



arts

42, 2009, 2

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

ars 2009

Ročník / Volume 42

Číslo / Number 2

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 ZOSTAVILA / EDITED BY:

Dana Bořutová

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 Balus (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. 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. 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 Koubová

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

TEXTY / TEXTS ©

Viera Bartková, Katarína Beňová, Dana Bořutová, Orsolya Hessky, Zuzana Labudová, Štefan Oriško, Gábor György Papp, Júlia Papp, József Sisa, Jindřich Vybíral, Tadeusz J. Żuchowski 2009

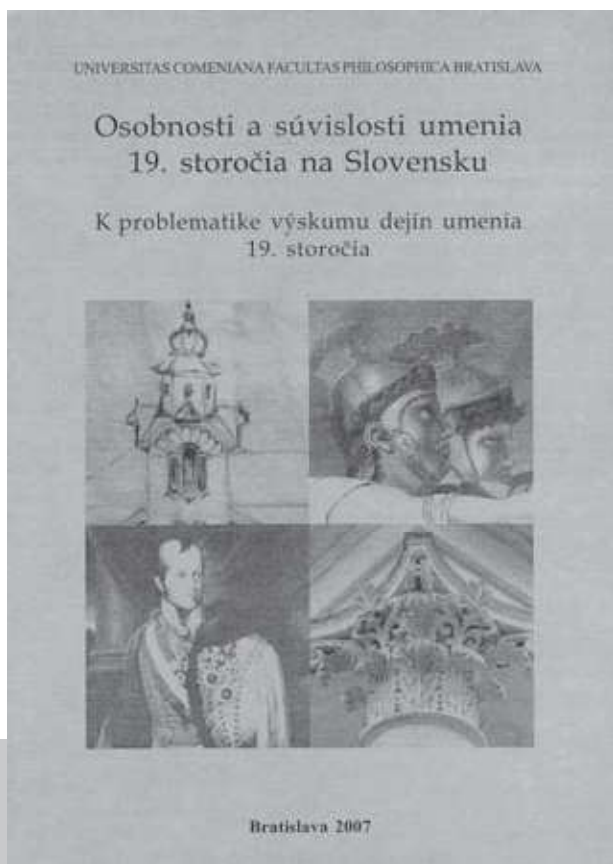
PREKLADY / TRANSLATIONS ©

Katarína Beňová, Dana Bořutová, Martina Herbst, Mária Huttová, Alexandra Vikárová 2009

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:

Karol Marko st.: Krajina s kúpajúcimi sa, 1860. / Karol Marko Sr.: Landscape with Bathing People, 1860.
(Pozri s. 319, obr. 5 / See p. 319, fig. 5)



Dana Bořutová – Katarína Beňová (eds.):
**OSOBNOSTI A SÚVISLOSTI
 UMENIA 19. STOROČIA
 NA SLOVENSKU**

**K problematike výskumu dejín
 umenia 19. storočia**

(Personalities and Contexts of the 19th Century Art in Slovakia. On Problems of the Art Historical Research of the 19th Century Art)

Bratislava : Comenius University,
 Department of Art History, 2007, 381 pp.,
 ISBN: 978-80-89236-33-6, kdvu@phil.uniba.sk

Proceedings of a workshop devoted to presentations of actual findings of the research team working on the VEGA project *Personalities and Contexts of the 19th Century Art in Slovakia*: D. Bořutová, K. Beňová, Z. Labudová and M. Herucová, completed with contributions by cooperating authors: E. Szentesi, C. Markója, I. Paštrnáková, M. Novotná and J. Dóriová.

Zuzana Bartošová – Ivan Gerát
 – Marta Herucová – Jozef Medvecký
 – Martin Vančo:

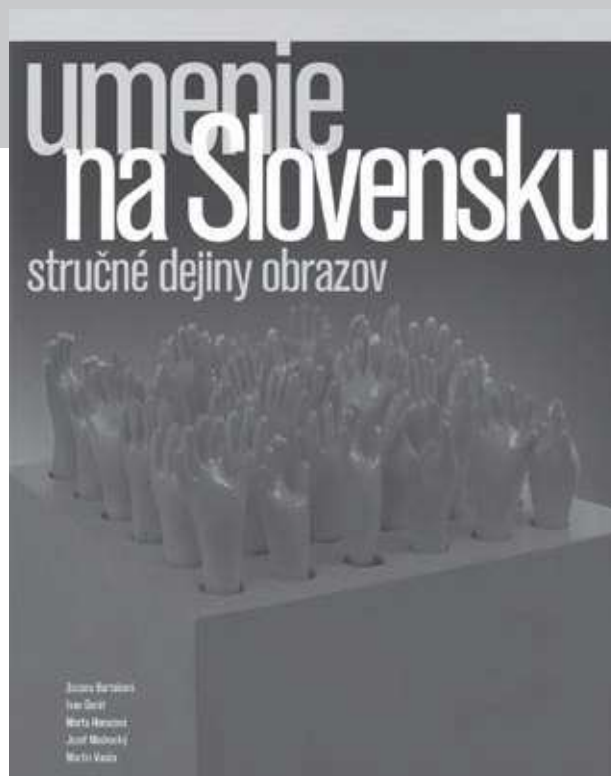
UMENIE NA SLOVENSKU

Stručné dejiny obrazov

(Art in Slovakia. A Brief History of Images)

Bratislava : Slovart, 2007, 256 pp.,
 ISBN: 978-80-8085-435-5, dejuknih@savba.sk

The book consists of five essays dealing with the history of images in Slovakia from prehistoric to modern times. Each essay is richly illustrated and accompanied by a selective bibliography at the end of the publication.



ais

ISSN 0044-9008

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r. o.

Obsah / Contents

Úvod / Editorial (189)

ŠTÚDIE / ARTICLES

I.

Tadeusz J. ŻUCHOWSKI

Polnische Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts im mitteleuropäischen Kontext. Genese – Entwicklung – Besonderheiten (191)

Polské historické maliarstvo 19. storočia v stredo európskom kontexte. Vznik – rozvoj – osobitosti

József SISA

Mansions under the Spell of the “Olden Times”. Country House Building in the English Style (206)

Kaštiele v znamení „starých čias“. Stavby vidieckych sídiel v anglickom štýle

Jindřich VYBÍRAL

Letzte Renaissance in Wien. Projekte von Leopold Bauer für die Österreichisch-Ungarische Bank (217)

Poslední renesance ve Vídni. Projekty Leopolda Bauera pro Rakousko-uherskou banku

Dana BOŘUTOVÁ

Jurkovičova Viedeň (239)

Architect Jurkovič and Vienna

II.

Júlia PAPP

Angaben zum Lebenslauf und zur Tätigkeit des Kupferstechers Johann Blaschke (1770 – 1833) (257)

Príspevok k životu a dielu medirytca Johanna Blaschkeho (1770 – 1833)

Zuzana LABUDOVÁ

The Former County House in Levoča. The Problem of Its Style Interpretation in the Context of the European Classicistic Architecture (277)

Bývalý župný dom v Levoči. Otázka jeho štýlovej interpretácie v kontexte európskej klasicistickej architektúry

Katarína BEŇOVÁ

Habsburgovci v prvej polovici 19. storočia. Panovnícky portrét v slovenských zbierkach (291)

The Habsburgs in the First Half of the 19th Century. Emperors' Portraits in Slovak Galleries and Museums Collections

Viera BARTKOVÁ

Maliari zo Slovenska a umelecké prostredie Apeninského polostrova v 19. storočí (310)

Painters from Slovakia and the Artistic Environment of Italy in the 19th Century

MATERIÁLY / MATERIALS

Gábor György PAPP

Vom Wettbewerbsprojekt für das Parlament in Budapest bis zum Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves, Igló). Führende Grundsätze in der Architektur von Koloman Gerster (331)

Od súťažne na budovu parlamentu v Budapešti po divadlo a redutu v Spišskej Novej Vsi (Zipser Neudorf, Igló). Dominantné princípy v architektúre Kolomana Gerstera

RECENZIE / REVIEWS

Orsolya HESSKY

200 Jahre Akademie der bildenden Künste München. München und die Kunst in Ostmitteleuropa 1850 – 1914 (346)

Katarína BEŇOVÁ

Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814 – 1848. Otázka štýlu (351)

Štefan ORIŠKO

Das Riesentor. Archäologie – Bau- und Kunstgeschichte – Naturwissenschaften – Restaurierung (355)

SPRÁVY / NEWS

Anna Petrová-Pleskotová (1930 – 2008) (358)

Úvod / Editorial

V súlade so základnou koncepciou časopisu *Arx*, ktorou je zameranie na problematiku umenia strednej Európy, prináša aj toto vydanie súbor štúdií a materiálov zameraných na danú oblasť. Ohnivkom spájajúcim vybrané príspevky je aspekt interpretácie umeleckých prejavov strednej Európy v rámci širších celoeurópskych vývinových pohybov so zaoštréním na obdobie 19. storočia a s ním späté fenomény.

Užšie vymedzenie obsahu čísla – témy i voľba oslovených autorov – boli motivované zámerom v širšom kontexte aktuálneho stredoeurópskeho umelecko-historického bádania predstaviť čiastkové výsledky výskumného programu *Európa a my – my a Európa: Inklúzie európskeho v umení 19. storočia na Slovensku*, ktorý v priebehu rokov 2008 – 2010 financuje Vedecká grantová agentúra Ministerstva školstva SR a Slovenskej akadémie vied (projekt VEGA č. 1/0316/08).

Na stránkach časopisu *Arx* tak našli zastúpenie architektúra a ostatné druhy výtvarného umenia od raných fáz 19. storočia až po jeho vyznievanie do storočia nasledujúceho. Zároveň sa vytvorila platforma pre reflexiu tohto obdobia v spektre aktuálnych metód a prístupov. Záver tohto čísla tvorí spomienka na PhDr. Annu Petrovú-Pleskotovú, CSc., ktorá patrila k priekopníkom nových prístupov k spracovaniu umenia 19. storočia na Slovensku.

Autorom, ktorí prijali výzvu k účasti na tomto vydaní časopisu *Arx*, patrí moja hlboká vďaka.

In accordance with the essential philosophy of the journal *Arx*, covering the problems of Central-European art, also its present edition is bringing a number of studies and materials devoted to this topic. The selected contributions are linked by aspects of interpretation of artistic manifestations in Central Europe in broader frames of the all-European movements while focusing on period of the 19th century and related phenomena.

Closer delineation of the content of this issue – subject matters and choice of the authors addressed – were motivated by an intention to present in broader contexts of the current Central-European art-historical research the partial results of the running research program *Europe and us – us and Europe: Inclusions of the European in the 19th century art in Slovakia*, funded by the Scientific Grant Agency of the Ministry of Education of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences in course of 2008 – 2010 (project VEGA No. 1/0316/08).

Thus, introducing texts dealing with architecture and fine arts since the early 19th century to its outliving at the beginning of the following one, the current number of the journal *Arx* is providing a platform for reflection of the given period in a perspective of the current methods and approaches. An epilogue to this issue brings a remembrance of PhDr. Anna Petrová-Pleskotová, CSc., who belonged to the pathfinders of novel approaches on the field of the 19th century art exploration in Slovakia.

I would like to express my deep gratitude to those who accepted my invitation to participate.

Dana Bořutová

Polnische Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts im mitteleuropäischen Kontext. Genese – Entwicklung – Besonderheiten

Tadeusz J. ZUCHOWSKI

Eine Debatte über Historienmalerei scheint heute als nationale, wenigstens aber politische Diskussion zu gelten. In der Kunstgeschichte haben wir mit verschiedenen Definitionen der Geschichtsmalerei zu tun. Obwohl das Wesen dieser Gattung intuitiv verständlich ist, stößt dennoch jeder Versuch, sie genauer zu erklären, auf verschiedene Hindernisse. Im 15. Jahrhundert entstand die Konzeption der *Storia*-Malerei, was am besten als Geschehens-Malerei oder Erzählungsmalerei wiederzugeben wäre. Als erster schrieb der bekannte Theoretiker und Architekt Leon Battista Alberti darüber. Unter dem Begriff *Storia* verstand er solche Bilder, die es bei der Beschreibung ermöglichen, eine Geschichte zu erzählen. Als *Storia-Bilder* bezeichnete man sowohl religiöse und mythologische Themen als auch Darstellungen, die Ereignisse aus der Geschichte visualisieren. Bevorzugt wurden Themen aus der Antike, sehr beliebt war Alexander der Große. Zeitgenössische Schlachten wurden eigentlich kaum als historische Themen angesehen.¹

Das neue Interesse für die eigene Geschichte, das sich während des 18. Jahrhunderts in Europa entwickelte, brachte auch einen Wandel in der akademischen Themenhierarchie mit sich. Bisher nur in der graphischen Kunst existierende Darstellungen konkreter Ereignisse aus der Geschichte, der Vergangenheit des Landes oder der Dynastie wurden zum wesentlichen Werkzeug neuer offizieller staatlicher Unternehmungen,

die sich in Europa besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzeichnen. Hand in Hand mit diesen Aktivitäten ging ein neues Interesse für die Landschaftsmalerei, die als neue Wahrnehmung des eigenen Landes und seiner Geschichte zu verstehen ist. Mit einer solchen Entwicklung haben wir beispielsweise in Kopenhagen zu tun, wo sich in der 1769 entstandenen Akademie (die Anfänge reichen bis 1738 zurück) die so genannte nördliche Renaissance und Heimatlandschaftsmalerei entwickelte, ferner in Dresden, wo in der 1764 entstandenen Akademie die Landschaftsmalereiklassen ausgebaut und Professoren für so genannte Historienmalerei berufen wurden.² In Dresden wirkte u.a. Giovanni Battista Casanova (1730 – 1795), in Kopenhagen Nicolai Abildgaard (1743 – 1809). In Paris und Wien wirkte der seinerzeit berühmte Schlachtenmaler Francesco Giuseppe Casanova (1727 – 1802), Bruder von Giovanni Battista. In Paris begann die Malerfamilie Vernet ihre Karriere: Antoine Charles Horace Vernet (1758 – 1835) und sein Sohn Horace (1789 – 1863). Diese Tendenzen wurden um 1800 noch deutlicher sichtbar. Die Erforschung der eigenen Geschichte resultierte in den Gründungen von Sammlungen nationaler Kunst (neben dem bisherigen proklassischen, proitalienischen Muster). In Köln war vor allem die Tätigkeit der Brüder Boisserée entscheidend, in Polen dagegen die Unternehmungen der Isabella Czartoryska, die in Puławy das Museum der Nationalen Ideen stiftete.

¹ *Historienmalerei* (=Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 1). Hrsg. T. W. GAEHTGENS – U. FLECKNER. Berlin 1996.

² FRÖHLICH, A.: *Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Weimar 2002, S. 18-22, 39-43.

Die politische Situation Polens am Ende des 18. Jahrhunderts war jedoch außergewöhnlich kompliziert im Vergleich zu den deutschen Gebieten oder zu Frankreich. Der relativ große Staat, Republik beider Nationen genannt, wurde infolge politischer Intrigen stufenweise völlig unter drei Monarchien aufgeteilt und in die drei anderen Staatsstrukturen inkorporiert. Die drei Teilungen Polens, die zwischen 1772 und 1795 stattfanden, verursachten eine Zersplitterung des ehemaligen kulturell überaus vielfältigen Gebietes, und jedes Okkupationsterritorium entwickelte sich nach anderen Mustern. Die Auswirkungen können wir uns nur annähernd am Beispiel der ehemaligen Bundesrepublik und der ehemaligen DDR erklären. Die Okkupation und die damit verbundenen verschiedenen Entwicklungswegen dauerten in Polen jedoch über hundertzwanzig Jahre und nicht, wie in Deutschland, fünfzig, zudem betraf dieser Zustand drei Gebiete und nicht zwei. Die so genannte Delimitationskonvention von 1797, die in Petersburg stattfand und die Situation auf dem Okkupationsgebiet regulierte, beschloss unter anderem: jedes Territorium bekommt eine neue administrative Struktur. Im österreichischen Teil wird dem eroberten Territorium der neue Name „Königreich Galizien und Lodomerien“ verliehen, der vorher nicht existierte, in Preußen bekommen die eroberten Gebiete die Namen Westpreußen, Südpreußen und Neustpreußen, die in Departements eingeteilt werden. Im russischen Teil entstehen die Gubernien, wobei das polnische Gesetz gültig bleiben sollte.

Die Änderungen betrafen auch kirchliche Angelegenheiten. Auf der Konvention wurde unterstrichen, dass sowohl Erzbischöfe als auch Bischöfe in den kirchlichen Domänen in den Okkupationsgebieten keine Macht mehr haben. So entstanden neue Diözesen mit Exemptionsrecht.

Die dritte Angelegenheit betraf die so genannten gemischten Untertanen (*sujets mixtes*). Es handelte sich vor allem um den Hochadel, der seine Besitzungen in verschiedenen Okkupationsteilen besaß. Er wurde gezwungen, einen endgültigen Aufenthaltsort zu wählen und damit auch, sich einer Regierung unterzuordnen. Kurz gesagt, auf den Okkupationsgebieten, die einst die Republik beider Nationen gebildet hatte, verschwanden alle Spuren der ehemaligen Staatlichkeit. Außerdem sprach sich die Konvention mit Nachdruck dafür aus, dass das

Königreich Polen für alle Zeiten aufgehoben werde, und dass keiner der drei Okkupationsstaaten es je wieder zu errichten versuche.

Im 19. Jahrhundert erfuhren die Okkupationsgebiete bestimmte Veränderungen, die Hauptidee jedoch, die die Teilungen verursacht hatte, blieb unverändert. Vor allem existierte zwischen 1807 und 1815 unter französischem Protektorat das so genannte Herzogtum Warschau, dessen Großherzog Friedrich August, der König von Sachsen, war. Es bestand aus Teilen des preußischen und des österreichischen Okkupationsgebietes. Nach 1815 fiel der größte Teil davon an Russland, das ihn in das so genannte Königreich Polen umwandelte, dessen König der Zar von Russland war. Das Königreich verlor seine kleine Autonomie 1831, nach dem Novemberaufstand.

