des Herrschers, in den Skriptorien in Buda und in Oberitalien, insbesondere in Florenz, waren Schreiber und Illuminatoren damit beschäftigt, prächtige Bildbände für die königliche Bibliothek zu produzieren; bei Hofe erwartete man zudem zahlreiche Lieferungen unterschiedlicher Artefakte. Matthias Corvinus war für seine Prachtliebe bekannt, die ihm seitens seiner Feinde den Vorwurf der Prunksucht einbrachte.¹ Der Monarch legte auf die öffentliche Zurschaustellung seines Besitzes tatsächlich großen

Wert, doch tat er dies weniger aus Eitelkeit denn aus politischen Gründen und nahm gezielt die Kunst in den Dienst der Repräsentation seiner Würde und seiner Macht.

Die folgende Abhandlung nimmt einige Codices in den Blick und fokussiert besonders ihre Bedeutung als Medien der Repräsentation. Da uns von der einstigen Hofkultur und den Architekturen bzw. Ausstattungen der Residenzen des Königs nur noch Fragmente und schriftliche Überlieferungen erhalten sind, stellen die auf uns gekommenen Bestände der Bibliothek wertvolle Zeugnisse der Hofkultur dar. Obwohl die Corvinen kodikologisch ausführlich untersucht und bibliographisch aufgearbeitet sind, bestehen Desiderate hinsichtlich ihrer Bildaussagen und Bildprogramme.² Diese lassen sich nur bedingt mit Blick auf die Illustrationen selbst bzw. auf die Texte entschlüsseln – erst im Kontext der historisch-politischen Bedingungen um die Hofkultur erhellen sich Bildgehalt sowie die Komplexität des Zusammen-

* Der Titel der Arbeit referiert den Herrschaftsanspruch und das Anspruchsniveau des Herrschers, doch ist diese Charakterisierung des Königs auch bereits in der zeitgenössischen Panegyrik belegt. Überliefert ist ein Brief Bartolommeo de Maraschis, des Bischofs von Castello an Papst Sixtus IV., in dem er schreibt: „*Est enim rex doctus et cum gravitate et maiestate quadam dicendi {...} Hunc regem, si Sanctitas Vestra videret, quam suavi et gravi eloquentia polleat; diceret hunc Italiae et Latinae linguae semper incubuisse...*“. Zit. nach BALOGH, J.: *A művészet Mátyás király udvarában* [Die Kunst am Hof des Königs Matthias]. 2 Bde. (Bild- und Textband). Budapest 1966, hier Bd. 1, S. 649 und bei PAJORIN, K.: *L'educazione umanistica e Mattia Corvino*. In: *Matthias Corvinus and the Humanism in Central Europe* (=Studia Humanitatis, 10). Hrsg. T. KLANICZAY – J. JANKOVICS. Budapest 1994, hier S. 188.

¹ Callimachus Experiens fertigte eine polemische Schrift gegen den König an. – *Attila. Accedunt Aemiliani Cimbriaci ad Attilam pertinentia* (=Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Saec(ulum) XV). Hrsg. T. KARDOS. Lipsiae 1932. Callimachus prangert bes. des Königs Prunksucht an (hier S. 5): „*Erat enim gloriae ac bellorum praecipidibus...*“; „*Vesitu quam splendissimo utebatur, putabatque id ad maiestatem pertinere.*“

² Grundlegend CSAPODI, Cs. – CSAPODI-GÁRDONYI, K.: *Bibliotheca Corviniana*. Budapest 1976; *Uralkodók és Corvinák / Potentates and Corvinas*. [Ausst.-Kat.] Hrsg. O. KARSAY u.a. Ungarische Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár), Budapest, 16. Mai – 20. August 2002. Budapest 2002.

spiels der literarischen und bildenden Künste am Hof selbst. Daher soll Ziel der folgenden Untersuchung auch sein, den Codices gattungsübergreifend einen Stellenwert bei der Vermittlung von Herrschaft und Herrschaftsanspruch innerhalb der humanistisch geprägten Hofkultur zuzuweisen.

Die heute stark dezimierte königliche Bibliothek, deren Bestand man zum Zeitpunkt des Todes des Herrschers auf über 2000 Werke schätzt, womit sie an Inhalt ihrerzeit eine der größten ihrer Art war,³ bietet einen eindrucksvollen Fundus an religiöser und humanistischer Wissensliteratur, beispielsweise zahlreiche biblische Schriften und Auslegungen, Klassiker der Antike und Schriften zeitgenössischer Humanisten wie Viten und Gesten, Komödien, Lobreden, philosophische und kunsttheoretische Traktate. Ein großer Teil der Corvina wurde in Italien illuminiert; die prächtigsten Bildbände, in denen sich der König selbst darstellen ließ, stammen – analog zu den Bauvorhaben – aus der letzten Dekade seiner Regierung, besonders aus den letzten Jahren, um 1488 – 1490. Da in diesen Jahren Corvinus Herrschaftsanspruch und Herrscherlegitimation mit dem Bestreben, die Nachfolge zu sichern, extrem forcierte, verweisen diese Kunstwerke als Medien und als Zeugen eindrucksvoll auf die Ambitionen und Ansprüche des Königs.

Aus dieser Zeit ist unter den Prachtcodices, die für die Bibliothek des Königs angefertigt wurden, der Averulino-Codex auf uns gekommen.⁴ Der Codex weist je eine prächtig illuminierte Seite zu Beginn des Vorwortes und zu Beginn des Textes auf. Beide Seiten sind ähnlich konzipiert und fallen durch die opulent illuminierte Rahmengestaltung ins Auge. Den linken und rechten Rahmen der dritten Rectoseite

[Abb. 1] zieren an Schnurwerk und Geäst aufgebundene Tropaia, mehrfach wiederholt ist hier auch Corvinus' Wappentier, der Rabe mit dem Ring im Schnabel dargestellt; auffällig ist links eine tabula ansata in die Trophäen eingebunden, die diese Matthias Corvinus zugehörig ausweist: MA(thiae) C(orvini) TRO(paia).⁵ Den unteren Rahmenbereich dominiert ein Schlachtgeschehen, im oberen Rand ist eine detaillierte Stadtvedute dargestellt. Vier umkränzte Medaillons unterbrechen die jeweiligen Szenen: Oben flankieren zwei brennende Füllhörner ein Medaillon mit dem Wappen des Königs, links ist in einem Medaillon das Kopfbild eines Kriegers zu sehen; das komplexe Gebilde des rechten Rankenwerks ist auf ein von Füllhörnern getragenes Medaillon zugespitzt, das eindrucksvoll eine der Tondoform angepaßte Schlachtenkomposition zeigt. Der untere opulent und mit verschiedenen Früchten beladene Kranz zeigt einen kreisrunden ehernen Triumphwagen mit Dreigespann: zu Seiten des Gefährts sieht man die gefesselten Bezwungenen; auf dem Wagen sitzt der Triumphator auf einem Nischenthron, der von zwei brennenden Kandelabern flankiert wird. Hinterfangen ist die Erscheinung von einem goldenen, brokatgeschmückten Wappemantel, den zwei realistische Putti, welche auf den Kranz geklettert sind, halten.

Das fünfte Rectoblatt des Codex [Abb. 2] zeigt ebenfalls vier ehrenkranzumfaßte Medaillons im Rahmen, der auf drei Seiten vor königsblauem Hintergrund ein prächtig komponiertes Rankenwerk mit aufgebundenen Edelsteinen und Grottesken aufweist. Oben flankieren zwei Meersphingen den Tondo, in dem das Wappenschild mit den Arpadenstreifen und dem Raben von den Initialen M(atthias) R(ex) begleitet ist. Im unteren Tondo erscheint abermals das

³ CSAPODI – CSAPODI-GÁRDONYI 1976 (wie Anm. 2), S. 22 f. Vgl. VERSPOHL, F.-J.: Kleinform–Großform: Italienisches Formgefühl und ungarisches Anspruchsniveau. Die Kunstentfaltung am Hof des Matthias Corvinus. In: *L'Europa e l'Arte Italiana / Europa und die Kunst Italiens, Internationaler Kongreß zum hundertjährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Hrsg. M. SEIDEL. Florenz 2000, S. 157-185, hier S. 161, der die Zahl weitaus höher schätzt. Verspohl bemerkt in Anlehnung an BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 639, daß die Corvina die Systematik für die Bibliothek der Medici lieferte.

⁴ AVERULINO, A. (genannt Filarete): *De architectura libri XXV*. Florenz, Attavante degli Attavanti?, 1489 – 1490. Biblioteca

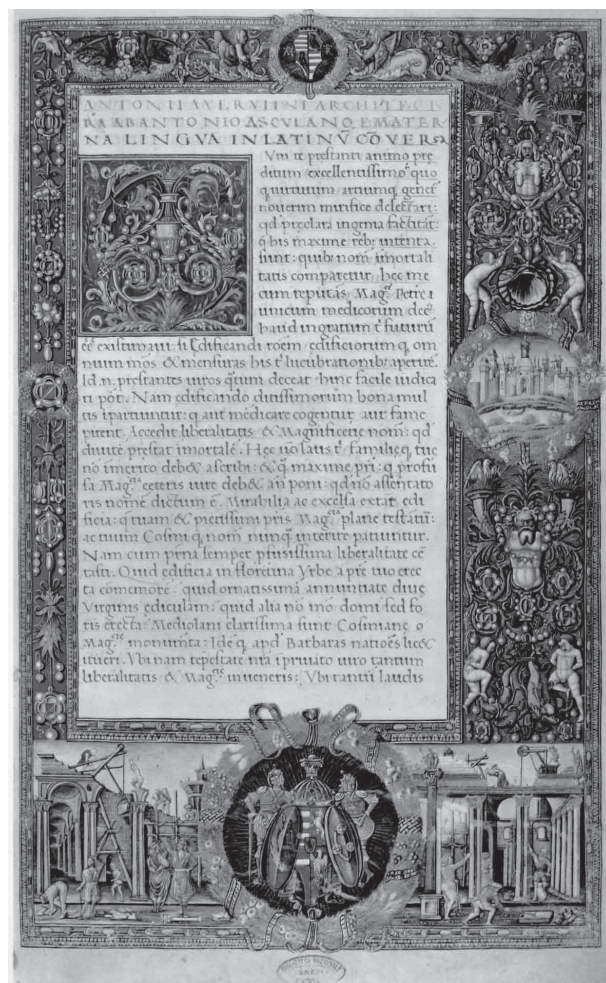
di San Marco, Venedig, Ms. 2796. – CSAPODI – CSAPODI-GÁRDONYI 1976 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 138.

⁵ Die Auflösung nach MIKÓ, Á.: Mathias Corvinus – Mathias Augustus. L'arte all'antica nel servizio di potere. In: *Cultura e potere nel Rinascimento*. Atti del IX convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 21 – 24 luglio 1997. Hrsg. L. SECCHI TARUGI. Firenze 1999, S. 209-220, hier S. 211. Ergänzend sei in Aussicht gestellt, daß sich die Abbraviatur auch zu MA(thias) C(orvini) TRO(ianus) ergänzen läßt und sich damit die Bedeutung der Schlachtenszene im Zuge der ikonographischen Ausdeutung des Blattes um eine weitere Sinn-schicht erweitert.



1. Antonio Averulino (genannt Filarete): *De architectura libri XXV*. Florenz, *Attavante degli Attavanti?*, 1489 – 1490. Biblioteca di San Marco, Venedig, Ms. 2796, fol. 3r.

Wappen des Königs in voller Blasonierung: Es zeigt die Wappenzeichen von Ungarn, Böhmen, Mähren und Österreich und wird von zwei geharnischten Wappenträgern flankiert, die lässig an den Seiten des Wappenschildes lehnen und es zu einem Teil mit ihren Schilden verdecken. Auf diesen sind zwei Embleme sichtbar – der Rabe mit dem Ring im Schnabel und die dem Wappen Dalmatiens zugehörigen drei Löwenköpfe. Auf dem Wappenschild ruht eine prächtige Bügelkrone; über ihr ist ein Säulenkapitell zu erkennen. Links ist eine der Preziosen der Ranke in dem Kranz hervorgehoben, rechts erblickt man im Kranz eine befestigte Stadt mit vorgelagerter Fluß-



2. Antonio Averulino (genannt Filarete): *De architectura libri XXV*. Florenz, *Attavante degli Attavanti?*, 1489 – 1490. Biblioteca di San Marco, Venedig, Ms. 2796, fol. 5r.

landschaft. Die untere Rahmenzone zeigt eine Bauszene mit regem Treiben: Arbeiter errichten Säulenhallen, Mauern und Türme; unwegsames Gelände wird gepflastert. Auffällig ist eine Prunksäule vor der Baustelle, die ein vergoldetes Standbild trägt – offenbar handelt es sich um einen nackten Krieger mit einer Lanze in der Rechten und einem Schild in der Linken.

Der Schmuck beider Blätter steht in engem Bezug zum Schriftwerk selbst, bzw. zu den Texten, die sie einleitend zieren. Bei dem Codex handelt es sich um eine Abschrift von Filaretos Architekturtraktat, dessen Originalfassung Francesco Bandini 1488 an

den Budaer Hof mitbrachte. Auf Wunsch des Königs besorgte der Hofhumanist Antonio Bonfini die Übersetzung des italienischen Textes ins Lateinische und schaltete eine Dedikationsrede voran, in der er Corvinus als siegreichen Krieger und Bauherrn rühmt.

Humanistische Bildung und Anspruch

Als Matthias Corvinus 1458 den ungarischen Thron bestieg, stand er nicht nur vor den politischen Aufgaben der Regierung und dem Kampf gegen die Osmanen, sondern auch vor Legitimationsproblemen, entstammte er doch nicht einer königlichen Familie und erhob doch bereits die Regenten Friedrich III., Georg Podiebrad und der polnische König Kasimir Ansprüche auf die Macht.⁶ Corvinus' politische Aufgabe als Kriegsherr, der die Osmanenabwehr garantierte, rief besonders das Interesse der italienischen Fürsten und der Kurie wach, sodaß die Machtposition des Königs durch Bündnisse und den päpstlichen Schutz gewährleistet war. Auch Heiratspläne schürten die Ambitionen des Königs und stärkten seine Macht: Durch seine erste Ehe mit Katharina Podiebrad (gest. 1464) hielt der König den Böhmisches Konterpart auf Distanz; eine angebahnte Heirat (1465) mit Ippolita Maria Sforza scheiterte zwar, doch entstanden durch die Werbephase nachhaltige Verbindungen zum Mailänder Hof; die Heirat (1476) mit Beatrix d'Aragnon, der Tochter Ferrantes und Enkelin Alfonsos d'Aragnon band nun Corvinus enger an das Aragonische Herrscherhaus und deren weitreichende Beziehungen, u.a. nach Mailand zu den Sforza und zu den Este in Ferrara. Im politischen Kalkül um Selbstbehauptung, Bündnissysteme und unabhängige Distanz setzte der König bewußt seine Gelehrsamkeit ein, die insbesondere durch seinen Berater János Vitéz und dessen Neffen Janus Pannonius gefördert wurde.⁷ Vitéz, der bereits Berater sei-

nes Vaters, János Hunyadi war, hatte die Erziehung des jungen Matthias übernommen und ihn über die humanistische Gelehrsamkeit auf seine spätere Rolle als Feldherr – den Vater als Vorbild – vorbereitet. Vitéz lehrte dem König das Lesen und Schreiben; mittels der humanistischen Bildung wurde sein Kampfesifer geschürt: so gehörten zur Lektüre des jungen Matthias neben den antiken Klassikern auch Schriften zeitgenössischer Humanisten. Antike und über das Mittelalter tradierte Geschichtswerke, *res gestae* und Heldenepen wie etwa die Römische Geschichte, der Alexander- und der Trojaroman sowie das Rolandlied⁸ wurden zu ideellen Vorbildern, die enorm auf das Bewußtsein des Königs auch in den späten Jahren seiner Regierung wirkten.

Die Fäden der humanistischen und künstlerischen Gelehrsamkeit, die Vitéz und Pannonius zogen, kamen dem König in doppelter Weise zunutzen: Er selbst profitierte direkt von der Weisheit seiner Berater und seine Fama als aufgeklärter, kunstsinniger und gebildeter Fürst verbreitete sich in Italien. Corvinus hat wohl bereits früh sehr deutlich erkannt, daß er über die politischen Verträge hinaus über die Kontakte zu den italienischen Humanisten schnell eine weitere Verbindung zu deren Förderern – den Medici in Florenz, den Este in Ferrara oder den Sforza in Mailand – herstellen und diese Kontakte gezielt wiederum politisch aber auch kulturell nutzen konnte. Über die beiden Humanistenfreunde wurde der König mit antiken und zeitgenössischen humanistischen Schriften versorgt, die den Grundstock seiner Bibliothek bildeten; Pannonius machte die Tradition des Herrscherlobs, die Panegyrik, salonfähig, indem er dem jungen König 1467 die Übersetzung von Plutarchs Werk über die großen Griechen und Römer unter dem Titel *De dictis regum et imperatorum* widmete.⁹ Über Pannonius' Kontakte konnte der König auch seine Mäzenatentätigkeit entfalten: seinen ersten

⁶ Zur Vita des Königs und zur politischen Situation in Ungarn siehe HOENSCH, J. K.: *Matthias Corvinus. Diplomat, Feldherr und Mäzen*. Graz – Wien – Köln 1998. Siehe auch FRAKNÓI, V.: *Matthias Corvinus, König von Ungarn*. Freiburg i. Br. 1891.

⁷ Zu Vitéz und Pannonius siehe FRAKNÓI, V.: *Vitéz János Esztergomi érsek élete* [Das Leben des Graner Erzbischofs Johann Vitéz]. Budapest 1879; HUSZTI, J.: *Janus Pannonius*. Pécs 1931; JANKOVITS, J.: *Accessus ad Janum. A műértelmezés hagyományjai Janus Pannonius költészetében* [On the Role of Rhe-

torical Preparatory Exercises in Janus Pannonius' Poetry]. Budapest 2004.

⁸ MAROSI, E.: Mátyás király és korának művészete. A Mecenás nevelése [König Matthias und die Kunst seiner Zeit. Die Bildung des Mäzens]. In: *Ars Hungarica*, 1993, Nr. 1, S. 11-38, hier S. 15 ff.

⁹ ÁBEL, J.: *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Budapest – Leipzig 1880, S. 31-32; KLANIC-

Kunstauftrag, ein Portrait, vergab der Monarch an Andrea Mantegna, der mit dem ungarischen Dichter befreundet war.¹⁰ Von humanistischem Interesse und gezielter Eliteförderung im Sinne politischer Propaganda zeugt die Idee der Gründung einer Universität in Bratislava (1465), in der unter der Ägide des Königs Humanisten verschiedener Nationen lehren sollten. Die Universität sollte als Ideenschmiede für die Gelehrten fungieren und zugleich Aushängeschild für die humanistische Bildung des Königs sein.¹¹

Die starke Relevanz der humanistischen Ideen für die Hofkultur zeigt sich darin, daß trotz der Einstellung des Universitätsbetriebes in Bratislava und dem einschneidenden Bruch mit Vitéz und Pannonius im Jahre 1472 der humanistische Austausch am Hof durch Einberufung von Taddeo Ugoletti, Antonio Bonfini und Francesco Bandini und durch die Entsendung ungarischer Gelehrter nach Italien weiter gewährleistet war.¹² Humanisten, die der Einladung des Königs nicht folgten, sandten regelmäßig Schriften und Lobgedichte nach Buda und nutzten z.T. die Möglichkeit der politischen Immunität am Hof des Königs für die Entfaltung von neuem geistigen (bes. neoplatonischem) Gedankengut.¹³

Des Königs Interesse an humanistischen Ideen ließ eine Hofkultur entstehen, deren Spezifik durch ein an dieses Interesse gekoppelte bzw. aus diesen Interessen resultierende Durchdringung der Künste geprägt wurde. Die Humanisten förderten die Kunstproduktion am Hof, indem sie den *all'antica*-Geschmack des Königs prägten, ausbildeten und schür-

ten und letztlich ihn damit für die Renaissancekultur sensibilisierten. Die enge Verflechtung zwischen Herrscherlob und Herrscherrepräsentation nahm in Kunstwerken konkrete Gestalt an und der von den Humanisten geschärfte und propagierte Kunstsinn manifestierte sich in der seit der Ankunft der Beatrix forcierten Ausstattung der Residenzen, deren künstlerische Umsetzung der König in die Hände von Giovanni Dalmata und Chimenti Camicia legte.

Einen entscheidenden Impetus für die Bautätigkeit lieferte mit Sicherheit Filaretos Traktat, das bereits vor dem Exemplar, das Francesco Bandini 1488 nach Ungarn brachte und das Corvinus durch Antonio Bonfini übersetzen ließ, bei Hofe bekannt war.¹⁴ Die Rezeption dieses Traktates mochte wohl einige Umsetzungen bei der Ausstattung der Residenzen nach sich gezogen haben. Mit einer solchen Umsetzung hätte sich Corvinus nicht nur zeitgemäß, sondern auch in Anlehnung an eine ideelle Referenzquelle, die das Anspruchsniveau in Italien maßgeblich bestimmte, erfolgreich in die eigene Repräsentation integriert und nach außen hin präsentiert.

Ob und inwiefern sich Corvinus bei der Ausstattung an Filaretos Maßgaben hielt bzw. diese umsetzte, ist nicht erfahrbar, da die Zerstörungen und Überbauten der Jahrhunderte die Substanz der Corvinischen (Um-)Bauten in den königlichen Residenzen Buda und Visegrád stark fragmentiert haben. Eine Rekonstruktion ist nur mit Hilfe der quantitativ sehr geringen archäologischen Zeugnisse und der Beschreibungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert

ZAY, T.: A nagy személyiségek humanista kultusza a XV. században [Der humanistische Kult großer Persönlichkeiten im 15. Jhd.] In: *Irodalomtörténeti közlemények*, 86, 1982, Nr. 2, S. 135-149, hier S. 141; *Régi Magyar irodalmi szöveggyűjtemény I. Humanizmus*. Hrsg. P. ÁCS u.a. Budapest 1998, Nr. 256 (S. 174-177).

¹⁰ BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 525 f.

¹¹ KLANICZAY, T.: Egyetem Magyarországon Mátyás korában [Universität in Ungarn zur Zeit Matthias]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 94, 1990, S. 575-612. Quellen bei BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 176 ff.

¹² Bandini weilte bereits kurzzeitig 1476 – 1477 am Hof, Taddeo Ugoletti kam nach 1480, Antonio Bonfini 1486 und Aurelio Brandolini 1489 nach Buda. Der Humanist Galeotto Marzio hielt sich oft zeitweilig am Hof auf. Siehe CSÁNKI,

D.: I. Mátyás udvara [Der Hof Matthias' I.] In: *Századok*, 17, 1883, S. 515-581 und S. 617-667 sowie BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 494 und S. 650-653; RITOÓK-SZALAY, Á.: Der Humanismus in Ungarn zur Zeit von Matthias Corvinus. In: *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation* [=Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands, Bd. 28]. Hrsg. W. EBERHARD – A. A. STRNAD. Köln – Weimar – Wien, S. 157-171.

¹³ Hier sei auf neue bisher leider nur mündlich erfahrbare Thesen von Valery Rees hingewiesen, die pointiert, daß die Humanisten, bes. Ficino, Corvinus' Hof als Wirkungsfeld schätzten, in dem sie nicht ganz ungefährliches Gedankengut äußern konnten.

¹⁴ MAROSI 1993 (wie Anm. 8), S. 25 mit Verweisen auf weitere Literatur.

möglich.¹⁵ Diese Quellen berichten von einer umfangreichen prachtvollen Ausstattung, deren Programmatik auf die humanistischen Grundlagen rekurriert: So sah man in Buda und Visegrád Loggien, Treppenanlagen mit Kandelabern, kassettierte und freskierte Zimmer, in Marmor geschnittene Inschriften mit eingebetteten Bronzelettern und zahlreiche Elemente einer repräsentativen Renaissanceausstattung, wie sie Filarete in seinem Traktat fordert. Im Zuge der architektonischen Aufwertung legte der Monarch großen Wert auf den Skulpturenschmuck beider Residenzen. Neben der prunkvollen Innenausstattung loben die Quellen die Standbilder, Reliefs und Brunnenanlagen, die der König in den Höfen und an den Fassaden anbringen ließ und die aus kostbaren Materialien wie (Rot-)Marmor und vergoldetem Erz gefertigt waren.¹⁶

Die Ausstattung der Residenzen und die Programmatik

Der Bau- und Ausstattungseifer des Königs in den bereits vorhandenen historisch gewachsenen Anlagen

seiner Residenzen war einem politischen und – weitaus wichtiger – legitimatorischen Repräsentationsbedürfnis geschuldet. Der Bildung und dem humanistischen Anspruch des Königs gemäß geschah diese Repräsentation mit antik(isierend)en Mitteln und so schmückten Bildwerke *all'antica* die Residenzen, wobei insbesondere olympische Götter und Halbgötter sich für Machtanspruch und Regierungsbefähigung des Herrschers verbürgten.

Große Präsenz kam dem antiken Halbgott Herkules zu: Auf dem Vorhof der Budaer Burg stand eine eiserne Herkulesstatue auf einer rotmarmornen Säule, eine Inschrift auf der Plinthe des Standbildes wies den Helden als Bezwinger der Ungeheuer aus.¹⁷ Am Palast des Herrschers führte eine Treppenanlage zu einem Bronzetor empor, das Reliefs mit Szenen des Dodekathlos des Halbgottes zierte.¹⁸ In Visegrád fertigte Giovanni Dalmata für Corvinus einen Brunnen aus Rotmarmor an, den die Figur des gegen die Hydra ankämpfenden Herkulesknaben krönte.¹⁹ Weitere olympische Götter sah man in Buda, so berichten die Quellen von ehernen Figuren der Diana/Venus und des Apoll sowie einer Pallasfigur aus Bron-

¹⁵ Das umfangreiche Quellenkonvolut zur Burganlage von Buda und zum Sommerpalast in Visegrád bei BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 23-149 (Buda) und S. 221-251 (Visegrád). Zu den Bauten unter Corvinus siehe FEUER TÓTH, R.: *Der mittelalterliche Königspalast in der Burg von Buda*. Budapest o. J.; FELD, I.: Kutatás Dokumentálás Rekonstrukció [Forschung Dokumentation Rekonstruktion]. In: *Műemlékvédelmi Szemle*, 1999, Nr. 1-2, S. 27-65; MAGYAR, K.: Der Königspalast in Buda. In: *Budapest im Mittelalter* (=Schriften des Braunschweiger Landesmuseums, 62). Hrsg. G. BIEGEL. Braunschweig 1991, S. 152-235; FARBAKY, P.: Der Königspalast in Buda im Zeitalter der Renaissance. In: *Ibidem*, S. 259-273. Zu den Baumaßnahmen in Visegrád siehe BUZÁS, G. u.a.: *Giovanni Dalmata Herkules-kútja a Visegrádi palotában* [Giovanni Dalmatas Herkules-Brunnen im Palast von Visegrád]. Budapest 2001.

¹⁶ Die Beschreibung der Burganlage von Buda bei BONFINI, A.: *Rerum ungaricarum decades* (=Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Saeculum XV). Hrsg. J. FÖGEL – B. IVÁNYI – L. JUHÁSZ. Bd. 1-3. Lipsiae 1936; Bd. 4. Budapestini 1941 (nicht paginiert), hier Bd. 4, Kap. 7, 92-111. Eine Beschreibung der Sommerresidenz in Visegrád liefert Bonfini im Vorwort des Averulinus-Codex; abgedruckt in *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Exscriptis ab E. ABEL, edidit S. HEGEDŰS. Budapestini 1903, S. 52-58, hier S. 56 f. Zu den Skulpturen und zur Ausstattung siehe die Untersuchungen von VAYER, L.: Die Statuen antiker Götter im Hof des Corvinuspalastes. In: BRUCHER, G. (Hrsg.):

Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift für Heinrich Gerhard Franz. Graz 1986, S. 399-409; SZTANA, E.: *Buda regia – Buda imperialis. Studien zur Monumentalskulptur am Hofe des Matthias Corvinus*. Diss. (Ms.) Osnabrück 1989; VERSPOHL 2000 (wie Anm. 3) und PATAKI, Z. Á.: „*Nympha ad amoenum fontem dormiens*“ CIL VI/5, 3*^e – *Ekphrasis oder Herrscherallegorese?* Untersuchung zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus. 2 Bde. Stuttgart – Hannover 2005.

¹⁷ Dies geht aus Hans Dernschwams Bericht hervor. – *Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel* (=Studien zur Fugger-Geschichte, 7). Hrsg. F. BABINGER. München – Leipzig 1923, S. 100. Die Erwähnung der Herkulesstatue samt Inschrift bei GRUBER, M.: *Tractatus danubii* (datiert 1531). Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Ms. Oct. Lat. 39, fol. 33v-61/sive 62v; hier fol. 51r. Zu der Beschreibung Grubers siehe MIKÓ, Á.: Magnus Gruber: *Tractatus Danubii* (1531). Egy forrás nyomában [Auf den Spuren einer Quelle]. In: *Tanulmányok Détsy Mihály nyolcvanadik születésnapjára* [Studien zum 80. Geburtstag Mihály Détsys]. Budapest 2002, S. 229-254. Erhalten hat sich das Plinthenfragment mit Bruchteilen der Inschrift im Budaer Burgmuseum (BTM).

¹⁸ BONFINI 1941 (wie Anm. 16), Bd. 4, Kap. 7, 98 ff; BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 143 f. Zur Rekonstruktion des Palastes und der Treppenanlage samt Bronzetür siehe FEUER-TÓTH (wie Anm. 15); FARBAKY 1991 (wie Anm. 15).

ze, die einen Brunnen schmückte.²⁰ Neben diesem Brunnen waren weitere Brunnenanlagen figurativ ausgestaltet: Die Quellen erwähnen in Buda einen Brunnen, den Darstellungen der Musen aus Marmor gehauen zierten und der eine Schale aus Silber trug;²¹ den Eingangsbereich der Sommerresidenz Visegrád zierte ein Musenbrunnen mit einem Amorknaben als Brunnenfigur.²² Neben den Götterbildern waren in Buda auch mythologische Themen – so ein Relief der Kentauromachie und weitere Figuren, so die zweier eherner Wächter zu sehen.²³ Auch historische Personen waren in Buda dargestellt: Eine der Palastfassaden schmückten Reliefs antiker Feldherren, die wohl Verrocchio für Corvinus anfertigte und die die Männer den *vitae parallelae* Plutarchs folgend gegenüberstellten.²⁴ In einem der Räume oder an der Wand der Loggia waren plastisch ausgearbeitete Figuren der ungarischen Könige zu sehen und auch sich und seiner Familie setzte Corvinus ein Denkmal: Die Quellen berichten von einer ehernen Statuengruppe, die den König, seinen Vaters János Hunyadi und seinen Bruder Ladislaus zeigte.²⁵

Die Einbindung der eigenen Familie in die Riege der antiken Götter und Helden macht nicht nur

deutlich, daß die Skulpturen der Repräsentation dienten, sondern verweist zugleich auf den topischen Charakter der antiken Figuren im Sinne des Herrscherlobs. Deutlich kristallisiert sich ein Konzept heraus, das die Nobilitierung des Wohnsitzes parallel zu Ansehen und Würdigung des Herrschers setzt und propagiert. Herrschaft und wahre *nobilità* war nach humanistischen Prinzipien nicht mehr allein durch Rang und Stand zu rechtfertigen, sondern durch die *virtus* zu erlangen. Die Repräsentation von *virtus* konnte allegorisierend – also etwa über ein Skulpturenprogramm – erfolgen, weshalb die Statuen mit dem auf humanistische Bildung beruhenden Selbstverständnis des Königs in Verbindung gesetzt werden können.

Die Identifikation des Königs mit antiken Helden und seine Affinität zu heidnischen Göttern ist wohl den Humanisten zuzuschreiben. So wie Pietro Ransano mit literarischem Geschick Corvinus zu antiker Legitimation verhalf, indem er den Stammbaum der Hunyadi über das Wappentier, dem Raben, auf die antike Familie der Corvini zurückführte, verbürgten sich auch die antiken Götter und Helden für den Regenten, indem ihre Eigenschaften in Analogie zum

¹⁹ Zu dem Brunnen siehe BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 248-250 und BUZÁS 2001 (wie Anm. 15). Die Bedeutungsebenen der eigenwilligen Ikonographie des Herkulesbrunnens sind sehr komplex und m.E. noch nicht hinreichend aufgezeigt. Eine vorbereitende Analyse und Deutung bei MELLER, P.: La fontana di Mattia Corvino in Visegrád. In: *Annuario*. Firenze: Istituto ungherese di Storia dell'arte, 1947, S. 43-73. Siehe auch die Deutungen bei VERSPOHL 2000 (wie Anm. 3), S. 166 ff. und PATAKI 2005 (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 238 ff.

²⁰ Zum Pallasbrunnen BONFINI 1941 (wie Anm. 16), Bd. 4, Kap. 7, 97. Zu den anderen Figuren BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 138-143, zum Pallasbrunnen s. 145 f.

²¹ Den Brunnen beschreibt NALDI, N.: De laudibus augustae bibliothecae libri quattuor ad Mathiam Corvinum Pannoniae regem serenissimum. In: ÁBEL, J.: *Olaszország XV. századbeli írónak Mátyás királyt dicsőítő művei. König Matthias preisende Werke italienischer Schriftsteller des 15. Jahrhunderts* (=Irodalomtörténeti Emlékek, 2). Budapest 1890, S. 259-296. Siehe BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 146 f.

²² Den Brunnen beschreibt OLÁH, N.: *Hungaria – Athila, ediderunt Colomannus Eperjessy et Ladislaus Jubász* (=Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Saeculum XVI). Budapestini 1938, hier Hungaria VI, 9. Zu Fragmenten des Brun-

nens siehe BUZÁS 2001 (wie Anm. 15), S. 14. Vgl auch BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 247 f.

²³ Das Relief erwähnt URSINUS VELIUS, C.: *De bello panonico libri decem, studio et opera Adami Francesco Kollarii*. Vindobonae 1762, S. 16. Siehe auch BALOGH 1966 (wie Anm. *), S. 144. Die Wächter bei BONFINI 1941 (wie Anm. 16), Bd. 4, Kap. 7, 97 und BALOGH 1966 (wie Anm. *), S. 138-143.

²⁴ *Die Notiz bei Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. 9 Bde. Firenze 1878 – 1885, hier Bd. 3, S. 361. Es haben sich Kopien von Verrocchios Reliefs erhalten, die Dareios, Alexander den Großen und Scipio zeigen. Siehe PLANISCIG, L.: Andrea del Verrocchis Alexander-Relief. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF, 1933, Bd. 7, S. 86-96 und LODGE, N.: A Renaissance King in Hellenistic Disguise: Verrocchio's Reliefs for King Matthias Corvinus. In: *Italian Echoes in the Rocky Mountains. Papers from the 1998 Annual Conference of the American Association for Italian Studies*. Hrsg. M. SANTE u.a. Provo (UT): Brigham Young University, 1990, S. 23-46.

²⁵ Quellen zu den Bildnissen (Reliefs) der ungarischen Könige bei BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 147 f. Zu den Bildnissen der Hunyadi siehe BONFINI 1941 (wie Anm. 16), Bd. 4, Kap. 7, 96 und BALOGH 1966 (wie Anm. *), Bd. 1, S. 138.

König und seiner Taten gestellt wurden. Mehrfach bezeichneten Antonio Bonfini und Marsilio Ficino in ihren Lobreden den König als Herkules und zielten im Vergleich insbesondere auf den mühevollen, aber immer siegreich endenden Weg zur Tugend beider ab. Die Erscheinung des Königs setzten die Humanisten mit der Alexanders des Großen gleich und schrieben ihm die Tugenden antiker Krieger wie des Scipio und der trojanischen Helden zu. So referierten die in der Palastanlage aufgestellten Kunstwerke wie die Herkulesstatuen, die Feldherrenreliefs und das Relief der Kentaurenschlacht eindeutig auf des Königs kriegerisch-kämpferische Qualitäten als Militärführer. Daß dabei Herkules eine große Rolle zukam, ist wohl den zahlreichen politisch relevanten Vergleichen geschuldet: Bonfini vergleicht in seinen Werken Matthias' Feinde oft mit Gegnern, denen sich der antike Held stellen mußte; so etwa erscheint bei ihm Österreich als Hydra²⁶ – mit dieser Parallele lassen sich etwa der Herkulesknabe in Visegrád, der die Hydra bekämpft, als auch jene, die Herkulesstatue auf dem Richtplatz als Bezwiner der Monster titulierende Inschrift mit einem tieferen und zugleich aktuellen Sinn behaften.

Aber auch auf die musischen Interessen des Königs wurde im Ausstattungsprogramm hingewiesen: Athena als kriegerische Göttin der Weisheit und zugleich Förderin der Künste war für dieses Ambiente ebenso prägend wie die Statue des Apoll und die Musenbrunnen. In der Präsentation des Königs war somit die Kombination seiner zwei Stärken – als Feldherr und Politiker einerseits und als Förderer der Künste und Wissenschaften andererseits – erfahrbar. Die Zurschaustellung und Verbindung dieser scheinbar polarisierenden Eigenschaften war durch einen in der Herrscherikonographie des Quattrocento

bereits etablierten Topos geprägt, dem der *arma et litterae*.²⁷ Dieses Prinzip beinhaltete die Forderung, daß ein Herrscher auf dem Gebiet der Kriegskunst gleichermaßen begabt sein sollte wie im Studium der Freien Künste. In einem tiefsinnigen System kreierte man im 14. Jahrhundert das Ideal des Renaissancefürsten als das des zugleich tapferen und kriegstüchtigen sowie des weisen und gerechten Herrschers. Diesem Ideal eiferten insbesondere italienische Fürsten nach, die ihre Macht durch Waffengewalt erungen hatten – so Condottieri wie Federigo da Montefeltro in Urbino und Bartolommeo Colleoni,²⁸ aber auch Könige wie Alfonso von Aragon – und präsentierten neben ihren Kriegserfolgen auch ihre Gelehrsamkeit und ihren Kunstsinn.

Corvinus, der durch die Vermittlung der Humanisten und über die Bücher, die er las, das Ideal kannte und gleichzeitig über die Verbindungen zu den Zeitgenossen, die das Ideal bedienten, den Anspruch an seine Person begriff, adaptierte geschickt das italienische System und band es erfolgreich in seine Repräsentation ein: Im Herrscherprogramm wurden nun die Tugenden *fortitudo* und *sapientia* betont und gleichsam zu dem Ideal *Arte et Marte* verbunden.²⁹

Doch ist dieses Ideal nicht nur Credo, sondern auch Propaganda gewesen, denn der König nutzte die literarischen und bildenden Künste in ihrer medialen Vielfalt um seine Weisheit zu mehren und gleichzeitig seine Tugenden zur Schau zu stellen und zu propagieren.

Die Corvinen und die Bildprogramme

Zweifelsohne war die Bibliothek eines der wichtigsten Referenzobjekte für die *sapientia* und das Mäzenatentum des Königs. Die Bedeutung der Biblio-

²⁶ BONFINI 1941 (wie Anm. 16), Bd. 4, Kap. 7, 141 referiert eine Rede Miklós Báthorys, dem Vormund des Matthias Corvinus: „*Hydra, mihi credite, Herculis est Austria; ceso uno capite septena resurgent, finitimos etiam nobis undique irritabit.*“

²⁷ Zu diesem Topos siehe BRINK, C.: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*. München – Berlin 2000, S. 13-49.

²⁸ Zur Repräsentation Francesco Sforzas und Alphonsos d' Aragon siehe BRINK 2000 (wie Anm. 27), S. 51-56, zu Federico S. 63-106 und BRINK, C.: Die zwei Gesichter des Federico da

Montefeltro. In: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Hrsg. A. KÖSTLER – E. STEINDL. Köln – Weimar – Wien 1998, S. 119-142. Zu Colleonis repräsentation siehe KOHL, J.: *Fama und Virtus. Bartolommeo Colleonis Grabkapelle*. Berlin 2004 und ERBEN, D.: *Bartolommeo Colleoni: Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento* (=Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, 15). Sigmaringen 1996.

²⁹ Vgl. SZTANA 1989 (wie Anm. 16), S. 61; VERSPOHL 2000 (wie Anm. 3), S. 172 f.

thek ist aufgrund der illuminierten Prachtcodices als eine mehrschichtige erkennbar. Per se legten die prächtig ausgestalteten Bände ein Zeugnis der königlichen *magnificentia* sowie über den breit gefächerten Wissensstand und die Interessen des Königs ab. Darüberhinaus zielen die Illuminationen, die in der letzten Dekade der Regierung des Königs entstanden, auf Referenzen innerhalb einer zielstrebig eingesetzten Herrscherikonographie ab, sodaß die Bilder in ihrer Gesamtheit den Anspruch des Königs analog zum Statuenprogramm zu repräsentieren und zu bekräftigen vermögen. Wenn demnach im Averulinus-Codex [Abb. 1 und 2] wörtlich und bildhaft beide Seiten des Herrschers – der siegreiche Feldherr und Bauherr – zur Schau gestellt werden, erfüllt sich das Ideal des *vir fortis et sapientis* ebenso wie das von *Arte et Marte* in ekphrastischer und abbildhafter Form zur Wirklichkeit.

Ähnlich wie im Averulinus-Codex läßt sich der König in weiteren Codices als Kriegsfürst ebenso feiern wie als betont frommer und tugendliebender Herrscher und Förderer der Künste. Der Cortesius-Codex [Abb. 3] verherrlicht die Kriegsführung und die Siege des Königs – dementsprechend stellt das Titelblatt eine triumphale Nischenarchitektur mit eingestellten Bronzekandelabern dar.³⁰ Vor dem gerahmten Textspiegel erscheint innerhalb der Architektur zwar abgesetzt, aber gleichsam an Stelle der Initiale, die nun in eine Ecke verdrängt wird, ein goldenes Medaillon *all'antica* mit dem im Profil gezeigten Brustbild des Königs.³¹ Die Darstellung auf dem Sockel imitiert ein Bronzerelief und zeigt ein Schlachtgeschehen vor den Mauern einer Stadt. Offensichtlich steht der verteidigenden Truppe, die von einem König geführt wird, himmlische Hilfe bei: Der König, dessen Physiognomie Matthias erkennen läßt, wendet sich von den kämpfenden Truppen ab zu ei-



3. Alexander Cortesius: *De Matthiae Corvini ungariae Regis laudibus bellicis carmen*. Römische Werkstatt, 1487 – 1488. Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf 85.1.1. Aug 2°, fol. 3r.

ner Erscheinung in der Bildmitte. In einer flammenden Aureole steht dort eine weibliche Gestalt mit einem Füllhorn in der Rechten und einem Kelch in der Linken; in ihrer Darstellung vermischen sich auf

³⁰ CORTESIUS, A.: *De Matthiae Corvini ungariae Regis laudibus bellicis carmen*. Römische Werkstatt, 1487 – 1488. Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf 85.1.1. Aug 2°, fol. 3r. Zu dem Codex, dem Titelblatt und der Ikonographie vgl. auch T. WEHLIS Katalogbeitrag in *Potentates and Corvinas* 2002 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 54; CSAPODI – CSAPODI-GÁRDONYI 1976 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 33.

³¹ Das Portraitbild ähnelt einer Medaille Corvinus', dem sog. 2. Typ, das Caradosso zugeschrieben wird und in Kopien überliefert ist. Siehe H. WINTER in *Matthias Corvinus, the King*,

Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458 – 1490. [Ausst.-Kat.] Hrsg. P. FARBAKY u.a. Történelmi Múzeum, Budapest, 19. März 2008 – 30 Juni 2008. Budapest 2008, Kat. Nr. 4.7.b und c und BÉKÉS, E.: Matthias Corvinus' Iconography. In: *Ibidem*, S. 215-216.

³² Ähnlich eine Viktoria auf einem Relief der Trajanszeit siehe BOBER, P. P. – RUBINSTEIN, R.: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. New York 1986, Nr. 169 mit Verweis auf Rezeptionen im Codex Escorialensis.



4. Didymus Alexandrinus: *Liber de Spiritu Sancto*. Florenz, Werkstatt Gherardo und Monte di Giovanni, 1488. Pierpont Morgan Library, New York, Ms. 496, fol. 2r.

höchst eigenartiger Weise antike Viktoriaikonographie mit christlicher Mariensymbolik.³² Sowohl die Bronzekandelaber als auch die Architektur sind mit Trophäen geschmückt und somit gleichsam Text und Bild sinnfällig in Analogie gebracht.³³ Der antike Anstrich der Bildseite referiert an die Tugenden und

³² WEHLI 2002 (wie Anm. 30).

³⁴ Siehe *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le Gemme, a cura di Nicole Dacos u. a.* [Ausst.-Kat.] Palazzo Medici-Riccardi, Firenze 1972, Kat. Nr. 26. Vgl. LIPPOLD, G. (Hrsg.): *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*. Stuttgart 1922, Taf. XLII, Nr. 1, 5 und 11.

³⁵ BONFINI 1941 (wie Anm. 16), Bd. 4, Kap. 2, 92 f.

die Gelehrsamkeit des Herrschers in Anlehnung an antike Feldherren, und wird verstärkt durch die figürlichen antikisierten Szenen der hellen Relieffelder der ehernen Kandelaber. Besonders fallen die Sockelreliefs auf: Das linke Relief zeigt eine nackte männliche Gestalt mit erhobenem rechten Arm neben einem Altar, das rechte Relief zeigt Diomedes mit dem Palladion. Letztere Darstellung rekurriert auf eine Gemme aus dem Besitz Lorenzos de' Medici.³⁴ Angesichts dieser Illumination sei an Bonfinis Geschichtswerk erinnert, der mehrfach Corvinus und seine Getreuen mit den Trojanischen Helden identifiziert.³⁵

Im Didymus-Codex [Abb. 4] weist die Eingangsillumination eine ähnliche Bildstruktur auf, die jedoch hier komplexere Verweise auf die Selbstdarstellung des Königs birgt.³⁶ Gezeigt ist eine die ganze Seite einnehmende triumphale Nischenarchitektur mit risalitartig hervorspringenden Wangen, nach Art der Tabernakel und Wandgräber des späten Quattrocento mit dreizonigem Aufbau: einem Sockel, einer Mittelnische sowie einer Giebelzone mit einem Segmentbogenaufsatz. Die gemalte Architektur ist belebt: Auf dem Aufsatz tummeln sich realistische mit opulenten Früchtekränzen beladene Putti; zu Seiten der vorderen Pfeiler stehen zwei Jünglinge in antiken Gewändern und halten das Wappenschild des Königs bzw. der Königin. Matthias und Beatrix knien je auf einer Seite im Zwischenraum zwischen dem Pfeiler und dem Pilaster der Nische, hinter ihnen erscheinen je zwei weitere Gestalten: Hinter Corvinus lugen ein junger Mann – vermutlich sein 1473 aus einer unehelichen Verbindung hervorgegangener Sohn János – und ein Humanist ins Bild, hinter Beatrix erkennt man zwei Damen, von denen eine vermutlich die Verlobte János Corvins, Bianca Maria Sforza, darstellen könnte.³⁷ Corvinus hat sein Schwert abgebunden und vor sich auf die Sockelplatte gelegt, vor Beatrix liegen zwei Rosen.

³⁶ DIDYMUS ALEXANDRINUS: *Liber de Spiritu Sancto*. Florenz, Werkstatt Gherardo und Monte di Giovanni, 1488. Pierpont Morgan Library, New York, Ms. 496, fol. 2r; CSAPODI – CSAPODI-GÁRDONYI 1976 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 104. Eine umfassende Studie zu dem Eingangsblatt liefert PÓCS, D.: Holy Spirit in the Library. The Frontispiece of the Didymus Corvina and Neoplatonic Theology at the Court of King Matthias Corvinus. In: *Acta Historiae Artium*, 41, 1999-2000, S. 63-212.

³⁷ PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 116 f.

Die Ädikula ist reich ornamentiert und mit figürlichen Szenen gestaltet. Die Nischenrückwand dominiert ein Bildtondo mit der Darstellung des Heiligen Hieronymus. Der Kirchenvater sitzt in seinem Gehäuse, das einen Ausblick auf die Stadtsilhouette von Florenz bietet. Den Tondo begleiten vier Kameen mit Darstellungen, die reale Entsprechungen in antiken Reliefs oder Gemmen haben mögen, hier wohl aber im allegorischen Sinn zu deuten wären.³⁸ Das Kreissegment dominiert ein Tondo mit der Darstellung der Justitia als Grisaillefigur, die auf einem goldenen Nischenthron sitzt und Schwert und Waage in den Händen emporhält. Die Grisaillemalereien im Sockel zeigen mythologische und allegorische Szenen, die in der Zeit großen Bekanntheitsgrad hatten: Links erkennt man den Sieg des Apoll über Marsyas, in der Mitte den neoplatonischen Gedankengut transportierenden Triumph der Castitas und rechts außen den spirituellen Quell der Castalia, während in den Flanken der Risalite ein Reiterzug dargestellt ist.³⁹

Ohne auf die tiefsinnigen Bedeutungen der einzelnen Allegorien und des komplexen Bildgehaltes einzugehen, sei hier fokussiert, daß auch diese Bildthemen mit realen Objekten verbunden werden können: Der Apoll- und Marsyas-Darstellung liegt eine Gemme aus Lorenzos de' Medici Besitz zugrunde;⁴⁰ der Triumph der Castitas ist uns mehrfach bildlich überliefert, u.a. auch in einer zeitgenössischen Medaille und einem Relief.⁴¹ Bemerkenswert ist, daß auch architektonische Elemente und Details an den Pilasterspiegeln und Kapitellen im Didymus-Codex Entsprechungen in zeitgleich entstandenen realen Bauwerken haben: so beispielsweise im herzoglichen Palast in Urbino und im Rektorenpalast in Dubrovnik, wo sie als herausragende Meisterwerke ornamentaler Steinmetzarbeit mit filigransten Motiven das Stauen der Betrachter erregen.

³⁸ Der obere linke Tondo zeigt ein im Streit begriffenes Paar, Parallelen bietet das eine Mänade und einen Satyr zeigende Relief der Ara Grimani. Siehe BOBER – RUBINSTEIN 1986 (wie Anm. 32), Nr. 93ii. Der rechte Tondo zeigt zwei gegeneinander gewandte Oberkörper, ähnliche Torsionen lassen sich insbesondere auf Nereidensarkophagen finden. – Ibidem, Nr. 99, 100 (mit Rezeptionen aus dem 15. Jhd.), 103 und 104.

³⁹ Zu den Darstellungen siehe PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 95-113.



5. Hieronymus: *Expositio Evangelii*. Florenz, Gherardo und Monte di Giovanni, 1488. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 930, fol. 1r.

Alte und Neue Formen, christliche Andacht und antikes Gedankengut werden hier eindrucksvoll synkretistisch verbunden. Somit bekräftigte Corvinus mit dem Didymus-Codex bereits durch die formale Darstellung seinen Status als weiser, die neoplatonischen Ideen verstehender, kunstkennernder Mäzen und stell-

⁴⁰ Siehe *Il Tesoro...* 1972 (wie Anm. 34), Kat. Nr. 25. Vgl. LIPOLD 1922 (wie Anm. 34), Taf. IX, Nr. 8.

⁴¹ Das Motiv findet sich auf einem Revers einer heute verlorenen Medaille wieder; siehe HILL, G. F.: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. 2 Bde. (Text- und Bildband) London 1930, Bd. 2, Taf. 149. Zur Verbreitung dieses Motivs siehe Ibidem, Nr. 919. Als Relief im Vestibül von Santo Spirito in Florenz. Siehe PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 100 f.

te gleichzeitig seine Referenzen als gerechter (Justitia) und siegreicher (Trophäen) Herrscher zur Schau. Doch er referierte hier nicht nur das unter dem Konzept der *sapientia et fortitudo* bzw. *arma et litterae* vereinigte humanistische Tugendideal, sondern übertraf die Forderung sogar, indem er – nicht zuletzt über die Allegorien – seine spirituelle Natur, ja gar seine Frömmigkeit, die *pietas*, betonte. Deutlich ist, daß diese Selbstpräsentation ein Stück weit genau die Erwartungen, die an ihn gestellt wurden, bediente, doch ist zugleich ersichtlich, wie Corvinus sich dabei in Szene setzte und seine *pietas* mit einem eigenen Anspruch vermittelte: Während Beatrix in Stifterpose und mit einer Bittgeste zum Tondo – zu Hieronymus – blickt, kniet Corvinus in ritterlicher Pose auf seinem rechten Knie, hat die Hände empfangend geöffnet und hebt sein Antlitz zur Bildmitte empor. Sein Blick geht jedoch nicht in Richtung des Kirchenvaters, sondern gilt vielmehr der Taube des Heiligen Geistes, die als reale Erscheinung in Höhe des Gebälks herabschwebt, den Kopf in Richtung des Königs wendet und einen Strahl roten Blutes in seine Richtung entsendet. Der direkte Kontakt mit dem Göttlichen ist es also, der Corvinus visuell erfahrbar legitimiert und erhebt.

Daß Corvinus neben seinen kriegstüchtigen und kunstkennenden Tugenden auch die *pietas* betonte und dargestellt wissen wollte, zeigt ebenfalls das Titelblatt des Hieronymus-Codex [Abb. 5].⁴² Im Textfeld gibt neben dem Textbeginn ein Rahmen den Blick auf den Heiligen Hieronymus frei, der in einem Studiolo an einem Pult sitzt; hinter ihm lugt ein junger Mann zum Fenster hinein. In der Blattrahmung erscheinen in vier Ecken die vier Evangelisten in runden Medaillons, rechts Matthias Corvinus in Profil, links Christus frontal in Pantokratorgeste. Oben sieht man in der Mitte in einem Kranz aus Ringen das Wappentier des Königs, den Raben mit dem Ring im Schnabel. Das Emblem flankieren zwei Kameen, die von Sphingen bzw. und Delphinen getragen werden, auf denen Putti sitzen. Die linke Kamee

zeigt eine Frau mit einem Amorknaben, der rechte Cameo ein sitzendes Mischwesen mit Menschenleib und Widderkopf, der anscheinend ein ihm zu Füßen ruhendes Rind indoktriniert. Ein weiteres antikes Relikt, ein Bronzemedailon mit einer zweifigurigen Szene, hat über Matthäus Platz in der Ranke gefunden. Die untere Ranke dominiert das opulent bekränzte Wappen des Königs, auf dem eine Krone sitzt.

Während die Entschlüsselung der antiken Szenen noch nicht in Aussicht gestellt werden kann, sei die Deutung auf das lebensnahe Portrait des Königs fokussiert, das auf diesem Blatt eine Sonderstellung einnimmt, da es nicht nur in die Riege der vier Evangelisten eingereiht wird, sondern auch der Effigies Christi gegenübersteht. Ohne den ikonographischen Bogen allzu sehr überspannen zu wollen, sei angesichts dieser Darstellung an die zahlreichen Ermunterungen, Lobschriften und Huldigungen der Humanisten erinnert, die Matthias als Vorkämpfer des Christentums oder gar wie Ficino gleichsam als zweiten Messias feierten.⁴³ Doch ich möchte die direkte Bilddeutung vielmehr noch in einer ähnlichen Richtung erweitert lesen: Wenn in diesem Bild auch womöglich nicht der direkte – zweifellos zu allen Zeiten der Hybris nahekommende – Vergleich mit Christus angesprochen sein sollte, so hat Matthias doch durch den Blick zur Bildmitte, zum Textinhalt, an der Gotteserkenntnis des Heiligen Hieronymus ebenfalls Anteil. Die Gotteschau des Königs bezieht sich wie die aktive Schau des jungen Humanisten auf die Schriften des Heiligen, birgt aber gleichzeitig ein Vorversprechen, das auf das Lesen und Verstehen des Textinhalts bezogen ist. Im Gegensatz zu dem Humanisten im Bild, der gleichsam nur als Zeuge der Erscheinung des Hieronymus auftritt, ist Corvinus derjenige, der ausgezeichnet ist, ist er doch neben den Evangelisten und dem Kirchenvater bevorzugt, das Mysterium direkt zu schauen. Diese Sonderstellung kam ihm – aus heutiger Sicht – zweifelsohne bereits deswegen zu, weil auch er – wie Hieronymus – im Augenblick der Betrachtung

⁴² HIERONYMUS: *Expositio Evangelii*. Florenz, Gherardo und Monte di Giovanni, 1488. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 930, fol. 1r. Siehe F. FÖLDESI in *Potentates and Corvinas* 2002 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 24.

⁴³ MARSILIO FICINO: *Opera omnia*. 2 Bde. (Nachdruck der Basler Ausgabe von 1576) (= Monumenta Politica et Philo-

sophica Rariora, Series 1, Nr. 7-8). Hrsg. P. O. KRISTELLER. Torino 1962, hier Bd. 1, S. 721 f. (Epistolarum liber; Exhortatio ad bellum contra Barbaros): „*Et quemadmodum veteres illi Sancti quondam in lyngo iacentes Messiam, sic & hi Sapientes Mathiam, quasi Messiam, Mathiam miseri perpetuo clamare uociferantur, qui eos à lyngo, uel potius ab inferis lucem uitae restituat.*“



6. *Biblia*, Teil 3. Florenz, Gherardo und Monte di Giovanni, 1488 – 1490. Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florenz, Plut. 15.17, fol. 2v und 3r.

tung dieser Seite in seinem Studiolo (d.i. die Bibliothek) saß und der (theologischen) *contemplatio* fröhnte.

Die Codices vermögen zu beweisen, wie komplex Corvinus nun im Sinne der Repräsentation die an ihn gestellten Erwartungen vereinte, sie in eine verständliche Bildsprache umsetzte und fremde Kunstwerke vereinnahmte. Wie diese antiken und christlichen Ikonographien zu einem Gesamtprogramm im Sinne der Selbstbehauptung und der Legitimation verschränkt wurden, beweist uns die Bibel des Königs. Auf uns gekommen sind drei Bände der Bibel, die offenbar noch 1489 von mehreren Florentiner Werk-

stätten parallel illuminiert und mit dem Tod des Königs liegen gelassen wurden.⁴⁴ Die Eingangss illumination zum dritten Band [Abb. 6],⁴⁵ der Psalter und das Neue Testament vereint und in der Werkstatt von Gherardo und Monte di Giovanni ausgeführt wurde, zeigt anschaulich die Komplexität der Repräsentation, der sich der König bediente, um eindrucksvoll Machtanspruch, Ambition und den an ihn gestellten Anspruch verbindlich darzustellen.

Die Doppelseite mit dem Beginn der Psalmen ist prachtvoll illuminiert, doch in zwei unterschiedlichen Repräsentationsmodi gehalten. Als ikonographisches

⁴⁴ *Biblia*, Teil 1-3. Florenz (Der erste Band lag in Attavantes Werkstatt, die Auftragslage des zweiten Bandes ist unklar, der dritte Band kam bei Gherardo und Monte di Giovanni unter die Feder), 1488 – 1490. Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florenz, Plut. 15.15-17. Siehe A. DILLON BUSSI in *Matthias Corvinus...* 2008 (wie Anm. 31), Kat. Nr. 11.20; PÓCS 1999-

2000 (wie Anm. 36), S. 71 f. sive 81 f.; desweiteren I. G. RAO in *Potentates and Corvinas* 2002 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 1 und 2.

⁴⁵ Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florenz, Plut. 15.17, fol. 2v und 3r; CSAPODI – CSAPODI-GÁRDONYI 1976 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 58-60.

Bindeglied fungiert die Geschichte König Davids, die wirkungsstark in antiken Rahmen bzw. mit antikischem Dekor verbunden wird. Links nimmt das Blatt eine ganzseitige flache ädikulaartige Scheinarchitektur *all'antica* ein, deren Rückwand und Sockelspiegel Szenen aus der Historie des Königs David in einer perspektivisch sich erstreckenden Landschaft zeigen. Die antiken Elemente sind leicht benennbar: Sockel und Kapitelle der Pilaster zieren Reliefs, die auf authentische Kunstwerke zurückgehen: Der Sockel des linken Pilasters zeigt einen auf seinem Wagen fahrenden Neptun, der einer Gemme nachempfunden sein könnte, das Kapitell zieren Figuren, die der antiken Gruppe der Rossebändiger oder einer derer mannigfachen Rezeptionen entlehnt sind.⁴⁶ Den Sockel des rechten Pilasters ziert eine Szene, die offensichtlich eine Zweifigurengruppe darstellt, jedoch noch nicht identifiziert werden kann; das Kapitell zeigt einen fahrenden Triumphwagen. Die Pilaster Spiegel sind mit Vasen- und Rankengrotesken verziert, die ebenfalls antike Referenzen haben dürften.⁴⁷ Der abschließende, zwischen die Pilaster gesetzte Balken zeigt ein Blätterrankenfries, in die drei Kameen eingeflochten sind: rechts sieht man zwei Reiter, in der Mitte die Schmückung des Bacchusknaben durch Satyr und Silen, links einen auf Jüngling, der an ein Tropaion lehnt und einen Palmenzweig in der Hand hält. Diese Darstellungen referieren wohl auf antike Vorlagen aus der Steinschneidekunst, die mittlere Szene ist einer Gemme aus Lorenzos de' Medici Besitz nachempfunden.⁴⁸

Die rechte Seite, die den Textbeginn der Psalmen enthält, weist eine ähnliche Melange auf, die jedoch aus anderen Gestaltungselementen kombiniert ist: Eine reich geschmückte Rahmung umgrenzt das Mittelfeld, das in mehrere Teile gegliedert ist – oben er-

blickt der Betrachter die Belagerung von Hebron, darunter sind Titulus und der Beginn der Psalmen (Psalm 1 und der Beginn von Psalm 2) in zwei Spalten mit goldenen Lettern vor rotem und purpurnem Grund zu lesen. Zwischen Titulus und Textbeginn ist eine Miniatur eingefügt, die David, frontal vor einem brokatbespannten Dorsale thronend, bekrönt, doch mit einer Rüstung angetan und die Leier spielend zeigt; über ihm schwebt die Taube des Heiligen Geistes, hinter dem Thron blickt man über ein Gelände, auf dem neben dem König der abgelegte Helm und das Schwert gelehnt sind, auf die weite Landschaft. Die filigrane und überreiche Rankenrahmung des Blattes ist durch geflügelte Putti aufgelockert und mit Figurentondi bestückt, die antike Szenen zeigen; in den Ecken und der Mitte der linken und rechten Ranke geht das Rankenwerk jedoch in kunstvoll verschränkte Rahmungen über, durch die man auf Portraits sechs biblischer Personen blickt: oben steht Melchisedek Salomon gegenüber, in der Mitte Asaph Moses, unten Jeduthun Abraham.

Antikes ist im oberen und unteren Rahmenfeld in Tondoform eingebracht. Im unteren Rahmenfeld flankieren zwei Tondi das unvollendet gebliebene Wappentondo des Königs: Der linke Tondo zeigt eine Opfer-, der rechte eine Adlocutioszene. Während letztere ein Relief des Konstantinsbogens in Rom referiert, mag die Opferszene wohl auf andere antike Vorlagen zurückgehen.⁴⁹ Ein besonderes Gestaltungsmerkmal der unteren Ranke sind vier zwischen den Unterbrechungen der Ranke eingepaßt liegende Löwen – zwei Löwen auf der linken und zwei Löwinnen auf der rechten Seite, die von geflügelten Putti begleitet werden und so angeordnet sind, daß ein Löwenpaar den mittleren Tondo flankiert und der Rahmen des Tondo von zwei Putten getragen wird.

⁴⁶ PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 72 sive 82 verweist auf die Rossebändiger auf Donatellos Kanzel in San Lorenzo.

⁴⁷ Ibidem, S. 72 sive 82 verweist auf die Fresken der Domus Aurea und auf deren Vermittlung nach Florenz über die Zeichnungen des Codex Escorialensis.

⁴⁸ Es handelt sich tatsächlich nicht, wie PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 72 sive 82 kürzlich zeigte, um die Ikarusgemme (deren Nachbildung auch in einem der Relieftondi im Hof des Medici-Palastes zu sehen ist), sondern um die Schmückung des Dionysosknaben durch Satyr und Silen. Zu beiden Gemmen

siehe *Il Tesoro...* 1972 (wie Anm. 34), Kat. Nr. 2 (Ikarus) und Kat. Nr. 34 (Dionysos). Vgl. LIPPOLD 1922 (wie Anm. 34), Taf. XII, Nr. 2 (Dionysos) und Taf. XLVIII, Nr. 1 (Ikarus).

⁴⁹ Die Adlocutioszene bei BOBER – RUBINSTEIN 1986 (wie Anm. 32), Nr. 162 mit Hinweis auf Ghibertis Relief Johannes d. Täufer vor Herodes im Baptisterium in Siena. Analogien zur Opferszene bieten sich am Konstantinsbogen in Opferszenen, die jedoch am offenen Altar stattfinden. Eine Opferung vor einer Ädikula zeigt ein römischer Sarkophag mit Daidalos und Parsiphae (Ibidem, Nr. 44ii), der jedoch möglicherweise im 15. Jhd. noch nicht bekannt war.

Im oberen Rahmen zeigt der mittlere Tondo, der von zwei geflügelten Putten der Ranke gehalten wird, im realistischen Modus offenbar ein kindliches Bacchanal: Eines der Kinder sitzt rittlings auf einem Weinfuß und trinkt aus einem kleinen Faß, zwei weitere Kinder stehen im zur Seite und dürsten offenbar nach dem Genuß bringenden Naß. Links und rechts werden in der Art von Planetengottheiten zwei Triumphwagen gezeigt, die Reliefs oder Gemmen nachempfunden sind: links fährt ein sitzender Knabe mit einem Begleiter auf einem Wagen, der von geflügelten Mischwesen gezogen wird, rechts fährt eine männliche Gestalt auf einem Triumphwagen, der von Löwen gezogen wird; vor dem Wagenlenker hat noch ein Genius Platz gefunden.⁵⁰

Besonderes Augenmerk muß den vier Szenen um die Repräsentation Davids gelten, in die Matthias Corvinus dreimal implizit eingebracht ist. Die Szene des Mittelfeldes auf der linken Seite zeigt eine hügelige Landschaft, in der ein Felsen grob den Bildvorder- und Bildhintergrund teilt. Im Vordergrund kniet, seitlich dargestellt, in ritterlicher Manier der biblische, als alter bärtiger Mann dargestellte Protagonist David in rotem Mantel. Vor ihm liegen Schwert, Krone und Leier im Gras; er hält die Hände in einem empfangenden Gestus gen Himmel erhoben. Hinter ihm stehen drei historische Gestalten: barhäuptig Matthias Corvinus, bekrönt Karl VIII. von Frankreich und eine weitere, bis heute nicht identifizierte Person mit einem Barett und einem liliengeschmückten blauen Mantel, der ob seiner Heraldik geradezu bezeichnend wirkt.⁵¹ Der französische König deutet auf die nahegelegene Landschaft, die sich dem Blick des Betrachters über einen Flußverlauf bis hin zu den Mauern einer Stadt eröffnet, die durch die Beschrif-

tung als Jerusalem ausgewiesen ist, deren Architekturelemente jedoch an solche von Florentiner Bauten erinnern. Vor der Stadt spielt sich in mehreren Szenen die Geschichte um die Enthauptung Goliaths ab, die in der Mitte mit der Tat und den fliehenden Truppen der Philister ihren Höhepunkt nimmt.

Im Sockel der architektonischen Rahmung ist die Salbung des jungen Davids zum König dargestellt, der zeitgenössische Personen beiwohnen; erkennbar an seiner Physiognomie ist der hinter dem Gesalbten stehende Corvinus mit rotem Untergewand und einem blauen Mantel bekleidet.

Die Miniatur der rechten Seite zeigt eine Reiter-schar, die aus einer Stadt, welche deutlich Florentiner Gebäude – wie den Palazzo Vecchio – zeigt, aber als Hebron bezeichnet ist, gegen ein Heerlager, das durch Aufschriften als das der Philister ausgewiesen ist, zieht. Die Heerführer beider Truppen, die auf ihren Zeltern sitzen, sind als Friedrich III. und Matthias Corvinus identifizierbar. Doch ist Matthias nicht im Heerführer zu erkennen, der gegen die Philister angeht, wie kürzlich Dániel Pócs in seiner umfassenden Deutung der Doppelseite aufzeigte,⁵² sondern eindeutig im Anführer der Philister. Nicht nur physiognomische Gründe, die bereits mit Blick auf die linke Seite offensichtlich werden, sprechen für diese Annahme:⁵³ Wie Pócs richtig bemerkte, trägt Corvinus auf der linken Seite im Gegensatz zu Karl VIII. nicht als Zeichen seiner Würde die Krone, sondern ist – wie sein biblisches Exemplum – barhäuptig dargestellt. Auch im rechten Bild ist es der Führer der Philister, der keinen Kopfschmuck oder Würdezeichen trägt. Der Philister Matthias sitzt auch im Gegensatz zu seinem bekrönten und das Szepter haltenden Kontrahenten schneidig im Sattel, seine Gesamter-

⁵⁰ Der Löwenwagen hat ikonographische Entsprechungen in antiken Darstellungen des Zugs der Kybele, doch lenkt hier nicht die Göttin, sondern ein Mann den Wagen und auch der geflügelte Genius ist eine Zutat gegenüber der Vorlage. Siehe BOBER – RUBINSTEIN 1986 (wie Anm. 32), Nr. 47, hier mit Verweis auf die Rezeptionen im 15. Jhd. (Codex Coburgensis und Codex Pighianus sowie bei Giovanni Colonna). Der erhobene Arm der wagenlenkenden Figur hat Analogien in der Darstellung des Triumphes der Castitas, die in dieser Zeit mehrfach rezipiert wurde und auch im Didymus-Codex nachweisbar ist. Zur Verbreitung dieses Motivs siehe HILL 1930 (wie Anm. 41), Nr. 919. Eine wagenlenkende Frau mit gleicher Geste bei Ibidem, Nr. 917 (Bertoldo di Giovanni Medaille für Leticia Sanuto).

⁵¹ VERSPOHL 2000 (wie Anm. 3), S. 159 erkennt in der Gestalt János Corvin; DILLON BUSSI A. (Még egyszer a Corvina könyvtár és Firenze kapcsolataról / Ancora sulla Biblioteca Corviniana e Firenze. In: *Potentates and Corvinas* 2002 (wie Anm. 2), S. 55-62 sive 63-70, hier S. 61 sive 69, Anm. 9) referiert Klára Csapodi, derzufolge die Figur Anne de Beaujeu darstellt.

⁵² PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36).

⁵³ In diesem Zusammenhang sei auf die zahlreichen überlieferten Portraits des Kaisers und des Königs verwiesen.

scheinung spiegelt wie seine leonine Physiognomie deutlich das literarische Ideal des Königs.⁵⁴

Daß hier Matthias auf Seite der Philister steht, ist einer komplexen Bildrhetorik geschuldet, deren Sinn sich erst aus und mit der komplexen Lesart der Bilder ergibt, die, wie Pócs bereits erkannte, Corvinus im Sinne von Exemplum (linke Seite) und Analogie (rechte Seite) mit David verbindet.

Die Theorie um Exemplum und Analogie zu David gewinnt an Sinn, wenn man in dem gesalbten, in dem den Segen Gottes empfangenden, in dem gegen seinen königlichen Gegner vor Hebron ankämpfenden, in dem seine Rüstung beiseite gelegt habenden, musizierenden David Matthias oder das Bild des Matthias erkennt. Während Corvinus auf der linken Seite als Person eine eigenständige Rolle einnimmt und David als Referenzfigur fungiert, wird auf der rechten Seite Corvinus selbst zur biblischen Figur und der unter dem Titulus thronende David stellt nun als *imago exemplaris* die Referenzquelle zur Szene (Historie) her.⁵⁵

Corvinus referiert seine Geschichte hinter der Davids, deren markante Etappen die einschneidenden Analogien bergen: Obwohl David zum König gesalbt wird, ist er jedoch kein König qua Amt und erreicht seine Würde erst nachdem er sich über seine *virtus* als geeignet erwiesen hat. Im Kampf gegen Goliath beweist er Tapferkeit und Mut, er wird Vasall des Königs Saul, wächst jedoch aufgrund seiner *virtus* über seinen Herrn hinaus und zieht dessen Eifersucht derart auf sich, daß er von ihm in die Flucht getrieben wird. David verdingt sich als Söldnerführer, kämpft sogar an der Seite der Philister, und erreicht durch sein loyales Verhalten neben Gottes Gefallen auch die Ehrerbietung der Stämme Israels und die Salbung zum König. Das Ergebnis vorweggenommen, erfüllt sich somit Matthias' Geschichte in der Bilderzählung über Exempla und Analogien von der Salbung, der Verteidigung Jerusalems, dem Kampf gegen Saul bis hin zur Krönung Davids in Hebron.

Doch sind in der Tat die Bildbezüge komplexer und auch Analogie und Exemplum changieren, unterstützt durch die komplexe Bildrhetorik, die sich in den Einzelszenen, aber auch in der Gesamtkomposition der Seiten zeigen. Bereits in der Hauptszene der linken Seite sind Bildvordergrund und Bildhintergrund sichtlich voneinander getrennt in vier perspektivische Schichten geteilt und doch eindrucksvoll verbunden: Während die Geste und der Blick des im Bildvordergrund knienden Davids dem Himmel gilt, wo ihm am Horizont der Landschaft Gottvater in einer Cherubimaureole erscheint und seinen Segen offenbar gen David sendet, lenkt Corvinus in der zweiten Bildebene den Blick auf die Heldentat Davids in der nahegelegenen dritten Bildebene. Diese wiederum ist mit der letzten Bildebene verknüpft, denn der Segen, den Gott hinter dem Horizont gen Erde sendet, gilt nicht dem im Vordergrund knienden David, der ihn erwartet, sondern fällt in Form goldener Strahlen auf das Geschehen der biblischen Szene. Diese Verschiebung der Perspektiven macht David und Gottvater zu Rahmenfiguren außerhalb und Corvinus samt seinen Begleitern zu Handlungsfiguren innerhalb der biblischen Landschaft. Letztere sind nun gleichsam Zeugen oder auch Visionäre des biblischen Geschehens, vor ihren Augen spielt sich unter Gottes Segen der Kampf zwischen David und Goliath ab.

Bemerkenswert im rechten Bild ist eine Überlagerung in der Narration des Geschehens. Während der Kampf der Truppen im Hintergrund bereits entbrannt ist, sich die Philister im Vordergrund zum Kampfe rüsten und sogar einer der Soldaten aus Hebron bereits gegen den Führer der Philister anrennt, bleibt dieser ruhig auf seinem Pferd sitzen, und zügelt selbiges zu einem bequemen Zeltgang, mit dem er auf die Gangart des Reittiers seines königlichen Gegenübers antwortet. Diese Handlung macht das höfisch zurückgenommene Verhalten beider anschaulich und zeigt beide als ebenbürtige Gegner. Während die beiden Könige auf dem Schlachtfeld rivali-

⁵⁴ BONFINI 1941 (wie Anm. 16), Bd. 4, Kap. 7, 244: „*Divo Matbie statura corporis fuit aliquanto maiuscula quam mediocris, forma eximia, generosus aspectus et multum referens magnanimitatis; rubens facies et flava coma, cui venustatem obducta supercilia, vegeti et subnigricantes oculi et sine menda nasus ne mediocrem quidem cultum addebant; obtutus eius liber ac rectus, leonis more oculis nunquam inter videndum fere conniventibus.*“ Bonfini bringt in der Cha-

rakterisierung des Königs mehrfach den Vergleich mit dem Makedonenkönig Alexander an, dessen leonine Physiognomie bereits seit der Antike zum Leitbild avancierte.

⁵⁵ Vgl. PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 77 sive 87, hier mit Verweis auf die Bildformel der *Maiestas Domini*.

sieren, wird gleichzeitig in der Stadt, auf dem Platz vor dem Palazzo Vecchio eine rituelle Handlung begangen. Pócs sieht darin die Krönung Davids, doch ist lediglich der thronende Herrscher und nicht die zeremonielle Handlung dargestellt. Bei dieser Szene muß es sich um die Ehrerbietung der Stämme Israels vor David in Hebron handeln, auf die seine Salbung zum König folgte.⁵⁶ In der logischen Konsequenz der Narration liegt die Wahl des Ortes begründet, denn auch hier im Bild ist der Schauplatz des biblischen Geschehens (Hebron) wie auf der anderen Seite (Jerusalem) angedeutet Florenz. Hier liegt die erfahrbare Sinnschicht der Analogie in der Davidikonographie verborgen. Die Davidikonographie war für die Identitätsbildung der Republik im Sinne einer Analogie (besonders der *libertas*) von großer Bedeutung und spielte in der Selbstrepräsentation mittels Kunstwerke und im Selbstverständnis der Florentiner im Quattrocento – zumal unter den Medici noch gesteigert – eine große Rolle.⁵⁷ Die in der Bibel des Königs manifestierten und impliziten Verweise auf Florenz, ja gar die explizite Verbildlichung der rituellen Handlung um David vor dem Palazzo Vecchio, dem Sitz des Gonfalone und dem die republikanischen Tugenden der Stadt repräsentierenden Bauwerk,⁵⁸ muß als eine politische Implikation für die Bilddeutung erkannt werden. Davids Rolle als Exemplum, aber auch als Analogie ist demnach mit einer moralisch-politischen Funktion gekoppelt.

Die erweiterte Sinnschicht der Analogie, nämlich selbige zu Corvinus, liegt demnach in der Davidikonographie selbst, aber auch in der Übernahme der politischen Bedeutung dieser für Florenz verborgen. Hierbei verflechten sich zwei Stränge zu einem komplexen Gebilde, das einerseits Meriten, andererseits Anspruch des Herrschers zur Schau trägt: David wird hier zum christlichen Helden, der im biblischen Sinn und adäquat zum antiken Herkules die *virtus* verkörpert, der die *fortuna*, das Schicksal, zu überwinden

vermag, und überdies zur Symbolfigur des Sieges über die Tyrannis wird.

Beide Referenzen sind in den Bildern verborgen. Dem Fingerzeig des Französischen Königs auf die Befreiung Jerusalems folgend erkennt man nicht nur die Heldentat Davids, sondern auch, daß die Philister in orientalisierende Gewänder gehüllt und mit Turbanen bekleidet sind. Die Thematisierung der Türkenkriege könnte deutlicher nicht sein. Daß das *exemplum virtutis* und der Verweis auf die Tyrannenbefreiung hier vor Corvinus statuiert wird, muß man wohl im Sinne der *exhortatio* verstehen. Tiefere Bedeutung bekommt der Fingerzeig Karls VIII. mit dem Wissen, daß die Davidikonographie in der Legitimation und Repräsentation des französischen Herrscherhauses fest verankert war und dem französischen König im Bild die Rolle zukommt, das für ihn so bedeutungsvolle biblische Exemplum nun mit Corvinus zu teilen, es ihm gar zuzugedenken.⁵⁹ Mit dem nochmaligen Blick auf das Bild gesprochen verbürgt sich David bildlich und ideell für die beiden Männer und gleichermaßen bildet die Davidikonographie das *tertium comparationis*, das nicht nur auf beide Monarchen verweist, sondern die Männer zu ebenbürtigen Bündnispartnern werden läßt. Die virtuelle Klammer, die durch den knienden David und den Segen spendenden Gottvater geschaffen wird, bekräftigt dieses Bündnis – möglicherweise ist in der Bildrhetorik sogar die Referenz auf politisch aktuelles Geschehen verborgen.⁶⁰

Im rechten Bild werden *virtus* und Befreiung von der Tyrannis ebenfalls referiert: Der Kontrahent, dem sich Matthias-David nun selbst in der Reihe der Philister stellen muß, ist der Tyrann Saul-Friedrich III. Die Relevanz dieser Szene manifestiert sich in der realen Analogie, kämpft doch David als Anführer der Philister gegen Saul und damit den an, der seinen Thron besetzt hält und der ihn als Sohn anerkannt hat. Gerade letzte Entsprechung birgt eine wichtige Erkenntnis zum Verstehen des Bildsinns, hatte Fried-

⁵⁶ 2. Samuel, 5.

⁵⁷ BUTTERFIELD, A.: New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence. In: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 6, 1995, S. 115-133.

⁵⁸ Diese Beobachtungen bereits bei PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36).

⁵⁹ BUTTERFIELD 1995 (wie Anm. 57), S. 124 hebt hervor, daß David als Modell für die Monarchie fungierte und zwar in dem Maße, daß sogar die Krönungszeremonie einen Passus auf den Verweis mit dem biblischen König enthält. Als Referenz gibt er SAUERLÄNDER, W.: *Gothic Sculpture in France*. New York 1972, S. 481 an.

⁶⁰ PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 78 sive 88 deutet eine Bündnisbestrebung zwischen Corvinus und Karl VIII. an.

rich III. doch mit Corvinus einen Adoptionsvertrag geschlossen, als im Zuge der Anerkennung der Herrschaft des ungarischen Königs der Kaiser eine diplomatische Niederlage einstecken mußte, indem er 1464 zur Rückgabe der ungarische Krone, die in seinem Besitz war, vertraglich verpflichtet wurde.⁶¹

Mit der Komplexität von Exemplum und Analogie zu David vermag Corvinus Anspruch und Ambition in der Gesamtrhetorik geradezu einer Ouvertüre zu den Psalmen gleich erklingen zu lassen: Er stellt seine Legitimitätsprobleme und seine Kämpfe gegen die Osmanen dar, ebenso referiert er an den Kampf gegen Friedrich III. und kehrt nicht nur den Rechtsanspruch auf den Thron, sondern auch seinen Sieg über die Rivalen hervor. Mit dem impliziten Hinweis auf die Davidikonographie in Florenz und bei Karl VIII. vermag Corvinus nun sowohl die republikanische Tugendallegorese als auch die monarchische Legitimation für seine Person zu vereinnahmen und für seine Bildaussagen fruchtbar zu machen. Mit der Davidgleichen Selbststilisierung konnte Corvinus seine Geschichte ebenso referieren wie seine Tugenden als tapferer, kämpferischer, erfolgreicher und gottgefälliger König. Das Bild des singenden thronenden gerüsteten David bündelt sichtbar diese Eigenschaften und vermag darüber hinaus gleichzeitig auch auf das Ideal *Arte et Marte* zu verweisen. Seine Legitimation in den Blick genommen vermochte der Kö-

nig mit der Davidikonographie seinen Herrschaftsanspruch doppelt abzusichern: Über die Referenz zum biblischen Vorbild evozierte er einerseits die im Mittelalter überkommene Tradition des gottgewollten Königtums, andererseits verwies er über den republikanischen Vergleich mit Florenz auf die antike Tradition der Akklamation durch das Volk bzw. die Bündnispartner und setzte diese Modelle in Bezug zu seiner Position als König und zu seiner Wahl, der *electio viritim*.⁶²

Daß die in die Marginalien eingebrachten Personen und Szenen in die Bilddeutung eingebunden werden müssen, sei hier nur angedeutet: Die biblischen Personen in der Ranke sind insbesondere typologisch oder biblisch-historisch für die Davidikonographie relevant, unterstützen aber auch Corvinus' Selbstdarstellung.⁶³ Die antiken Referenzen bergen wohl allegorischen Sinn, der auf Corvinus bezogen ist: (göttliche) Triumphe, Opfer und Adlocutio zeigen ebenfalls typologische Relevanz. Offen muß noch die Frage nach der sehr präsent ins Bild gerückten Bacchus-Ikonographie in beiden Seiten bleiben.⁶⁴

Rex augustus

Corvinus zielte mit der Ansammlung der Herrscherqualitäten nicht nur darauf ab, seine Befähigung zum Herrscher darzulegen, sondern auch sei-

⁶¹ FRAKNÓI 1891 (wie Anm. 6), S. 39 f. Elisabeth von Luxemburg, die Tochter des römisch-deutschen Kaisers Sigismund, hatte nach dem Tod ihres Gatten, des österreichischen Herzogs Albrecht, ihr neugeborenes Kind Ladislaus (Postumus) zum König von Ungarn krönen lassen. Nach dem frühen Tod ihres Sohnes floh sie mit der Stephanskronen zu Friedrich III. nach Wien, wo das wichtigste Reichsinsignium und Symbol der Herrschaft über Ungarn verblieb. 1459 ließ Friedrich sich mit selbiger zum König von Ungarn krönen. Corvinus konnte mit päpstlicher Hilfe jedoch unter enormen finanziellen Verluste und der Einwilligung in den Adoptionsvertrag die Rückgabe bei Friedrich III. erwirken.

⁶² Vgl. auch PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 78 sive 88.

⁶³ Asaph und Jeduthun waren Musiker Davids, letzterer in führender Rolle und als Seher bekannt, diese stehen also offenbar im biblisch-historischen Kontext. Melchisedek und Abraham sind wohl als Typologien zur David-Geschichte zu sehen: Durch ihre Begegnung und die Segnung Abrahams sind sie untereinander verbunden; ihre Opfer haben typologische Relevanz in der Heilsgeschichte. Melchisedeks Seg-

nung Abrahams verweist auch auf die Unterordnung des alten Bundes gegenüber dem neuen Bund. Der Bezug zu David manifestiert sich in Psalm 110, in dem David als Priester nach der Weise des Melchisedek bezeichnet wird. Dieser Psalm könnte im Sinne der Analogie zu Corvinus relevant sein, wird doch hier auf die Herrschaft Davids inmitten seiner Feinde referiert. Salomon und Moses lassen sich mit der Herrscherikonographie verbinden und referieren wohl des Königs Weisheit und Gesetzestreue. Salomons Präsenz vermag sogar auf die Nachfolge Davids hinzuweisen.

⁶⁴ PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 77 f. sive 87 f. erkennt in dem Faß, auf dem Bacchus reitet, ein Emblem des Matthias Corvinus und setzt das Bachanal in Bezug zum Fest der Inthronisationsfeier in Hebron; das Sacrificium kontextualisiert er mit der Episode der Rückführung der Bundeslade nach Jerusalem, auf die das Opfer Davids folgt; die Adlocutio-Szene bezieht er auf die Beratung Davids mit seinen Heerführern vor der Rückholung der Bundeslade aus Kirjat-Jearim. Diese Deutungen befriedigen nur Ansatzweise, da die konkreten Bezüge in den Bildaussagen fehlen.

nen Herrschaftsanspruch dem politischen Gegenüber zu vermitteln. Hierbei war sowohl die Bildsprache, als auch die Wahl der Materialien für die Herrscherrepräsentation von Bedeutung. Roter und weißer Marmor sowie vergoldete Bronze hoben nicht nur den Wert der Kunstobjekte und trugen zur Prachtentfaltung in den Codices bei, sondern verwiesen wie das Herrscherprogramm selbst, auf die Ambitionen des Königs.

Im Didymus-Codex [Abb. 4] entdeckt man unter den an den Pilastern aufgebundenen Tropaia und zwei tabulae ansatae mit den Kürzeln M A. Prima vista geben diese der Architektur den nötigen antiken Anstrich und setzen den Herrscher in die ikonographische Tradition der Antike, bzw. verweisen auf seine *res gestae* und bezeugen seinen Herrschaftsanspruch. Mit der Auflösung der beiden Buchstaben zu M(atthias) A(ugustus) lassen sich diese Buchstaben unterstützend in die Deutungen um die Legitimationsbestrebungen des Königs, dem man in der historischen Literatur sogar Ambitionen auf die Kaiserkrone unterstellt, einbeziehen.⁶⁵ Der Vergleich mit dem antiken Kaiser, der diesen Namen trug, taucht in der humanistischen Literatur wiederholt auf,⁶⁶ doch bezieht sich dieser weniger – wie von Corvinus vielleicht erwartet – auf die Kaiserwürde desselben, als vielmehr auf den Titel des Erhabenen, der qualitativ mehrdeutig ist, verweist er doch auf eine weltliche und religiöse Ehrung im Sinne einer Überhöhung.

Corvinus verstand wohl, daß er sich selbst nach der Einnahme Wiens zwar Augustusgleich wähen aber nie Caesar sein konnte – zwar bedienten die Pannonyer seinen erhabenen Anspruch,⁶⁷ aber den Titel Caesar haben die Humanisten ihm verwehrt, und Friedrich III., seinem Stand gebührend vorbehalten. Wie Corvinus jedoch seine Herrschaftsansprüche mit Referenz auf Augustus und dessen Repräsentation Ausdruck zu geben verstand, zeigt uns der Averuliner Codex [Abb. 1 und 2]. Hier werden Kriegstüchtigkeit und Mäzenatentum in den Dienst genommen,

um mit der geballten Kraft der Bildersprache im Sinne der Propaganda den Herrscher zu erheben: Der eherne Triumphwagen wird durch die realistischen Putti, die den in seiner Stofflichkeit anschaulich wiedergegebenen Wappenmantel halten, zur Erscheinung, die im Gegensatz zu den realen Figuren dauerhaft verfestigt ist – der Triumph des Königs ist auf Dauer gestellt. Die Stadtansicht im oberen Abschnitt zeigt anschaulich, daß Corvinus' Kämpfe und Siege dem Gemeinnutz dienen: Die fest ummauerte und unbeschädigte Stadtansicht unterstreicht die Wehrhaftigkeit, bezeugt die Beständigkeit und ist gleichzeitig als ein Prosperitätsversprechen anzusehen. Dieses Versprechen wird auf der 5. Seite wiederholt, steht doch der Bau von marmornen Hallen, festen Mauern und Türmen sowie begehbaren Straßen und sogar ganzen Anlagen unter der Ägide des Matthias Rex. Dessen Wappen, das nun alle seine Teilreiche zeigt und von einer prächtigen Bügelkrone umfassen wird, vermag zudem auf einen gehobenen Anspruch hinzudeuten. Bedenkt man zudem, daß Kaiser Augustus der Titel u.a. deswegen verliehen wurde, weil er Rom, eine Stadt aus Ziegeln, in eine Stadt aus Marmor verwandelte und ruft man sich in Erinnerung, daß die Herrschaft des Augustus von den antiken Dichtern als das Goldene Zeitalter gefeiert wurde, wird deutlich, wie komplex Corvinus über Herrscherlob, Bauprogramm und edle Materialien seine eigene Person in Szene setzten ließ. Doch dies tat er nicht mehr allein um seinetwillen, vielmehr bezweckte er eine Sicherung seiner Dynastie, einer neuen, Corvinischen Dynastie in Anlehnung an antike Herrschergenealogien. Dieser Anspruch wird bereits im Didymus-Codex angedeutet, in dem Corvinus seine Familie in die sieg- und tugendreiche Selbstdarstellung einbindet und präsentiert. Der Augustäische Anspruch des Herrschers kulminiert jedoch in Wort und Bild im Philostratos-Codex [Abb. 7].

Schlägt man die erste Versoseite dieses Codex auf,⁶⁸ so sieht man zwei prächtig illuminierte Seiten, deren

⁶⁵ MIKÓ 1999 (wie Anm. 5); CSAPODI – CSAPODI-GÁRDONYI 1969 (wie Anm. 2), S. 12 f. haben bereits diese Auflösung in Betracht gezogen, jedoch sprechen sie sich gegen eine Auslegung im imperialen Sinn aus.

⁶⁶ NALDI 1890 (wie Anm. 21), Vorwort (S. 266). Vgl. auch den Beitrag von MIKÓ 1999 (wie Anm. 5).

⁶⁷ PANNONIUS im Vorwort seiner Plutarch-Übersetzung: „*Rex dignitate, imperator assidua rerum bellicarum tractatione.*“ Zit. nach *Régi Magyar irodalmi szöveggyűjtemény I. Humanizmus*. Hrsg. P. ÁCS u.a. Budapest 1998, S. 176.

⁶⁸ PHILOSTRATUS FLAVIUS: *Opera*; PHILOSTRATUS LEMNIUS: *Imagines*. Florenz, Attavante degli Attavanti oder

Gestaltungsprinzipien einander entsprechen: Das Mittelfeld wird links und rechts sowie von oben und unten durch in mehrere Felder geteilte Rankenspiegel eingefasst. Auf der linken Seite prangt in der Mitte eine imitierte Nischenarchitektur aus Marmor und Gold, deren Rückwand eine goldene bzw. goldüberzogene Bronzetafel imitiert, in die mit Antiqualettern in Form antiker Inschriften die Dedikation zu lesen ist. Im Sockel der Architektur wird ein Relief imitiert, das eine Schlacht zwischen Meerwesen zeigt, auf dem Podest der Nische sieht man einen kleinen Jungen mit antikischem Gewand bekleidet und einen Stab in der Linken haltend, einem an goldener Leine angeketteten Bären gegenüberstehen. Auf der rechten Seite ist im Mittelfeld das Vorwort zum Textbeginn zu lesen; der Buchstabenkörper der historisierenden N-Initiale ist mit einer Miniatur ausgefüllt, die einen jungen geharnischten Feldherrn in antiker Standpose auf einem Triumphwagen vor einer Stadtansicht zeigt.

Die Mittelfelder begrenzen oben und unten zwei Rankenspiegel, die auf beiden Seiten unten vom königlichen Wappen dominiert werden: Auf dem linken Blatt flankieren zwei Engel den Wappentondo, auf dem rechten Blatt wird er von zwei Putten getragen und von einem Rahmen aus Edelsteinen eingefasst. Während das Wappen links die Wappenzeichen von Ungarn und Böhmen vereinigt, zeigt das rechte zusätzlich zu diesen die Wappenzeichen Mährens und Österreichs. Die übrigen Ränder beider Blätter sind reich mit Trophäen und Ranken verziert; auffallend sind die auf der rechten Seite in den Ecken dargestellten realistischen Portraits; das Rankenwerk zieren neben imitierten Gemmen auch verschiedene

Embleme in blau grundierten Tondi: Zu sehen sind Corvinus' Wappenvogel, der Rabe mit dem Ring im Schnabel; ein Drache, der den Schwanz um den Hals gewunden hat, das Zeichen des von Sigismund gegründeten Drachenordens; desweiteren ein Brunnen, eine Sanduhr, ein Faß und ein Bienenkorb. Letztere finden sich auch im Rahmen des linken Blattes wieder, ebenso wie eine Portraitgemme. Hier, im Rankenwerk der linken Seite, sind jedoch anstatt der realistischen Portraits sechs goldene Medaillons eingeflochten – jeweils drei auf jeder Seite. Links zeigen diese Münz – bzw. Medaillenbildnisse, die aufgrund der Umschriften identifizierbar sind: oben Nero,⁶⁹ in der Mitte Corvinus,⁷⁰ unten Hadrian.⁷¹ Rechts sind es zwei Münzbildnisse und eine figürliche Szene: oben blickt Drusus,⁷² unten Diva Faustina zur Bildmitte, im zentralen Medaillon erkennt man die Darstellung einer Apoll-und-Marsyas-Gruppe. Während das Bildnis des Königs eine zeitgenössische Medaille wiedergibt und die Kaiserbildnisse antiken Münzen nachempfunden sind, handelt es sich bei der Apoll-und Marsyas-Darstellung abermals um das Abbild der Gemme aus Lorenzos de'Medici Besitz, die auch als Vorlage bei der Ausschmückung des Didymus-Codex diente. Mit der Bedeutung der Darstellungen und ihrer Anordnung ergibt sich eine komplexe Lesart der Seiten, die eng mit dem Vorwort, das Bonfini kurz nach der Einnahme Wiens schrieb, verknüpft ist. Bonfini, der Corvinus mittlerweile als Imperator, als Caesar und Augustus akklamiert, verherrlicht hier den Sieg und den Triumph des Königs und tituliert ihn – analog zu den ehernen Lettern der Marmornische als unbesiegbaren König von Böhmen und Österreich.⁷³

Boccardino il Vecchio, 1487 – 1490. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Cod. Lat. 417, fol. 1v und 2r. Zum Codex siehe auch MIKÓ, Á.: Ekphraseis (A Budapesti Philostratos-Kódex és a Bibliotheca Corvina). In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 1991, S. 69-77.

⁶⁹ Das antike Äquivalent (Sesterz) bestätigt die Referenz: NERO CLAUD(ius) CAESAR AUG(ustus) GERM(anicus) P(ontifex) M(aximus) TR(ibunitia) P(otestate) Imp(erator) P(ater) P(atriciae) (datiert Rom 64-66 n. Chr.).

⁷⁰ Die Medaille des Königs folgt einem Original des sog. 2. Typs, das Caradosso zugeschrieben wird und in Kopien überliefert ist. Siehe H. WINTER in *Matthias Corvinus...* 2008 (wie Anm. 31), Kat. Nr. 4.7.b und c und BÉKÉS, E.: Matthias Corvinus' Iconography. In: *Ibidem*, S. 215-216.

⁷¹ Das Äquivalent bietet ein Denar des Hadrian mit entsprechender Inschrift: HADRIANUS AUGUSTUS CO(n)S(ul) III P(ater) P(atriciae) (datiert Rom, 134-138 n. Chr.).

⁷² Vergleichbar ein goldener Sesterz des Nero Claudius Drusus (Bruder des Tiberius, Vater des Claudius und Germanicus) mit der Inschrift: NERO CLAUDIVS DRVSVS GERMANICVS IMP(erator) (datiert posthum Rom, 42 n. Chr.).

⁷³ BONFINI im Vorwort des Philostratos-Codex (abgedruckt in *Analecta nova*, 1903, S. 65-75, hier S. 69): „...ubi variae nationes si quaeque signis (linguis), Te Caesarem, te iure Augustum, te verum Imperatorem exclamabant, quando de duobus primariis aetatis nostrae Imperatoribus claram victoriam saepe retulisti.“



7. Philostratus Flavius: Opera; Philostratus Lemnius: Imagines. Florenz, *Attavante degli Attavanti oder Boccardino il Vecchio*, 1487 – 1490. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Cod. Lat. 417, fol. 1v und 2r.

Corvinus zieht nun auf Höhe seiner Macht noch einmal alle ikonographischen Register zur Betonung seiner Legitimationsansprüche und zu seiner Prestigesteigerung: Seine Königswürde vermag er durch die Nähe zu den antiken Kaisern zu legitimieren, seine Ambitionen werden in der Umschrift seiner Portraitmedaille und der Inschrift auf der ehernen Tafel, die ihn als Rex und zugleich Divus ausweisen, überaus deutlich.⁷⁴ Die Einbindung des Königs zwischen die beiden Kaiser Nero und Hadrian zeugt

von der klug durchdachten symbolischen Kommunikation der Absicherung des dynastischen Anspruchs des Herrschers: Mit Neros Münze, deren Inschrift den Kaiser als Caesar und Augustus tituliert, ist die Verbindung zu den julisch-claudischen Kaisern sowie die Referenz zu Caesar und zu Augustus implizit. Auch der Nachsatz, dem zu entnehmen ist, daß Nero auch die oberste Priesterwürde (Pontifex Maximus) zum Zeichen seiner *pietas* trägt und vom Volk zum Imperator bestellt wurde

⁷⁴ Auf der Münze: MATHIAS CORVINUS REX VNG(ariae) BOE(miae) Q(ue) ET DIVINUS; auf der Tafel: DIVO MATT-

HIE CORVINO PRINCIPI INVICTISS(imo) VNG(ariae) BOE(miae) Q(ue) REGI PHILOSTRATI HEROICA...

sowie als Pater Patriae auftritt, ist ein nicht zu vernachlässigender Faktor bei einer Analogie zu Corvinus. Hadrian, der hier ebenfalls mit dem Beinamen Augustus und als Pater Patriae erscheint, vermag dies noch zu bekräftigen. Hadrians Rolle ist ungleich bedeutender, war er doch der zweite Adoptivkaiser des Römischen Imperiums, dessen Herrschaftssicherung sich schwierig gestaltete, da die Adoption strittig war: Der Bezug zu Corvinus, der nicht durch geschlechtliche Nachfolge, sondern durch Wahl an die Macht kam und diese immer wieder legitimieren mußte, braucht gar nicht näher betont zu werden. Zugleich war Hadrian der Kaiser, dessen Wirken sich ebenfalls durch umfangreiche Bauten zum Wohle des Gemeinwesens auszeichnete und der – im Unterschied zu seinem Vorgänger Trajan – als Friedenskaiser einen Platz im kulturellen Gedächtnis einnahm und als solches bereits zu seinen Lebzeiten propagiert wurde.

Die anderen Darstellungen stützen ebenfalls sinnfällig die Bestrebungen und Ambitionen des Königs in Verbindung zum Text. Das Relief mit der Schlacht der Meerwesen verweist sinnfällig auf die Schlachten des Königs, der Junge mit dem Bären läßt sich mit dem in der Sinnbildkunst verankerten Motiv des Bärenführers so deuten, daß eine stärkere Gewalt auch den Starken besiegt.⁷⁵ Setzt man diese Deutung in Bezug zur Lobrede Bonfinis, der die Eroberung Wiens panegyrisiert, so wird mit diesem Motiv in sinnfälliger Analogie zum Triumphzug auf den Sieg des ungarischen Königs über den römisch-deutschen Kaiser angespielt.

Die Apoll-und-Marsyas-Gemme verweist nicht nur auf die Kunstliebe des Königs, sondern setzt den triumphierenden Apoll, den Anführer der Musen, gar in direkten Bezug zum Herrscher: Die Niederlage des Marsyas im Wettstreit mit Apoll und die Bestra-

fung seiner Hybris kann somit übersetzt sowohl Erinnerung an als auch Warnung vor dem Rex Divinus invictissimus sein.

Die Embleme unterstreichen in sinnvoller Weise den dargestellten Anspruch: Prima vista betrachtet, stehen sie für das Dargestellte, also beispielsweise für das Vorhandensein von Honig und Wein und garantieren gleichsam eine an diesen Erzeugnissen gesicherte Zeit unter der Herrschaft des Königs. In ihrer symbolischen Bedeutung jedoch verweisen sie auf die Tugenden des Königs. In verschiedenen Corvinen tauchen wiederholt Embleme auf, deren Zahl sich auf 12 bemessen läßt und die eine offene oder verschlüsselte symbolische Bedeutung tragen.⁷⁶ Fast alle Embleme finden sich im Bilderschmuck des Averulinus-Codex wieder, und es steht zur Frage, ob diese in Verbindung mit den Tugenden, welche Bonfini im Vorwort des Codex aufzählt, gesetzt werden können.⁷⁷

Im emblematischen Sinne würde der im Philostratos dargestellte Bienenstock nun den Fleiß symbolisieren, der insbesondere mit der Wißbegier und der Bautätigkeit des Königs in Verbindung gebracht werden kann, weist aber gleichzeitig auf den geordneten Staat hin; das geschlossene, unversehrte Faß steht wohl für seine Herrscherqualitäten der Charakterfestigkeit und der Mäßigung; der Drache, der auf das Fortbestehen des Drachenordens unter Corvinus verweist, zeigt den Mut des Königs an; der Brunnen steht für die geistige Tugend des Königs; die Sanduhr gemahnt an die verrinnende Zeit.⁷⁸

Die Entschlüsselung der Symbole ist jedoch nur der erste Schritt zu ihrem Verständnis. Der wahre Zweck der Aufbietung aller erdenklicher Sinnbilder im Dienste der Legitimationsabsicherung und der Überhöhung des Königs offenbart sich im Zusammenspiel der beiden Seiten und ihrer gegenseitigen Bezugnahme: In der N-Initiale ist nicht etwa Corvi-

⁷⁵ *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Hrsg. A. HENKEL – A. SCHÖNE. Stuttgart 1978, Sp. 447. Hier ist im Tondo ein Bärenführer mit einem Tanzbären dargestellt, die Umschrift im Rand lautet „*Fortem Vis fortior urget*“.

⁷⁶ Es handelt sich hierbei um neben Wappenelementen wie dem Raben mit dem Ring im Schnabel und den drei Löwenköpfen aus dem Dalmatischen Wappen um einen Diamantring, den Bienenkorb, das Faß, die Sanduhr, den Drachen, Feuerstein und Zunder, den Brunnen, ein Astrolabium und um die doppelte Krone.

⁷⁷ Diese Tugenden sind: fides, sapientia, prudentia, fortitudo, animi magnitudo, tolerantia, iustitia und benignitas. Siehe CSAPODI-GÁRDONYI, K.: *Humanista Codexek nyomában* [Auf den Spuren humanistischer Codices]. Budapest 1978, S. 72 ff. und S. 84 f.; DI PIETRO LOMBARDI, P.: *Mattia Corvino e i suoi emblemi.* In: *Nel segno del Corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443 – 1490)* [Ausst.-Kat.]. Biblioteca Estense Universitaria, Modena, 15. Nov. 2002 – 15 Febr. 2003. Modena 2003, S. 117-128.

⁷⁸ Vgl. auch MAROSI 1993 (wie Anm. 8), S. 27.

nus, sondern János als Triumphator dargestellt. Corvinus verzichtet zugunsten seines Sohnes auf eine Präsenz *ad vivum* auf beiden Blättern: Seine Existenz ist wie die der antiken Personen nur als Abbild einer Realie erfahrbar; auf ihn verweisen die Wappen und die Embleme. Demgegenüber sind die Personen in der linken Rahmenleiste real; neben einem Philosophen sieht man einen Humanisten – möglicherweise Bonfini – und erkennt auch abermals János Corvin – somit muß es sich bei der jungen Frau um seine Verlobte Bianca Maria Sforza handeln. 1488, als der Codex entstand, hatte Corvinus eine Heirat der beiden, die dann kurze Zeit später vereitelt wurde,⁷⁹ heiß herbeigesehnt und durch Darstellungen – darauf deutet auch die Darstellung des Didymus-Codex – zu bekräftigen gesucht.

Die mehrschichtige Ikonographie des Blattes schließt das Changieren der Bedeutungsebenen zwischen der Ikonographie des Königs und der seines Sohnes mit ein: Hadrian, der Adoptivkaiser, verweist nicht nur auf Corvinus, sondern auch auf dessen Sohn – traf doch János wie seinen Vater der Makel der Illegitimität, wenngleich auf eine andere Weise. Seine Legitimation bzw. Berufung zum Thronfolger gestaltete sich Beatrix wegen, die selbst keine Kinder haben konnte, besonders schwierig. Vielleicht ist auch mit diesem Wissen die Präsenz Faustinas, die die Linie der Adoptivkaiser garantierte, zu klären und als Appell an Beatrix zu sehen, nun der antiken Kaiserin gleich die Rolle der Adoptivmutter zu übernehmen.

Die Übergabe der Macht könnte perfekter nicht ausgedrückt sein: In einem die Krone Ungarns, Böhmens, Mährens und Österreichs umfassenden Reich, in dem es an Materiellem nicht mangelt und das Corvinus Augustusgleich beherrscht hat, soll nunmehr János Corvin, der paradehaft bereits im

Triumph die *arma* hochhält (und weitere Siege antizipiert), während seine Lehrer und seine Verlobte auf seine *sapientia* und seinen Familiensinn verweisen, die Befähigung zur Herrschaft erlangen, die Tugenden sowie die Ehre des Hauses weitertragen und mit seiner italienischen Braut unter dem Zeichen des Raben regieren.

Schluß

Wie an diesen Beispielen zu erkennen ist, erschöpfte sich die Bedeutung der Corvinen nicht darin, Textlieferanten zu sein, und der Sinn der Illuminationen ging weit über eine textbezogene illustrierende Funktion hinaus. Die Ausstattung der Corvinen präsentierte aber nicht nur die Ikonographie des Herrschers und repräsentierte seinen Anspruch adäquat, sondern bot auch einen großen Bildfundus an Sammlungsgegenständen, antiken Artefakten und sogar tatsächlich existierenden Architekturelementen. Diese Darstellungen lieferten Anschauungsmaterial und konnten für Corvinus, dessen Interesse den Renaissanceformen galt, ideengebend für die Umsetzung ähnlicher Objekte bei der Ausstattung der Residenzen sein.⁸⁰ Mit dem Wissen, daß Corvinus nicht nur den Ruhm der Gemmen kannte, die Lorenzo il Magnifico besaß und die dieser zum Teil über den Nachlaß des Barbopapstes Paul II. und des Kardinals Francesco Gonzaga ersteigerte,⁸¹ sondern selbst Kaufinteressent dieser Gemmen war, wird deutlich, welche mediale und doppelsinnige Bedeutung diese Abbildungen zudem und über die Wissensvermittlung hinaus hatten. Auch die Tatsache, daß die Elemente (Schmuckstücke bzw. Dekorationen) in die komplexen Bildaussagen eingebunden sind, trägt Bedeutung: Mit der Vereinnahmung bedeutender Kunstwerke für

⁷⁹ Zur Heirat siehe ausführlicher PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 121-123.

⁸⁰ Die Umsetzung solcher Ideen bezeugen auf uns gekommene Fragmente aus Buda, Vác und Visegrád. Siehe PÓCS 1999-2000 (wie Anm. 36), S. 90 f.

⁸¹ Die Gemmen aus Lorenzos de'Medici Besitz gehen zum Teil zurück auf die Sammlung des Kardinals von Aquileia, Ludovico Scarampo; nach dessen Tod erwarb sie Pietro Barbo, der spätere Paul II. Den Nachlaß Pauls II. verwaltete Marco Barbo im Palazzo Venezia, um die Sammlung bemühten sich

Lorenzo de'Medici, Matthias Corvinus und der Kardinal Francesco Gonzaga, der sie letztenendes erwarb. Nach dem Tod des Kardinals 1483 wurde die Sammlung wieder zum Verkauf angeboten, wieder wetteiferten Lorenzo de'Medici und Corvinus um den Zuschlag, bis die Sammlung 1488 an Lorenzo de'Medici übergeben wurde. Zu den Gemmensammlungen siehe BAGEMIHL, R.: The Trevisan Collection. In: *The Burlington Magazine*, 135, 1993, Nr. 2, S. 559-563. Zur Sammlung Pauls II. siehe CUNALLY, J.: *The Role of Greek and Roman Coins in the Art of the Italian Renaissance*. Diss. Michigan 1985; *Il Tesoro...* 1972 (wie Anm. 34), S. 3 ff.

seine Herrschaftsdarstellung vermochte Corvinus zu zeigen, daß bzw. wie er gleichsam zeitgemäß *en vogue* und über die Artefakte im Bilde war; gleichzeitig repräsentierte er seine Kriegstüchtigkeit und Kunstliebe adäquat mit Mitteln, die an anderen Höfen zur Repräsentation von Herrschaft angewendet wurden.

Bedeutend ist zudem, daß die Corvinen zu einem großen Teil nicht am Hof des Königs, sondern in Italien, zumeist in Florenz, illuminiert wurden. Diese Tatsache schafft eine weitere komplexe Verbindung zwischen Funktion und Medialität, zwischen Absender und Adressaten, in der Kunstinteresse, Bestätigung und Außenwirkung eindrucksvoll verbunden und bedient werden. Über die Wissensvermittlung hinaus transportierten die Codices den Ruhm und Anspruch des Königs, und es muß davon ausgegangen werden, daß diese Botschaft nicht nur an den König gerichtet war, der sich selbst seines Ruhmes und Anspruchs versichern wollte. So waren doch die Miniaturen und Humanisten, die die Bildprogramme ersannen und die Auftraggeber bzw. die Mäzene, die in den selben prestigeträchtigen

Werkstätten – besonders bei Attavante und bei Gherardo und Monte di Giovanni in Florenz – bestellten, die ersten Rezipienten.⁸² Mit Sicherheit interessierte es die politischen Gegenüber des Königs, was dieser in Auftrag gab und somit verbreitete sich wohl auch die Kenntnis über seine Repräsentation außerhalb seines Hofes.

So erfüllte sich der Anspruch in der Wirklichkeit über den Gebrauch von Bildformeln, die zu einem Teil bereits andere Herrscher erfolgreich in ihren Repräsentationsmechanismen adaptiert hatten. Hatten die italienischen Humanisten und die Miniaturen Matthias mit dem nötigen Gedankengut und mit Bildern versorgt, die er im Aneignungsprozeß für die eigene Repräsentation benutzen und somit sich seinen politischen Gegenüber gleichstellen konnte, so sorgte Matthias gleichzeitig mit den Humanisten und den Miniaturen für die nötige „Publicity“ seiner Person, aber auch für die Verbreitung seines Anspruchsniveaus, indem er seine Ehrung bewußt in deren Hände legte und gleichsam sein herrschaftliches und kulturelles „Testament“ in Italien bestellte.

Rex doctus – rex augustus.

Obraz a reprezentácia panovníka na dvore kráľa Mateja Korvína

Resumé

Krátko pred svojou smrťou v roku 1490 patril k najmocnejším kniežatám Európy Matej Huňadi, ktorému taliansky humanista Pietro Ransano svojou literárnou šikovnosťou pomohol k antickej legitimizácii, keď jeho rodokmeň odvodil od rodiny Corviniovcov. Politický význam, ktorý dosiahol vďaka viacerým víťazstvám nad Osmanmi, sa vystupňoval úto-

kom na cisára Fridricha III. ako aj dobytím Viedne roku 1487; navyše získal veľkú prestíž ako ochranca umení.

Dvorská kultúra s centrom v Budíne sa vďaka prítomnosti talianskych humanistov obohatila novými impulzmi. Na dvor prišli početné artefakty; iluminátori a pisári v skriptóriách Budína a severného Talian-

⁸² Zu der Klientel des Attavante gehörten neben den Medici auch Federico da Montefeltro, Thomas James (Bischof von Dol), Ascanio Sforza und Manuel I. (König von Portugal). Gherardo und Monte di Giovanni illuminierten für die Medici, für die Florentiner Konvente San Marco, SS. Annunziata,

Ospedale S. Maria Nuova, für Isabella d'Este bzw. Francesco Gonzaga, für die Familie Strozzi und für Ferdinand von Aragon. Die Klientel der Werkstätten in diesem Sinne zu kontextualisieren ist noch ein Desiderat der Forschung.

ska pracovali na nádherných obrazových zväzkoch jeho knižnice, ktorá so svojimi 2000 zväzkami v momente smrti panovníka bola hneď po Vatikánskej knižnici druhou najväčšou v Európe. Architekti súčasne pracovali na skrášlení rezidií panovníka v Budíne a Visegráde, ktoré boli ozdobené sochami, reliéfmi a fontánami z ušľachtilých materiálov ako červený mramor a bronz.

Horlivosť kráľa v stavebných a dekoratívnych podujatiach bola motivovaná potrebou vyhovieť politickej a – čo je ešte dôležitejšie – legitimizačnej potrebe reprezentácie. Keď Matej Korvín nastúpil na trón, bol poverený známymi vládnymi úlohami, súčasne však stál pred problémami legitimizácie, ktoré sa zakladali na jeho pôvode a politickej situácii okolo voľby panovníka. Matej nepochádzal z panovníckej dynastie. K tomuto nedostatku a práve vďaka tomuto nedostatku ešte intenzívnejšie pribudli aj nároky na uhorskú korunu zo strany záujemcov o trón z Čiech, Poľska a Rakúska, proti ktorým sa Korvín musel celý svoj život brániť. Ako šikovnému diplomatovi a vojvodcovi sa mu však podarilo udržať krehkú rovnováhu na politickom javisku a upevniť svoju pozíciu v Európe. V rámci konsolidácie svojej moci venoval panovník veľkú pozornosť mecenášskej činnosti, ktorú vďaka svojim finančným prostriedkom a svojim humanisticky školeným záujmom rozvíjal vo veľkom štýle, ktorý zodpovedal nárokom výnimočných dvorov Európy, predovšetkým mecenástvu talianskych dvorov. Kým na začiatku svojho života musel Korvín ako parvenu bojovať o svoju legitimitu, ku koncu života mu zasa išlo o zaistenie následníctva pre svojho nemanželského syna. Práve v posledných rokoch svojej vlády sa Korvín veľmi usiloval povzbudiť zariaďovanie svojich rezidií a produkciu nádherných rukopisov, známych ako korvíny.

Článok sa zameriava na vybrané kódexy, iluminované takmer bez výnimky v Taliansku vo Florencii počas posledných rokov jeho vlády, pričom ich stavia do kontextu humanisticky orientovanej dvorskej kultúry. V centre záujmu sa ocitajú nádherné iluminácie najznámejších kódexov, akými sú Codex Averulinus, Codex Cortesius, Codex Didymus a Codex Hieronymus, kráľova biblia a filostratovský kódex, s cieľom uviesť ich do kontextu s literárnymi a umeleckými pamiatkami dvorskej kultúry a zhodnotiť ich úlohu média, reprezentujúceho vládu a mocenské nároky.

Codex Averulinus sa dá uviesť do tesného vzťahu k stavebným podujatiam kráľa, no ešte viac k dekorácii jeho rezidií. Filaretov traktát bezpochyby poskytol rozhodujúci podnet pre stavebné aktivity kráľa, ktorý bol nadšený jeho myšlienkami a pokúšal sa ich stavebne realizovať. Týmto realizáciami sa Korvín ukázal na úrovni svojej doby, ba dokonca prezentoval svoj vzťah k ideálnemu referenčnému prameňu, ktorý plne zodpovedal talianskym nárokom.

Pri pozorovaní korvín zaujme, že časť iluminácií podáva správu o reálnych situáciách a podmienkach, dokonca o reálnych umeleckých dielach, hlavne talianskych, vo forme dobových architektúr, dekoratívnych elementov či zberateľských predmetov, napríklad medailí a gem. Tieto obrazy svedčia o mimoriadne obsiahlych znalostiach pamiatok na dvore a o čulej kultúrnej výmene s talianskymi panovníckymi dynastiami.

Význam kódexov však spočíva nielen vo funkcii sprostredkovateľov textov a umeleckých diel, ale hlavne v tom, že analogicky literárnym svedectvám prenášajú aj panovnícku ikonografiu. S ohľadom na panegyriku a panovnícku ikonografiu sa stáva zrejmom úzka súvislosť a vzájomné prieniky charakteristiky kráľa v ilumináciách kódexov s humanistickou oslavou panovníka. Humanisti sa vo svojich dielach usilovali vypointovať charakteristiku kráľa porovnaniami s antickými hrdinami či bohmi, aby mohli lepšie prezentovať jeho silné stránky a schopnosti. Obzvlášť dôležitou sa pritom stávala adekvátna reprezentácia ambivalentných charakteristík kráľa, ktorý ako monarcha viedol vojny, zároveň sa však zaujímal o umenie. Za týmto účelom humanisti v rovnakej miere zdôrazňovali kráľovu silu a múdrosť (*fortitudo a sapientia*) – toto ideálne spojenie urobili ústredným motívom programu dvorskej kultúry. V rámci toho popri všetkých profesionálnych kvalitách a silných stránkach nadväzovali aj na myšlienku *virtus*, ktorá v 15. storočí hrala ústrednú úlohu. *Virtus* mohla na jednej strane vyvážiť rozkolísanú fortúnu, na druhej strane sa už od spisu *De Nobilitate* od Poggia Braccioliniho stávala *virtus* podmienkou *nobilitas*, takže slúžila ako vítaný prostriedok reprezentácie práve vládcov, ktorí sa nemohli opierať o rodinnú legitimitu.

Panovnícke cnosti ako *fortitudo*, *sapientia* a *virtus* sa v kódexoch explicitne zdôrazňovali, o čom svedčí Codex Averulinus a Codex Cortesius. Korvín však navyše prezentoval aj svoju *pietas*. Túto cnosť vedo-

me ukazoval aj s odkazom na nároky svojej osoby, veď predsa práve on vystupoval v boji proti Osmanom ako *christianorum propugnator*. Kráľ sa štylizoval na ideálneho dvorana a súčasne dokázal vyhovieť nárokom, ktoré sa naň kládli. Navyše cielene využíval umelecké objekty ako prostriedok reprezentácie svojich nárokov a staral sa o to, aby jeho ciele ostali zrozumiteľné. Zrozumiteľnosť dosahoval predovšetkým prostredníctvom humanistov a iluminátorov, ktorí jeho nároky formulovali v umeleckej reči, zrozumiteľnej hlavne v Taliansku, kde kráľ hľadal svojich politických spojencov.

Titulná miniatura kódexu Didymus komplexným spôsobom zjednocuje tieto maximy cností kráľa. Novoplatónske myšlienky sa alegoricky prekladajú a uvádzajú do vzťahu ku kráľovi a jeho rodine. Prostredníctvom komplexnej ikonografie presadzuje kráľ svoju osobu a svoju rodinu vo vzťahu k humanistickým myšlienkovým konštrukciám a k náboženskému uctievaniu obrazov, čím odkazuje nielen na svoju učenosť. Súčasne profiluje svoju *pietas* a sebavedomo zdôrazňuje svoj nárok tým, že sa necháva zobraziť v priamom spojení s božským. Toto spojenie sa potvrdzuje aj v hieronymovskom kódexe, kde Korvín nechal obrazovo vyjadriť svoju zbožnosť.

V titulnej miniatúre biblie (v časti žalmov) sa dá vo vystupňovanej miere zakúsiť komplexnosť alegórií cností a ich vzájomná súhra. Kráľ zapája seba, svojich spojencov aj protivníkov do príbehu kráľa Dávida – on a jeho sprievod sa stávajú hrdinami starozákonných dejov. V komplexných významových vrstvách ikonografie sa etapy Dávidovho príbehu stávajú exemplami a starozákonný kráľ a jeho činy sa na základe analógie spájajú s Korvínom. Tento poznatok síce priniesol nedávny výskum, no prieskum tohto listu nebol dostatočne vyčerpaný. Predovšetkým sa dá nielen presnejšie vyargumentovať téza úvahy o obraze, ale aj navrhnúť odlišný spôsob čítania scén. Prostredníctvom titulnej miniatúry biblie a odkazom na *virtus* Korvín rozhodne vyjadruje legitimitu svojho kraľovania a zároveň odkazuje na svoju úlohu v boji s Osmanmi. V tomto kódexe sú predsa zrejme aj už

zvýšené nároky kráľa, keďže monarcha nielen odkazuje k svojim úlohám, ale aj argumentatívne využíva reč obrazu na posilnenie svojej legitimity a na predvedenie svojho mocenského potenciálu.

O jeho ambíciách môže svedčiť aj dvojstranová titulka filostratovského kódexu. Tu sa výrečne ukazuje, ako si Korvín prisvojil cudziu substanciu pre svoje vlastné účely a pritom využil reč obrazov nielen na uspokojenie očakávaní, s ktorými bol konfrontovaný, ale aj na zreteľné formulovanie svojho nároku, či dokonca svojej prevahy. Kráľ zapája svoj portrét do radu antických cisárov a prostredníctvom tejto analógie sa legitimizuje, pričom súčasne preukazuje svojmu synovi Jánovi Huňadimu poctu triumfálneho príchodu do Viedne. Ak Matej Korvín zapojením svojej rodiny do obrazového programu didymovského kódexu vytvoril celkový obraz ideálneho kniežata a položil základy svojich komplexných panovníckych nárokov, tak potom sa pri pohľade na filostratovský kódex ukazuje jeho snaha o zreteľné formulovanie dynastických ambícií.

Korvín sa svojimi kódexmi rôznorako usiloval, aby sa výdobytky jeho vlády a nástupníctva sprítomnili v pochopiteľnej forme. V prvom rade tým, že si pre potreby svojej reprezentácie prisvojil obrazovú reč, ktorá bola nevyhnutná pre takúto komunikáciu a potom aj tým, že kódexy objednával v prestížnych talianskych dielňach, napríklad u Attavante degli Attavanti a u Gherarda a Monte di Giovanni. Talianski miniatori, ktorí vo svojich dielňach pracovali aj na obrazovej ikonografii iných kniežat, boli dobre oboznámení s týmito účinnými obrazovými formuláciami a mohli tak primerane vyhovieť kráľovým ambíciám. Navyše si mohli objednávateľia – šťastí Korvínovi spojenci, ktorí zamestnávali rovnakých humanistov a miniátorov – vytvoriť obraz o panovníckej reprezentácii uhorského kráľa. *Laus a fama* uhorského kráľa sa tak rozširovali za hranice vlastnej krajiny s pomocou humanistov, dodávajúcich kráľovi poznanie a ilustrátorov, ktorí toto poznanie zviditeľnili.

Preklad I. Gerát

Villa Star in Prague

Jan BAŽANT

Sic itur ad astra (Vergilius, *Aeneid* 9, 641)

In the last synthesis devoted to Renaissance mythological imagery, Malcolm Bull writes about its “explosion” in court art of Emperor Rudolf II (1576 – 1612). According to the Bull it was only during his time that Prague was on a level with Fontainebleau of Francis I in this respect.¹ This formulation totally ignores the enormous role played by ancient art and mythology at the court art of Francis’ contemporary, Ferdinand I. As regards pagan mythological imagery he entirely kept up with his brother and predecessor on the imperial throne, Charles V (1519 – 1556), as well as with the French royal court. In the number, artistic quality and sophistication of classicizing mythological programs he actually left behind all rulers of transalpine Renaissance Europe.

The main architectural projects of the court art of Ferdinand I were not built in Vienna, where he resided, but in Prague.² This anomaly had historical roots: since Charles IV (1347 – 1378) Prague had imperial aura and the Bohemian royal crown became a first step to the imperial one. That is why Ferdi-

nand I and Maximilian II, his son and successor as Holy Roman Emperor, are buried in St. Vitus Cathedral in Prague, together with Charles IV. During his long political career Ferdinand I, the first Habsburg on the Bohemian and Hungarian royal throne, used Prague as an argument for his imperial coronation, which he finally accomplished in 1558.³ To support his candidature, two Italianate villas were built in Prague: Royal Summerhouse known under the name of Queen Anne in the garden of the Prague Castle (1537 – 1563)⁴ and the Villa Star [Fig. 1].⁵

The Villa Star was erected very quickly, the foundation stone was laid in 1555 and it was finished three years later. It is standing in the Liboc suburb of Prague in the game preserve founded by Ferdinand I in 1539. It was built by Archduke Ferdinand, son of Ferdinand I, who resided in Prague as his father’s deputy in the years 1547 – 1567.⁶ Archduke’s made himself the plan of the villa, which is the first plan by a builder who was also amateur architect in the Czech lands.⁷ It has the shape of the six-pointed star; its construction was based on two equilateral triangles inscribed in a circle of the perimeter of ten fathoms, which is 60 feet.

¹ BULL, M.: *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*. London 2006, p. 84.

² On Vienna cf. THOMAS, Ch.: Wien als Residenz unter Kaiser Ferdinand I. In: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 49, 1993, pp. 101-117.

³ Ferdinand was the king of Bohemia and Hungary from 1526; from 1531 he was German king and king of the Romans, and the Holy Roman Emperor de facto from 1556, de jure from 1558 until his death in 1563.

⁴ BAŽANT, J.: *Pražský Belvédér a severská renesance*. Praha 2006; BAŽANT, J.: *The Prague Belvedere and the Transalpine Renaissance*. Prague 2008.

⁵ The best survey: KRČÁLOVÁ, J.: *Centrální stavby české renesance*. Praha 1976, p. 51-57; lastly: KRAUSE, K. (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 4. Spätgotik und Renaissance*. München 2007, pp. 277-278 n. 27.

⁶ Cf. BŮŽEK, V.: Erzherzog Ferdinand als Statthalter von Böhmen – Resident, Hof, Alltagsleben und Politik. In: SEIPEL, W.: *Kaiser Ferdinand I. 1503 – 1563. Das Werden der Habsburgermonarchie*. Milano 2003, pp. 283-295.



1. The Villa Star from the south.



2. The entrance corridor of the Villa Star from the central ball. Photo: Roman Soukup.

From the fact that the archduke personally designed the Villa Star, we may reasonably conclude that he also decided how it would be decorated. He probably did not put down personally the detailed program, which was handed over to artists, but asked some specialist thoroughly acquainted with classical literature to elaborate it. The man behind the final selection and distribution of themes in the decoration of the Star villa could be Matouš Collinus, professor of Latin and Greek at Prague University, his colleague Martin Kuthen, professor of history, Piero Andrea Mattioli, the learned personal physician of the archduke, or any other scholar from the circle of Prague humanists.⁸ What is clear is that the building of the Villa Star was not the private undertaking of the archduke. From the archive documents it follows that the building was financed by the Bohemian king-

dom and its decoration clearly shows that it was from the beginning conceived as a state villa celebrating Ferdinand I and his dynasty.

Royal Summerhouse and the Star villa are relatively small buildings, but they were equipped with exceptionally rich sculptural decoration; they are decorated with hundreds of images of excellent artistic quality, which were in both cases almost exclusively inspired by ancient mythology and history [Figs. 2-11]. Needless to say, all these images were executed by Italians coming from the best workshops in their homeland. They were excellently trained in the style *à l'antica* and arrived to Prague with drawings of ancient Roman sculptures and presumably also with small *objet d'art*, which made this large scale transfer of culture possible. Equally important was the fact they found in Prague patrons who themselves col-

⁷ LIPPMANN, W.: Der Fürst als Architekt – Überlegungen zu Wertung und Bedeutung des Architekturdilletantismus während des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Institutes der Universität Zürich*, 8, 2001, pp. 111-135, the Villa Star: p. 119; SIMONS, M.: Erzherzog Ferdinand II. als Statthalter von Böhmen, sein Mäzenatentum und künstlerischer Dilletantismus. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Muse-*

ums Wien, 4-5, 2002-2003, pp. 121-134, the Villa Star: pp. 130-133; SIMONS, M.: “Das Werk erdacht und circuliert”: the position of architects at the court of King Ferdinand I of Bohemia and his son, archduke Ferdinand of Austria. In: DOEL, M. van den et al. (eds.): *The learned eye: regarding art, theory, and the artist's reputation*. Amsterdam 2005, pp. 140-159.

⁸ BAŽANT 2006 (see in note 4), pp. 220-221.



3. *Leda and Jupiter*. Photo: Roman Soukup.



4. *Silenus and a satyr from the Bacchic procession*. Photo: Roman Soukup.

lected classical antiquities and were very well acquainted with ancient literature and literary production of Renaissance Italy.

In the Villa Star the ceilings of ground floor are provided with rich stucco decoration. From the archival documents it follows that the stuccos were made



5. *Atalanta and the head of the Calydonian boar*. Photo: Roman Soukup.

in the years 1556–1560.⁹ We do not know the name of the artists who made them, but Antonio Brocco was convincingly suggested as the principal stuccoer of the Villa Star.¹⁰ Stucco decoration on the ceilings is conceived differently in every room. There are altogether six corridors, five large rooms and the central hall, but it may be assumed that the key to deciphering the overall pictorial program is to be found

⁹ MORÁVEK, J.: Ke vzniku Hvězdy. In: *Umění*, 2, 1954, pp. 199-211.

¹⁰ For the first time: KRČÁLOVÁ, J.: Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda. In: *Umění*, 21, 1973, pp. 407-414. Cf. KRČÁLOVÁ 1976 (see in note 5), p. 53; DIEMER, D.: Antonio Brocco und der Singende Brunnen in Prag. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 91, 1995, p. 25.

already in the entrance corridor, to which this paper is devoted. Its importance in the concept of the Star villa is indicated by a conspicuous cumulation of figural scenes, which are much more numerous here than in other rooms in which purely decorative panels with plants, animals or ornaments prevail.

Let us enter the building and have a closer look at the figures on ceilings. Almost immediately the visitor is struck with light-heartedness, one might even say carelessness, with which individual themes are composed in bigger units. Sometimes it even seems that there is no binding idea at all. This was deliberate and we must not be put off by this impression. This kind of decoration, derived from Italy, distanced itself from the didactic systematicness typical for ecclesiastical art, which still characterises many northern decorations *à l'antica*, for instance the ceiling decoration of the Landshut residence.¹¹ The ultimate model of the composition of scenes in the Villa Star were *Metamorphoses* of Ovidius, from which Italian Renaissance artists drew not only individual stories but also the way they were chained together. In Ovid's poem the only link is the transformation of mortals due to divine intervention. Similarly, in Villa Star every room has only a main theme which is indicated by the principal figure situated in the middle of its ceiling. Other figures and scenes are conceived as an elaboration or commentary on the central theme. In addition there are also secondary themes, which might be connected with the principal theme of the room only very loosely.

The principal theme of the entrance corridor is Atalanta, which is placed in the centre of the ceiling [Fig. 5]. It is set off from the remaining decoration also by its embedding and an elaborate frame. A mythical huntress holds a huge spear with both her hands; her left leg reposes on a head cut off from the Calydonian boar. Atalanta has curly hair cut short in keeping with her passion for sports. She lets her cloak slip casually down under it she has a tunic with short sleeves and

¹¹ BULST, W. G.: Der „Italienische Saal“ der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 26, 1975, pp. 123-176; LAUTERBACH, I. et al. (eds.): *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*. München 1998.

reaching below only to her knees. Over her tunic she has a belt from which a sword is hanging; to the right a hilt ending with a lion's head can be seen.

The theme was an obvious choice for the entrance corridor in a villa situated in the middle of a game reserve, from which one could depart to hunt boars, but even more important was Atalanta's connection with Ferdinand I. In the Royal Summerhouse at Prague Castle the Calydonian boar hunt decorated all spandrel reliefs on the southern façade turned towards Prague. In this villa Meleager was alter ego of Ferdinand I and the boar hunt had a political connotation: it was not only a fight with evil and unclean forces in general, but also a struggle with opponents of the Catholic religion, Turks abroad and Protestant heretics in Bohemia.¹²

The Calydonian hunt was the first occasion on which all ancient heroes assembled, in a way as a prelude to the Trojan War with which begins the history of Western Europe and the genealogy of the Habsburgs who styled themselves as descendants of Aeneas.¹³ This is indicated by scenes, which surround Atalanta. In front of Atalanta (seen from the entrance) there is Fama, which is preserved only as a fragment. She is represented frontally and with both hands she holds long trumpets in which she blows a fanfare celebrating the Habsburg dynasty. Behind Atalanta is Victoria, which forms a pair with Fama. The winged goddess is standing to the right, left leg reposing on a stone. The upper part of her body and buttocks are naked, the cloak is wrapped around her legs and behind it is blown up in the wind. She writes a message about the Habsburg's victory over evil forces on a shield fixed to a palm, which in itself is an attribute of victory. Above the palm there is an unidentified object, a prism with an oblique band. In front of Vic-

tory a prisoner sits on the ground with his hands tied. He has a helmet on his head and sits on a pile of war trophies (cuirass, shield). In front of the prisoner a cut out tree is depicted on which a butterfly is presumably sitting. The depiction is unclear but at the Royal Summerhouse there are two illustrations of butterflies on tree trunks confronted with war trophies.¹⁴

Victory perhaps writes on the shield "virtue, piety, clemency, and justice", because it would sum up the iconographical program of the Villa Star. In ancient Rome a golden shield bearing this very words, "virtue, piety, clemency, and justice", was erected in honour of Augustus in the meeting hall of the Senate. Augustus himself mentions it in *The Deeds of the Divine Augustus*, which he wrote in the year 14.¹⁵ The original text of *The Deeds* displayed also in the Senate is lost, but several copies are preserved, the most complete came from Ankara and is therefore known as *The Monumentum Ancyranum*. This text, which sums up the principles of Augustan propaganda, was published for the first time in 1579, but it was known at the court of Ferdinand I in the time the Villa Star was decorated. *The Monumentum* was discovered and copied by members of the delegation Ferdinand I sent to the Sultan Soliman in the very year in which the Villa Star was founded, in 1555.¹⁶

The motif of Victory writing on a shield was known from countless ancient reliefs and in Rome the monumental version was known from the column of Trajan and the triumphal arch of Constantine.¹⁷ The representation in the Villa Star did not imitate monumental art but coins, because on them the goddess is naked and her leg does not repose on the helmet. A similar scene in which Victoria is combined with a figure of a sitting prisoner can be found for instance on a coin of Vespasian, which was in-

¹² BAŽANT 2006 (see in note 4), pp. 179-181.