Seit 1815 besaß jeder der Okkupationsstaaten ein wichtiges Element der polnischen Regalien, obwohl das preußische Heer den Krönungsschmuck wahrscheinlich schon 1793 aus der Krakauer Schatzkammer geraubt hatte. Im preußischen Großpolen lag der Sitz des Primas von Polen, des Erzbischofs von Gnesen, der das Recht hat, den polnischen König zu krönen. Im von Österreich kontrollierten Krakau (nach 1846 in Galizien inkorporiert) fanden die Krönungszeremonien und die so genannten Krönungstage bis ins 18. Jahrhundert statt. In Warschau (bis 1807 preußisch) und Grodno residierte einst der König des Königreichs beider Nationen, als König von Polen (Warschau) und Großherzog von Litauen (Grodno).

Im 19. Jahrhundert gab es zahlreiche Versuche, die polnische Souveränität durch Aufstände wieder zu gewinnen. Nach dem Novemberaufstand 1830/1831, brach der so genannte Großpolnische Aufstand aus, der eine starke Verfolgung des polnischen Adels im preußischen Gebiet auslöste, und 1863 kam es zum Januaraufstand, der alle Hoffnungen, die Unabhängigkeit Polens militärisch zu erkämpfen, begrub.

Trotz allem spricht man von der polnischen Kunst dieser Zeit.³ Unter dieser Bezeichnung

³ Siehe u.a. OSTROWSKI, J. [K.]: *Die Polnische Malerei vom Ende des 18. bis zum Beginn der Moderne*. München 1989; BALUS, W.: *Painting and Sculpture in Poland at the Turn of the 19th Century*. In: *Metaphor and Myth. Literary and Historical Motifs*

versteht man die Kunst, die auf dem ehemaligen polnischen Gebiet entstand oder von aus diesen Gebieten stammenden Künstlern und Auftraggebern in der Emigration realisiert wurde. Es versteht sich, dass die Entwicklung der polnischen Kunst in der Okkupationsepoche ohne frühere Vorbereitung undenkbar wäre. Es stellt sich also die Frage nach der Kunst in Polen am Ende seiner Staatlichkeit, kurz vor dem Niedergang der Adelsrepublik. Und tatsächlich wurden in der sehr intensiven politischen Zeit des letzten Königs der Republik beider Nationen, in den Regierungsjahren Stanislaus Augusts (1764 – 1795), die Fundamente für die spätere polnische Kunst gelegt. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte die Malerei, und besonders die weltliche, in Polen – im Gegensatz zur Architektur, Plastik und Ausstattungskunst – relativ geringe Bedeutung. Erst in den Zeiten Stanislaus Augusts kam es hier zu einer bedeutenden Entwicklung.

Zwar entstand in Polen keine Kunstakademie, was später wesentliche Folgen haben sollte, aber der König richtete ein so genanntes Atelier ein, das als Keim einer Akademischen Institution betrachtet werden kann. Später, nach den Teilungen, entstand an der Universität in Wilna ein Lehrstuhl für Malerei, später auch für Skulptur. Diese alte Struktur ist noch heute an der Thorner Universität zu erkennen (die Nikolaus Kopernikus-Universität stellt, im Grunde genommen, eine Verschiebung der Strukturen der Wilnaer Stefan Batory-Universität dar), an der sich bis heute eine Fakultät der Schönen Künste befindet. Die erste Kunstakademie auf polnischem Gebiet entstand erst 1893 in Krakau. Es war eine Weiterentwicklung der dortigen Malerschule. Durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch vollzog sich also die höhere Bildung der polnischen Künstler im Ausland. Sie studierten sehr gern vor allem in München, Wien, Paris und St. Petersburg. Weniger beliebt waren Berlin, Dresden und Düsseldorf. Trotz dieser heterogenen Ausbildungsmöglichkeiten entstand ein kohärentes Konzept der polnischen Malerei, das vor allem in der Landschafts- und Historienmalerei zu erkennen ist. Meiner Meinung nach lagen die Ursprünge in der Kulturpolitik Stanislaus Augusts. Er ließ die Maler die entscheidendsten Ereignisse

aus der Geschichte Polens in Bilder übertragen und hielt sie dazu an, Ansichten des Königreiches zu dokumentieren. Ähnliche Unternehmungen fanden wir auch beim polnischen Hochadel, hier sind vor allem die Familien Czartoryski und Potocki zu nennen. Marcello Bacciarelli malte eine Bilderserie, die Schlüssepisoden der polnischen Vergangenheit visualisieren, ähnliche Werke schuf auch Bernardo Bellotto. Letzterer hielt, ebenso wie Sigismund Vogel, polnische Städte und Landschaften fest. Die Ereignisse während des Kościuszko-Aufstandes 1794, der der letzten Teilung vorausging, brachten noch eine andere Art der Dokumentation – reportageartige Schilderungen wichtiger Momente der polnischen Geschichte. Hier sind die Maler Jean Pierre Norblin und Alexander Orłowski zu nennen. Die Maler der Zeit Stanislaus Augusts unterstrichen gern polnische Exotik, zeigten orientalische Elemente und Bräuche sowie die so genannte sarmatische Tradition. Der Begründer dieser Bildsprache war vor allem Norblin, der über dreißig Jahre in Polen weilte. Eben aus diesen Ursprüngen entstand das Konzept, mit malerischen Mitteln Geschichte zu erzählen, was ein polnischer Kunsthistoriker als „gemalte Historie“ bezeichnete.⁴ Es handelte sich jedoch nicht darum, einzelne Ereignisse in ein Bild zu übertragen, sondern darum, diese Ereignisse als Ausgangspunkte für geschichtsphilosophische Erwägungen zu betrachten. Mit dem 19. Jahrhundert wurde dieses spezifische Vokabular geschichtsphilosophisch relevanter Momente der polnischen Geschichte intensiv bereichert. Neben alten Themen aus der Vorzeit, dem Mittelalter und der Adelsrepublik wurden Ereignisse aus der Napoleonischen Epoche und aus den Aufständen verarbeitet. Es waren vor allem Schlachten, Motive der Verfolgung, und hier besonders die Ikonographie der Sibirienverbannung, die wesentliche Bedeutung gewannen. Die Bilder wurden vor allem in Öl auf Leinwand gemalt, aber auch Wasserfarbstücke und Sepiazeichnungen waren sehr beliebt. Sie wurden (auch Ölgemälde) vor allem in lithographischer Technik reproduziert. Interessant dabei ist, dass die damalige polnische Malerei kein Interesse für die Wandmalerei hatte, obwohl die Gutshäuser und Schlösser noch aus der Zeit um 1800 auf solche Wei-

in Polish Art at the Turn of the 19th Century. [Ausst. Kat.] Riga – Szczecin 2007, S. 13-37.

⁴ POREBSKI, M.: *Malowane dzieje*. Warszawa 1972.

se dekoriert worden sind. Ich denke hier vor allem an die Wandgemälde von Franciszek Smuglewicz, der in Rom ausgebildet wurde, wo er mit Raphael Mengs arbeitete.⁵ Im Gegensatz zur deutschen Kunst jedoch, in der diese Technik ab dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts großen Beifall fand (zu erinnern wäre an die Casa Bartholdy in Rom und an das Schloss in Heltorf bei Duisburg), verschwand die Wandmalerei auf polnischem Gebiet fast völlig. Selbst kirchliche Auftraggeber benutzten sie ausgesprochen sparsam und erst relativ spät. Die erste solche Unternehmung war die Dekoration der Marienkirche zu Krakau, dann, an der Jahrhundertwende, erlebten Wand- und Glasmalerei eine beträchtliche Renaissance. Meiner Meinung nach liegen die Gründe für diese untergeordnete Rolle der Monumentalmalerei in der Situation sowohl der polnischen Künstler als auch der polnischen Auftraggeber. Viele Maler arbeiteten im Exil, was die Durchführung solcher Projekte mit Schwierigkeiten verband. Die Auftraggeber lebten nicht selten ebenfalls im Ausland, ihre Gutshäuser waren oft beschlagnahmt worden. In dieser Situation waren bemalte Leinwand oder bemaltes bzw. bedrucktes Papier viel einfacher zu transportieren. Die dritte Ursache ist in der Funktion der Gemälde zu suchen. Die Bilder waren oft dafür konzipiert, dem Publikum zugänglich gemacht zu werden. Sie wanderten durch die polnischen Städte, um schließlich als Leihgabe oder Gabe einer Institution oder Privatperson in einem Museum zu landen. Hier ist beispielsweise die Geschichte von Jan Matejkos *Die Schlacht bei Tannenberg* zu erwähnen. Das Bild wurde zuerst im Krakauer Rathaus gezeigt, nach einer Phase der Wanderung erwarb es die Warschauer Gesellschaft der Liebhaber der Kunst, um es in ihrem Sitz auszustellen. Eine ähnliche Rolle – als Werke für ein breites Publikum – spielten auch die Panoramabilder, die heute in Polen fast verloren gegangen sind. Von dieser sehr populären Kunst des 19. Jahrhunderts blieb in Polen nur das Raclawice-Panorama vollständig erhalten, das jetzt in Breslau zu sehen ist. Es zeigt die Schlacht bei Raclawice, in der Kościuszko mit seinen Insurgenten das preußische Heer geschlagen hatte.⁶

Noch eine Eigentümlichkeit der polnischen historischen Malerei wäre zu erwähnen. Sehr eng mit den Schlachtenbildern ist die Jagdthematik verbunden. Die Jagdmalerei nahm in Polen eine ganz andere Entwicklung als in Europa. In polnischen Jagddarstellungen sehen wir selten blutige Szenen einer Jagd. Das Kompositionsschema ist vielmehr von den Schlachtenbildern übernommen. Manchmal ist die Ikonographie der Jagd- und Schlachtenszenen kaum voneinander zu unterscheiden. Der Jäger, sehr oft ein Edelmann zu Pferde, ist auf Vorposten, ähnlich einem sein Territorium bewachender Krieger. Die Jagd auf große Tiere, vor allem auf Wölfe und Bären, war ein Kampf und diente als Metapher für die Verteidigung des Territoriums. Der Begründer dieser Art der Malerei war Julius Kossak.⁷

Wenn wir von Schlachtenbildern in der polnischen Malerei sprechen, müssen wir noch auf eine weitere Besonderheit aufmerksam machen. Sehr häufig fehlt in polnischen Schlachtendarstellungen des 19. Jahrhunderts die Seite des Gegners. Diese Schlachten ohne Gegner traten relativ früh auf, obgleich eine Häufung dieser Tendenz erst nach 1830 zu beobachten ist.

Und schließlich noch ein Aspekt – um damit die allgemeine Charakteristik der polnischen Geschichtsmalerei abzuschließen: die Absicht, die Ereignisse der Geschichte in einen geschichtsphilosophischen Vorgang umzuwandeln, musste zur metaphorischen Malerei führen, in der jedes dargestellte Element ein bestimmter Bedeutungsträger ist. Es bereitet einerseits einige Schwierigkeit, von polnischer historischer Malerei zu sprechen, andererseits bleibt die Gattungsgrenze zwischen historischer Malerei und historischer Allegorie in vielen Fällen unklar, was dazu führt, dass Maler an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, wie etwa Jacek Malczewski, als Maler der polnischen Geschichte bezeichnet werden, obwohl ihre Werke ohne Zweifel nach den Gesetzen der Allegorie gemalt sind. Wir haben hier mit einem Phänomen zu tun, das vergleichbar ist mit der deutschen romantischen Malerei – wenn wir etwa an Philipp Otto Runge denken, der eine neue Land-

⁵ DREMA, V.: *Pransiškus Smuglevičius*. Vilnius 1973.

⁶ ZLAT, M. et al.: *Panorama Raclawicka*. Wrocław 1985.

⁷ ŻUCHOWSKI, P.: *Problem polowania w kulturze i literaturze polskiej doby romantyzmu a wczesna twórczość J. Kossaka*. [Mag.-Arb.] Poznań : Ms. Instytut Historii Sztuki, 1988, S. 38-61.

schaftsmalerei proklamierte, für die das berühmte Bild *Morgen* Beispiel gebend sein sollte.

Zur Illustrierung der Anfänge der polnischen Historienmalerei möchte ich Bilder dreier Maler analysieren, die ihre Karriere unter Stanislaus August begonnen hatten.

Der 1731 in Rom geborene und 1818 in Warschau gestorbene Marcello Bacciarelli war Schüler von Marco Benefial. 1756 kam er aus Dresden nach Warschau, wo er bis zum Ende der Wettiner-Zeit blieb, um dann weiterzureisen. 1766 rief Stanislaus August ihn endgültig wieder nach Warschau und verlieh ihm den Titel des Ersten Malers des Königs. Kurz vor seinem Tod bekam Bacciarelli den Ehrentitel des Dekans der Fakultät der Schönen Künste der neugegründeten Wilnaer Universität. Bacciarelli ist vor allem wegen seiner Porträtkunst bekannt. Seine Reihe von Bildern, die für den Rittersaal des Königsschlusses vorgesehen war, verewigte Triumpfmomente der polnischen Könige. Ein Bild etwa zeigt den preußischen Lehenseid, ein Ereignis von 1525, das als Triumph Polens über Preußen gesehen wurde [Abb. 1]. Der erste Herzog von Preußen, Albrecht von Hohenzollern, kniet vor Sigismund dem Alten und erklärt sich zum Untertanen der polnischen Krone. Sein barhäuptiger Kopf signalisiert Gehorsam gegenüber der königlichen Macht. Den Herzogshelm hält ein neben ihm stehender Junge – Sigismund August, der Sohn und Nachfolger Sigismunds des Alten. In der linken unteren Ecke ist ein Ritter im vollen Harnisch und Helm zu sehen, der sicher zum Gefolge des Herzogs gehört. Er vollführt mit der Hand eine Trotzgeste, die die kommenden Probleme Polens mit Preußen ankündigt. Diese Erzählung der Geschichte mit einer Art Prophezeiung hat Jan Matejko Jahre später in seinem gleichnamigen Bild (*Der preußische Lehenseid*) aufgegriffen.

Bernardo Bellotto dagegen, nach seinem Onkel Canaletto genannt, 1721 in Venedig geboren und 1780 in Warschau gestorben, der von Bacciarelli überredet wurde, in Warschau zu bleiben, statt nach St. Petersburg zu fahren, malte vor allem präzise Veduten. Unter seinen seltenen historischen Bildern finden wir die 1779 gemalte Darstellung des feierlichen Einzugs des polnischen Gesandten, Jerzy Ossoliński, 1633 in Rom. Die Szene hatte graphische Vorläufer, unter anderem benutzte der Maler Werke von Piranesi. Obgleich das Ereignis



1. Marcello Bacciarelli: *Der preußische Lehenseid*, 1783 – 1786. Warschau, Königliches Schloß. Repra: POPRZEĆKA, M.: Arcydzieła malarstwa polskiego. Warszawa 1997.

1633 stattfand, stehen auf der Piazza beide Rainaldi-Kirchen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bellotto stellt den Betrachter an die Porta del Popolo und zeigt den Moment, als der Zug der Gesandten die Piazza del Popolo erreicht. Auf dem Bild wimmelt es von Personen, die teilweise identifizierbar sind, die Menschenmenge jedoch, das Gefolge der Gesandten, die Empfangsgruppe sowie das zusammengelaufene Volk erschweren eine genaue Betrachtung der einzelnen Elemente. Die in phantasievolle orientalische Trachten gekleideten Polen unterscheiden sich von den übrigen Gruppen, isoliert in dem ganzen Getümmel und damit prädestiniert für eine eingehende Betrachtung ist jedoch allein Jerzy Ossoliński. Schließlich bemerkt man auch, dass Canaletto links Medaillons mit den Porträts Ladislaus' IV., des Königs aus der Zeit Ossolińskis, und Stanislaus Augusts darstellte (rechts sind die Medaillons des Auftraggebers des Gemäldes, des Nachkommens Jerzy, Józef Ossoliński und des



2. Piotr Michałowski: *Samosierra*. Krakau, Muzeum Narodowe. Repro: OSTROWSKI, J. K.: *Mistrzowie malarstwa polskiego*. Kraków 1996.

Malers Bellotto selbst zu sehen, wobei das letzte Medaillon von Bacciarelli gemalt wurde). Eine solche Verbindung des Alten mit dem Neuen verstärkt den Effekt des Bildes, das von gemeinsamer Tradition spricht. Der Triumph Ossolińskis verwandelt sich in eine Metapher des Triumphes Polens und in ein Lob seiner Verbindungen zu Rom überhaupt.

In anderem Stil schuf der aus Frankreich stammende Jean Pierre Norblin de la Gourdain seine Werke. Der 1745 in Misy-Faut-Yvonne geborene und 1825 in Paris gestorbene Künstler war lange Zeit Fa-

milienmaler bei den Czartoryskis. Seine historischen Graphiken, wie beispielsweise *Die Wahl des Piasten zum König von Polen*, tragen akademische Elemente. Die heute verschollene *Schlacht bei Zborów* dagegen bringt neue Ideen ein. Auf dem Bild ist eine Episode aus der Kosakenrevolte (dem so genannten Chmielnicki-Aufstand) 1648 in der Ukraine dargestellt. Schon Batowski, der erste Monograph Norblins, bemerkte 1912, dass es eine seltsame Schlacht sei. Das Heer ist in einer traumhaften Stimmung befangen.⁸ Die Kosaken befinden sich am anderen Flussufer und sind fast unsichtbar. Es ist ein Beispiel für eine Schlacht ohne Kampf. Das Bild könnte sogar sagen wollen, dass die Trägheit des polnischen Heeres die kommende Niederlage Polens antizipiere.

Wie diese frühen Tendenzen in eine reife historische Malerei transferiert wurden, kann die Kunst Piotr Michałowskis veranschaulichen. Der aus einer Adelsfamilie stammende Piotr Michałowski wurde 1800 in Krakau geboren und starb 1855 auf seinen Gütern in Krzyżtoporzyce. In Krakau und Göttingen studierte er Jura, Mathematik und Philologie, aber seine Interessen galten der Malerei. In Krakau nahm er Zeichenunterricht, u.a. bei Stachowicz und Francesco Lampi, später bildete er sich in Paris als Schüler von Nicolas T. Charlet weiter. Seine Spezialität waren Pferdedarstellungen, u.a. korrespondierte er mit Franz Krüger, mit dem er Pferde-Bilder tauschte. Die Malerei Michałowskis ist durchaus modern, was das Bild *Samosierra* zeigt [Abb. 2]. An dem Thema *Samosierra* arbeitete Michałowski ungefähr zehn Jahre lang – von 1835 bis 1845. *Samosierra* ist ein Hohlweg in Spanien, in dem eine polnische Einheit unter Oberst Koziatulski gegen die spanische Artillerie kämpfte. Nach der Schlacht soll Napoleon gesagt haben, dass es für die Polen nichts Unmögliches gebe. Das Ereignis wurde oft in der polnischen Malerei und Graphik dargestellt. Michałowski selbst fertigte verschiedene Versionen an, machte sorgfältige Studien und Skizzen. Die Frage, die er sich stellte, lautet: mit welchen künstlerischen, in diesem Fall also malerischen Mitteln, ließe sich das Ereignis darstellen? Sein endgültiges Bild stellt eine komplizierte, schwer lesbare Struktur von Pinselstrichen in braunen Farben dar; es scheint, als sei das Bild mit Erde gemalt. Die Umgebung ist stark reduziert, einige Umrisse können dem Betrachter Gebirgslandschaft suggerieren, aber die

⁸ BATOWSKI, Z.: *Norblin*. Lwów 1911, S. 96.

3. Juliusz Kossak: *Jagd in Poturzyca* (*Sammlung zur Jagd*), 1855. Breslau, Muzeum Narodowe. Repr.: Die Blumen Europas. Meisterwerke aus dem Nationalmuseum Breslau – Wrocław. [Ausst. Kat.] Köln : W. R. M., 2006.



topographische Genauigkeit ist völlig aufgehoben. Auf diesen braungrauen Grund wurde ein farbiger, S-förmiger Streifen aufgetragen. Er nimmt seinen Anfang in der linken unteren Ecke und endet etwas über dem Zentrum des Bildes. Aus einem Wirbel von Strichen tauchen nach und nach die Umrisse von Pferden und Reitern auf, die in Spiralbewegung nach oben drängen, wo sich der Durchgang auf die andere Seite befindet. Die Kavallerieattacke ist mit einem Blitzschlag zu vergleichen, dessen Wucht jedoch oben gelöscht wird. Der Künstler selbst sagte, diese im Hohlweg zusammengepresste Schlacht solle wie ein Feuerblitzschlag aussehen, der die Leinwand von unten nach oben zerreißt. Die relativ farbige untere Struktur verwandelt sich nach oben hin in eintönige Farbgebung. Dort, wo die Kanonen stehen sollten, ist eigentlich nichts zu sehen. Die Attacke strebt in ein Nichts, der Gegner ist nur zu erahnen.⁹

Juliusz Kossak kann als Schüler von Michałowski bezeichnet werden. Er war der Begründer einer Malerfamilie, die die Visualisierung der polnischen Geschichte in ähnlichem Ausmaß durchsetzte wie Jan Matejko und Artur Grottger. Juliusz Kossak, der

eigentlich Autodidakt war, wurde 1824 in Wiśnicz bei Krakau geboren und starb 1899 in Krakau. Neben Michałowski wirkten Pariser Maler sehr stark auf ihn. Er malte mit Wasserfarben. Einen großen Teil seines Lebens verbrachte er in Podolien, Wolhynien und der Ukraine. Seine Bilder stellen Szenen aus dem polnischen Osten dar. Einige haben einen historischen Hintergrund, andere scheinen eine Dokumentation des dortigen Lebens zu sein. Seine Jagdszenen wurden zum Vorbild für viele Darstellungen der polnischen Malerei des 19. wie des 20. Jahrhunderts. Die Jagd erinnert bei Kossak an die Vorbereitung zum Kampf. Die Jäger verhalten sich wie Menschen, die freiwillig ins Feld ziehen. Ein gutes Beispiel dafür ist *Aufbruch zur Jagd* von 1876.¹⁰ Die Jagd-Kampf-Assoziationen bekamen schon früher ihre Kodifizierung. Im Bild *Jagd in Poturzyca*, begonnen noch in Paris 1855 und beendet in Warschau 1866, stellt Kossak eine seltsame Szene dar [Abb. 3]. Historisch gesehen, wird auf diesem Aquarell die Vorbereitung zur Jagd auf den Gütern des Grafen Włodzimierz Dzieduszycki dargestellt.¹¹ In einer Landschaftsszenerie erwartet die Familie mit

⁹ Vgl. SUCHOCKI, W.: „Samosierra“ Michałowskiego. In: *Artium Quaestiones*, 5, 1991, S. 60-83.

¹⁰ Posen, Nationalmuseum, 62 × 126 cm.

¹¹ Die eindringliche Analyse bei ŻUCHOWSKI 1988 (wie Anm. 7), S. 45-61.



4. Maksymilian Gierymski:
Posten der Aufständischen, 1873.
 Warschau, Muzeum Narodowe.
 Repro: OSTROWSKI 1989
 (wie Anm. 3).

den Nachbarn und Bekannten das Signal zum Abmarsch. Die Figuren mit ihren Gewehren ähneln eher Partisanen als Jägern. In der Mitte der Komposition ist der Graf Dzieduszycki, gleich einem Führer zu Pferde, hervorgehoben. Links bläst der Jagdmeister das Horn und gibt das Signal, die Jagd zu beginnen. Rechts macht der Jagdbeamte Eintragungen in ein Buch. Obgleich die Jäger entspannt miteinander zu sprechen und zu diskutieren scheinen, während andere wiederum in ruhiger Erwartung bleiben, fühlen die Pferde und Hunde die Nervosität der Atmosphäre. Hier ist gut sichtbar, dass die Jagd vom polnischen Adel sowohl als Schutz des eigenen Territoriums wie auch als eine Art Militärmanöver betrachtet wurde. Gesetze schränkten die Jagd auf große Tiere in den Okkupationsgebieten stark ein. Für die Hirschjagd beispielsweise brauchte man eine spezielle Erlaubnis. Nur Vögel, Hasen und Füchse durfte der polnische Gutsbesitzer jagen. Außerdem war die Jagd eine zeremonielle Manifestation. Ausfahrt, Ruhe und Heimkehr bildeten ein Ritual, in dessen Rahmen der sein Territorium bewachende Adlige gewissermaßen eine Inspektion unternahm.

Kossak malte auch Bilder mit Motiven aus der polnischen Geschichte, sehr oft in Anlehnung an literarische Texte (u.a. von Wincenty Pol, Adam Mickiewicz, Henryk Sienkiewicz).

Als Gegensatz zu den Werken Kossaks ist die Malerei von Maximilian Gierymski zu sehen. Der Bruder Alexander Gierymskis – übrigens auch ein Maler – wird in der kunsthistorischen Literatur als Vertreter des Naturalismus in der polnischen Malerei betrachtet. Er wurde 1846 in Warschau geboren und starb in jungen Jahren, 1874, in Bad Reichenhall an Tuberkulose. Seine Bilder sind von magischem Licht durchdrungen, fast scheint es, als wären die Szenen photographisch aufgenommen worden. Mit dieser naturalistischen Technik stellt er quasi historische Szenen dar, die etwa mit charakteristischen Zopfperücken die Zeit der Aufklärung aufrufen oder die Tage des Januaraufstandes (1863/1864). Diese erstarrte Momentalität lässt sich anschaulich an dem Bild *Posten der Aufständischen* von 1873 erläutern [Abb. 4]. Im Gegensatz zu Michałowski und Kossak stellt die zentrale Szene fünf fast isoliert gezeigte Figuren dar. Die flache Landschaft ist beinahe leer. Wir sehen vier reitende Insurgenten und einen Pilgrim-Bettler, den der Vorposten angehalten hat. Im Hintergrund ist eine ankommende Soldatengruppe gerade noch zu sehen. Das jedoch, was wichtig zu sein scheint, befindet sich außerhalb des Bildes. Drei der Reiter sowie der Bettler richten ihren Blick nach links, als ob dort ein Geräusch zu hören oder etwas zu sehen wäre. Mit ihrer Gebärde scheinen sie sich zu fragen, was dort geschieht. Wir haben also auch hier mit einem Bild zu tun, das den Betrachter zwingt, es genau anzuschauen und die Darstellung mit seiner eigenen Geschichte zu ergänzen.¹²

¹² BAŁUS 2007 (wie Anm. 3), S. 16.

Artur Grottger war ein Meister der allegorisierten Bilder, die in großer Zahl vervielfältigt worden sind. Er malte relativ wenig, und historische Szenen sind unter seinen Bildern selten. Dagegen schuf er eine Reihe von historisch-allegorischen Zyklen, die unmittelbar an die polnische Geschichte anknüpfen. Grottger schuf visuelle Mythen. Man sagt sogar, er habe die visuellen Muster zur polnischen Geschichte ausgebildet. Er zeichnete großformatige Blätter, die dann lithographisch verbreitet wurden. Die reproduzierten Bilder, mit charakteristischer Sepia-Färbung auf gelblichem Papier, hingen in vielen polnischen Häusern. Die bekanntesten Zyklen sind *Polonia*, *Lituania* und *Varsavia*. Grottger wurde 1837 in dem podolischen Dorf Ottyniowice geboren und starb im Alter von vierzig Jahren an Tuberkulose im französischen Kurort Amélie-les-Bains. Seine Ausbildung begann er in Lemberg und Krakau, später bildete er sich in Wien fort, u.a. bei Christian Ruben und Karl Blaas.

In seinen Zyklen kommentierte Grottger die neueste Geschichte. Die Zyklen *Varsavia I* und *Varsavia II* geben die Atmosphäre im russischen Okkupationsgebiet vor dem Ausbruch des Aufstandes wieder. Die größte Bedeutung aber haben die Zyklen, die direkt auf die Ereignisse des Januaraufstands Bezug nehmen [Abb. 5]. Jan Ostrowski schrieb dazu: „Die Episoden, die mit weitgehenden Realismus in Details dargestellt wurden, betrafen keine einzelne Geschehnisse, sondern versinnbildlichen eine symbolische Synthese der nationalen Tragödie. Im Bild ‚Das Schmieden der Senses‘ aus dem Zyklus ‚Polonia‘ waren unter der Schicht einer genauen Beschreibung der Einzelheiten sogar zwei mythische Bildmotive verborgen: eines – nationale, das die Vorbereitung der Waffen zeigte, ein Symbol, das seit dem *Kościuszko*-Aufstand zum ständigen Element der patriotischen Symbolik wurde; und das zweite – das allgemeine, das über Schmiede des *Vulkans* bis zu jenen längst vergangenen Zeiten zurückreichte, als die Arbeit des Pflug- und Schwertherstellers eine Beschleunigung in der Entwicklung des Menschengeschlechtes gebracht hatte.“¹³ Diese spezifische Nutzung der realistischen Mittel, die weniger der Beschreibung der historischen Situation dienen, sondern vielmehr eine Darstellung geschichtsphilosophischer Ideen ermöglichen, halten die Symbolik des Bildes offen, machen sie vieldeutig. Mit seinen Zyklen, die auf einfachen Assoziationen



5. Artur Grottger: ‚Das Schmieden der Senses‘ aus dem Zyklus ‚Polonia‘, 1863. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum. Repro: POTOCKI, A.: Grottger. *Lwów* 1907.

aufbauen, die sowohl der polnischen Geschichte als auch der Weltgeschichte entnommen sind, außerdem mythologische Bezüge aufweisen, sprach Grottger ein breites Publikum überzeugend an.

Die geschichtsphilosophische Konzeption Grottgers könnte man in Kategorien der Familienerzählung, der Familiengeschichte verstehen. Sein Bildgeschehen spielt sich in intimen Dimensionen ab, geeignet fast für eine leidenschaftliche Betrachtung. Die Kunst seines Zeitgenossen Jan Matejko dagegen war öffentlich und monumental. Der Ruhm Matejkos und seines titanischen Werks ist vor allem auf dem Hintergrund der Atmosphäre der Stadt Krakau und der damaligen historischen Diskussionen zu verstehen. Die sogenannte Krakauer historische Schule, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich war, versuchte eine Antwort auf die Frage zu finden, wie es möglich war, dass ein so mächtiges Land wie Polen seine Staatlichkeit verlor. Die Historiker der Krakauer Schule suchten in der Vergangenheit die politischen Fehler, die schließlich zur Niederlage führten. Die Texte von beispielsweise Michał Bobrzyński oder Józef Szujski erforschten jene Schlüsselmomente der polnischen Geschichte, da Polen seine Chancen selbst verspielt hatte.¹⁴ Diese

¹³ OSTROWSKI 1989 (wie Anm. 3), S. 78-79.

¹⁴ Dazu KRAWCZYK, J.: *Matejko i historia*. Warszawa 1990, S. 134-165.



6. Jan Matejko: *König Stephan Batory bei Pskow*, 1872. Repro: POPRZEĆKA, M.: *Arcydzieła malarstwa polskiego. Warszawa 1997.*

nationalkonservative Historiographie wählte zum ideologischen Patron Stańczyk, einen Hofnarren aus den Zeiten Sigismunds des Ersten (des Alten), der nationale Klugheit symbolisierte. Stańczyk war auch eine Lieblingsfigur Matejkos, der ihm auf den Bildern die eigenen Gesichtszüge verlieh.

Der große Maler (von winziger Körpergröße – er war ungefähr so groß wie Adolph Menzel) wurde 1838 in Krakau, der alten Hauptstadt Polens, geboren und starb 1893 ebenda. Seine Familie stammte aus Prag. Mit seinen Bildern erzählte er nicht nur die wichtigsten Ereignisse der polnischen Geschichte, er legte die historischen Prozesse auch aus und unterschied sich damit von Hans Makart, der seine großformatigen Gemälde gleich lebenden Bildern inszenierte. In der Malerei Matejkos erreichen die geschichtsphilosophischen Tendenzen polnischer Geschichtsmalerei ihren Gipfelpunkt. Es ist erstaunlich, dass die historische Exaktheit für Matejko zweitrangig gewesen zu sein scheint. Obgleich die von ihm benutzten Requisiten oft aus verschiedenen Epochen stammen, sind sie wesentliche Bedeutungsträger. Wir sehen auf seinen Bildern sowohl alte Tracht, die er genau studierte, als auch zeitgenössische Kleidung, beispielsweise die des Krakauer Volkes oder der Gebirgsleute, und neben historischen Waffen sind ebenso zeitgenössische Metzgerbeile zu sehen. Weiterhin ist noch zu erwähnen, dass Matejko die Modelle für seine Bilder unter seinen Bekannten

auswählte, die diese Möglichkeit, an der Entstehung eines nationalen Kunstwerks teilzunehmen, als große Ehre betrachteten.

Obgleich Matejko in seinen großformatigen Kompositionen von einem bestimmten Ereignis ausging, hat die Erzählung immer eine Vor- und eine Nachgeschichte.

Die Kritik machte Matejko oft den Vorwurf, dass seine Geschichtserzählung historisch ungenau sei. Er benutze historisch falsche Requisiten, stelle Personen dar, die bei dem gezeigten Geschehen nicht anwesend waren bzw. es gar nicht gewesen sein konnten.

Das Gemälde *König Stephan Batory bei Pskow* (1872) beispielsweise, das viele Autoren für eines der besten Gemälde Matejkos halten, bringt Episoden aus dem polnisch-russischen Krieg um Kur- und Livland und Weißrussland aus den Jahren 1578 – 1582 zusammen [Abb. 6]. Auf dem Bild ist einerseits die Gesandtschaft der Moskauer Bojaren dargestellt, die der König 1580 bei Wielkie Luki empfing, aber es ist auch der Nuntius Antonio Possevino verewigt, der in den Waffenstillstandsverhandlungen ab 1581 vermittelte (der Krieg wurde im Januar 1582 mit Unterzeichnung des Friedensvertrags in Jam Zapolski beendet). Die Chronisten und Daten ignorierend, baute Matejko eine Synthese des Konflikts mit Russland. Die einzelnen Personen sind auf dem Bild die Träger von verschiedenen Ideen. Der Maler

7. Jan Matejko: *Die Schlacht bei Tannenberg, 1878*. Warschau, Muzeum Narodowe. Repro: KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, S. – STOLLOT, F.: *Historia malarstwa polskiego*. Kraków 2000.



versuchte, den Triumph der Polen über die Russen zu synthetisieren.

Der auf dem Thron sitzende König verkörpert die Majestät der Republik der beiden Nationen. Seine Augen sind geschlossen, es scheint, er wolle eben eine treffende Antwort erteilen, was die Spannung noch steigert. Neben ihm steht seine ideologische Emanation, der Schöpfer der Macht Polens und Litauens, Jan Zamoyski, der Großhetmann und Großkanzler der Krone. Die Verwandtschaft der politischen Ideen der beiden Personen wird durch die Kleidung des Kanzlers unterstrichen. Er trägt fast die gleiche Tracht wie Stephan Batory auf dem bekannten Porträt Marcin Krobers. Links vom König ist der Nuntius Possevino als listige Figur gezeigt, der hier die dunklen Interessen des Vatikans verkörpert.

Am besten jedoch zeigt Matejko die Verschiedenheit der russischen Charaktere.

Der russische Historiker Wladimir Stasow schrieb dazu: „Keines unserer historischen Bilder – außer dem Werk von Schwarz – gab mit solch erstaunlicher Treue die Vertreter des alten Russland mit ihren finnisch-tatarischen Physiognomien, ihrer schweren Haltung und ihren demutsvollen Augen wieder.“¹⁵ Die russische Gesandtschaft bildet wahrhaftig ein reiches Spektrum an Gesten und Leidenschaften. Der Polotzker Herrscher Cyprian kniet vor dem König mit Brot und Salz. Hinter ihm simuliert der unruhige und schlaue Ivan Naschchokin einen Kniefall. Der alte Fürst Dimitr Piotrowitsch Jeletzky ist offenherzig ergriffen, hinter ihm demonstriert

Roman Vasilievitsch Olfierew untertänige Nachgiebigkeit. Etwas weiter steht ein Fürst im Harnisch, Theodor Obolensky, in stolzer Trauer.