¹³ TANNER, M.: *The Last Descendants of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven – London 1993.

¹⁴ BAŽANT 2006 (see in note 4), p. 177.

¹⁵ *Res Gestae Divi Augusti* 34. Cf. SCHEID, J.: *Res gestae divi Augusti. Hauts faits du divin Auguste*. Paris 2007.

¹⁶ FRENCH, D.: Busbeq and Epigraphic Copyst. In: PLOECKINGER, E. et al. (eds.): *Lebendige Altertumswissenschaft: Fests-*

babe zur Vollendung des 70. Lebensjahre Hermann Vetters. Vienna 1985, pp. 366-370; MARTELS, Z. R. W. M. von: The Discovery of the Inscription of the Res Gestae Divi Augusti. In: *Respublica litterarium*, 14, 1991, pp. 147-156; NELLES, P.: Measure of Rome: André Schott, Justus Lipsius and the early reception of the Res Gestae Divi Augusti. In: LIGOTA, Ch. – QUANTIN, J.-L. (eds.): *History of Scholarship*. Oxford 2006, pp. 113-134.

¹⁷ BOBER, P. P. – RUBINSTEIN, R.: *Renaissance Artists and Antique Sculptures. A Handbook of Sources*. New York 1991, p. 201 n. 170.



6. Neptune. Photo: Roman Soukup.

cluded in the first publication in which the reverse sides of ancient coins with symbolical images were systematically illustrated.¹⁸ For an interpretation of these symbolic images the accompanying texts were crucial and the text on the above mentioned coin of Vespasian, “Victoria Augusti”, we may perceive as a motto to the entire Villa Star built to celebrate the Habsburg emperor.

Other key scenes of the entrance corridor of the Villa Star are placed at its ends. Above the entrance door was an extremely important representation, which exemplifies naked Neptune on a stormy sea with a troika of sea horses [Fig. 6]. The god is bent backward, in his left hand he holds reins and in his right hand stretched backward he holds a trident. On both sides of this panel there are smaller panels with heraldically arranged winged sea dragons. The representation of Neptune was inspired by a famous painting of Raphael, which is lost, but Marcantonio

Raimondi made it popular by his print of 1515 – 1516.¹⁹ Brocco simplified its composition by omitting the coach in the form of a large shell drawn by horses. He represented Neptune as sitting directly on back of one of his horses, moreover he does not look upward to the sky and the storm is only indicated by wavy lines. The upward turned look in the original was important because Raphael illustrated the notorious scene from the beginning of Virgil’s *Aeneid* which begins with the words “*Quos ego*” under which this design is known.²⁰

In Virgil the god of the seas addresses gods of the winds, Zephyros and Euros, sent by Aeolus who bribed Juno, who did not want Aeneas to reach Italy. Aeolus is perhaps also present in the entrance corridor, but at its opposite end, next to Victoria. We may interpret as Aeolus the bearded man of godlike appearance sitting on the ground, because behind him is a strangely shaped rock which looks like a sugarloaf.

¹⁸ VICO: *Imagines*. Venice 1554, Vespasianus: pl. 91.

¹⁹ BARTSCH XIV, p. 49, n. 352. Cf. *The Engravings of Marcantonio Raimondi*. [Exhib. Cat.] Helen Foresman Spencer Museum of Art, Lawrence (Kan.); Ackland Art Museum, Chapel

Hill (NC); University of North Carolina, Chapel Hill (NC); Wellesley College, Museum. Ed. I. H. SHOEMAKER. Lawrence (Kan.) 1981, n. 32, pp. 120-122.

²⁰ VERGILIUS: *Aeneid* 1, 132-141.

It might be a rock under which he kept safely sealed the terrible winds. The scene would fit in the decoration scheme as a celebration of peace, which the rule of Habsburg emperor brought to the earth. Since there are no analogous depictions, this interpretation is, however, only hypothetical.

Let us return to the entrance to the Villa Star, where the storm still rages. When Neptune discovered Juno's intrigue, he immediately established order, calmed the winds and Aeneas could proceed on his journey to Italy, which is to say to world rule. This passage of *Aeneid* had clear political overtones, which make clear the verses with which the episode ends.²¹ The political connotation had also illustrations of the "Quos ego" scene in palaces of Italian sovereigns.²² In Prague the Neptune's intervention might be perceived as an analogy of Ferdinand I's suppression of the revolt of Bohemian aristocracy which took place in 1547 not long before the Villa Star was built.

Equally important as the "Quos ego" scene was a group of figures on the opposite side of the entrance corridor, next to the figure that might be Aeolus. There were altogether three personifications illustrating the cardinal virtues. All were represented by women naked from the waist up. Right above our heads, in the topmost band, there was the most important virtue, from which all others were derived, namely Prudence. She is represented half-lying, with the raised left hand holding a mirror, a visualisation of self-knowledge. While Prudence was represented in a way already well established in the Middle Ages; the remaining two personifications seems to be Brocco's innovations. On the right of Prudence we see Force represented in action [Fig. 7]. With a theatrical gesture she leans forward and thrusts a spear into the ground, in her hair she probably had a laurel wreath. Military attributes, helmet and shield, are scattered on the ground. On the left of Prudence is represented the opposite member of Force, Temperance. She sits on a throne and behind her back she holds a spear indicating that we must very well think it over before we use force. The other hand is stretched in

a negative gesture towards Eros who stands in front of her, an arrow in his hand. Behind him a quiver lies on the ground.

The virtues are situated at the end of the entrance corridor, just before one enters into the central hall conceived as a temple of virtue. But there were always four cardinal virtues, which means that we must find in the entrance corridor also the fourth one, Justice. Ferdinand I put justice in the first place, so it would be strange if it would be absent when the remaining three virtues are represented. As is to be expected, it was represented in the entrance corridor, moreover in the most important place. The personification of Justice is Atalanta, whose Greek name means "balanced". From the Middle Ages on Justice was represented with scales and a sword. Justice/Atalanta is not represented with scales because Atalanta herself is a scale, and that is why she was also identified with the constellation of Scales.

Justice was actually the main motif of the myth of the Calydonian boar hunt and that is why it played a prominent role in both Prague state villas of Ferdinand I. Atalanta was the first who shed blood of the boar of Calydon. This means that according to law the main trophy belonged to her, regardless who actually killed the animal. Nevertheless, this right was denied to her by Meleagros' uncles. The hero loved Atalanta from the first moment he saw her, so he stood up for her and killed his own uncles. This lined up Meleagros' mother against him and to avenge her brothers she threw into the fire a log about which she knew that in it her son's life is hidden. She picked it out of fire when Meleagros was born and she has learned he will die in the moment this particular log will turn to ashes. After she burned the log she committed suicide because she could not forgive herself that she killed her own son. Four people died, two of them absolutely innocently, in order to enforce the law: "*let justice be done, though the world perish*".²³

From a cosmic perspective Atalanta was not only Libra (Scales), but also was the ancient goddess of justice, Astraia, the daughter of Jupiter and Themis.

²¹ Ibidem, pp. 140-164.

²² Dosso Dossi, palace in Ferrara, 1520; Perin del Vaga, Palazzo Pirro Massimo in Rome, 1536; Palazzo Spada in Rome, c. 1550. Cf. FAGIOLO, M. (ed.): *Vergilio nell'arte e nella cultura Europea*.

Roma 1981; *Enée et Didon: naissance, fonctionnement et survie d'un mythe. Actes du colloque international...*1988. Paris 1990.

²³ This was the personal motto of Ferdinand I ("*Fiat justitia et pereat mundus*").



7. Force. Photo: Roman Soukup.

Astraea was a virgin, whose patron was Diana, and her presence in the entrance corridor signalled that the iconographical program in the remaining rooms would be centred around the Golden Age and a prophecy about its quick approach. During the last Golden Age, when the world was governed by Saturn, Astraea dwelt with mortals and that is why universal concord governed on earth. She was in fact a symbol of the departure of gods from earth, because she was the last of them who left the people. The informed visitors of the Villa Star knew from Ovid's *Metamorphoses*, why she left us.²⁴ Last of the Ages of Men came the Race of Iron and when Astraea was forced to leave corrupted mankind to its gloomy destiny, Jupiter placed her in heaven where she can be seen as the constellation of Virgo (Virgin).

The departure of Astraea does not belong to the distant past; people can see it in the night sky every

year, when winter approaches and the earth dies. The *Argonautica* of Valerius Flaccus was a very popular book in the Renaissance, from which the visitors of the Villa Star may learn that the setting of the Pleiades in November marked the beginning of the stormy season.²⁵ In the mid-16th century it was not usual to represent Atalanta with a boar's head, which was the attribute of Meleagros who usually stands with his leg on the head of the boar or hands the trophy to Atalanta. The hero is characterised in this way also on a relief decorating the Royal Summerhouse of Ferdinand I, where Atalanta is represented in a traditional way, with a bow aiming a fatal arrow at the beast. The unusual combination of Atalanta and a boar's head turned it into a symbol and incorporated her into the Virgin Mary, standing on a dragon. The scene recalled also another Christian theme, that of "a woman clothed with the sun" which will announce the second coming of Jesus Christ.²⁶

²⁴ OVIDIUS: *Met.* 1, 144-150. Cf. also HYGIN: *Poet. Astr.* 2, 25; ERATOST: *Catast.* 9.

²⁵ *Argonautica* 2, 361-364.

²⁶ *Revelation* 12, 1-5.



8. *The Calydonian harvest. Photo: Roman Soukup.*



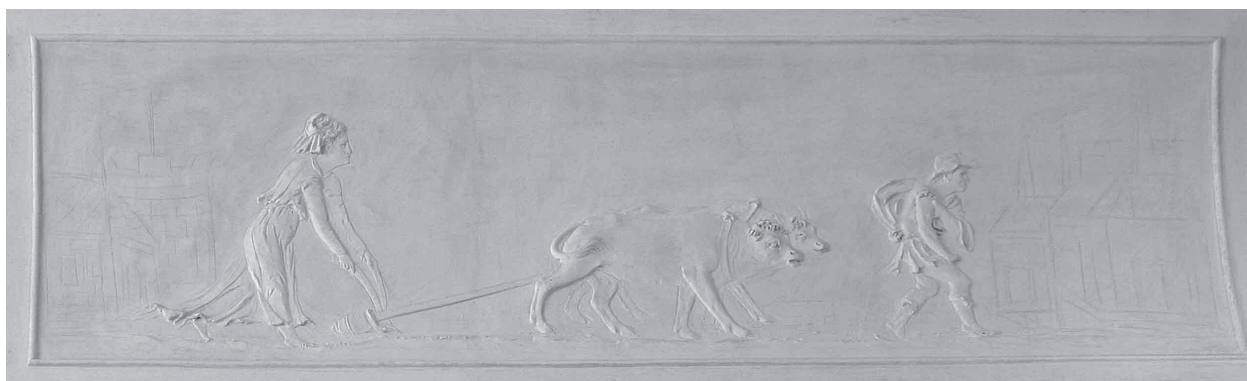
9. *Harvesters under the walls of Calydon. Photo: Roman Soukup.*

The combination of celestial signs indicating the return of the Messiah is at the conjunction of the Sun, Moon and twelve stars which correspond to the constellation of Virgo. On its orbit through the stars, the Sun every year reaches the constellation of Virgo (“it dresses her”) in mid-September, just after the new Moon, which is at that time directly under her feet. This celestial phenomenon is very important because every year it announces the time for harvest. This line of thought seems to carry us far away from the images on the ceiling of the entrance corridor in the Villa Star. Celestial “woman clothed with the sun” announcing the harvest might be totally unrelated to the Villa Star, but the harvest seems to be an important theme of the entrance corridor, where it is mentioned several times.

On a very visible place, in the lowest pictorial band near the entrance we see on the right side a boy in short tunic and leather boots on the back of one of

two horses pulling a wagon full of sheaves [Fig. 8]. In the background we see houses indicating that it is not a symbolic image but part of some story. When we look around we see that in a corresponding place on the opposite wall there is a counterpart to this scene (it is to be noted that in the Villa Star almost all images we have analysed so far appear in pairs). On the relief on the left side we see a naked boy walking in the same direction as the wagon on the opposite wall that is towards the central hall. The boy leads a camel with two barrels attached to his back, presumably also an allusion to harvest. In this panel the background is also indicated and so we know that the scene also takes place in a city.

When we remain at this side of the wall, we find that the next panel seems to be connected with the camel boy. The houses in the background continue and in front of them we see a couple walking swiftly



10. Calydonians sowing and ploughing. Photo: Roman Soukup.

in the same direction as figures in the preceding panels, that is, towards the central hall. A woman is carrying a basket and a plate, behind her is a boy with a wine bottle. He points forward and turns backward to the camel boy, as if to show him the direction. The next image is very unusual, but it relates directly to the harvest [Fig. 9]. We see in it three bearded men in a military outfit, *cuirass à l'antica*, in a corn field. The two are cutting ears with sickles; the third one carries a sheave on his back. Evidently the men are in a hurry; they all make a dramatic step forward, next to them a horse is depicted. The horse is not in the pasture because it has a bridle; it is ready to carry the harvesters away.

What is really strange is that the scene is situated right next to the city fortification, which is indicated in a way, which the stuccoers took over from the Column of Trajan. The wall is characterised by masonry combined with an ornamental band near its top. Similar walls *à l'antica* may be found also on reliefs of the Royal Summerhouse.²⁷ Why are soldiers in the role of harvesters? What could make the harvest under city fortifications so dangerous? The answers to these questions might be hidden in other images of the entrance corridor, so we must proceed with our tour.

The scene with woman and boy carrying food has no counterpart on the opposite, right wall, because in the corresponding place Leda is represented, to which we shall return later. But in the next image the agricultural theme reappears. Opposite to the

harvesting scene we see a sowing [Fig. 10]. There is a man in a short tunic with a bag on his back, the end of which he holds in a raised left hand. He has on high boots and a hat on his head, behind him is a pair of cattle and a woman with scarf on her head, who ploughs under the seeds distributed by the men in front of her. In the background a city panorama is again indicated. Why the woman is ploughing? Why the man does the lighter work letting woman to do ploughing? Why they did not exchange places? This image is as puzzling as its counterpart on the opposite wall, where the solution might be found. Not only the harvest, but also the ploughing it was done under great threat and this explains the role of the man: he is actually undertaking the harder job, because he is on guard, his life is endangered. But by whom?

Let us recapitulate what we have learned from the inspection of the lowest pictorial band. There are two evident pairs distributed to opposite sides of the corridor. In the first there is the boy with harvested corn and the boy with harvested oil or wine. In the second there are a man and woman (sowing and ploughing) and soldiers harvesting, in both cases it is indicated that the conditions are unsettled to say the least. What is represented in these scenes are in no way mere genre scenes evoking the eternal cycle of village life, what is represented are not bucolic scenes alluding to the Golden Age. So, what is represented here?

The answer is in the pictorial band situated above the scenes, which we have analysed. In this band there are several scenes representing a cult. Right next to the personification of Force is represented a kneeling woman decorating a herm with an ivy tendril. The

²⁷ BAŽANT 2006 (see in note 4), p. 202.



11. *Diana waiting in vain for the first fruit from the Calydonian harvest. Photo: Roman Soukup.*

herm has an erected phallus, which indicates the cult of Bacchus. On the next panel, when we move backwards, towards the entrance, we see a similarly dressed woman kneeling in front of altar on which she puts a shield, so presumably this is an offering to Mars, or to Athena. Next to the altar we see two vessels resembling ancient amphoras, in which the fruit of the harvest represented below might be brought to the god. Between vessels and the altar there is an oak tree to which drapery was attached, which forms a canopy, a motive well known from ancient representations of sacrifices.

The corresponding images on the opposite side of the corridor are also connected with the cult. In the first we see a bearded man with both his hands on

the handles of amphoras; next to it there is a depiction of satyr and maenad sitting and embracing each other. The scenes seem to be interconnected because the man turns backward to the gesticulating satyr as if he was asking him which of the two wine vessels he should bring to him. The representations of mortals sacrificing are thus confronted with images of Bacchic revelry. Right in the middle of the Bacchic procession we are transported in the already mentioned image with Silenus on a donkey supported by a satyr, which is situated in the second pictorial band right next to the entrance, on the right. The counterpart of this scene on the opposite wall is also an excerpt from a Bacchic procession in which we see a man carrying a satyr on his back.

Next to it we see Apollo characterised by his lyre and heroic nudity, he sits on a throne covered with drapery. He does not play the lyre, his right hand rests on the throne, stressing in this way that the lyre is represented as an attribute. Another attribute of Apollo is an eagle standing to the left side. It was not usual to represent Apollo with an eagle in the Renaissance but on ancient Greek coins Apollo was often combined with eagle. We may recall in this context that the constellation of Lyre was often represented as an eagle with folded wings, exactly like the bird is represented in the Villa Star, to differentiate it from the constellation of Eagle characterised by outstretched wings.

Apollo's sister, Diana, is represented opposite to him, on the other side of the corridor [Fig. 11]. The virgin huntress and patron of Atalanta, appeared in her corridor, but the goddess is represented in a very unusual way. Diana has none of her traditional attributes, but it is clear that the represented figure is an important goddess. She sits on an elaborately decorated throne, the right hand reposes on its armrest, the left one is pressed to her left knee, and the whole upper part of her body is unveiled. In front of her there is an altar, which is also decorated, on top of which we see flames of the sacrificial fire. Behind the altar we see a tree on which a snake climbs up, his head turned to the goddess.

In ancient art and literature snakes come to altars to consume sacrificial offerings. The situation was well known from Virgil's *Aeneid*, when Aeneas made offering on the grave of his father.²⁸ In the Villa Star the scene with snake was evidently Brocco's invention in which he adapted the well-known iconographical type of Salus feeding a snake from bowl, which she extends towards it. The ancient Roman Salus is a goddess of health, an equivalent of Hygiea, but in the distinction to its ancient Greek counterpart she had important political functions. Salus embodied the well-being of the state, at first of the Roman republic, later of the emperor, and that is why she often appeared on coins, from which Brocco certainly knew her. But important modifications of the traditional image radically changed its meaning. In the Villa Star,

the goddess is passive, her hands are empty and her head is turned upward, as if she was waiting for something. An image of a snake drinking from the sacrificial bowl was a well-known symbol of a successfully consummated sacrifice, but here evidently something went wrong.

As in Aeneas' sacrifice, the snake in the Villa Star is curling upward to the altar, but it came in vain, the goddess has empty hands, there are no offerings around. There is nothing to feed the snake or the fire on the altar. This feature differentiates the sacrifice to Diana from the sacrifices to other gods depicted in the entrance corridor and connects it with equally unusual scenes depicting the harvest under a war cloud.

All these seemingly disparate elements are found together in one place in Homer's *Iliad*, which evidently served as inspiration for the program of the entrance corridor in the Villa Star. Homer omits Atalanta in his narration on the Calydonian boar, but explains at length why the beast was sent on earth.²⁹

The ancient literary tradition stressed that Calydonian King Oeneus paid exceedingly for his negligence. Because he did not give to Diana a small fraction from the harvest, the goddess destroyed the entire agricultural production in his kingdom.³⁰ In Greek Oeneus means "vinaceous" and his name alluded to the fact, that he was the first mortal who received wine from Bacchus. This god is always mentioned among those to whom he sacrificed, which would explain the predominance of Bacchus in the representations of sacrifices in the entrance corridor. The important role of Diana in the story might be suggested by numerous representations of hinds, animals sacred to the divine huntress. Right next to the panel with Diana we see a man pulling a dead hind from the forest indicated by a tree. Other hinds can be seen in the first decorative band of the entrance corridor just before one entered the central hall; on both sides there is stucco with a satyr and dead hind.

Much more important is the connection between the story of the Oeneus and the personifications of virtues, Prudence, Temperance and Force. "Each man," taught Cicero, "should so conduct himself that fortitude

²⁸ VERGILIUS: *Aeneid* 5, 77-94.

²⁹ HOMER: *Iliad* 9, 529-549.

³⁰ PSEUDO-APOLLODORUS: *Bibliotheca* 1, 8. 2 – 3. Similarly: PSEUDO-HYGINUS: *Fabulae*, 74.

appears in labours and dangers: temperance in foregoing pleasures: prudence in the choice between good and evil: justice in giving every man his own.”³¹ The essence of the ancient Roman conception of justice, “*in suo cuique tribuendo*” in Cicero’s formulation, was embodied in a negative way by Oeneus and in positive way by Atalanta. In the Villa Star her foot reposes on a trophy which was denied to her. Meleagros paid with his life for his insistence on “*giving every man his own*”. It does not make any difference that the boar’s head is of no practical use. It cannot be eaten, it is a mere trophy, but what mattered was that the principle of justice was violated by Meleagros’ uncles and this had to be punished.

The theme, which unites all images not only in the entrance corridor but also on all ceilings of the Villa Star, is justice and piety. Cicero’s conception of cardinal virtues had its roots in ancient Greece. In Plato we may read that “*among the parts of virtue, no other part is like knowledge, or like justice, or like courage, or like temperance, or like piety.*”³² Ancient Romans translated Greek piety (“*hosiototes*”) as “*pietas*” which meant duty to the gods and to family, especially to the father. These two aspects of ancient Roman piety embodied the scene in the centre of the main hall depicting Aeneas, who bears on his back his father carrying the statues of gods. Piety in the ancient Roman conception was also the theme of all other stories depicted in the central hall of the Villa Star. Children’s respect towards their father was a model for citizen’s duties to the Roman state, which was conceived as a monumentalized family. On this the absolutism of the Habsburg monarchy was based, which soon found its expression in the cult of the Holy Family. Aeneas fleeing from burning Troy with his family became a prototype of St. Joseph fleeing to Egypt with Virgin Mary and the Baby Jesus.

In classical antiquity piety was identified with justice; it was a duty to give every god his (or her) own.

³¹ *De Fin.*, 5, 23, 67; cf. *De Offic.*, 1, 2, 5.

³² PROTAGORAS 330b.

³³ II, par. 144, BODE, G. H. (ed.): *Scriptores rerum mythicarum Latini tres, Romae nuper reperti*. Cellis 1834, pp. 124-125.

This concept endured in Christian Europe and that is why the story of the Calydonian king Oeneus was never forgotten. In the 11th century The Vatican Mythographer takes it as an example of impious behaviour, “*neglegentia sacrorum*”.³³ In the Italian Renaissance several paraphrases of Oeneus’ story were written and in a poem “*La caccia di Meleagro*,” Diana complains, that her “*temples are in ruins*”.³⁴ In 1553 Lodovico Dolce, the biographer of Ferdinand I, itemises the sacrificial gifts Oeneus gave to Ceres, Bacchus and Athena “*olives, corn, and wine*”.³⁵ This inventory corresponds to that what we see on the ceiling of the entrance corridor of the Villa Star.

Niccolo degli Agostini stressed that Oeneus was a pious man, “*catolico homo*”, but he was not in consequence of his piety and that is why he had to be punished. He continually sacrificed to Ceres, Bacchus, Athena and other deities, but this was of no avail, because he omitted one deity and this ruined him.³⁶ The popularity of the Oeneus theme in 16th century Italy might be connected with the Counter-Reformation movement stressing that the essence of piety is in rigorously giving God his own. In the decoration of the Villa Star there are no biblical themes. Its classical inspiration notwithstanding, it was a Catholic monument, albeit of Catholicism before the Council at Trent (1545 – 1563) put to end attempts at the integration of Christianity and the pagan cultures of Greece and Rome. By an evocation of the ancient story teaching an unconditional respect for all traditional rituals the Villa Star proclaimed its firm loyalty to Catholic orthodoxy.

Now we may return to the representation of Leda with swan, which was mentioned above, in connection with the sawing scene. We must stress that the act takes place on an altar, because its meaning was symbolical. In the ceiling of the first corridor it occupies an important position, because it is one of the first scenes one notes after entering the building. We

³⁴ Cf. SETTIS, P.: *Ars Moriendi: Cristo e Meleagro*. In: *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*. Scuola normale superiore, Pisa, maggio, 1999, a cura di F. Caglioti, serie 4, quaderni 1-2. Pisa 2000, p. 148.

³⁵ DOLCE, L.: *Le Transformationi*. Canto XVII. Venezia 1561.

³⁶ *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa*. Venezia 1522, p. 8.

find also a humorous echo of this theme; it is inserted in the topmost decorative band, which was otherwise reserved for the most important messages. Seen from the entrance door the panel with Fame is preceded by a panel with Eros fighting with a swan. This couple is represented in a way strikingly similar to representations of Leda copulating with Jupiter in form of a swan.

Leda's presence in the entrance corridor did not surprise an informed visitor because in the second quarter of the 16th century the theme was already firmly connected with Habsburgs. In monumental art it appeared almost exclusively in the court art of Charles V who styled himself as the second Jupiter. In the Villa Star Leda appears twice, at the entrance corridor as the variant of sitting lovers; in the second corridor they are standing. The standing variant quoted the same ancient model as a relief in the palace of Charles V in Granada (now Museo de Bellas Artes in Granada) and as the relief on the Royal Summerhouse of Ferdinand I.³⁷ As Charles V's emblem Leda entered also the palaces of his allies. The stucco depicting the standing Leda in the Villa Star is almost identical with Brocco's stucco of the same theme in the palace of Dresden, which was created at time when Moritz von Sachsen closely cooperated with Charles V.³⁸

Because of its political implications, Jupiter's loves played an important role in the Royal Summerhouse at Prague Castle, where one finds besides Leda also Ganymedes, Europe and Danae.³⁹ In the Villa Star we do find not only two representations of Leda, but also of Europa and Ganymedes decorating the fifth corridor, where they are represented as a pair distributed on the opposite sides, both representations closely follow ancient models.⁴⁰ The pair of Ganymedes and Europa forms a matching part to the standing Leda in the second corridor, which is situated right opposite the fifth corridor. In the second corridor Leda occupies very important position: she is placed in the

uppermost decorative band, right next to the entrance to the central hall.

In the third corridor we may see yet another of Jupiter's loves in the figure of a naked woman holding a snake, which most probably represents Olympias.⁴¹ She cannot be mistaken for Cleopatra, because the snake is represented in a way incompatible with the story of her suicide. In its wide-open mouth the snake in the Villa Star holds the nipple of the woman's breast, which indicates an altogether different action. There is also strong circumstantial evidence indicating that the woman really is Olympias. In the next pictorial panel of the same corridor we see a young warrior with a shield on which is a sun, the emblem of Alexander the Great. In the Royal Summerhouse at Prague Castle Alexander played an important role in the main, western façade, where he acted as the alter ego of Ferdinand I.⁴² Olympias and Alexander, whom she had with Jupiter in the form of a snake,⁴³ would fit excellently in the decorative program of the third corridor. They are both represented at important locations in the uppermost decorative band and, moreover, Olympias is situated in the middle and thus represents its key theme, a counterpart of Atalanta in the entrance corridor.

The third corridor had evidently a very important role in the iconographical program of the Villa Star. On both ends of the uppermost decorative band in which Olympias and Alexander are represented, Habsburg eagles with outstretched wings were included. Above the window is represented the one headed eagle of the Roman king and at the more important place, by the entrance to the central hall, there is the double headed eagle of the Holy Roman emperor. It is the only image, which explicitly links the Villa Star with Emperor Ferdinand I, but this is not the only link with the outside world. Diana with a crescent of the moon in hand is the central figure of the fifth

³⁷ BAŽANT 2006 (see in note 4), pp. 213-214, fig. 54.

³⁸ Dresden palace, Grünes Gewölbe, Pretiosensaal, c. 1552 – 1553, cf. KRAUSE 2007 (see in note 5), pp. 471-472, fig. 217.

³⁹ BAŽANT 2006 (see in note 4), pp. 167-173.

⁴⁰ Cf. MARONGIU, M.: *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*. Firenze 2000; BARTILLAT, Ch. de – ROBA, A.: *Métamorphoses d'Europe*. Paris 2000.

⁴¹ There is no analogy for this representation but it can be compared to another representation in which Jupiter in the form of a snake seduced a woman. On one engraving Proserpina is represented in a similar attitude with snake/Jupiter in hand. Cf. SCHÉLE, S.: *Cornelis Bos*. Stockholm 1965, fig. 231, pl. 61.

⁴² BAŽANT 2006 (see in note 4), pp. 121-123.

⁴³ PLUTARCH: *Life of Alexander*, 3 and 27.

room, which is oriented to Earth's midnight side. Similarly as the Royal Summerhouse, the Villa Star is thus hard wired by its decoration not only to Earth and present time, but also to the cosmos and eternity.⁴⁴

The entrance corridor depicting Leda had also a celestial dimension. It was inserted between the scene of ploughing and the wagon with sheaves on the right side, in the lowest decorative band. There was no link between Leda and the impiety of Oeneus, but she was connected with the Calydonian boar hunt through her sons, Castor and Pollux, who took part in it and later assumed, as Gemini, their definitive places among the stars. The twins were generated by Leda and Jupiter in the form of a swan and that is why they were represented right next to the couple in the Villa Star. In a decorative band placed perpendicularly to the panel with Leda we find at first a youth with two horses which drink from a river, the youth is evidently one of the Dioscuri which are represented at the opposite side of the corridor, galloping on horseback. In both scenes Dioscuri are dressed as hunters, in tunics and with hats on their heads. Between these scenes the most important person of the Calydonian hunt, Atalanta, is inserted.

In the limited scope of this paper, only a part of the lavish and sophisticated program of the ceilings in the Villa Star could be analysed. There is no doubt, however, that the Villa Star was an important project with ambitious political implications, which will be briefly summarised in the conclusion. After entering the building, before the significance of its richly decorated ceilings could be realised, the visitor is struck by a deliberate contrast between exterior and interior.⁴⁵ While façades of the Royal Summerhouse at Prague Castle dazzle visitors by its seemingly endless relief decoration, the façade of the Villa Star is plain, without any decorative element. Far from being mere mannerist flourish, this contrast was a bearer of very important message. The exterior walls are undecorated in order that the geometry of the building can be fully perceived. The star on which the ground plan of the villa was based evidently had to be seen at a mile off. What was the meaning of the star, which gave its name to this villa?

The archduke's building in a shape of star is without analogy in villa architecture and the concept was undoubtedly influenced by the aesthetics of Mannerism in which originality and innovation were highly appreciated. The influence of fortification architecture, in spite of the fact that exactly this link is repeatedly stressed in scholarly literature, is the least probable explanation of this original design.⁴⁶ The decoration of the Villa Star is conspicuously pacifistic, much more than the Royal Summerhouse at Prague Castle. On its stucco ceilings we find neither battles nor mythological themes celebrating war. The absolute absence of Hercules, who was obligatory in the decoration of the mid-16th century residences all over Europe, is truly striking. Even more so that Hercules played crucial role in the decoration of the Royal Summerhouse. This absence of militaristic allusions makes the Villa Star a fitting celebration of the rule of Ferdinand I, who deliberately cultivated a pacifistic image with which he differentiated himself from his bellicose brother, Charles V.

In the decoration of the Villa Star the martial imagery was replaced by the celebration of justice, piety and other virtues characterising Ferdinand I as the ideal ruler. As in the decoration of the Royal Summerhouse, Emperor Augustus is singled out as Ferdinand's model and his most famous ancestor. This link was established by the quotation at the very heart of the Villa Star of Virgil's *Aeneid* written to celebrate Augustus and his divine origin. In the Royal Summerhouse as well as in the Villa Star the key image is Aeneas carrying on his back his father Anchises. The most important figure in both of these representations is not; however, the forefather of the dynasty from which Augustus – and Ferdinand I in his wake – derived their descent. In these images the protagonist is Ascanius/Iulus himself.

Iulus was the actual founder of the divine dynasty predestined to world rule because it was over his head that the star signalling the cosmic mission of his descendants appeared for the first time. The star later became the attribute of all ancient Roman emperors and in Renaissance Europe this fact was well known from imperial coins, which Ferdinand I enthusiastically

⁴⁴ BAŽANT 2006 (see in note 4), pp. 113-114.

⁴⁵ KRČÁLOVÁ 1973 (see in note 10), p. 407.

⁴⁶ J. KRČÁLOVÁ in HOŘEJŠÍ, J. et al.: *Renaissance Art in Bohemia*. London 1979, p. 53, repeated by SIMONS 2002 (see in note 7), p. 133.

cally collected.⁴⁷ Iulus' star was easily comprehensible to everyone because of the Bethlehem star, which had its roots in the apotheosis of ancient Roman emperor.⁴⁸

Ferdinand I's state villa was known as the "Star" already in 16th century Europe,⁴⁹ and the association with a celestial body was no doubt heightened by its original appearance. Its smooth white walls are still preserved, but the white roof documented in archive documents is gone.⁵⁰ In 1555, when the villa was founded, it was already very probable that Ferdinand I would become emperor, which he de facto became the following year. On November 8, 1558, when Ferdinand I was festively received in Prague as newly elected emperor, only part of the stucco decoration was finished. Brocco and his assistants worked on it from 1556 until 1560, but it is probable that on the occasion of the imperial entry of Ferdinand I to Prague the entrance corridor and the central hall were finished. We know that Archduke Ferdinand took enormous interest in the quick erection of the building, which was completed in surprisingly short time. There is a telling testimony of Pavel Korka of Korkyně, who mentioned the building of the Villa Star in his memoirs: "{...} when he (the Archduke) was founding that new house, all members of his court had to dig in and help."⁵¹

This star brings happiness and plenty to people: "See!" writes Vergilius on the ninth Eclogue, "the star of Caesar, seed of Dione, has gone forth – the star to make the fields glad with corn, and the grape deepen its hue on the sunny hills."⁵² The divine star is repeatedly mentioned in the *Aeneid* and the description of hero's shield is the most explicit treatment. On this famous shield Vulcan represented the fleet of Augustus in the moment just before the decisive battle on his way to the

world rule: "Here Augustus Caesar, leading Italians to strife, with peers and people, and the great gods of the Penates, stands on the lofty stern; his joyous brows pour forth a double flame, and on his head dawns his father's star."⁵³

The story of the "father's star" was directly connected with the scene depicted in the centre of the Villa Star. The divine sign appeared over Iulus' head for the first time at the moment his grandfather Anchises refused to leave the burning Troy. At first a flame appeared over the boy's head, of which he was, however, unaware because it did not burn him. Astounded Anchises asked Jupiter to confirm by another sign that his descendants are worth divine favour because of their piety, "*si pietate meremur*".⁵⁴ The supreme god answered by a thunder and a celestial body, which overflowed the roof of Anchises' house and disappeared the forests of Ida. This celestial phenomenon with a fiery tail, which shot across the sky, is interpreted as a meteor or comet, but Vergilius calls it a star.⁵⁵

Anchises immediately disclosed the meaning of this sign, because Venus seduced him at the very same spot where Jupiter's star disappeared. There, in the forest of Ida, Iulus' father was begotten.⁵⁶ A thousand years after the divinity of Iulus was revealed once and for all, this manifestation of divine favour was reenacted in the Royal game reserve near Prague, the second forest of Ida. In its very middle a star fell down to announce the coming of the Golden Age which will be brought about by the election of Ferdinand I as Holy Roman Emperor in 1558, the very year the Villa Star was completed. By its architectural form and stucco decoration it stressed that the seat of the heir to the imperial throne is no more Rome, but the Prague, Vienna or Bratislava of Ferdinand I.

⁴⁷ DUNCAN, T. P.: The Aeneas Legend on Coins. In: *The Classical Journal*, 44, 1948, No. 1, pp. 15-29.

⁴⁸ KREITZER, L.: Apotheosis of the Roman Emperor. In: *The Biblical Archaeologist*, 53, 1990, pp. 11-217.

⁴⁹ Cf. also BRAUN, G.: *Civitates Orbis Terrarum*. Coloniae 1593, s.v. Praga: "magnificentissimum, cultissimumque stat palatium, ad figuram stellae fabricatum, unde ei nomen datum".

⁵⁰ KRČÁLOVÁ 1976 (see in note 5), pp. 53-55.

⁵¹ Wýpisy z paměťj Pawla Korky z Korkyně. In: *Časopis Českébo Musea*, 4, 1830, p. 435.

⁵² VERGILIUS: *Eclogue* 9, 47-49 (H. Rushton Fairclough's translation).

⁵³ VERGILIUS: *Aeneid* 8, 678-680 (H. Rushton Fairclough's translation).

⁵⁴ VERGILIUS: *Aeneid* 2, 689.

⁵⁵ "Stella": *Aeneid* 2, 694; "sidus": *Aeneid* 2, 700.

⁵⁶ VERGILIUS: *Aeneid* 2, 692-698.

Vila Hvězda v Praze

Resumé

Na podporu císařské kandidatury českého a uher-ského krále Ferdinanda I. byly v Praze italskými umělci zbudovány dvě vily *à l'antica*, Královský letohrádek známý jako Letohrádek královny Anny (1537 – 1563) a vila Hvězda (1555 – 1558). Přízemí Vily Hvězda v Praze bylo v letech 1556 – 1560 opatřeno štukovými stropy s bohatou figurální výzdobou, na níž je Ferdinand I. po vzoru císaře Augusta oslavován jako mírový vladař, který přinese světu nový Zlatý věk. S Augustem bezprostředně souvisela i hlavní literární inspirace sochařské výzdoby Ferdinandových pražských vil, Vergiliova *Aeneis*.

Na klíčové místo ve vile Hvězda, nad vchod do vstupní chodby, byl umístěn výjev zobrazující Neptuna uklidňujícího rozbourené moře, jež ilustruje Neptunovu slavnou řeč začínající slovy „*Quos ego*“ (Vergilius, *Aeneis* 1, 132-141). Neméně významná byla zobrazení tří kardinálních ctností, Obezřetnosti, Mírnosti a Statečnosti, která byla umístěna na opačný konec vstupní chodby tak, že lemovala oblouk, kterým se vstupuje do ústřední haly. Zatímco Obezřetnost, jež je zobrazená na vrcholu klenby, byla zobrazena způsobem obvyklým již od středověku, tedy se zrcadlem symbolizujícím sebepoznání, ostatní dvě ctnosti jsou patrně Broccovy inovace. Napravo je Statečnost zobrazená v akci, naklání se dopředu a zabodává do země kopí, na zemi leží přilba a štít. Nalevo je Mírnost sedící na trůně, kopí drží za zády. Druhou ruku má v odmítavém gestu nataženou k Amorovi, který stojí před ní se šípy v ruce.

Kardinální ctnosti byly ovšem čtyři, takže každému návštěvníkovi Hvězdy bylo jasné, že vstupní chodba musí obsahovat i Spravedlnost, tím spíše, že ji Ferdinand po vzoru císaře Augusta kladl spolu s Obezřetností na první místo mezi všemi ctnostmi. V souladu s Ferdinandovým osobním mottem, „*Fiat justitia et pereat mundus*“, byla Spravedlnost ve vstupní chodbě Hvězdy umístěna na nejdůležitějším místě, ve středu klenby. Měla podobu Atalanty s utatou hlavou kalydónského kance u nohou. Spravedlnost byla od středověku zobrazovaná s váhami, což v tomto případě nebylo nutné, protože váhami byla samotná Atalanta, jejíž řecké jméno znamená „vyvážená“, a proto

byla ztotožňována se souhvězdím Vah. Spravedlnost je ústředním motivem antického mýtu o kalydónském kanci, jež byl v renesanci chápán jako symbol kacířství a zla obecně. Z tohoto důvodu hrál kalydónský lov významnou roli i ve výzdobě Královského letohrádku na Pražském hradě, kde mu byly vyhrazeny všechny cviklové reliéfy na jižní straně, která byla obrácená k odbojné Praze, k níž je rovněž orientována vstupní chodba Hvězdy.

Pro politický význam Spravedlnosti personifikované Atalantou hovoří jednoznačně výjevy, které ji bezprostředně obklopují v nejvyšším a tedy nejdůležitějším výzdobném pruhu vstupní chodby vily Hvězda. Při pohledu od vchodu ji předcházela Fáma, vyhlášující slávu Habsburské dynastie, a za ní byla zobrazena Victoria píšící na štít zprávu o vítězství ctnosti nad zlem, které ztělesňoval spoutaný zajatec zobrazený před ní. Zobrazení čtyř kardinálních ctností, jež návštěvníka vítaly ve Hvězdě, byly úvodem k nejdůležitější místnosti celé stavby, jíž byla centrální hala pojatá jako chrám ctnosti. Její poselství úzce souvisí nejen s personifikacemi ctností na vrcholu klenby ve vstupní chodbě, ale i se všemi ostatními výjevy, které jsou umístěny ve dvou pruzích po stranách. V nejnižším výzdobném pásu je umístěna série výjevů, jež jsou opět uspořádány v párech. Návštěvník stojící na prahu měl po pravé ruce výjev s chlapcem vezoucím sklizené obilí, jehož protějškem byl výjev na opačné straně chodby, který zobrazoval chlapce vezoucího na velbloudu soudek, tedy rovněž plod sklizně. Na dalším páru výjevů umístěných v nejnižším výzdobném pásu u vstupu do ústřední haly je napravo zobrazena orba a setí, zatímco na protějším výjevu je sklizeň. Tyto dva výjevy jednoznačně ukazují, že v této sérii se nejedná o žánrové výjevy z vesnického života. Nejsou to totiž ilustrace požehnaného Zlatého věku, protože v zobrazení sklizně vidíme v roli ženů vojáky a na poli je připraven kůň, aby je odvezl do bezpečí, přestože je celý výjev situován před městské hradby. Situaci ohrožení evokuje i orba, protože za pluhem je žena, před ní zobrazený muž má sice přes rameno přehozený pytel se zrním, ale neseje, jeho hlavním úkolem je zjevně to, aby ženu hlídal.

Výjevy, které jsou zobrazeny ve vyšším výzdobném pásu, ukazují, kam chlapci sklizené plody země vezou. Jsou tam totiž zobrazeny obětní výjevy a scény z božské sféry, v nichž poznáváme Apollóna a naproti němu, tedy opět v páru, jeho sestru Dianu. Diana je zobrazena velmi nezvykle. I když před ní hoří oltář a za ním vylézá na strom had, aby pojedl z obětních darů, Diana nečinně sedí a čeká. Výše popsané motivy, které se objevují na stěnách dvou dolních pásů vstupní chodby, nacházíme společně na jednom jediném místě, v *Iliadě*. Homér se ve svém líčení příběhu o kalydónském kanci sice nezmiňuje o Atalantě, ale zato podrobně líčí důvody, které vedly Dianu k tomu, aby na Kalydón strašného netvora seslala (9, 529-549). Kalydónský král se totiž provinil bezbožností, neboť při obětování prvotin ze sklizně Dianu vynechal, a proto je ve Hvězdě zobrazena, jak na svůj díl marně čeká.

Hlavní téma vstupní chodby Hvězdy byla oslava spravedlnosti a zbožnosti jakožto hlavních pilířů Ferdinandovy vlády. Proti zbožnému Aeneovi byl postaven kalydónský král Oineos, který byl přísně potrestán za to, že nedodržel všechny tradiční rituály. Antická mytologie tu posloužila k implicitní oslavě katolické ortodoxie, což bylo téma obzvláště aktuální v tehdejší Praze, v níž proti Ferdinandovi stála silná protestantská opozice. Ve dvorském umění Ferdinanda I. bylo téma zbožnosti a spravedlnosti propojeno s obhajobou politického absolutismu založeného na vladařově božskosti. Téma rovněž úzce souviselo s tehdejší situací v českém království, kde bylo ještě v čerstvé paměti stavovské povstání roku 1547. Dalším a posledním tématem vstupní chodby byla proto apoteóza, na níž odkazovala především Léda s Jupiterem v podobě labutě zobrazená na prominentním místě vstupní chodby, přímo nad dveřmi ke schoďšti, kterým se vstupovalo do patra.

Léda s labutí se v tehdejší monumentálním umění objevuje výlučně ve dvorském umění Karla V., který se tímto způsobem stylizoval do role druhého Jupitera, v čemž ho následoval také Ferdinand I. Spojení Lédy s labutí bylo v tomto kontextu chápáno jako symbolické vyjádření apoteózy, což bylo ve Hvězdě naznačeno tím, že dvojice je zobrazena na oltáři. Výjev s Lédou je umístěn ve vstupní chodbě tak, že tvoří výchozí bod velice významného pruhu, jenž je kolmý na osu chodby. Ve středu je zobrazena Atalanta a po jejích stranách jsou Dioskúrové. Castor a Pollux, které Léda počala s Jupiterem, spojují toto téma s kaly-

dónským lovem, protože polobožská dvojčata patřila k jeho nejvýznamnějším účastníkům. Dioskúrové souvisejí s Atalantou i v tom, že se jedná o planetární božstva. Atalanta byla spojována nejen se souhvězdím Vah, ale rovněž s Astraiou, bohyní spravedlnosti, kterou Jupiter umístil na nebesa jako souhvězdí Panny. Astraiia jako poslední opustila lidstvo po skončení Zlatého věku, a byla proto úzce spjata s mýtem o jeho obnově, který tvořil klíčovou komponentu dvorského umění Ferdinanda I.

Vila v královské oboře v Liboci zbudovaná na půdorysu hvězdy byla známá jako Hvězda už v době svého vzniku. Nebeské těleso evokoval nejen její půdorys, ale také bílá střecha v podobě vysokého jehlanu, jež je doložena v archivních dokumentech. Dobovým komentářem k této neobvyklé architektonické koncepci byly štukové reliéfy v interiéru Hvězdy, v nichž se opakuje v různých variantách téma apoteózy. Jejím hlavním atributem byla v antickém Římu hvězda, jež se objevovala nad hlavou zbožštěných antických císařů. Iulus, který je zobrazen ve středu pražské Hvězdy, byl prvním z rodu Iuliů, na jehož hlavě se hvězda objevila. Když po pádu Tróje jeho děd Anchises odmítal hořící město opustit, Jupiter nechal nad vnukovými skráněmi zazářit božské světlo. To však Anchisovi nestačilo, a chtěl, aby mu nejvyšší bůh dal jasné znamení, že jeho potomci jsou hodni boží přízně, jak zdůrazňuje pro „svou zbožnost“ (Vergilius, *Aeneis* 2, 689: „*si pietate meremur*“). Jupiter odpověděl zahřměním a hvězdou, která přeletěla přes střechu Anchisova paláce a zmizela v Idě (Vergilius, *Aeneis* 2, 694: „*stella*“; 2, 700: „*sidus*“). Anchises ihned pochopil, jaký význam mělo Jupiterem seslané znamení, protože hvězda zmizela v idském lese přesně tam, kde s Venuší počal Iulova otce.

Tisíce let poté, co byl smrtelníkům zjeven božský původ rodu Iuliů, byl tento projev boží přízně zinscenován v královské oboře u Prahy, ve druhém idském lese. Do jejího středu spadla z nebes Hvězda, aby světu oznámila příchod Zlatého věku. Korunovace českého a uherského krále Ferdinanda I. císařem Svaté říše římské měla být jeho počátkem. Vila Hvězda byla proto dokončena ve velice krátkém čase, ještě před 8. listopadem roku 1558, kdy Praha nového císaře slavnostně uvítala. Architektonickou podobou i vnitřní výzdobou vila Hvězda ohlašovala, že sídlem dědiců císařského trůnu již není Řím, novým středem světa se měla stát Praha, Vídeň a Bratislava Ferdinanda I. a jeho potomků.

Po stopách maliara Leopolda Horovitz¹

Jana ŠVANTNEROVÁ

Umelecké začiatky (Košice)

Leopold Horovitz (2. februára 1838, Rozhanovce – 16. novembra 1917, Viedeň)² bol jedným z dvanástich detí Hermana Horovitz a jeho manželky Márie, rodenej Grünovej. Okolnosti umelcovho narodenia v roku 1838 a raného detstva charakterizujú dobovú situáciu židovského obyvateľstva monarchie. V tom čase bývala rodina L. Horovitz v obci Rozhanovce neďaleko Košíc, keďže židia mali zo zákona zákaz usadiť sa v slobodných kráľovských mestách, akými boli aj Košice. Otec Herman bol „hausjudom“ (domácom židom) košického grófa Dessewffyho, ktorý mal v Tokaji rozsiahle vinice. Gróf umožnil Hermanovi príležitostne prenocovať v dome na

Alexandrovej ulici (dnešné Dominikánske námestie) číslo 4.³ Umelec syn Armin spomína v úvode ku katalógu retrospektívnej výstavy svojho otca v roku 1938, že Leopold sa narodil práve v tomto dome.⁴

V Košiciach sa rodina natrvalo usadila v letných mesiacoch roku 1841.⁵ Na základe článku XXIX §1 Zákona zo dňa 8. mája 1840, bolo totiž židom narodeným na území Uhorska, prípadne s povolením na pobyt, povolené slobodne obývať mestá s výnimkou banských miest, stavať továrne, zaoberať sa remeslom, kupovať pozemky a slobodne obchodovať.⁶ V roku 1844 založil Herman Horovitz spolu s Izraelom Moskovicsom v Košiciach Centrum pre export tokajského vína. Sklad vína mali aj vo Varšave, kde obchod viedol Hermanov brat.⁷

¹ Predkladaný článok je sumarizáciou poznatkov prezentovaných v magisterskej diplomovej práci obhájenej na Katedre dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave v máji 2007. Výskum prebiehal v rokoch 2003 – 2006. Jeho hlavným cieľom bolo nájsť a zhromaždiť čo najviac faktov týkajúcich sa života a tvorby maliara Leopolda Horovitz. Tomuto, svojho času veľmi úspešnému umelcovi, bola venovaná len minimálna pozornosť odbornej umelecko-historickej obce. Nevyhnutný rozsiahly výskum bolo možné zrealizovať vďaka štipendijným pobytom v Krakove, Štokholme a zároveň vďaka finančnej podpore JUDr. Jany Švantnerovej a JUDr. Ladislava Švantnera. Významnú úlohu zohrali aj osobnosti nápomocné odbornou radou, predovšetkým doc. PhDr. Dana Bořutová, CSc. mim. prof., prof. PhDr. Ján Bakoš, DrSc., Mgr. Katarína Beňová, PhDr. Katarína Bajcurová, CSc., prof. Jerzy Malinowski a Małgorzata Stolarska, PhD. Zároveň by som rada vyjadрила vďačnosť prof. PhDr. Jánovi Bakošovi, DrSc., hlavnému redaktorovi časopisu *ArS*, za možnosť publikovať v tomto časopise, ako aj za jeho sprievodné pripomienky a upozornenia.

² Tieto dátumy sa zhodujú s údajmi na náhrobnom kameni Le-

opolda Horovitz, ktorý sa nachádza na Centrálnom viedenskom cintoríne, miesto 52A-1-17.

³ MACKŮ, J.: Leopold Horowitz. Zázračná životná dráha maliara Horovitz: Prepustenec z geta portrétistom cisárov. In: *Lidové noviny*, 3. 4. 1938, s. 5-6.

⁴ *Leopold Horovitz (1838 – 1917)* [Kat. výst.] Ed. J. POLÁK. Košice : Východoslovenské múzeum, 1938, s. 5. Autorom úvodu bo syn umelca Armin Horovitz.

⁵ LÁNYI, M.: *Szlovenszkoí Zsidó Hitközségek Története*. Budapest 1933, s. 25.

⁶ Podľa matričných údajov bývala rodina Horovitzovcov v roku 1859 a aj v roku 1862 na Faulgasse č. 104, dnešnej Alžbetinej ulici. – Štátny archív v Košiciach. Fond: Zbierka cirkevných matrik. Židovská matrika z Košíc, kat. č. 64; CZALOVÁ, K.: *História košických židov*. Košice 2001, s. 30.

⁷ MIHÓKOVÁ, M.: *Výtvarný život a výstavba Košíc v rokoch 1848 – 1918. Tematická bibliografia*. Košice 1986, s. 276.

V tom čase boli Košice rodiacim sa kultúrnym centrom Horného Uhorska. V priebehu prvej polovice 19. storočia sa vyprofilovala nová spoločenská vrstva meštianstva. Tá mala na umenie iné požiadavky než aristokracia a cirkev, ktoré boli dovtedy jeho hlavnými objednávateľmi. Veľkej popularite sa tešil hlavne portrét. Oblúbené boli naďalej aj ostatné žánre. Od polovice 19. storočia prešlo maliarstvo v Košiciach všetkými umeleckými smermi od biedermaieru, empiru cez romantizmus a realizmus až po nsmelé prijatie impresionizmu a neskôr secesie.

Mladý Horovitz sa dostal do styku s maliarstvom okolo roku 1850. Jeho prvým učiteľom bol maliar a umelecký fotograf Imrich Emanuel Roth (1814 – 1885), ktorý študoval na Akadémii výtvarných umení vo Viedni a podnikol študijné cesty do Paríža, Alexandrie a Istanbulu. Bol jedným z prvých, ktorý Košice oboznámil so zahraničnými trendmi v umení. Roth bol vážnym členom židovskej obce a preto bolo logické, že práve on sa stal prvým učiteľom mladého Leopolda.⁸ V súčasnosti však nie možné posúdiť do akej miery ovplyvnil svojho žiaka, keďže doposiaľ nie sú známe žiadne Horovitzove diela z tohto obdobia.

O ďalšom umelcovom pôsobení sa podarilo zozbierať len útržkovité informácie. S určitostou je možné povedať, že v roku 1853⁹ začal štúdium na viedenskej akadémii. Z archívnych údajov akadémie vyplýva, že Horovitz prišiel študovať do Viedne v zimnom semestri 1853/54 po predchádzajúcom súkromnom štúdiu (*Privatstudium*). Ďalej študoval v nasledujúcich semestroch: ZS/LS 1853/54, LS 1855, ZS/LS 1855/56, ZS/LS 1856/57, ZS 1857/58 a ZS 1858/59. V posledných dvoch semestroch mu bola dokonca udelená úľava od platenia za štúdium.

⁸ Okrem Horovitzu sa totiž venoval aj výučbe Jakuba Moskovicsa. Ten sa však rozhodol uprednostniť štúdium medicíny pred maliarskou kariérou. – MIHÓKOVÁ 1986, c. d. (v pozn. 7), s. 276, 535; *Kaschauer Zeitung*, 10. 10. 1885, s. 2.

⁹ „Schülerverzeichnisse“, Bd. 70 (Matrikel 1853/54), Bd. 72 (Matrikel 1854/55), Bd. 73 (Matrikel 1855/56), Bd. 74 (Matrikel 1856/57), Bd. 75 (Matrikel 1857/58), Bd. 76 (Matrikel 1858/59) (Archív Akadémie výtvarných umení vo Viedni); FLEISCHER, G.: *Magyárok a bécsi képzőművészeti akademián*. Budapest 1935, s. 52.

¹⁰ V roku 1850 bola viedenská akadémia rozdelená na tzv. Prípravku (*Vorbereitungsschule*), kde sa vyučovalo modelovanie, kreslenie a maľovanie hlavne na základe reality a najmä podľa

Akadémia vo Viedni

Vo Viedni 50. rokov 19. storočia existovali staré aj novšie umelecké inštitúcie bok po boku. Tradícia Akadémie výtvarných umení (*Akademie der bildenden Künste*) siahala k záveru 17. storočia. Novými konkurenčnými inštitúciami boli súkromná škola F. G. Waldmüllera, kde sa vyučovalo aj realistické žánrové maliarstvo a portrét, ako aj súkromná škola Carla Rahla, zriadená v roku 1850, ktorého umelecký prejav bol v súlade s trendom akademického historizmu a eklektizmu. Viedeň bola väčšinou prvou zastávkou začínajúcich umelcov, ktorí následne absolvovali pobyty v Paríži a čoraz častejšie aj v rodiacom sa centre umenia v Mníchove u Karla von Piloty.

Podľa už spomínaných archívnych záznamov Horovitz študoval v tzv. Prípravke (*Vorbereitungsschule*)¹⁰ a jeho profesormi boli od Karl von Blaas, Karl Mayer a Carl Wurzinger. Prof. Karl von Blaas (1815 – 1894)¹¹ pôsobil na viedenskej akadémii od roku 1852 až do roku 1856, kedy odišiel do Benátok. V priebehu pobytu vo Viedni bol vyhľadávaný vyššou spoločnosťou najmä ako portrétista. Spolu s prof. Karlom Mayerom (1810 – 1876) boli zodpovední za výučbu v Prípravke, ktorá bola neskôr premenovaná na Všeobecnú maliarsku školu (*Allgemeine Malerschule*). Študovalo tam často aj sto žiakov naraz. K. Blaas vo svojej autobiografii napísal, že medzi jeho najlepších žiakov patrili Leopold Müller, Sigmund l'Allemand, Huber, Rieser, Horowitz, Grottgger a ďalší.¹² Posledný prof. Carl Wurzinger (1817 – 1883) žil v rokoch 1847 – 1856, podobne ako Blaas a Mayer, v Ríme; na viedenskej akadémii učil od roku 1856. Bol známym maliarom historických aj náboženských námetov, ale zároveň aj portrétov.¹³

ľudského tela. Prednášky boli o perspektíve a dejinách umenia. Ďalej Školu architektúry (*Architekturschule*) a Majstrovskú školu (*Meisterschule*) pre výnimočne nadaných maliarov a sochárov. – LÜTZOW, C. F. A. von: *Geschichte der Kais. Kön. Akademie der bildenden Künste*. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes. Wien 1877, s. 111-112.

¹¹ THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler*. IV. Band. Leipzig 1910, s. 77-79.

¹² BLAAS, K.: *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas, 1815 – 1876*. Wien 1876, s. 225-226.

¹³ THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler*. XXXVI. Band. Leipzig 1947, s. 316.

V archíve akadémie sa nenachádzajú žiadne Horovitzove práce. Vďaka zmienkam v dobovej tlači a niektorým známym datovaným obrazom je však možné sa pokúsiť o náznakovú rekonštrukciu jeho študentského portfólia. Medzi Horovitzove študentské práce datované do rokov 1856 až 1857 patria štúdiá „Modelu antickej hlavy“, „Muža v brnení I., II.“ a „Ženy v kúpeli“.

Výskum preukázal, že posledne menovaný je vedený vo Východoslovenskej galérii v Košiciach (ďalej VSG) pod názvom „Zuzana v kúpeli“ a chybné pripisovaný Janine Horovitz, dcére Leopolda Horovitz, a zároveň mylne datovaný rokom 1920. Pri realizácii tohto obrazu sa mladý Horovitz evidentne inšpiroval staršími zobrazeniami ženských aktov, či už v podobe kúpajúcej sa Zuzany, Bathšeby, prípadne niektorej z postáv antickej mytológie. Takéto samoštúdium vo vtedajšej galérii Belvederu spomína napríklad Armin Horovitz. Jeho otca vraj nadchli hlavne Rembrandtovo diela.¹⁴ Vplyv rembrandtovskej zemitej farebnej škály, kompozície portrétov a vizuálnej hry so svetlom a tieňom možno rozpoznať na niektorých dochovaných dielach z tohto obdobia, akým je napríklad „Portrét otca Hermana Horovitz“ (okolo 1855) a portrétna štúdiá „Drotára“. Mladý Horovitz sa do povedomia viedenskej verejnosti dostal práve vďaka štúdiu „Drotára“ [Obr. 1], ktorá bola vystavená v roku 1858 na výstave výnimočných prác študentov v Akadémii krásnych umení pri Kostole Sv. Anny. Z článku z roku 1917 pochádza nasledujúci úryvok opisujúci pozornosť a rešpekt, akému sa obraz „Drotár“ tešil ešte aj po odchode autora zo školy: „Cez prestávky stáli študenti pred obrazmi a cvičili si kritiku na komentároch k obrazom. Pred jednou z týchto štúdií však ostali všetci s údivom stáť. Bolo to poprsie Drotára (Raßtelbinders), ktorému lem klobúka vrhal na hornú časť tváre rembrandtovsky tieň. Nielen výnimočný oválny formát, ale v porovnaní s ostatnými obrazmi aj väčšie rozmery spolu s jemnou a fajnovou umeleckou kvalitou (feine künstlerischen Qualitäten) zaručovali obrazu najlepšie umiestnenie na stene. Nebolo na ňom rozpoznatelné nič školácke ani začiatnícke. Bola to práca hotového majstra.“¹⁵



1. Leopold Horovitz: Drotár, 1857, olej na plátne, 77 × 61 cm. Foto: Archív autorky.

Z prameňov vyplýva, že portrét drotára namaľoval Horovitz pred augustom 1857, keďže v auguste už bol vystavený na *Prvej veľkej košickej hospodárskej výstave*. Bola to prvá príležitosť pre maliarov z Košíc a Spiša vystaviť svoje diela. Okrem mladého, vtedy len devätnásťročného L. Horovitz sa na výstave prezentovali aj A. Stadler, I. E. Roth, bratia Klimkovicsovi, J. Czaučzik, T. Boemm. Boli tam vystavené Horovitzove diela „Drotár“, „Mladý rybár“ a „Šialený košický ‚gróf Boditzký“.¹⁶ Je možné sa domnievať, že tieto obrazy namaľoval Horovitz počas pobytu v rodných končinách, v čase kedy nebol vedený ako poslucháč akadémie, a síce v ZS 1854, LS 1858 a LS 1859.¹⁷ Dôkazmi toho, že v priebehu štúdií bol Horovitz aktívny aj v Košiciach, sú písomné zmienky o viacerých portrétoch rodinných príslušníkov a známych. Boli to napríklad portréty starej matky umelca z otcovej strany a spolužiaka Jakuba Moskovicsa. Takéto portréty by pravdepodobne vo Viedni spamäti nemaľoval. Karol Vaculík prezentoval v roku

¹⁴ Leopold Horovitz, c. d. (v pozn. 4), s. 6.

¹⁵ *Neue Freie Presse*, 22. 11. 1917; Nachlaß Hans Ankwicz-Klee-hoven, Mappe Horovitz Leopold. Künstlerarchiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, spis Horovitz.

¹⁶ SEDLÁŘ, J.: *Realistické maliarstvo 19. storočia*. Bratislava 1979, s. 83, 84.

¹⁷ Dôvody prerušenia štúdiá nie sú známe. Mohli byť spôsobené finančnými, zdravotnými, rodinnými, prípadne inými problémami.

1956¹⁸ košických bratov Klimkovicovcov ako Horovitzových učiteľov, v čom pokračoval aj Tomáš Štraus v roku 1966.¹⁹ Ladislav Saučín v roku 1973²⁰ špecifikoval Vojtecha Klimkovicsa ako súkromného učiteľa. Spomínaní autori však neuviedli zdroj informácií. Jediná publikácia, v ktorej sa spomína, že Horovitz sa učil kresliť u Vojtecha Klimkovicsa pochádza až z roku 1933.²¹ Je síce logické sa domnievať, že keď už v Košiciach existovala umelecká škola, Horovitz ju navštevoval práve v čase, kedy nie je vedený ako poslucháč viedenskej akadémie. Ale vzhľadom na ideologicky podfarbené texty a koncepty umeleckého vývoja na území dnešného Slovenska, ktoré boli blízke K. Vaculíkovi, ako aj L. Saučínovi, je možné vzniesť hypotézu, že im išlo predovšetkým o snahu zdôrazniť vplyv „slovenského prostredia“ na formovanie Horovitzovho „umeleckého génia“. Existuje teda aj možnosť, že u Klimkovicovcov vôbec neštudoval.²²

Po ukončení štúdia na akadémii v roku 1859 prebýval Horovitz krátko v Mníchove, hoci oficiálne na tamojšej akadémii neštudoval.²³ Začiatkom 60. rokov sa objavil vo Varšave. Horovitzove obrazy boli vystavené na prvej výstave novozaloženej Spoločnosti pre podporu krásnych umení (*Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, ďalej TZSP) v roku 1860, následne v rokoch 1861 a 1862 a potom po dlhšej prestávke až v roku 1868.²⁴ Zo spomínaných rokov 1860 a 1861 je doložených niekoľko signovaných a datovaných obrazov, ako aj zmienok o Horovitzovi a opisov jeho diel v dobovej poľskej tlači.

Varšava a Paríž

V nemeckom periodiku *Ost und West* z roku 1903²⁵ sa uvádza, že Horovitzovi sa nepodarilo pokračovať v štúdiách v Paríži hneď po ukončení viedenskej akadémie. Preto prijal pozvanie svojho strýka (obchodníka s vínom) do Varšavy, kde strávil dva roky. Venoval sa hlavne portrétnej činnosti, čo mu umožnilo nazbierať potrebné financie na cestu do Paríža.

V tom období tvorilo veľa poľských maliarov portréty pod vplyvom Paríža. Portrétna tvorba vyhľadávaného portrétistu aristokracie a buržoázie Józefa Simmlera (1823 – 1868) vykazuje súvislosti s parížskym maliarstvom tzv. „zlatého strediu“ („*juste milieu*“), zobrazujúcim realisticky stvárnenú postavu v elegantnom a hodnotnom odevu na pozadí reprezentatívneho interiéru. Varšava bola v 60. rokoch 19. storočia mestom s aktívne sa formujúcim umeleckým prostredím. Súviselo to zároveň aj s rozvojom varšavskej tlače. V roku 1859 bol založený *Tygodnik Ilustrowany*, ktorý prinášal informácie a recenzie o výstavách, architektúre a starožitníctve, publikoval reprodukcie obrazov a pamiatok, ako aj novinky zo sveta. Práve z tohto dobového zdroja pochádza väčšina relevantných údajov týkajúcich sa Horovitzovho varšavského pôsobenia. V roku 1860 bolo založené aj spomínané TZSP a o dva roky neskôr vzniklo Múzeum krásnych umení (*Muzeum Sztuk Pięknych*).²⁶

Zo záznamov TZSP vyplýva, že v roku 1860 bola vystavená Horovitzova olejomalba s názvom „Pútnik“.²⁷ V januári 1861 pribudli na výstavu dva portréty

¹⁸ VACULÍK, K.: *Maliarstvo XIX. storočia na Slovensku*. Bratislava 1956, s. 15.

¹⁹ ŠTRAUS, T.: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*. Bratislava 1966, s. 14.

²⁰ SAUČÍN, L.: *Slovenské maliarstvo, grafika a sochárstvo*. Vysokoškolské skriptá Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Bratislava 1973, s. 21.

²¹ LÁNYI 1933, c. d. (v pozn. 5), s. 87.

²² Keď košická tlač informovala o úmrtiach bratov Klimkovicovcov neuviedla ani raz meno Leopolda Horovitzu. Menovaný bol len Gyula Benczúr. – *Kaschauer Zeitung*, 12. 2. 1885, s. 1; *Kaschauer Zeitung*, 14. 2. 1885, s. 2; *Kaschauer Zeitung*, 12. 4. 1890, s. 2.

²³ STEPIEŇ, H. – LICZBIŃSKA, H.: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828 – 1914*. Materiały źródłowe. Warszawa 1994, s. 41.

²⁴ WIERCZIŃSKA, J.: *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie zachęty sztuk pięknych w Warszawie w latach 1860 – 1914*. Warszawa 1969, s. 122.

²⁵ SAMUEL, B.: Leopold Horowitz. In: *Ost und West*, 1903, č. 8, s. 518-519. Katalin Gellér chybné uviedla, že Horovitz vyhral v roku 1860 štipendium, ktoré mu umožnilo usadiť sa v Paríži. – GELLÉR, K.: Horovitz, Leopold. In: TURNER, J. (ed.): *The Dictionary of Art*. New York 1996, zv. 14, s. 767.

²⁶ MALINOWSKI, J.: *Malarstwo polskie XIX. wieku*. Warszawa 2003, s. 12-13.

²⁷ WIERCZIŃSKA 1969, c. d. (v pozn. 24), s. 122.

ty mužov, štúdia Cigánky, portrét dámy a už spomínaný starší obraz „Drotár“. Z týchto sú dnes dva známe z fotografií a jeden ženský portrét na nachádza v zbierkach Národného múzea (*Muzeum narodowe*, ďalej MN) vo Varšave. V roku 1862 prezentoval Horovitz verejnosti ďalšie dva mužské portréty a jeden portrét dámy.²⁸

Kladné ohodnotenie Horovitzových portrétnych schopností v tlači bolo najlepšou reklamou. Horovitz si pravdepodobne rýchlo uvedomil, že ako portrétista si získa najrýchlejšie dobré meno a uznanie. Na ďalších výstavách v TZSP už prezentoval len portréty, realizované na objednávku, a teda predstavujúce zaručený príjem. Ukázkovým príkladom je „Portrét mladej ženy Jadwigi Dembowskiej“ z roku 1862. Precízna modelácia drobnej dievčenskej tváre, ako aj jednoduchosť účesu a ľahkosť priehľadnej šatky, kontrastujú s priam samoučelnou bohatosťou riasenej čiernej saténovej róby. Mladý umelec pravdepodobne túžil dokázať, že sa dokáže popasovať so stvárnením náročného textilného materiálu, ale akosi popri tom pozabudol na kompozičnú a obsahovú vyváženosť portrétu. Vo Varšave sa Horovitz zdržal len dva roky, keďže už v máji 1863 po prvýkrát vystavoval na parížskom Salóne.²⁹ Vzhľadom na deficit informácií o Horovitzovom parížskom pobyte v rokoch 1863 až 1868, je pre charakteristiku tejto etapy života maliara kľúčovým definovať nielen čo a ako maľoval, ale aj čo a ako nemaľoval.

Jedinými písomne podloženými faktami sú údaje o oficiálnom parížskom Salóne, na ktorom Horovitz od 1. mája 1863 až do 1. mája 1868 pravidelne vystavoval. Bolo tam prezentovaných deväť jeho obrazov, medzi nimi sedem portrétov. V katalógoch však nanešťastie neboli uvedené celé mená portrétovaných osôb. V Paríži 60. rokov bol Salón jednou z najlepších možností na prezentáciu tvorby a vytvorenie dobrého mena umelca, vedúcim k získavaniu objednávok.

²⁸ Ibidem.

²⁹ SANCHEZ, P. – SEYDOUX, X.: *Les catalogues des Salons des Beaux-Arts VII (1859 – 1863)*. L'échelle de Jacob MMIV. Salon de 1863, s. 117.

³⁰ *Kaschau Eperieser Kundschaftsblatt*, 24. 6. 1863, s. 2.

Horovitzovi šťastie prišlo, lebo až do roku 1863 sa Salón konal len každý druhý rok, zatiaľ čo od roku 1863 každoročne na jar.

O úspechoch svojho krajana sa zmienila košická tlač hneď v júli 1863, kedy parížsky korešpondent pochválil tri vystavené obrazy a dodal: „*V týchto obrazoch je nezvyčajná jemnosť a sila pozorovania, za ktoré si umelec získal uznanie.*“³⁰ A skutočne, parížsky korešpondent sa nemýlil. Z katalógu ďalšieho Salónu sa dozvedáme, že Horovitzovi bola udelená Mention Honorable, rovnako ako stovke iných umelcov a umelkýň. Pre debutanta to ale bola akiste veľká pocta, keďže v tom roku bolo striktno akademickou porotou odmietnutých viac ako sedemdesiat percent prihlásených diel.³¹ V januári 1864 informoval košický spravodaj, že Horovitz „*patri v Paríži k najväčším celebritám v portrétovaní. Vysoko postavená spoločnosť sa necháva u neho portrétovať a za tie obrazy získava maliar veľké finančné obodnotenie.*“³²

Posledné dielo, ktoré vystavil Horovitz na parížskom oficiálnom Salóne v roku 1868³³ bola „*Coquette sans le savoir*“ (Malá koketka) [Obr. 2]. Tento obraz sa dnes nachádza v zbierkach MN vo Varšave. Hlavným námetom je približne šesťročné sporo odté dievčatko, ktoré sa so záľubou a nevedomelou koketériou prezerá v zrkadle. Tento obraz má po tematickej stránke veľa podobného s tvorbou Horovitzovho parížskeho súčasníka Timoléona Lobrichona (1831 – 1914), ktorý sa preslávil práve ľúbivými žánrovými obrazmi s detským obsadením. Lobrichonova tvorba, opakovane prezentovaná na Salóne, bola nepochybne všeobecne známa.

Paríž 60. rokov 19. storočia bol výnimočne rôznorodým umeleckým prostredím, kde popri hegemonii akademizmu koexistovali viaceré individuálne a skupinové iniciatívy. Ešte v roku 1859 vyzval Charles Baudelaire v *Maliarovi moderného života* mladých maliarov k stvárňovaniu kvality moderného života

³¹ SANCHEZ, P. – SEYDOUX, X.: *Les catalogues des Salons des Beaux-Arts VIII (1864 – 1867)*. L'échelle de Jacob MMV. Salon de 1864, s. 18; EISENMAN, S. F.: *Nineteenth Century Art. A critical history*. London 2007, s. 302-303.

³² *Kaschau Eperieser Kundschaftsblatt*, 13. 1. 1864, s. 2.

³³ *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie*. Paris 1868, s. 157.



2. Leopold Horovitz: *Coquette sans le savoir* (Malá koketka), 1868, olej na plátne, 114 × 66 cm. Národné múzeum, Varšava. Foto: Autorka.

v podobe momentiek zo života veľkomesta.³⁴ Vyobrazenie dobových odevov, jazdy kočom pozdĺž bulvárrov a parkov, či Parížanov na promenáde boli úpl-

ným protipólom diel vystavovaných na Salóne. Takéto námety, ako aj novátorská technika boli po prvý krát prezentované Édouardom Manetom (1832 – 1883) v obrazoch ako „Koncert v záhradách Tuileries“ (1862) a „Raňajky v tráve – Kúpanie“ (1863). Oficiálnym Salónom odmietnutý Manet sa preto rozhodol zorganizovať prvý Salón odmietnutých (*Salon des Refusés*). Snahou o zmenu bolo charakteristické aj dielo Gustave Courbeta (1819 – 1877), prezentujúce aktívny a programový boj za kritický realizmus.

Horovitz teda prichádza do epicentra umeleckej revolúcie presne v momente prvých silných otrasov. Počas celého pobytu v Paríži býval dokonca v štvrti Montmartre, ktorá bola v 50. a 60. rokoch 19. storočia pomaly sa transformujúcou vidieckou oblasťou Paríža. Nová štvrť od začiatku priťahovala umelcov, ktorí tam vytvorili sieť ateliérov a bohémnych kaviarní.³⁵ Mladý Horovitz sa musel rozhodnúť. Akademická maľba mu ponúkala úspech „tu a teraz“ a zároveň poskytovala jasné vzorce a návod ako a čo maľovať. Novátorské snahy Manetovho a Courbetovho okruhu boli neistou pôdou a o všeobecnom úspechu a uznaní v dobovom kontexte nemohla byť vôbec reč. Zároveň ich diela nepredstavovali žiaden systém, neexistoval súvislý umelecký ideový program, ktorý by mohol byť vzorom a akousi šablónou. Domnievam sa, že Horovitz si realisticky uvedomoval, že nemá dostatok tvorivého potenciálu a talentu experimentálneho druhu.

V priebehu parížskeho pobytu sa Horovitz opakovane vracal do Košíc. V tom čase vznikol napríklad reprezentatívny „Portrét obchodníka a predsedu Židovskej náboženskej obce v Košiciach Hermana Grünwalda“ (1867) a olejová skica „Dvojportrétu rodičov umelca Hermana a Marie“. Horovitz sa pravdepodobne utvrdzoval v tom, že v rodných končinách ho žiadna kariéra nečaká. Po odchode z Paríža rozhodol žiť nie v Košiciach, ale vo Varšave, kde sa onedlho aj oženil.

³⁴ ROSENBLUM, R. – JANSON, H. W.: *19th Century Art*. New York 1984, s. 279; CLARK, T. J.: *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. London 1990, s. 5, 46, 64, 72.

³⁵ Napríklad Brasserie des Martyrs na rue des Martyrs bola známym miestom stretnutí spisovateľov a maliarov ako napríklad

Charles Baudelaire (1821 – 1867), Henry Murger (1822 – 1861) a Gustave Courbet (1819 – 1877). V druhej polovici 60. rokov už Montmartre objavili aj umelci ako Paul Cézanne (1839 – 1906), Claude Monet (1840 – 1926), Auguste Renoir (1841 – 1919) a Edgar Degas (1834 – 1917), ktorí spolu s Manetom viedli diskusie o umení v spomínanej Brasserie des Martyrs, či Café Guerbois na Rue des Batignolles neďaleko Place de Clichy.

Návrat do Varšavy

Horovitz opustil Paríž v priebehu leta roku 1868, kedy si v budove dnešného Židovského historického inštitútu (ŽIH) na ulici Tłomackie 3/5 vo Varšave prenajal byt za 600 rubľov.³⁶ Jeho obraz „Coquette sans le savoir“ z tohoročného Salónu bol následne spolu s ďalšími štyrmi obrazmi vystavený v TZSP vo Varšave. Dôvodom odchodu mohla byť napätá politická situácia medzi Francúzskom a Pruskom, ktorá napokon v júli 1870 vyústila do vojnového konfliktu. B. Samuel uviedol aj iný dôvod. Umelec vraj začal uvažovať nad kompozíciou nového žánrového obrazu zo židovského prostredia, pre ktorý potreboval nájst vhodné a výstižné modely priamo z prostredia ortodoxného judaizmu, aký si pamätal z Varšavy.³⁷

Okrem záujmu o žánrové výjavy, ktorým sa budem venovať neskôr, mal Horovitz primárnu ambíciu stať sa portrétistom varšavskej vyššej spoločenskej vrstvy. V tejto oblasti bol konfrontovaný s viacerými uznávanými kolegami, ale predovšetkým s Józefom Simmlerom (1823 – 1868) a Henrykom Rodakowskim (1823 – 1894).

Simmlerove vznešené, luxusné portréty, často aj v životných veľkostiach, boli zrkadlovým odrazom vkusu a požiadaviek varšavskej aristokracie a smotánky. V tejto súvislosti je potrebné spomenúť Horovitzov oficiálny reprezentatívny „Portrét grófa Fiodora Fryderyka Teodora Berga“ [Obr. 3] z roku 1874, pri ktorom kompozične vychádzal zo staršieho Simmlerovho „Portrétu F. F. Berga“ (1867).

Od Rodakowského mohol Horovitz tiež mnoho odporozovať. V jeho ranej tvorbe sú badateľné známky romantizmu, ako aj nadviazanie na tradíciu barokových portrétov. Postavy boli portretované s charakteristickými atribútmi a s ilustračnou scénou z ich života v pozadí, súčasne však badať aj snahu o vystihnutie povahy, či nálady portretovanej osoby. Žánrovo psychologizujúcu rovinu portrétu však vo vtedajšej Horovitzovej tvorbe nenachádzame. Isté paralely medzi Horovitzovým a Rodakowského rukopisom je možné nájsť v portrétoch dám. Verné podanie fyziognómie tváre, rúk, prepracovanie čipiek a šperkov, ktoré boli akoby nasvetlené bodovým svetlom, harmoni-



3. Leopold Horovitz: Portrét grófa Fiodora Fryderyka Teodora Berga, 1874, olej na plátne, 160 × 124,5 cm. Národné múzeum, Wrocław. Foto: Autorka.

zuje so zvyškom postavy ponorenej do tmavého pozadia. Presne takúto schému Horovitz zachovával aj vo svojich dielach.

Súdobé výtvarné umenie prekvitalo vo Varšave ako ešte nikdy predtým. O rozvoj umenia sa zaslúžilo nielen TZSP, ale aj súkromný salón Lucjana Ungra, ktorý bol od roku 1879 prvou súkromnou galériou vo Varšave. O rok neskôr začal v Európskom hoteli organizovať výstavy aj Aleksander Krywult, ktorý sa v opozícii k TZSP snažil propagovať hlavne nové umelecké tendencie.³⁸ V Krakove a Lvove fungovala Spoločnosť priateľov krásnych umení (*Towarzystwo Przyjaciół sztuk pięknych*, ďalej TPSP). Horovitz v týchto inštitúciách často vystavoval – vo varšavskom TZSP (1868 – 1892, okrem 1872, ďalej v rokoch 1898, 1907,

³⁶ BERGMAN, E.: Dzieje budynku Ż.I.H. In: *Żydowski Instytut Historyczny, 50 lat działalności*. Materiały z konferencji jubileuszowej. Warszawa 1996, s. 72.

³⁷ SAMUEL 1903, c. d. (v pozn. 25), s. 519.

³⁸ MALINOWSKI 2003, c. d. (v pozn. 26), s. 16, 256.

1908 – 1913), v salóne L. Ungra (1880), dokonca aj v salóne A. Krywulta (1882 – 1889), ďalej v krakovskom TPSP (1877 – 1890) a v ľvovskom TZSP (1882, 1885, 1904, 1909).³⁹

Pre poľské publikum 19. storočia bola dôležitá hlavne téma a námet obrazov. Naďalej tu pretrvávala tradícia hierarchie maliarskych žánrov. Na prvom mieste boli historické námety a na druhom portréty. Horovitz sa rýchlo dostal do povedomia publika. Už v decembri 1869 sa v novinách písalo, že „*kapsy (v našom kraji) sú prázdne a ceny pána Horovitzza na dnešné časy prehnane vysoké.*“⁴⁰ Najskorším známym portrétom je „Podobizeň grófa Lubomirského“ z roku 1870, ktorý bol namaľovaný podľa fotografie.⁴¹ Z toho vyplýva aj istá strnulosť pózy a výrazu. V priebehu 70. a 80. rokov namaľoval Horovitz mnoho portrétov vznešených dám, pánov a ich detí. Zachovali sa aj dve portrétné štúdiá Horovitzovho druhého syna Armina, ktoré však neprekračujú hranice dôstojnosti a serióznosti.

Od začiatku Horovitzovho pôsobenia vo Varšave boli ohlasy na jeho tvorbu tak kladné, ako aj záporné. Významní kritici umenia ako W. Gerson, H. Struve, H. Piątkowski a W. Wankie ho považovali za skvelého portrétistu. Kritickejší boli A. Sygietyński a S. Witkiewicz. Horovitz mal to (ne)šťastie, že práve roky 1874 – 1890 boli jedným z najplodnejších období poľskej umeleckej kritiky. Antoni Sygietyński (1850 – 1923), literát, umelecký kritik a prívrženec naturalizmu, napríklad vyhlásil, že „*titul prvého portrétistu v Poľsku priznali Horovitzovi konvenční ľudia a kritici, ktorí sa vystríhajú každého prejavu temperamentu v obraze.*“⁴²

V roku 1887 pri príležitosti prvej Všeľpoľskej (*Ogólnopolskiej*) výstavy, ktorá sa konala v krakovských Sukienniciach, zhrnul maliar a kritik Stanisław Witkiewicz (1851 – 1915) charakter Horovitzových portrétov konštatujúc, že „*odkedy ich poznám, t. j. viacmenej 15 rokov, nebadat' v nich žiadnej zmeny, ani stopy*

napredovania a ani cívania.“ Podľa Witkiewicza je Horovitzova kresba síce vždy správna a svedomito kopíruje rysy modelu, ale ponecháva ich bez života a portrét tak stále predstavuje človeka, ktorý „*pózuje maliarovi*“.⁴³ Práve strohá až chladná decentnosť a dôstojnosť boli akousi značkou a charakteristikou Horovitzových portrétov. Witkiewiczova poznámka o absencii akejkoľvek viditeľnej zmeny v Horovitzovom štýle však bola úplne namieste.

Kladnejšieho ohodnotenia sa maliar dočkal zo strany Henryka Struveho (1840 – 1912), ktorý bol profesorom estetiky na Varšavskej univerzite a jeho kritika umenia bola založená na pluralizme hodnôt. Podľa Struva sa Horovitzove portréty odlišujú od portrétov iných umelcov, ktoré sú „*až príliš individuálne*“. Horovitz totiž „*nevytvára ani formou, ani obsahom drámy a tragédie ľudskej duše. Jeho diela sú však skvostami umenia, ktoré charakterizujú výstižným spôsobom vkus, eleganciu, vážnosť a psychický postoj vyšších spoločenských vrstiev.*“⁴⁴ Maliar a kritik Władysław Wankie (1860 – 1925), predstaviteľ moderných maliarskych tendencií v umení, dokonca konštatoval, že Horovitz bol spolu so Simmlerom jediný portrétista európskeho významu vo Varšave a dodal: „*Tým, čím bol Winterhalter pre Európu 60. rokov, tým bol Horovitz pre vtedajšiu Varšavu.*“⁴⁵

Vo vtedajších vyšších spoločenských vrstvách boli za najviac reprezentatívne považované portréty celej postavy v životnej veľkosti, ktoré boli pokračovaním tradície dvorných portrétov *en pied*. Podobné veľké formáty neboli až dovtedy v Horovitzovej tvorbe zastúpené. Umelec uprednostňoval skôr jednoduché portrétno poprsia. Prvý známy datovaný obraz zodpovedajúci týmto požiadavkám je veľkoformátový „Portrét Karolíny Janiny Leonie Wereszczakowej“ (1883), ktorej postavu vidíme zhruba po členky. Ďalším bol „Portrét Heleny Szimanowskej-Brunickiej“ (1895), ktorý je však nevydareným pokusom o stváranie honosného interiéru. Zatiaľ čo do povedomia

³⁹ MAURIN-BIAŁOSTOCKA, J. – DERWOJED, J.: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. Tom III. Warszawa 1979, s. 117; WIERCIŃSKA 1969, c. d. (v pozn. 24), s. 122, 123.

⁴⁰ *Kurier Warszawski*, 30. 12. 1869, č. 288, s. 2.

⁴¹ *Kurier Warszawski*, 11. 7. 1870, č. 150, s. 3.

⁴² *Prawda* (Warszawa), 9. 4. 1883, č. 16, s. 186.

⁴³ *Życie*, 12. 11. 1887, č. 46, s. 734, autor článku S. Witkiewicz.

⁴⁴ *Kłosa*, 27. 4. 1889, č. 1245, s. 290, autor článku H. Struve.

⁴⁵ *Świat* (Warszawa), 1917, č. 48, s. 6, autor článku W. Wankie.

vyššej vrstvy sa Horovitz dostal ako portrétista, do povedomia širšej verejnosti prenikol hlavne vďaka portrétu poľského národného barda Adama Mickiewicza (1798 – 1855). Známe sú dva portréty v kresbe, jeden celej postavy [Obr. 4] a druhý portrét – poprsie, inšpirované daguerotypiou z roku 1842. Zachovalo sa viacero reprodukcí týchto portrétov, ktoré boli popularizované vo forme pohľadníc.

V spomínanej hierarchii výtvarných žánrov predstavovali poslednú kategóriu žánrové motívy a krajinaľba, ktoré sa zvyknú označovať pojmom salónne umenie. To bolo často technicky kvalitne prevedené, ale ideovo nenáročné. Žánrové výjavy s deťmi sa tešili výnimočne veľkej popularite. Pre už spomínaný obraz „Coquette sans le savoir“ nachádzame tematické paralely nielen v Paríži, ale aj vo Viedni (Josef Danhauser, Johann Mathias Ranftl) a Varšave (Wandalin Strzalecki). K najzaujímavejším Horovitzovým obrazom z tejto kategórie patria „Úžernička“ (1870), „Drotári – Zimná idylka“ (1871), nedokončená kresba „Mladého drotára“ (1884) a obraz „Prvorodený“ (1885), ktorý sa dnes nachádza v zbierkach Múzea vo Sv. Antone pod názvom „Rodinné šťastie“.

Okrem takýchto námetov však venoval Horovitz pozornosť aj námetom zo života veriacich židov. Aj napriek tomu, že z kvantitatívneho hľadiska venoval Horovitz židovskej problematike len okrajovú pozornosť, z kvalitatívneho hľadiska predstavujú tieto obrazy najzaujímavejšiu kapitolu jeho tvorby. V roku 1869 vystavil Horovitz prvý obraz tejto tematiky s názvom „Židovský bakalár – Učiteľ“, ktorý zachytával štúdium v chudobnom chederi, kde sa chlapi učia základy judaizmu. V júni 1870 Varšavský kuriér informoval, že Horovitz dokončuje obraz predstavujúci „*úbobú izraelskú rodinu ktorá sa modlí na Tiša BeAv. Pozadím tejto charakteristickej scény je izba vsutku stredoveká, ktorú umelec namaloval podľa skutočnosti v jednom dome na Nalewkach.*“⁴⁶ Táto informácia je pravdepodobne pravdivá, keďže je známe, že na varšavskej ulici Nalewki sa okrem výstavných synagóg nachádzali aj malé modlitebne.⁴⁷ „Tiša BeAv“ (Deviaty deň mesiaca Av) [Obr. 5] je pôstnym dňom spomienky na zničenie prvého a druhého Chrámu a pád Jeruzalema. Ľavý okraj obrazu predstavuje východnú ste-



4. Leopold Horovitz: Celofigurálny portrét Adama Mickiewicza, pohľadnica zo zbierok Poľskej knižnice v Paríži. Foto: Poľská knižnica, Paríž.

nu modlitebne s oknami, medzi ktorými je umiestnený Aron HaKodeš (svätostánok na Tóru). Naľavo od svätostánku je na stene ťažko čitateľný nápis, pozostávajúci zo štyroch písmen hebrejskej abecedy יהוה. Jedná sa o tetragram Božieho mena, ktorý si predchádzajúci bádatelia nevyšli. V pravom hornom rohu vidieť dvere, ktorými sa z predsiene vchádza do mužskej časti. Vedľa vchodu je nádrž s vodou, ktorá slúži na rituálne omývanie rúk pred modlitbou. Na obraze sa v troch plánoch nachádza šestnásť postáv. Prvé dva plány zachytávajú mužskú časť synagógy, zatiaľ čo tretí plán je od druhého oddelený tzv. mechicou – zástenou oddeľujúcou mužskú od ženskej časti. In-

⁴⁶ *Kurier Warszawski*, 2. 6. 1870, č. 120, s. 3.

⁴⁷ FUKS, M.: *Żydzi w Warszawie*. Poznań – Daszewice 1997, s. 206-209.



5. Leopold Horovitz: *Tiša BeAv* (*Deviaty deň mesiaca Av*), 1870, olej na plátne, 58,5 × 77 cm. Múzeum v Ein Harod, Izrael. Foto: Autorka.

terakciu druhého plánu s tretím predstavuje hlava ženy, vykúkajúca spoza závesu. Obraz „*Tiša BeAv*“ je v kompozícii, výraze, a mimike postáv podobný nedatovanej olejovej skici zo zbierok VSG „*Šive*“ (Židovský nárek). Je otáznne, ktorý z obrazov bol inšpiráciou toho druhého. Ďalší obraz zo zbierok VSG „*Šabat*“, dnes chybné vedený pod názvom „*U Rabína*“, zachytáva rodinný výjav, ktorého ústrednou postavou je sediaci muž zahľbený do čítania. Nedokončený obraz prezrádza, že Horovitz najprv ceruzkou naskicoval rámcové obrysy predmetov a postáv, a následne si naznačil farebnú škálu. Neskôr postúpil k precíznej realizácii jednotlivých partií obrazu.

Poľský historik umenia Jerzy Malinowski poukázal na významnú skutočnosť, že obrazy „*Židovský bakalár*“ a „*Tiša BeAv*“ boli prvými žánrovými obrazmi so židovskou tematikou, ktoré boli namaľované maliarom židovského pôvodu a predstavené na verejnej výstave.⁴⁸ Predpokladám, že jedným z najväč-

ších lákadiel pre verejnosť bol akýsi punc autenticity, ktorý Horovitz ako maliar židovského pôvodu prepožičiaval svojim dielam, pravdepodobne o tom ani nevediac. Dovtedy boli obrazy predstavujúce účasť židov na poľských dejinách, či výjavy z náboženského a spoločenského života židov prezentované len maliarmi nežidovského pôvodu. Tieto obrazy vznikali na základe pozorovania vonkajších prejavov a zvyklostí židovského obyvateľstva, ktoré boli pre majoritnú spoločnosť pútavé pre ich odlišnosť a akúsi exotiku, rovnako ako výzor či odev židovského obyvateľstva. Takéto diela nájdeme napríklad v tvorbe Jana Piotra Norblina (1745 – 1830), Aleksandra Orłowského (1777 – 1832), Kazimierza Wojniakowského (1772 – 1812), Franciszka Smuglewicza (1745 – 1807), Piotra Michalowského (1800 – 1855), Juliana Karczewského (1806 – 1833), Wincenty Smokowského (1797 – 1876), Zygmunta Vogela (1764 – 1826), Wilhelma Leopolského (1828 – 1892) a Jana Kanty Hruzika (1809 – 1891). Žánrové obrazy zo židovského prostredia Horovitz maľoval v priebehu 70. až do polovice 80. rokov 19. storočia, kedy táto téma nebola ešte príliš frekventovaná. V nastupujúcej gene-

⁴⁸ MALINOWSKY, J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*. Warszawa 2000, s. 21.

rácii sa však čoraz častejšie začali presadzovať umelci židovského pôvodu, ktorí mali uvoľnenejší, expresívnejší rukopis a s farbami narábali slobodnejšie a hravo. Ich obrazy sú si s Horovitzovými blízke len po stránke tematickej, nie štýlovej. Boli to maliari Stanisław Heyman (1843 – 1915), Szymon Buchbinder (1853 – 1908?), Maurycy Gottlieb (1856 – 1879) a Samuel Hirszenberg (1865 – 1908).

Horovitz ale nebol ani zďaleka prvým „autentickým“ maliarom žánrových výjavov zo židovského prostredia. Už od polovice 19. storočia sa na európskej umeleckej scéne začali presadzovať umelci židovského pôvodu, ako napríklad Salomon Alexander Hart (1806 – 1881), Geskel Salomon (1821 – 1902), Moritz Daniel Oppenheim (1800 – 1882). Horovitzovými súčasníkmi boli Jozef Israëls (1824 – 1911) a Isidor Kaufmann (1853 – 1921).

Budapeštianske súvislosti

Podľa informácií v poľskej tlači sa Horovitz s rodinou v roku 1890 presťahoval do Budapešti.⁴⁹ Podľa S. Lestyána sa presťahoval až v roku 1892,⁵⁰ zatiaľ čo Menyhért Lányi uviedol rok 1897.⁵¹ Ostáva teda naďalej sporným, kedy presne a prečo Horovitz z Varšavy odišiel. V Budapešti mal totiž Horovitz v oblasti portrétnej tvorby oveľa viac konkurentov. Bol ním napríklad Miklós Barabás (1810 – 1898), ktorý bol považovaný za oficiálneho portrétistu verejného života a jeho činiteľov. Viackrát portrétoval napríklad básnika Jánoša Aranyho (1817 – 1882), ktorého posmrtný portrét vytvoril síce aj Horovitz, ale až v roku 1887. Po úspechu portrétu Aranyho namaľoval Horovitz „Portrét spisovateľa Móra Jókai“ (1825 – 1904). Aj ten sa tešil veľkej obľube o čom svedčí aj fakt, že v roku 1893 *Vasárnapi Ujság* sľuboval svojim predplatiteľom reprodukciu portrétu M. Jókai od L. Horovitz ako bonus.⁵² Pozornosť si zaslúžia aj iné Horovitzove portréty predstaviteľov spoločenskej elity. Po portrétoch dvoch spomínaných literátov vytvoril Horovitz „Podobizeň Ferencza Aurela Pulszkého“ (1814 – 1897), významného archeológa, riaditeľa Národného múzea

v Budapešti a prezidenta literárnej sekcie Maďarskej akadémie vied. Horovitz namaľoval portrét tohto prešovského rodáka v roku 1890. Na viedenskej výstave v roku 1893 si dal cisár František Jozef I. predstaviť Leopolda Horovitz a uznanlivo sa vyjadril o jeho portrét Pulszkého.⁵³ Tým sa Horovitzovi otvorili dvierka aj k lukratívnym zákazkám viedenského dvora.

Reprezentatívne portréty maľovali v 60. a 70. rokoch 19. storočia v Budapešti aj Bertalan Székely (1835 – 1911) a Mór Than (1828 – 1899), zatiaľ čo v 80. rokoch bol hlavným portrétistom Gyula Benczúr (1884 – 1920). Benczúr vypestoval osobitý štýl uhorskej oficiálno-reprezentatívnej podobizne, ktorý sa v rámci jeho maliarskej školy stal takmer normou pre tzv. župný portrét. Charakteristickým znakom bolo trojštvrťové poňatie figúry, prípadne celej postavy, honosne odetej a s atribútmi stavovskej príslušnosti. Zdôrazňovala sa v nich vonkajšia reprezentatívnosť, neraz podčiarknutá teatrálnou gestikuláciou. Benczúrove portrétne umenie reprezentovalo hodnoty blízke vyššej spoločnosti. U Benczúra si objednávali portréty poprední predstavitelia politického a spoločenského života, ako napríklad premiér Kálmán Tisza (1830 – 1902) a minister kultúry Ágoston Trefort (1817 – 1888). Prieskum depozitárov maďarských umeleckých inštitúcií ukázal, že Leopold Horovitz namaľoval „Portrét premiéra K. Tiszu“ a „Portrét ministra Á. Treforta“ o desať rokov neskôr. Horovitzovým portrétom však chýba benczúrovská pompéznosť, sú skôr decentné a strohé. Na rozdiel od skoršieho obdobia bez akýchkoľvek postranných prvkov, či interiérového pozadia, v týchto portrétoch sa približuje benczúrovskému typu portrétu tým, že postavy vsadil do prostredia korešpondujúceho s ich postavením a povoláním.

K Horovitzovmu úspechu prispeli aj rôzne ocenenia, ktorými bola ovenčená jeho tvorba už od začiatku 70. rokov. Tie ho patrične zviditeľnili a etablovali v lepšej spoločnosti. Bol totiž jedným z mnohých portrétistov, ktorí sa uchádzali o priazeň berlínskej, mníchovskej, drážďanskej, budapeštianskej a viedenskej

⁴⁹ *Kraj*, 1892, č. 15, s. 10-11.

⁵⁰ LESTYÁN, S.: Ferenc József udvarí festüje volt... In: *Vasárnapi Ujság*, 30. 1. 1938.

⁵¹ LÁNYI 1933, c. d. (v pozn. 5), s. 88.

⁵² *Vasárnapi Ujság*, 1893, č. 52.

⁵³ *Vasárnapi Ujság*, 1893, s. 239.

spoločenskej smotánky. V roku 1873 získal vo Viedni Znalecké ocenenie (*Müüérem*), v roku 1885 mu bol v Budapešti udelený Pochvalný list, o tri roky neskôr obdržal Zlatú medailu vo Viedni a v Mníchove.⁵⁴ V roku 1889 získal na parížskom Salóne ďalšiu Zlatú medailu. V roku 1891 počas výstavy v Berlíne dostal od cisára Wilhelma vyznamenanie – Malú zlatú medailu.⁵⁵ Koncom roka 1892 bol Horovitz jednohlasne zvolený za čestného člena Bavorskej kráľovskej akadémie v Mníchove. V roku 1891 získal v Berlíne Zlatú medailu a o dva roky neskôr vo Viedni Zlatú medailu veľkokniežaťa Károly Lajosa.⁵⁶ V roku 1896 získal na Miléniovej výstave v Budapešti Zlatú štátnu medailu.⁵⁷

Viedeň na prelome storočí

Z rakúskej dobovej tlače sa dozvedáme, že Horovitzove obrazy, prezentované okolo roku 1890 na výstave v Dome umelcov (*Künstlerhaus*), spôsobili senzáciu. Noblesa celkového výrazu a solidnosť kresliarskeho prevedenia vraj zapôsobili tak, že: „*Všetci chteli mať všetko maľované od Horovitzu.*“⁵⁸ Ak zároveň prijme- me za pravdivú už spomínanú informáciu o Horovitzovom zoznamení sa s cisárom Františkom Jozefom I. v roku 1893 a dáme ju do súvislosti s Horovitzovým členstvom v Spoločnosti výtvarných umelcov Rakúska, Dome umelcov (*Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus*) od roku 1895,⁵⁹ je možné pripustiť, že maliar sa definitívne presťahoval do Viedne v priebehu roku 1895. Dom umelcov bol založený ešte v roku 1861 ako spoločenstvo architektov, umelcov a sochárov. Táto inštitúcia sa veľmi rýchlo stala kľúčom k úspechu umelcov v nej združených, a neskôr aj neslávny diktátorom umeleckého dia- nia. Každoročne organizované výstavy tohto umelec- kého združenia otváral cisár osobne. Horovitz si zre- jme uvedomoval, že najlepšie miesto pre umelca jeho

kvalít je práve v okolí cisárskeho dvora, ktorý bol silnou baštou akademických tendencií a tradícií 19. storočia. Od roku 1896 až do roku 1906 Horovitz por- trétoval cisára minimálne štyrikrát. Udalosti z roku 1904 poukazujú na blízky vzťah maliara k cisárovi. Začiatkom apríla toho roku totiž zomrela maliarova matka, ktorá si priala byť pochovaná vedľa svojho muža na starom židovskom cintoríne. Mestský úrad to ale nechcel dovoliť, keďže tento cintorín sa už 16 rokov nepoužíval. Horovitzovi sa však podarilo vy- baviť výnimku u samotného cisára. Mesto Košice dostalo príkaz vo forme najvyššieho nariadenia z Viedne, ktoré prišlo do Košíc cez Budapešť.⁶⁰

Samotný fakt, že Horovitz maľoval cisára viackrát nie je až taký výnimočný, keďže cisár sa nechával por- trétovať často, čo vyplývalo z jeho spoločenskej a po- litickej funkcie. Oficiálne portréty bývali obvyklým darom či prejavom dobrej vôle panovníka. Medzi vy- hľadávaných viedenských akademických portrétistov patrili napríklad Hans Canon (1829 – 1885), Franz von Lenbach (1836 – 1904), Hans Makart (1840 – 1884), Heinrich von Angeli (1840 – 1925), či Wil- helm A. Vita a Julius von Blaas.

Jedným z prvých oponentov akademickej maľby bol Anton Romako (1832 – 1889), ktorý po svojom návrate do Viedne v roku 1874 odmietol členstvo v Dome umelcov. Jeho tvorba predstavuje akýsi me- dzičlánok v procese odumierania starého a vzkĺčenia nového, ktorý sa podľa kritika umenia a publicistu Ludwiga Hevesiho (1843 – 1910) započal okolo roku 1896 vo Viedni. V apríli 1897 odišlo devätnásť umel- cov zo Spoločnosti výtvarných umelcov Rakúska, Domu umelcov (*Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus*) a založili spolok umelcov neaka- demického čítania, Združenie výtvarných umelcov Rakúska, Viedenskú secesiu (*Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Wiener Secession*), ktorého presiden-

⁵⁴ Zoznam vyznamenaní L. Horovitzu. Magyar Tudományos Akadémia – Művészettörténeti dokumentációs központ, Bu- dapešť, krabica H-Horovitz. Zoznam vypracoval pracovník dokumentačného oddelenia inštitúcie.

⁵⁵ *Vasárnapi Ujság*, 1891, s. 492.

⁵⁶ Zoznam vyznamenaní L. Horovitzu, c. d. (v pozn. 54).

⁵⁷ THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. XVII. Band.* Leipzig 1924, s. 525-526.

⁵⁸ *Neue freie Presse*, 22. 11. 1917.

⁵⁹ BRANDSTÄTTER, C. (ed.): *Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichisches Galerie. Band 2: Belvedere.* Wien 1993, s. 177.

⁶⁰ KEMPELEN, B.: *Magyarországi Zsidó és Zsidó eredetű családok I.* Budapest 1937, s. 27-31; BARKÁNY, E. – DOJČ, L.: *Židov- ské náboženské obce na Slovensku.* Bratislava 1991, s. 379.

tom sa stal Gustav Klimt (1862 – 1918). Situácia vo Viedni bola teda vďaka rôznym politickým, sociálnym a umeleckým faktorom veľmi rozmanitá. Akademickú líniu umeleckej produkcie sa však veľmi úspešne darilo až do smrti cisára v roku 1916. Bol to typ tvorby aj naďalej blízky staršej generácii aristokracie a spoločenskej honorabilite, ktorá sa nestotožňovala s víziou nového umenia prezentovanou mladšou generáciou.

Konflikt medzi akademikmi a revolucionármi typu Klimt je potrebné vidieť nie ako konflikt „dožívajúcej“ a „rodiacej“ sa tendencie v umení, ale hlavne ako spoločenský a ľudský problém. Problém s akceptáciou nebol ani tak vo formálnej rovine novej Klimtovej tvorby, ale skôr tej obsahovej. Nahota, hlavne tá ženská, sa totiž stala „témou dňa“. Koncept zrodenia sa nového umenia s charakterom *Ver sacrum* (Svätá jar) bol teda, ako to už pri zrození býva, strastiplný. Pravdu o ňom sa rozhodli umelci hlásať veľmi názorne, čo demonštruje aj Klimtov návrh na plagát z roku 1899 „Nuda veritas“ (Nahá pravda). Hevesiho motto „*Dobe jej umenie, umeniu jeho slobodu*“ sa stalo krédom ďalších generácií. Ignorovanie spoločenského tabu týkajúceho sa sexuality sa stalo pre mladú generáciu žolíkom v generačnom, ale aj politickom boji. V roku 1909 založili študenti akadémie Skupinu nového umenia (*Neue Kunstgruppe*), ktorá smerovala k expresionizmu. Bol pre nich príznačný odpor voči historizmu, akademizmu a konzervatívnej tradícii umenia 19. storočia.⁶¹ V tom čase vyhlásil architekt Adolf Loos (1870 – 1933) ornament za zločin.

Rôznorodosť umeleckého sveta bola vo Viedni okolo roku 1900 naozaj nevídaná a svet výtvarného umenia bol pre umelca trhoviskom plným bohatej ponuky vôní, chutí, tvarov – nových ideí a foriem. Horovitz bol opäť, ako pred rokmi v Paríži, pri zrode nových myšlienok a názorov na umelecký prejav, význam a poslanie umenia. Ale ani tentokrát nevybočil zo svojej cesty.

Pre Horovitza to boli časy plodné na dôležité objednávky. Portrétoval významného kultúrneho a poli-

tického aktivistu Nikolausa Dumbu (1896), skladateľa Johanna Straussa ml. (1896) a Princa Karla von Arenberg (1897), ktorého portrét bol na maliarove pomery dosť netradičný, a síce celofigurálny a na dôvažok vsadený do exteriéru. Princa zvečnil v prechádzkovom odevu ako stojí na čistinke pod stromom a v pozadí sa črtá silueta monumentálneho kaštieľa. Synchronizácia postavy s pozadím iným než neutrálnym nebola ale Horovitzovou silnou stránkou.

Aj napriek podobným neduhom však Horovitz v silnej konkurencii ostatných portrétistov obstál. Najlepším dôkazom toho je evidentná spokojnosť samotného cisára s jeho tvorbou a fakt, že po tragickej smrti cisárovnej Alžbety – Sissi (nar. 1837) v septembri 1898 požiadal Horovitza ako prvého, aby namaloval portrét zosnulej. V priebehu výskumu sa podarilo identifikovať štyri verzie portréту Sissi, z nich dve ostali len v štádiu kreslených skíc. Predstavovali Sissi v rôznych vekových variáciách a vznikli v priebehu rokov 1898 a 1899. Na všetkých štyroch má Sissi rovnaké šaty, portréty sa líšia ofinou, pričom na vizuálne najmladšej verzii cisárovná ofinu nemá. Skice, ktoré zachytávajú Sissi približne vo veku štyridsaťpäť rokov sú dnes známe len vďaka fotografiám z Rakúskej národnej knižnice. Najmladšia verzia podoby cisárovnej bez ofiny vznikla v roku 1899 a v rakúskej literatúre býva chybné pripisovaná Arminovi Horovitzovi. Ako sa podarilo zistiť, originál portrétu Sissi s ofinou [Obr. 6] sa dnes nachádza v majetku Piaristenkeller Restaurationsbetrieb Gesellschaft vo Viedni. Štíhla postava panovníčky je odetá do jednoduchých čiernych šiat, zdobených čiernou čipkou, aké nosila od samovraždy syna Rudolfa v decembri 1888. Tmavé vlasy spletené do hrubého vrkoča má ovinuté nad čelom a tvoria tak cisárovnej typický účes – korunu z vlasov. V zopätých rukách drží čipkovanú kabelku a čierny vejár, ktorým si na verejnosti zakrývala tvár. Hľadá priamo, ale vďaka šikovnosti maliara jej oči sledujú diváka prechádzajúceho popri obraze.⁶²

V dobovej tlači sa nachádza veľké množstvo informácií o Horovitzovej horúčkovitej činnosti. Na

⁶¹ FAHR-BECKER, G.: *Secesia*. Bratislava 1998, s. 335; HOFMANN, W.: *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*. Salzburg 1970, s. 17, 23, 50.

⁶² Obrázok je v súčasnosti časťou expozície múzea epochy Sissi a Františka Jozefa v rámci reštaurácie Piaristenkeller vo Viedni. Majiteľ reštaurácie pán Emberger mu vytvoril jedinečné výstavné podmienky. Intenzitu svetla v miestnosti je možné korigovať, keďže pri tlmene osvetlení tmavá postava opticky doslova vystupuje z neutrálného pozadia.



6. Leopold Horovitz: Portrét cisárovnej Alžbety, 1899, olej na plátne, 160 × 110 cm. Piaristenkeller Restaurationsbetrieb Gesellschaft (PRG), Viedeň. Foto: PRG, Viedeň.



7. Leopold Horovitz: Portrét dcéry Stefanie v bielom, 1907, olej na plátne, 161 × 102 cm. Východoslovenská galéria (VSG), Košice. Foto: Archív VSG, Košice.

príkaz cisára zriadili maliarovi v Hofburgu pracovňu a dodali fotografie a portréty panovníčky. Väčšina z nich pochádzala zo 60. a 70. rokov 19. storočia, neskôr sa totiž Alžbeta pre pribúdajúce známky staroby už nechcela dávať portretovať a ani fotografovať.⁶³ Sám umelec vraj videl cisárovnú iba raz, i to len zbežne. Preto do ateliéru prichádzali ľudia, ktorí ju poznali, ako cisár, dvorné dámy, dokonca aj kadevníčka a krajčírka. Z dostupných dobových prameňov vyplýva, že portrét bez ofiny, na ktorom cisárovná vyzerá mladšie, bol určený pre súkromné účely panovníka, zatiaľ čo ten s ofinou pre verejnosť. Tomu nasvedčuje aj fakt, že podobizeň s ofinou bola medi-

álne známejšia a neskôr sa stala vzorom iným maliarom, napríklad Friedrichovi Augustovi von Kaulbach (1850 – 1920) alebo Theodorovi Zasche (1862 – 1922). Horovitz však nebol jediným maliarom, ktorý bol panovníkom poverený vytvoriť jej portrét. Ďalším bol už spomínaný G. Benczúr. Cisár však preukázal svoju spokojnosť Horovitzovi tým, že mu v roku 1899 udelil čestné vyznamenanie Pro Litteris et Artibus a Rád železnej koruny/kríža 3. stupňa.⁶⁴

V Horovitzovej tvorbe sa objavujú aj ďalšie vydatrené ženské portréty. Pre dva z nich je charakteristická živšia paleta a väčšia uvoľnenosť maľby. Jedná sa o portréty umelcových dcér Zofie (1877 – 1943) z ro-

⁶³ Medzi najznámejších portrétistov cisárovnej patrili Karl von Piloty (1853), Franz Xaver Winterhalter (1864, 1865), Georg Raab (1867).

⁶⁴ *Képes Családi Lapok* (Budapest), 9. 4. 1899, s. 240; *Dr. Bloch's Österreichische Wochenschrift* (Wien), 23. 11. 1917, č. 45, s. 742-743; *Művészet*, 16, 1917, s. 78-79.

ku 1897 a Stefanie (1887 – 1942/43) z roku 1907, ktorý je známy pod názvom „Dcéra v bielom“ [Obr. 7]. Je škoda, že práve tento portrét zhorel pri požiari v depozite VSG a zachovala sa len čiernobiela fotografia. Stefania bola zobrazená ako ležérne sedí za stolom a laktami sa opiera o veľkú rozčítanú knihu pričom hľadí na diváka. Horovitz tentoraz, pre neho netypicky, namaľoval portrétnu momentku. O domáckej atmosfére svedčí pohodlný voľný odev a jednoducho upravené vlasy mladej ženy. Nebol by to však Horovitz, keby do tejto uvoľnenej a nenútenej kompozície nebol vložil nejaký tradičný prvok. V tomto prípade je ním elegantná stolička na dlhých nohách, na ktorej spočíva paleta a štetce.

Vďaka rakúskej dobovej tlači sa konečne dozvedáme aj niečo viac o Horovitzových praktikách pri portrétovaní. V článku Davida Kohna, maliarovo priateľa, sa spomína, že maliarovi klienti často vzdychali kvôli počtu a dĺžke sedení. Potreboval vraj desať až dvadsať sedení. Portrétovaní sa vraj nenudili, keďže maliar vedel byť počas maľovania veľmi zábavný a rozprával rôzne historky. Stávalo sa, že na jednom portrétu pracoval aj niekoľko mesiacov. Pre Horovitza sa však práca namaľovaním portrétu neskončila. Rovnako dôležitou bola aj prezentácia výsledku klientovi. Predtým, ako návštevník vošiel do ateliéru, Horovitz obraz posúval sem a tam po miestnosti, až kým nestál v správnom svetle. Toto malé divadelné predstavenie pôsobilo vraj vo väčšine prípadov veľmi sugestívne a zanechávalo hlboký dojem.⁶⁵ David Kohn spomenul aj netradičný Horovitzov žánrový „Portrét Kopernika“, ktorým bol jedným z posledných maliarových diel.⁶⁶ Armin Horovitz uviedol, že posledným bol portrét barónky Pacher-Theinburg,⁶⁷ ktorý je však dnes nezvestný. Horovitzov mladý Kopernik s pážacím účesom zasnene pozoruje nočnú oblohu spoza veľkého kružbového gotického okna. Týmto trikom Horovitz unikol zobrazovaniu dolnej časti jeho tela, ktorej prevedenie evidentne nepatrilo medzi jeho silné stránky. Netradičný obraz mal byť možno darom pre manželku, poľskú patriotku, ktorá mala dňa 8. januára 1918 osláviť 65. narodeniny. Toho sa však už maliar nedožil.

⁶⁵ *Neue freie Presse*, 22. 11. 1917.

⁶⁶ Tento obraz sa v súčasnosti nachádza v Lvovskej galérii umenia.



8. Leopold Horovitz: *Autopotrét v ateliéri (Improvizovaná kuchyňa)*, 1868, olej na dreve, 24,5 × 19 cm. Národné múzeum, Varšava. Foto: Autorka.

Leopold Horovitz zomrel 16. novembra 1917 vo veku 79 rokov vo svojom viedenskom byte. Pochovaný bol v židovskej časti Centrálného cintorína. Náhrobok v tvare ihlanu so štylizovanými iónskymi volútami a akantovými listami venoval židovský kultúrny spolok.⁶⁸ Pomník je pozoruhodnou sochárskou prácou a líši sa od ostatných v jeho okolí svojím klasicistickým charakterom a dekoratívnosťou.

Autopotrét

Skutočnosť, že Horovitzov štýl a koncepcia portrétu sa v priebehu jeho života výrazne nezmenili, je možné ilustrovať aj na žánrovo identických dielach – autopotrétach. Horovitzova záľuba v portrétach sa odrazila aj v snahe zachytiť podobu seba samého. Tri najranejšie (1856, 1857, 1858) autopotrét sa zachovali len vo fotografickej podobe. Ich spoločným znakom je oválny tvar medailónu, do ktorého bola podobizeň zasadená a aký bol použitý aj pri portrétach

⁶⁷ *Leopold Horovitz*, c. d. (v pozn. 4), s. 16, 19.

⁶⁸ *Neue Freie Presse*, 18. 11. 1917, s. 22.



9. Leopold Horowitz: *Autoportrét*, 1890, pastel a ublík na papieri, 36,5 × 26,3 cm. *Maďarská národná galéria, Budapešť*. Foto: *Autor-ka*.

„Drotára“. Zároveň ide vo všetkých troch prípadoch o zobrazenie poprsia. Na autoportréte z roku 1857 sa Horowitz síce prezentoval ako mladý gentleman v cylindri, bielej košeli s vysokým golierom a mašľovou viazankou, ale bez akýchkoľvek atribútov jeho profesie. Na všetkých portrétoch vidíme mladého muža, ktorý sa možno ešte necítil dosť sebaisto, aby prezentoval sám seba ako maliara.

V roku 1868 bol vo varšavskom TZSP vystavený Horovitzov pozoruhodný žánrovo ladený autoportrét s názvom „Improvizovaná kuchyňa“ [Obr. 8], ktorý zachytáva maliara ako si vo svojom ateliéri pripravuje na jednoduchej piecke jedlo z vajčiek. Na obraze sa nachádza viacero ďalších atribútov maliarskeho remesla, ako napríklad paleta so štetcami, figurína

s cylindrom na hlave, sadrové bustové odliatky a knihy. Fenomén žánrovo ladených interiérových výjavov zo súkromného života siaha až do 30. a 40. rokov 19. storočia, do obdobia *biedermeieru*. Čoraz častejšie sa tak stretávame s autoportrétmi v ateliéroch, prípadne v kruhu rodiny, čím umelci pootvorili dvere do svojho súkromia. Maria Popręcka uviedla, že v druhej polovici 19. storočia boli takéto námety, týkajúce sa umelcov samotných a nielen ich umeleckej produkcie, všeobecne obľúbené. Bol to dôsledok romantizmu, ktorý vysoko hodnotil umelcov a ich tvorivosť.⁶⁹

Z poľského prostredia je exemplárnym príkladom oslavovaného umelca Jan Matejko (1838 – 1893). Tento Krakovčan sa od svojej mladosti až do staroby portrétoval často a rád. Okrem samostatných autoportrétov stvárňoval sám seba na plátnach s historickou a náboženskou tematikou. Jeho autoportréty majú viacero rovín, od sebaironie a humoristického karikatúry až po romantické vyobrazenia seba samého ako vešťača a proroka, či realistické, monumentálne a heroické portréty. V tejto súvislosti je zaujímavé spomenúť Matejkove satirické kresby, ktoré reprezentujú úplne inú podobu jeho osobnosti. Jednou takou je karikatúra z roku 1873 zachytávajúca situáciu pri maľovaní obrazu Kopernika, kde maliar stojaci na pódiu maľuje obraz astronóma, ktorý mu vyplazuje jazyk. V strede ateliéru sedí rozložitá pani manželka a prísny pohľadom sleduje postup práce, zatiaľ čo početný krdel detí pobehuje okolo. V prípade Horovitzovej sebaironickej maľby bol však výsledkom verejný výsmech vo *Varšavskom kuriéri*. Autor článku v závere príspevku o obraze sarkasticky konštatoval: „*Žiaľ nepodarilo sa nám určiť, či si (umelec) varí raňajky, obed, či večeru.*“⁷⁰ Horovitz sa pravdepodobne satirická glosa dotkla, a keďže od verejnej mienky závisela jeho existencia, k obdobnému „úletu“ sa už nevrátil a zvyšok jeho známych autoportrétov je udržiavaný v dôstojnej a reprezentatívnej rovine.

Sporným je Horovitzov autoportrét na obraze „*Tiša BeAv*“ z roku 1870. Ryšavý mládenec v popredí obrazu by mohol byť maliar. Takáto seba projekcia nebola ničím výnimočným a v poľskom kontexte bola s obľubou využívaná už spomínaným Matejkom. Vo väčšine takýchto prípadov sa postava predstavujúca umelca snaží nadviazať vizuálny kontakt s di-

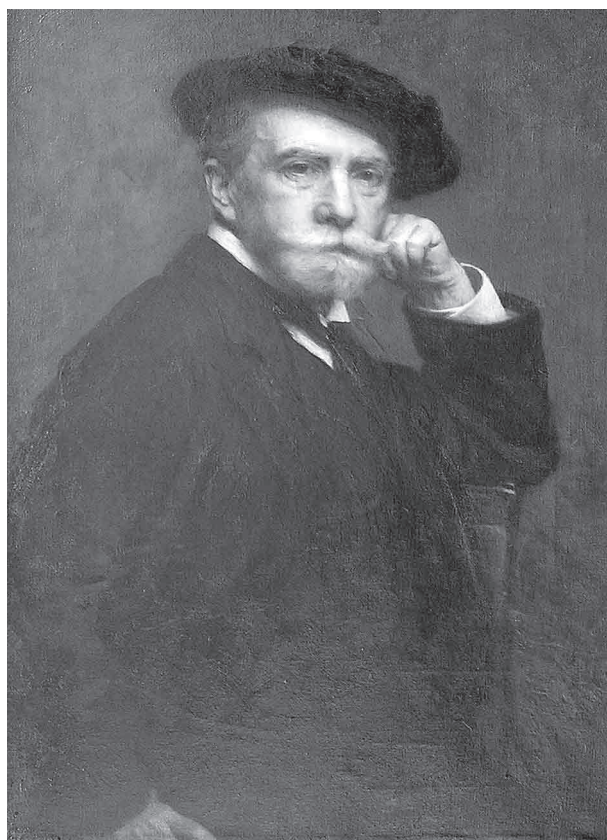
⁶⁹ POPRĘCKA, M.: *Polskie malarstwo salonowe*. Warszawa 1991, s. 15.

⁷⁰ *Kurier Warszawski*, 21. 9. 1868, č. 217, s. 3.

vákom, tak ako v prípade ryšavého mladíka. Dôvody takéhoto konania sa hľadajú ťažko, vzhľadom na absenciu akýchkoľvek poznatkov o súkromnom živote, myšlienkach a pocitoch Horovitz. Jedna z tradičných interpretácií sa týka prehodnocovania vlastnej židovskej identity. Typickým príkladom takejto pohnútky je dielo Maurycy Gottlieba (1856 – 1879), ktorého autoportréty⁷¹ a obrazy⁷² sú skutočnou odyseou hľadania vlastnej identity. Najznámejším je jeho kryptoautoportrét na obraze „Židia modliaci sa v synagóge na Jom Kippur“ z roku 1878. Maliar stojí v prvom pláne hneď vedľa muža držiaceho Tóru. Hebrejský nápis na štíte Tóry je formou epitafu so znením: „Darované ako pamiatka na nášho drabého zosnulého učiteľa a rabbiho Moše Gottlieba, česť jeho pamiatke 1878.“⁷³ Na rozdiel od mladého Gottlieba však Horovitz nemal v pláne byť príliš osobným, maľovanie pre neho nikdy nebolo terapiou. Autoportrét sa stal skôr médiom realizovania dokonalej vízie seba samého. Na kresbe z roku 1890 sa Horovitz stvárnil z ľavého trištvrtprofilu s paletou a štetcami v rukách [Obr. 9]. Predstavil tak jednu z kompozičných variácií typu „umelec s jeho atribútmi“, ktorá sa odteraz bude len minimálne obmieňať. Niekedy po roku 1900, paralelne s pribúdajúcimi rokmi a rednúcimi vlasmi, sa objaví na hlave Horovitz baretka, tak príznačná pre príslušníka maliarskej profesie.

Autoportréty z rokov 1911, 1912 ako aj posledný známy z roku 1915 [Obr. 10] sú si veľmi podobné. Horovitz síce vidíme z viacerých uhlov pohľadu, ale vždy len do pásu a v tom istom odevu.⁷⁴ Rukopis maliara sa na jednotlivých obrazoch výrazne nelíšil, bol to stále ten uhladený, jemný, splyvavý ťah štetca, ktorým pedantne modeloval tvár, zatiaľ čo tmavé časti odevu ponechával bez výraznejšej úpravy.

Vo svojich autoportrétoch Horovitz úplne ignoroval iné možné kompozičné schémy a síce portrét celej a sediacej celej postavy. Ani v pokročilom veku zjavne nepodľahol pokušeniu, ktoré by ho zvedlo



10. Leopold Horovitz: *Autoportrét*, 1915, olej na plátne, 94,5 × 64 cm. Východoslovenská galéria, Košice. Foto: Autorka.

k akejsi hre s vlastným výzorom a možností zobrazit seba samého v nereálnych situáciách, akými boli rôzne historizujúce a fantazijné štylizácie á la Rembrandt, realizované napríklad už viackrát spomenutým G. Benczúrom. Ten popri detských a mládežníckych portrétoch namaľoval zhruba 20 autoportrétov, čo je viac než ktorýkoľvek jeho súčasník. Mnohé predstavujú rôzne hravé kreácie, v ktorých sa štylizoval do mytologických a historických úloh. Z doteraz známych Ho-

⁷¹ „Autoportrét v odevu poľského šľachtica“ (1874), ktorý zachytáva túžbu Gottlieba stať sa súčasťou poľského národa. Kontroverzný autoportrét s názvom „Ahašver“ zobrazujúci človeka bez domova a síce symbol večne sa túľajúceho židovského národa. Prípadne sa môže jednať o perzského kráľa z príbehu o Ester-Hadase.

⁷² Jedným z posledných diel je ukrytý autoportrét na obraze „Ježiš káže v chráme“.

⁷³ SILVER, L.: Maurycy Gottlieb as Early Jewish Artist. In: SOUSSLOFF, C. M. (ed.): *Jewish Identity in modern art history*. London 1999, s. 98-99.

⁷⁴ Podobná kompozičná schéma bola veľmi blízka vienskému maliarovi Friedrichovi von Amerlingovi (1803 – 1887), ktorý v priebehu 60. až 80. rokov realizoval viacero autoportrétov, na ktorých je zachytený do polpása s paletou a štetcami v rukách.



11. Fotografia Leopolda Horovitzza s vnúčatami, okolo 1915. Súkromný majetok.

rovitzových autoportrétov sa však nedozvedáme nič o jeho duševnom rozporení, majetkovej situácii, či rodinných záležitostiach. V rámci známej Horovitzovej tvorby sa nenachádza ani jeden obraz, ktorý by predstavoval komornú atmosféru početnej maliarovej rodiny. Dôvodom absencie takýchto obrazov však nemusí byť len Horovitzov nedostatok invencie, či záujmu o vlastnú rodinu. Hrôzy holokaustu, ktoré postihli židovské rodiny neobišli ani tú Horovitzovu. Dcéry Zofia a Stefania umreli vo varšavskom gete,

⁷⁵ KOHN, D.: Leopold Horowitz III. In: *Dr. Bloch's Österreichische Wochenschrift* (Wien), 8. 11. 1918, č. 44, s. 710-711.

⁷⁶ V Košiciach boli Horovitzove diela vystavené viackrát. V roku 1902 v rámci putovnej výstavy budapešťianskeho *Nemzeti Szalon* (Národný salón), v roku 1918 na dobročinnnej výstave obrazov hornouhorských maliarov v prospech vojnových sirôt, ďalej v roku 1921 v rámci výstavy podobizní a miniatúr z majetkov

respektíve koncentračnom tábore; Janina zomrela vo Viedni. Zachránili sa len synovia. Armin vycestoval do Veľkej Británie a Jerzy (Georg) do Mexika. Rodina tak prišla nielen o rodinné pamiatky, fotografie a umelecké diela, ale dokonca stratila vzájomný kontakt. Potomkovia Zofie, Armina a Georga sa opätovne stretli vďaka genealogickému výskumu, ktorý bol súčasťou môjho bádania a preukázal ich príbuzenstvo. V ich pozostalosti sa nachádzajú len dve fotografie Horovitzza so svojou rodinou. Jednou z nich je rodinná fotografia z roku 1913 pred viedenskou univerzitou pri príležitosti udelenia doktorátu z prírodných vied dcére Stefánii a na druhej je Horovitz s vnúčatami pravdepodobne okolo roku 1915 [Obr. 11]. Ako z nich vyplýva, umelec bol nízkeho veku, čo mohlo byť dôvodom prečo v rámci autoportrétov unikol celofigurálnemu zobrazeniu vlastnej postavy.

Retrospektívne výstavy

V októbri 1918 sa konala vo viedenskom Dome umelcov kolektívna retrospektívna výstava Leopolda Horovitzza, Josefa Hackhofera a Thomasa Hrnčířa. Dlhoročný priateľ maliara, David Kohn, konštatoval, že chýbajú viaceré významné obrazy a tie vystavené tvoria len zlomok Horovitzovej početnej produkcie, hoci vystavených bolo 51 diel, zväčša olejomalieb, ale aj pastelov, kresieb a šesť fotografií portrétov.⁷⁵ Informácie o jednotlivých dielach boli nadmieru skromné, v katalógu bola totiž uvedená len technika.

Prvá a nateraz posledná retrospektívna výstava Horovitzovej tvorby na území dnešného Slovenska sa konala v Košiciach v roku 1938 a bola prístupná verejnosti od 12. marca do 4. apríla.⁷⁶ Iniciátorom výstavy bol vtedajší riaditeľ Východoslovenského múzea (ďalej VSM) JUDr. Josef Polák (1886, Praha – 1945, Osvienčim).⁷⁷ Pred 1. svetovou vojnou pracoval Polák v Židovskom múzeu v Prahe, kde sa venoval výskumu a evidencii zbierok. V marci 1919 pre-

košických rodín, v roku 1952 na výstave *Východoslovenskí maliari XIX. storočia* a aj v roku 1955 v rámci výstavy diel *Zo zbierok Krajskej galérie v Košiciach*. – *Felsőmagyarország*, 23. 10. 1902, s. 2; *Kassa Vidéke*, 1902, č. 4, s. 5-6; SABOL, E. (ed.): *Katalógy košických výstav do roku 1955*. Košice 1956, s. 19, 21, 23, 43, 49, 52.

⁷⁷ VESELSKÁ, M.: *Muž, který si nedal pokoj. Příběh Josefa Poláka (1886 – 1945)*. Praha 2005, s. 19.

vzal zodpovednosť za zbierky vtedajšieho košického Hornouhorského Rákocziho múzea. Košické múzeum sa pod jeho vedením stalo prvým štátnym múzeom v Československu. Polákove aktivity boli všestranne ladené a zamerané na rôzne tematické, národnostné a náboženské aspekty košického regiónu, ako aj zahraničného diania. V priebehu svojho pôsobenia usporiadal Polák viac ako 220 výstav, mnoho kultúrnych podujatí, ako aj dlhodobějších projektov.

Na príprave retrospektívnej výstavy sa aktívne podieľal aj umelcov syn Armin Horovitz, ktorý bol autorom plagátu, ako aj úvodu do katalógu pojednávajúceho o živote a diele jeho otca. Na výstave bolo predstavených 51 originálov, medzi ktorými boli olejomalby, pastely a aj kresby a zároveň 51 fotografií a reprodukcí. Vystavené objekty pochádzali z majetkov pätnástich súkromných osôb a piatich inštitúcií. Jednou z nich bolo aj VSM, ktoré v tom čase vlastnilo tri originály a štrnásť reprodukcí. Zo spomínaných troch originálov sú portréty manželov Grünwaldovcov naďalej v majetku VSM, zatiaľ čo pastelová štúdia grófa Osvalda Thun-Hohensteina⁷⁸ je v súčasnosti

chybne vedená pod názvom „Autoportrét s dlhou bradou“.⁷⁹ Z niekdajších štrnástich reprodukcí nie je dnes v košických zbierkach žiadna.

Organizátori tejto predajnej výstavy pripravili kvalitný katalóg so základnými informáciami o roku vzniku, technike, rozmeroch a vlastníkovi. Josef Polák sa snažil zakúpiť obraz „Drotár“, ale pre nedostatok financií musel od kúpy ustúpiť.⁸⁰ Armin Horovitz však prenechal múzeu osem diel.⁸¹ Retrospektívna výstava Leopolda Horovitzu tak bola jednou z posledných výstav vo VSM za éry Josefa Poláka, ktorý bol v novembri 1938 nútený z Košíc ako „český žid“ odísť.⁸²

Ako som spomínala v predchádzajúcich statiach, pre Horovitzov profesionálny život bolo príznačné, že sa nachádzal pri zrode viacerých novátorských a moderných výtvarných hnutí, ktoré „otriasli“ svetom umenia 19. a 20. storočia. Je preto priam symbolické, že Horovitzova retrospektívna výstava sa odohrala v časoch rozkvetu moderny na území mladého slovenského štátu, ktorého progresívnou umeleckou kolóniu sa stali práve Košice.

⁷⁸ „Štúdia grófa Osvalda Thun-Hohenstein“, pastel na papieri, 1913, 67 × 50 cm, kat. č. 49. – *Leopold Horovitz* 1938, c. d. (v pozn. 4), s. 15.

⁷⁹ „Autoportrét s dlhou bradou“, 1913, pastel a ceruza na lepenke, 68 × 49 cm, signované vpravo uprostred L. H. june 1913. Východoslovenská galéria, Košice, inv. č. K 58.

⁸⁰ Východoslovenské múzeum, Košice. Spisový archív, krabica č. 88, rok 1938. Po neúspešnej transakcii je osud tohto obrazu neznámy, keďže v súčasnosti už nie je v zbierkach viedenskej akadémie, kde sa nachádzal ešte v roku 1938.

⁸¹ Jednalo sa o tieto diela: (1.) „Autoportrét“ z roku 1915, (2.) portrét „Dcéra v bielom“, (3.) „Štúdia pani Passini“, (4.) „Portrétna skica Honory Kral“, (5.) olejomalba „Malý Armin“, (6.) „Kúpajúca sa“, (7.) kresba „Armin“, (8.) „Hrajúce sa deti“. V súčasnosti sa diela vedené pod číslami 3, 4, 5, 7, a 8 nachádzajú v zbierkach Východoslovenského múzea. „Autoportrét“ z roku 1915 roku je v zbierkach Východoslovenskej galérie, zatiaľ čo portrét „Dcéra v bielom“ a „Kúpajúca sa“ zhoreli počas požiaru v depozite Východoslovenskej galérie dňa 12. 1. 1985. Autorstvo obrazu „Kúpajúca sa“ je v súčasnosti chybne pripísané Janine Horovitz. – Východoslovenské múzeum, Košice. Spisový archív, krabica č. 88, rok 1938.

⁸² VESELSKÁ 2005, c. d. (v pozn. 77), s. 112.