Der polnische Dichter Jan Lechoń schrieb am 7. Oktober 1953 in sein Tagebuch: „Ein Vortrag von [Oskar] Halecki über das Verhältnis des Vatikans zu Polen. Es kommt heraus, Possevino habe durchaus nicht gegen Polen intrigiert und damit Moskau gebolfen. Na, was soll man da sagen, wenn er auf dem Bild Matejkos eine Miene macht, als wenn er tausend Jesuiten geschluckt hätte und dazu mit den Fingern irgendwelchen Hokuspokus vollführt? Jetzt sollte jemand ein Bild nach Halecki malen, auf dem Possevino den weißen Adler streichelt.“¹⁶

1878 beendete Matejko *Die Schlacht bei Tannenberg*, ein Bild, das ihn viel Mühe und Vorbereitungsarbeit gekostet hatte [Abb. 7]. Der fast besessene Drang zu historischer Exaktheit verbindet sich hier mit malerischer Vision. Man schreibt, der entscheidende Impuls für dieses Bild sei die Situation in Europa nach der Niederlage Frankreichs und der Entstehung des Zweiten Deutschen Reiches gewesen. Der Maler verzichtete diesmal auf die Zusammenstellung verschiedener Aspekte der Geschichte und konzentrierte sich auf Schlüsselmomente der Schlacht. Sie ist als Urteil Gottes dargestellt. Die Zeitgenossen kritisierten eine Reihe angeblicher Fehler, die Matejko gemacht hatte: zu viele Figuren auf der Leinwand (das Bild ist riesig – 426 cm hoch und 987 cm lang), die sich zu einem unnatürlichen Knäuel von Menschen und Pferden drängen, außerdem überfrachtet

¹⁵ Zitiert nach Jan Matejko. *Wypisy biograficzne*. Bearb. J. GINTEL. Kraków 1955, S. 218.

¹⁶ LECHOŃ, J.: *Dzienniki*. Londyn 1973, Bd. 3, S. 193, hier zitiert nach KRAWCZYK 1990 (wie Anm. 14).

mit realistisch wiedergegebenen Details, die Figuren sind ohne Tiefenwirkung arrangiert, das Kolorit ist grell, die Expression der Gesichter und Bewegungen übertrieben. Den Hochmeister tötet ein Bauer, noch dazu mit der Mauritiuslanze, einer Reliquie, die zu den polnischen Krönungsinsignien gehörte.

Besonders streng beurteilte man die Darstellung des Fürsten Witold, der in einen Kampfesfuror verfallen scheint und nicht, wie es für einen Heerführer üblich wäre, sein Heer aus der Entfernung leitet. Und mehr noch – eben Witold, Fürst von Litauen, und nicht sein Bruder, Ladislaus, König von Polen, ist Protagonist und Schlüsselfigur. In göttlichem Wahnsinn führt er die Litauer, Polen, Samogiten und Russen gegen den teutonischen Orden. Dass das Handeln vom Willen Gottes bekräftigt wird, unterstreicht die Tatsache, dass ein Mann von niederem Stand, jedoch mit heiligem Werkzeug, den Hochmeister tötet. Offenbar bietet das Bild eine neue Interpretation des Konflikts. Tarnowski, Biograph und Freund Matejkos, notierte folgende Äußerung des Meisters zum Thema „historische Malerei“: *„In den künstlerischen Werken von höherem Grad und höherer Bedeutung, also in den ehrlich schöpferischen Gebilden, handelt es sich weder darum, das in Chroniken beschriebene Ereignis, seinen chronologischen Verlauf oder die geographische Identität des Ortes wiederzugeben... Es geht um ein historisches Bild in der höheren und wahren Bedeutung des Wortes; das historische Bild erfasst einen Vorfall, aber es deutet und kreiert ihn selbständig. Es kommt aus Gründen und Ursachen, die diesen Vorfall bewirkt haben; in bestimmten Figuren verkörpert es das nach eigener Art, obwohl diese Figuren in diesem Moment, an diesem Ort und in dieser Szene nicht unbedingt anwesend und beteiligt waren... Sehr selten ist in der Geschichte ein solcher Moment zu finden, der prägnant genug wäre, das Ganze des historischen Geschehens in sich zu fassen. Die historische Begebenheit fällt nicht als fertige vom Himmel, sie bereitet sich vor in einem ganzen Prozess von Bestrebungen und Unternehmungen verschiedener Personen, die nicht alle beim eigentlichen Ereignis anwesend waren... Und das Bild, das die Ganzheit des Vorfalls darstellen sollte, hat Recht, wenn es in seinem Rahmen all diese Kräfte konzentriert und zeigt. Erst dann wird es zu einem autonom geschaffenen*

*Werk, das nicht sklavenhafte Illustration einer Chronik ist, wird zur Dichtung und zur autonomen Abbildung dessen, was in Chroniken zerstreut und einzeln bleibt, obgleich es zur Ganzheit des Ereignisses gehört. Erst dann wird der Maler zu einem künstlerischen Geschichtsschreiber, zu einem Richter über das Geschehen und alle in ihm wirkenden Kräfte und Elemente.“*¹⁷

Ähnlich wie Matejko widmete sein Schüler, der 1854 in Radom geborene und 1929 in Krakau gestorbene Jacek Malczewski, seine Kunst der Geschichte Polens. Er wählte jedoch einen anderen Weg. Malczewskis Arbeiten über die polnische Vergangenheit sind auf die neuesten Episoden fokussiert. Die Matejkosche Manier, die großen Zeiten Polens zu glorifizieren und die Ursachen seiner Niederlage zu suchen, war ihm fremd und schien ihm keiner künstlerischen Mühe wert zu sein. Malczewski kommentierte die jüngsten Ereignisse und schuf, um seine Botschaft deutlich zu machen, einen neuartigen Bild-Code, der ihm den Spitznamen Symbolowski („Herr Symbolig“) einbrachte. Im Krakauer Kabarett *Der Grüne Ballon* sang die ihn vorstellende Puppe:

*„Überall schneid ich meine Symbole ab,
errate sie, wenn nicht, bist du ein Zäpf.“*¹⁸

Zu den wesentlich neuen, von Malczewski eingeführten Symbol-Requisiten gehörten der *szynel* und vor allem die Jakutentracht.¹⁹

Der *szynel*, obgleich sein Name französischer Abstammung ist (fr. *chenille*, rus. *шунель*), diente spätestens seit 1802 als Mantel der russischen Soldaten und aller Offiziellen. Für die Polen dagegen war er ein Sinnbild der Erniedrigung, weil auch die Sibirienverbannten, die sogenannten Sibiriki, einen *szynel* bekamen, damit sie ihr tragisches Schicksal noch stärker empfanden. Der *szynel* war also ein Symbol der Niederlage des Menschen, kein Freiheitszeichen, und darum sind die ihn tragenden Personen auf den Bildern oft mit Fesseln dargestellt. Jacek Malczewski sagte selbst: *„Das ist mein Gefährte durch die ganze Kunst... Ich sah in ihm ein Sinnbild unserer Gefangenschaft,*

¹⁷ TARNOWSKI, S.: *Matejko*. Kraków 1897, S. 472-473.

¹⁸ U.a. bei JAKIMOWICZ, A.: *Jacek Malczewski*. Warszawa 1974, S. 8, 11.

¹⁹ GRALAK, O.: *Strój i ubiór w twórczości Jacka Malczewskiego. Wybrane zagadnienia*. [Mag.-Arb.] Toruń : Ms. Katedra Historii Sztuki i Kultury, 2005.

was die Menschen jetzt vielleicht verstehen, vielleicht auch nicht.²⁰ Seine symbolische Bedeutung war unter den Polen allgemein bekannt. Der Kunstkritiker Rudolf Starzewski schrieb 1898 zu einem Bild Malczewskis, das *Inspiration des Sklaven* betitelt ist: „Der einen alten szynel der Sibirienverbannten tragende Jüngling legt seine Stirn auf einen hölzernen Tisch. Vor ihm steht die monströse Chimäre. In den zum Kreis geschlossenen Händen hält sie einen Rundspiegel. »Sieh dich an, Sklave! Sieh deine Lumpen an! Sieh deinen Mantel an, in welchem eine Generation nach der anderen, die Väter nach den Großvätern, in Scharen durch die Schneewüste gingen. Ich bin keine attraktive Liebhaberin, die Genuss und Ruhe schenkt, ich bin eine Harpyie, die sich in deine Seele verbeißt, die aus deinem Herzen alles Blut und alle Freude saugt. Weil du ein Sklave bist; du bist der Sohn einer Sklavenmutter.«²¹ Ganz anders benutzte Malczewski in seinen Bildern die Elemente der Jakutentracht. Die Genauigkeit der Details – Mütze, Schuhe aus Elchleder (*Sara*), Unterhosen (*Sylai*) und Pelz – schließt die Vermutung aus, dass es sich um eine freie Erfindung, eine Art *licentia exotica*, handelte. Aus neuesten Forschungen geht hervor, dass Malczewski intensiv Waclaw Sieroszewskis Buch *Zwölf Jahre im Jakutenland* (veröffentlicht 1900) benutzt hat. Das Buch enthält zahlreiche Zeichnungen, außerdem eine genaue Beschreibung der Tracht. Zwischen dem Schicksal der Polen und dem der Jakuten bestanden Konvergenzen. Die Jakuten wurden im 17. Jahrhundert von Russland unterworfen und versuchten seitdem immer wieder, durch zahlreiche Aufstände ihre Freiheit wieder zu gewinnen. Ähnlich wie sie es mit den Polen getan hatten, vernichteten die Russe die Jakuten kulturell, ökonomisch und religiös. Sie waren mit hohen Steuern belastet, wurden gezwungen, zum orthodoxen Glauben überzutreten, und die Benutzung der Muttersprache wurde ihnen verboten. Trotz der Verfolgungen verhielten sich die Jakuten freundlich und bewahrten ihren eigenen Willen. Deshalb verleihen diese Elemente einer Kultur aus dem schrecklichen Sibirien den Bildern Malczewskis zusätzlichen Gehalt. Dies war wahrscheinlich der Grund, warum Malczewski eben aus der Jakutentracht ein Attribut und Requisit der

Okkupationsepoche machte. Im Gegensatz zum *szynel*, der die Erniedrigung der Polen symbolisierte, trug die Jakutentracht, obwohl sie sich auch auf die Sibirientragödie bezog, eine Spur ironischer Freiheit in die Bilder.

Spiele mit der Geschichte und mit den Symbolen trifft man vor allem auf den Selbstbildnissen, wie beispielsweise dem mit Jakutenmütze von 1907. Mit dem ironischen Requisit auf dem Kopf zwinkert der Maler dem Betrachter zu.

Bevorzugt erscheint die Jakutentracht jedoch in Gemälden mit Sibirienthemen. Die Bilderreihe *Eloe und Ellenai* zum Beispiel, inspiriert von einem Poem Juliusz Słowackis, erzählt die tragische Geschichte einer jungen Dame, Ellenai, die als Sünderin nach Sibirien verbannt wurde. Das Bild von 1908 – 1909 stellt den Moment dar, als die geflügelte Engelin Eloe die Leiche der aus Sehnsucht nach der Heimat gestorbenen Ellenai mitnimmt. Eloe trägt die schon bekannte Mütze, ebenso die besagten Schuhe – Ellenai liegt auf einem *szynel*, jenem Unglücksmantel. Auf diesen Bildern wird die Engelin Eloe nicht nur zum Schutzengel der nach Sibirien verbannten Polen, sondern sie erscheint auch als Schutzengel der Jakuten und aller Verbannten, die trotz aller Tragödien, die sie erlitten haben, immer offen bleiben, freundlich und damit verletzlich.

Für die historische Malerei bleibt jedoch sein Bild *Melancholie* aus den Jahren 1890 – 1894 von prägnantester Bedeutung [Abb. 8]. *Melancholie* ist ein Bild, in dem die Geschichtsphilosophie sich in eine Allegorie des polnischen Schicksals verwandelt. Gleichzeitig ist es ein Bild über das Malen, genauer gesagt, das Malen der Geschichte. Die verdichtete Erzählung füllt das Atelier des Malers völlig aus. Von der linken Seite, wo der Maler vor der Staffelei sitzt, bis zum rechten Rand des Gemäldes, wo sich eine geheimnisvolle, schwarz gekleidete Frauenfigur in einem einen Spalt weit geöffneten Fenster befindet, zieht eine Reihe wundersamer Gestalten auf, die die tragische polnische Geschichte des 19. Jahrhunderts symbolisieren. Dieses Bild ist oft interpretiert worden als Darstellung der polnischen Gesellschaft, die

²⁰ NOWIŃSKI, F.: *Polacy na Syberii Wschodniej. Zesłańcy polityczni w okresie międzypowstaniowym*. Gdańsk 1995, S. 23, zitiert nach GRALAK 2005 (wie Anm. 19), s. 39.

²¹ STARZEWSKI, R.: *Secesja II*. In: *Życie*, 2, 1898, Nr. 25, S. 305; auch bei GRALAK 2005 (wie Anm. 19), S. 33.



8. Jacek Malczewski: *Melancholia*, 1894. Posen, Muzeum Narodowe. Repr.: Metaphor and Myth (wie Anm. 3).

mit und ohne Hoffnung auf ein Wiedergewinnen der Unabhängigkeit kämpft.²²

Diese künstlerischen Figuren verwandeln sich in Figuren-Symbole, die – wie Stanisław Witkiewicz schrieb – ein ganzes Jahrhundert mit seinen Aufständen evozieren. Gleichzeitig stellt der Zug die verschiedenen Stufen des Lebens dar. Die Figuren in der Nähe der Staffelei sind jung, in der Mitte reif zum Kampf, und jene am Ausgang, in der Nähe des Fensters, nähern sich den Armen des Todes. Malczewski malte ein ganzes Jahrhundert, das als individuelle Existenz zwischen Geburt und Tod aufgespannt ist. Das Jahrhundert, ähnlich dem in fruchtlosem Kampf befangenen Menschen, wurde geboren, reifte und wurde alt.

Wie oben bereits gesagt, kann Malczewskis *Melancholia* als Allegorie Polens im 19. Jahrhundert und als Zusammenfassung seiner dramatischen

Geschichte verstanden werden. Malczewski greift hier die skizzierte Spur einer universellen Geschichte auf. Obwohl er das 19. Jahrhundert beschließt, ist er dennoch nicht der letzte, der auf diese Weise die polnische Malerei historisiert. Die Neigung, historische Prozesse ohne historische Buchstäblichkeit zu erzählen und statt einer konkreten Anekdote eine historische Stimmung zu evozieren, ist auch in der polnischen Malerei der heutigen Zeiten zu treffen. Der Warschauer Historienmaler Michał Bylina (1904 – 1982) versuchte in seinem Bild *September 1939* durch eine Metaphernsprache die Niederlage Polens am Anfang des Zweiten Weltkriegs zu veranschaulichen und eine Verheißung besserer Tage zu antizipieren. Bylina scheint auf dem Bild zu sagen: aus der nebligen Atmosphäre, die die schlimmen Zeiten verdeckt, werden neue Zeiten verkündet, und aus der Erstarrung kommt neue Bewegung.

²² *Melancholia Jacka Malczewskiego* (=Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Prace Komisji Historii Sztuki, 31). Konferenzband. Hrsg. P. JUSZKIEWICZ. Poznań 2002.

Poľské historické maliarstvo 19. storočia v stredoeurópskom kontexte. Vznik – rozvoj – osobitosti

Resumé

Počiatky moderného poľského maliarstva, podobne ako maliarstva ostatných krajín v tomto regióne, majú korene v 18. storočí. To boli pre Poľiakov posledné roky štátnej nezávislosti, presnejšie povedané Republiky oboch národov (Poľiakov a Litovcov). Za vlády Stanislava Augusta sa vytvorili štruktúry, ktoré v neskoršej dobe, keď Poľiaci stratili svoju štátnosť a boli rozdelení medzi troch okupantov (Prusko, Rusko a Rakúsko), hrali veľmi dôležitú rolu pre myšlienkovú kontinuitu ideológie Poľiakov. Rozvinuli sa také druhy maliarstva, ktoré sa neskôr stali podstatné pre poľské umenie: krajinárstvo a historické maliarstvo.

Poľské maliarstvo 19. storočia sa formovalo v stredoeurópskom kontexte, malo však predsa svoje zvláštnosti. Na jednej strane možno hovoriť o spoločných vývinových tendenciách pre strednú Európu v krajinárskom a portrétnom maliarstve, na druhej strane kvôli komplikovaným politickým podmienkam práve ideologicky zaťažené historické maliarstvo dávalo možnosť vlastným spôsobom hovoriť o problémoch jednotlivých národov. Historické maliarstvo zohrávalo v 19. storočí na poľských územiach zvlášť významnú rolu a bolo veľmi pevne späté s vývojom moderného maliarstva. Práve v tomto odvetví sa sformovala originálna reč maliarskeho umenia. Treba sa tiež zmieniť, že na poľských územiach do roku 1893 neexistovala nijaká umelecká akadémia. Poľskí umelci študovali po vyše storočie vo Viedni, Mníchove, Paríži a inde, avšak ich diela predsa tvoria ucelený systém, umožňujúci hovoriť o poľskom maliarstve. Obzvlášť charakteristické sú tieto národné črty v historickom maliarstve.

V troch okupovaných oblastiach bývalej Republiky oboch národov sa vyvinuli tri rozdielne systémy školstva, práva, a dokonca rozdielne koncepcie vlády, a predsa sa hovorilo a aj dnes sa hovorí o poľskom umení tejto doby, hoci Poľsko ako štát neexistovalo.

Dôležitejšiu úlohu v uchovaní poľského povedomia medzi rokmi 1795 – 1918 však realizovalo práve historické maliarstvo. Pokúsím sa preto na

niekoľkých príkladoch pojednať o zvláštnostiach tohto druhu v poľskom umení. Ako dôležité sa javia tri zvláštne črty. Už rané maľby z doby posledného kráľa Republiky oboch národov, Stanislava Augusta, mali záujem o alegorické stvárnenie historických udalostí (Marcello Bacciarelli). Okrem toho máme do činenia s podstatnými zvláštnosťami v poľskej maľbe bojových scén. Na obrazoch, zachytávajúcích bojové udalosti, sú zriedka zobrazení protivníci. Poľiaci bojujú s neviditeľnými protivníkmi (Piotr Michałowski). Po tretie, v 19. storočí sa v Poľsku vytvoril typ loveckej maľby, v ktorom boli hlavné prvky kompozície prevzaté z bojových výjavov. Lovec sa mal ponímať ako symbolická rytierska postava novej doby, ktorá drží stráž nad krajinou. Zakladateľom tejto koncepcie bol Juliusz Kossak.