Tracing the Steps of Painter Leopold Horovitz

Summary

The article attempts to summarize the work and life of painter Leopold Horovitz developed in 2004 – 2007 as an MA thesis project at the Department of Art History, Comenius University in Bratislava. The research began with sparse art historical letters dedicated to the artist. The substantial part of the study was developed from works of art in public and private collections; the study of contemporary Hungarian, Austrian, and Polish press commenting on Horovitz's work, mainly his commissions; and last but not least genealogical studies. In order to accomplish the goal, the author visited Košice, Cracow, Warsaw, Wrocław, Vienna, Budapest, Nörrköping, Paris, Tel Aviv, Ein Harod, Lvov and many other locations associated with Horovitz's career, works, his family and descendants. "The overall summary of his work only an outstanding writer can master," (D. Kohn in *Dr. Bloch's Österreichische Wochenschrift*, 8. 11. 1918, No. 44, p. 710.) stated the Viennese art critic after he visited the first retrospective exhibition of Leopold Horovitz in Vienna in 1918. He commented on the state of distribution of Horovitz's works, as they are scattered all over Europe and almost impossible to organize into a collection representing a satisfying survey of his artistic activity. The situation did not improve until 1938, when the Košice retrospective exhibition offered a representative summary of his academic classicism-based work representing early examples from Košice in the late 1850s until his death in Vienna. World War II brought chaos among state and private collections, and Horovitz's work stayed on the fringes of attention of art historians.

Currently only 29 paintings attributed to L. Horovitz can be found in Slovak museums and galleries, and some items turned out to be incorrectly identified. As example "Woman in Bath" (East Slovakia Gallery, Košice), painted by Horovitz, used to be attributed to the painter's daughter Janina Horovitz. In the Polish, Hungarian, French, Swedish, and Israeli collections, one can find 119 works accredited to L. Horovitz, mostly original paintings, photographs, or reproductions (prints) of particular famous works. But also here,

I detected some examples of wrong identifications, dating, copies and even falsifications.

The main reason of this inauspicious state of play was an insufficient attention toward Horovitz among Slovak, Austrian, and Hungarian art historians. Only basic, regularly repeated information about him appears in various general or specialized compendia. Serious art historians working with 19th century fine arts in what is nowadays Slovakia like Karol Vaculík (*19th Century Painting in Slovakia*. Bratislava 1956) and Ladislav Saučín (*Elemír Halász-Hradil and the Art of His Epoch*. Bratislava 1962; *Slovak Painting, Graphic and Sculpture*. Bratislava 1973) did not pay much attention to Horovitz. Information given by them on Horovitz's artistic origins and a lack of quoted sources make their accounts inaccurate and misleading. On the other hand, the work of Maria Mihóková based on the detailed research of the contemporary press in Košice (*Fine Arts, Life and Building Development in Košice during the Years 1848 – 1918. A Thematic Bibliography*. Košice 1986) was therefore a positive surprise. The artistic production of 19th century Poland was explored from various viewpoints by Jerzy Malinowski (*Polish Painting of the 19th Century*. Warsaw 2003; *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th Century*. Warsaw 2000), Maria Poprzęcka focused on the *Polish Salon Painting* (Warsaw 1991) and Janina Wiercińska carried out a detailed research on particular artists exhibiting in the Society for fine art encouragement (*Towarzystwo zachęty sztuk pięknych*) in Warsaw (*Catalogue of the Exhibited Items in the Society For Visual Art Encouragement in Warsaw during the Years 1860 – 1914*. Warsaw 1969). Next, thanks to Ludwig Grajewski all illustrations published in the Polish press during the 19th century until the year 1918 were listed (*Bibliography of the Illustrations Published in the Polish Magazines during the 19th Century until 1918*. Warsaw 1972). It is important to mention that it is the Polish researchers who have played a major role in documenting the artistic activity of Leopold Horovitz, even if they focus mostly on his work during his Warsaw residence.

In comparison to the Polish literature, the Hungarian letters seem to have overlooked Horovitz. Júlia Szabó in her publication (*Painting in 19th Century Hungary*. Budapest 1985) made no mention about the painter even though he was born and active in the Austro-Hungarian Empire. There are other relevant publications, which deserve attention, namely Gyula Fleischer's *Magyárok a bécsi képzőművészeti akademián* (Budapest 1935), Carl von Lützow's *Geschichte der Kais. Kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes* (Vienna 1877) and Walter Wagner's *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien* (Vienna 1967). Ludwig Hevesi's *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert* (Leipzig 1903), *Die Pflege der Kunst in Österreich 1848 – 1898* (Vienna 1900), and finally *Altkunst-Neukunst Wien 1894 – 1908* (Vienna 1909) should also be mentioned. Other important details concerning the life and activity of L. Horovitz had to be found in various archives and libraries, for example, in Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti dokumentációs központ in Budapest; Jagiellonian Library in Cracow; and national libraries in Warsaw, Budapest, Vienna, and the Polish Library in Paris.

Apart from the important data concerning Horovitz's work, an in-depth research was done on his genealogy. It turned out that his two childless daughters, Stephania and Janina, died during the holocaust along with their sister Zofia. Descendants of Zofia living in Poland did not know about their relatives, descendants of two Horovitz's sons, Armin and Georg, living in Sweden, Israel, and Canada. Thus, tracing the painter's life has surprisingly resulted in reunification of his grand- and great grandchildren.

The present article follows the chronological line of L. Horovitz's life. The first chapter informs about his studies in Košice and Vienna, while the second one brings characteristics of his first stay in Warsaw and later in Paris. The following three chapters map three cities closely connected with Horovitz's activity. During his second stay in Warsaw, he developed and demonstrated his talent for portrait and genre painting. In Budapest, he made use of mastering the knowledge of academic portrait painting. His career victoriously concluded in Vienna where he belonged to the circle of artists gathered around the court of the Emperor Franz Joseph I. The sixth chapter comments on the artist's self-portraits. The final chapter

deals with two retrospective exhibitions of Horovitz's work organized in Vienna (1918) and in Košice (1938).

It was in Košice where Horovitz encountered Biedermeier and the academic art tradition presented by his first teacher Imrich Roth. This inclination was afterwards strengthened during his studies at the Academy of Fine Arts in Vienna thanks to professors Karl Blaas, Karl Mayer, and Carl Wurzinger. His famous portrait of "Tinker" (1857) dates to this period. It is an example of a portrait breast-piece on the neutral monochromatic background which became the leitmotif of Horovitz's later work as we can find it on family portraits from that period ("Portrait of father Herman Horovitz") and later portraits of his Warsaw clients ("Portrait of Jadwiga Dembowska", 1862). After his short stay in Warsaw in the early 1860s, Horovitz left for Paris, where he directly jumped into the artistic revolt of Eduard Manet's circle. Although Parisian experience helped the young artist to improve while exhibiting at the famous Salon for six years, it did not change his perspective at all. He clung to academic painting, mostly portrait but genre, too. Among his most famous genre paintings from this period belongs "Coquette sans le savoir" (1868). After Horovitz returned to Warsaw in 1868, he painted several other genre pictures inspired by the life of Orthodox Jews ("Teacher", 1869; "Tisha BeAv", 1870). Following these were successful genre paintings with children as motifs ("Harmless war", around 1873; "Firstborn", 1885), yet his portraits predominated. Influenced by outstanding contemporary painters like Jan Matejko, Henryk Rodakowski, Tadeusz Adjukiewicz, and Władysław Bakałowicz, Horovitz innovated his rather monothematic portrait breast-piece compositions. Portraits of count F. F. Teodor Berg (1874), Karolina Janina Wereszczakowa (1883), Adam Mickiewicz (1889), Izabela Sanguszko (1889) and Helena Szimanowska-Brunicka (1895) render whole standing or sitting figures on various backgrounds related to their social status. Horovitz paid enhanced attention to face and hands, while the rest of the portrait generally remained unfinished. Without any doubt, Horovitz was always meeting the wishes of his high-class clients; he managed to make ladies look decent and charming while gentlemen were posed proudly and even heroic. His services were sought after in many European cities like

Munich, Dresden, Berlin, Vienna, and Budapest. During his short residence in Budapest, he portrayed several outstanding personalities of the Hungarian cultural and political life (writer János Arany, 1887; archeologist and museum director Ferencz Aurel Pulszky, 1890; Prime Minister Koloman Tisza, 1894). These works made him more and more famous all around the Austro-Hungarian Monarchy. In 1896, he moved with the whole family to Vienna to create a portrait of the Emperor Franz Joseph I. ("Portrait in an English uniform"). Horovitz's talent for modest idealization insured him lucrative commissions from Viennese high society and so he joined the group of court painters represented by Friedrich von Amerling, Hans Makart, and Hans Canon. In 1899, he achieved his biggest success by portraying the tragically departed Empress Elisabeth (so called Sissi), beloved and admired by many people. At the age of sixty-one he was recognized as an academic painter closely following the legacy of previous generations up to Rembrandt, whom he admired as his greatest ex-

ample. Just like Rembrandt, Horovitz liked to paint self-portraits, although he did not explore Rembrandt's example of variety; they all have very similar composition and atmosphere. Only a few known portraits of Horovitz's family members are known. Among the best ones are portraits of his daughters Zofia (1897) and Stephania (1907). Toward the end of his life, Horovitz obviously found his way back to the genre painting, while one of his last pictures was genre a portrait of young Copernicus staring on the night sky.

According to the general opinion of 19th century, Horovitz's family life would be a perfect one and his carrier pure success. On the other side, looking through modern lenses, Horovitz may seem to represent a painter who overlooked two major changes in art history, the impressionism in Paris and the Secession movement in Vienna. During his whole life, Leopold Horovitz stayed a strong adherent of academic classicism.

English by author

Riegl, Strzygowski und die Entwicklung der Kunst*

Für Artur Rosenauer zur Emeritierung

Georg VASOLD

I.

Dem Wiener Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1862 – 1941) wird in jüngster Zeit auffallend viel Beachtung geschenkt. Das ist bemerkenswert, schließlich galt er noch bis vor kurzem übereinstimmend als ideologisch verblendeter Forscher, der seine kruden, bisweilen offen rassistischen Ansichten bereitwillig in den Dienst des nationalsozialistischen Regimes gestellt hat.¹ Auf eine Beschäftigung mit ihm konnte aus diesem Grund getrost verzichtet werden, und sein Werk wusste man in den dunklen Gängen staubiger Archive – dort, wohin sich niemand verirrt – angemessen aufgehoben.²

Seit einigen Jahren jedoch mehrten sich die Stimmen, die zu einer Neubewertung auffordern. Die Schriften Strzygowskis, so der Tenor, dürfen nicht in

ihrer Gesamtheit abgelehnt werden, da sich vor allem im Frühwerk Überlegungen von erheblichem Weitblick fänden. Im Anschluss an Suzanne L. Marchand, die sich 1994 dem „*Fall Strzygowski*“ auf vorbildhafte Weise genähert hatte, erschienen zahlreiche Arbeiten, in denen dem Wiener Forscher zumindest verhalten Respekt gezollt wurde.³ Auch an den Universitäten bemüht man sich mittlerweile um eine Neubetrachtung seines Werks. In Wien etwa wurde erst kürzlich eine Magisterarbeit über Strzygowski approbiert, eine weitere sowie eine Dissertation sind in Vorbereitung. An der Universität Frankfurt am Main wiederum ist ein Forschungsprojekt über die Kunst Kleinasiens angesiedelt, in dem Strzygowski eine prominente Rolle spielt. Hinzu kommen zahlreiche Abhandlungen, die dem Wirken des Österreichers auf internationaler Ebene nachspüren.⁴ Ein

* Der vorliegende Text nahm 2005 erste Gestalt an, als ich am Collegium Budapest ein Forschungssemester verbringen durfte. Dem Direktor des Instituts, Gábor Klaniczay, sowie dem Initiator eines Workshops zu Werk und Wirken Josef Strzygowskis, Ernő Marosi, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

¹ ZALOSKER, H.: Kunstgeschichte und Nationalsozialismus. In: STADLER, F. (Hrsg.): *Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Wien – München 1988, S. 283-298.

² Am Wiener Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien gab es vor einigen Jahren eine Diskussion darüber, wie mit Strzygowskis Erbe umzugehen sei. Anlassfall war das Vorhaben der damaligen Bibliotheksleitung, seine Schriften wegzusperrern, um Studierende vor seinem, wie es hieß, negativen Einfluss zu schützen.

³ MARCHAND, S. L.: The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski. In: GRAFTON, A. – MARCHAND, S. L. (Hrsg.): *Proof and Persuasion in History* (=History and Theory. Studies in the Philosophy of History, 33, 1994, No. 4, Theme Issue 33). Malden (Mass.) 1994, S. 106-130.

⁴ BERGGREN, L.: Josef Strzygowski – en främmande fågel i Finland. In: SUOMINEN-KOKKONEN, R. (Hrsg.): *The Shaping of Art History in Finland* (=Taidehistoriallisia Tutkimuksia/Konstistoriska Studier, 36). Helsinki/Helsingfors 2007, S. 84-98; WOOD, Ch. S.: Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten. In: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004). Wien 2005, S. 217-233; MARANCI, Ch.: The Historiography of Armenian Architecture: Josef Strzygowski, Austria, and Armenia. In: *Revue des études arméniennes*, 2001-2002, S. 287-308; GOSS, V. P.: Josef Strzygowski and Early Medieval Art in Croatia. In: *Acta Historiae Artium*, 47, 2006, S. 335-343.

vorläufiger Höhepunkt all dieser Bestrebungen ereignete sich schließlich im Jahr 2005, als in Budapest eine Konferenz stattfand, bei welcher der Wirkungsradius des Verfemten in umfassender Weise zur Diskussion gestellt wurde.⁵

Fragt man nach den Gründen für das neu erwachte Interesse an Strzygowski, so lassen sich vor allem zwei Aspekte nennen. Zum einen wird immer wieder sein grenzüberschreitendes Denken hervorgehoben. Strzygowskis rastloses Erkunden der kunsthistorischen Randgebiete, d.h. seine Reisen in entlegene Gebiete und sein Erforschen weithin unbekannter Werke in und außerhalb Europas, wird gegenwärtig, in Zeiten eines zunehmend globalen Kulturbewusstseins, als sehr fortschrittlich angesehen. Aus diesem Grund firmiert er in manchen neueren Studien als Wegbereiter einer *Weltkunstgeschichte* bzw. als Forscher, der mit Nachdruck auf die Begrenztheit einer eurozentrischen Sichtweise aufmerksam gemacht hat.⁶

Zum zweiten ist die kritische Relektüre seiner Arbeit aber auch das Resultat einer akademischen Haltung, welche Wissenschaftsgeschichte zunehmend als eine ernstzunehmende Subdisziplin begreift. Die auffallend intensive Beschäftigung mit den Gründungsvätern der Kunstgeschichtsschreibung war in letzter Zeit wiederholt Anlass für Tagungen und Publikationen, die allesamt das Ziel verfolgten, die Altmeister unseres Fachs und ihre oft vergessenen Leistungen in Erinnerung zu rufen.⁷ Im Vordergrund stand dabei der Versuch der Kontextualisierung von

akademischen Traditionen. Die Frage, unter welchen Bedingungen um 1900 Kunstgeschichte getrieben wurde, d.h. welche kulturpolitischen und fachstrategischen Absichten hinter der Erforschung von Kunst standen bzw. welche Ein- und Ausschlussverfahren dabei entwickelt wurden – diese und ähnliche Fragen führten zu einer Reihe von Detailuntersuchungen, bei denen es eben nicht bloß darum ging, unser Wissen über einzelne Forscher zu vertiefen, sondern auch die Institutionen, an denen diese tätig waren, kritisch zu hinterfragen.

Als Beispiel für einen solchen Zugang kann auf Strzygowskis Wiener Kollegen Alois Riegl hingewiesen werden. Zwar ist das international große Interesse an Riegl primär fachspezifischer Natur und gilt vor allem dem erheblichen Einfluss, den er auf die kunsthistorische Forschung des 20. Jahrhunderts ausgeübt hat.⁸ Gleichzeitig aber gewann man durch das Erkunden seines Umfelds auch tiefreichende Kenntnisse über die beruflichen und institutionellen Schwierigkeiten, vor die er sich als Mitarbeiter an einem der Dreh- und Angelpunkte der österreichischen Kulturpolitik gestellt sah. Dank der Arbeiten von Diana Reynolds Cordileone über Riegls Wirken am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie wissen wir heute, wie sehr er unter der Bürokratie der späten Habsburgermonarchie gelitten hat. In zahlreichen Artikeln stellte er sich wiederholt gegen die in Wien vorherrschende Meinung und trat vehement für die Freiheit der Wissenschaft und gegen ihre Indienstnahme für politische Zwecke ein. Besonders in sei-

⁵ Die Konferenz *Universal and/or Particular Values in Art History: Universal vs. Migration – The Work of Josef Strzygowski* fand vom 9. – 11. 5. 2005 am Collegium Budapest statt. – http://www.colbud.hu/mult_ant/Getty-Workshops/Universal.htm.

⁶ FRÜCHTL, A.: *Strzygowski als Wegbereiter einer vergleichenden Weltkunstgeschichte? Untersuchung zur Genese der Strzygowskischen kunswissenschaftlichen Methode von 1885 – 1889*. Univ. Dipl.-Arbeit. Wien 2006; FRODL-KRAFT, E.: Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung. Josef Strzygowski – Julius von Schlosser. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42, 1989, S. 7-52; SCHOLZ, P. O.: Wanderer zwischen den Welten. Josef Strzygowski und seine immer noch aktuelle Frage: Orient oder Rom. In: HÖFLECHNER, W. – POCHAT, G. (Hrsg.): *100 Kunstgeschichte an der Universität Graz*. Graz 1992, S. 243-265.

⁷ *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. H. DILLY. Berlin 1999; *Klassiker der Kunstgeschichte*. 2 Bde. Hrsg. U. PFISTE-

RER. München 2007-2008. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang auch die Tagung über *German Art Historiography*, die von 2. – 4. 10. 2008 in Glasgow stattfand.

⁸ Allein aus Anlass von Riegls 100. Todestag im Jahr 2005 fanden in Rom, Wien und Mailand jeweils prominent besetzte Symposien statt. Mit Nachdruck wurde dabei festgehalten, dass man es offenbar mit einem Forscher zu tun hat, der in seiner Disziplin völlig neue Wege beschritt, der das Fach nach vielen Seiten hin öffnete, und dessen Überlegungen bis heute von erstaunlicher Aktualität sind. Die Tagungsbände dazu sind in Vorbereitung. Margaret Olin, die Doyenne der Riegl-Forschung, analysierte im Rahmen der Wiener Tagung, in welchem Ausmaß Alois Riegl die „*Visual Studies*“ antizipierte und wie fortschrittlich seine Überlegungen zur haptischen, d.h. zur körperbezogenen Wahrnehmung waren. Ähnliche Ansichten vertrat auch Regine Prange, die von Riegl eine Linie zu Max Imdahl, Clement Greenberg und Rosalind Krauss zog.

nen frühen Texten scheute er nicht davor zurück, die „staatslenkenden Kreise“ für das Versagen einer schlüssigen Kunst- und Kulturpolitik verantwortlich zu machen.⁹ Riegl wird auf diese Weise nicht nur als umsichtiger Forscher greifbar, sondern auch als aktives Mitglied im intellektuellen Leben des Wiener *fin de siècle*, als Denker, der unbeirrbar daran festhielt, dass ein Kunsthistoriker auch zu gesellschaftlichen und politischen Problemen seiner Zeit Stellung nehmen kann und muss.

Was gegenwärtig an den Kunstgelehrten des frühen 20. Jahrhunderts interessiert, hat also nur in zweiter Linie mit huldvoller Ahnenpflege zu tun. Primär geht es darum, die damals verfassten Schriften im Kontext zu analysieren, d.h. ihre Genese und idealiter auch ihre Wirkung in den Blick zu nehmen. Es gilt somit die Fragen zu beantworten, aus welchem Geist sich das wissenschaftliche Werk speiste, in welche Denktraditionen es sich fügt, gegen wen oder was es sich richtete, welche gesellschaftlichen und politischen Implikationen es zum Ausdruck bringt, kurz, wie die fach- und zeithistorischen Grundlagen beschaffen waren, auf denen die Forscher ihre Theorien entwickelten.

Der nachfolgende Text ist ein Versuch, einige dieser Grundlagen zu benennen. Es geht vor allem darum, Strzygowskis Frühwerk, das heute so viel Interesse weckt, einer kritischen Analyse zu unterziehen. Als Folie dafür dient das Werk Alois Riegls, da sich – wie zu zeigen sein wird – Strzygowski über Jahrzehnte hinweg immer wieder mit seinem Kollegen ausein-

ander setzte und er sich in seinen Schriften, trotz gegenteiliger Behauptungen, nicht von Riegl lösen konnte.¹⁰

II.

Wer die einschlägige Literatur sichtet, um den intellektuellen Beitrag Strzygowskis zur Wiener Schule der Kunstgeschichte zu ermessen, der gerät schnell in Verlegenheit. Julius von Schlosser kommt in seiner immer noch lesenswerten Schrift „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich“ auf seinen Kollegen zwar zu sprechen, doch geschieht das unter ausschließlich negativen Vorzeichen.¹¹ Strzygowski, so erfahren wir, habe mit der Tradition der Wiener Kunstforschung nichts zu tun, er sei in seiner gesamten akademischen Ausrichtung der Gegenpol, gleichsam die Antithese zur Wiener Schule: seine „besonderen Ziele und Zwecke {haben} mit denen der Wiener Schule gar nichts gemein, ja {laufen} ihnen oft bewusst zuwider“.¹²

Schlossers Weigerung, die Leistungen Strzygowskis auch nur zu diskutieren, gründet ohne Zweifel auf einer tiefen persönlichen Antipathie, die er gegen seinen Kollegen hegte.¹³ Gleichzeitig aber muss man auch das Datum berücksichtigen, an dem die Chronik verfasst wurde. Schlossers Geschichte der Wiener Schule erschien 1934, also im Jahr des Österreichischen Bürgerkriegs und des Beginns des Austrofaschismus, als das Land in eine tiefe politische, wirt-

⁹ RIEGL, A.: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894, S. 59; REYNOLDS, D.: Die österreichische Synthese. Metropolen, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums. In: NOEVER, P. (Hrsg.): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern 2000, S. 203-218. Zum vernichtenden Urteil, das Riegl über die österreichische Kulturpolitik fällte, vgl. VASOLD, G.: *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*. Freiburg im Breisgau 2004.

¹⁰ Das Verhältnis zwischen den beiden Forschern wurde in den vergangenen Jahren bereits mehrmals von Margaret Olin thematisiert. Meine Ausführungen verstehen sich deshalb lediglich als ergänzende Fußnote zu Olins beispielhaften Analysen. Vgl. OLIN, M.: Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski. In: GOLD, P. S. – SAX, B. C. (Hrsg.): *Cultural Visions. Essays in the History of Culture*. Amsterdam – Atlanta (Ga.) 2000, S. 151-170; OLIN, M.: *The Nation witho-*

ut Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art. Lincoln (NE) 2001.

¹¹ SCHLOSSER, J. v.: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. In: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungs-Band XIII, 1934, H. 2, S. 141-228. Wie sehr Schlossers Text immer noch als brauchbare Quelle angesehen wird, erschließt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass er erst kürzlich – zumindest in Ausschnitten – ins Englische übersetzt wurde. – *Framing formalism: Riegl's work*. Hrsg. R. WOODFIELD. Amsterdam 2001, S. 33-47. Eine italienische Übersetzung liegt bereits seit 1936 vor, 1999 wurde der Text ins Kroatische übertragen, im Jahr 2000 schließlich auch ins Japanische.

¹² *Ibidem*, S. 195.

¹³ FRODL-KRAFT 1989 (wie Anm. 6).

schaftliche und nicht zuletzt akademische Krise schlichterte. Schon die Jahre davor waren durch andauernde hochschulpolitische Kämpfe mit Strzygowski gekennzeichnet gewesen. Als dieser 1933 schließlich emeritierte und seine Lehrkanzel in der Folge aufgelöst wurde, sah Schlosser endlich die Zeit gekommen, eine gleichsam finale Abrechnung mit seinem Widersacher vorzunehmen. Es war sein Ziel, Strzygowskis Lehre als eine kaum beachtenswerte akademische Fehlentwicklung darzustellen, weshalb sie aus den Annalen der Wiener Kunstgeschichte „vollständig ausscheiden“ müsse.¹⁴ Gleichsam im Gegenzug dazu sollte seine eigene Forschung, die er auf Eitelberger, Wickhoff und Riegl zurückführte, den neuen politischen Machthabern in einem sehr günstigen Licht präsentiert werden. Schlosser beschrieb die Wiener Schule demgemäß als eine traditionsreiche, in sich geschlossene Institution, die in ihrer intellektuellen Homogenität ein Garant der heimischen Geistesarbeit sei. Störende Zwischentöne, wie sie Strzygowski in großer Regelmäßigkeit ausstieß, waren nicht erwünscht.

Es bedarf heute kaum noch des Hinweises, dass das von Schlosser gezeichnete huldvolle Bild der Wiener Schule keinesfalls den Tatsachen entspricht. Gerade die unversöhnliche Polarität, die er zwischen Riegl und Strzygowski betonte, hält einer kritischen Überprüfung kaum stand. Tatsächlich ist es verblüffend, wie ähnlich gelagert ihre Forschungsinteressen in Wirklichkeit waren. Bei einer vergleichenden Lektüre ihrer Schriften wird rasch klar, dass Riegl und Strzygowski über Jahre hinweg dieselbe wissenschaftliche Blickrichtung eingeschlagen hatten und in in-

haltlicher Hinsicht gleichsam Schulter an Schulter arbeiteten. Nachdem sie in jungen Jahren gleichzeitig in Rom waren, widmeten sie sich beide verstärkt der Barockkunst, namentlich der Frage ihrer Entstehung.¹⁵ Parallel dazu forschten sie zur Kunst des Mittelalters.¹⁶ Einige Jahre später erschienen – wieder fast zeitgleich – ihre ersten umfangreichen Studien zur Spätantike.¹⁷ Auch die Kunst Rembrandts schien sie in ähnlicher Weise zu fesseln. Während Riegl an der Universität Wien zwischen 1896 und 1900 mehrmals über die holländische Malerei im allgemeinen und Rembrandt im besonderen las, publizierte Strzygowski in seinem Barockbuch einen Anhang zur Kunst Rembrandts. 1902 ging Riegls Aufsatz über das Holländische Gruppenporträt in Druck; im selben Jahr veröffentlichte Strzygowski einen Artikel über die „Anatomie des Dr. Tulp“. Weitere gemeinsame Interessen betreffen die orientalische Textilkunst, die Denkmäler Dalmatiens, den Goldschatz von Nagyszentmiklós sowie allgemein das Thema Volkskunst.

Doch nicht nur thematisch, sondern auch methodisch lässt sich zwischen den beiden Kunsthistorikern eine Vielzahl an Analogien feststellen. So wie Riegl betonte Strzygowski immer wieder, dass der Kunsthistoriker sein primäres Augenmerk auf die unmittelbare künstlerische Erscheinung, die Form, zu richten habe. Beiden galt deshalb der Stil als ein bevorzugter Forschungsgegenstand. Beide bemühten sich, in der Kunstgeschichte den Einfluss der Philologen zurückzudrängen. Und beiden war klar, dass die Rolle des Betrachters in der Kunst von eminenter Bedeutung ist.¹⁸

¹⁴ SCHLOSSER 1934 (wie Anm. 11), S. 195.

¹⁵ Riegl hielt 1894 – 1895 an der Universität Wien eine 3-stündige Vorlesung über die Kunst des Barock. Strzygowski legte 1898 sein Buch *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio* (Strassburg 1898) vor. Ihre Romaufenthalte datieren im Falle von Strzygowski in die Jahre 1885 bis 1889, Riegl war 1884 und dann erneut 1887 in der Stadt. – OLIN, M.: *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Philadelphia (Penn.) 1992, S. 193, Anm. 30.

¹⁶ Als ausgewiesener Kenner des Mittelalters hatte Riegl – seine Dissertation behandelte die hochromanische Schottenkirche in Regensburg – 1893 den Auftrag zur Darstellung der spätantiken und frühmittelalterlichen Funde Österreich-Ungarns

übernommen. In genau jenem Jahr, 1893, veröffentlichte Strzygowski ebenfalls eine Arbeit zum österreichischen Mittelalter. – STRZYGOWSKI, J.: Das frühe und das hohe Mittelalter. In: ILG, A. (Hrsg.): *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*. Prag – Wien – Leipzig 1893, S. 51-89.

¹⁷ Strzygowskis *Orient oder Rom* erschien 1901, also im selben Jahr wie Riegls *Spätromische Kunstindustrie*.

¹⁸ Während Riegl die Beschauerfunktion in seinem *Holländischen Gruppenporträt* analysierte, bemühte sich Strzygowski über Jahre hinweg um die Ausbildung eines eigenen Forschungszweigs, den er „*Beschauerforschung*“ nannte. Siehe dazu JAHN, J. (Hrsg.): *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig 1924, S. 166-169.

III.

Angesichts einer solchen Fülle an Übereinstimmungen stellt sich die Frage, wo denn nun die Unterschiede liegen. Bevor darauf eine befriedigende Antwort gegeben werden kann, muss daran erinnert werden, dass zwischen Riegl und Strzygowski schon in Studentagen, als sie gemeinsam Kurse bei Moritz Thausing belegten, eine starke persönliche Animosität bestand. Wir wissen nicht, was damals vorgefallen ist, in jedem Fall war das gegenseitige Misstrauen so tief, dass Riegl seinen Kontrahenten sogar der Dokumentenfälschung bezichtigte.¹⁹ Ihre Rivalität fand 1887 eine Fortsetzung, als Riegl Strzygowskis Cimabue-Studie rezensierte und ihm dabei intellektuelle Defizite vorwarf: „[...] die Beweise, die dem Verfasser sämtlich sonnenklar erscheinen, {können} in der That [...] ebensogut das Gegenteil besagen.“²⁰ Als Strzygowski 1892 einen Ruf an die Universität Graz erhielt, standen sie sich erneut gegenüber bzw. im Weg: Riegl bewarb sich ebenfalls für die Stelle, wurde aber nur *secondo loco* gereiht, während Strzygowski als Erstgereihter die Professur schließlich bekam.

Ein Höhepunkt des Misstrauens, das schnell in Gehässigkeiten umschlagen konnte, ereignete sich 1902, nachdem Strzygowski in der Beilage zur angesehenen *Allgemeinen Zeitung* (München) eine Besprechung von Riegls *Spätromische Kunstindustrie* veröffentlicht hatte. Auf diesen Artikel muss in der Folge näher eingegangen werden, da er nicht nur einen tiefen Einblick in Strzygowskis Kunst-, sondern besonders auch in sein Weltverständnis gewährt.

Riegls Zugang zu den spätantiken Werken basiert bekanntlich auf der Überzeugung, dass es sich hierbei keinesfalls um eine Verfallserscheinung, sondern im Gegenteil um eine durchaus innovative Kunst handle. Die Tendenz etwa zur Raum generierenden Verschattung und zur Disproportion offenbare kein Unvermögen, sondern sei Ausdruck eines spezifischen Kunstwillens, i.e. eines ästhetischen Andersgerich-

tetseins, das den Weg in die Moderne ebnet.²¹ Aufgabe der Kunstgeschichte sei es, dieses signifikante Anderssein zu akzeptieren und als positiv zu werten.

Josef Strzygowski war nicht gewillt, diese Argumentation zu akzeptieren. Für ihn war die Kunst der Spätantike sehr wohl Ausdruck eines kulturellen Niedergangs – „die Zersetzung ist doch da und unaufhaltsam“²² –, und Riegls Hinweis auf den Raum als kunsthistorische Kategorie empfand er als höchst unzureichend: „Auf den Hauptinhalt des Riegl'schen Buches, die Charakteristik der von ihm spätromisch genannten Kunst, gehe ich hier nicht ein. Ich halte ihn für verfehlt schon deshalb, weil Riegl den Brennpunkt, mit dem die Entwicklung des antiken Raumeempfindens einsetzt, Mesopotamien, ganz beiseite läßt.“²³

Wie auch in späteren Arbeiten betonte Strzygowski also schon 1902 die Notwendigkeit, die Kunst Vorderasiens zu studieren und in die kunsthistorischen Überlegungen mit einzubeziehen. Ohne Zweifel hat er damit auf schwerwiegende Defizite in der akademischen Forschung aufmerksam gemacht, und sein Einwand, dass die Kunst Europas ohne den Beitrag des „Orients“ nicht recht verständlich sei, erfolgte durchaus zu Recht. Das Problem, das sich dem heutigen Leser von Strzygowskis Texten stellt, betrifft jedoch nicht seine Behauptung, dass es einen solchen Beitrag gab, sondern vielmehr die Art, wie dieser Beitrag beschrieben wurde. Für Strzygowski war das Verhältnis zwischen Europa und dem Orient durchwegs von Rivalität, Krieg und Gewalt gekennzeichnet. Um seinen Standpunkt möglichst pointiert vorzutragen, konstruierte er das Bild einer friedvollen griechischen Antike („das schöne Kind“), die von ihren Nachbarn bedrängt, verführt, geschändet und anschließend erdrückt wird. Verantwortlich dafür waren, so erfahren wir, die Juden.

„Ich sehe die reine, duftige Psyche von Hellas, von vornherein umringt von erbgewesenen Feinden, die gierig die Arme ausstrecken, sie zu umfassen, zu erdrücken. Solange der Organismus des schönen Kindes von Vollkraft

¹⁹ OLIN 2000 (wie Anm. 10), S. 163, Anm. 72.

²⁰ RIEGL, A.: Josef Strzygowski. Cimabue und Rom. In: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 23, 1887-1888, Nr. 20 (23. 2. 1888), S. 317.

²¹ Die Denkmäler besonders des 4. Jahrhunderts zeigen laut Riegl ein „radikales Antizipieren geradezu moderner Auffassungen“. –

RIEGL, A.: *Spätromische Kunstindustrie*. Berlin 2000 (Neuauf-
lage), S. 22.

²² STRZYGOWSKI, J.: Hellas in des Orients Umarmung. In: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1902, Nr. 40 (18. 2. 1902), S. 314.

²³ *Ibidem*.

strotzt und sie {sic!} in glücklicher Selbstvergessenheit im eigenen Lande aufwächst, gewinnen die Lauernden keine Macht. Sie warten, und erst als Hellas sie im eigenen Lande aufsucht, da erlangen sie zuerst Einfluß, dann Macht, endlich den Sieg. Die zähe Natur des Orients ist unüberwindlich, sie tritt auf im Bilde des ewigen Juden. Was wir die byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient, das ist der Sieg des greisen Ahasvers über die Schönheit von Hellas und die imposante Größe Roms.“²⁴

Die griechische Kunst, so Strzygowski weiter, hatte ihren Ursprung im Norden, aber als sie mit den semitischen Völkern in Berührung kam, nahm das Verhängnis seinen Lauf.

„Wenn ich versuchen sollte, (...) die Schicksale der altgriechischen Kunst im Bilde darzustellen, so würde ich einen Zyklus schaffen, dessen erstes Blatt zeigte, wie die Eltern, aus dem Norden einwandernd, das blühende Kind einer orientalischen Amme in die Arme legen. Ich würde dann ein Frühlingbild von der Art Böcklins oder des *Puviv de Chavannes* malen, in dem ein Menschenkind von hinreißender Schönheit und Anmuth ganz aufgeht, im Blühen und Gedeihen der eigenen Existenz, eine Psyche, bewundert, gepflegt und angebetet von Mit- und Nachwelt. Im dritten Bilde zeigte ich, wie die reife Schöne, deren Sinn auf Macht und Besitz steht, sich einem alten Semiten verkauft, der sie die erste unter den Schätzen seines Harems sein läßt. Prunkende Feste werden gefeiert, bei denen Hellas den Ton angibt, und die semitische Sippschaft, strotzend in Seide, Gold und Edelsteinen die Gesellschaft bildet. Und endlich würde ich zeigen, wie diese Sippschaft sich nach dem Tode der Psyche von Hellas in deren eigenstem Erbe festsetzt und so die Herrschaft im römischen Gesamtreich antritt.“²⁵

Nachdem Strzygowski für den Niedergang der griechischen Kunst also eine, wie er meinte, plausible Erklärung abgegeben hat, fasst er sein Geschichts-

bild noch einmal zusammen und betont die Folgen jenes „orientalischen“ Einflusses:

„Die Kunst stürzt von dem hohen Sockel, auf dem {sic!} sie die Griechen gehoben hatten, herab, es ist die orientalische Sippschaft, die ihre Schönheit verräth. Schwinds Melusine gibt (...) hierfür das symbolische Abbild. An die Stelle der hohen Frau, voll adeliger Selbstbestimmung, tritt wieder jene Sklavin, die sich zu allem als Mittel bergibt. (...) So wird sie zur Metze.“²⁶

Es ist nicht notwendig, an dieser Stelle auf Strzygowskis antisemitische Ausfälle näher einzugehen. Die zitierten Passagen wurden von Margaret Olin bereits in aller gebotenen Schärfe analysiert,²⁷ wobei es wissenschaftshistorisch interessant ist, dass Strzygowski mit seinen akademischen Versuchen, Europa als Opfer jüdischer Begehrlichkeiten zu sehen, keineswegs allein stand. Der dänische Kunsthistoriker Julius Henrik Lange (1838 – 1896) etwa, der übrigens auch von Julius von Schlosser geschätzt wurde,²⁸ schrieb zur selben Zeit von „Haß und Robeit“ des „semitischen Volk(es)“, dessen „monotheistische(n) und polemische(n) Religionen (...) allmählich Europa und Westasien eroberten.“²⁹ Es ist auch gewiss kein Zufall, dass Strzygowski in seinem Text den Begriff des „ewigen Juden“ gebrauchte – just in jenen Jahren, am Ende des 19. Jahrhunderts, wurde die mittelalterliche Legende von Ahasverus in akademischen Kreisen wieder verstärkt diskutiert. In Wien war es besonders der aus Wiesbaden stammende Orientalist Adolf Warhmund, der die Legende verbreitete und am Bild des parasitären Juden arbeitete.³⁰ In jedem Fall ist der Münchener Artikel von 1903 ein schlagender Beleg dafür, dass jene Forscher, die lediglich in Strzygowskis späten Schriften eine rassistische Tendenz ausmachen, deutlich im Unrecht sind.³¹ Josef Strzygowski war aggress-

²⁴ Ibidem, S. 315.

²⁵ Ibidem, S. 314-315.

²⁶ Ibidem, S. 326.

²⁷ OLIN 2000 (wie Anm. 10), S. 164-170; OLIN 2001 (wie Anm. 10), S. 18-21.

²⁸ Schlosser war von Lange so angetan, dass er eigens (aber erfolglos) begann, dänisch zu lernen. – LANGE, J. H.: *Vom Kunstwert. Mit einem Geleitwort von Julius Schlosser*. Zürich – Wien – Leipzig 1925, S. 7-15.

²⁹ LANGE J. H.: *Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum 19. Jahrhundert*. Strassburg 1903, S. 144-145.

³⁰ MOSSE, G. L.: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*. Frankfurt am Main 2006 (Neuaufgabe), S. 150.

³¹ Eva Frodl-Kraft etwa meint in ihrem an sich um Ausgewogenheit bemühten Artikel: „Wenn auch die Verstrickung in den Nord-Wahn sich seit langem in Strzygowski vorbereitet, zur schaurigen Konsequenz des Rassismus wuchert sie allerdings erst nach seiner Emeritierung aus. Das gilt auch für Strzygowskis Antisemitismus.“ – FRODL-KRAFT 1989 (wie Anm. 6), S. 38.

siver Antisemit. Er war es von Anfang an, und er blieb es bis zu seinem Tod.

Riegl reagierte nicht sofort. Erst neun Wochen später erschien in derselben Zeitung eine umfangreiche Erwiderung, in der er klar stellte, dass er eigentlich nicht bereit sei, auf diesem Niveau zu diskutieren. Strzygowskis Kritik sei boshaft, untergriffig und vor allem inhaltlich dermaßen verworren, dass am Gesundheitszustand des Autors gezweifelt werden dürfe: „Strzygowski bewertet die spätantike Kunst (...) als Verfallskunst: der hellenisch-klassischen Jungfrau gegenüber vergleicht er sie mit einer Metze, was wohl mit dem Schreibtischfieber entschuldigt werden muss.“³² Dennoch ergriff Riegl das Wort; er antwortete auf Strzygowskis Angriffe Punkt für Punkt, legte luzid seine Sichtweise dar und begründete sie mit dem Hinweis, dass „das spätantike Problem (...) meines Erachtens das wichtigste und einschneidendste in der ganzen bisherigen Geschichte der Menschheit ist.“³³

Dieser Satz mag aus heutiger Sicht erstaunen; es muss jedoch daran erinnert werden, dass die große Bedeutung, die Riegl der Spätantike beimaß, auch wissenschaftspolitische Hintergründe hatte. Es war der ausdrückliche Wunsch der Österreichischen Regierung, die wenig bekannten heimischen Zeugnisse der vormittelalterlichen Kunst im Rahmen großangelegter Studien erforschen zu lassen. Die Entscheidung dazu fiel im Jahr 1893, als in Wien die 42. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner stattfand.³⁴ Diese Tagung, an der mehr als ein-tausend Wissenschaftler teilnahmen, brachte den österreichischen Kulturverantwortlichen zu Bewusstsein, dass man im Vergleich mit Deutschland in der Analyse antiker und frühmittelalterlicher Kultur ins

Hintertreffen geraten war. Um dem entgegenzusteuern wurde eine fünfbändige Gesamtdarstellung angeregt, an der führende österreichische Wissenschaftler mitarbeiten sollten. Alois Riegls *Spätromische Kunstindustrie* bildete den ersten Band dieses Unternehmens. Die Erforschung der Spätantike, die dann um 1900 „zum Generalthema der ersten Wiener Schule“³⁵ wurde, muss somit als eine Art Konkurrenzprojekt besonders zu Deutschland aufgefasst werden, wo das Interesse an der Antike dank des dort tief verankerten Philhellenismus ungleich größer war.³⁶

Die akademische Hinwendung zur Spätantike hat aber noch einen weiteren Grund, der die Vehemenz, mit der darüber diskutiert wurde, etwas verständlicher macht. Sobald man beginnt, die von Riegl und Strzygowski entwickelten Erklärungsmuster in einen zeitgeschichtlichen Rahmen zu setzen, wird klar, dass hier – als Subtext bzw. in einem Akt von historischer Spiegelung – über die zeitgenössische Situation Europas reflektiert wurde. Tatsächlich sind die zentralen Punkte, über die man stritt, ohne Schwierigkeiten auf die Zeit um 1900 übertragbar: es ging zuallererst um die seit Jacob Burckhardts Konstantinstudie (1853) neu diskutierte Frage, wann und unter welchen Umständen ein Großreich zu Fall kommt, welche Erscheinungen der politische Niedergang mit sich bringt und was grundlegend Dekadenz bedeutet; weiter stand das Phänomen der Migration im Vordergrund, d.h. man suchte Antworten auf die Frage, wie sich kulturelle Einflüsse von außen manifestieren;³⁷ damit berührte man auch das Problem der historischen Kontinuitäten; grundsätzliche Überlegungen zur kulturellen Hegemonie, wie sie besonders im Habsburgischen Vielvölkerstaat ange-

³² RIEGL, A.: Spätromisch oder orientalisch? In: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1902, Nr. 93 (23. 4. 1902), S. 154.

³³ *Ibidem*, S. 153.

³⁴ Vgl. VASOLD, G.: Der Blick in den tragischen Spiegel. Zur kunsthistorischen Erforschung der Spätantike in Wien um 1900. In: MAROSI, E. – KLANICZAY, G. (Hrsg.): *The Nineteenth-Century Process of 'Musealization' in Hungary and Europe*. Budapest 2006, S. 91-112.

³⁵ FRODL-KRAFT 1989 (wie Anm. 6), S. 35.

³⁶ MARCHAND, S. L.: *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany 1750 – 1970*. Princeton (NJ) 1996.

³⁷ Der *Spätromische Kunstindustrie* (1901) sollte als 2. Band eine Darstellung der Kunst der Völkerwanderungszeit folgen. Riegls früherer Tod verhinderte die Publikation, sie wurde erst 1923 unter einem anderen Titel und unter Zuhilfenahme von Riegls Aufzeichnungen vorgelegt. Vgl. ZIMMERMANN, H. E.: *Kunstgewerbe des frühen Mittelalters. Auf Grundlage des nachgelassenen Materials Alois Riegls*. Wien 1923. In der Zwischenzeit hatte sich auch Strzygowski wieder dem Thema der Völkerwanderung zugewandt. Vgl. besonders STRZYGOWSKI, J.: *Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens*. Leipzig 1917.

stellt wurden, klingen im Spätantike-Diskurs ebenso an wie solche zum kulturellen Erbe; und schlussendlich ging es bei alledem um ein Hauptthema der Moderne schlechthin, nämlich um das Verhältnis zwischen einer dominanten Hoch- und mehreren autonomen, oftmals dissidenten Volkskulturen.

Wie eng die Ausführungen mit den aktuellen politischen Verhältnissen in Beziehung standen, zeigt sich besonders deutlich an Strzygowski, der ganz offenen politische Ansichten übernommen hat und Begriffe, die gerade in aller Munde waren, in seine Texte einfließen ließ. Sein nach Applaus heischender, schenkelklopfender Antisemitismus fand einen billigen ideologischen Rückhalt in der turbulenten politischen Landschaft Österreichs, vor allem im Umfeld Georg Ritter von Schönerers, der den Antisemitismus als „*Eckpfeiler nationaler Politik*“ bezeichnete.³⁸ Schönerer erhielt mit seiner radikalen Alldeutschen Partei im Zuge der Badeni-Krise einen enormen politischen Zulauf und zog bei den Wahlen 1901 mit 21 Parteifreunden ins Abgeordnetenhaus ein.³⁹ Ein zentrales Element seiner Politik bildete ihr „*ideologischer Negativismus (antisozial, antikapitalistisch, antiklerikal, antiliberal, antihabsburgisch)*“.⁴⁰ Für Strzygowski war besonders Schönerers Los-von-Rom-Bewegung von Interesse, da dort in gewohnt aggressiver Manier gegen die katholische Kirche, bzw. gegen jeden Einfluss Roms auf die österreichische Kultur und Politik getrommelt wurde.⁴¹ Ein direkter und für die damaligen Leser der Allgemeinen Zeitung ohne Zweifel sofort erkennbarer Reflex auf Schönerer findet sich auch in „Hellas in des Orients Umarmung“, wo Strzy-

gowski eine Breitseite auf die *Romanitas* abfeuerte: „*Sie kennen den Orient nicht. Sowohl Wickhoff wie Riegl liegt Rom im Blute; sosehr besonders Riegl bestrebt sein mag, das Gegenteil zu verkünden, so stecken doch Beide mit Haut und Haaren in jener, man möchte sagen, ultramontanen Richtung, die alles auf Rom zurückführen will und wie ein Alp auf so manchem Zweige der wissenschaftlichen Geschichtsforschung liegt, den freien Ausblick in die lachenden Gefilde der Wissenschaft verbindend.*“⁴²

Strzygowskis Kritik richtete sich hier nicht nur gegen Riegl und Wickhoff, sondern vor allem auch gegen das Institut für Österreichische Geschichtsforschung, das traditionell gute Kontakte zur römischen Wissenschaft pflegte.⁴³ Sein Vorwurf der blinden Romtreue war umso gravierender, als er es nicht bei diesem saloppen, Schönerers Kampfrhetorik entlehntem Kalauer beließ. In einem nächsten Schritt verstärkte er seine Romnegation noch und erklärte kurzerhand die gesamte europäische Kunstentwicklung, sofern sie auf die römische Antike zurückgeht, als Irrweg und „*Plage*“, da sie der freien Entfaltung germanischer Kunst im Wege stand:

„*Unsere moderne Kunst entwickelt sich vom Schmuckstil der wandernden Germanen oder Slavokeltogermanen [...] zu jener allein einer Parallele mit der Antike würdigen Blüthe der Gothik, jener Freude an der landschaftlichen Natur, die dem antiken Anthropomorphismus entgegen sich im farbigen Innenraum der Kathedralen und ihrem plastischen Außenschmuck ankündigt, im Faltenwurf der Statuen eine unvergleichliche Höhe erreicht und dann ihre große Blüthe in der niederländischen Landschaftsmalerei und jetzt in Böcklin hat. Das, was ihr immer wieder im Wege*

³⁸ Zit. nach RUMPLER, H.: *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*. Wien 1997, S. 502. Auf Strzygowskis Sympathisieren mit Schönerers Politik ging bereits Suzanne L. Marchand ein. – MARCHAND 1994 (wie Anm. 3), S. 119, bes. Anm. 40.

³⁹ FUCHS, A.: *Geistige Strömungen in Österreich 1868 – 1918*. Wien 1996, S. 183-184. Schönerers Popularität erfuhr aber bald einen deutlichen Einbruch, als bekannt wurde, dass seine Frau jüdische Wurzeln hatte.

⁴⁰ RABINBACH, A.: *Vom Roten Wien zum Bürgerkrieg*. Wien 1989, S. 13.

⁴¹ TRAUNER, K.-R.: *Die Los-von-Rom-Bewegung. Gesellschaftspolitische und kirchliche Strömung in der ausgehenden Habsburgermonarchie*. Szentendre 1999.

⁴² STRZYGOWSKI 1902 (wie Anm. 22), S. 313.

⁴³ Theodor Sickel, 1869 bis 1891 Direktor des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung in Wien, war an der Gründung des Österreichischen Historischen Instituts in Rom (1881) maßgeblich beteiligt und leitete es von 1891 bis 1901. Unmittelbarer Anlass für die verstärkte wissenschaftliche Hinwendung nach Rom war die Eröffnung des Vatikanischen Archivs durch Papst Leo XIII im Jahre 1879. – LHOTSKY, A.: *Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854 – 1954*. Graz – Köln 1954, S. 162. Zur Geringschätzung Strzygowskis durch die Mitglieder des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung siehe MARCHAND 1994 (wie Anm. 3), S. 118-119.

tritt, ist die Antike. Unter ihrem Einfluß wird die Gothik in Italien zur Renaissance, auf den kräftigen germanischen Stamm wird dort das antike Reis gepfropft, das, im italienischen Boden zur prachtvollen Blüte gedeihend, über die Alpen verpflanzt ein maniertes Ding ohne Leben wird und uns immer wieder mit seinen Allüren plagt.“⁴⁴

Strzygowskis Geschichtskonstruktionen wären kaum der Erwähnung wert, würden sie sich nicht nahtlos in einen Wissenschaftsdiskurs einfügen, der – im Fahrwasser von Arthur Comte de Gobineaus krausen Theorien entstanden und von Leuten wie Ludwig Woltmann nach Deutschland und Österreich getragen – die Polarität zwischen der italienischen und der deutschen Renaissance rassistisch auflud.⁴⁵ Als Konsequenz daraus wurden Arbeiten verfasst, in denen die Kultur der frühen Neuzeit, namentlich der Humanismus, eine radikale Ablehnung fanden. Strzygowski selbst wurde jahrzehntelang nicht müde, die Renaissance italienischer Prägung als Quelle der Unterdrückung zu verkünden: „Man vergesse nie, daß das Mittelalter Blut von unserem Blut, die Renaissance ein Vordringen des Südens gegen den angestammten Norden war.“⁴⁶ Eine solche Meinung wurde auch außerhalb von Strzygowskis Lehrkanzel verbreitet. Als beliebiges Beispiel sei Franz Zachs erfolgreiche Studie *Christlich-germanisches Kulturideal. Österreich auf dem rechten Weg* (1923) genannt, wo der Autor betonte, dass „*unsere moderne humanistische Bildung {...} der Jugend ein bewusst falsches Bild vom Werdegang unserer Kultur [einimpft]*“, weshalb die Forderung zu stellen sei: „*Fort mit dem falschen Bildungsideal der Renaissance! Wir müssen zuerst den Schutt wegräumen!*“⁴⁷

Was Riegl an Strzygowski besonders störte war dessen Angewohnheit, kulturelle Transformationen ausschließlich unter einem gewalttätigen Blickwin-

kel zu sehen. Für Strzygowski stand fest, dass der Niedergang antiker Kunst ein linkischer Akt jüdischer Aggressoren war, eingeleitet durch den Zuzug semitischer Volksmassen nach Westen und Norden. Riegl protestierte heftig:

„Strzygowskis Hypothese wäre bloß dann diskutabel, wenn die Mittelmeervölker indogermanischen Stammes am Beginne der römischen Kaiserzeit schlankweg ausgerottet und durch orientalische Einwanderer ersetzt worden wären. Da dies aber nicht der Fall gewesen ist, und die als Argument hierfür angerufene und übertriebene Zuwanderung von Ausländern ins römische Reich in Form von Mietsoldaten erst in eine Zeit fällt, als der geistige Umwandlungsprozeß bereits weit fortgeschritten war, so wird jeder Versuch einer wirklichen Lösung darauf ausgehen müssen, die Veränderung, die seit Konstantin dem Großen deutlich erkennbar hervortritt, als notwendiges Produkt der unmittelbar vorangegangenen Entwicklungsphasen und mittelbar aller orientalischen und indogermanischen Vorstufen der Kunstentwicklung des Altertums erscheinen zu lassen. Evolution, nicht Revolution.“⁴⁸

IV.

Evolution – damit ist der wohl zentrale Terminus der gesamten Rieglschen Kunsttheorie genannt. Wie schon in seinen *Stilfragen* (1893), jenem „*model for diachronic ornamental transformation*“⁴⁹ beharrte Riegl auch in seinen Studien zur Spätantike auf der Idee einer fortschreitenden Entwicklung der Kunst. Es ist höchst bezeichnend, dass sogar in diesem Punkt zwischen den Kontrahenten – zumindest auf den ersten Blick – Einigkeit bestand. Analog zu Riegl betonte auch Strzygowski, dass die Darstellung der Kunstentwicklung ein vorrangiges Ziel der Forschung zu

⁴⁴ STRZYGOWSKI 1902 (wie Anm. 22), S. 314.

⁴⁵ MOSSE 2006 (wie Anm. 30), S. 61-86. Die Theorien des deutschen Anthropologen Woltmann wurden von der Kunstwissenschaft breit rezipiert. Vgl. etwa SCHULZ, A.: Die Germanen und die Renaissance in Italien. In: *Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur*, 1906, H. 1, S. 8-9. Zur Bedeutung der Renaissance in der Kunstgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts siehe WOOD, Ch. S.: Art History's Normative Renaissance. In: GRIECO, A. J. – ROCKE, M. – GIOFFREDI SOPERBI, F. (Hrsg.): *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*. Acts of an International Conference, Florence, Villa I. Tatti, June 9 – 11, 1999. Florence 2002.

⁴⁶ STRZYGOWSKI, J.: *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Wien 1918, S. 713.

⁴⁷ ZACH, F.: *Christlich-germanisches Kulturideal. Österreich auf dem rechten Weg*. Klagenfurt 1936 (4. Auflage), S. 370-371.

⁴⁸ RIEGL 1902 (wie Anm. 32), S. 154.

⁴⁹ ELSNER, J.: The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901. In: *Art History*, 25, 2002, S. 359.

sein habe.⁵⁰ Beiden war klar, dass die Kunstgeschichte, wollte sie ein modernes Fach sein, sich dem wissenschaftlichen Paradigma der Entwicklung und des Fortschritts nicht entziehen konnte.⁵¹ Dies umso weniger, als die herausragenden Vertreter jenes Gedankens – Comte, Marx, Darwin – in den Geisteswissenschaften durchaus rezipiert wurden. Auch wenn der allgemeine Fortschrittsoptimismus zur Jahrhundertwende schon deutliche Risse aufwies und mit dem 1. Weltkrieg dann vollends zerbrach, so blieb die Idee der historischen Entwicklung weiterhin bestehen. Es lässt sich sogar behaupten, dass das allgemeine Räsonnieren über Entwicklungsschritte – ob es sie gab und wie sie erfolgten – im Feld der Kunstgeschichte eher noch zunahm. Neben Julius Meier-Graefes international erfolgreicher *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904) entstand in jenen Jahren eine Vielzahl an Abhandlungen, die das Thema aufgriffen. In Wien etwa legte Max Dvořák 1904 seine monumentale Studie zur Kunst der Brüder van Eyck vor – und wurde von Strzygowski prompt wegen des darin skizzierten Entwicklungskonzepts kritisiert.⁵² Schon einige Jahre davor hatte der damals in Berlin tätige Burckhardt-Schüler Heinrich Alfred Schmid ebenfalls den Entwicklungsbegriff erörtert, wobei für ihn Entwicklung hauptsächlich in der gesteigerten Fähigkeit zur Darstellung des Raumes und des Seelenlebens bestand.⁵³

Georg Iggers zufolge gründet das Wesen der historischen Geschichtsschreibung, in deren Sinn alle genannten Kunsthistoriker erzogen und ausgebildet wurden, auf der Überzeugung, dass der Mensch – und somit auch die Kultur, die er erschafft – einen veränderlichen Charakter besitzt: „Die Welt des Menschen be-

*findet sich in einem Zustand unaufhörlichen Fließens, ob-
schon es darin stabile Zentren gibt (Persönlichkeiten, Institu-
tionen, Nationen, Epochen), deren jedes eine innere Struktur,
einen bestimmten Charakter aufweist und die sich alle gemäß
den ihnen innewohnenden Entwicklungsgesetzen ständig ver-
ändern. Nur mittels der Geschichte läßt sich also alles Mensch-
liche verstehen. Eine unveränderliche Natur gibt es nicht.“⁵⁴*

Genau diesen Gedanken empfand Strzygowski als unerträglich. Zwar war er durchaus bereit, das Faktum einer historischen Entwicklung anzuerkennen, genauso wie er auch nicht anstand, die Möglichkeit des künstlerischen Wandels an sich zu akzeptieren. Doch er hatte offensichtlich erhebliche Probleme mit der Vorstellung, dass eine durch Entwicklung bedingte Veränderung (sei es in der individuellen Form, sei es in der gesamten künstlerischen Ausrichtung) den ursprünglichen Gehalt – in Strzygowskis Terminologie: das „Wesen“ – eines Kunstwerks verdeckt oder unkenntlich macht. Sein gesamtes Wirken zielte deshalb daraufhin ab, den „reinen“ Kern eines Werks oder einer Epoche freizulegen. Was er wie ein Getriebener suchte, war die unverfälschte, unberührte künstlerische Erscheinung, die Urform der Kunst schlechthin. Permanent ist in Strzygowskis Schriften deshalb auch von „Keimen“ die Rede, vom „Ursprung“ und vom „Anfang“.

Diese mit zunehmender Besessenheit betriebene Suche nach den Wurzeln wurde von Riegl und besonders Wickhoff, der gleichfalls Strzygowskis Angriffen ausgesetzt war, als sinnlose Übung abgetan: „Es kommt in den meisten Fällen [...] gar nicht darauf an, wann sich ein Motiv zum ersten Mal findet. Die Kunst ist mit ihren Motiven verschwenderisch wie die Natur mit ihren Keimen.“⁵⁵

⁵⁰ STRZYGOWSKI, J.: *Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung*. Wien 1922. Schon 1903, als Strzygowski einen ersten Versuch der Systematisierung des Faches unternahm, forderte er, „neue Entwicklungsgruppen und Namen“ zu bilden. – STRZYGOWSKI, J.: *Die Zukunft der Kunstwissenschaft* (Sonderdruck aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 55 vom 9. März 1903). München 1903, S. 8.

⁵¹ Zu dem schon in der Antike formulierten Fortschrittsgedanken und seiner bewegten Geschichte in der Kunst vgl. immer noch grundlegend GOMBRICH, E.: *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*. Köln 1978.

⁵² STRZYGOWSKI 1922 (wie Anm. 50), S. 88.

⁵³ SCHMID, H. A.: Was ist Kunstentwicklung? (1898). In: SCHMID, H. A.: *Gesammelte kunsthistorische Schriften*. Leipzig – Straßburg – Zürich 1933, S. 1-9.

⁵⁴ IGGERS, G. G.: *Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis in die Gegenwart*. München 1972 (2. Auflage), S. 13.

⁵⁵ WICKHOFF, F.: *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)* (=Die Schriften Franz Wickhoffs, Bd. 3). Berlin 1912, S. 26. Fast gleichzeitig mit Wickhoff äußerte sich in exakt demselben Sinn auch Ludwig v. Sybel. Über ihn berichtet Edmund Weigand 1923: „Vordringlicher als die Erörterung der Ursprungsfragen, deren verschiedene Lösungen er nur als heuristische Hypothesen

Fasst man die Unterschiede in der Auslegung des Entwicklungsbegriffs bei Riegl und Wickhoff auf der einen und Strzygowski auf der anderen Seite zusammen, so kann man behaupten, dass Strzygowski den Blick stets zurück – zu den echten oder vermeintlichen Anfängen – richtete, während seine Wiener Kontrahenten die Entwicklung gleichsam in die Gegenrichtung studierten, wobei ihr besonderes Augenmerk jenen Momenten galt, an denen sich eine Form sichtbar wandelt und somit einen neuen Charakter bekommt.

Wie grundsätzlich verschieden ihre Auslegungen des Entwicklungsbegriffs waren, erschließt sich deutlich in den jeweiligen Zugängen zur Volkskunst, die gemeinhin als besonders veränderungsresistent angesehen wurde. In seiner Studie *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie* kommt Riegl auf diesen Punkt mehrmals zu sprechen, wobei er sämtlichen Versuchen, die Volkskunst als Quelle der Reinheit oder als Ort der nationalen Selbstfindung zu interpretieren, eine klare Absage erteilte. Wie jede andere Kunst trete auch die Volkskunst, sobald sie äußeren Einflüssen ausgesetzt wird, zwangsläufig in einen Zustand der Veränderung. Das sei, so Riegl, durchaus nicht beklagenswert, sondern im Gegenteil die Grundlage jeder weiteren Entwicklung: „*War [...] einmal Fremdes mit Fremdem in nähere, nachhaltige Berührung gekommen, dann war der Fortbildungsprozess eingeleitet.*“⁵⁶ Ganz ähnlich formulierte es Riegl auch in seiner Antwort auf Strzygowski, wo es heißt: „*Im Kunstleben gibt es keinen Tod, sondern bloß ewig fortschreitende, wechselseitige Durchdringung alles einmal Gewesenen in einer endlos fortlaufenden Wellenlinie, die sich einmal dem extrem materiefreundlichen orientalischen, das andere Mal dem psychophilen indogermanischen Pol nähert, ohne jemals einen der beiden vollständig zu erreichen, denn das wäre wirklich der Tod der bildenden Kunst.*“⁵⁷

Eine solche Sichtweise, die die permanente gegenseitige „Durchdringung“, d.h. die unablässige Beein-

flussung und Vermischung zum künstlerischen Grundsatz schlechthin erklärt, lehnte Strzygowski rundweg ab. In seiner Analyse einer Stickerei, die 1898 aus Czernowitz als Geschenk an das k. k. Museum für österreichische Volkskunde gelangte, fallen nach der ausführlichen Beschreibung sofort die für Strzygowski typischen Begriffe: er hält fest, dass „*die künstlerischen Werte in dem vorliegenden Stücke nicht rein sind*“; man „*wird immer wieder das Einströmen von Elementen nachweisen können, die die künstlerische Wirkung zu stören geeignet wären*“; Ziel der Untersuchung müsse es sein, „*den Geist des Ganzen in seiner ursprünglichen Erscheinung und Bedeutung aufzudecken*“; um die „*entwicklungsgeschichtliche Stellung*“ der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Stickerei zu erfassen, bedürfe es eines Blicks auf die „*Anfänge der christlichen Kunst und die vorausgehende syropersische Bewegung*“; denn dort fände man die „*Voraussetzungen der einzelnen Motive*“, die „*von Persien ausgehend [...] über Syrien und Armenien auf die Kunstgebiete des Mittelmeeres und Nordeuropas gewirkt*“ haben.⁵⁸

Auch wenn Strzygowski in diesem Artikel trotz einer inferioren methodischen Vorgehensweise⁵⁹ den durchaus interessanten Versuch unternommen hat, Kriterien der Kunstgeschichte auf ein anonymes Werk der Volkskunst anzuwenden, so ist die Art, wie er die Stickerei analysiert, vielsagend: erneut sieht er „*unreine*“ Elemente, die von aussen „*einströmen*“ und den künstlerischen Ausdruck „*stören*“, weshalb die Forschung, die ein Interesse an der Scheidung von Eigenem und Fremdem haben müsse, dazu aufgefordert sei, nach den „*Anfängen*“ der betreffenden Motive zu fahnden.

Es ist hier nicht der Ort, um über Strzygowskis psychische Disposition zu befinden; es genügt der Hinweis, dass das Streben nach Reinheit und die Angst vor Vermengung als das markanteste Merkmal des „*soldatischen Mannes*“ (Klaus Theweleit) beschrieben wurde, eines Mannes, der nach einem originären Zustand, dem *Eigentlichen*, sucht und jede

gelten ließ, schienen ihm praktische Vorarbeiten, vor allem die Chronologie der Denkmäler, der seine Hauptarbeit galt.“ – WEIGAND, E.: Die Orient-oder-Rom-Frage in der frühchristlichen Kunst. In: *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirchen*, 22, 1923, S. 240.

⁵⁶ RIEGL 1894 (wie Anm. 9), S. 34

⁵⁷ RIEGL 1902 (wie Anm. 32), S. 154.

⁵⁸ STRZYGOWSKI, J.: Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung. In: *Werke der Volkskunst mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des K. K. Museums für österreichische Volkskunde in Wien*, 1, 1913, H. 1., S. 8-9.

⁵⁹ Strzygowski nimmt wahllos einzelne Motive aus den sassanidischen Steinreliefs von Taq-e Bostan (Westiran, 4. bzw. frühes 7. Jh.) und bezieht sie allen Ernstes auf die Bukowinische Stickerei des 17. Jahrhunderts.

kulturelle wie körperliche Vermischung als Bedrohungs- bild wahrnimmt.⁶⁰

Wie vehement sich Strzygowski gegen die Vorstellung einer ethnischen Durchmischung sträubte, offenbart seine Charakterisierung der Bewohner Ägyptens. Für ihn ist Ägypten „im Kern doch so durch und durch orientalisches geblieben, wie es seit Urzeiten war, heute ist und bleiben wird.“⁶¹ Riegl empfand das als lächerlich: „Ganz und gar unveränderlich war das ägyptische Wesen nicht {...}; wenn Strzygowski behauptet, die heutigen Fellachen wären in allem die alten Pharaonen- ägypter, so ist das mindestens eine arge Uebertreibung: in Sprache, Glauben, Tracht und Kunst sind sie längst Araber geworden, und was bleibt da noch übrig?“⁶²

Wie herabwürdigend und gleichzeitig angstvoll Strzygowski Veränderungen bzw. Abweichungen von einer ursprünglich klaren und überschaubaren künstlerischen Erscheinung kommentierte, belegen seine Ausführungen zur Ornamentgeschichte. In deutlicher Anspielung auf Riegls *Stilfragen* (1893), wo dieser den grenzüberschreitenden Transformationsprozess eines Ornaments quer durch die Jahrhunderte nachzeichnete, präsentiert Strzygowski in „Hellas in des Orients Umarmung“ nun seine Sichtweise der Dinge. Für ihn stand außer Frage, dass das Motiv der Ranke in ihrer Erscheinungsform von ursprünglich klaren künstlerischen Verhältnissen zeugt. Als das Motiv jedoch unter orientalischen Einfluss geriet, löste es sich in eine „Linien- spielerei“ auf, beginnt zu „wuchern“ und endet schließlich in den „Orgien der Arabeske“:

„Das trauliche, stille Verhältniß, das die griechischen Künstler zur Natur hatten und zuerst in der Einführung der Ranke und des Akanthus {...} bekundeten, wird, je

nachdem der hellenistische oder der altorientalische Geist {...} vorwiegt, zu einem derben Naturalisieren {...} oder es schlägt in eine Linien- spielerei um mit Pflanzen- und Thier- motiven, insbesondere im Anschluß an das altesopotami- sche Flechtband und die schon im alten Orient wuchernden, ins Unendliche gebenden Gitter- und Netzmotive {...} Der im Wesen des neuen Stils liegende Drang, die Raumbren- zen, d.i. weite Flächen bis auf das letzte zu füllen, hat frühzeitig schon zu neuen, un- griechischen und im Geiste der altorientalischen Kunst gelegenen Wucherungen geführt, die dann in der Arabeske ihre Orgien feiern.“⁶³

Es ist nicht schwer zu erraten, wovon hier eigentlich die Rede ist: einmal mehr schreibt Strzygowski von seinen Ängsten vor einer orientalischen, i.e. jüdi- schen Kultur, die keine Grenzen kennt, Räume be- setzt, zu wuchern beginnt und Orgien feiert.

Was schon in seinen frühen Schriften latent ange- legt war und dann ab etwa 1914 manifest wurde, das ist Strzygowskis Denken in rassistischen Katego- rien, die in ein geografisches und in weiterer Folge in ein rigides Wertesystem gebracht wurden. Immer öfter liest man, wie etwa in seinem Buch *Altai-Iran und Völkerwanderung* (1917), von „angeborener Eigen- art“,⁶⁴ vom „deutschen Volkskörper“⁶⁵ oder davon, dass „die Gotik viel rassenreiner als das Griechische war.“⁶⁶ In der Forcierung solcher Gedanken stand er bekanntlich nicht allein, die gesamte Richtung der Kunstgeogra- fie, an der Strzygowskis Lehrkanzel eifrig mitwirkte, tendierte genau in diese Richtung.⁶⁷ Wie maßgeb- lich aber gerade die Entwicklungsgeschichte für eine rassistisch und bald auch rassistisch fundierte Kunst- und Kulturtheorie wurde, belegt ein abschließender cursorischer Blick in die weitere Geschichte jenes Be- griffs.

⁶⁰ THEWELEIT, K.: *Männerphantasien*. München 1995 (Neu- auflage).

⁶¹ STRZYGOWSKI 1902 (wie Anm. 22), S. 315.

⁶² RIEGL 1902 (wie Anm. 32), S. 164.

⁶³ STRZYGOWSKI 1902 (wie Anm. 22), S. 326.

⁶⁴ STRZYGOWSKI 1917 (wie Anm. 37), S. 190.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, S. 301.

⁶⁷ DACOSTA KAUFMANN, T.: *Toward a Geography of Art*. Chicago – London 2004. DaCosta Kaufmanns Studie ist in mancher Hinsicht etwas oberflächlich geraten. Besonders seine Darstellung Alois Riegls als Proponent einer nationalistischen Kunstgeschichtsschreibung stellt den wahren Sachver- halt genau auf den Kopf. Es ist Ján Bakoš dafür zu danken, dass er die Dinge wieder zurecht rückte. Vgl. BAKOŠ, J.: Alois Riegl – otec umeleckohistorického nacionalizmu? [Alois Riegl – Vater des kunsthistorischen Nationalismus?]. In: *Regnum Bobemiae et sacrum Romanum Imperium*. Sborník k počté Jiřího Kuthana. Praha 2005, S. 339-408; BAKOŠ, J.: Vienna School Disciples and “The new tasks” of Art History. In: *Arx*, 40, 2007, Nr. 2, S. 145-154.

V.

Mitten im 1. Weltkrieg, als das Fach schon deutliche Symptome einer Krise aufwies,⁶⁸ hielt Rudolf Kautzsch, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Frankfurt am Main, am Geburtstag des Deutschen Kaisers eine Rede, die den Titel *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* trug.⁶⁹ Kautzsch, der ein Fachmann für spätantike und frühmittelalterliche Kunst war und die „Orient oder Rom-Debatte“ selbstredend kannte,⁷⁰ resümierte die Leistungen der rezenten Kunstwissenschaft und rühmte insbesondere die Wiener Forschung, weil dort „die Kunstprodukte {als} Glieder durchlaufender Entwicklungsreihen in zwingenden kausalen Ketten“ beschrieben wurden.

„Ich will hier nicht davon reden, daß diese Anschauung als Reaktion auf ältere Irrtümer notwendig war und eine höchst heilsame pädagogische Wirksamkeit hatte, ja man darf sagen: hoffentlich noch hat. {...} Aber wenn wir nun so allmählich dazu gelangen, die Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme in lückenlosen Zusammenhängen zu übersehen, kann uns das wirklich genügen? Ist es nicht so, daß wir auf diesem Wege zwar sehr wohl erfahren, wie alles gekommen ist, aber nicht eigentlich, warum es so und nicht anders gekommen ist {...} Woher stammt denn diese Richtung? {...} Müssen wir wirklich darauf verzichten, nach dem Warum der Entwicklung zu fragen?“⁷¹

Mit erstaunlicher Klarsicht zielte Kautzsch in seiner Rede exakt auf die Trennlinie, die zwischen Riegl und Strzygowski bestand. Ein Paradigma der Wiener Schule – die Darstellung des künstlerischen Werdens an sich – wird von Kautzsch als zwar wichtige, aber letzten Endes anachronistische Übung abgetan, da sie nicht nach den Wurzeln einer nationalen Kunst

sucht. Im Gegensatz dazu kam Strzygowski dieser Forderung bereitwillig nach. Kautzschs Frage nach dem „Warum der Entwicklung“ legitimierte Strzygowskis Suche nach den Anfängen der Kunst vollauf. Irgendwo, so lautete der Gedanke, musste nordische Art und nordisches „Wesen“ ja ihren Ausgang nehmen. Diesen – wie es bei Strzygowski bald heißen sollte – arischen Anfang freizulegen bot nicht nur die Chance, sich vom Romzentrismus mit seinem bedauerlichen Humanismus zu lösen, sondern auch das in der Habsburgermonarchie und im 1. Weltkrieg ramponierte deutsche Nationalgefühl wieder aufzurichten. Dass es bei Strzygowski, der schon 1907 von seiner „berechtigten Vorliebe der deutschen Nation“⁷² sprach, geradezu zwangsläufig zur Übernahme nationalistischer Parolen kam, bedarf kaum der Erwähnung; und auch der Ausgang jenes sprachlichen und ideologischen Aufrüstens, das sich in immer aggressiverer Manier gegen die jüdische Bevölkerung richtete, ist wohlbekannt – „it is not difficult to see where all this was leading.“⁷³

Strzygowski stellte sich mit seinen deutschtümelnden Versuchen, an einer germanischen Ursprungsmythologie mitzuschreiben, nicht nur in klare Opposition zu Riegl, sondern auch zu Leuten wie Michael Haberlandt, dem ersten Direktor des Österreichischen Volkskundemuseums. Haberlandt war sich der zersetzenden Kraft einer nationalistisch gefärbten Wissenschaft vollauf im Klaren, weshalb er schon 1896 zur Mäßigung rief und daran erinnerte, dass es in der Wissenschaft „ein tieferes Entwicklungsprinzip als das der Nationalität“ gibt.⁷⁴

Tatsächlich aber blieb das Nachdenken über die in einem nationalen Sinn verstandene künstlerische

⁶⁸ Richard Hamann sprach 1916 anlässlich einer Rezension von Hans Tietzes *Die Methode der Kunstgeschichte* (1913) von einer „Krisis, in der sich die Kunstgeschichte zur Zeit befindet“. Zit. nach HALBERTSMA, M.: *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*. Worms 1992, S. 90. Tietze kam einige Jahre später zu demselben Befund. Vgl. TIETZE, H.: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krisis der Kunst und der Kunstwissenschaft*. Wien 1925. Schon zwei Jahre davor war die institutionelle Krise auch Thema bei Strzygowski. Vgl. STRZYGOWSKI, J.: *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst*. Wien 1923.

⁶⁹ KAUTZSCH, R.: *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Rede zur Geburtstagsfeier am 27. Januar 1917* (=Frankfurter Universitätsreden, 7). Frankfurt am Main 1917.

⁷⁰ Kautzsch stand im Großen und Ganzen auf der Seite Strzygowskis. – BETTHAUSEN, P. – FEIST, P. H. – FORK, Ch. (Hrsg.): *Metzlers Kunsthistoriker Lexikon*. Stuttgart – Weimar 1999, S. 210.

⁷¹ KAUTZSCH 1917 (wie Anm. 69), S. 6-7.

⁷² STRZYGOWSKI, J.: *Die bildende Kunst der Gegenwart*. Leipzig 1907, S. 9-10.

⁷³ ELSNER 2002 (wie Anm. 49), S. 372.

⁷⁴ HABERLANDT, M.: Zum Beginn. In: *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*, 1, 1896, S. 1-3. Hier zit. nach BEITL, K.: 90 Jahre Österreichisches Museum für Volkskunde. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 88, 1985, S. 232.

Entwicklung unter den Nationalsozialisten eine zentral akademische Übung. In seiner breitangelegten Studie zur Deutung des Begriffs listete Christian Töwe 1939 insgesamt 11 kunsthistorische Wege auf, die allesamt mit dem Entwicklungsbegriff arbeiteten.⁷⁵ „Kunsthistorie als Rassenkulturhistorie“ nahm dabei einen breiten Raum ein, wobei als Proponenten dieses Ansatzes u.a. Wilhelm Pinder, Kurt Gerstenberg, Dagobert Frey und Alfred Stange genannt wurden. Josef Strzygowski fehlt bemerkenswerterweise in dieser Auflistung, wobei es von Interesse wäre in Erfahrung zu bringen, was genau den Wiener bei den Nationalsozialisten in Ungnade fallen ließ. Faktum ist, dass Strzygowski trotz seiner Sympathiebekundung gegenüber Adolf Hitler⁷⁶ von den Nazis offenbar nicht wirklich geschätzt wurde. Hans Jantzen etwa war 1942 sichtlich um Abgrenzung bemüht: „*Daß der Norden eigene schöpferische Kräfte und Vorstellungen in der Entfaltung der europäischen Kunst hineinbringt, hat Josef Strzygowski bis in seine letzten Lebensjahre betont – freilich unter völliger Nichtachtung der Geschichte. Auch ist sein Begriff des Nordens nicht zu verwechseln mit dem, was wir als nordisch-germanisch zu bezeichnen pflegen.*“⁷⁷

VI.

Ist es deshalb, um auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, tatsächlich gerechtfertigt, Strzygowski positiv zu rezipieren, ihn als Wegbereiter einer Weltkunstgeschichte zu bezeichnen und eine Scheidung zwischen dem „frühen“, angeblich interessanten, und dem „späten“, offen rassistischen For-

scher vorzunehmen? In allen Fällen muss die Antwort „Nein!“ lauten. Strzygowski war ein Wissenschaftler, der sich trotz mancher innovativer Ansätze zu keinem Zeitpunkt seines Lebens von vorgefassten Meinungen lösen konnte. Ein tiefsitzender Antisemitismus, gepaart mit einer irrationalen Angst vor gemischten, hybriden Kulturformen, verhinderte eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der komplexen Entfaltung der europäischen und außereuropäischen Kultur. Seine Ansichten zur koptischen Kunst beispielsweise – nach Maria Cramer die „*Mischkunst*“ par excellence⁷⁸ – sind unbrauchbar und stellen, wie László Török betonte, keinerlei wissenschaftlichen Wert dar.⁷⁹ Man mag unter Umständen akzeptieren, dass Strzygowskis Beschäftigung mit armenischen Bauformen von der dort ansässigen Bevölkerung nach dem an ihr verübten Genozid als eine willkommene Sympathiebekundung verstanden wurde. Doch wirklich schlagend ist dieses Argument nicht. Denn allzu deutlich ging es Strzygowski dabei um das „*Arische*“, und weniger um Armenien selbst.⁸⁰ Aus jeder Zeile seines Schaffens strömt letzten Endes eine zutiefst antihumane, menschenverachtende Gesinnung, die der Blut-und-Boden-Ideologie anhing und keinesfalls von Mitleid oder Rücksichtnahme zeugt. Die Aggressivität, mit der er Riegl, Wickhoff, Schlosser, Dvořák, Tietze bekämpfte, verrät viel von der Haltung, mit der er auch über Kunst schrieb. Strzygowski brauchte Feinde, die er bekämpfen konnte.⁸¹

Alois Riegl hatte alle Hände voll zu tun, um Strzygowskis Angriffe abzuwehren. Am Höhepunkt ihrer Auseinandersetzung scheint er deshalb an seinen

⁷⁵ TÖWE, Ch.: *Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtsschreibung. Zugleich ein Beitrag zur Deutung des Entwicklungsbegriff.* Berlin 1939.

⁷⁶ Vgl. ZALOSKER 1988 (wie Anm. 1), S. 290, Anm. 17.

⁷⁷ JANTZEN, H.: Deutsche Geschichtswissenschaft 1933 bis 1942. In: *Forschungen und Fortschritte*, 18, 1942, Nr. 35-36, S. 342, Anm. 5.

⁷⁸ Vgl. dazu ZALOSKER, H: *Zur Genese der koptischen Kunst.* Wien – Köln – Weimar 1991, S. 93-117.

⁷⁹ „*As a conclusion, I should like to repeat what I said in the introduction: even if Strzygowski's views on Coptic art may deserve the attention of the historian of the Irrwege of early twentieth-century European thinking, for the historian of Coptic art they remain completely*

irrelevant.“ – TÖRÖK, L: Strzygowski's Coptic Art. In: *Acta Historiae Artium*, 47, 2006, S. 310.

⁸⁰ Sein Interesse an Armenien erklärt Strzygowski wie folgt: „*Zudem handelt es sich um die Belege einer religiösen Großkunst, die uns umso näher berühren, als sie ihre Entstehung dem frühesten Versuch eines arischen Volkes verdanken, auf dem Boden des Christentums einen nationalen Staat aufzurichten.*“ – STRZYGOWSKI 1918 (wie Anm. 46), S. 5.

⁸¹ Im Vorwort zu *Altai-Iran und Völkerwanderung* (1917) schreibt Strzygowski, auf Riegl Bezug nehmend: „*Der einst (...) begonnene Kampf geht also weiter (...).*“ – STRZYGOWSKI 1917 (wie Anm. 37), S. 9. Wie sehr Riegl 1917 für Strzygowski immer noch der intellektuelle Reibebaum war, zeigt sich u.a. auch daran, dass er in seinem Buch nicht weniger als 55 Mal auf Riegl zu sprechen kam.

Widerstreiter einen Brief geschrieben zu haben, in dem er seine Sichtweise noch einmal darlegte und ihn offenbar zur Mäßigung rief.⁸² Vergeblich: auch danach ließ Strzygowski keine Möglichkeit verstreichen, Riegl zu diskreditieren.

Was Strzygowski wohl am deutlichsten kennzeichnete, ist seine Intoleranz. Genau davon handelte letztlich der Streit zwischen den beiden Gelehrten. Während Strzygowski in der Beschäftigung mit der Spätantike einem Kult des Starken, Kräftigen und Weißen huldigte („die hohe Frau, voll adeliger Selbstbestimmung“), drängte Riegl beständig darauf, nicht nur „Sieg, Schönheit und Herrlichkeit“ zu preisen, sondern auch das „Schwache, Niedrige, Schmachvolle und Hässliche“⁸³ zu respektieren. Diese unleugbare

Grundtendenz in Riegls Werk hat vielleicht niemand klarer erkannt als Otto Pächt. Gegen Ende seiner Wiener Vorlesung „Methodisches zur kunsthistorischen Praxis“ (Wintersemester 1970/1971) kam Pächt auf die eigentliche Absicht zu sprechen, die hinter Riegls intensiver Beschäftigung mit der Spätantike stand. „Wenn wir heute sagen, daß, um ein Kunstwerk (...) einer Kultur zu verstehen, das auf Voraussetzungen basiert, die nicht die unseren sind, wir die ihm adäquate Einstellung finden müßten, so bekennen wir uns zu Forschungszielen und Verfahren, die überhaupt erst seit Riegls Eintreten für eine historische Relativierung ästhetischer Werte in den Blickkreis der Wissenschaft getreten sind. Riegls Spätromische Kunstindustrie (...) ist das Toleranzedikt unserer Wissenschaft schlechtbin.“⁸⁴

⁸² Ibidem, S. 224.

⁸³ RIEGL 1902 (wie Anm. 32), S. 154.

⁸⁴ PÄCHT, O.: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*. München 1986 (2. Auflage), S. 292.

Riegl, Strzygowski a vývoj umenia

Resumé

Viedenskému historikovi umenia Josefovi Strzygowskemu sa v poslednom čase venuje nápadne veľa pozornosti. Je to pozoruhodné, keďže ešte donedávna bol zhodne pokladaný za ideologicky zaslepeného bádateľa, ktorý dobrovoľne dal svoje radikálne názory do služieb nacionálneho socializmu, v dôsledku čoho sa mu bádanie dlhé roky vyhýbalo.

Od istého času sa však množia hlasy, ktoré vyzývajú k nového hodnoteniu. Podľa nich Strzygowskeho spisy nesmú byť odmietnuté ako celok, pretože sa predovšetkým v jeho rannom diele nachádzajú úvahy s mimoriadnou prezieravosťou. Stále častejšie je Strzygowski označovaný za zakladateľa „svetových dejín umenia“ resp. za bádateľa, ktorý upozornil na obmedzenosť europocentrického pohľadu.

Zámerom predloženého textu je podrobiť presnejšej analýze Strzygowskeho často oceňované ranné dielo. Ako protajšok k tomu slúži dielo Aloisa Riegla, a to nielen preto, že obaja bádatelia boli pospájaní početnými biografickými pradenami, ale tiež a predovšetkým preto, že sa obaja zamýšľali nad rovnakými vedeckými problémami. Skutočne je zarážajúce, ako podobne boli v skutočnosti rozložené ich bádateľské záujmy. Pri porovnávanom čítaní ich spisov je veľmi rýchlo zjavné, že Riegl a Strzygowski po dlhé roky razili rovnaký uhol pohľadu, a pokiaľ ide o obsah, pracovali takmer bok po boku.

Avšak nielen tematicky, ale aj metodicky možno medzi obomi historikmi umenia zistiť celý rad analógií. Rovnako ako Riegl, aj Strzygowski opakovane zdôrazňoval, že historik umenia má primárnu pozornosť zamerať na bezprostredný jav, na formu. Pre oboch bol preto štýl uprednostňovaným bádateľským predmetom. Obaja sa snažili potlačiť v dejinách umenia vplyv filológov. A obom bolo jasné, že úloha diaváka má v umení eminentný význam.

Napriek všetkým týmto zhodám sa vzťah medzi obomi vyznačoval veľkým vzájomným odmietaním. To malo bezpochyby osobné dôvody; ale ešte väčšmi boli Riegl a Strzygowski od seba oddelení priepastnými ideologickými rozdielmi. Ich celkom protikladné svetonázory možno zrekonštruovať zvlášť jasne po-

mocou dvoch novinových článkov („Hellas in des Orients Umarmung“, resp. Rieglovej repliky „Spätrömisch oder orientalisch?“), ktoré vyšli začiatkom roku 1902 v *Münchener Allgemeinen Zeitung*, a ktoré sa zaoberali otázkou, ako treba interpretovať umenie neskorej antiky. Zatiaľ čo Riegl zdôrazňoval rozhodujúcu úlohu Ríma, požadoval Strzygowski, aby sa pohľad sústredil na Východ. Tak, ako v neskorších prácach, zdôrazňoval už vtedy nutnosť študovať a začleniť do umeleckohistorických úvah umenie Prednej Ázie.

Bezpochyby tým upozornil na závažné nedostatky v akademickom bádani a jeho námietka, že umenie Európy bez príspevku „Orientu“ nie je zrozumiteľné, bola celkom oprávnená. Problém, s ktorým sa stretáva dnešný čitateľ Strzygowskeho textov sa však netýka jeho tvrdenia, že takýto prínos jestvoval, ale len spôsobu, akým bol tento prínos popísaný. Podľa Strzygowskeho sa vzťah medzi Európou a Orientom vyznačoval rivalitou, vojnou a násilím. Nápadne agresívnou rétorikou načrtnol svoj pohľad na dejiny a dôvodil, že zánik gréckeho umenia bol predovšetkým hanebným činom Židov, tejto „semitskej čelade“. Riegl reagoval rozhněvane. V odpovedi na Strzygowskeho článok varoval pred polemickosťou, ktorá je v jeho očiach nevedeckou a úplne pomýlenou, pretože „neskoroantický problém (je) podľa môjho názoru najdôležitejší a najrozhodujúcejší v celých doterajších dejinách ľudstva“.

Táto veta môže z dnešného pohľadu udivovať, akonáhle však začleníme Rieglom a Strzygowskim vyvinuté vysvetľovacie vzorce do dobového rámca, bude jasné, že tu – ako v podtexte – bola reflektovaná súdobá situácia Európy. Skutočne možno centrálnou body, o ktoré sa viedol spor, bez ťažkostí preniesť na dobu okolo roku 1900: išlo predovšetkým o otázku, ktorá bola novo prediskutovaná od konštantínovskej štúdie Jacoba Burckhardta (1853), totiž kedy a za akých okolností dochádza k zániku veľkej ríše, aké sprievodné javy prináša so sebou politický úpadok a čo v podstate znamená dekadencia. Ďalej bol v popredí fenomén migrácie, t. j. hľadala sa odpoveď na otázku, ako sa manifestujú kultúrne vplyvy zvonku, čím bol dotknutý aj problém historických konti-

nuít. V neskoriantickom diskurze zaznievajú zásadné úvahy o kultúrnej hegemonii, ktoré obzvlášť výrazne vyvstali v habsburskom mnohonárodnostnom štáte, rovnako ako úvahy o kultúrnom dedičstve. A nakoniec popritom všetkom išlo o hlavnú tému moderny, totiž o vzťah medzi dominantnou vysokou kultúrou a viacerými autonómnymi, často disident-skými ľudovými kultúrami.

Azda ešte zreteľnejšie ako vo veľkých monografiách možno v dvoch novinových článkoch z roku 1902 rozpoznať základné princípy oboch názorov na umenie (odzrkadľujúce aj svetonázory ich autorov). Zatiaľ čo Strzygowski ako prívrženeц esencialistického ponímania kultúry hovoril o trvale nemenných hodnotách a rasovo podmienených podstatných príznakoch, Riegl takéto nazeranie zásadne odmietol. Podľa neho nebolo pochyb, že kultúry sa stávajú zaujímavými až v ich premiešavaní: „Až keď prišlo cudzie s cudzím do bližšieho, trvalého kontaktu, až potom bol spustený proces ďalšej tvorby.“

Svojím imperatívom vzájomných vplyvov Riegl skutočne položil základný kameň umeleckohistorických vývinových dejín, ktoré sa oslobodili od nacionálnych premís. Táto základná myšlienka bola obsiahnutá už v jeho *Stilfragen* (1893), kde vykreslil hranice prekračujúci transformačný proces jedného ornamentu naprieč storočiami.

Ale práve túto myšlienku pociťoval Strzygowski ako neúnosnú. Bol síce ochotný uznať fakt historického vývoja, rovnako ako sa nevzpieral prijať možnosť umeleckej zmeny ako takej. Predsa mal však enormné problémy s predstavou, že vývojom podmienená zmena (nech už individuálnej formy, alebo celkového umeleckého smerovania) pokrýva alebo robí nerozpoznateľným pôvodný obsah – v Strzygowskeho

terminológii „*podstatu*“ – umeleckého diela. Jeho celkové pôsobenie cieľilo preto k tomu, odkryť „čisté“ jadro diela alebo epochy. To, čo urputne hľadal, bol nefalšovaný, nedotknutý jav, praforma umenia vôbec. Permanentne je preto v Strzygowskeho spisoch reč o „*zárodkoch*“, „*pôvode*“, „*začiatku*“.

Takýto postup by bol z archeologického hľadiska eventuálne obhájiteľný. Ale Strzygowski zamýšľal v skutočnosti niečo iné. Neustále spájal hľadanie začiatkov s nádejou, že objaví praformu hmlistého „*severského bytia*“. To, čo ho pritom hnalo, bola rastúca nenávisť voči „*humanizmu*“, ktorý bol pre neho prostriedkom k potlačeniu germánskeho umeleckého rozvoja.

Ak zhrnieme ideologické a umeleckohistorické základy jeho ranných spisov, možno „*případ Strzygowski*“ (Suzanne L. Marchand) charakterizovať nasledovne. Strzygowski bol vedcom, ktorý sa napriek mnohým inovatívnym nábehom nedokázal v žiadnej chvíli svojho života odpútať od apriórnych úsudkov. Hlboký antisemitizmus spojený s iracionálnym strachom pred zmiešanými, hybridnými kultúrnymi formami, zabraňovali vážne vyrovnávanie sa s komplexným rozvojom európskej a mimoeurópskej kultúry. Nebol schopný rozpoznať pozitívnu a pre umelecký vývoj nutnú hodnotu cudzieho. Z každého riadku jeho tvorby koniec koncov prúdi hlboké antihumánne, človekom pohrdajúce zmyšľanie, ktoré ľpelo na „*ideológii krvi a zeme*“, a ktoré ani v najmenšom nesvedčí o súcite alebo ohľaduplnosti. Agresivita, s ktorou bojoval proti Rieglovi, Wickhoffovi, Schlosserovi, Dvořákovi alebo Tietzemu, prezrádza veľa o postoji, z ktorého písal aj o umení. Strzygowski potreboval nepriateľov, ktorých by mohol potierať.

Preklad J. Bakoš

Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunsthistoriographie in Rumänien der Zwischenkriegszeit

Robert BORN

Der Ausgang des Ersten Weltkriegs markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte Rumäniens. In der Nachfolge der Pariser Vorortverträge wurden dem jungen Nationalstaat das Banat, Siebenbürgen (ung. Erdély, rum. Ardeal bzw. Transilvania), die Bukowina und Bessarabien angegliedert. Diese Regionen hatten mit Ausnahme der Bukowina eine mehrheitlich rumänischsprachige Bevölkerung und waren bis auf Bessarabien durch ihre ehemalige Zugehörigkeit zur k. u. k. Monarchie kulturell mit Wien verbunden.¹ Trotz dieser Verbindungslinien blieb Rumänien im Rahmen der Forschung zur Entwicklung der Kunsthistoriographie in Ostmitteleuropa und insbesondere zur Wirkungsgeschichte der Wiener Schule der Kunstgeschichte in dieser historischen Großregion nahezu unberücksichtigt.² Daher soll nachfolgend die Rolle Wiens im Kontext der Etablierung der Kunstgeschichte als Disziplin in Rumänien in der Zwischenkriegszeit vorgestellt werden. In einem ersten Teil wird die Ausstrahlung der in Wien entwickelten kunsthistorischen Modelle in den Gebieten, die ursprünglich ein Teil der Doppelmonarchie waren, rekonstruiert. Dabei wird auch ausführlich auf die Entwicklung vor 1918 eingegangen. Bei der Betrachtung der Entwicklung in Siebenbürgen werden dabei sowohl für die Periode vor wie auch nach dem Ersten Weltkrieg die spezifischen Rezepti-

onsmodi der Wiener Modelle im Kontext der verschiedenen Ethnien dieser Region thematisiert. Anschließend soll im zweiten Teil der Einfluss Wiens auf die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung im sog. „Alten Reich“, dem Kernbereich Groß-Rumäniens der Zwischenkriegszeit, vorgestellt werden.

Wien und die Entwicklung der Kunsthistoriographie in Siebenbürgen und der Bukowina bis 1918

In den Regionen unter habsburgischer Oberherrschaft setzte die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem historischen Erbe zuerst in Siebenbürgen ein und entwickelte sich fortan entlang mehrerer parallel zueinander verlaufender Stränge: einem siebenbürgisch-ungarischen, einem siebenbürgisch-sächsischen und einem siebenbürgisch-rumänischen. Parallel müssen bei einer Betrachtung der Entwicklung der Kunstgeschichte in Siebenbürgen auch die staatlichen und privaten Initiativen berücksichtigt werden, die obwohl sie außerhalb der Region initiiert wurden, die Kunstdenkmäler dieser Landschaft im Fokus hatten. Dazu zählt z.B. die *Gesellschaft ungarischer Ärzte und Naturforscher*, die 1844 die Erforschung und den Schutz der Denkmäler Siebenbürgens in ihr Programm aufgenommen hatte.³ Zeitgleich entstanden

¹ Vgl. dazu BOIA, L.: *România. Țara de frontieră a Europei* [Rumänien. Grenzland Europas]. București 2001, S. 18-23.

² Stellvertretend sei hier auf folgende Sammelbände zur Rezeption der Wiener Schule der Kunstgeschichte in Ostmitteleuropa verwiesen: KRENN, St. – PIPPAL, M. (Hrsg.): *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983*. Wien – Köln – Graz

1984, Bd. 1; POZZETTO, M. (Hrsg.): *La scuola viennese di storia dell'arte. Atti del XX convegno. Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei*. Gorizia 1996.

³ PLANK, I. – CSENGEL, P.: Magyar Orvosok és Természettudósok Társasága és a magyar műemlékvédelem kezdetei [Die Gesellschaft ungarischer Ärzte und Naturforscher und die Anfänge der ungarischen Denkmalpflege]. In: BARTOL-

auch in der Region selbst Gelehrtenvereine und historische Vereine, deren wissenschaftlichen Schwerpunkt die *Landeskunde* bzw. *Vaterlandskunde* (ung. *bonismeret*) bildete. Als ein weiteres Ziel strebten die neu geschaffenen Vereinigungen eine Verbesserung der *Bildung* (ung. *műveltség*) ihrer Landsleute an. Das ursprünglich weder national, noch konfessionell oder sozial eingegrenzte Konzept der Bildung wurde ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend durch eine Fixierung auf die Interpretation der jeweils „*eigenen Geschichte*“ verdrängt.⁴ Dies lässt sich am Beispiel des 1842 gegründeten *Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* (VSL) beobachten, der bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs die bedeutendste sozio-kulturelle Plattform der Siebenbürger Sachsen und die zentrale Institution für die Pflege und Erforschung ihrer Traditionen blieb. Die wichtigsten Tätigkeitsfelder waren die Sprachforschung, Quelleneditionen sowie die Arbeiten an einer Geschichte der Siebenbürger Sachsen.⁵ Im Rahmen des VSL beschäftigten sich mit den historischen Denkmälern durchgehend Amateure wie der Polyhistor Michael Ackner (1782 – 1862), der hauptamtlich als Gymnasiallehrer und Pfarrer tätig war und somit als ein charakteristischer Vertreter des siebenbürgisch-sächsischen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts gilt.⁶ Ackners Forschungen zu den siebenbürgischen Monumenten bilden gleichzeitig ein Bindeglied zwischen der Anfangsphase der *Landes-*

kunde im Vormärz und den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen die Kunstgeschichte einen deutlichen Professionalisierungsschub erfuhr. Der bedeutendste Impuls hierfür kam aus Wien mit der Schaffung der *k. k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* (ab 1873 Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale) durch eine Verordnung Kaiser Franz Josephs I. vom 31. Dezember 1850. Dieser erste Schritt in Richtung einer Institutionalisierung der Kunstgeschichte war eine Reaktion auf die Erhebungen der Jahre 1848 – 1849 und zielte auf eine Zentralisierung des Reiches durch die Idee eines gemeinsamen Kulturerbes.⁷

Die Wiener *Central-Commission* (CC) agierte in Siebenbürgen ähnlich wie in den übrigen Krongebieten mit Hilfe eines Netzes von Konservatoren, denen jeweils Korrespondenten zur Seite gestellt waren.⁸ Im ersten Jahrzehnt dominierten die siebenbürgisch-sächsischen Amateurnhistoriker den Stab der Wiener Behörde in Siebenbürgen. Aus den Reihen der Rumänen, die die Bevölkerungsmehrheit in der Region stellten, arbeitete nur der griechisch-katholische Kleriker Timotei Cipariu (1805 – 1887) als Konservator.⁹ Den siebenbürgisch-ungarischen Amateurnhistorikern blieb in der Nachfolge der Ereignisse von 1848 – 1849 bis auf wenige Ausnahmen wie dem Statistiker László Kóváry und dem Kanoniker Mózes Keserű, die Mitarbeit in der CC fast ein Jahrzehnt lang verwehrt.¹⁰

DY, I. – HARIS, A. (Hrsg.): *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok* [Epochen der ungarischen Denkmalpflege. Studien] (=Művészettörténet – Műemlékvédelem, 9). Budapest 1996, S. 21-46.

⁴ TÖRÖK, Zs.: The Friends of Progress. Learned Societies and the Public Sphere in the Transylvanian Reform Era. In: *Austrian History Yearbook*, 36, 2005, S. 94-120.

⁵ ARMBRUSTER, A.: Vorarbeiten zu einer Geschichte der siebenbürgisch-sächsischen Historiographie. In: *Südostdeutsches Archiv*, 19-20, 1976-1977, S. 20-52, hier S. 41.

⁶ TÖRÖK 2005 (wie Anm. 4), S. 111.

⁷ OLIN, M.: The Cult of Monuments as a State Religion in Late 19th Century Austria. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 38, 1985, S. 177-198, hier S. 180 und S. 185-186; BAKOŠ, J.: From Universalism to Nationalism. Transformations of Vienna School Ideas in Central Europe. In: BORN, R. – JANATKOVÁ, A. – LABUDA, A. S. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*

(=Humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte, 1). Berlin 2004, S. 79-101, hier S. 79.

⁸ MEZEY-DEBRECZENI, A. – SZENTESI, E.: Az állami műemlékvédelem kezdetei Magyarországon. A Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale magyarországi működése (1853 – 1860) [Die Anfänge der staatlichen Denkmalpflege in Ungarn. Die Tätigkeit der Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in Ungarn (1853 – 1860)]. In: BARTOLDY – HARIS 1996 (wie Anm. 3), S. 47-67, hier S. 47-50.

⁹ HELFERT, J. A. Frh. von (Hrsg.): *k. k. Zentral-Kommission f. Kunst- u. historische Denkmale. Festschrift anlässlich ihres fünfzigjährigen Wirkens*. Wien 1903, S. 24.

¹⁰ Ibidem, S. 24-25 (Verzeichnis der Mitarbeiter). Ferner MAROSI, E.: Die Anfänge der Denkmalpflege in Ungarn und die Tätigkeit der k. u. k. Zentralkommission in Ungarn. In: MAROSI, E. (Hrsg.): *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846 – 1930*. [Ausst.-Kat.] Wien – Budapest 1983, S. 13-18, hier S. 14-15.

Die *Central-Commission* bildete von Anbeginn (1853) an die wichtigste Verbindung zwischen Wien, das sich zunehmend als Zentrum der Kunstgeschichtsforschung etablierte und dem an der Peripherie des Habsburgerreichs gelegene Siebenbürgen. Eine zentrale Rolle für den Dialog zwischen diesen beiden Polen übernahmen die Publikationen der CC, allen voran die ab 1855 monatlich erschienenen *Mitteilungen*, die als Forum zur Präsentation der Aktivitäten dieser Institution in der Öffentlichkeit fungierten. In dieser Reihe erschienen neben den Berichten der Konservatoren und Korrespondenten auch Texte prominenter Kommissionsmitglieder.¹¹ Für die Anfangsjahre gilt es hierbei vor allem die Beiträge Rudolf von Eitelbergers, des ersten Professors für Kunstgeschichte und „*eigentlichen Ahnherren der Wiener Schule*“ (Julius von Schlosser) hervorzuheben.¹² Neben den weiterbildenden Artikelfolgen zur „*Orientierung auf dem Gebiet der Baukunst und ihrer Terminologie*“,¹³ rezipierten die siebenbürgischen Mitarbeitern der CC vor allem programmatische Texte wie derjenige zur „*Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich*“. In diesem Inauguralbeitrag zur *Mitteilungen*-Reihe hob Eitelberger die besondere Rolle der Monumente als Zeugnisse der „*Grösse der Nationen des österreichischen Kaiserstaates, die Eins ist mit der Grösse der Monarchie*“ hervor.¹⁴ Dieses Argument begegnet bereits kurze Zeit später in den von Ackner und des-

sen Mitarbeiter Friedrich Müller (d. Ä.) (1828 – 1915) verfassten Studien zu den Kirchenburgen, die in den Reihen der CC veröffentlicht wurden. Dabei zeichnen sich unterschiedliche Nuancierungen des Nationalen ab. Während Ackner diese Bautengruppe als Dokumente der Kulturleistungen der sächsischen Nation in ihrem Vaterland Siebenbürgen interpretiert, verweist Müller mit Nachdruck auf die Verbindung zwischen der siebenbürgisch-sächsischen Architektur und der Baukunst im „*deutschen Mutterland*“.¹⁵ Diese Filiation blieb bis 1945 ein Leitmotiv innerhalb der siebenbürgisch-sächsischen Kunstgeschichtsschreibung. Der Verweis auf das „*deutsche Mutterland*“ ist jedoch nicht als ein Indiz für eine national-separatistische Position zu werten, die in Opposition zur universalistischen Ausrichtung der CC und dem in diesem Rahmen verfolgten Konzept der „*Gesamtmonarchie*“ stand.¹⁶ Die Betonung der Verbindungslinien zum „*deutschen Mutterland*“ bei einem parallelen Engagement für das kulturelle Erbe der Habsburgermonarchie entspricht vielmehr einem Autostereotyp der Siebenbürger-Sachsen. Aufgrund ihrer Herkunft und Traditionen sahen diese sich als Glied einer imaginierten deutschen Gemeinschaft, die unabhängig von politisch-geographischen Bedingungen existierte. Gleichzeitig verstand man sich, ausgehend von der Formulierung „*ad retinendam coronam*“ aus dem Goldenen Freiheitsbrief des ungarischen Königs An-

¹¹ FRODL, W.: Die Einführung der staatlichen Denkmalpflege in Österreich. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit*. [Ausst.-Kat.] Schloss Grafenegg, 1984. Wien 1984, Bd. 1 (Beiträge), S. 395-400, hier S. 398; FRANCOVIĆ, E.: L'estensione della Scuola intesa come trasformazione della disciplina. In: POZZETTO 1996 (wie Anm. 2), S. 111-115, hier S. 113-114.

¹² Zu Eitelbergers Stellung in der Entwicklung der Wiener Schule siehe SCHLOSSER, J. von: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder* (=Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, 13, Nr. 2). Bearb. von H. HAHNLOSER. Innsbruck 1934, S. 153.

¹³ Neben Eitelbergers Folge „*Orientierung auf dem Gebiet der Baukunst und ihrer Terminologie*“ bildete der „*Kathechismus der Bau-styls*“ von Eduard Freiherr von Sacken (1861), der allen Mitarbeitern der CC zur Verfügung gestellt wurde, eine zusätzliche weiterführende Arbeitshilfe. Dazu siehe FRODL, W.: *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Öster-*

reich (=Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 13). Wien 1988, S. 134-135.

¹⁴ EITELBERGER, R.: Die Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1, 1855, Nr. 1, S. 1-3, hier S. 1.

¹⁵ ACKNER, J. M.: Die römischen Alterthümer und deutschen Burgen in Siebenbürgen. In: *Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1, 1856, S. 3-50, hier S. 50; MÜLLER, F.: Die Verteidigungskirchen in Siebenbürgen. Ein Beitrag zur Provinzialkunstgeschichte. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 2, 1857, Nr. 8, S. 211-217; Nr. 9, S. 227-230; Nr. 10, S. 262-271, hier S. 271.

¹⁶ Zur universalistischen Ausrichtung der Wiener Institution siehe MAROSI, E.: La storiografia ungherese dell'arte nei primi decenni del XX secolo e i suoi rapporti con la „Scuola di Vienna“. In: POZZETTO 1996 (wie Anm. 2), S. 151-161, hier S. 152; BAKOŠ 2004 (wie Anm. 7), S. 79-80.

dreas II. von 1224, als Stützen des „*Adoptivwaterlandes*“ Ungarn, bzw. dem Habsburgerreich und dann ab 1918 Rumänien.¹⁷

Eugen Francović sah in der Wiener Schule der Kunstgeschichte retrospektiv nicht nur ein Ausstrahlungszentrum, sondern gleichzeitig auch einen Brennpunkt, in dem über die Reihen der CC die Strahlen von den Rändern der Monarchie gebündelt wurden.¹⁸ Die Beiträge aus Siebenbürgen behandelten neben den Denkmälern im traditionellen Sinne wie römische Monumente und Münzen zunehmend auch mittelalterliche Bauten. Diesbezüglich soll vor allem die Präsentation der romanischen Kirchenbauten in Siebenbürgen von Friedrich Müller (d. Ä.) aus dem Jahre 1859 genannt werden, die gemeinsam mit Eitelbergers Untersuchungen von 1856 zu den romanischen Sakralbauten im Westen Ungarns einen fundamentalen Beitrag zur Erschließung der mittelalterlichen Denkmäler auf dem Gebiet des ehemaligen Königreichs darstellt.¹⁹ Die Veröffentlichung dieser Studien erfolgte in einer Umbruchperiode, die durch das „Oktoberdiplom“ von 1860 eingeleitet wurde und an deren Ende es zur Stärkung der Position Ungarns innerhalb der Monarchie kam. Zeitgleich nahm in Budapest die Ungarische Akademie der Wissenschaften ihre Tätigkeit wieder auf. Die Archäologische Kommission der Akademie, zu deren federführenden Wissenschaftlern Arnold Ipolyi, Flóris Rómer und

Imre Henszlmann zählten, geriet bereits nach kurzer Zeit in einen Streit mit der Wiener CC über Fragen der territorialen Zuständigkeit.²⁰ So kam es, dass Siebenbürgens Denkmäler noch vor dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 einen Arbeitsschwerpunkt der neuen ungarischen Institution bildeten.²¹ Henszlmann und Rómer hatten bereits 1864 in Begleitung des Architekten Ferenc (Franz) Schulcz (1838 – 1870), der zum Kreis der Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidts zählte, eine ausgedehnte Forschungsexpedition in die nord-siebenbürgischen Komitate Szatmár und Máramaros unternommen. Ähnlich wie viele andere Schmidt Schüler engagierte sich auch Schulcz im Rahmen der Wiener CC.²² Während der Reise im Szatmárer Komitat entstanden Bauaufnahmen der dortigen Holzkirchen, die in den *Mittheilungen* der CC und der *Wiener Bauhütte* veröffentlicht wurden.²³ Schulczs architekturhistorische Darstellungen zählen zu den Pionierstudien über diese in ihrem Bestand damals wie heute besonders gefährdete Bautengruppe. Dieser Forschungsschwerpunkt wurde durch Adolf von Wolfskrons Beitrag zu den Holzkirchen in Mähren, Schlesien und Galizien inauguriert, der 1858 in den *Mittheilungen* der CC veröffentlicht wurde.²⁴ Die Interpretation der Szatmárer Holzkirchen durch Schulcz als „*architektonische Kunstwerke*“ verdient besondere Beachtung angesichts der im 19. Jahrhundert in wei-

¹⁷ ROTH, H.: Autostereotype als Identifikationsmuster. In: GÜNDISCH, K. – HÖPKEN, W. – MARKEL, M. (Hrsg.): *Das Bild des Anderen in Siebenbürgen* (=Siebenbürgisches Archiv, 33). Köln – Wien – Weimar 1998, S. 179-191, hier S. 186-188.

¹⁸ FRANCOVIĆ 1996 (wie Anm. 11), S. 113.

¹⁹ MÜLLER, F.: Die kirchliche Baukunst des romanischen Styles in Siebenbürgen. In: *Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 3, 1859, S. 147-194; EITELBERGER, R. von: Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855. In: *Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1, 1856, S. 91-140. Eine wissenschaftsgeschichtliche Einordnung der dieser beiden Publikationen bei MAROSI 1983 (wie Anm. 10), S. 15-16.

²⁰ SZENTESI, E.: Die Anfänge der institutionellen Denkmalpflege in Ungarn (die 1850 – 1860er Jahre). In: MAROSI, E. – KLANICZAY, G. (Hrsg.): *The nineteenth-century process of "musealization" in Hungary and Europe* (=Collegium Budapest workshop series, 17). Budapest 2006, S. 235-248, hier S. 243-245.

²¹ HELFERT 1903 (wie Anm. 9), S. 30.

²² SISA, J.: Neo-Gothic Architecture and Restoration of Historic Buildings in Central Europe: Friedrich Schmidt and His School. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61, 2002, S. 170-187, hier S. 180-182.

²³ SCHULCZ, Fr. – HAAS, Fr.: Die Holzkirchen im Bisthume Szathmár. Architektonische Bemerkungen. In: *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 11, 1866, S. 1-14. Zur Präsentation der Szathmárer Denkmäler in der *Wiener Bauhütte* siehe GIERSE, Ludwig: Berichte aus Ungarn im „Organ für christliche Kunst“ aus den Jahren 1853 – 1873. In: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 31, 1985, S. 43-69, hier S. 65, Abb. 6.

²⁴ WOLFSKRON, A. von: Über einige Holzkirchen in Mähren, Schlesien und Galizien. In: *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 3, 1858, Nr. 4, S. 85-92.

ten Teilen Europas verbreiteten Klassifizierung der Holzarchitektur als niedere Bauaufgabe bzw. als Zeugnisse virtuoser Zimmermannskunst.²⁵

Die Gründung der Ungarischen Staatlichen Denkmalpflege (*Magyar Műemlék Országos Bizottsága*) im Jahre 1872 läutete einen neuen Abschnitt der Kunstgeschichte und Denkmalpflege in Siebenbürgen ein. Die Aktivitäten der neuen Institution, deren Kompetenzbereich bis 1918 auch Siebenbürgen umfasste, waren einer der Gründe für die Abschwächung der Wirkung der Wiener Schule für Kunstgeschichte in dieser Region. Nach 1872 betätigten sich die vormaligen Mitarbeiter der Wiener CC, darunter eine Vielzahl von siebenbürgisch-sächsischen Amateurhistorikern im Rahmen der neuen ungarischen Behörde und nutzten fortan deren Reihen zur Präsentation ihrer Forschungsergebnisse. Dies entsprach dem bereits angesprochenen Prinzip der Doppelloyalität der Siebenbürger Sachsen. Gleichzeitig bewirkten die nach 1867 eingeleiteten Maßnahmen wie die Auflösung der mittelalterlichen Landesverfassung Siebenbürgens und die Magyarisierung im Schulwesen, die auf eine Stärkung der Budapester Position in der Doppelmonarchie abzielten, eine sukzessive Verhärtung der nationalen Gegensätze in Siebenbürgen. Vor diesem Hintergrund kam es bei den Siebenbürger Sachsen zu einer immer stärkeren kulturellen Orientierung nach Deutschland. Diese Tendenz spiegeln die Publikationen von Victor Roth (1874 – 1936), der vier Jahrzehnte lang neben seiner Tätigkeit als Pfarrer die Denkmäler Siebenbürgens erforscht hatte. Neben den Organen des Vereins für siebenbürgische Landeskunde und der Ungarischen Staatlichen Denkmalpflege nutzte dieser die in Straßburg herausgegebene Reihe *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* als Plattform zur Präsentation seiner Forschungs-

ergebnisse. Gleichzeitig orientierte er sich an den Handbüchern von Franz Theodor Kugler, Anton Springer und Karl Schnaase.²⁶

Zwischen dem Ausgleich 1867 und dem Ersten Weltkrieg fanden die Denkmäler aus Siebenbürgen in Wien nur wenig Beachtung. Lediglich Alois Riegl berücksichtigte in seiner Studie zur spätromischen Kunstindustrie einige Schatzfunde aus Siebenbürgen (Apahida, Szilágysomlyó/Șimleul Silvaniei), die in Klausenburg (ung. Kolozsvár, rum. Cluj), Budapest sowie im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrt wurden.²⁷

Eine anders geartete Situation präsentiert sich im Falle der Bukowina, die seit 1849 ein selbstständiges Kronland innerhalb der Habsburgermonarchie war. Die Erforschung der dortigen Denkmäler und hier vor allem der „*Moldauer Klöster*“, setzte unmittelbar nach der Gründung der CC ein und erreichte ihren Höhepunkt in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.²⁸ Der Kreis der Forscher, die sich mit dieser Denkmälergruppe beschäftigten, war weit über das Habsburgerreich zerstreut. Hierzu zählte der Prager Architekt des Historismus Josef Hlávka, nach dessen Entwürfen die Residenz des griechisch-orthodoxen Metropoliten in Czernowitz erbaut wurde und der darüber hinaus zu den führenden Figuren des kulturellen Lebens seiner Heimatstadt zählte.²⁹ Ferner Karl A. Romstorfer, der von 1888 bis 1904 in der Region als Konservator der CC wirkte und eine beachtliche Anzahl von Studien in den Reihen der Wiener Institution sowie im 1899 erschienenen Bukowina-Band des „*Kronprinzenwerks*“ veröffentlichte.³⁰ Dieses vom liberal eingestellten Kronprinzen Rudolph initiierte Projekt einer panoramatischen Darstellung des kulturellen Pluralismus weist deutliche Parallelen zum „*Gesamtmonarchie*“-Gedanken auf, der die

²⁵ SCHULCZ – HAAS 1866 (wie Anm. 23), S. 14. Zur Erforschung der Holzarchitektur am Ausgang des 19. Jahrhunderts siehe MIŁOBĘDZKI, A.: Architecture in Wood: Technology, Symbolic Content, Art. In: *Artibus et historiae*, 19, 1989, S. 177-206, hier S. 181.

²⁶ BORN, R.: Victor Roth und Hermann Phleps. Zwei Positionen in der Kunsthistoriographie zu Siebenbürgen in der Zwischenkriegszeit. In: BORN – JANATKOVÁ – LABUDA 2004 (wie Anm. 7), S. 355-380, hier S. 357-358.

²⁷ RIEGL, A.: *Spätromische Kunstindustrie*. Wien 1927 (2. Ausgabe), S. 323-325 (Apahida) und S. 342-344 (Szilágy-Somlyó).

²⁸ Eine umfassende Untersuchung zu den Forschungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bleibt weiterhin ein Desiderat. Eine Orientierung zur Entwicklung in dieser Periode bieten VOITEC-DORDEA, M.: *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei* [Gotische Einflüsse in der Architektur der Moldau]. București 2004 (2. Ausgabe), S. 11-30.

²⁹ HLÁVKA, J.: Die griechisch-orientalischen Kirchenbauten in der Bukowina. In: *Österreichische Revue*, 1866, Nr. 4, S. 106-120.

³⁰ ROMSTORFER, K. A.: Die Kirchenbauten in der Bukowina. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 20, 1894, S. 80-82, S. 135-

konzeptionelle Grundlage der Aktivitäten der Wiener CC und somit auch der Wiener Schule der Kunstgeschichte darstellte.³¹ Einen bedeutenden Anteil an den Forschungen zu den Klosteranlagen hatten ferner Spezialisten aus Lemberg, wie Julian von Zachariewicz, der an der dortigen Technischen Hochschule unterrichtete und die Sicherungsarbeiten am Kloster Dragomirna geleitet hatte.³² Des Weiteren veröffentlichte Władysław Podlacha (1875 – 1951), der spätere Professor für Kunstgeschichte an den Universitäten Lemberg (ab 1919) und Wrocław (ab 1946), mehrere deutschsprachige Studien z.T. in den Reihen der CC sowie 1912 eine Monographie zu den Wandmalereien der griechisch-orthodoxen Klöster in der Bukowina auf Polnisch.³³

Neben dieser Denkmälergruppe erfuhren die textilen Erzeugnisse der rumänischen Bevölkerung der Bukowina eine besondere Wertschätzung in den Wiener Fachkreisen. So würdigte im Jahre 1892 Alois Riegl, damals Kustos der Textiliensammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Indus-

trie, eine in der Staatsgewerbeschule in Czernowitz gezeigte Ausstellung „*orientalischer Teppiche und bukowinischer Hausfleißarbeit*“.³⁴ Riegls Beobachtungen am Rande dieser Schau sind von besonderem Interesse, da sie aus einer Phase stammen, in der er ausgehend von der Analyse von Ornamenten auf Textilien seinen Stilbegriff formulierte und dabei die bis dahin verbreitete Unterscheidung zwischen „*bober*“ und „*angewandter Kunst*“ aufgab.³⁵ In seiner Besprechung von 1892 charakterisierte Riegl die Bukowina als eine der letzten Regionen, in denen sich noch ein nahezu „*idealistischer*“ Hausfleiß erhalten hat.³⁶ Dieser Aspekt wurde in dem zwei Jahre später veröffentlichten Band *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, der als ein Meilenstein in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Volkskunst gilt, wieder aufgenommen. Darin werden die textilen Erzeugnisse der Rumänen aus der Bukowina als Zeugnisse eines „*goldenen Zeitalters*“ angeführt, als „*{...} echter Hausfleiß der den Begriff des Kapitals nicht kennt, sondern die Arbeit um ihrer selbst willen schätzt*“.³⁷ Riegls Begeisterung

138; 21, 1895, S. 21-27, S. 86-87, S. 164-166, S. 250-254; 22, 1896, S. 40-44, S. 68-76; ROMSTORFER, K. A.: Die Architektur im ehemaligen Fürstentum Moldau. In: *Zeitschrift für die Geschichte der Architektur*, 5, 1912, Nr. 4, S. 81-94; ROMSTORFER, K. A.: „Ortsanlagen und Wohnungen“ und „Bildende Kunst“. In: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. Band 20: Bukowina. Wien 1899, S. 338-358, bzw. S. 409-458. Zu den Aktivitäten der CC in der Bukowina ferner HELFERT 1903 (wie Anm. 9), S. 46-49.

³¹ Eine Darstellung der ursprünglichen Konzeption und Durchführung des Projekts bei STAGL, J.: Das „Kronprinzenwerk“ – eine Darstellung des Vielvölkerreiches. In: MORAVÁNSZKY, A. (Hrsg.): *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt* (=Ethnologia Austriaca, 3). Wien – Köln – Weimar 2002, S. 169-182. Zu den konzeptionellen Parallelen zwischen dem Kornprinzenwerk und der Wiener CC siehe FALSER, M. S.: Zum 100. Todesjahr von Alois Riegl. Der „Alterswert“ als Beitrag zur Konstruktion staatsnationaler Identität in der Habsburg-Monarchie um 1900 und seine Relevanz heute. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 59, 2005, S. 298-311, hier S. 299.

³² ZACHARIEWICZ, J. v.: Die Klosterkirche von Dragomirna. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 25, 1899, S. 113.

³³ PODLACHA, W.: Das hl. Abendmahl in den Wandgemälden der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für*

Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 4, 1910, S. 139-160; PODLACHA, W.: *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny* [Die Wandmalereien der orthodoxen Kirchen in der Bukowina] (=Archiwum naukowe: Wydawnictwo Towarzystwa dla popierania nauki polskiej: Dział 1; 5, 2). Lwów 1912. Zu weiteren Beiträgen Podlachas zu dieser Region siehe DELUGA, W.: Polish-Ukrainian Research of the post-byzantine Art in 19th and 20th Century. In: *Niś and Byzantium. Third Symposium Niś, 3 – 5 June 2004*. Niś 2005, <http://www.nis.org.yu/news/doc/zbornik3/PDFIII/Duluga.pdf> (30. 06. 2008), S. 489-501, hier S. 491-492.

³⁴ RIEGL, A.: Textiler Hausfleiß in der Bukowina. In: *Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 4, 1892, S. 134-139 und S. 154-160, hier S. 136.

³⁵ OLIN, M.: *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*. University Park (Pa.) 1992, S. 39-66.

³⁶ RIEGL 1892 (wie Anm. 34), S. 136-137.

³⁷ RIEGL, A.: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894, S. 50-53 insbesondere S. 53 (Zitat). Eine wissenschaftsgeschichtliche Positionsbestimmung dieser Studie bei MUTHE-SIUS, S.: Alois Riegl: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. In: WOODFIELD, R. (Hrsg.): *Framing Formalism. Riegl's Work*. Amsterdam 2001, S. 135-150; VASOLD, G.: *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten* (=Rombach Wissenschaften. Edition Parabasen, 4). Freiburg i. Br. 2004.

für den ungetrübten, ursprünglichen Charakter der Volkskunst in dieser Region an der Peripherie der Monarchie weist auf den ersten Blick gewisse Parallelen zur „Entdeckung“ anderer an Staatsgrenzen gelegenen Regionen wie Podhale im Tatra Gebirge, Montserrat in Katalonien oder Kalotaszeg in Siebenbürgen auf, die als Referenzräume im Rahmen der jeweiligen Diskurse zu Identität und Nationalstil galten.³⁸ Riegl, dürfte gerade diesen Aspekt vor Augen gehabt haben, als er mit Blick auf den ungarischen Teil der Doppelmonarchie die künstlichen Eingriffe in die Hausfleißproduktion kritisierte.³⁹ Neben der Gefährdung der bäuerlichen Produktionsverhältnisse angesichts der zunehmenden verkehrstechnischen und industriellen Erschließung der Randregionen thematisierte Riegl auch kulturelle und gesellschaftspolitische Aspekte, wie die Verantwortung Österreich-Ungarns. Dessen geographische Lage und politische Stellung „[...] welche dieses Reich auch in künstlerischer Beziehung zur Hochwacht an der Pforte des Orients, zum wissenschaftlichen Pionnier in Südosteuropa naturgemäß stempelt, so ist es nicht minder ein Theil jener orientalischen Frage, die die Angehörigen dieses Reiches auf dem eigenen Boden zu lösen haben, auf Gebieten, die in tausendfältigen Beziehungen zum Oriente überleiten, von demselben ihr Licht empfangen und umgekehrt aufklärend für orientalische Kulturverhältnisse wirken.“ Entsprechend charakterisierte Riegl die Erforschung der Volkskunst in den Gebieten der Doppelmonarchie auch als eine Pflicht gegenüber der „[...] ganzen Menschheit, der Wissenschaft, welche international ist [...]“.⁴⁰

Einer vergleichbaren Argumentation wie Riegl bedient sich 1913 auch Josef Strzygowski im Rahmen eines Artikels in der Wiener Zeitung *Die Zeit*, in dem er sich mit der Forschung zu den mittelalter-

lichen Klöstern der Bukowina auseinandersetzt. Obwohl es sich hierbei um keinen genuin wissenschaftlichen Beitrag handelt, bildet diese Wortmeldung dennoch ein in vielerlei Hinsicht interessantes Dokument. Darin lobt Strzygowski die Inventarisierungsarbeiten der CC in der Bukowina zwar als gewissenhaft, kritisiert jedoch anschließend das prinzipielle wissenschaftliche Desinteresse der österreichischen Bürokratie an dem orthodoxen kulturellen Erbe durch die Fixierung auf die westliche Kunst. Dieser von Strzygowski nahezu gebetsmühlenartig geäußerte Vorwurf, wurde in diesem Fall durch einige politische Argumente hinterlegt. So sei das Habsburgerreich als Land, das zwischen dem Osten und Westen vermittelt, geradezu verpflichtet dem kulturellen Erbe der einzelnen Völker den nötigen Respekt und die entsprechende Anerkennung entgegenzubringen, noch bevor diese sich gezwungen sehen für diese Ziele selbst zu kämpfen. In diesem Zusammenhang verwies Strzygowski auch auf den herausragenden symbolischen Stellenwert der Bukowina-Klöster für das benachbarte Rumänien.⁴¹ Dort wurde der Artikel umgehend in einer Übersetzung in der Zeitschrift der Denkmälerkommission präsentiert und von George Murnu enthusiastisch als ein wichtiger Schritt zur Würdigung der „Originalität der alten nationalen Kirchenkunst“ begrüßt.⁴² Ein Jahr später wurde Strzygowski gemeinsam mit Karl Romstorfer, dem Konservator der CC in der Bukowina, zu Korrespondierenden Mitgliedern der Rumänischen Akademie der Wissenschaften ernannt.⁴³

Strzygowski erneuerte 1915 und 1916 sein Plädoyer für eine Intensivierung der Forschung zur orthodoxen Kunst unter dezidiert Bezugnahme auf die Denkmäler Rumäniens bzw. der Bukowina.⁴⁴

³⁸ MORAVÁNSZKY, A.: Materiallandschaften. In: *Kritische Berichte*, 28, 2000, Nr. 2, S. 20-28, hier S. 21.

³⁹ RIEGL 1894 (wie Anm. 37), S. 53.

⁴⁰ Ibidem, S. 76.

⁴¹ STRZYGOWSKI, J.: Kunstschatze in der Bukowina. In: *Die Zeit*, 8. September 1913.

⁴² STRZYGOWSKI, J.: Comori de artă în Bucovina [Kunstschatze in der Bukovina]. In: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 6, 1913, S. 128-131. Dort auch Anmerkungen von Murnu.

⁴³ RUSU, D.: *Istoria Academiei Române în date. 1866 – 1996* [Die Geschichte der Rumänischen Akademie der Wissenschaften in Zahlen. 1866 – 1996]. București 1997 (erg. und erw. Ausgabe), S. 179.

⁴⁴ STRZYGOWSKI, J.: Das Mausoleum König Karols von Rumänien. In: *Österreichische Monatsschrift für den Orient*, 41, 1915, S. 46-48; STRZYGOWSKI, J.: *Die bildende Kunst des Ostens. Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen* (=Bibliothek des Ostens, 3). Leipzig 1916, S. 55 und 59-63 (zur Bukowina).

Dabei gilt es zu betonen, dass der zweite Beitrag im Jahr des Eintritts von Rumänien an der Seite der Mittelmächte in den Krieg veröffentlicht wurde. Trotz der neuen, angespannten Situation, die in der Studie zur „*bildenden Kunst des Ostens*“ angesprochen wurde, blieb Strzygowski bei seinen Forderungen. Allerdings zielten diese wie im Falle des Kommentars zur königlichen Grablege in der Klosterkirche von Curtea de Argeş vom 1915 auch auf eine Erweiterung der Perspektive, bei der die Baukunst in Rumänien und die des ebenfalls ans Schwarze Meer grenzenden Bulgariens als Rezeptionsbereiche der künstlerischen Impulse aus „*dem persischen und armenischen Kunstkreis*“ erschienen.⁴⁵ Der hier angedeutete Rahmen sollte nach 1918 zu einem bedeutenden Moment innerhalb der Debatten rund um die Entwicklung der Architektur auf dem Gebiet der ehemaligen Fürstentümer der Moldau und der Walachei avancieren.

Wien und die Entwicklung der Kunstgeschichte in Rumänien nach 1918

Die Entwicklung der Kunstgeschichte in Groß-Rumänien wie auch deren Verbindungen nach Wien wurde nach 1918 in erheblichem Maße durch außen- und innenpolitische Faktoren beeinflusst. Dazu zählt das Problem der Restitution von Kunstwerken aus den ehemaligen habsburgischen Territorien wie z.B. der Bukowina. Anfang der 1920er Jahre wurde der rumänische Forderungskatalog um eine Reihe von prominenten Objekten wie den 1799 in Nagyszentmiklós (rum. Sînicolaul Mare) gefundenen Goldschatz aus dem Bestand des Wiener Kunsthistorischen Mu-

seums erweitert.⁴⁶ Da bisher keine Auswertung der Wiener und Bukarester Aktenbestände zu den Rückführungsfragen vorliegen, können gegenwärtig auch keine Angaben zur Rolle von Hans Tietze und Max Dvořák während der Verhandlung gemacht werden. Es darf jedoch vermutet werden, dass die beiden Forscher wie bei den analog gelagerten Fällen aus den 1920er Jahren für die Erhaltung des österreichischen Kunstbesitzes eintraten.⁴⁷

Die Restitutionsforderungen bildeten gleichzeitig einen Teilaspekt der Geschichtspolitik im neu entstandenen Groß-Rumänien. Weitere wichtige Bereiche dieses Komplexes waren die Kunsthistoriographie und die Denkmalpflege. Deren konzeptionelle Ausrichtung und organisatorische Struktur wurde in erheblichem Maße durch Nicolae Iorga (1871 – 1940), einem der führenden rumänischen Historiographen und Politiker der Zwischenkriegszeit bestimmt. Die von Iorga in seinen Schriften entwickelten Positionen bilden bis in die Gegenwart zentrale Momente des rumänischen Identitätsbewusstseins.⁴⁸ Im Jahre 1923 wurde Iorga zum Vorsitzenden der rumänischen Denkmalkommission gewählt. Im gleichen Jahr verabschiedete man auch die neue Verfassung in der die Vorstellung eines einheitlichen rumänischen Nationalstaats festgeschrieben wurde. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund war Iorga stets bemüht den „*zentrifugalen*“ Tendenzen einzelner Regionalabteilungen (Siebenbürgen, Banat) innerhalb der Denkmälerkommission entgegenzuwirken.⁴⁹

Die Entwicklung der Kunstgeschichte als Disziplin im Rahmen der neu gestalteten Universitätslandschaft bildet einen weiteren Aspekt der nachfolgen-

⁴⁵ STRZYGOWSKI 1915 (wie Anm. 44), S. 48.

⁴⁶ TZIGARA-SAMURCAŞ, A.: Revendicări artistice din Austria [Kunstwerk-Rückforderungen aus Österreich]. In: *Convorbiri literare*, 56, 1924, Nr. 4, April; PETRANU, C.: *Revendicările artistice ale Transilvaniei* [Siebenbürgens Kunstwerk-Rückforderungen]. Arad 1925, S. 139-141.

⁴⁷ FRODL-KRAFT, E.: Hans Tietze 1880 – 1954. Ein Kapitel aus der Geschichte der Kunstwissenschaft, der Denkmalpflege und des Musealwesens in Österreich. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 34, 1980, S. 53-63, hier S. 57-58.

⁴⁸ OLDSON, W. O.: *The Historical and Nationalistic Thought of Nicolae Iorga* (=East European monographs, 5). Boulder 1973;

BOIA, L.: *Istorie și mit în conștiința românească* [Geschichte und Mythos im rumänischen Bewusstsein]. Bucureşti 2000 (2. Ausgabe), S. 99-103.