Myšlienka použiť historické udalosti ako indície k alegorickým a dokonca historicko-filozofickým úvahám je charakteristická predovšetkým pre umenie Jana Matejka, hoci zmieniť sa tu treba aj o symbolike umenia Artura Grottgera. Jan Matejko sa vo svojich obrazoch pokúšal kritické historické momenty, predovšetkým z dejín Poľiakov, pretvoriť na univerzálnu interpretáciu historického procesu.

Jeden z jeho žiakov, Jacek Malczewski, maľoval obrazy, v ktorých symbolická štruktúra prevažovala nad realistickým rozprávaním. Pre jeho sklon ku komplikovaným symbolickým konštrukciám v obrazoch mu kritici udelili prezývku pán Symbolewski. Malczewski výrazne rozšíril svoj repertoár symbolov o ruský vojenský kabát *szynel* (rusky шинель), ako aj o ľudový kroj na Sibíri žijúcich Jakutov. Tieto exotické prvky zahrnul do vybudovaného sveta významov poľského trpiteľstva 19. storočia.

V roku 1918 Poľsko opäť získalo svoju nezávislosť, avšak sklon k alegorickému spodobeniu dejín a komplikovanej symbolike sa napriek svojmu anachronizmu stále uplatňoval. V skutočnosti sa z poľského maliarstva nikdy nevytratil.

Preklad z nemčiny D. Bořutová

Mansions under the Spell of the “Olden Times”. Country House Building in the English Style

József SISA

In the early 1840s unusual ripples disturbed the placid universe of neoclassical architecture in the western and northern fringes of historical Hungary: one after the other, country houses fitted with picturesque battlements, pointed windows and curious mouldings began to appear. Two of them, those at Rusovce (Oroszvár) and Veľké Uherce (Nagyugróc), went up in the area of today's Slovakia, the third one at Vép in Vas County of modern Hungary. Apart from a predilection for a style reminiscent of Windsor Castle, their builders shared some other interests, which, in one way or another, bound them to England. It is also remarkable that none of the country houses was designed by a Hungarian architect, or, for that matter, by an English one, but all three were built by Austrian designers. The specific features of their architecture and the circumstances under which they were built can be best understood in a context that encompasses not only England and historical Hungary, but also wider areas of the central European region.

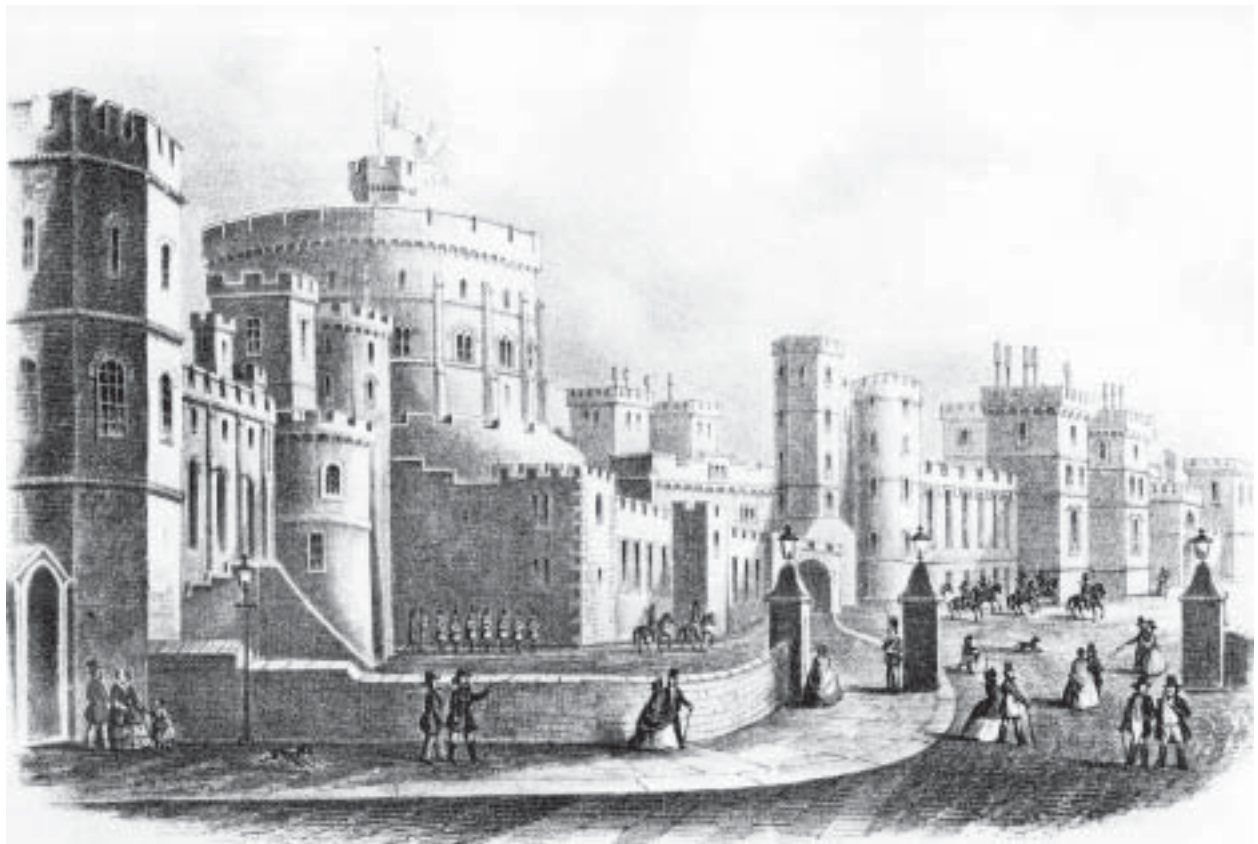
England was the fountain-head of the Gothic Revival movement. A trend intertwined with it, the castle revival, also evoked the Gothic past, with specific features such as machicolations sitting on brackets, often displayed on circular or polygonal towers.¹ Garden follies and fake castles in this mode proliferated in Britain in the 18th century. Neo-

Gothic and castellated structures sometimes included prominent drip-stones, often square and broken, borrowed from late-Mediaeval Tudor architecture. The underlying idea behind this was the playful and the Picturesque, rather than the accurate and the historical. The castellated and the Neo-Tudor modes reached their climax in England in the period of the Regency, more notably between c. 1810 and 1830. Spectacular buildings by John Nash (Caern Castle, Cornwall, c. 1808), Anthony Salvin (Mamhead, Devon, 1828 – 1838) and William Wilkins (Tregothan, Cornwall, 1816 – 1818; Dalmeny House, 1814 – 1817) attest to this, the most influential, indeed seminal, building of this kind being Windsor Castle [Fig. 1] as remodelled by Jeffry Wyattville (1824 – 1840). Another main source for the “castle” style, and more broadly the picturesque country house in the Regency period was Walter Scott's house at Abbotsford (built in two campaigns 1817 – 1819 and 1822 – 1825). In many respects this was the beginning of a more explicitly “Scottish Baronial” style, but it led the way for informal, castellated country houses, even anticipating Windsor.² In addition, its link to the Romantic associations of history, thanks to Walter Scott's novels, increased awareness of the medieval world. Also pattern books propagating this kind of architecture came out in great numbers. They included Robert Lugar's *Plans and Views of Buildings*,

¹ GIROUARD, M.: The castle revival in English architecture. In: WAGNER-RIEGER, R. – KRAUSE, W. (eds.): *Historismus und Schlossbau*. München 1975, pp. 83-86; WATKIN, D.: *Regency. A Guide and a Gazetteer*. London etc. 1982; WATKIN, D.: *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. London 1982; ALEXANDER, M.: *Medieval-*

ism. The Middle Ages in Modern England. New Haven – London 2007.

² DAITCHES, D.: *Sir Walter Scott and His World*. London 1971; WAINWRIGHT, C.: *The Romantic Interior: The English Collector at Home 1750 – 1850*. New Haven – London 1989.



1. Jeffrey Wyattville: Windsor Castle, 1824 – 1840. Repró: Az Ország Tükre, 1862, No. 14, p. 213.

Executed in England and Scotland in the Castellated and Other Styles (London 1823) and Thomas F. Hunt's *Exemplars of Tudor Architecture Adapted to Modern Habitations* (London 1830), but elevations in the same style appeared also in J. C. Loudon's highly important *Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture* (London 1833). An equally influential work was Joseph Nash's *Mansions of England in the Olden Times* (London 1838 – 1849).³ These and similar publications proved to be an effective tool in the dissemination of the English taste.

Interest in English things was already on the rise in the 18th century due to the country's rise to prominence in European politics and culture. Bouts of "Anglomania" swept over the Continent, which manifested itself in various aspects of life and art

from dress (especially male) to horse racing and garden design. Even proud countries with a strong sense of identity and deep-rooted indigenous culture such as France succumbed. As the 19th century wore on, renewed interest in the island-nation persisted, despite the artificial interval of the Napoleonic wars. Hungary, where in the 1830s and 1840s not only aristocrats but also a sizable number of young intellectuals were able, and eager, to travel to England, followed suit.⁴

Architecture was one of the fields where English models found imitators. It would be untrue to say that English-inspired styles set the tone on the Continent, but they certainly represented a welcome addition to the increasingly colourful world of architectural creation. Perhaps the castellated and the

³ WRIGHTSON, P.: The English Picturesque: Villa and Cottage, 1760 – 1860. In: *Indianapolis Museum of Art Bulletin*, 1, 1973, No. 3 (new series).

⁴ ORSZÁGH, L.: "Anglomania" in Hungary, 1780 – 1900. In: *The New Hungarian Quarterly*, 22, 1981, No. 82, pp. 168-179.

Neo-Tudor modes have been perceived as the most “English” as revival styles go. Also in the German states, with which Hungary maintained traditionally strong cultural ties, English forms found application.⁵ In Munich even important buildings in the heart of the city such as the Wittelsbacher Palace, i.e. Crown Prince Maximilian’s residence (1840 – 1848), were built as castellated structures.⁶ Prussia’s leading architect in the age of neoclassicism, Karl Friedrich Schinkel, too, built occasionally along English lines. His Schloss Babelsberg (1832 – 1835), again a structure for a youthful Crown Prince, Wilhelm, represented an embodiment of the contemporary concept of Englishness.⁷ It was particularly in the field of country house buildings that the Neo-Gothic, castellated, the Neo-Tudor, and soon the cottage style, came to be considered as the most adequate forms of architectural expression.

Starting from the late 1830s, a string of English-inspired country houses were erected in the western provinces of the Habsburg Empire. Schloss Anif (H. Schönauer, 1838 – 1848), Schloss Gafenegg (L. Ernst, 1843 – 1864), Schloss Merkenstein (J. Romano and A. Schwendenwein, 1843 – 1844) in the “Austrian” provinces, Schloss Hrádek (E. B. Lamb, 1839 – 1857), Schloss Frauenberg/Hluboká (F. Beer, 1841 – 1857), Schloss Eisgrub/Lednice (G. Wingemüller, 1841 – 1857) in the Czech provinces were the most outstanding of these structures.⁸ It is no accident that the architects of some of the above-mentioned houses were invited to produce similar structures in the eastern half of the Empire.

Historical Hungary constituted part of the Habsburg Empire, and naturally the two halves of

the monarchy, in spite of their different constitutional make-up, lived in a political, economic and cultural symbiosis. Vienna, the capital of the Empire and the cultural centre where aristocrats from all the Habsburg provinces felt at home, exerted far-reaching influences. It would be wrong, though, to ignore local ideas and developments, which were present also in the area of country house building.⁹ First of all the role of visits to England, referred to above, cannot be overestimated. Of the many travellers Count István Széchenyi, the sharp-eyed and innovative aristocrat, whose driving ambition was to improve the lot of his country not least by encouraging the construction of good dwellings and thereby provide further incentive to patriotism, paid special attention to English country house building practices. In the 1830s he even wrote a book, in fact a long-winded and idiosyncratic treatise, on the subject. Though the book was published only posthumously, he had discussed in person the related issues, mostly technical matters concerning comfort, with his peers. Other travellers were more susceptible to the romantic aspects of architecture. Upon catching sight of Windsor Castle, Bertalan Szemere enthused: “*Windsor, my friend, is an especially beautiful knights’ castle... There is no symmetry between its parts and thus the whole figure is all the more fabulous, savage, fantastic. And the round tower, which rises at the centre of the castle from a second mound-like top, is royally magnificent, like a column surmounted by a crown, and on its extremity the flag of Britain is fluttering, attached to a pole.*”¹⁰

Some noblemen resorted to English pattern-books when they built their homes. József Eötvös described a typical Anglomaniac, not without a touch

⁵ MUTHESIUS, S.: *Das englische Vorbild*. München 1974.

⁶ NERDINGER, W. (ed.): *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825 – 1848*. München 1987, pp. 228-233.

⁷ *Karl Friedrich Schinkel 1781 – 1841*. [Exhib. Cat.] Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 1982, pp. 216-218.

⁸ KOTRBA, V.: Die Anfänge der Neugotik in den böhmischen Ländern. In: *Alte und Moderne Kunst*, 10, 1965, No. 81; EGGERT, K.: Der sogenannte ‘Historismus’ und die romantische Schlösser in Österreich. In: WAGNER-RIEGER – KRAUSE 1975 (see in note 1), pp. 55-82; WINDISCH-GRÄTZ, F.: Schloss Hrádek in Böhmen. In: *Ibidem*, pp. 143-150.

⁹ SISA, J.: The ‘English Garden’ and the Comfortable House. British Influences in Nineteenth-Century Hungary. In: ERNYEY, G.: *Britain and Hungary. Contacts in Architecture and Design During the Nineteenth and Twentieth Century*. Budapest 1999, pp. 71-94; SISA, J.: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon – A historizmus kora* [Country House-Building and Country House Culture in Hungary – The Age of Historicism]. Budapest 2007.

¹⁰ *Utazás külföldön. Válogatás Szemere Bertalan nyugat-európai útínaplójából* [Travelling Abroad. Excerpts from Bertalan Szemere’s West European Travel Diary]. Budapest 1983 (1st ed. 1840), pp. 315-316.

of irony, in his novel *Village Notary* (1845): “When Mr. James Bántornyí returned from England, he rebuilt the family mansion on a plan which was suggested by Loudon’s Encyclopaedia of Cottage Architecture. The new building, which did so much honour to his taste, was not above one story high; but one of the old towers, which communicated with the new house, was built higher and... provided with a wooden staircase. A verandah was constructed on that side of the house which fronted the garden, and an antechamber and a billiard-room were built in the yard.”¹¹ Even as late as the 1870s some English books were still in use. Count Ferenc Nádasdy, for instance, drew on Nash’s *Mansions of England in the Olden Times* when he built a new ancestral centre at Nádasdladány. Such aids were definitely needed since most architects had no first-hand experience of English architecture, let alone British training. The new taste quite often arrived through the patron’s mediation and at his express wish.

Now let’s turn our attention again to the three country houses mentioned at the very beginning of this article, the first architectural achievements of their kind. (Though not the very first manifestations of Gothicism, which go back to the late 18th century.¹²) The most sumptuous of them, Rusovce (1841 – 1844) [Figs. 2-3], was built for Count Emanuel Zichy-Ferraris, and designed by Franz Beer, Prince Schwarzenberg’s court architect and the designer of Schloss Frauenberg/Hluboká.¹³ The guests who appeared at the ceremonial laying of the corner stone at Rusovce included Prince Schwarzenberg himself (as well as his architect), Chancellor Metternich, the *de facto* ruler of the Habsburg Empire, and Zichy-Ferraris’ brother-in-law, Robert Gordon, the English ambassador to Vienna, and another Englishmen by the name of Lord Brabayon. The presence of the distinguished guests from England was probably due to the fact that the patron’s wife was an Englishwoman, Charlotte Strachan, daughter of a high-ranking family. Contemporary sources



2. Franz Beer: *Zichy-Ferraris Country House, Rusovce, 1841 – 1844*. Repro: Steel-engraving by Ludwig Robbock.



3. Franz Beer: *Zichy-Ferraris Country House, Rusovce, 1841 – 1844*, view of interior. Photo: Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, Bratislava.

¹¹ EÖTVÖS, J.: *Village Notary: A Romance of Hungarian Life*. Vol. 1. Trans. O. WENCKSTERN. London 1850, p. 155. (Original Hungarian edition: EÖTVÖS, J.: *A falu jegyzője*. Pest 1845.)

¹² KOMÁRIK, D.: A korai gótizálás Magyarországon [Early Gothicism in Hungary]. In: ZÁDOR, A. – SZABOLCS, H. (eds.): *Művészet és felvilágosodás*. Budapest 1978, pp. 209-300.

¹³ KOMÁRIK, D.: A romantikus kastélyépítészet kezdetei Magyarországon [The Beginnings of Romantic Country House Building in Hungary]. In: *Építés-Építészettudomány*, 7, 1975, No. 3-4, pp. 431-451; POHANIČOVÁ, J.: Romantické prestavby šľachtických sídiel. Rusovce, Veľké Uherce a Bojnice [Romantic Adaptations of Country Houses. Rusovce, Veľké Uherce a Bojnice]. In: *Pamiatky a múzeá*, 54, 2005, No. 2, pp. 46-53.



4. Alois Pichl: *Keglevich Country House, Velké Uherce, 1845 – 1850*.
Repro: Steel-engraving by Ludwig Robbock.

claim that the house owed its English appearance to Count Zichy-Ferraris' desire to gratify his wife with a structure reminiscent of her country. And probably even the money needed for its construction came from English sources, notably Charlotte Strachan's unusually generous dowry.

Velké Uherce (1844 – 1850) [Figs. 4-5], Count János Keglevich's country house, followed immediately upon Rusovce, and owed it more than just an initial impulse.¹⁴ In fact Keglevich knew Rusovce quite well and in some ways modelled his house upon it. He sent his architect, the Viennese Alois Pichl, to Rusovce to see the house there, copy some of its details, and even have a good look at its plans. Yet Keglevich had his own sources from England. His architect used an "English copper engraving" when it came to the design of the wooden prospect tower on one of the bastions, and his library contained J. Britton and E. W. Brayley's 25-volume *Beauties of England and Wales* (London 1801 – 1818).¹⁵ A journey to France and Britain in 1846 – 1847 (in his diary he noted a visit to the Walter Scott Monument in



5. Alois Pichl: *Keglevich Country House, Velké Uherce, 1845 – 1850*,
view of the library. Photo: J. Sisa.

Edinburgh) quite surely provided further justification for the style he chose for Velké Uherce.