⁴⁹ Eine übergreifende Untersuchung der Verzahnung der politischen und wissenschaftlichen Diskurse bleibt weiterhin ein Desiderat der Forschung. Die wenigen Studien zu Teilaspekten dieses Problems stammen noch aus der Periode vor 1989. So z.B. OPRIŞ, I.: *Protejarea mărturiilor cultural-artistice din Transilvania și Banat după Marea Unire* [Der Schutz der kulturellen und künstlerischen Zeugnisse aus Siebenbürgen und dem Banat nach der Großen Vereinigung]. Bucureşti 1988; GRECEANU, R.: Nicolae Iorga și Comisiunea Monumentelor Istorice [Nicolae Iorga und die Kommission für Historische Denkmäler]. In: *Revista muzeelor și monumentelor. Seria Monumente istorice și de artă*, 50, 1981, Nr. 2, S. 3-10, hier S. 7.

den Betrachtungen. Als Ausbildungszentren übernahmen die Hochschulen eine Schlüsselstellung im Rahmen der Bestrebungen zur Etablierung einer groß-rumänischen staatlichen Identität in den neuen Landesteilen. Dabei kam es zu einer Rumänisierung der ungarischsprachigen Universität in Klausenburg und ihres deutschsprachigen Pendant in Czernowitz.⁵⁰

Die Kunstgeschichte zählte zu den jungen universitären Disziplinen. Im Königreich Rumänien erfolgte die offizielle Einführung des Kunstgeschichtsunterrichts 1911 an der Bukarester Universität und ein Jahr später an der Universität Iași (Jassy). Nach 1918 wurde nur in Klausenburg ein kunsthistorisches Seminar neu eingerichtet. In Czernowitz beschränkte sich das kunsthistorische Lehrangebot auf die Veranstaltungen, die Petre Constantinescu-Iași an dem dortigen theologischen Seminar durchführte.⁵¹

Unter den hier genannten Einrichtungen übernahm die Universität Klausenburg nach 1920 die zentrale Rolle bei der Verbreitung der Ideen der Wiener Schule der Kunstgeschichte durch das Wirken der rumänischen Wissenschaftler Coriolan Petranu (1893 – 1945), Virgil Vătășianu (1902 – 1993) und Lucian Blaga (1895 – 1961). Alle drei stammten aus Familien mit einem gehobenen sozialen Niveau und Bildung und wuchsen in einem mehrsprachigen Milieu auf. Die Väter von Blaga und Petranu waren orthodoxe Priester und zählten zu den Eliten ihrer Heimatorte, während Vătășianus Vater Direktor einer rumänischen Bank in Hermannstadt war.⁵² Blaga, Petranu und Vătășianu illustrieren somit die soziale

Emanzipation der rumänischen Bevölkerung in Siebenbürgen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Coriolan Petranu studierte anfänglich Kunstgeschichte und Jurisprudenz in Budapest. Kurze Zeit später wechselte er nach Berlin, wo er vor allem bei Adolph Goldschmidt studierte. Im Jahre 1913 kam er dann nach Wien, wo er bis 1916 die Veranstaltungen von Josef Strzygowski und Max Dvořák besuchte. Die bei Strzygowski 1920 verfasste Dissertation erschien ein Jahr später in der Reihe des Wiener Instituts.⁵³ In dieser Studie nähert sich Petranu dem Inhaltsproblem von der Ästhetik her kommend. Hierbei kritisiert er neben der rein formal ausgerichteten Kunstgeschichte die zu starke Fixierung auf schriftliche Quellen. In diesem Punkt verfolgt er jedoch keine so radikale Linie wie Strzygowski.⁵⁴ Des Weiteren geht auch Petranu wie sein Lehrer davon aus, dass das Schaffen des Inhalts unbewusst, die Wahl der Mittel jedoch bewusst erfolgt. In diesem Zusammenhang setzt sich Petranu auch mit den Schriften Freuds, Karl Abrahams und Emil Luckas auseinander, die zu den Pionieren der „*Künstlerpsychologie*“ zählten.⁵⁵ Die psychoanalytische Interpretation schöpferischer Prozesse bildete dann in den 1930er Jahren durch die Studien des Schlosser Schülers Ernst Kris (1900 – 1957) eine der bedeutendsten methodischen Neuerungen der „*Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte*“.⁵⁶

Einen weiteren wichtigen Bezugspunkt für Petranus Arbeit stellt Hans Tietzes *Die Methode der Kunstgeschichte* (Leipzig 1913) dar. Dabei sympathisiert er

⁵⁰ LIVEZEANU, I.: *Cultural politics in Greater Romania. Regionalism, Nation Building and Ethnic Struggle 1918 – 1930*. Ithaca 1995.

⁵¹ OPRESCU, G.: L'Histoire de l'Art en Roumanie. In: ROOSVAL, J. (Hrsg.): *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*. Stockholm 1933, S. 72-80; VĂTĂȘIANU, V.: *Metodica cercetării în istoria artei* [Die Forschungsmethode in der Kunstgeschichte] (=Curente și sinteze, 12). București 1974, S. 14-48, hier S. 35-46; PETRANU, C.: L'insegnamento della storia dell'arte presso l'Università di Cluj (Romania). In: *Ars Transilvaniae. Etudes d'histoire de l'art Transylvain. Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*. Sibiu 1944, S. 443-453, hier S. 444.

⁵² Zu Lucian Blaga siehe LIVEZEANU, I.: Generational Politics and the Philosophy of Culture. Lucian Blaga between Tradition and Modernism. In: *Austrian History Yearbook*, 33, 2002, S. 207-237, hier S. 216-217. Zu Coriolan Petranu siehe SABĂU, N.: Coriolan Petranu (1893 – 1945). Erforscher der Kunst

Transylvaniens (Siebenbürgens). In: BORN – JANATKOVÁ – LABUDA 2004 (wie Anm. 7), S. 381-395, hier S. 382. Zu Virgil Vătășianu siehe SIMON, C.: *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu* [Kunst und nationale Identität im Werk von Virgil Vătășianu]. Cluj-Napoca 2002, S. 17-19.

⁵³ SABĂU 2004 (wie Anm. 52), S. 382.

⁵⁴ PETRANU, C.: *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte. Einleitende Studien* (=Arbeiten des 1. Kunsthistorischen Instituts der K. K. Universität Wien /Lehrkanzel Strzygowski/, 22). Wien 1921, S. 115-117.

⁵⁵ Ibidem, S. 148-153.

⁵⁶ AURENHAMMER, H.: 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien (1852 – 2002). Eine wissenschaftliche Chronik. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 54, 2002, Nr. 2-3, S. 1-15, hier S. 5.

vor allem mit der in dem Handbuch formulierten Ablehnung einer rein formal ausgerichteten Kunstgeschichte, die weder die Persönlichkeitsunterschiede noch die Inhaltsursachen der Kunsterscheinung thematisiert und mit der daraus erwachsenen Forderung nach einer stärkeren Ausrichtung der Forschung am Wirken der herausragenden Künstlerpersönlichkeiten.⁵⁷ Mit diesem Postulat reihte sich Tietze bekanntlich in die Tradition von Dvořáks geistesgeschichtlichem Zugang ein.⁵⁸ Vor diesem Hintergrund und vor allem in Anbetracht der Polemiken zwischen Strzygowski und Dvořák bzw. später Julius von Schlosser erscheint Petranus Argumentation ungewöhnlich.⁵⁹ In ihr spiegelt sich ein interessanter Aspekt der Auseinandersetzungen zwischen den beiden Wiener Lehrstühlen für Kunstgeschichte in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, der in den bisherigen Betrachtungen wenig thematisiert wurde.⁶⁰ Eine vergleichbare Situation wie bei Petranu zeigt sich auch bei Virgil Vătășianu, der dem „Methodenkrieg“ zwischen den beiden Wiener Lehrstühlen retrospektiv auch ein anregendes Potential attestierte.⁶¹ Nach seiner Rückkehr nach Siebenbürgen lehrte Coriolan Petranu von 1920 bis zu seinem Tode 1945 an der Klausenburger Universität. Die Einrichtung des Lehrstuhls und des Seminars für Kunstgeschichte waren Teil der Maßnahmen zur Umgestaltung des Unterrichtswesens nach der Eingliederung Siebenbürgens in Groß-Rumänien.⁶² Petranus Schwerpunktsetzung war entscheidend durch seine

Wiener Schulung beeinflusst, was nicht zuletzt der besondere Stellenwert der Museumsarbeit belegt. Die Aktivitäten auf diesem Feld konzentrierten sich auf den organisatorischen Aufbau der Museen in Siebenbürgen und die Rückführung der nach Budapest verlagerten Kunstgüter und enthielten somit auch eine deutlich politische Note.⁶³

Die Entwicklung des Kunsthistorischen Seminars in Klausenburg, dessen materieller Aufbau und konzeptionelle Ausrichtung maßgeblich durch Petranu bestimmt wurde, ist ein weiteres Beispiel für die Vorbildrolle Wiens für die Kunstgeschichtsforschung in Siebenbürgen.⁶⁴ Als methodische Referenzen für die Gestaltung des Unterrichts dienten Petranu wie schon in seiner Dissertation die Arbeiten Hans Tietzes und Josef Strzygowskis. Die Bezugnahme auf Tietze erfolgt unter Verweis auf den von diesem mehrfach betonten historischen Grundcharakter der Kunstgeschichte. Damit aufs engste verbunden ist auch Tietzes Forderung nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den Quellen.⁶⁵ Dieser Komplex bildete in Klausenburg einen wichtigen Anknüpfungspunkt, da durch die Einbindung der kunsthistorischen Veranstaltungen in das Geschichte-Curriculum, die Historiker die Mehrheit der Seminarteilnehmer stellten.⁶⁶

Bei der Behandlung inhaltlicher oder künstlerischer Aspekte orientierte man sich eng an Strzygowskis methodischen Überlegungen bzw. an der Organisation des Lehrbetriebs am Wiener I. Kunsthisto-

⁵⁷ PETRANU 1921 (wie Anm. 54), S. 109-110 und S. 141.

⁵⁸ MICHALSKI, S.: *Zur methodologischen Stellung der Wiener Schule in den zwanziger und dreißiger Jahren*. In: KRENN – PIPPAL 1984 (wie Anm. 2), S. 83-90, hier S. 86; MARCHI, R.: *Hans Tietze e la storia dell'arte come scienza dello spirito nella Vienna del primo Novecento*. In: *Arte Lombarda*, 110-111, 1994, Nr. 3-4, S. 55-66, hier S. 57.

⁵⁹ Ausführlich zur Auseinandersetzung zwischen den beiden Wiener Lehrstühlen: FRODL-KRAFT, E.: *Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung: Josef Strzygowski – Julius von Schlosser*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42, 1989, S. 7-52.

⁶⁰ Mit Blick auf Petranu behandelt diesen Aspekt ȚOCA, V.: *Reperete metodologice ale operei lui Coriolan Petranu* [Die methodologischen Bezugspunkte im Werk Coriolan Petranus]. In: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia*, 50-51, 2005-2006, Nr. 3, S. 67-88.

⁶¹ VĂTĂȘIANU, V.: *Prefața ediției românești* [Vorwort der rumänischen Ausgabe]. In: KULTERMANN, U.: *Istoria istoriei artei* [Die Geschichte der Kunstgeschichte]. București 1977, Bd. 1, S. 5-30, hier S. 11.

⁶² PETRANU 1944 (wie Anm. 51), S. 443-444; SABĂU 2004 (wie Anm. 52), S. 381-383.

⁶³ PETRANU, C.: *Museum Activities in Transylvania*. In: *Parnassus*, 1, 1929, Nr. 5, S. 15-17.

⁶⁴ PETRANU 1944 (wie Anm. 51), S. 444; SABĂU 2004 (wie Anm. 52), S. 384-385.

⁶⁵ PETRANU 1944 (wie Anm. 51), S. 452. Vgl. dazu TIETZE, H.: *Hans: Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*. Leipzig 1913, S. 6 und S. 32-33.

⁶⁶ PETRANU 1944 (wie Anm. 51), S. 453.

rischen Institut.⁶⁷ Entsprechend charakterisiert Petranu das Klausenburger Kunsthistorische Seminar 1932 als „*Strzygowski Schule in Siebenbürgen*“.⁶⁸ Die wichtigsten Anknüpfungspunkte sind dabei die Gedanken des Wiener Professors zur Kunstbetrachtung und die darauf aufbauende *Wesenswissenschaft*.⁶⁹ Dieses methodische Modell wurde von Strzygowski in mehreren Schritten entwickelt.⁷⁰ Hierzu zählen auch die Vorträge, die er 1921 im Rahmen der vom *Kulturamt der Deutschen in Groß-Rumänien* organisierten Hochschulwoche gehalten hatte.⁷¹ Die im siebenbürgischen Hermannstadt vorgestellten Gedanken wurden zusammen mit weiteren in den USA gehaltenen Vorträgen in der Streitschrift *Die Krisis der Geisteswissenschaften* gebündelt. Herzstück der darin präsentierten methodischen Überlegungen sind neben einer starren Anleitung zur systematischen Befragung rund um die Trias: „Kunde“, „Wesen“ und „Entwicklung“ die „*fünf Werte des Künstlerischen*“: 1. Rohstoff und Werk, 2. Gegenstand, 3. Gestalt, 4. Form, 5. Inhalt.⁷² Das unter Anlehnung an die Naturwissenschaften entwickelte, vergleichende morphologische Verfahren geht von einer nicht elitären, anthropolo-

gischen Definition der Kultur aus.⁷³ Diese Momente und die damit verbundenen Invektiven gegen die Fixierung der kunstgeschichtlichen Forschung auf okzidentale Vorbilder machten Strzygowskis Modell für die erste Generation professioneller rumänischer Kunsthistoriker besonders attraktiv.⁷⁴ Coriolan Petranu betrachtete bereits 1920 – wie später auch Virgil Vătăşianu – die wissenschaftliche Erschließung der rumänischen Kunstdenkmäler in Siebenbürgen und die Auseinandersetzung mit den ungarischen Positionen zu dieser Kunstregion als Hauptaufgaben der jungen Disziplin.⁷⁵ Strzygowskis Modell wurde dabei primär im Rahmen von Untersuchungen zu den griechisch-orthodoxen Sakralbauten angewandt. Diese Denkmäler waren bis dahin aufgrund der Fixierung der ungarischen, aber auch der siebenbürgisch-sächsischen Forschung auf die Rezeption der westlichen Kunstströmungen aus dem „Mutterland“ Ungarn bzw. Deutschland häufig unbeachtet geblieben. Bisweilen wurden sie sogar als Zeugnisse für die „*geringe Kulturstufe*“ der rumänischen Bevölkerung angeführt.⁷⁶ Vergleichbare Positionen vertraten nach Trianon vor allem Kunsthistoriker aus dem Umfeld des Budapes-

⁶⁷ Hierzu STRZYGOWSKI, J.: Das Ordinariat für Kunstgeschichte und das I. Kunsthistorische Institut der Universität Wien. Wien 1933 (als Ms. gedr.), sowie FRODL-KRAFT 1989 (wie Anm. 59), S. 31-33.

⁶⁸ PETRANU, C.: Die siebenbürgische Kunstgeschichte und die Forschungen J. Strzygowskis. In: *Josef Strzygowski-Festschrift. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern* (=Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung, 10). Klagenfurt 1932, S. 126-131, hier S. 129.

⁶⁹ PETRANU 1944 (wie Anm. 51), S. 448-449.

⁷⁰ FRODL-KRAFT 1989 (wie Anm. 59), S. 31-33; LACHNIT, E.: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*. Wien – Köln – Weimar 2005, S. 77.

⁷¹ STRZYGOWSKI, J.: *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch* (=Arbeiten des I. Kunsthistorischen Instituts der K. K. Universität Wien /Lehrkanzel Strzygowski/, 20). Wien 1923, S. 328; PETRANU 1932 (wie Anm. 68), S. 128. Zu den Hochschulwochen siehe BORN 2004 (wie Anm. 26), S. 361.

⁷² STRZYGOWSKI 1923 (wie Anm. 71), S. 119.

⁷³ SPROSS, H. J.: *Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski*. Univ. Diss. Saarbrücken 1989, S. 190-243; MARCHAND, S. L.: The rhetoric of artifacts and the decline of classical humanism. The case of Josef Strzygowski. In: *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, 33, 1994 (Theme Issue: Proof and Persuasion in History), S. 106-130, hier S. 123 und S. 129-130.

⁷⁴ Die Übernahme des Modells erfolgte unmittelbar. Vgl. dazu die Tabelle in PETRANU, C.: *Învăţământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj* [Der Kunstgeschichte Unterricht an der Universität Klausenburg]. Bucureşti 1924 (paginierter Sonderdruck aus *Viaţa Nouă*), S. 36-37. Hierzu auch ȚOCA 2005-2006 (wie Anm. 60), S. 80.

⁷⁵ PETRANU, C.: Rolul istoricului de artă român în Transilvania [Die Rolle des rumänischen Kunsthistorikers in Transsylvanien]. In: *Cronica Numismatică și Arheologică*, 4, 1923 (paginierter Sonderdruck); VĂTĂŞIANU, V.: Ardealul și arta lui prin prizma șovinismului budapestan (O punere la punct) [Siebenbürgen und seine Kunst aus der Perspektive des ungarischen Chauvinismus (Eine Richtigstellung)]. In: *Societatea de mâine*, 6, 1929, S. 84-87.

⁷⁶ PASTEINER, J.: Baudenkmale seit der Begründung des Königreichs Ungarn. In: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Band 6: Ungarn*. Wien 1902, S. 37-100, hier S. 38 bzw. S. 90.

ter Professors und Kulturpolitikers Tibor Gerevich (1882 – 1954).⁷⁷

Die erste umfassende Studie, in der versucht wurde, die Existenz einer rumänischen Architektur zu beweisen, war Virgil Vătăşianus Dissertation *Alte Steinkirchen des Hatzegergebiets*.⁷⁸ Die Arbeit, mit der er 1927 in Wien bei Strzygowski promoviert wurde, erschien zwei Jahre später in Rumänien. Die Gliederung der Abhandlung orientiert sich deutlich an Strzygowskis Dreierschritt „Kunde“, „Wesen“ und „Entwicklung“. Dabei durchläuft Vătăşianu die Stufen des Künstlerischen vom Rohstoff zum Inhalt und sieht in den zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert entstandenen Steinkirchen „symbolische Bauten“, in denen ältere Formen einer autochthonen Holzarchitektur weiter tradiert wurden.⁷⁹ Die Betrachtung der Formen kombinierte Vătăşianu mit einer idyllisch verklärten Beschreibung der rumänischen Dörfer. Dabei inszenierte er den griechisch-orthodoxen Glauben der Bewohner als Dreh- und Angelpunkt des gesellschaftlichen Lebens. Auf diesem Wege wurden die Steinkirchen zu Zeugnissen einer gemeinschaftlichen Kunst, die tief im heimatlichen Boden verwurzelt war.⁸⁰ Diese Interpretation entspricht den Strzygowski-Konzepten der „Beharrung“ und der „Entwicklung“, die über den Kreis seiner Schüler eine weite

Verbreitung erfuhren und dabei primär dazu benutzt wurden, dem Argument, die Volkskunst sei unhistorisch, entgegenzutreten.⁸¹ In ähnlicher Art und Weise begegnete Vătăşianu dem bis dahin in der Literatur zu den Hatzeger Steinkirchen häufig geäußerten Vorwurf eines Mangels an Monumentalität durch den Verweis auf den gemeinschaftlichen Charakter dieser Bautengruppe und deren aus der Volksseele erwachsenen Formen.⁸²

Die Herausarbeitung der autochthonen Kräfte der „Beharrung“ und des „Eigenwerts“ steht auch im Fokus von Coriolan Petranus Untersuchungen zur Holzarchitektur in Siebenbürgen, die zeitgleich mit Strzygowskis Studie zu den Holzkirchen in Bielitz-Biala und Vătăşianus Dissertation einsetzten. Petranu konzentriert sich in seinen Betrachtungen primär auf die Holzkirchen der rumänischen Bevölkerung. Diese behandelt er in zwei Monographien und einer Reihe kleinerer Beiträge. Letztere dienten nahezu ausschließlich der polemischen Auseinandersetzung mit den Positionen der ungarischen und deutschen Forschung.⁸³ Letztere betonte in der Person Hermann Phleps ein Weiterleben gepidischer Elemente seit der Spätantike.⁸⁴ Die ungarische Forschung diagnostizierte hingegen eine entschiedene Prägung der Holzarchitektur durch die westlichen Stile.⁸⁵ Die Debatte

⁷⁷ Zum institutionellen Kontext und den Medien der rumänisch – ungarischen Polemiken nach Trianon siehe BORN, R.: Zwischen Revisionismus, Integration und Autonomie. Siebenbürgen (Transilvania, Erdély) als Kunstregion in der Historiographie der Zwischenkriegszeit. In: MAREK, M. – POPP, D. (Hrsg.): *Region – Kunst – Regionalismus. Regionale Identifizierungen mit den Mitteln der Künste in Zentral-, Ostmittel-, Südost- und Osteuropa von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. (im Druck)

⁷⁸ Vătăşianu hatte davor Kunstgeschichte in Klausenburg und Prag studiert. – SIMON 2002 (wie Anm. 52), S. 20-21.

⁷⁹ VĂTĂŞIANU, V.: Vechile biserici de piatră româneşti din judeţul Hunedoara [Die alten rumänischen Steinkirchen im Landkreis Hunedoara]. In: *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice. Secţia pentru Transilvania*, 2, 1929, S. 1-222, hier S. 197-199.

⁸⁰ Ibidem, S. 88-90.

⁸¹ Beispielsweise durch GLÜCK, H.: Beharrung und Entwicklung. Volkskunst und Persönlichkeit. In: GLÜCK, H. (Hrsg.): *Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstage von seinen Freunden und Schülern*. Wien 1923, S. 177-181.

⁸² VĂTĂŞIANU 1929 (wie Anm. 79), S. 140-146.

⁸³ PETRANU, C.: *Bisericile de lemn din judeţul Arad* [Die Holzkirchen aus dem Landkreis Arad]. Sibiu 1927; PETRANU, C.: *Monumentele istorice ale judeţului Bihor. I. The Wooden Churches in the County of Bihor*. Sibiu 1931. Einen Überblick über die kleineren, polemischen Schriften bietet PETRANU, C.: Neue Forschungen auf dem Gebiete der Holzbaukunst Siebenbürgens. In: *Résumés des communications présentées au XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*. Stockholm 1933, S. 65-67. Zu diesem Komplex auch ȚOCA, V.: Arhitectura religioasă de lemn a românilor ardeleni, parte fundamentală a operei lui Coriolan Petranu [Die sakrale Holzarchitektur der Siebenbürger Rumänen, ein grundlegender Bestandteil des Werkes von Coriolan Petranu]. In: *Studia Universitatis Babeş – Bolyai. Historia*, 52, 2007, Nr. 3, S. 7-22, hier S. 8-9.

⁸⁴ Eine Verortung der Argumentation von Hermann Phleps bei BORN 2004 (wie Anm. 26), S. 368-370.

⁸⁵ GEREVICH, T.: Ungarische Kunst in Siebenbürgen. In: *Siebenbürgen*. Hrsg. v. d. Ungarischen Historischen Gesellschaft. Budapest 1940, S. 151-193, hier S. 152-156.

zu Siebenbürgen zeigt Analogien zur Auseinandersetzung zwischen Strzygowski und den beiden Dvořák-Schülern Vojtěch Birnbaum und Wladimir Zalozičky um die Entwicklung der Holzkirchen im Bereich der Inneren Westkarpaten. Hierbei verweist Strzygowski in Anschluss an sein Armenienbuch auf die Rolle Osteuropas als Vermittlungszone bestimmter Formen aus dem Orient nach West- und Nordeuropa.⁸⁶ Dieser These widerspricht Birnbaum mit archäologischen Argumenten, während Zalozičky in der verspäteten Rezeption der Stile aus der monumentalen Baukunst in der Holzarchitektur am Südabhang der Nordkarpaten eine Folge der peripheren Lage dieses Bereichs im Verhältnis zu den westlichen und östlichen Kunstmetropolen sieht.⁸⁷

Petranu knüpft in seinen Untersuchungen zu den Holzkirchen wiederholt an Strzygowskis These von der kulturellen Mittlerrolle Osteuropas an. Im Unterschied zu seinem Vorbild schließt er dabei jedoch iranische Einflüsse aus, da diese seine autochthonistische Argumentation erheblich geschwächt hätten.⁸⁸ Stattdessen verweist Petranu auf die Verbreitung der Blockbau-Technik, in der Strzygowski ein weiteres Charakteristikum des „östlichen Kunstkreises“ gesehen hat.⁸⁹ Durch diese material-technische Fokussierung reiht sich Petranu wie schon sein Lehrer in eine Linie ein, an deren Beginn die Ideen Gottfried Sempers stehen.⁹⁰

Darüber hinaus eröffneten Strzygowskis Studien zum christlichen Osten sowohl Petranu wie auch Vătăşianu eine neue Perspektive zur Positionierung

Siebenbürgens als Kunstlandschaft. Ausgehend von den Holzkirchen der Rumänen in Siebenbürgen argumentierten die beiden Forscher für einen Formentransfer in das benachbarte ehemalige Fürstentum Moldau.⁹¹ Durch den Nachweis der Vorbildfunktion für die orthodoxen Kirchenbauten jenseits der Karpaten wurde der in der ungarischen und teilweise auch siebenbürgisch-sächsischen Kunstgeschichtsschreibung konstruierten Okzident-Orient-Dichotomie und der damit verbundenen Vorstellung eines entsprechenden Kulturgefälles ein alternatives Modell entgegengestellt. In dieser Verlagerung der Perspektive sahen einige ungarische Kunsthistoriker eine Parallele zu Strzygowskis Aufwertung Kleinasien als Kunstregion.⁹² Gerade diese Gruppe von Kunsthistorikern, die vornehmlich von den Strukturen des ehemaligen Ungarischen Königreichs ausgehend argumentierte, sah in Strzygowskis Theorien zur Entwicklung der Holzbaukunst aber auch eine methodische Hilfestellung für die rumänische Forschung bei ihren Bestrebungen, den westlichen (ungarischen) Einfluss zu minimieren bzw. zu negieren.⁹³ Gleichzeitig gilt es darauf hinzuweisen, dass Strzygowskis Ideen auch von den ungarischen Kunsthistorikern rezipiert wurden. Dies erfolgte vor allem im Kontext der Bemühungen um die Rekonstruktion der verlorenen ungarischen „*Urkunst*“ auf der Basis von Untersuchungen der Volkskunst-Ornamentik und archäologischer Funde.⁹⁴ Dabei wurde eine beachtliche Zahl von siebenbürgischen Denkmälern berücksichtigt.

⁸⁶ STRZYGOWSKI, J.: Zur Mittlerrolle Osteuropas in der bildenden Kunst Nord- und Westeuropas. In: *L'Art byzantin chez les slaves. Recueil 1: Les Balkans 1* (=Orient et Byzance, 4). Paris 1930, S. 66-71, hier S. 66-67.

⁸⁷ BIRNBAUM, V.: Nový názor na počátky české křesťanské architektury [Neuer Gesichtspunkt zu den Anfängen der tschechisch-christlichen Kunst]. In: *Obzor prehistorický 4. Niederläu Sborník*. Praha 1925, S. 1-11; ZALOZIČKY, W. R.: *Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpatenländern*. Wien 1926, S. 8-11.

⁸⁸ PETRANU 1931 (wie Anm. 83), S. 37. Vgl. dazu auch ȚOCA 2007 (wie Anm. 83), S. 16.

⁸⁹ PETRANU 1932 (wie Anm. 68), S. 129.

⁹⁰ Zu Strzygowskis Orientierung an den Konzepten Sempers siehe LACHNIT 2005 (wie Anm. 70), S. 77.

⁹¹ VĂȚĂȘIANU, V.: Bolțile moldovenesti, originea și evoluția lor [Ursprung und Entwicklung der moldauischen Wölbungen]. In: *Anuarul Institutului de Istorie Națională Cluj*, 5, 1928-1930, S. 415-431; PETRANU, C.: L'Art Roumain de Transylvanie. In: *La Transylvanie*. Hrsg. v. Institut d'Histoire Nationale de Cluj (=Connnaissance de la terre et de la pensée roumaines, 2). Bucarest 1938, S. 469-562.

⁹² BIRÓ, J.: *Magyar művészet és erdélyi művészet* [Ungarische Kunst und siebenbürgische Kunst] (=Erdélyi tudományos füzetek, 80). Cluj 1935, S. 4.

⁹³ BIRÓ, J.: Strzygowski József (1862 – 1941). In: *Pástortűz*, 27, 1941, Nr. 5, S. 269-272, hier S. 271-272.

⁹⁴ MAROSI, E.: Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten. In: HEFTRIG, R. – PETERS, O. – SCHELLEWALD, B. (Hrsg.): *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*. *Theorien, Methoden, Praktiken* (=Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, 1). Berlin 2008, S. 103-113, hier S. 110-112.

Einen bisher kaum beachteter „dritter Weg“ in der Strzygowski-Rezeption in Siebenbürgen illustriert István Csabais Dissertation zur siebenbürgischen Renaissancekunst. Csabai (1912 – 1942) zählte zur jüngeren Generation von Kunsthistorikern, die nach Trianon sozialisiert worden war. In seiner 1934 veröffentlichten Budapester Abschlussarbeit versucht er eine Neubetrachtung der siebenbürgischen Renaissancekunst. Dabei wendet er sich entschieden gegen die Fixierung der ungarischen Kunstgeschichte auf die höfische Renaissance und fordert eine stärkere Berücksichtigung der Volkskunst, insbesondere der Holzarchitektur. Als Orientierungspunkte für die künftige Forschung führt er Josef Strzygowskis Studien an.⁹⁵ Bei seiner Neubewertung der Kunstproduktion geht Csabai von einem prägenden Einfluss durch die geographische Lage und Struktur der Region aus. Als weiteren bestimmenden Faktor nennt er die starke Präsenz des Kleinadels. Diese organisch mit dem „*Volksbumus*“ verbundene Schicht, aus deren Mitte die Fürsten Siebenbürgens stammten, habe in besonderem Maße die Amalgamierung der bis Mohács höfisch geprägten Renaissancekunst mit volkstümlichen Elementen gefördert. Die auf diesem Wege entstandenen Renaissanceformen seien vor allem in der Baukunst über drei Jahrhunderte eingesetzt worden. Die Langlebigkeit dieses Stils könne daher nicht als Symptom einer Rückständigkeit gedeutet werden, sondern als ein Charakteristikum der unmittelbar aus dem Volk erwachsenen siebenbürgischen Renaissance, des „*Prinzipatstils*“.⁹⁶ Die Betonung der organischen Verwurzelung, der Hinweis auf die prägende Rolle der Umwelt und nicht zuletzt die Inszenierung der Volkskunst als Vorstufe zur Hochkunst sprechen deutlich für eine Orientierung an den Strzygowski-Kategorien der „*Beharrung*“ und der „*Entwicklung*“. Csabai sieht in der Langlebigkeit der Renaissance in Siebenbürgen (und Oberungarn) Indizien für eine Opposition gegenüber dem habsburgischen Barock, die sich aus dem Gedanken der nationalen Autonomie speiste. Darüber hinaus zeige die Nüchternheit der Kunstformen des „*Prinzipatstils*“

starke Analogien zu den „*primitiven Formen*“, die von den ungarischen Künstlern wie Béla Bartók, Endre Ady und Károly Kós in Siebenbürgen gesucht wurden. Die Kunst stellt somit eine Brücke über die Jahrhunderte zwischen der siebenbürgischen Renaissance und der ungarischen Seele des 20. Jahrhunderts dar. Dadurch avancierten die siebenbürgischen Denkmäler zu wichtigen Reservoirs für eine Erneuerung der ungarischen Kunst.⁹⁷ Csabais Adaptation der Methoden Strzygowskis wurde somit mit den Ideen des Transsilvanismus vermischt. Den Kern dieses Konzepts, das in der Zwischenkriegszeit vor allem unter den ungarischen Intellektuellen in Siebenbürgen besonders populär war, bildete die Vorstellung von einem eigenständigen Charakter der Region, der durch die natürlichen Gegebenheiten und die historische Sonderstellung des ehemaligen Fürstentums geprägt worden sei.⁹⁸ Trotz der starken regionalen Note enthält Csabais Interpretation der Renaissancekunst in Siebenbürgen einen klaren Ungarnbezug. Gleichzeitig verdeutlicht die Studie noch einmal die besondere Attraktivität der Konzepte Strzygowskis im Kontext der kunsthistorischen Initiativen zur Untermauerung nationaler Ansprüche. Dies war sicherlich nicht alleine eine Folge der häufig bemängelten Heterogenität seines methodischen Apparats und auch kein spezifisches Phänomen der Zwischenkriegszeit.⁹⁹

Lucian Blagas Stilmatrix

Innerhalb der Trias rumänischer Forscher aus Siebenbürgen, die entscheidend an der Verbreitung der Ideen der Wiener Schule beteiligt waren, erlangte Lucian Blaga, der kein Kunsthistoriker war, die größte Bekanntheit. Dieser kam 1916 nach theologischen Studien in Hermannstadt und Großwardein (rum. Oradea, ung. Nagyvárad) nach Wien, wo er Philosophie und Biologie studierte und 1920 mit einer Arbeit *Kultur und Erkenntnis* promoviert wurde. In der österreichischen Hauptstadt lernte er sowohl die Ideen und Werke des Expressionismus wie auch die neuesten Entwicklungen in der Philosophie, Psychologie

⁹⁵ CSABAI, I.: *Az erdélyi reneszánsz művészete* [Die siebenbürgische Renaissancekunst]. Budapest 1934, S. 12.

⁹⁶ Ibidem, S. 8-11.

⁹⁷ Ibidem, S. 89-90.

⁹⁸ BORN (wie Anm. 77).

⁹⁹ MAROSI 2008 (wie Anm. 94), S. 112-113.

und Kunstwissenschaft kennen. Nach seiner Rückkehr blieb Blaga der Einstieg in eine universitäre Laufbahn in Klausenburg vorerst versperrt. Dennoch erarbeitete er sich durch seine lyrischen und dramaturgischen Werke und nicht zuletzt durch seine Beiträge in der Zeitschrift *Gândirea* (Das Denken) ein Renommee, das über die Grenzen Siebenbürgens hinausreichte. Die Beiträge der anfänglich in Klausenburg ansässigen und später nach Bukarest umgesiedelten Zeitschrift mänderten zwischen einer Begeisterung für die Moderne westeuropäischer Prägung und einer Bewunderung der rumänischen Traditionen.¹⁰⁰ Diese beiden Pole bestimmten auch die philosophischen Schriften Blagas, deren Kern vier Trilogien ausmachen: diejenigen der Erkenntnis (1943), der Kultur (1944), der Werte (1946) sowie die kosmologische Trilogie (1948). Gemeinsam gelten diese als erstes und bisher einziges systematisches Gebäude der rumänischen Philosophie. Von 1939 bis 1948 verbreitete Blaga seine Ideen auch an dem eigens für ihn eingerichteten Lehrstuhl für Kulturphilosophie in Klausenburg. Unter seinen Werken entfaltete die *Trilogia culturii* (Trilogie der Kultur) die größte Breitenwirkung. Hierbei handelt es sich um die Zusammenstellung dreier zwischen 1935 und 1937 einzeln erschienener Studien: „Orizont și stil“ (Horizont und Stil), „Spațiul mioritic“ (Der mioritische Raum) und „Geneza metaforei și sensul culturii“ (Die Genese der Metapher und der Sinn von Kultur).¹⁰¹ Die Veröffentlichung der drei Bücher erfolgten parallel zu Bla-

gas Aufenthalt als Mitarbeiter der rumänischen Botschaft in Wien (1932 – 1937). Während dieser Zeit lernte er auch Hans Sedlmayr kennen.¹⁰² Die Ideen dieses Vertreters der „Neuen Wiener Schule“ (Meyer Schapiro) fanden jedoch keinen Eingang in die Schriften Blagas. Seine Bewunderung galt Max Dvořák und Alois Riegl. Letzteren rezipierte Blaga vor allem in den Untersuchungen zum Phänomen des „Stils“. Dieser Komplex bildete seit seiner Wiener Studienzeit eine Konstante seines philosophischen Œuvres. Da die betreffenden Beiträge mit wenigen Ausnahmen erst ab den 1980er Jahren übersetzt wurden, blieben seine Positionen im internationalen „Stil“-Diskurs unberücksichtigt.¹⁰³ Blaga hatte bereits 1924 die Studie „Filozofia stilului“ (Die Philosophie des Stils) als Habilitationsschrift an der Klausenburger Universität eingereicht, in der er ausgehend von der zeitgenössischen expressionistischen Kunst argumentierte. Diese Beispiele und die exklusive Fixierung auf ausländische Literatur führten jedoch zu einer Ablehnung der Arbeit durch die Begutachter.¹⁰⁴ Blagas „Stil“-Konzept beinhaltet neben einer temporären ästhetischen Komponente die epochenüberspannende Kategorie des schöpferischen Aktes und bewegt sich somit an einer Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Kulturmorphologie.¹⁰⁵ Entsprechend rekurrierte Blaga häufig auf Riegl und Dvořák wie auch auf die Schriften von Simmel, Worringer, Spengler und Frobenius.¹⁰⁶ Einen zentralen Anknüpfungspunkt bildete dabei der Raum als bestimmendes Element

¹⁰⁰ MICU, D.: „Gândirea“ și „Gândirismul“ [Die Zeitschrift „Gândirea“ und der „Gândirismus“]. București 1975 (Momente și sinteze); HITCHINS, K.: Gândirea. Nationalism in a Spiritual Guise. In: JOWITT, K. (Hrsg.): *Social Change in Romania 1860 – 1940*. Berkeley 1978, S. 140-173.

¹⁰¹ BLAGA, L.: Orizont și stil [Horizont und Stil]. In: BLAGA, L.: *Trilogia culturii* [Die Trilogie der Kultur] (=Lucian Blaga Opere, 9). București 198, S. 69-186; BLAGA, L.: Spațiul mioritic [Der mioritische Raum]. In: Ibidem, S. 189-331; BLAGA, L.: Geneza metaforei și sensul culturii [Die Genese der Metapher und der Sinn von Kultur]. In: Ibidem, S. 335-475.

¹⁰² VLASIU, I.: Hans Sedlmayr despre Pierderea Măsurii – o carte actuală [Hans Sedlmayr über den Verlust der Mitte – ein aktuelles Buch]. In: *ARTboc*, 20-21, 2002, S. 13.

¹⁰³ PINOTTI, A.: *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin* (=Aesthetica preprint: Supplementa, 2). Palermo 1998, S. 132.

¹⁰⁴ MACOVICIUC, V.: Matricea stilistică. Ipoteze interpretative [Die stilistische Matrix. Interpretations Hypothesen]. In: *Revista de filosofie*, 53, 2006, Nr. 1-2, S. 143-147, hier S. 143. Zu dem Habilitationsverfahren siehe LIVEZEANU 2002 (wie Anm. 52), S. 232-234.

¹⁰⁵ Eine konzise deutschsprachige Einführung in Blagas Denken bietet HEITMANN, K.: Lucian Blagas Stilanalyse des Rumänentums. In: DAHLMANN, D. – POTTHOF, W. (Hrsg.): *Mythen, Symbole und Rituale. Die Geschichtsmächtigkeit der Zeichen in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert* (=Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Literaturwissenschaftliche, Reihe 14). Frankfurt am Main 2000, S. 257-274.

¹⁰⁶ BLAGA 1985 (wie Anm. 101), S. 75. Zu Blaga und Spengler siehe auch HITCHINS, K.: Blaga, Spengler, and Cultural Style. In: BOCȘAN, N. – GHITTA, O. – RADOSAV, D. (Hrsg.): *Tentația Istoriei. În memoria Profesorului Pompiliu Teodor* [Der Reiz der Geschichte. In Erinnerung an den Professor Pompiliu Teodor]. Cluj-Napoca 2003, S. 233-254.

des „Stils“. In der Studie „Horizont und Stil“ würdigt Blaga Riegls Historisierung von Wahrnehmungsformen als einen Paradigmenwechsel innerhalb der Ästhetik und streicht die Bedeutung der neu eingeführten Kategorie der „Raummeidung“ bzw. der „Raumscheu“ heraus.¹⁰⁷ Oswald Spenglers kulturmorphologische Betrachtungen, in denen das Raumgefühl einen Hauptindikator der Kulturkreise darstellt, bewertete Blaga 1936 als einen Ausbau der von Riegl geschaffenen Grundlagen.¹⁰⁸ Diese positive Einschätzung bildet eine Gegenposition zu der in den zeitgenössischen Publikationen, so z.B. bei Sedlmayr verbreiteten Beurteilung Spenglers als bloßen Riegl-Epigonen.¹⁰⁹ Die unmittelbar von Riegl übernommenen oder mittelbar über die kulturmorphologischen Theorien Spenglers vermittelten Vorstellungen von der Rolle des Raumempfindens bei der Ausformung des „Stils“ erweiterte Blaga durch die Einbeziehung des Unterbewussten.¹¹⁰ Entsprechend lokalisierte er den Ursprung von „Stil“ in der kollektiven Psyche eines Volkes. Dieses „stilistische Tiefenapriori“ prägte den charakteristischen Stil aller Hervorbringungen des „ethnischen Genius“. Von dieser Basis ausgehend

postulierte Blaga die Existenz einer stilistischen Matrix („*matrice stilistică*“) des Rumänentums („*românism*“), die maßgeblich durch das Erlebnis des rhythmischen Auf und Ab des „*plai*“, der Hügellandschaft des Karpatenvorlandes in Siebenbürgen, geformt worden sei.¹¹¹ Diese Landschaft charakterisiert Blaga in Anlehnung an das rumänische Volksepos *Miorița* (Das Lämmchen) als „*mioritisch*“.¹¹² Deren rhythmische Struktur hätten die Schicksalhaftigkeit der rumänischen Volkspsyche geprägt und jene Mischung aus Heiterkeit und Melancholie bedingt, die es den Rumänen ermöglichte, als Opfer der Geschichte die Jahrhunderte zu überdauern. Des Weiteren habe das Zusammenspiel der sanften Formen die Volksseele zur Einsicht in die Vergänglichkeit des Irdischen bewegt und auf diesem Wege mit einer Besonnenheit ausgestattet. Dieser Charakterzug offenbarte sich in dem Sinn für Maß und Ordnung, der in der Erscheinung der Bauernhäuser, der ausgeglichenen Metrik der Volksdichtung und nicht zuletzt in den Ornamenten der handwerklichen Erzeugnisse.¹¹³

Blagas intensive Auseinandersetzung mit der materiellen Kultur und hier vor allem den Textilien kann

¹⁰⁷ BLAGA 1985 (wie Anm. 101), S. 102-103. Zur Rolle des Raums bei Riegl siehe FEND, M.: Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts. In: LANGE, B. (Hrsg.): *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*. Berlin 2007, S. 15-38, hier S. 21-22.

¹⁰⁸ BLAGA 1985 (wie Anm. 101), S. 193. Eine mit Blaga durchaus vergleichbare positive Bewertung von Spenglers Rekurs auf Riegl siehe bei BIENEFELD, H.-J.: Physiognomischer Skeptizismus. Oswald Spenglers „Morphologie der Weltgeschichte“ im Kontext zeitgenössischer Kunsttheorien. In: BIALAS, W. – STENZEL, B. (Hrsg.): *Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur*. Weimar – Köln – Wien 1996, S. 143-155.

¹⁰⁹ SEDLMAYR, H.: Einleitung – Die Quintessenz der Lehren Riegls. In: *Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. K. M. SWOBODA. Augsburg 1929, S. 1-34, hier S. 30-31.

¹¹⁰ BLAGA 1985 (wie Anm. 101), S. 193.

¹¹¹ BLAGA 1985 (wie Anm. 101), S. 111-119 (zur Landschaft und dem Unterbewussten) und S. 175-186 (zur „stilistischen Matrix“).

¹¹² Die Geschichte handelt von einem Hirten, der durch Zufall von einem gegen ihn geschmiedeten Mordkomplott erfährt.

Trotzdem entschließt sich der Hirte, dem Lauf des Schicksals zu folgen und verbringt seine letzten Augenblicke mit einem metaphysischen Dialog mit der Natur. Die bekannteste Fassung der *Miorița* wurde von Alecu Russo entdeckt und von dem Schriftsteller Vasile Alecsandri 1850 schriftlich fixiert. In der Folgezeit wurde die *Miorița* zum rumänischen Nationalepos verklärt. Hierzu MISKOLCZY, A.: A román romantika és folklórszemlélete [Die Romantik in Rumänien und ihre Folklorebetrachtung]. In: *Aetas*, 1994, Nr. 2, S. 134-169, hier S. 157-162; BEHRING, E.: Die Mythentheorie des Schriftstellers und Religionsforschers Mircea Eliade. In: BEHRING, E. – RICHTER, L. – SCHWARZ, W. F. (Hrsg.): *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas* (=Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, 6). Stuttgart 1999, S. 11-21, hier S. 17-19.

¹¹³ BLAGA 1985 (wie Anm. 101), S. 189-202 („Mioritischer Raum“), S. 261-275 („Pittoreske und Offenbarung“). Zum Konzept des *mioritischen Raums* und den spirituellen Determinanten des Rumänentums siehe MISKOLCZY, A.: *Lélek és titok. „A mioritikus tér“ mítosza avagy Lucian Blaga eszmevilágáról* [Seele und Geheimnis. Der *mioritische Raum* Mythos oder über die Ideenwelt des Lucian Blaga]. Budapest 1994, sowie HEITMANN 2000 (wie Anm. 105), S. 258-266. Eine Positionierung von Blagas Konzept im Kontext der kunsthistoriographischen Entwürfe zur Region Siebenbürgen in der Zwischenkriegszeit bei PRÜGEL, R.: Die Region Siebenbürgen als Paradigma unterschiedlicher kunsthistoriographischer

als ein weiteres Indiz einer Rezeption der Ideen der Wiener Schule gewertet werden. Wie im Falle von Riegl bildete auch bei Blaga die Analyse von Ornamenten auf Textilien einen bedeutenden Moment bei der Formulierung des Stilbegriffs. Auch in diesem Falle wurde dabei die Unterscheidung zwischen „*boher*“ und „*angewandter Kunst*“ aufgegeben. Eine weitere interessante Parallele stellt Riegl und Blagas Begeisterung für die zurückhaltende Verzierung der rumänischen Textilerzeugnisse dar. Riegl lobte in der Ausstellungsbesprechung von 1892 die harmonischen Töne der rumänischen Stickereien aus der Bukowina und stellte diese den „*vielen slavischen Textilarbeiten, die sich durch bunte, vielfach schreiende Farbcontraste auszeichnen*“, gegenüber.¹¹⁴ Blaga kommt 1936 in „*Spațiul mioritic*“ zu einem ähnlichen Ergebnis, wobei er allerdings den Kreis der Vergleichsbeispiele erweitert hatte. Neben südslawischen und ukrainischen Ornamenten betrachtete er auch Beispiele aus Skandinavien, Frankreich, Deutschland und der Tschechoslowakei. Als Ergebnis dieser Gegenüberstellung diagnostizierte er für die Erzeugnisse der rumänischen Volkskunst ein klassisches Maßbewusstsein, das ein Ausweis des Europäertums der Rumänen in einem orientalischem-asiatischen Umfeld sei.¹¹⁵ Bezeichnenderweise blieben bei Blagas vergleichender Betrachtung die Volkskunst und Ornamentik der in Siebenbürgen lebenden Ungarn und Szekler unberücksichtigt.

Die Theorie des „*mioritischen Raums*“ wurde unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung vor allem von der neuen rumänischen Soziologenschule um Dimitrie Gusti als realitätsfern kritisiert. Trotzdem etab-

lierte sich Blagas Trilogie als eine der einflussreichsten Publikationen der Zwischenkriegszeit, einer Periode, in der die Suche nach dem nationalen Spezifikum einen Schwerpunkt der intellektuellen Debatten in Rumänien bildete.¹¹⁶ In den beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg fielen einige der Protagonisten dieses Diskurses wie Nichifor Crainic oder Mircea Vulcănescu bei den neuen Machthabern in Ungnade und wurden zu längeren Haftstrafen verurteilt. Blaga blieb davon verschont, wurde jedoch aus dem wissenschaftlichen Betrieb ausgegrenzt. Ab dem Ende der 1960er Jahre erlebten seine Ideen dann eine erstaunliche Wiedergeburt im Kontext von Ceaușescus national-kommunistischer Politik. „Der mioritische Raum“ wurde 1969 und 1985 wieder aufgelegt und Blaga als eine zentrale Gestalt der rumänischen Literatur und Philosophie inszeniert.¹¹⁷ Auch nach 1989 erfreute sich Blagas Stilmatrix einer besonderen Resonanz unter Rumäniens nationalistisch ausgerichteten Intellektuellen.¹¹⁸

Wien und die Entwicklung der Kunstgeschichte im rumänischen Alten Reich

Die rumänische Kunstgeschichtsschreibung jenseits der Karpaten wurde zwischen den beiden Weltkriegen nachhaltig durch den bereits genannten Nicolae Iorga geprägt. Dessen „*Byzance après Byzance*“-Konzept, das von einem Weiterleben oströmischer Traditionen in Südosteuropa auf der Ebene der Herrschaftseliten nach 1453 ausging, bildete einen Anknüpfungspunkt für eine Reihe von Studien zu orthodoxen Sakralbauten.¹¹⁹ Des Weiteren beeinfluss-

Modelle im 20. Jahrhundert. In: *Acta Historiae Artium*, 49, 2008 (im Druck). Für die Überlassung des Manuskripts möchte ich Dr. Roland Prügel (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) herzlich danken.

¹¹⁴ RIEGL 1892 (wie Anm. 34), S. 136.

¹¹⁵ BLAGA 1985 (wie Anm. 101), S. 275-289 („Geist und Ornamentik“) und S. 290 (tabellarische Gegenüberstellung). Zu Blagas Verbindungen in die Bukowina in der Zwischenkriegszeit siehe LIVEZEANU 2002 (wie Anm. 52), S. 229.

¹¹⁶ VERDERY, K.: The Production and Defense of “The Romanian Nation”. 1900 to World War Two. In: FOX, R. G. (Hrsg.): *Nationalist Ideologies and the Production of National Cultures* (= American Ethnological Society Monograph Series, 2).

Washington (D.C.) 1990, S. 81-111; HEITMANN 2000 (wie Anm. 105), S. 266-270.

¹¹⁷ VERDERY, K.: *National ideology under socialism. Identity and cultural politics in Ceausescu's Romania*. Berkeley 1991, S. 151-155 und S. 274; BOIA, L.: *Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft* (= Studia Transylvanica, 30). Köln – Weimar – Wien 2003, S. 173.

¹¹⁸ MUNGIU-PIPPIDI, A.: Romanian Political Culture in the 20th Century. In: *Südosteuropa*, 55, 2007, S. 118-144, hier S. 140-141.

¹¹⁹ BUSUIOCEANU, Gh.: Dl. N. Iorga istoric al artei românești [Herr N. Iorga, Historiograph der rumänischen Kunst]. In: BUSUIOCEANU, Gh.: *Scrieri despre artă* [Schriften über die

te Iorga die Erforschung der Volkskunst durch seine Theorie von der Existenz eines älteren thrako-illyrischen Substrats, das die Grundlage für die einheitlichen Kunstäußerungen in allen von Rumänen bewohnten Regionen bildete. Diese Schicht habe auch die Volkskunst der Szekler, der Ungarn und der Siebenbürger Sachsen, die sich in nachantiker Zeit in Siebenbürgen angesiedelt hatten, geprägt.¹²⁰ Zu den einflussreichsten rumänischen Publikationen zur Volkskunst aus der Zwischenkriegszeit zählen die Bände von George Oprescu (1881 – 1969), die auch im Ausland veröffentlicht wurden.¹²¹ Der von Iorga geförderte Oprescu unterrichtete Kunstgeschichte in Klausenburg und Bukarest und wirkte zeitweilig auch als Funktionär der Kommission für geistige Zusammenarbeit (*Commission Internationale de Coopération Intellectuelle*), die 1922 ins Leben gerufen worden war, um die Friedenssicherungspolitik des Völkerbundes durch eine enge Zusammenarbeit der Mitgliedsstaaten im sozialen und kulturellen Bereich zu flankieren. Im diesem Rahmen lernte er auch Henri Focillon und dessen Ansichten zum Wesen der Volkskunst kennen und schätzen. Focillon bereiste seinerseits Rumänien mehrfach und wurde durch Oprescu in den einflussreichen Bukarester Kreis um den Mikrobiologen Ioan Cantacuzino ein-

geführt, dem auch Iorga und der Architekt Gheorghe Balș angehörten.¹²²

Neben der Volkskunst rückten ab den 1920er Jahren auch die Moldau-Klöster in den Fokus der französischen Forscher.¹²³ Die zunehmende Orientierung der rumänischen Kunsthistoriographie nach Frankreich ging mit einer Schwächung der Attraktivität Wiens einher. Unter den Wiener Forschern erfreute sich nach 1918 vor allem Strzygowski einer gewissen Bekanntheit. So erhielt dieser als einziger Wissenschaftler aus dem deutschsprachigen Raum – die Schweiz ausgenommen – eine Einladung zum Ersten Internationalen Kongress für byzantinische Studien in Bukarest von 1924. Aus Protest gegen die Politik des von Nicolae Iorga geleiteten Organisationskomitees blieb Strzygowski jedoch demonstrativ der Veranstaltung fern.¹²⁴ Diese ablehnende Haltung hielt jedoch nur kurze Zeit an, denn im gleichen Jahr publizierte er bereits in der *Byzantion*-Reihe, die auf dem Bukarester Kongress als Alternative zu den deutschen und russischen byzantinistischen Zeitschriften initiiert worden war.¹²⁵ Trotz der vergleichbaren Forschungsschwerpunkte, wie etwa die byzantinische Kunst und vor allem die Ausstrahlung der armenischen Kunst und Kultur entwickelte sich zwischen Iorga und Strzygowski kein wissenschaftlicher Dia-

Kunst]. București 1980, S. 192-199, hier S. 194. Zur Wirkungsgeschichte des Konzepts „Byzance après Byzance“ siehe ȚOCA, V.: *Cercetări privind arta medievală românească în deceniul trei al secolului XX* [Forschungen zur mittelalterlichen rumänischen Kunst aus dem dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts]. In: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia*, 42, 1997, Nr. 3, S. 49-75, hier S. 54.

¹²⁰ IORGA, N.: *L'art populaire en Roumanie. Son caractère, ses rapports et son origine*. Paris 1923, S. 8-12.

¹²¹ OPRESCU, G.: *Peasant art in Roumania* (=The studio. Special number). London 1929.

¹²² DUCCI, A.: Herni Focillon. L'arte popolare e le scienze sociali. In: *Annali di critica d'arte*, 2, 2006, S. 341-389, hier S. 344-346.

¹²³ HENRY, P.: *Les églises de la Moldavie du nord des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave* (=Monuments de l'art byzantin, 6). 2 Bde. Paris 1930. Ferner die ebenfalls bei Charles Diehl an der Sorbonne entstandene Dissertation: ȘTEFĂNESCU, I. D.: *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie de-*

puis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches. Etude iconographique (=Orient et Byzance, 6). Paris 1929.

¹²⁴ Zum Kongress, ohne jedoch den Ausschluss der deutschen und österreichischen Spezialisten zu nennen, siehe FODAC, F.: *Le premier Congrès International d'Études Byzantines* (Bucarest 1924). *Prémisses et contexte historique d'organisation*. In: *Études byzantines et post-byzantines*, 5, 2006, S. 509-522. Eine kurze Erwähnung des Ausschlusses der deutschen Forscher bei GRAINDOR, P.: *Le premier Congrès des Études byzantines*. In: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 3, 1924, S. 673-675, hier S. 673 („Le 14 avril, malgré l'exclusive prononcée, à tort ou à raison, contre les savants allemands une soixantaine de byzantinistes [...] assistaient à l'ouverture du Congrès.“). Zu Strzygowskis Boykott siehe NETZHAMMER, R.: *Bischof in Rumänien. Im Spannungsfeld zwischen Staat und Vatikan*. Hrsg. N. NETZHAMMER – K. ZACH. München 1996, Bd. 2, S. 1296-1297 (Eintrag vom 15. 4. 1924, Bericht der Unterredung mit Dr. Mantuani, dem Direktor des Museums in Ljubljana).

¹²⁵ GRAINDOR, P. – GRÉGOIRE, H.: *Avant-Propos*. In: *Byzantion. Revue des Études Byzantines*, 1, 1924, S. 5-8, hier S. 5. Im gleichen Band auch STRZYGOWSKI, J.: *Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien*, S. 535 – 555.

log. Die Gründe hierfür dürften in Iorgas Zweifel an der Tragbarkeit von Strzygowskis Theorien zu suchen sein, bei deren Konzeption historische und chronologische Aspekte eine bestenfalls marginale Rolle spielten, und darüber hinaus keinerlei Überlegungen zum Wesen des byzantinischen Staates und dessen Gesellschaft angestellt wurden.¹²⁶ Des Weiteren vertraten beide Forscher unterschiedliche Positionen bezüglich der vermeintlichen Abstammung der Armenier. Dies illustrieren die Beiträge, die von ihnen im ersten Band der Bukarester Zeitschrift *Ani*, die sich der Pflege der armenischen Kultur widmete, veröffentlicht wurden. Iorga plädierte von philologischen Argumenten ausgehend für eine thrakische Abstammung der Armenier.¹²⁷ Indessen verwies Strzygowski auf die indogermanischen Wurzeln der Armenier und diagnostizierte für deren Architektur eine Beeinflussung durch die Holzbaukunst des Nordens. Der Aufsatz ist somit symptomatisch für den von Strzygowski in den späten 1920er Jahren vollzogenen Richtungswechsel bei der Interpretation der Architektur Armeniens durch die Rezeption der bereits mit der Arier-Ideologie verbrämten Theorien der zeitgenössischen indo-germanischen Sprachwissenschaft.¹²⁸ Dieses neue Erklärungsmodell erfuhr keinerlei Nachfolge in Rumänien, ganz im Gegensatz zu den Schriften, die während oder unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg erschienen waren. In diesen bildete Armenien gemeinsam mit dem Iran noch die Ausgangspunkte für eine Reihe von Neuerungen, die die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Europa beeinflusst

hatten. Darin behandelte Strzygowski auch Bauten und archäologische Strukturen aus Rumänien.¹²⁹ Diese Denkmäler spielten kurioserweise eine eher marginale Rolle im Rahmen der Erörterungen zum Stellenwert der armenischen Einflüsse auf die mittelalterliche Architektur in den ehemaligen Fürstentümern Moldau und Walachei.¹³⁰ Dabei sah man in den überkuppelten Zentralbauten mit vier oder sechs Nischen und dem filigranen, skulptierten Außendekor einiger berühmter Bauten wie z.B. der Episkopal-Klosterkirche in Curtea de Argeș oder der Trei-Ierarhi-Kirche in Iași Übernahmen aus Armenien. Zu den Befürwortern eines solchen Formantransfers gehörte neben Gheorghe Balș, der 1922 gemeinsam mit Iorga eine Synthese zur rumänischen Kunst veröffentlicht hatte, auch Alexandru Busuioceanu.¹³¹ Dieser hatte von 1920 – 1922 in der österreichischen Hauptstadt u.a. bei Strzygowski einen Teil seines Doktorstudiums absolviert und zählt zu den bisher wenig beachteten Vertretern der Ideen der Wiener Schule in Rumänien.

Die intensivste Auseinandersetzung mit Strzygowskis Theorien erfolgte im Kontext der Debatte rund um den „*moldauischen Architekturstil*“. Die Frage nach der Existenz einer regionalen Sonderform war bereits vor dem Ersten Weltkrieg von Romstorf aufgeworfen worden. Deren Erörterung erhielt in den 1920er Jahren einen neuen Impuls durch die Forschungen von Balș, der in der Kombination byzantinischer und gotischer Elemente ein Grundcharakteristikum der mittelalterlichen Sakralbauten in der

¹²⁶ BUSUIOCEANU 1980 (wie Anm. 119), S. 197.

¹²⁷ IORGA, N.: Cum sa format rasa armeană [Wie die armenische Rasse entstand]. In: *Ani, Revista de cultură armeană*, 1, 1935, Nr. 1, S. 10-14, hier S. 12-13. Später veröffentlichte Iorga in dieser Reihe auch einige Miscellen zur armenischen Kunst: IORGA, N.: Ceva despre arta armeană [Etwas über die armenische Kunst]. In: *Ani, Revista de cultură armeană*, 2, 1937, Nr. 1, S. 67-71; Nr. 2, S. 69-77.

¹²⁸ STRZYGOWSKI, J.: Armenii ca purtători ai spiritului arhitectonic indo-german [Die Armenier als Träger der indogermanischen Baugesinnung]. In: *Ani, Revista de cultură armeană*, 1, 1935, Nr. 1, S. 39-43. Zu den Faktoren, die Strzygowskis Neuorientierung beeinflusst hatten, siehe MARANCI, C.: Armenian architecture as Aryan architecture. The role of Indo-European studies in the theories of Josef Strzygowski. In: *Visual Resources*, 13, 1998, S. 363-380, hier S. 378-379.

¹²⁹ STRZYGOWSKI, J.: *Die Baukunst der Armenier und Europa*. 2 Bde. Wien 1918, hier Bd. 2, S. 758 (Baptisterium von Tropa-eum Traiani).

¹³⁰ In den bisherigen Untersuchungen von BOCK, U.: *Die armenische Baukunst. Geschichte und Problematik ihrer Erforschung* (=Veröffentlichungen der Abteilung Architektur am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln, 25). Köln 1983 und MARANCI, C.: *Medieval Armenian Architecture: Constructions of Race and Nation* (=Hebrew University Armenian Studies, 2). Leuven 2001 zur Erforschung der armenischen Architektur und deren Ausstrahlung blieb dieser Komplex unberücksichtigt.

¹³¹ BALȘ, Gh.: *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine. Communication faite au IIIe Congrès des Études Byzantines, Athènes 1931*. Văleni de Munte 1931; BUSUIOCEANU, Al.: Influences arméniennes dans l'architecture religieuse du Bas-Danube. In: *Logos*, 1, 1928, Nr. 1, S. 3-14.

Moldau sah. Gleichzeitig interpretierte er die an den moldauischen Sakralbauten fassbare Synthese als ein Dokument der von dem Fürsten Stefan des Großen betriebenen Selbstdarstellung. Zu den in diesem Kontext eingesetzten Elementen byzantinischen Ursprungs zählte Balş auch die ausgeklügelten Wölbungen über dem Narthex und dem Naos, bei denen über den Pendantifs vier Bögen ansetzten, die schräg zur Längsachse der Bauten angeordnet waren und zwischen Quadrat und dem Fußkreis der Kuppel vermittelten.¹³² Bei seiner Suche nach vergleichbaren Lösungen fand Balş eine Reihe von Analogien zu armenischen Bauten, in denen er jedoch nur eine Weiterentwicklung iranischer Typen sah. Gleichzeitig negierte er die von Strzygowski favorisierte Ableitung dieser besonderen Wölbungsform aus der Holzarchitektur. Als Vermittler dieser architektonischen Lösung sah er Fachleute, die sich im Verlauf einer der quellenmäßig überlieferten Einwanderungswellen der Armenier in der Moldau niedergelassen hätten. Diese Akzentsetzung weist deutliche Parallelen zu Iorgas Interpretation der Handelstätigkeit der Armenier als entscheidenden Beitrag zur Etablierung des moldauischen Staates im Mittelalter auf.¹³³ Eine Übermittlung dieser besonderen Wölbungstypen in die Moldau durch eingewanderte armenische Fachleute nahm auch Busuioceanu an, akzeptierte aber gleichzeitig auch die von Strzygowski favorisierte Abhängigkeit dieser architektonischen Lösung von der Holzarchitektur.¹³⁴ Diese Filiation stand auch im Zentrum der Argumentation von Virgil Vătăşianu, der die radikalste Position innerhalb der Debatte um die Entwicklung der Wölbung der moldauischen Kirchen vertrat. Hierbei blendete er allerdings die armenische Filiation der Wölbungen vollständig aus. Stattdessen interpretierte er die an den moldauischen Sakralbauten über-

lieferte Lösung als eine Übertragung zweier Typen aus der Holzbaukunst – dem Longitudinalbau siebenbürgischen Ursprungs und des in der Ukraine und Bessarabien verbreiteten quadratischen Blockbaus – in die Steinarchitektur. Vătăşianus primordialistische Argumentation bildete somit einen Gegenpart zu dem Erklärungsmodell von Balş, bei dem politisch-historische Faktoren eine wesentliche Rolle spielten. Gleichzeitig evozierte die Übernahme von Formen aus Siebenbürgen das Bild einer einheitlichen, organisch aus der Volksmasse erwachsenen Kunst, mit originellen Schöpfungen. Entsprechend hätten die Rumänen laut Vătăşianu „den byzantinischen Einflussbereich nicht wie einfache Bettler betreten.“¹³⁵ (Übersetzung R. B.)

In Strzygowskis Theorien zur Verbreitung architektonischer Formen aus dem iranischen Bereich über Armenien nach Europa übernahmen das Schwarze Meer und seine Anrainer die Rolle einer bedeutenden Drehscheibe. Diese Zone bildete auch einen wichtigen Schwerpunkt in den Forschungen des rumänischen Wirtschaftshistorikers Gheorghe Ion Brătianu (1898 – 1953). Dieser hatte aufbauend auf einer Vielzahl von Einzelstudien Ende der 1930er Jahre eine Synthese zum Schwarzen Meer verfasst, die jedoch erst posthum 1969 veröffentlicht wurde. Brătianus Entwurf einer Schwarzmeer-Geschichtsregion entstand annähernd zeitgleich mit Fernand Braudels monumentalem Werk zur Mittelmeerwelt in der Epoche Philipps II.¹³⁶ Die Ideen der *Annales*, zu deren zweiter Generation Braudel zählt, beförderten auch die Genese von Brătianus Projekt einer *Histoire de l'Europe au Moyen Âge*, 293-1566. Die Anfänge dieses internationalen publizistischen Unterfangens, das unter der Ägide der Universitären Stiftung Carol I. (*Fundaţiunea Universitară Carol I*) durchgeführt werden sollte, liegen in den Jahren 1936 – 1937.¹³⁷ Brä-

¹³² BALŞ, Gh.: Bisericile lui Ştefan cel Mare [Die Kirchen Stefans des Großen]. In: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 16, 1925, S. 7-330, hier S. 13-15. Zur Erforschung des moldauer Stils siehe VOITEC-DORDEA 2004 (wie Anm. 28), S. 14-15.

¹³³ BALŞ, Gh.: Sur une particularité des voûtes moldaves. In: *Congrès de Byzantinologie de Bucarest. Mémoires*. (=Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique, 11, 1924), S. 9-24. Zur Rolle der Armenier in der Moldau siehe IORGA, N.: Arméniens et Roumains. Une parallèle historique. In: *Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique*, 1, 1913, S. 189-234.

¹³⁴ BUSUIOCEANU 1928 (wie Anm. 131), S. 8-9 und S. 13-14.

¹³⁵ VĂTĂŞIANU 1928-1930 (wie Anm. 91), S. 426.

¹³⁶ BRĂTIANU, Gh. I.: *La Mer Noire. Des origines à la conquête ottomane* (=Acta historica, 9). München 1969; BRAUDEL, F.: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris 1949.