The third house, at Vép (1867 – 1847), was also designed by a Viennese, Johann Romano.¹⁶ His patron, Count Ferenc Erdődy, was equally well-travelled, and his library was richly furnished with Hungarian and English books. A visitor also noticed the albums containing the owner's water-colour sketches made in the countries he had visited, among others England, Scotland and Ireland. Erdődy continued to maintain

¹⁴ JANKOVIČ, V.: K dejinám kaštieľa vo Veľkých Uherciach [To the History of the Country House in Velké Uherce]. In: *Vlastivedný časopis*, 22, 1973, No. 2, pp. 70-75; SISA, J.: Alois Pichl in Ungarn. Die Tätigkeit eines Wiener Architekten in Ungarn während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Acta Historiae Artium*, 28, 1982, No. 1-2, pp. 98-107.

¹⁵ SISA, J.: Zámocké knižnice v Topoľčiankach a vo Veľkých Uherciach z hľadiska dejín umenia a knihovedy [Castle

Libraries in Topoľčianky and Velké Uherce from an Art Historical Viewpoint]. In: *Zborník o problémoch a dejinách knižnej kultúry*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2006, pp. 221-225.

¹⁶ SISA, J.: A vépi volt Erdődy-kastély Vas megyében [The Former Erdődy Country House at Vép in Vas County]. In: *Műemlékvédelem*, 21, 1977, No. 3, pp. 170-172.

ties with Britain after the initial construction of his house; in 1868 an Edinburgh engineer by the name of David Lowe sent him plans for a conservatory.

As we have seen, the three buildings under survey were products of an active personal interest in England; still all three came from the drawing boards of Austrian architects. Ultimately the interaction of a wider international context and a narrower central European background shaped their forms. At the same time their architecture, however convincing and consistent, was not much more than skin-deep. The three country houses were originally constructed at earlier times, and the castellated Neo-Gothic remodelling affected hardly anything more than their facades. The U-shaped plan of Rusovce goes back to the 18th century, which was not changed by the 19th century additions; yet the battlements, Gothic arches and polygonal excretions quite successfully mask the building's original, formal character. It is remarkable, though, that no attempt was made at asymmetry, for instance with the addition of a prominent tower on one side, which would have given the house an even more romantic appearance. The 19th-century architect was, or had to be, content with a two-tier tower on top of the central pavilion. This tower is a rather small structure and lacks any prominence; it is in actual fact a somewhat timid and half-hearted essay. Veľké Uherce is in many ways similar. Here the original structure was mediaeval, which, with its round tower at each corner, lent itself naturally to Neo-Gothic recreation. But when the architect suggested raising the height of one of them by 10 metres, his client, who was admittedly a friend of symmetry, failed to understand the significance of the idea. (Instead, a small wooden prospect tower was put on one of the towers at the rear, later to be removed.) Besides the crenellated battlements there was another feature intended to give the building a specifically English look: a trapezium-shaped central pavilion attached to the principal façade in imitation of a large bay-window. The country house at Vép had originally an immense tower, whose stereometry easily and inherently adapted itself to 19th-century use. As a consequence, it turned out to be a structure quite in line with the visual drama of the mock castles of the English Regency period. (Unfortunately the features of the 1846 – 1847 remodelling were wantonly removed in the 20th century.)

Lavish woodwork ensures that the rooms inside the houses have an equally Gothic character. In Rusovce the staircase, due to its considerable size and prominent position anticipating the ubiquitous staircase-cum-halls of later mansions, has a definitely English air. Its wooden railing imitates mediaeval tracery, its ceiling, though flat, boasts a playful display of Gothic “ribs”. The woodwork and decoration reaches its climax on the main floor. Intricate panelling, carefully crafted wooden ceilings complete with consoles and pendants, tall doors in pointed arches create an enchanted atmosphere. The main hall boasts a cycle of paintings attached to the wall, which depict scenes from a chivalric legend. Veľké Uherce is not so grand, but its details are equally opulent and delicate. (It was built, in fact, for the patron's young, second wife.) Local as well as Viennese carpenters and cabinetmakers toiled on the walls and ceilings to give them the splendour demanded by the patrons. Some of the details, such as the pendants, were copied from Rusovce. Special care was taken to ornament the fire-places and the “Gothic-Rococo” mirrors attached to them. What makes Veľké Uherce different from Rusovce is the somewhat mixed style of the woodwork. Keglevich and his wife insisted on including Renaissance details such as the ceilings of the Châteaux of Fontainebleau and Blois, probably as a reminder of a recent journey. Both houses have stained-glass windows, too, Rusovce more of the mediaeval type with strong, primary colours, Veľké Uherce more of the figurative design. Though it is not the task of the present article to discuss garden design, it should be noted that both houses were surrounded by lovely landscape parks, or “English gardens”, as can be seen in contemporary pictures.

The country houses at Rusovce and Veľké Uherce represented an early interest in a special kind of English-inspired Neo-Gothic and belonged to a small group of pioneering structures in the Central European region. Following in their footsteps, orientation to England as a major trend continued in country house building for a few decades. Some of the finest examples deserve more than a passing glance.

The country house Parchovany (Parnó) [Figs. 6-7] is today a mystery. The exact date and the architect's name are unknown, and the building does not exist any more. It was built in the second half of the 1850s by Count Manó Andrassy, on the



6. Country House, Parchovany, late 1850s. Repró: Szalon Újság, 8, 1903, No. 10, p. 6.

remains of a much earlier structure.¹⁷ The anonymous architect made good use of its irregular walls creating an approximately L-shaped plan for the new house, whose apparently haphazard masses included a battlemented bastion, a box-like winter garden, two towers of different shapes, and open arcades (later glazed) composed of Venetian-type Gothic arches. Besides the highly informal massing of its picturesque piles, just this touch of Venetian art lent the structure an English air. In this context one cannot ignore John Ruskin's recently published *Stones of Venice* (London 1851 – 1853), whose far-reaching influence may have been responsible for Parchovany's arcades. It is interesting to note that the Calvinist Church of Lučenec (Losonc) of a somewhat earlier date (1852 – 1854) also had Gothic arcades reminiscent of Venetian palace architecture. Its designer was János Wagner of Pest, who was

not the only architect in that city with a penchant for Venice. Ferenc Wieser, who had visited England and married an Englishwoman, designed the peculiar Pichler House (1853 – 1857) beyond doubt under Ruskin's spell. Yet architects of the Habsburg Empire did not necessarily have to resort to the famed English author for this sort of inspiration. Venice at the time belonged to the Empire and was within easy reach for interested architects. It is well-known from Frigyes Feszl's work and travel sketches how intense that interest could be and how easily it was to be satisfied.¹⁸ As for Parchovany, the interior had also a touch of Venice, i.e. the intricately rich pattern of the drawing room's ceiling.

A variety of stylistic characteristics bring the country house at Galanta (Galánta, c. 1860) [Fig. 8], too, into the English orbit.¹⁹ It was the residence of Count József Esterházy, who had it remodelled

¹⁷ KOMÁRIK, D.: A parnói Andrassy-kastély [The Andrassy Country House at Parnó/Parchovany]. In: *Magyar Műemlékvédelem. A Műemléki Tudományos Intézet Közleményei XIII.* Budapest 2006, pp. 231-254.

¹⁸ KOMÁRIK, D.: *Feszl Frigyes (1821 – 1884)*. Budapest 1993; KOMÁRIK, D.: A Note on Frigyes Feszl's Search for a Hungarian National Style. In: *Centropa*, 2, 2002, No. 2, pp. 177-181.

¹⁹ LUKÁČOVÁ, E.: Vývin architektúry na Slovensku v rokoch 1848 – 1890 [History of Architecture in Slovakia from 1848 to 1890]. In: *Arx*, 1972 – 1974, No. 1-6, pp. 116, 120; KOMÁRIK, D.: A gótizáló romantika építészete Magyarországon [The Architecture of Gothicizing Romanticism in Hungary]. In: *Építés-Építészettudomány*, 14, 1982, No. 3-4, pp. 310-311.

7. Country House, Parcbonany, late 1850s, verandah with arcades. Repr.: BOROV-SZKY, S. (ed.): Zemplén vármegye és Sátoraljaújhely. Budapest [1905], p. 97.



and expanded from designs by the Pest architect Antal Wéber. There is more than a passing resemblance between this building's immense, top-heavy tower and some of the castellated structures discussed above. Its massive pillars at the four corners crowned with oversize crenellations lend it a vaguely military appearance. The tower's dense fenestration and plastic treatment evoke again Venice. Beside its visual qualities the tower at Galánta had an additional meaning. The Esterházy family's original title of nobility comes from this place ("Esterházy de Galánta"), and Count József Esterházy, the owner of the country house at the time of its remodelling, held the position of "senior familiae". It is difficult to imagine that he did not take into account the iconological significance of the tower as a symbol of power and evocation of ancestry.²⁰ Attached to the tower was a massive bay window. Some of the same features appear on Prince Károly Arenberg's country house at Ivanka pri Dunaji (Pozsonyivánka, c. 1870) [Fig. 9] without the impressive drama of Galánta. Houses of the lesser nobility could not entirely escape the fashion for castellation either, as structures such as the small country house at Čerenčany (Cserencsény, c. 1860) attest.

In the 1850s the cottage style, another trend with English connotations, arrived on the scene.

Large gables, plain walls, bay-windows coupled with asymmetry and informal massing exerted an irresistible appeal to many a patron. Some of the finest examples can be found in western Hungary, and wherever the architect is known or suspected, he is Viennese, providing a further proof of central European mediation. It is not always easy to separate the castellated from the cottage styles since their architectural devices could easily mix even within a single structure.

Country houses were the primary carriers of English architectural inspiration between 1840 and 1870. Yet some of the typical features found their way to other building types as well, without gaining effective prominence. Occasionally dwelling-houses in towns echoed forms familiar from country houses. Structures with completely modern functions, such as railway stations, could assume the appearance of picturesque, English-style cottages with a random touch of the castellated. A case in point is the stations of the Railway of the Upper Tisza Region, built between 1857 and 1860, probably from designs by the Austrian-owned company's

²⁰ MOJZER, M.: *Torony, kupola, kolonnád* [Tower, Dome, Colonnade] (=Művészettörténeti Füzetek, 1). Budapest 1971.



8. Antal Wéber: Esterházy Country House, Galanta, c. 1860. Repr.: Picture postcard.



9. Arenberg Country House, Ivanka pri Dunaji, c. 1870. Photo: J. Sisa.

architects.²¹ One of the main stations of this type once stood in Košice (Kassa). Features of castellation were employed as a matter of course on structures that had military connotations, such as prisons and barracks. A spectacular building of this type can be seen in Komárno (Komárom), the so-called Officers' Pavilion (1858 – 1863) [Fig. 10], which was not even a “military” structure in the proper sense of the word, yet which had to exude an air of military authority.²² Otherwise the architecture here is not Neo-Gothic but Rundbogenstil. A much later example is the barracks in Nitra (Nyitra), built probably at the end of the

19th century. Massive pillars with elaborate crenellations would also appear on totally non-military, civilian buildings for purely decorative purposes; such features are present even on the Vigadó Building (Assembly rooms and concert hall, 1859 – 1864) in Budapest, Frigyes Feszli's famous romantic achievement.

After 1870 things began to change: English would be gradually replaced by French, and Neo-Gothic by the Neo-Renaissance. Surely a new social set-up of patrons was at least partly responsible for that. Nouveaux-riches may have found English Gothic too “feudal”, while the Renaissance had the lure of

²¹ KUBINSZKY, M.: Romantikus magyar vasúti épületek [Hungarian Romantic Railway Buildings]. In: *Műemlékvédelem*, 3, 1959, No. 3, pp. 149-158.

²² KOMÁRIK, D.: A “félköríves” romantika építésze Magyarországon [The Architecture of Rundbogenstil Romanticism in Hungary]. In: *Építés-Építészettudomány*, 16, 1984, No. 1-2, pp. 161-165.



10. Officers' Pavilion, Komárno, 1858 – 1863. Photo: J. Sisa.

a style that could be associated with the notions of the freedom of the individual and rational thinking. Yet while in the cities the stylistic change was abrupt, in country house building it occurred in the form of a protracted transition, the Neo-Renaissance never gaining absolute predominance. Besides, on account of its informality and flexibility, the French Renaissance accommodated better to country houses than the more disciplined Italian Renaissance preferred in cities. The country house at Komjatice (Komját, 1870 – 1873), which was a landmark structure of its kind until its destruction after World War II, exemplifies the new developments. As the home of Sámuel Wodianer, a second-generation nobleman

of middle-class origin, it flaunted a donjon and a French château style.

With the advent of the French Neo-Renaissance and other cognate modes, English Neo-Gothic did not quite disappear but was on the wane. Fewer and fewer patrons and builders opted for it, until, commenting on the newly erected small country house at Kolta in 1902, an anonymous critic could risk the plain statement: “*The English Gothic style, which our architects don't like.*”²³ This did not mean, though, that English inspiration had ceased to exist altogether. Other impulses would arrive from the island nation, which would show new ways to architecture in general and country house in particular.²⁴

²³ *Szalon Újság*, 7, 1902, No. 14, p. 9.

²⁴ I owe special thanks to Paul Stirton for the revision of this article.

Kaštiele v znamení „starých čias“. Stavby vidieckych sídiel v anglickom štýle

Resumé

V 40. rokoch 19. storočia sa objavil nový typ vidieckeho sídla, ktorého najvýznamnejšími príkladmi sú Rusovce a Veľké Uherce. Svojimi cimburiami, vežičkami a hrotitými oknami pripomínali anglickú architektúru neskorého stredoveku. Vďaka ich pseudovojenskému charakteru ich možno označiť aj ako stavby v hradnom štýle. Tento štýl mal samozrejme pôvod v Anglicku, kde zámok vo Windsore poskytoval univerzálny vzor, dobre známy po celej Európe. Aristokrati, páni aj prostí cestovatelia v tých časoch v čoraz väčšom počte navštevovali Anglicko, kde sa stretali s novým trendom. Anglický architektonický vkus okrem toho propagovali aj anglické vzorníky. Tento záujem o architektúru bol súčasťou „anglománie“, ktorá zachvátila Kontinent v neskorom 18. a ranom 19. storočí a zasiahla aj širší stredoeurópsky región. Pre výstavbu vidieckych sídiel bolo kľúčové sprostredkovanie anglického vkusu cez Rakúsko, keďže tak kaštieľ rodu Zichy-Ferraris v Rusovciach (1841 – 1845), ako aj Keglevichov kaštieľ vo Veľkých Uherciach (1845 – 1850) navrhli rakúski architekti – Franz Beer, resp. Alois Pichl. Je však zaujímavé, že obe stavby boli postavené už skôr a v 40. rokoch 19. storočia boli iba prestavované bez závažnejšej zmeny svojho základného tvaru a pôdorysu. Ich interiéry sa honosia bohatstvom práce v dreve v podobe zábradlí, obkladov stien, drevených stropov s visutými článkami, to všetko v neogotickom slohu.

Ďalšie vidiecke sídlo, kaštieľ v Parchovanoch (druhá polovica 50. rokov 19. storočia), je nepravidelnejší a menej formálny. Zahrnuje aj verandu

s gotickou arkádou pripomínajúcou architektúru Benátok. V tom čase kniha *Stones of Venice* od Johna Ruskina spopularizovala benátsku gotickú architektúru a ľahko mohla ovplyvniť parchovanských stavebníkov. Nádych Benátok a viac než len nádyh pevnostného štýlu vidno na ďalšej stavbe podobného typu, vidieckom sídle Esterházyovcov v Galante (cca 1860), ktoré navrhol peštiansky architekt Antal Weber. Mohutná veža, primerané vyjadrenie ideálu malebnosti, tu mala aj symbolický význam ako pripomienka moci a rodovej histórie.

Medzi rokmi 1840 a 1870 boli prvotnými nositeľmi anglickej architektonickej inšpirácie vidiecke sídla. Avšak niektoré ich typické črty našli cestu aj k iným stavebným typom. Železničné stanice v regióne hornej Tisy, a zvlášť stanica v Košiciach, postavená medzi rokmi 1857 a 1860, sa podobali chalupám v anglickom štýle so slabým nádychom hradného štýlu. Pevnostné prvky sa bežne uplatňovali na stavbách, ktoré mali vojenské konotácie, ako boli väznice a kasárne. Pôsobivú stavbu tohto typu možno vidieť v Komárne, tzv. Dôstojnícky pavilón (1858 – 1863).

Po roku 1870 sa veci začali meniť: anglické sa malo postupne nahradiť francúzskym, gotika neorenesanciou. Novozbohatlíci možno pokladali anglickú gotiku za príliš „feudálnu“, zatiaľ čo renesancia mala prítlačivosť štýlu, ktorý sa dal spájať s predstavami slobody jednotlivca a racionálneho myslenia. V dôsledku toho čoraz menej patrónov a staviteľov uprednostňovalo anglicky inšpirovanú neogotiku.

Preklad z angličtiny D. Bořutová

Letzte Renaissance in Wien. Projekte von Leopold Bauer für die Österreichisch-Ungarische Bank

Jindřich VYBÍRAL

Noch vor seinem vierzigsten Geburtstag erreichte der Architekt Leopold Bauer (1872 – 1938) den Höhepunkt seiner Kräfte. Eine ganze Reihe von verwirklichten Projekten und Publikationen brachte ihm die Anerkennung der Öffentlichkeit. Durch seine Position des gemäßigten Modernismus erlangte er die Gunst der Bauherren sowie vielen Kunstkritiker, die sein Werk für eine Alternative zu dem utilitaristischen Realismus Otto Wagners hielten. Der Kunstreferent der liberalen Tageszeitung *Neue Freie Presse* Adalbert Franz Seligmann formulierte diesen Gedanken sogar in einem Artikel anlässlich Wagners siebzigsten Geburtstags. Er hob Bauers Bemühungen hervor, für die Architektur den Charakter einer künstlerischen Disziplin zurückzuerobern und an die heimische Tradition kreativ anzuknüpfen, und hielt sie für eine notwendige Reaktion auf eine übertriebene Betonung der technischen und praktischen Aspekte. Er sah in Bauer einen „wenn nicht schlechthin des bedeutendsten, so doch eines der bedeutendsten Wagnerschüler“ und einen Realisator der dialektischen Synthese der Gegensätze, wobei er seinem Lehrer nur die historische Rolle des Vorgängers zuerkannte.¹

Der Wettbewerb. Die Suche nach einer konsensuellen Form

Im Bauers Erfolgsmosaik fehlte damals nur ein einziger Stein – ein großer architektonischer Auftrag

in der Hauptstadt der Monarchie. Die ersehnte Gelegenheit ergab sich, als die Österreichisch-Ungarische Bank die Grundstücke der ehemaligen Alserkaserne erwarb, um hier ihren neuen Sitz zu errichten. Im Juni 1911 wurde die Ausschreibung für das Projekt bekanntgegeben und die bedeutenden Architekten der gesamten Monarchie aufgefordert, an dem Wettbewerb teilzunehmen. Schon die Zusammensetzung der Jury deutete einerseits auf eine Verpflichtung des Bankhauses gegenüber der dualistischen Ordnung der multiethnischen Monarchie, andererseits auf ein geringes Interesse an den modernistischen Visionen hin. Der Jury-Vorsitzende war dr. Alexander (Sándor) Popovics, der Gouverneur der Bank. Neben den weiteren drei Vertretern der Bank zählten zu ihren Mitgliedern ausschließlich Repräsentanten des architektonischen Establishments oder Bauexperten, die den Bemühungen der Wiener Moderne äußerst reserviert gegenüberstanden. Die Mitglieder waren die Architekten Ignác Alpár, Alois (Alajos) Hauszmann, Hermann Helmer, Karl König, Virgil Nagy, Andreas Streit und der Vertreter des Stadtbauamtes Heinrich Goldemund.²

Die erste Aufgabe der Jury war die Auswahl der Wettbewerbsteilnehmer – neun aus dem österreichischen und fünf aus dem ungarischen Teil der Monarchie –, unter welchen drei Preise in der Höhe von je zwölf tausend Kronen aufgeteilt werden sollten. Die Bank legte eine Liste von neunundzwanzig

¹ A[dalbert] F[rantz] S[ELIGMANN]: Otto Wagner. In: *Neue Freie Presse* (im Folgenden kurz *NFP*), 13. 7. 1911, S. 1-4, hier S. 4.

² Konkurrenzausschreibung für das neue Palais der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *NFP*, 25. 6. 1911, S. 18;

Konkurrenzausschreibung. In: *Wiener Zeitung*, 25. 6. 1911, S. 9; Wettbewerb für ein Palais der Österreichisch-ungarischen Bank in Wien. In: *Wiener Bauindustrie-Zeitung* (im Folgenden kurz *WBIZ*), 28. 1910 – 1911, S. 310 und 327. Mit der Ausschreibung für das Gebäude der Österreichisch-ungarischen

Architekten vor, wovon zweiundzwanzig aus Wien, sieben aus Budapest und je einer aus Linz, Prag, Reichenberg (Liberec) und Sarajevo stammten. Von den modernen Künstlern waren hier auch Otto Wagner, Robert Oerley oder Otto Schönthal erwähnt. Die Jury beschloss, von den Wiener Architekten Leopold Bauer, Ludwig Baumann, Max von Ferstel, Franz von Krauß, Ernst von Gotthilf, Alexander Neumann, Friedrich Ohmann und Alexander von Wielemanns einzuladen. Von den tschechischen Künstlern sollte am Wettbewerb nur Jan Kotěra teilnehmen, von den ungarischen dagegen wieder eine ganze Reihe – József Hubert, Flóris Nándor Korb, Samuel Pecz, das Architektenduo Géza Kármán und Gyula Ullman sowie ein weiteres Tandem Emil Töry und Móric Pogány. Unter den Teilnehmern war Bauer der zweitjüngste und unter den Wiener Architekten der einzige, der keinen Baurat-, Professoren- oder Adelstitel innehatte. Neben Kotěra konnte nur sein Name mit dem Programm der ästhetischen Innovation in Verbindung gebracht werden. Auf diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, ob seine Einladung zum Wettbewerb für die Bank ein Alibi – auch der modernen Architektur eine Chance zu geben, oder ein taktisches Manöver gegen die wagnerische Avantgarde war. Die Protokolle der einzelnen Sitzungen weisen nach, daß er zu Ungunsten von Otto Wagner eingeladen wurde, der so für die Architekten aus der Jury als auch für die österreichischen Finanzbosse völlig unannehmbar war.³

Die Banken stellten für die Architekten am Beginn des Jahrhunderts eine besonders schwierige und komplexe technische Aufgabe. Die Projektanten mußten in der ersten Linie darauf achten, daß die Entfernungen vom Eingang zu den Kassen mög-

lichst kurz sind und daß sämtliche Räume über eine ausreichende Beleuchtung, entsprechende Beheizung und Belüftung verfügen. Äußerst wichtig waren die Sicherheitsmaßnahmen gegen Brand und Raub. Die rational denkenden Architekten sahen deshalb eine tiefe Verbindung der Bankgebäuden mit den modernen Kaufhäusern. Das pomphafte Äußere stand aber keinerlei im Widerspruch mit dieser Vorstellung. „*Ein Streben nach monumentaler Wirkung [ist] durchaus gerechtfertigt, ja erwünscht, vielleicht sogar notwendig*“, behauptete 1907 der deutsche Architekt Franz Fammmler.⁴ Die Autoren der verschiedenen Aufsätze über die Bankarchitektur gelangten zu der Auffassung, daß diese Bauten durch symbolische Mittel der wirtschaftlichen Macht und Stabilität der Finanzinstitute Ausdruck verleihen sollten: „*Eine Bank muß der Sicherheit der in ihr aufgestapelten Kapitalien, dem Reichtum und Wohlstande entsprechend monumentale Architekturbildung in edlem Material haben*.“⁵ Auf diese Grundsätze ist auch das von den Vertretern der Österreichisch-Ungarischen Bank zusammengestellte Bauprogramm zurückzuführen. Von den Projekten wurde zwar „*eine ihrer Bestimmung entsprechende, ruhig-vornehme, monumentale Ausbildung*“ erwartet, jedoch in größerem Maße Komfort und moderne technische Ausstattung bevorzugt. Der Reichtum des Finanzinstitutes sollte weniger in einer monumentalen repräsentativen Architektur, sondern mehr in einer praktischen Qualität des neu geschaffenen Raumes seinen Ausdruck finden: „*Die Österreichisch-ungarische Bank legt nicht so sehr auf die möglichste Ausnützung der Grundstücke, als auf die tadellos gute Belichtung der Stiegenhäuser, Arbeitsräumlichkeiten usw. sowie auf die übersichtliche Einteilung und die Möglichkeit leichter Orientierung Gewicht*.“⁶

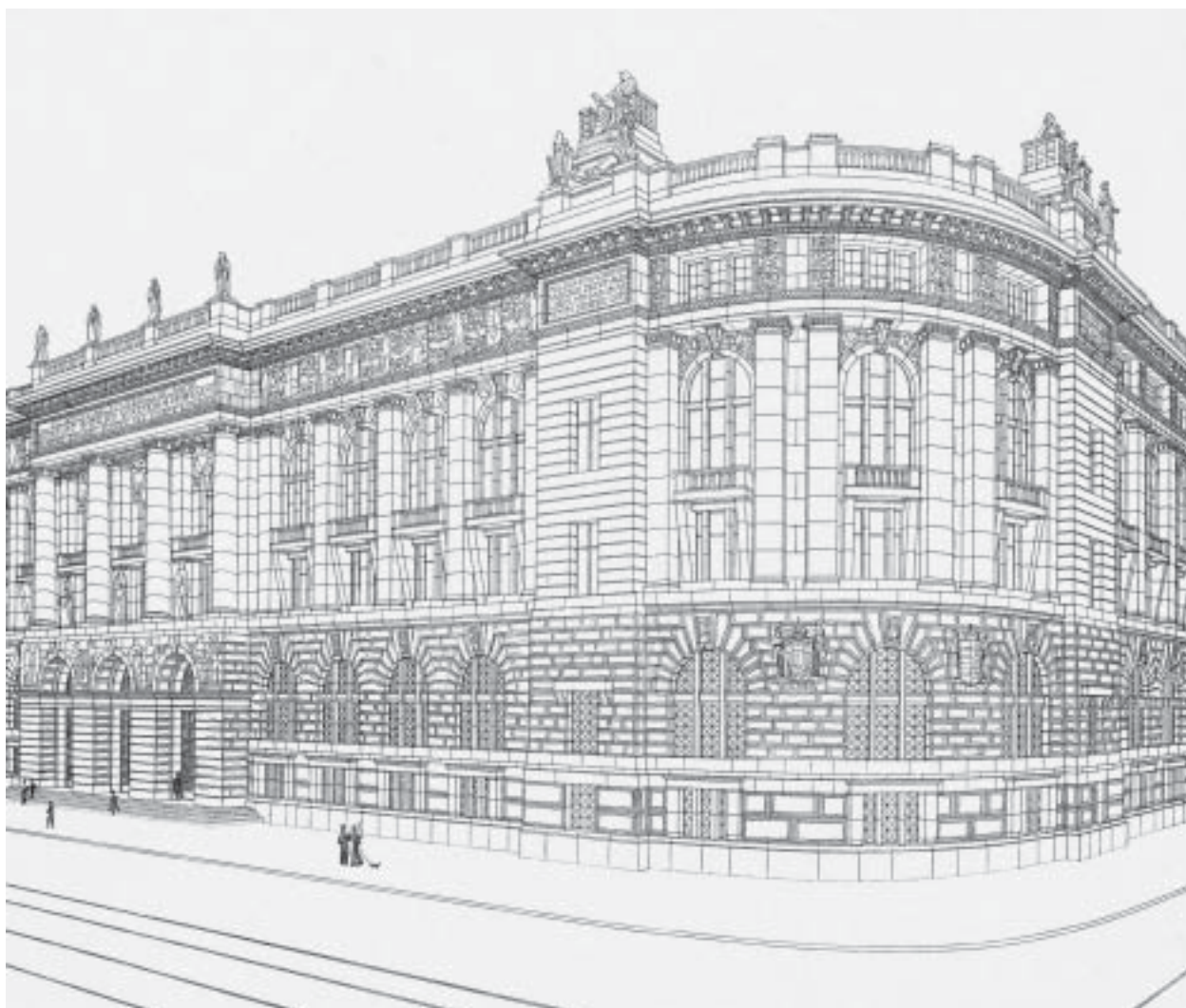
Bank befassen sich folgende Arbeiten: HIEKE, U.: *Studien zu Leopold Bauer unter besonderer Berücksichtigung der Entwürfe für eine Österreichisch-Ungarische Bank in Wien*. [Diss.] Wien 1976; EIBLMAYR, J.: *Architektur des Geldes. Die Baugeschichte der Österreichischen Nationalbank*. Wien 1999; KRISTAN, M.: *Österreichisch-ungarische Bank*. In: *Das ungebante Wien 1800 – 2000. Projekte für die Metropole*. Wien 1999, S. 204-211.

³ Bankhistorisches Archiv der Österreichischen Nationalbank (im Folgenden kurz ÖNB), sign. II-02-c, Protokoll der I. Sitzung des Bauausschusses vom 10. 2. 1911. – Die Architekten Hubert, Ohmann und Pecz nahmen an dem Wettbewerb schließlich nicht teil.

⁴ FAMMLER, F.: Das moderne Bankhaus. In: *Der Architekt* (im Folgenden kurz *DA*), 13, 1907, S. 13-14, hier S. 14. Siehe auch KICK, P.: Gebäude für Banken und andere Geldinstitute. In: *Handbuch der Architektur*. IV. Theil, 2. Halbband, 2. Heft. Stuttgart 1902, S. 139-234.

⁵ UNGETHÜM, H.: Über Banken und Bankwesen. In: *DA*, 12, 1906, S. 25-28, hier S. 26.

⁶ ÖNB, Bedingungen und Bauprogramm für den Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für zwei neue Paläste der Österreichisch-ungarischen Bank in Wien.

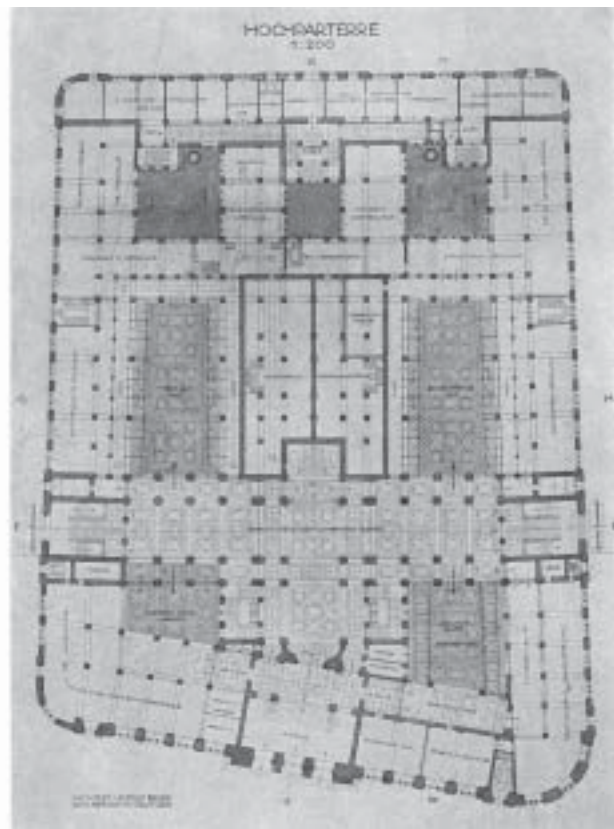
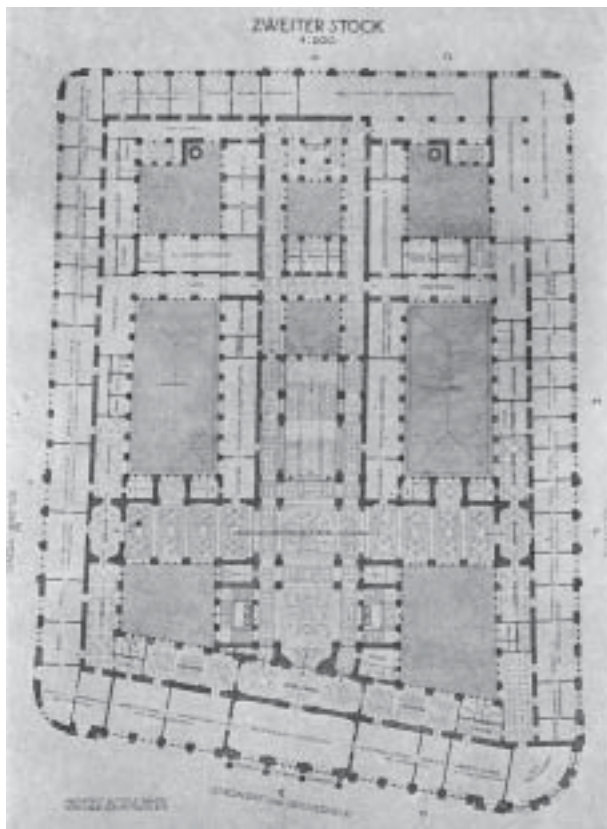


1. Leopold Bauer: Wettbewerbsentwurf für die Österreichisch-Ungarische Bank, Ansicht, Hauptfassade, 1911. Repro: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 49.

Bauer verfügte trotz des relativ niedrigen Alters über reiche Erfahrungen, um diese Ansprüche zu erfüllen. Zugleich war er der einzige Teilnehmer der Ausschreibung, der nach ihrer Bekanntgabe mit der Verwaltung der Bank in Kontakt trat und um eine Beratung hinsichtlich der betriebs-technischen Bedingungen ersuchte.⁷ Sein Projekt löste das Problem des Grundstückes ohne rechte Winkel auf die einfachste Art und Weise – durch eine abgerundete äußere Straßenecke [Abb. 2]. Genauso geschickt wurde auch der Eindruck der Regelmäßigkeit in den entworfenen Innenräumen erreicht. In der

Innengestaltung sollte eine große Halle auf zwei Ebenen dominieren, die ungefähr in einem Drittel die längliche Achse des entworfenen Gebäudes schnitt. Ihr großzügig dimensionierter unterer Raum reichte vom Erdgeschoß in die erste Etage, die für den Öffentlichkeitsverkehr bestimmt waren. Die obere Halle erstreckte sich über zwei weitere für den Innenbetrieb der Bank bestimmte Etagen. In der Achse der unteren Halle sollten zwei Nebeneingänge

⁷ Ibidem, Brief von L. Bauer vom 11. 7. 1911.