¹³⁷ BĂDĂRĂ, D.: Gh. I. Brătianu et le projet «d'une nouvelle histoire de l'Europe au Moyen Âge». In: *Nouvelles études d'Histoire*, 10, 2000, S. 155-169. Zu Brătianu und die Anna-

tianu äußerte sich 1939 ausführlicher zu dem Vorhaben und präsentierte dieses als eine Ergänzung zu dem von Henri Pirenne (1862 – 1935) entworfenen Bild des europäischen Mittelalters. Der belgische Historiker sah in seinem berühmten Aufsatz „Mahomet et Charlemagne“ (1922) und in der – erst posthum 1936 veröffentlichten – *Geschichte Europas* die Expansion des Islam im 7. und 8. Jahrhundert als das bedeutendste Ereignis an der Schwelle von der Spätantike zum Frühmittelalter.¹³⁸ Abweichend hierzu setzte Brătianu die Epochenschwelle bereits ins 3. und 4. Jahrhundert und deutete den Gegensatz zwischen dem urbanen Orient und dem ländlich-agrarisch geprägten Okzident als eine der Hauptursachen für den Untergang des Römischen Reiches. Vor diesem Hintergrund erschien ihm eine Fokussierung auf den Orient als prägenden Faktor des europäischen Mittelalters unumgänglich. Als ein weiteres Argument für diese Schwerpunktsetzung verwies Brătianu auf die Rezeption orientalischer Formen in der Kunst der Völker, die ab der späten Kaiserzeit die Grenzen des Römischen Reiches bedrängten. Damit berührte er einen bedeutenden Komplex innerhalb der Forschungen Strzygowskis, dessen *Orient oder Rom* er explizit als einen weiteren Orientierungspunkt für die geplante zusammenfassende Geschichte des Mittelalters in Europa angeführt.¹³⁹ Vor diesem Hintergrund überrascht die Aufnahme Strzygowskis in das Autorenkollektiv der *Histoire de l'Europe au Moyen Âge* nicht. Im Rahmen des Projekts, an dem u.a. Paul Collinet, Henry Grégoire und Arnaldo Momigliano mitwirken sollten, erhielt Strzygowski die Aufgabe, die östlichen Einflüsse auf die europäische Kunst seit der Antike vorzustellen.¹⁴⁰ Strzygowski erwähnte die-

ses Projekt ein einziges Mal und polemisierte dabei gegen die gängigen Vorstellungen vom Mittelalter und die „Zerstörung“ des Instituts für vergleichende Kunstforschung durch die Universität Wien. Dabei wies er süffisant darauf hin, dass gerade „Rumänien, das stolz darauf ist, noch ein Nachklang des alten Rom zu sein, und doch zuerst führend verlangt, daß der ‚orientalische‘ Einfluß bei der Entstehung des Mittelalters anerkannt werde. Es ist wohl die Lage an der Grenze von Europa-Orient, und die gerade in der Kunst dieses Landes offenkundig über das Schwarze Meer zuströmenden armenischen und iranischen Werte, vor allem aber der einstige Volkskampf mit dem Islam, die diese Überwindung der Hochspannung, wie sie zur Zeit in der Geschichtsschreibung herrscht, gerade im alten Dazien veranlaßt hat.“¹⁴¹ Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und Strzygowskis Tod 1941 verhinderten die Ausarbeitung der kunsthistorischen Kapitel. Nach dem Ende des Krieges wurde die Fertigstellung des Buchprojekts durch die kommunistische Machtübernahme in Rumänien und Brătianus Tod als Häftling der neuen Machthaber im Jahre 1953 vollends unmöglich.

Im Gegensatz zu Brătianu wurde Strzygowski in Rumänien – trotz seiner extremen Annäherung an das nationalsozialistische Regime – nicht mir einer *damnatio memoriae* belegt. Die in dem Nachruf 1941 betonten Verdienste wie die Öffnung des Faches für neue Gebiete, begegnen auch in späteren Jahren immer wieder.¹⁴² Parallel wurden auch wesentliche Teile von Strzygowskis methodischem Modell der „Wesenswissenschaft“ durch seinen Schüler Vătăşianu in Form von Handbüchern, Einzelstudien und nicht zuletzt im Rahmen der Lehrveranstaltungen weitervermittelt.¹⁴³ Dies erfolgte nahezu ausschließlich von

les-Schule siehe BARBU, V.: Gheorghe Brătianu și Noua Istorie [Gheorghe Brătianu und die Neue Geschichte]. In: *Revista Istorică. Serie nouă*, 5-6, 2003, S. 23-29.

¹³⁸ PIRENNE, H.: Mahomet et Charlemagne. In: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 1, 1922, S. 77-86; PIRENNE, H.: *Histoire de l'Europe. Des invasions au XVIe siècle*. Paris – Bruxelles 1936.

¹³⁹ BRĂTIANU, Gh. I.: Une nouvelle histoire de l'Europe au Moyen Age. La fin du monde antique et le triomphe de l'Orient. In: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 18, 1939, S. 252-266, hier S. 262-263 bzw. S. 265 (zum Vorbildcharakter von „Orient oder Rom“).

¹⁴⁰ BĂDĂRĂ 2000 (wie Anm. 137), S. 161.

¹⁴¹ STRZYGOWSKI, J.: Das Land Rumänien und die Geschichte des Mittelalters. In: *Neues Wiener Tagblatt. Sonntags-Beilage*, 5. März 1939, S. 33-34, hier S. 33.

¹⁴² COSTESCU, E.: Poziția lui Josef Strzygowski ca istoric de artă [Josef Strzygowskis Stellung als Kunsthistoriker]. In: *Analecta*, 2, 1943-1944 (Sonderdruck).

¹⁴³ VĂTĂȘIANU 1974 (wie Anm. 51), S. 44-46. Ferner SIMON 2002 (wie Anm. 52), S. 129-135; MESEA, I.: Metode de cercetare în istoria artei din România. Virgil Vătăşianu [Kunstgeschichtliche Forschungsmethoden in Rumänien. Virgil Vătăşianu]. In: *Anuarul Școlii Doctorale. „Istorie. Civilizație. Cultură“*. Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2006, Nr. 2, S. 177-186, hier S. 180-181.

Siebenbürgen aus. Jenseits der Karpaten entwickelte sich im universitären Bereich kein Ableger der Wiener Schule bzw. des Josef Strzygowski. Zwar hatte Alexandru Busuioceanu (1896 – 1961) in Wien bei diesem studiert und wie bereits weiter oben dargelegt auch versucht dessen Theorien zum Einfluss der armenischen Baukunst auf die mittelalterlichen Bauten in Rumänien zu übertragen, dies blieb jedoch ein singulärer Versuch. In seinen anderen Arbeiten orientierte sich Busuioceanu stärker an Max Dvořák und Julius von Schlosser, deren Veranstaltungen er ebenfalls besucht hatte. Im Anschluss daran studierte er zwei Jahre in Rom u.a. bei Adolfo Venturi.¹⁴⁴ Passend hierzu thematisierte er in seinen ersten beiden universitären Qualifikationsarbeiten die mittelalterliche Malerei in Rom.¹⁴⁵ In seiner Habilitationsarbeit zu Pietro Cavallini behandelte Busuioceanu die gleiche Periode wie Strzygowski es in seinem Cimbue Buch getan hatte. Im Gegensatz zu diesem flankierte Busuioceanu seine ikonographischen und stilistischen Beobachtungen jedoch durch eine intensive Quellenexegese, worin sich ein prägender Einfluss Julius von Schlossers zeigt. Nach seinem Aufenthalt an der Accademia di Romania in Rom kehrte Busuioceanu nach Bukarest zurück. Dort gelang es ihm nicht, sich im Wettbewerb um die Kunstgeschichtsprofessur gegen den von Nicolae Iorga protegierten Opreescu durchzusetzen. Folglich war er gezwungen, seinen Lebensunterhalt durch Lehraufträge zu sichern. Später erhielt er die Möglichkeit, Teile der rumäni-

schen königlichen Sammlung wissenschaftlich auszuwerten. Die dabei verfassten Arbeiten zu Daniele da Volterra und vor allem die Beschäftigung mit El Greco, deren Höhepunkt die von Busuioceanu konzipierte Schau im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1937 bildete, sind deutliche Belege für die Weiterführung der im Rahmen der Wiener Schule angestoßenen Forschung zum Manierismus.¹⁴⁶ Vermutlich hörte Busuioceanu 1920 in der österreichischen Hauptstadt sogar Dvořáks Vorlesung zu El Greco, die zu den Meilensteinen der Manierismusforschung zählt.¹⁴⁷ In ähnlicher Weise wie sein Wiener Lehrer sah auch Busuioceanu in der Form eine Manifestationsform des Geistes und versuchte, die Entwicklung der Kunst im Spannungsfeld von Materialismus und Spiritualismus zu erklären. Der letztgenannte Aspekt bildete für Dvořák bekanntlich auch ein Bindeglied zwischen El Greco und der Kunst seines Zeitgenossen Kokoschka.¹⁴⁸ Einen vergleichbaren Zugang lässt sich auch in Busuioceanus Monographie zu Ion Andreescu (1850 – 1882), einem der Pioniere der modernen rumänischen Kunst beobachten.¹⁴⁹ Diese Studie steht stellvertretend für ein weiteres Arbeitsfeld Busuioceanus: die Erforschung der modernen rumänischen Malerei. In der von ihm initiierten Monographien-Reihe *Colecția Apollo*, an der sich eine Reihe führender Kunstkritiker wie Tudor Vianu oder Alexandru Marcu beteiligten, erschienen bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs mehrere Bände zu den herausragendsten Künstlerpersönlich-

¹⁴⁴ Angaben zum Werdegang bei BUSUIOCEANU, Al.: *Memoariu de titluri și lucrări* [Verzeichnis der Titel und Arbeiten]. București 1927; FRUNZETTI, I.: *Evocare* [Würdigung]. In: BUSUIOCEANU 1980 (wie Anm. 119), S. 7-26; ZĂSTROIU, R.: Alexandru Busuioceanu. In: *Anuarul de lingvistică și teorie literară*, 42-43, 2002-2003, S. 206-216.

¹⁴⁵ BUSUIOCEANU, Al.: Un ciclo di affreschi del secolo XI – S. Urbano alla Caffarella. In: *Ephemeres Dacoromana*, 2, 1924, S. 1-65; BUSUIOCEANU, Al.: Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento. In: *Ephemeres Dacoromana*, 3, 1925, S. 259-406.

¹⁴⁶ BUSUIOCEANU, Al.: Daniele da Volterra e la storia di un motivo pittorico. In: *Ephemeres Dacoromana*, 5, 1932 (Sonderdruck); BUSUIOCEANU, Al.: Les tableaux du Greco dans la Collection Royale de Roumanie. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 76, 1934, Nr. 11 (Sonderdruck); *Domenico Theotocopuli El Greco. Exposition organisée par le «Gazette des Beaux-Arts»*. Paris 1937.

¹⁴⁷ LACHNIT, E.: Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs. In: HOFMANN, W. (Hrsg.): *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. [Ausst.-Kat.] Wien 1987, S. 32-43, hier S. 34-35; KLEIN, P.: El Greco's "Burial of the Count of Orgaz" and the concept of mannerism of the Vienna School, or: Max Dvořák and the occult. In: CHATZENICOLAU, N. (Hrsg.): *El Greco of Crete*. Iraklion 1995, S. 507-532, hier S. 509-515.

¹⁴⁸ KLEIN 1995 (wie Anm. 147), S. 523-532; ROSENAUER, A.: Max Dvořák – „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“. Nachwort zur Neuausgabe. In: DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Berlin 1995 (Neuausgabe), S. 277-283, hier S. 281.

¹⁴⁹ VLASIU, I.: „Redescoperirea“ lui Andreescu și miturile criticii interbelice. [Andreescus „Wiederentdeckung“ und die Mythen der Kritik in der Zwischenkriegszeit]. In: *Observatorul Cultural*, 2000, Nr. 34, Octombrie.

keiten seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert.¹⁵⁰ Busuioceanus kunsthistorische Tätigkeit endete nahezu vollständig nach dem Zweiten Weltkrieg als dieser sich entschieden hatte nicht aus Spanien, wo er als Mitarbeiter der rumänischen Botschaft tätig war, nach Rumänien zurückzukehren. Seine Tätigkeit konzentrierte sich fortan primär auf die publizistischen Projekte der rumänischen Exilgruppen und literarische Arbeiten. Parallel entstand eine kleine Anzahl von Ausstellungsbesprechungen. Dadurch verschwand eine der vielseitigsten Persönlichkeiten der Kunsthistoriographie aus der öffentlichen Wahrnehmung in Rumänien. Seine „Wiederentdeckung“ als Kunsthistoriker erfolgte fast zwei Jahrzehnte nach seinem Tod durch die Veröffentlichung eines Bandes, in dem neben Arbeiten aus der Zwischenkriegs-

zeit auch kleinere Ausstellungsbesprechungen aus dem Exil versammelt waren. Der 1980 erschienene Sammelband weist somit einige Parallelen zu den Werken anderer Persönlichkeiten des rumänischen Exils wie z.B. Mircea Eliade, deren Schriften im Zuge der Fixierung des Ceaușescu Regimes auf nationale Momente bzw. der Betonung des National-Spezifischen in Rumänien seit Anfang der 1970er Jahre veröffentlicht wurden.¹⁵¹ Es zählt wohl zu Ironie der Geschichte, dass gerade der einzige Schüler der Wiener Schule für Kunstgeschichte in Rumänien in dessen Œuvre Probleme der universalen Kunst im gleichen Umfang wie Beiträge zur rumänischen Kunst und deren nationale Spezifika thematisiert wurden, seine Wiederentdeckung in diesem Rahmen erfuhr.

¹⁵⁰ BUSUIOCEANU, Al.: *Iser*. Craiova 1930; VIANU, T.: *O. Han*. Craiova 1931; MARCU, Al.: *Tătărescu*. Craiova 1931.

¹⁵¹ BUSUIOCEANU 1980 (wie Anm. 119). Zu Busuioceanus literarischer Tätigkeit im spanischen Exil siehe BEHRING,

E.: *Rumänische Schriftsteller im Exil* (=Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, 15). Stuttgart 2002, S. 46-47 und S. 172 (zur politisch motivierten Wiederentdeckung der Exilschriftsteller).

Viedenská škola dejín umenia a historiografia umenia v medzivojnovom Rumunsku

Resumé

Vyústenie prvej svetovej vojny znamenalo rozhodujúci obrat v dejinách rumunského štátu. Trianonská mierová zmluva pričlenila v roku 1919 k mladému národnému štátu Sedmohradsko (rum. Ardeal resp. Transilvania, maď. Erdély, nem. Siebenbürgen), Bukovinu, Besarábiu, ako aj Banát. S výnimkou Bukoviny mali tieto regióny väčšinové rumunsky hovoriace obyvateľstvo a boli až na Besarábiu v dôsledku predchádzajúcej príslušnosti ku c. a k. monarchii kultúrne späté so strednou Európou. Možno to bolo práve kvôli tejto zvláštnej konštelácii, že sa Rumunsku v rámci výskumu vývoja historiografie umenia v stredovýchodnej Európe sotva venovala pozornosť. To platí predovšetkým o výskumoch pôsobenia Viedenskej školy dejín umenia v tomto historickom regióne. S ohľadom na túto situáciu sa v predkladanom príspevku podrobnejšie skúma úloha Viedne v súvislosti s etablovaním dejín umenia ako disciplíny v Rumunsku.

Rysujú sa tu pritom rôzne modusy recepcie modelov vyvinutých vo Viedni. Neprekvapuje, že najsilnejšie následníctvo mali práve v oblastiach západne od Karpát, ktoré boli pôvodne súčasťou duálnej monarchie. Je však potrebné rozlišovať rôzne etnické prostredia. U sedmohradských Sasov nenašli myšlienky Viedenskej školy v medzivojnovom období žiadnu pozoruhodnejšiu odozvu. A to i napriek tomu, že saskí intelektuáli mali pred Vyrovnaním v roku 1867 nadproporčne silné zastúpenie medzi konzervátormi a korešpondentami c. k. *Centrálnej komisie pre výskum a zachovanie stavebných pamiatok* v Sedmohradsku. Podobne skromná rezonancia bola aj v prípade Josefa Strzygowskeho, tejto azda najspornejšej postavy viedenských dejín umenia v prvých štyroch desaťročiach 20. storočia. Na rozdiel od iných viedenských bádateľom sa Strzygowski so Sedmohradskom zoznámil osobne počas svojej prednáškovej činnosti v Sibiu (Hermannstadt).

Prostredníctvom pôsobenia rumunských vedcov Luciana Blaga (1895 – 1961), Coroliana Petranu (1893 – 1945) a Virgila Vătășianu (1902 – 1993) sa

po zániku duálnej monarchie začalo intenzívne šírenie myšlienok Viedenskej školy dejín umenia. Spomedzi tejto trojice dosiahol Lucian Blaga, jediný nehistorik umenia, najväčšie uznanie. Z jeho diel mala *Trilogia culturii* (Trilógia kultúry), súbor troch štúdií, ktoré boli pôvodne publikované už medzi rokmi 1935 a 1937, najväčší dopad. Koncept „*ștýlu*“, rozvinutý v tomto diele, obsahuje okrem prechodných estetických komponentov kategóriu tvorivého aktu premošujúceho epochy, čím sa ocitá na priesečníku medzi dejinami umenia a kultúrnou morfológiou. To predstavuje ústredný styčný bod s Viedenskou školou dejín umenia. Bezprostredne od Riegla prevzaté alebo kultúrnomorfológickými teóriami Spenglera sprostredkované predstavy o úlohe priestorového cítenia pri formovaní „*ștýlu*“ Blaga rozšíril vťahnutím podvedomia. Zodpovedajúc tomu lokalizoval pôvod „*ștýlu*“ do kolektívnej psyché národa. Vychádzajúc z tejto základne postuloval existenciu štylistickej matrice („*matrice stilistica*“) rumunstva („*românism*“), ktorá bola údajne formovaná zážitkom hornatej krajiny Predkarpátia v Sedmohradsku. Opierajúc sa o rumunský ľudový epos *Miorița* (Baránok) ju Blaga charakterizoval ako „*mioritskú*“. Blagova štylistická analýza rumunstva zaznamenala po dobe exilu počas Ceaușescovej nacionálno-komunistickej kultúrnej politiky enormné rozšírenie a má aj po roku 1989 mimoriadnu rezonanciu.

Obaja, Corolian Petranu i Virgil Vătășianu, študovali vo Viedni u Strzygowskeho a po roku 1920 šírili v Sedmohradsku jeho pojmy a prístupy s mimoriadnou dôslednosťou. Dialo sa tak v rámci výuky v novo zriadenom umeleckohistorickom seminári Univerzity v Kluži (rum. Cluj, maď. Kolozsvár, nem. Klausenburg), ako aj prostredníctvom radu spisov. Tieto mali silný politický charakter a slúžili na upevnenie rumunskej pozície pri vyrovnávaní sa s maďarským badaním v období po Trianone. Ťažiskom výskumov rumunských bádateľov sa stali kamenné kostoly hatzegerskej oblasti (Vătășianu) alebo drevené kostoly v západnom Sedmohradsku (Petranu). S odvolaním

sa na Strzygowskeho pojmy zotrúvanie („*Beharrung*“) a vývoj („*Entwicklung*“) bola postulovaná existencia autochtónneho stavebného umenia. Recepčia Strzygowskeho pojmov v kontexte umeleckohistorických iniciatív zameraných na podporu národných nárokov určite nebola len dôsledkom často nedostatočnej heterogenity jeho metodického aparátu, ani žiadnym špecifickým javom medzivojnového obdobia. Svedčí o tom tak nacionálne preformulovanie metodicky koherentných Rieglových myšlienok Lucianom Blaga, ako aj argumentácia sedmohradských Sasov v druhej polovici 19. storočia. Recepčia Viedenskej školy dejín umenia v Sedmohradsku podporila okrem profesionalizácie bádania aj formulovanie viacerých nacionálnych pohľadov na tento umelecký región. K nim patrí aj perspektíva Istvána Csabaia (1912 – 1942), ktorý sa vo svojej dizertácii pokúsil o nové chápanie sedmohradského renesančného umenia. Pritom dôrazne argumentoval proti Ipeniu maďarských dejín umenia na dvorskej renesancii a s odvolaním na Strzygowskeho štúdie požadoval silnejšie zohľadnenie ľudového umenia, najmä drevenej architektúry.

Celkom iný obraz sa ukázal na druhej strane Karpát. V tzv. starej ríši boli dejiny umenia ako vyučovací predmet zavedené v roku 1911 na univerzite v Bukurešti (rum. București) a o rok neskôr na univerzite v Iași (Jassy). Na základe tradične úzkych vzťahov s Francúzskom sa aj dejiny umenia spočiatku orientovali na túto oblasť. Z Viedne sa oproti tomu prijímali predovšetkým teórie Strzygowskeho, v neposlednom rade známeho prostredníctvom príspevkov, publikovaných v rumunskom jazyku. Napríklad jeho štúdiá o ortodoxných pamiatkach v Bukovine bola uverejnená v roku 1913, keď tento región ešte patril k habsburskej ríši a v Rumunsku bola uvítaná ako dôležitý krok k oceneniu „*originality starého národného cirkevného umenia*“ (Gheorge Murnu). Strzygowskeho stranenie Východu predstavovalo druhý styčný bod. Prominentný rumunský historik Gheorghe I. Brătianu plánoval alternatívne dejiny Európy v stredoveku,

v ktorých mal byť Orient určujúcim faktorom vývoja. Strzygowski mal v rámci tohto medzinárodne obsadeného projektu, na ktorom sa mali podieľať medzi inými Paul Collinet, Hénry Grégoire a Arnaldo Momigliano, predstaviť východné vplyvy na európske umenie stredoveku.

Tretou oblasťou, kde boli prijímané Strzygowskeho teórie počas 20. a 30. rokov 20. storočia, boli výskumy stredovekej architektúry v Moldavsku a Valašsku. Jeden z kontroverzne diskutovaných bodov v tomto kontexte predstavovala otázka vplyvu arménskeho staviteľského umenia na architektonickú produkciu oboch kniežatstiev. V centre debaty stáli tzv. moldavské kupoly; klenbený systém, pri ktorom nad sebou uložené a vzájomne priečne kladené oblúky tvorili prechod medzi kvadrátom a základným kruhom kupoly. Zatiaľ čo bádatelia ako Gheorghe Balș uprednostňovali sprostredkovanie arménskymi stavitelmi, videl Virgil Vătășianu, opierajúc sa o Strzygowskeho, v klenbnom systéme prenos z ľudových drevených stavieb do sféry monumentálnej architektúry. Strednú cestu medzi oboma stanoviskami favorizoval Alexandru Busuioceanu (1896 – 1961), ktorý dejiny umenia študoval vo Viedni a Ríme. Zodpovedajúc tomu tematizoval vo svojich prvých dvoch štúdiách stredoveké maliarstvo Talianska. V stati o Pietrovi Cavallinim Busuioceanu pojednával o rovnakom období ako Strzygowski vo svojej dizertácii. V protiklade k svojmu viedenskému učiteľovi však ústredný aspekt Busuioceanovej argumentácie tvorili pramenové analýzy. V tom sa prejavil vplyv Juliusa Schlosse- ra, ktorého prednášky o stredovekom umení Busuioceanu vo Viedni navštevoval.

Vcelku sa ukazuje, že recepcia konceptov vyvinutých vo Viedni rumunskou historiografiou umenia bola – až na Sedmohradsko – nevelmi intenzívna a výrazne politicky poznamenaná iba pred rokom 1918.

Preklad J. Bakoš

Arthur C. Danto and Donald Kuspit. Interviews on Contemporary Art and Art Criticism

Anna Maria GUASCH

In the book titled *La crítica dialogada. Entrevistas de arte y pensamiento (2000 – 2006)* (Murcia 2006) I published fifteen interviews with some of the most distinguished art historians, philosophers and art theoreticians of our contemporary art scene such as Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Thomas Crow, Arthur C. Danto, Hal Foster, Serge Guilbaut, Rosalind Krauss, Donald Kuspit, Luccy Lippard and Griselda Pollock.

The book was born fruit of the need to provide a new format to the different existing works of “artistic literature” as source of theoretical study of art, a format that we have endowed with a biographical aspect and even autobiographical. And that we have wanted, due to conceptual affinities, to focus in the evolution of the theoretical thought from the first indications of the deactivation of the formalistic system of the “high modernity” until the thought born among the poststructuralism and the school of Frankfurt.

As Michael Diers pointed out, we are in the face of a “*fashion*” (that of the interview as authoritarian voice in the contemporary art) that seems to be in tune with the “*conversational*” society that dominates the public expression under what Guy Debord describes as the “*society of the spectacle*”.

It is under this dialogic concept of “laboratory” and interdisciplinarity that we would want to present our two interviews carried out in this case to two highly regarded art critics. Arthur C. Danto and Donald Kuspit beyond their conceptual differences think that the modernity is a problematic project that had to be rewritten or, at least, to proceed to its deconstruction. The search of contents under a common situation of “pluralism” might be the common denomina-

tor of the interviews that coincide from their different positioning – Kuspit nearer to the symbolic dimension and Danto from the defense of the interpretation as a way of meaning – in an ethical conception of the art criticism. Both interviews have also in common their distance from the journalistic genre to be situated half way among the reflexive text, the comment and the philosophical discussion. And in both cases, the critical activity would be more than an act of judgment, an act of perspicacity whose task would consist in distinguishing in the present the signs of the future.

Interview to Arthur C. Danto

AMG: *As a person who has lived and worked as an art critic in two different “eras” (in the modernism and currently postmodernism, multicultural, and global world), how could you define the changes in the profile of an art critic or in the activity of art criticism in between these two “eras”?*

ACD: In truth I have not exactly lived in both these eras as an art critic. My first piece of art criticism was published in *The Nation* on October 24, 1984, which falls, according to my concept of the period, squarely in the post-modern era. Before that, I wrote only philosophy, and though my writings often described works of art, it was always for the philosophical ideas the art suggested, rather than in the spirit of criticism as I later practiced it. My criticism, so far as I am in position to judge it, is neither modernist nor post-modernist, and I think both kinds of are based on misleading ideas. Modernist criticism is formalist, while post-modernist criticism is relativist – not that these are necessarily in opposition to one

another. My objection to formalism is that it tends to imply that formalism is all there is to criticism. My objection to post-modernism is that it tends to imply that there are no universal truths about art. Post-modernists base this belief on the radical pluralism that has overtaken the art-world in recent decades. I am entirely a defender of radical pluralism (the term was invented by William James), which may make it seem that I am in fact post-modernist myself. But I am, to the contrary, an essentialist, and my project as a philosopher of art had been to nail down a definition of art that covers all cases, western and non-western, contemporary and traditional. So I am entirely anti-relativist.

AMG: *In which sense do you think postmodernism has changed the view of reading, interpreting and making sense of the artwork?*

ACD: There are, of course, what we think of as post-modernist hermeneutics, by which I mean, more or less, post-modernist ideologies that entered the discussion in the seventies – feminist, multi-culturalist, and then the various ethnicities. And since there was work produced in terms of these ideologies, we have to apply the proper hermeneutics in order to identify their meanings. But it is still meaning, however ideologized. And it has to be embodied. So in a way, not a step has been taken since Hegel's formula in his *Aesthetics*, which I cite in its brief entirety: "*What is now aroused in us by works of art is not just immediate enjoyment but our judgment also, since we subject to our immediate consideration (i) the content of art, and (ii) the work of art's means of presentation, and the appropriateness or inappropriateness of both to one another.*" And he concludes: "*The philosophy of art is therefore a greater need in our day than it was in days when art by itself as art yielded full satisfaction. Art invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for purposes of knowing philosophically what art is.*"

You can see that I am searching for the meaning, and then searching for the mode of embodiment – what Hegel calls "*presentation*" – but that is how it is when dealing with interpretative hypothesis. From this perspective, the method of art criticism as I practice is much like science, in the sense that in science, one infers to the best explanation of the data. It is in the nature of such inference that it can be wrong and is always subject to revision.

AMG: *Could you define or specify your own strategy as an art critic and in which sense would you recommend it to the young generations interested in art criticism?*

ACD: Of course I would recommend the strategy I have just outlined to the young generations interested in art criticism, and indeed I feel that it is, given the nature of art works today, inescapable. I think of Clement Greenberg as the paradigm modernist art critic, whose method in a certain sense was quite the opposite of mine. He saw criticism as defined by the presence or absence of quality in art, which he felt one simply got to know on the basis of some immediate experience. He counted, so to speak, on possessing a particularly acute eye, and his claim was validated by the unquestioned truth that he saw quality in Jackson Pollock to which other critics of the time were blind.

Greenberg's unquestionable taste failed him when it came to Minimalism and Pop Art in the mid-sixties, and Post-Modernist art in general. He had no way of dealing with it. Minimalism was "*small stuff*". Neither it nor Pop "*has yet shown itself capable of major art*". His taste failed him because the goodness of the art had little to do with taste or with aesthetic judgment.

This is where I enter the picture, with my 1964 paper, "The Art World", in which aesthetics played no role whatever. I think the art to which it was a response marked a new era in the philosophy of art. The good eye of the critic was of no use in connection with the great question Pop raised, as to why Warhol's "Brillo Box" was art – or if you like, fine art – while the ordinary Brillo boxes were either not art or merely commercial art. All this being said, there is certainly something to Greenberg's aesthetic practice, despite the limitations that were revealed by the extraordinary turn taken by the history of art in the sixties and since. There is a kind of experience with which most people are familiar, which Greenberghian episodes parallel. This is the experience of being attracted to somebody in an immediate way and, in the extreme case, falling in love with somebody at first sight, on the basis of how the person looks. This happens with paintings a lot. In *The Abuse of Beauty*, I describe falling in love with one of Robert Motherwell's "Elegies for the Spanish Republic", just on the basis of seeing it, without knowing anything about who painted it or what it meant. There was something that drew me to the painting. It does not al-

ways happen, but it happens enough. Recently I visited the Miami art fair – acres and acres of art. When I got back to the hotel, my wife asked how it was, and I said it was a very good show with a lot of good art. Then she asked if there was anything I loved, and that stopped me in my tracks. There was nothing I loved, nothing in which I had so to speak “*fallen in love*”. The best one could ask of it was a certain kind of intellectual love, to use an expression that occurs in Spinoza’s writings. I think, by contrast, that for a modernist critic, if one did not fall in love, it was inferior work. I think Hilton Kramer is a modernist critic who sees nothing to love in most art today and accordingly wants to say that it is not really art.

AMG: *How do you define your own position as an art critic in regard to a kind of criticism created by journalists and in the other extreme by strong theory?*

ACD: I have a great deal of sympathy with journalistic art critics, who need to work under rather strong deadlines, and especially have to deal with exhibitions that are in one or another way newsworthy. Critics at the *New York Times*, for example, have to write a certain number of reviews each week. I am relatively free in that sense – I don’t have to write each week, and do not have to concern myself with newsworthiness. My concern is, loosely speaking, with art that seems to me to make some sort of culturally important statement – art, the understanding of which helps us understand ourselves as part of the same culture as it. That is what Hegel would call art that expresses “*objective spirit*” of our times.

“*Strong theory*”, I gather, is more or less what is simply called “*theory*”. That is a canon of texts, basically deconstructionist, which define the human sciences and are mainly ideological. These date from around 1970, and include the writings of Derrida, Foucault, and then a body of writing in feminist theory, queer theory, and the like. They are theories of interpretations, driven, as a general rule, by activist agendas. I do not count my philosophy of art as part of “*theory*” for this reason: it has no activist agenda. It enjoins no program of political action. It is not concerned with what I have called “*deep interpretation*” in any way whatever. Most of what concerns me is available to ordinary men and women, in the sense that it does not require theory to be explained or understood.

AMG: *There are a number of people who make complaints about the lack of “criteria” in order to evaluate artworks and to discern the goodness and the badness. Would you defend nowadays a return to judging works of art?*

ACD: Clement Greenberg appealed to Kant’s aesthetics in addressing the question of criteria. Two of Kant’s claims give particular support to Greenberg’s practice, which came to typify aesthetic attitudes that prevailed in the New York School. First, Kant argued that judgments of beauty are non-conceptual, and secondly that they are universally valid, that is, they are in no sense merely personal. Greenberg rarely spoke of beauty. His interest was in what he termed “*quality*” in art, which meant that his views could not easily be extended to the aesthetics of nature, which would of course have been of central interest to Kant. “*Quality in art can be neither ascertained nor proved by logic or discourse,*” Greenberg wrote. “*Experience alone rules in this area – and the experience, so to speak, of experience.*” Everybody has to discover the criteria of quality for himself. They can’t be communicated by word or demonstration. Yet they are objective, only not amenable to words. You have to find out for yourself by looking and experiencing.

Greenberg was, I think, concerned mainly with painting and sculpture up through their modernist versions. He did not think one had to know anything of the kind that art history concerns itself with, in order to be right or wrong about art. Indeed, he believed that modernism had opened up the possibility of appreciating “*all sorts of exotic art that we didn’t 100 years ago, whether ancient Egyptian, Persian, Far Eastern, barbaric or primitive*”. What makes art good has nothing to do with historical circumstance. He once boasted that though he knew little about African art, he would almost unfailingly be able to pick out the two or three best pieces in a group.

Greenberg was exceedingly uncomfortable with post-modernist art, which began to take center stage in the mid-sixties. It did not meet the criteria of the judging eye he claimed to possess. Consider connoisseurship in drawing. Its criteria do not work for the kind of deliberately bad drawing one may encounter in contemporary galleries. It can be bad drawing but good art, depending upon what the artist intends to convey. Only interpretation will help us determine whether art is good or not. That is the world we must work in as critics. That means that one must make

an argument that something is good or bad in the abeyance of criteria.

AMG: *Do you think criticism has to have a pedagogical function? Addressed for the general public or not?*

ACD: I think the main function of criticism is pedagogical – to teach viewers what the art I think it important for them to know about is itself about. That means I am, as a critic, to explain what the work means, and why the meaning is set out the way it is. There is naturally a question of why the artist – why artists in general – don't set their meanings out directly, in words say, rather than by means of things. Well, I think embodiment lends force to the content communicated, making art itself a branch of rhetoric. If I have had an impact as an art critic, it is because of my endorsement of pedagogical ends. This is something for which I – and other critics who follow my practice – have sometimes been attacked. Indeed, this conception of criticism has been characterized as a crisis in criticism. Critics should make comparisons between who is better and who is best. I think that is fine for judging wines or cheese, but not art.

AMG: *How do you think should be the function of the art critic in regard to political, social aspects? There are a number of voices that think the analysis of internal questions of the work of art (quality for instance) is obsolete and now it urges to deal with external (political for instance) questions. What do you think about it?*

ACD: That the analysis of “internal questions of the work of art” is obsolete would mean that criticism, as I practice it, is obsolete – but that means that art itself is obsolete. We all understand that art has causes – political, economic, religious. But art can be an effect of such causes only with reference to its “internal” properties. Otherwise, it is merely a thing, and as a thing, would not have the causes it does. Stalinism, for example, felt, following Marx, that art is among the things that express the basic productive structures of the society. It “reflects” the interests of the proletariat. But what precisely is reflection? It refers us to content and, in terms of socialist realism, celebration. It celebrates the virtues of working men and women, paints the evils of capitalist society in one set of colors, the virtues of socialist society in another set of colors. Of course, it might be a critique

of art that art critics are needed at all, since (I suppose) socialist realist art should be transparent, and not need the mediation of explainers like myself. It should speak immediately and eloquently to those whose interests it celebrated. Malevitch was hounded because his art was “bourgeois”. These illustrate the approach to art of Theory and its deep interpretation of what art is about. But Theory precisely requires clarification of “internal questions” or it could not get off the ground. So I think the issue is philosophically ill defined. It takes positions that are complimentary as though they were alternatives. Marxism, just for example, requires that art have content if it is to be explained through economic causes, since it is precisely the content that is to be explained.

AMG: *The critic's ethics. How you would define the critic's ethics in our “artworld”?*

ACD: The critic's ethics is defined through the pedagogical nature of criticism. That means, if interpretation is inferring to the best explanation, it must indeed be the best explanation – not the explanation one would prefer. That means in particular that if it helps to talk with the artist about what he or she was attempting to do, one should not cut oneself off from that priceless source of information. Modernists might call this fraternization. If the critic's “good eye” gives all the information he or she needs, there might be reason not to fraternize, especially if the critic and the artist should become friends, since that could lead to conflict of interest. How is that to be dealt with? I suppose by “full disclosure”.

AMG: *Could you make a valuation about the leading role between the critic and the curator in the cultural industry (international biennials, big shows, and so on)?*

ACD: These days the line between artists and curators is increasingly porous. By that I mean that as the definition of the curator has changed from someone who looks after a collection – “keeper”, to use the British term – to the independent curator who has to conceive of an exhibition and then undertake to get it funded, curators have become more and more artists who works in the medium of works. Harald Szeeman, Jan Hoet, Mary Jane Jacob are good examples of conceptual curators in this sense. Fred Wilson obviously has considerable curatorial gifts, when you think of his work “Mining the Museum”. Joseph

Kosuth organized a wonderful show on censorship, just working with the resources of the Brooklyn Museum. More and more, the exhibition is the basic unit of critical interest, if one thinks about it. In reviewing such shows as the Whitney Biennials, for example, one has increasingly to take into account what point the curators are attempting to make through the works they have chosen and how they have organized them. Sometimes, reviews of these shows are like laundry lists of individual works, which means either that the critic has failed to grasp the thesis of the show, or that the curator has missed a substantial opportunity, and has created a collection of trees rather than a forest. More and more, then, it seems to me that the curator has become the defining personality of the art world, and inevitably a very powerful sort of personage. The great logician, Gottlob Frege, said that a word has meaning only in the context – the “*Zusammenhang*” – of a proposition. Philosophically, I have sometimes thought, parodying his thesis, that a work has meaning only in the context of an exhibition. A curator is someone who looks at a work from this perspective, thinking: how can I use this in a show?

AMG: *How do you think about the “cultural consensus”? What would be your alternative to the generalized “consensus” that seems to be favorable to the homogeneity against local and particular differences?*

ACD: I have not heard the expression “*cultural consensus*” used, but I see what people must mean by it when the contrast is made between homogeneity as against “*local and particular differences*”. Obviously, the term must be generally synonymous with globalization, and it is pretty clear that it is hard to discuss it objectively and dispassionately if this is so. My own view is that the notion of homogeneity is likely to be understood roughly in term of uniformity – like MacDonald hamburgers, to cite the paradigm villain in discussions of globalization. Just as it is too easy to demonize MacDonald’s, it is easy to sentimentalize its opposite, where one looks for the authenticity of local cultures, as one used to with folk art uncontaminated by mainstream culture. But we live in the world we live in. Everyone knows everything about everything. Artistic literacy is quite high. The “*writers*” who used to put their “*tags*” on the sides of subway cars had been taken on museum trips as school children,

and knew about Pop art and Picasso, and were inspired by Keith Haring.

AMG: *How do you define our current artworld in regard to the “end of art”?*

ACD: Globalism brings us to the end of art – an idea I first introduced twenty years ago. I have to say that the grounds for claiming that we are in an end-of-art situation have evolved since 1984, but the essential idea was that we have reached the end of a certain narrative that I now realize was a narrative of western art. I think the narrative ends with post-modernism, when anything whatever can be art. The whole concept of truth-to-medium has vanished, just as the ideal of artistic purity has. Alas, this has not happened in politics, where ethnic cleaning remains a hideous agenda, justifying genocides everywhere. But globalism in politics must sooner or later overcome this, as people of all races and religions learn to live together as in the great cosmopolitan centers of the world. And I think it fitting that pluralism in art, which entered the artworld in the eighties, should have done so in the great cosmopolitan complex in which I have been lucky enough to live, namely New York. But it has to happen sooner or later everywhere, as it has in the great Western cities – Amsterdam, London, Berlin, Paris Barcelona, Milan.

My overall sense is that we have entered a new era, and that new eras are always heralded by changes in art. Our era began in the sixties, initially in art, with the overcoming of boundaries between art and life. 1964, the year of the “Brillo Box”, was the Summer of Freedom in the American South and the challenge from youth, made manifest by the arrival of the Beatles. By mid-sixties, overcoming the gender gap became the manifest sign of cultural change, and by 1968 politics and economics had emerged. Radical feminism and gay liberation marked the seventies, and art schools began to institutionalize pluralism by no longer teaching skills. I now think the history of post-traditional art was essentially the slow birth of pluralism, which made it possible for more and more artists from more and more countries to enter the art-world, and more and more people to become artists. There are 200 international art events – Biennials, Triennials, Art Fairs – every month. There is no center; every day is a new beginning. It is an amazing time, and I am glad to have lived to see it.

Interview to Donald Kuspit

AMG: *As a person who has lived and worked as an art critic in two different “eras” (in the modernism and currently postmodernism, multicultural, and global world), how could you define the changes in the profile of an art critic or in the activity of art criticism in between these two “eras”?*

DK: In modernism, aesthetic and cultural values, and the value of art itself, seemed clear, however debatable. In postmodernism, nothing is clear – everything to do with art is open to interminable discussion. Uncertainty rather than certainty reigns. It is no longer possible to be definitive: to have a decisively closed reading, an absolute idea of value, a linear historical narrative of “*advance*”, a rigid hierarchical system of significance. In postmodernism the canon has collapsed, and the collapse reverberates back onto modernism: there is no such thing as modernism, but rather a pluralism of modernisms, each with its particular concerns and values, and each addressed to a different audience. We are truly in what André Malraux called the “*museum without walls*” – a museum in which no artists have a place of privilege, and every artist, however ostensibly innovative, is simply one factor in an ever expanding field of artistic operations and audience participation.

Indeed, in postmodernism the audience has as much importance as the artist – an idea already anticipated by Marcel Duchamp, who described “The Creative Act” (1946) as collaboration between artist and critic. The critic’s interpretation is as much a creative construction as the work of art. Artist and critic have complete parity; both are dependent on the larger context of ideas and the society in which they work. Even more, in postmodernism the critic views the artist the way the artist views the model, namely, as a creative opportunity – a view that was already stated by Oscar Wilde at the end of the 19th century. But while the possibilities of critical transformation of art have expanded enormously in postmodernism, the imprimatur of the market counts more than any critical interpretation and evaluation. In postmodernism the market has become the major determinant of art’s meaning and value, thus usurping critical consciousness, which is a tragedy for both art and criticism. Both have become peculiarly impotent – encapsulated and neutralized – by the popu-

larity and importance that money confers. Art has entered the capitalist mainstream: more than ever, its exchange value matters more than its use value – its value for consciousness, emotion, subjectivity, and more broadly culture. Decades ago Meyer Schapiro noted that the spiritual and economic value of art tended to be confused. Today the economic value of art confers spiritual value on it, at least for the public at large.

AMG: *In which sense do you think postmodernism has changed the view of reading, interpreting and making sense of the artwork?*

DK: In postmodernism the work of art can no longer be regarded as a self-sufficient and/or autonomous entity but rather as a vector that is the result of psychosocial forces beyond its control. In modernism the artist imagined he was in complete control, and the critic had to follow the guidelines laid down by this egoistic control. In postmodernism we realize that the artist’s production is controlled by the system of belief, expectation, and meaning in which he lives and works. This opens the way for the critic to study the work of art as a specimen and expression of that system rather than as an end in itself. Even the idea that modern art is “*revolutionary*” – overthrows the system of traditional art – is informed by the modern idea of sociopolitical revolution. There is no escaping the system, which closes down and devalues as many creative possibilities as it opens and legitimates. This suggests that there is nothing special or privileged about the artist: he or she is not the “*antenna of the (human) race*”, as the modernist Ezra Pound thought, but another all too human member of it, with his or her particular experience and understanding. It also suggests that the work of art is one cultural and historical event among many, which invariably influence its shape and meaning.

AMG: *Could you define or specify your own strategy as an art critic and in which sense would you recommend it to the young generations interested in art criticism?*

DK: I believe that to be a sophisticated critic one must be highly educated, more particularly, have in depth knowledge of at least some aspect of the human and social sciences, and certainly of art history, cultural history and intellectual history. One also has to have a certain amount of scientific and technolog-

ical knowledge to deal adequately with certain kinds of art. I believe that one must bring as much of this knowledge as seems relevant to bear on the contemporary art one is engaging. It becomes the perspective from which one analyzes and interprets the art, articulating its meaning and value as well as one can – always self-critically bearing in mind that it is one’s particular perspective. There is no universal transcendental perspective: the critic, like the artist, is bound by the system. However, the critic tends to be more conscious of the system than the artist – sees it through a “wide(r) horizon of understanding”, to use Baudelaire’s words – in part because of his or her education, in part because he or she does not completely identify with art, as the artist tends to. The artist, because he or she wants recognition and success, is more dependent on the system than the critic, who can never have the same social recognition and economic success. Thus the artist tends to conform to the dictates of the “scene”, even if what it dictates is nonconformity and unconventionality (invariably socialized into stereotypes). Also, criticism is usually regarded as secondary to art because it is supposedly not as creative – which gives the critic a certain creative freedom.

On a practical level, my strategy is to discover the psychosocial ideas that inform the particular art I am dealing with, demonstrating the dialectical relationship between the ideas and the art. This involves what Peter Gay calls “*reasoned relativism*”, namely, comparing, implicitly or explicitly, works from the same field of artistic operations, and sometimes works that seem far away but that have a certain relevance to the work in analytic question. The critic must have as much information about the art as possible, whether from external sources or from the artist, but must sift it for what seems, from his or her perspective, especially relevant to the art.

In short, the only thing I would recommend to young critics is to become as educated as possible and look at as much art as possible, comparing very different kinds of art along the way. Above all, do not automatically assume that any art is “*better*” than any other art because the market says so. One must rise above the prejudices and presuppositions of the times, however partisan one may finally become. Take every art seriously before deciding that some art is more serious than other art because it affords a more serious experience and demands more serious understanding.

AMG: *How do you define your own position as an art critic in regard to a kind of criticism created by journalists and in the other extreme by strong theory?*

DK: Both journalism and strong theory discourse have their shortcomings. The former tends to be thin on ideas; the latter tends to reduce works of art to illustrations of ideas. The theory often gets in the way of the perception of the particularity of the art, dismissing its sensuous givenness as trivial, while journalistic excitement about some particular trendy art tends to blur understanding of it by approaching it from a narrow horizon of belief. But both have their uses – journalism at its investigative best affords rich information, strong theory at its most acute affords significant insight – which is why I think a balance between them is necessary. Journalism can deteriorate into popularization, strong theory into exclusivity, arrogance, and jargon, thus losing the larger, interested audience that journalism tries to engage. No doubt one can never satisfy the intellectual pretentiousness of the self-appointed cognoscenti and the larger public’s wish for information and useful understanding, but both journalism and strong theory discourse can be arenas for the serious consideration of art. I refuse to privilege one over the other. The problem is to deftly integrate them without losing the accessibility of journalism and the mindfulness of strong theory.

AMG: *There are a number of people who make complaints about the lack of “criteria” in order to evaluate artworks and to discern the goodness and the badness. Would you defend nowadays a return to judging works of art?*

DK: There is indeed a serious lack of criteria for the evaluation of contemporary art – which is why people tend to fall back on its market value, as I have suggested. It is part of the general problem of uncertainty about standards of excellence in postmodern civilization, where supposedly “*anything goes*”. (This idea is a “*reductio ad absurdum*” of John Maynard Keynes’ theory that any decision to buy something is “*rational*” from the perspective of economics.) In art, this partly has to do with the multitude and overlapping of genres and cultures – radical pluralism – and with a deeper anxiety about the meaning and value of art at a time it seems to be assimilating to mainstream entertainment, that is, the conformist culture of popular stereotypes. Either art resists this commercial

popular culture, which is an instrument of capitalist ideology, or joins and emulates it, as Andy Warhol did and as a good deal of contemporary art would like to do. Art that appropriates the skin-deep glamour and crowd appeal of commercial imagery gives itself the cachet of mindless acceptance.

The problem is compounded by the abundance of art. More art seems to be made these days than ever before, all the more so because of the mass production of artists by MFA programs, many with different notions of the requirements for becoming an artist. Nonetheless, however grateful one is for all the interesting art being made, one abandons critical consciousness if one foregoes the task of making some difficult judgments, buttressing them with art historical arguments as well as arguments in favor of the timeliness of certain human values. I don't think aesthetic judgment is ever disinterested, but always involves a reading of human interests. The critic, then, must try to develop criteria of evaluation that take into consideration art values and human needs, the former being harder to discern than the latter.

AMG: *Do you think criticism has to have a pedagogical function? Addressed for the general public or not?*

DK: Yes, criticism should have a pedagogical function, and should be addressed to the general public as well as the already-in-the-know cognoscenti. Unless criticism communicates to the generally interested public, with no loss of the integrity of its ideas and values, it will become an academic ideology, that is, an instrument of indoctrination rather than of enlightenment.

AMG: *How do you think should be the function of the art critic in regard to political, social aspects? There are a number of voices that think the analysis of internal questions of the work of art (quality for instance) is obsolete and now it urges to deal with external (political for instance) questions. What do you think about it?*

DK: I think the critic should be a general intellectual (with no loss of erudition), and as such must engage the political and social aspects of art. But this hardly means that the internal logic of a work of art – more broadly, formal questions – are beside the point. There is still some – more than some – meaning to the idea of a well-constructed work of art, and in fact I think that if it is not formally subtle, its “mes-

sage” will lose subtlety, indeed, reduce to ideological sloganeering. Blatantly communicating the “message” rather than aesthetically embedding it in the work of art indicates that the artist is mindlessly mouthing the message without insight into its implications. Society is saturated with competing political and social “messages”; the question is what difference art makes in communicating and understanding them. It is their artistic rendering – their aesthetic individuation and nuancing – that matters, not the “message”, which is usually familiar, indeed, often an expression of reified consciousness, that is, a biased cliché. It is its artistic handling that will bring this dead message alive, for better or worse. Activist artists want to effect social change, but why not enter the political arena to do so; for it is only there that one can do so realistically? Art can only change the perception of individuals, not society as a whole. Activist art may be politically and socially correct, but it must have aesthetic quality if it wants to be taken seriously as art, not as a banner waving in a propaganda war.

AMG: *The critic's ethics. How you would define the critic's ethics in our “artworld”?*

DK: The critic should not collect art, although he may accept a work of art if it is given in the spirit of friendship and gratitude, not to buy his consciousness. I know of critics who have sold their minds for a bowl of porridge – that is the ultimate unethical act. It is simply not an option for critics to approach art as an investment property, whatever his or her insider knowledge and the temptations of the market. Every effort must be made to avoid even the appearance of a conflict of interest. It is the only way to avoid compromising oneself. Beyond that, the only ethics is to be honest about where one is coming from intellectually, emotionally, and socially.

AMG: *Could you make a valuation about the leading role between the critic and the curator in the cultural industry (international biennials, big shows, and so on)?*

DK: Today collectors rather than critics and/or curators are the dominant power in the art culture industry. International biennials, big shows, etc. are forms of cultural tourism, currently the trendiest kind of tourism. One might say that they are art theme parks – just as Auschwitz has been turned into a theme park to draw the tourist euro. Their tragedy

is that they don't create the intimate reflective space necessary to critically view art.

AMG: *How do you think about the "cultural consensus"? What would be your alternative to the generalized "consensus" that seems to be favorable to the homogeneity against local and particular differences?*

DK: So-called "cultural consensus" tends to be manufactured and enforced by vested interests. The only thing that can counteract it is ongoing, turbulent pluralism, in which art is a matter of conflicting neighborhoods. In the contemporary situation homogeneity is an illusion. Just as all politics is local, as an American politician said, so all art is local, that is, based on particular historical, emotional, and social experience. But there is undoubtedly cross-pollination and interbreeding, if only because, in the post-modern world, everybody is able to easily look over his or her shoulder at what everyone else is doing, thanks to international communication and the abundance of information available. The issue is to maintain one's difference – or perhaps to invent it – despite

the tendency to the pseudo-universality of consensus, or else to strive for such pseudo-universality within and without compromising one's difference. Both are impossible predicaments. The problem is to individuate within the collective without losing relevance for collective concerns and without capitulating to them.

AMG: *How do you define our current artworld in regard to the "end of art"?*

DK: There is more postart, as Allan Kaprow presciently called it – art that blurs the boundary between imaginative art and everyday life (to the detriment of art) – than aesthetically significant art in the contemporary artworld. No doubt this has to do with the fact that it is easier to make postart – all one needs to do is give a little "assist" (Duchamp's word) to everyday life to do so – than to make aesthetically imaginative art. That requires craft, the transformational cunning of dialectical reason, a respect for formal as well as inherently human values, and an acute sense of the collective unconscious in both its socio-political and personal manifestations.

Arthur C. Danto a Donald Kuspit. Rozhovory o súčasnom umení a kritike umenia

Resumé

V knihe s titulom *La critica dialogada. Entrevistas de arte y pensamiento* (2000 – 2006) (Murcia 2006) sme publikovali pätnásť rozhovorov s niektorými spomedzi najvýznačnejších historikov umenia, filozofov a teoretikov umenia súčasnej umeleckej scény, ako sú napríklad Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Thomas Crow, Arthur C. Danto, Hal Foster, Serge Guilbaut, Rosalind Krauss, Donald Kuspit, Luccy Lippard a Griselda Pollock.

Predmetná publikácia bola výsledkom snahy zabezpečiť nový formát k už existujúcim druhom „umeleckej literatúry“ ako prameňu teoretického štúdia umenia – formát, ktorý sme obohatili o biografický až autobiografický aspekt. Súčasne sme tiež kvôli konceptuálnym afinitám chceli priniesť bližší pohľad na evolúciu teoretického myslenia od prvých znakov deaktivácie formalistického systému „vysokej modernity“ až po myšlienky zrodené medzi postštrukturalizmom a frankfurtskou školou.

Ako poznamenal Michael Diers, stojíme tvárou v tvár „*móde*“ (interview ako autoritársky hlas súčasného umenia), ktorá ladí s „*bovornou*“ spoločnosťou,

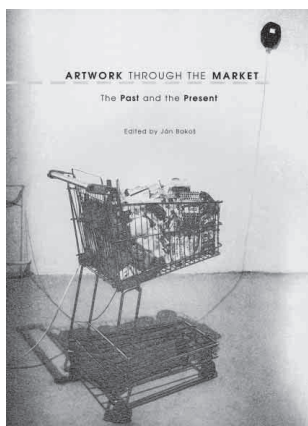
dominujúcou verejnému prejavu toho, čo Guy Debord opísal ako „*spoločnosť zážitku*“.

Na základe tohto dialogického konceptu „laboratória“ a interdisciplinarity tu chceme predstaviť rozhovory s dvomi vysoko hodnotenými kritikmi umenia. Arthur C. Danto a Donald Kuspit sa aj popri vzájomných konceptuálnych odlišnostiach zhodnú na skutočnosti, že modernita je problematický projekt, ktorý musí byť prepísaný, alebo aspoň dovedený k svojej dekonštrukcii. Hľadanie obsahov v situácii s prevládajúcim vplyvom „pluralizmu“ môže byť spoločným menovateľom rozhovorov, stretávajúcich sa z rozdielnych východísk v etickej koncepcii kritiky umenia – Kuspit prikláňajúc sa k symbolickej dimenzii a Danto obhajujúc interpretáciu v zmysle nositeľa významu. Oba rozhovory si držia odstup od novinárskeho jazyka, pričom sa ocitajú na polceste medzi úvahou, kritikou a filozofickou diskusiou. A v oboch prípadoch kritika prekonáva akt súdu; stáva sa aktom predvídavosti, ktorý v dnešku rozoznáva príznaky budúcnosti.

Preklad M. Hrdina

Bakoš, Ján (ed.): *Artwork through the Market. The Past and the Present*

BAKOŠ, Ján (ed.): *Artwork through the Market. The Past and the Present*. Book of texts from the international colloquium held on December 11 – 13, 2003 at Hotel Forum and the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, in the conception of Ján Bakoš. Bratislava : Foundation – Center for Contemporary Arts and Institute for Art History of the Slovak Academy of Sciences, 2004, 352 pp., ISBN 80-224-0823-9.



The title of the international colloquium and published colloquium proceedings encapsulates the trend of the recent discussion about the relationship between art and the market, and it also indicates the viewpoint of the main organiser of the colloquium and editor of the proceedings. Here, Ján Bakoš elaborates his

polemical stance concerning the older notion of the incompatibility of the world of “Art” and prosaic economic reality. Apart from this, the aim of the project was to involve art historians from Eastern European countries in an international discussion on the given theme. In Ján Bakoš’s words in his introduction to the proceedings, this aim was not fully achieved, since neither Poles nor Czechs took part in the colloquium.¹ Other perceived shortcomings in the colloquium were that several celebrities in this field were unable to participate and, as far as the spectrum of viewpoints was concerned, that Marxists were not present either.

Regardless of this it can be claimed that the project made a significant impact on the current discourse on the given theme. The total of twelve contribu-

tions came mostly from young university researchers. The first four of them concerned older periods, half of them dealt with developments in the 19th and 20th centuries, and the final six with the present day and perspectives of this theme. The project’s celebrity participants included Michael North, Patricia Mainardi, Peter Burke, Oskar Batschmann, Mariet Westermann, Claire Farago, Brandon Taylor, Martha Woodmansee, Paul Mattick, Ursula Frohne and Alain Quemin.

The introduction to the proceedings is based on Bakoš’s overview of the specialist discussion on the relationship between art and the market. This survey is unique in international literature focusing on the given theme and ranks among the most valuable parts of the proceedings. It is a highly informative study (285 numbered notes) written from a clear-cut perspective. This perspective is contained in the titles of the study itself – “From Ideological Criticism to Market Apologetics”. According to Bakoš, traditional criticism of the market in discussions about art is ideological and pejorative. The author admits that the “market” also brings its own implicit ideology (p. 6), though he only occasionally or briefly notes criticism of this ideology.

The survey of the discourse on the relationship between art and the market is organised into the strict division between the political left and right (“*antagonist camps*”!, p. 6). While this kind of scheme is per-

¹ The aim of setting up “East-West” communication was supported by mutually “mirroring” papers by Sabine Dorscheid and Eva Forgács. Dorscheid highlighted the long-term post-war regulation of the art market and attempts to replace it for

the sake of living artists by state purchases in Holland, while Forgács, on the basis of Hungarian experience, stressed the importance of private collecting and business for contemporary art in the former Communist bloc.

haps universally comprehensible, it oversimplifies the historical discourse taking place – in political theory as well – between conservatives, liberals and Marxists. From the older modern discourse on the art market, Bakoš pays particular attention to Karl Marx, and in the later Marxism-Leninism he draws attention to its power-based and political ideologisation. He chiefly emphasises the symbiosis of Marxism with artistic Modernism during the 1920s and 1930s, which was based on the rejection of contemporary capitalism as well as on models of future societies. Bakoš agrees with authors according to whom this symbiosis of artistic Modernism and Marxism had a lasting and devaluing impact on reflections concerning significance of the market for art. Bakoš's survey therefore generally overlooks the older modern discourse, especially its starting points in the 19th century. At that time, the contradiction of the market and art was a stereotype linked with traditional idealism, and opposition to this stereotype was broadly inclined towards the left rather than the right.

In Bakoš's opinion, the revision of Marxist viewpoints is connected with a turn away from the Modernist perception of the relationship between art and the market towards its Postmodernist interpretation. The shift towards an acknowledgement of the role of the market for art is seen to have occurred in the 1970s thanks to Ernst Gombrich and several of his students who provided art history with a basis for the present-day understanding of the relationship between art and the market.² While the Marxist-leaning Modernists led by criticism of a class-based bourgeois society totally rejected the existing market context in favour of a futurological or utopian model, in Gombrich's opinion the development of art should depend on the alternating thinking of its public in a similar way to fashion, albeit in a loose analogy of art to fashion.

The most space in Bakoš's survey of the relationship between art and the market is devoted to revi-

sions of Modernist ideology during the final third of the 20th century. This concerns above all the relativising of the demand for artistic originality. Heightened by a general modern individualism, this demand is now mainly interpreted as part (either in terms of business or, more loosely, "marketing") of the strategy of artists in the era of artistic Modernism.

At this point Bakoš notes numerous viewpoints representing the complicated character of the theme. For example he notes some reservations about the projecting of later market conditions on the older history of art. Although he overlooks several more recent commentaries on the theme of influence brought to bear on the historiography of art by the art market and its "ideology", he does not in general avoid the complexity of the theme. Instead of the older pejorative title the "commercialisation" of art, he uses a term that is now commonly used, one that is broader and more neutral: the "commodification" of art. He accompanies it, however, with an excursion into various contemporary interpretations concerning the modalities of price and value to make it more comprehensible that the artwork usually becomes a commodity.

Ján Bakoš also notes that the negative opinions of the relationship between art and the market overlaps neither with the Modernists nor with the political left, and that "left-wing" authors are not passive opponents in the discourse. Although in his survey of the development of the discourse during the final third of the 20th century, he often quotes contributions that he terms "left-wing" without further distinguishing individual opinion-based positions (using terms such as "Marxism", "the left", "socialists" and "neo-Marxists"). Bakoš is not, however, concerned with cramming a discourse into a simple political scheme. He himself also mentions authors who have polemicised with the traditional failure to acknowledge the market in its relationship to art without identifying with an understanding of the market as a determining phenomenon.³

² In his essay, "The Logic of Vanity Fair" (1974), Ernst Gombrich polemicised both with "Modernism", in other words the ideology of art as "self-expression" and with "historicism" in the sense of a historically necessary "spirit of time". Using as their starting points a deeper understanding of the connections between art and business, Gombrich's leading students (Michael Baxandall on the Italian and German Renaissance and Svetlana Alpers on Rembrandt) contributed to revising the traditional approach.

³ Walter Graskamp thus characterised the relationship between art and the market as a "paradoxical mesalliance". He identified aristocrats, anti-Semites, Catholics, socialists and artistic avant-gardes as vehicles of criticism against the commercialisation of art. See GRASKAMP, W.: *Kunst und Geld*. München 1998.

Bakoš's survey records the relevant discourse in a broad range, from aesthetics to the specialised agenda of art history. He makes reference to theoretical essays dealing with art in the contemporary age in which the notion of the market appears in the broadest sense of the word (for example Boris Groys). However the survey also includes relevant results of research into the history of art dealing in the more specific sense of the word, as well as the results of research into other, relatively independent agendas of art historical research carried out "from below". From the 1970s onwards, these agendas were formed by the presenting and promoting of art, the art public, collecting and the history of taste, which several of the contributions in the Bratislava proceedings also deal with.

A certain logic of the discourse and its present-day results appears in Bakoš's summary of his survey (p. 52). The art-historical disparagement of the market was caused above all by the ideology of Marxism and Modernism whose viewpoints are superseded in the Postmodernist history of art as well as in new studies of the economic context of art production. Those who read the survey of the discourse carefully, however, will come across an interesting fact: Bakoš's rejection of the "*vulgar socio-economic determinism*" men-

tioned in the last sentence of the summary is not meant simply (generally) in relationship to these ideologies but also (objectively) to the new studies of art and their outward context that the concluding pages of the survey are devoted to. This mental association and its formulation are quite characteristic, since Bakoš unwittingly refers back to the original polemics between the founders of Marxism and "*vulgar*" materialism and efforts to understand "*determinism*" in social sciences in the manner of natural science. This does not, of course, mean a contradiction in the opinion or standpoint of his survey as one of the features of the discourse on the relationship between art and the market, since the more recent stage of this discourse is perhaps in a sense not only "Postmodernist" but also "Post-Marxist".

Ján Bakoš has provided an important stimulus to the necessary further articulation of contemporary discourse on what is a highly complex theme. Proof of this is the fact that, with a delay, Czech art historians and experts have also espoused his theme, and can now draw on the impulses of the colloquium and its proceedings.⁴ The Bratislava project and its proceedings thus remain highly inspiring in all regards.

Roman Prabl

⁴ PRAHL, R. – WINTER, T. (eds.): *Proměny dějin umění. Materiály II. sjezdu historiků umění* [Changes in Art History. Materials of the 2nd Congress of Art Historians]. Praha 2007. See

the materials of the second section of last year's congress (Umění, památka a trh/Art, Culture Monument and Market).

In memoriam Ján Dekan (1919 – 2007)



Prvý riaditeľ Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied (SAV) v Bratislave (1973 – 1985) a vedecký redaktor časopisu *ArS* (1982 – 1989). Predtým pôsobil ako pracovník Historického ústavu SAV v Bratislave (1946 – 1948, 1951 – 1952), Matice slovenskej v Martine (1948 – 1951), ako externý riaditeľ Štátneho archeologického ústavu

v Bystričke (1951 – 1953), vysokoškolský pedagóg na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1953 – 1964), kde zastával aj funkciu dekana (1953 – 1957), a ako výskumný pracovník Archeologického ústavu SAV v Nitre (1964 – 1973). Od roku 1975 bol členom predsedníctva SAV, od roku 1977 prezídia ČSAV. Predsedal Vedeckému kolégiu SAV pre jazykovedu, literatúru a umenovedu. Zomrel 21. augusta 2007.

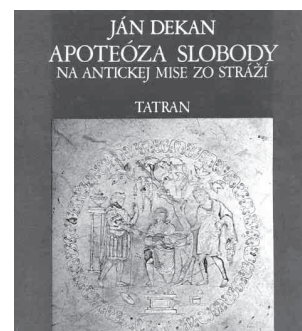
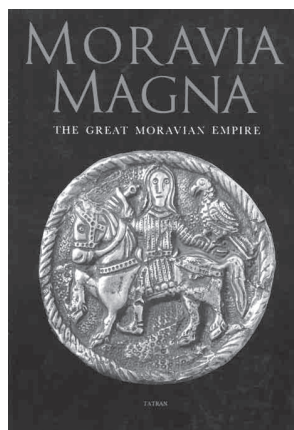
Štúdium na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave absolvoval v roku 1947, titul doktor vied (DrSc.) získal v roku 1975. Bol menovaný za profesora.

Ján Dekan, významný archeológ, historik, umenovec, vysokoškolský pedagóg a akademik SAV

a ČSAV, sa zaoberal predovšetkým otázkami klasifikácie archeológie, avarsko-slovanskými vzťahmi, obdobím Veľkej Moravy a antickým a byzantským umením. Je autorom množstva vedeckých a populárno-náučných článkov a štúdií v domácich a zahraničných časopisoch.

Najvýznamnejšie publikácie: *Slovenské dejiny. Diel 2. Začiatky slovenských dejín a ríša Veľkomoravská* (Bratislava 1951), *Veľká Morava. Doba a umenie* (Bratislava 1976), ktorá vyšla aj v českej, anglickej, nemeckej a maďarskej jazykovej mutácii, a *Apoteóza slobody na antickej mise zo Stráží* (Bratislava 1979).

Redakcia



Prof. Jan BAŽANT, Kabinet pro klasická studia Filosofického ústavu Akademie věd České republiky, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, Czech Republic, bazant@ics.cas.cz

Dr. Robert BORN, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, Luppenstraße 1b, D-04177 Leipzig, Germany, rborn@rz.uni-leipzig.de

Prof. Anna Maria GUASCH, La Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, Montalegre 6, 08001 Barcelona, Spain, aguasch@w3art.es

Dr. Wojciech MARCINKOWSKI, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pałac Biskupa Erazma Ciołka, ul. Kanonicza 17, PL - 31-002 Kraków, Poland, wmarcinkowski@muz-nar.krakow.pl

Dr. Zita Ágota PATAKI, Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte, Dittrichring 18-20, 04109 Leipzig, Germany, pataki@rz.uni-leipzig.de

Prof. PhDr. Roman PRAHL, CSc., Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Prahe, Celetná 20, 116 12 Praha 1, Czech Republic, Roman.Prahl@ff.cuni.cz

Prof. Dr. Wolfgang SCHENKLUHN, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Fakultät I: Sozialwissenschaften und historische Kulturwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Hoher Weg 04, D-06120 Halle/Saale, Germany, wolfgang.schenkluhn@kunstgesch.uni-halle.de

Mgr. Jana ŠVANTNEROVÁ, Karadžičova 49, 811 07 Bratislava, Slovakia, janasantnerova@yahoo.com

Dr. Georg VASOLD, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Univ. Campus AAKH, Spitalgasse 2, Hof 9, 1090 Wien, Austria, georg.vasold@univie.ac.at