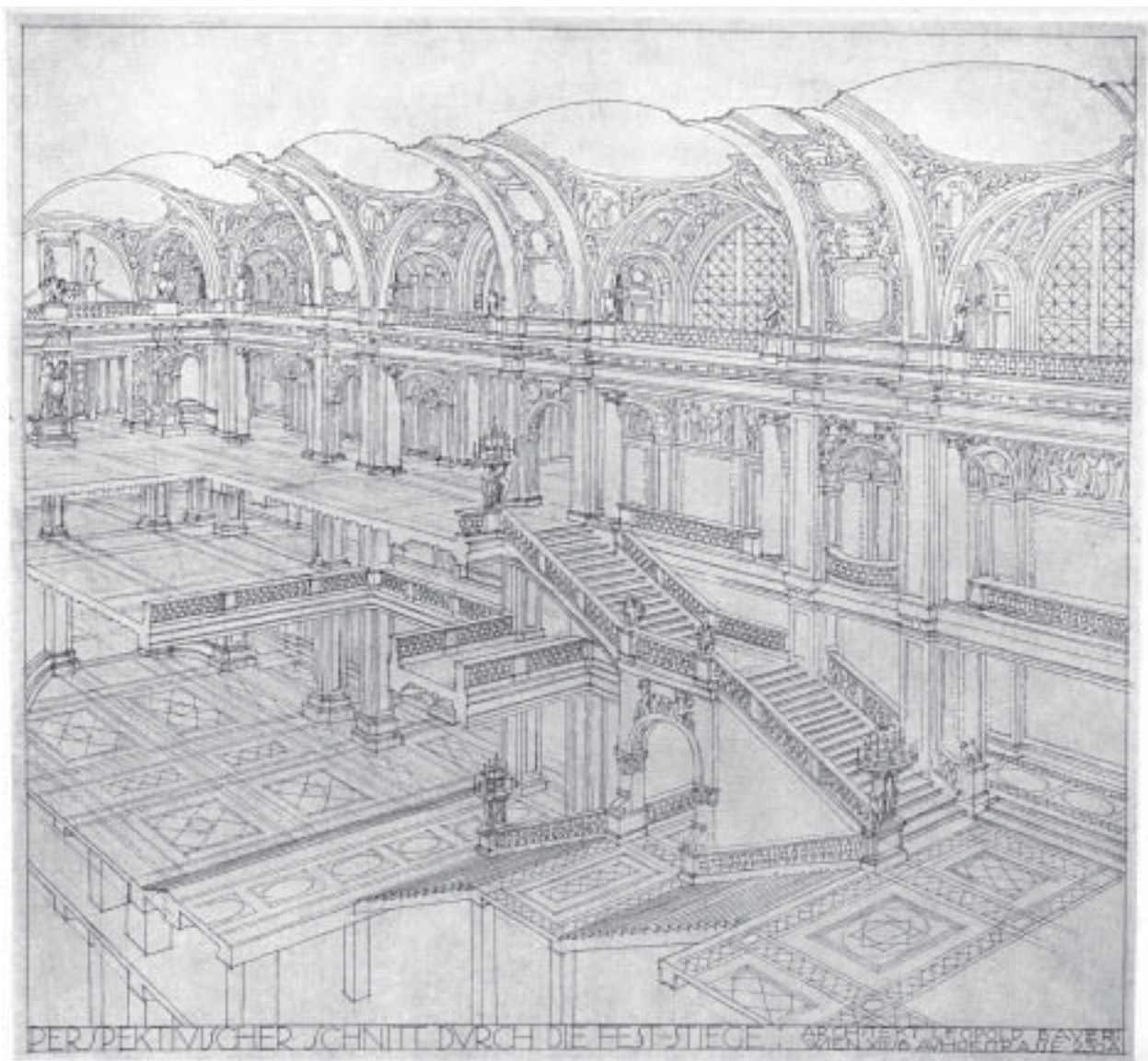


2. Leopold Bauer: Wettbewerbsentwurf für die Österreichisch-Ungarische Bank, Grundriß, Zweiter Stock und Hochparterre, 1911. Repro: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 46.

errichtet werden. Über sie sollten zwei große Säle mit oberer Beleuchtung – links ein Münzsaal und rechts ein Banknotensaal – zugänglich sein. Zwischen ihnen – versteckt hinter einem Treppenarm der monumentalen Treppe – wurde der Platz für die Tresore vorgesehen.

Die Konstruktion war als ein Eisenbeton-Skelett entworfen, die an der Fassade verwendeten architektonischen Mittel trugen jedoch sempersche Merkmale – ähnlich wie bei den früheren von Bauer um 1910 entworfenen monumentalen Bauten. Das moderne Tragsystem ist an der ungewöhnlichen Stützweite der Fassadenarkaden sowie an der optischen Verbindung der zwei Hauptetagen, die statt einer massiven Brüstung nur von einer leichten Balustrade getrennt sein sollten, zu erkennen [Abb. 1]. Jedoch hielt Bauer für notwendig, die Aufgabe der staatlichen Repräsentation mit historischen Formen auszudrücken. Sich ein Beispiel an seinen Vorgängern der Ringstraßenära

nehmend, entschied er sich für klassische Proportionen und eine reiche Licht-Schatten-Modellierung, die auf die dekorative venezianische Renaissance des 16. Jahrhunderts zurückzuführen sind. Das Erdgeschoß behandelte er mit einer schweren Rustika, den mittleren Fassadenteil vereinigten Pilastern der hohen Ordnung, während die höchsten Stockwerke hinter einem hohen Zierfries versteckt wurden. Der einfache Rhythmus der Fenstertravée und der ionischen Pilaster wird nur durch einen mit Halbsäulen gestalteten und auf die Weise der Triumphbögen artikulierten Eingangsrisalit unterbrochen. Die abgerundeten, durch massive Pylonen getrennten und mit doppelten Pilastern gegliederten Straßenecken übernehmen die Funktion einer Umrahmung. Die ruhige Komposition mit einer Dominanz der horizontalen Linien schließt eine gerade Umrißlinie mit einer Balustrade mit Skulpturen ab. Weniger exponierte Seiten- und Hinterfassaden wurden in



3. Leopold Bauer: Wettbewerbsentwurf für die Österreichisch-Ungarische Bank, Perspektivanschnitt der Haupttreppe, 1911. Repro: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 43.

einem mäßigen und leichten Ton entworfen. Im Interieurentwurf wurde der Ausdruck durch opulente plastische Dekorationen und eindrucksvolle Durchblicke auf die Treppenhäuser, Galerien und großzügigen Gewölbesysteme bis zur barocken Erregung gesteigert [Abb. 3].⁸

Bauer, ein erfahrener Teilnehmer der architektonischen Wettbewerbe, schätzte richtig ein, daß die Jury in der ersten Linie die Zweckmäßigkeit der entworfenen Lösung bewerten würde. Sein Projekt bestand glatt die Prüfung durch den technischen Bereich der Bank, der keine grundsätzlichen Verstöße

⁸ Der Wettbewerbsentwurf ist im Künstlers Nachlass in Albertina teilweise erhalten. Siehe auch FELDEGG, F. von:

Leopold Bauer. Der Künstler und sein Werk. Wien 1918, S. 42, 43, 47 und 49.

gegen die festgelegten Auflagen und das Bauprogramm fand.⁹ Besser als jeder andere Teilnehmer begriff er, was der Bauherr unter dem Begriff „Angemessenheit“ versteht und daß die Anforderung der prunkhaften Repräsentation nicht durch äußere Attribute sondern durch großzügig dimensionierte Innenräume erfüllt werden sollte. Damit war er allen seinen Konkurrenten voraus, die entweder nicht in der Lage waren, dem Bankpalast einen unverwechselbaren „Charakter“ zu verleihen oder, wie der radikale Modernist Kotěra, ihre Entwürfe möglichst sparsam gestalteten. Die Architekten in der Jury hatten dann keine andere Wahl als die, die Klarheit und die Übersichtlichkeit Bauers Dispositionen sowie die zweckmäßige Gestaltung und Beleuchtung der einzelnen Abteilungen zu würdigen. Seine Architektur wurde für ruhig und dem Zweck angemessen gehalten. Die Hallen mit zwei Ebenen und die sich daraus ergebende „schöne Raumwirkung“ verdiente eine besondere Anerkennung.¹⁰ Bauer setzte auch darauf, daß die Bank keinen Kunstvisionär sondern einen fähigen Manager sucht, der in der Lage wäre, die anspruchsvolle Bauleitung zu übernehmen. Deshalb bat er seinen ehemaligen Bauherren, des Präsidenten der Handels- und Gewerbekammer aus Troppau (Opava), Heinrich Janotta um Unterstützung. Der schlesische Industrielle hob Bauers Fähigkeiten in zwei Empfehlungsschreiben hervor und betonte zugleich die wichtigste Qualität, durch welche sich das Werk seines Schützlings aus der Sicht der Machtelite auszeichnete: „Auch Gegner der modernen Kunstrichtung zu dem Urteil zwingt, daß die Moderne, wie sie Leopold Bauer vertritt, jedem ästhetisch Gebildeten gefallen muß.“¹¹ Die Bank, die Hunderte von kleinen und mittleren Aktionären vertrat, war offensicht-

lich an einer architektonischen Extravaganz nicht interessiert, die damals einerseits avantgardistische Experimente sowie andererseits hartnäckiges Beharren auf alten Paradigmen umschloß. Im Gegenteil, gefragt war ein Kompromiss zwischen der kulturellen Innovation und der Bestätigung der Tradition, was Bauers konsensuelles Programm vollkommen erfüllte. Es war daher keine Überraschung, als er gemäß der Entscheidung der Jury vom Ende Oktober 1911 einen der drei Preise gewann – gemeinsam mit dem favorisierten Regierungsarchitekten Baumann und dem ungarischen Architekten Korb, dessen Landsleuten Töry und Pogány wurde eine Anerkennung ausgesprochen.¹² Die Jury-Mitglieder formulierten dabei ihre klare Meinung, das Bauers Projekt von allen das beste war. Der Gouverneur Popovics fasste bei einer Sitzung des Baukomitees den Inhalt der Diskussion zusammen und erklärte, daß dieser Entwurf „in jeder Beziehung als das beste zu gelten hat“. Viel präziser äußerte sich der Vertreter des Generalsekretärs Friedrich Schmid von Dasatiel: „Das Bauer'sche Projekt hat entschieden den Vorzug, dass es unseren Intentionen am nächsten kommt.“¹³ Bauer mußte dann nur dem nicht sehr guten Honorar in der Höhe von 4 % der Baukosten zustimmen und sich mit der Vormundschaft von konservativen Ignác Alpár abfinden, der ihm von der Bank als Berater zugewiesen wurde. Als er beide Bedingungen akzeptierte, wurde er vom Generalrat bei seiner Sitzung am 9. November 1911 mit der Ausarbeitung des Projektes beauftragt.¹⁴

Die persönliche Korrespondenz aus dem Nachlass des Architekten weist nach, wie Bauer schon vor der Bekanntgabe der Ausschreibung Wege zu den einflußreichen Personen in der Bank suchte.

⁹ ÖNB, Bemerkungen zu den eingelangten Projekten für die Bauten der Österreichisch-ungarischen Bank in Wien.

¹⁰ Ibidem, Urteil des Preisrichterkollegiums über die eingelaufenen Projekte.

¹¹ Ibidem, Brief von Heinrich Janotta an Josef Pranger de Rohoncz vom 1. 11. 1911. Der vorangegangene Brief vom 28.1. 1911.

¹² Ibidem, Protokoll von der Jurysitzung vom 27. und 28. 10. 1911. Siehe auch Das neue Bankgebäude der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *NFP*, 29. 10. 1911, S. 11; Das Projekt

des Baues eines Bankgebäudes der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *Reichspost*, 29. 10. 1911, S. 13; *WBIZ*, 29, 1911 – 1912, S. 41.

¹³ ÖNB, Protokoll der III. Sitzung des Bauausschusses vom 4. 11. 1911.

¹⁴ Ibidem, Briefe von L. Bauer vom 6. und 7. 11. 1911; Generalratsitzung der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *NFP*, 9. 11. 1911, Abendblatt, S. 5; Neubau der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *Wiener Abendpost*, 9. 11. 1911, S. 4; Sitzung des Generalrates der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *Reichspost*, 10. 11. 1911, S. 11.

Die Glückwünsche seiner Kollegen und Freunde bezeugen wieder, in welchem sozialen Raum er zwischen der Tradition und der Innovation oszillierte. Er wurde von seinen früheren Kunden, Kritikern sowie Architekten beglückwünscht – von den jüngeren von Viktor Kovačić, Alfred Castelliz, Arnold Karplus, Franz Matouschek, von den älteren von Karl König und Ferdinand Fellner, es meldeten sich sogar seine Konkurrenten A. Neumann und E. Gotthilf. Karl Mayreder endet sein Schreiben mit besonders ermutigenden Worten: „*Bringe ich doch Ihrer Persönlichkeit und Ihren Wirken schon lange die wärmste Sympathie entgegen und war doch schon lange nicht ein großes Sieg so ehrlich ausgefochten.*“¹⁵ Als die Wettbewerbsentwürfe Anfang November im bisherigen Sitz der Bank ausgestellt wurden, hielt auch die Fachkritik den Entwurf von Bauer für den besten. Eindeutig positiv äußerte sich aber nur A. F. Seligmann. Nach seiner Meinung vergaß Bauer seine frühere zwanghafte Originalität und äußerte die modernen Gedanken durch greifliche, vornehme und einfache Formen. Der Artikel verglich Bauers modernisierten Renaissancestil mit den Werken von Heinrich Ferstel. Baumann dagegen, nach der diskret geäußerten Meinung des Kritikers, übertrieb einerseits den äußeren Prunk, andererseits blieb er in seinem etwas routinierten Ausdruck gefangen. Seligmann äußerte seine Bedenken auch hinsichtlich der ausgewählten Projekte der ungarischen Architekten. Ihr mittelalterlicher Stil und ihre dunkle Monumentalität kamen seiner Meinung nach dem Wiener Geschmack nur wenig entgegen. Ein Klient der Bank mußte fürchten „*beim Herannahen von den Galerien des Wehrturmes aus mit siedendem Öl übergossen oder mit brennenden Pechkränzen beworfen zu werden*“.¹⁶ Die Bewertung der Tageszeitung *Der Morgen* stimmte weder dem siegreichen Projekt noch der Kulturstrategie der Bank so begeistert zu. Sein Autor Fritz Pollak sprach zwar eine zurückhaltende Anerkennung über Bauers Grundriße und Fassaden aus, zum Erfolg des Architekten gab er nur ein dra-

konisches Urteil „*unter den Blinden ist der Eigenäugige König*“ ab. Die Arbeiten der Wiener Konkurrenten bezeichnete er als mißlungen, unkünstlerisch und fantasielos. Die ungarischen Entwürfe bewegten sich nach seiner Schätzung zwischen Maskerade und brutaler Barbarei. Die fehlerhaften Grundriße und unmögliche Fassaden brachten auch dem früher vielversprechenden Kotěra eine niederschmetternde Kritik. Bauers Schritt zum Historismus, der ihm in dieser Zusammenstellung schließlich den Lorbeerkranz brachte, verurteilte Pollak als ein ethisches Versagen: „*Dafür enttäuscht gerade er, der einst so Vorzügliches geleistet, und wir beklagen aufs tiefste sein Renegatentum.*“¹⁷ Damit schloss er sich der schon früher von der Tageszeitung *Die Zeit* geäußerten Meinung an, daß das konservative Finanzinstitut durch die Auswahl der Teilnehmer die Entstehung eines wirklich überzeugenden, modernen Projektes verhinderte.¹⁸

Die Projekte. Vom Ringstraßenstil bis zum amerikanischen Wolkenkratzer

Trotz der nicht eindeutigen Reaktionen zeigte Bauer nach seinem Sieg viel Selbstvertrauen. „*Das einzige, was mich an meinem jüngsten Erfolge wirklich freut, ist der Umstand, dass ich noch relativ jung bin. Erst 39 Jahre und noch relativ wenig degeneriert,*“ schrieb er in einem Brief nach seinem Heimatort. „*Die Arbeit wird sich nun verzehnfachen und da bin ich glücklich, dass ich nicht ein sechzig oder siebzig jähriger Oberbaurat bin.*“¹⁹ Anfang Dezember 1911 unterzeichnete er mit der Bank den Vertrag über die Ausarbeitung des endgültigen Projektes sowie über die Bauleitung und nahm mit vollem Einsatz die Arbeiten auf.²⁰ Auch wenn er sich verpflichtete, die Arbeit an weiteren Aufträgen zu beschränken, sah er sich gezwungen, die Zahl seiner Mitarbeiter mehrmals zu erhöhen. Seinen späteren Erinnerungen nach beschäftigte er damals bis zu vierzig Mitarbeiter. Zu den bedeutendsten zählten die Architekten Ferdinand Kaindl und Rudolf Per-

¹⁵ Albertina, undatierter Brief von K. Mayreder [1911].

¹⁶ A[dalbert] F[rantz] S[ELIGMANN]: Das Gebäude der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *NFP*, 3. 11. 1911, S. 10.

¹⁷ POLLAK, F.: Bankkonkurrenz. In: *Der Morgen*, 13. 11. 1911.

¹⁸ Die Konkurrenz für das Palais der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *Die Zeit*, 4. 3. 1911, S. 4.

¹⁹ Albertina, die Kopie des Briefes an Leo Spitzer vom 14. 11. 1911.

²⁰ ÖNB, Vertrag vom 5. 12. 1911.

then, die fünf Jahre lang auch Anteilsinhaber seiner Kanzlei waren.²¹

Bei der Projektarbeit war er nicht mehr durch die Wettbewerbsbedingungen gebunden und konnte sich bei der Auswahl der stilistischen Ausdrucksmittel freier bewegen. Er ließ sich von seiner Überzeugung leiten, die er mit einem großen Maß an Zynismus schon 1909 in einem Schreiben äußerte: „*Ich weiß ganz gut, daß man nicht sein Bestes und Originellstes in Konkurrenzen niederlegen darf, weil das nie anerkannt werden würde, sondern nur ein Werk, daß den Urteilen der Preisrichter Konzessionen macht. Deshalb muss man ja bei Erhalt eines Auftrages das Konkurrenzprojekt immer mit Gewalt umstoßen.*“²² Hunderte von Zeichnungen aus seinem Nachlass bezeugen jedoch, daß auch bei der Suche nach der endgültigen Form grundsätzliche Zugeständnisse an den Bauherrn notwendig waren. Auch in der Entwicklung des Projektes ist keine feste und unveränderliche Linie zu erkennen. Bauers Arbeitsweise war eine Versuch-Fehler-Methode. Manche Ideen verfolgte er hartnäckig die ganze Zeit, manche lehnte er schnell ab, einige früher weggeworfene Gedanken griff er wieder auf. Ferdinand Feldegg erwähnt in Bauers Biographie sechzehn Varianten, der Architekt legte sogar eine Liste mit achtzehn Projekten vor. Die ersten vier stammen aus 1911, die weiteren zehn aus dem nächsten Jahr, drei aus 1913 und das letzte Projekt aus 1917.²³ Dieses als Unterlage für die Honorarberechnung bestimmtes Verzeichnis hilft in geringer Weise, die Absichten des Architekten zu verstehen. Doch mit Hilfe von weiteren Akten sind wir trotzdem in der Lage, seine Gedankenschritte relativ gut zu rekonstruieren.

Das größte Problem, das Bauer zu Beginn der Arbeiten zu bewältigen hatte, stellte die unregelmäßige Grundstücksform dar. Da er mit der im Wettbewerbsentwurf vorgelegten Lösung nicht zufrieden war, versuchte er in einer der ersten Skizzen aus 1911 sie, durch die Verschiebung des

Haupteinganges von der Achse zur Straßenecke zu verbessern. Dabei bediente er sich der Lösung der ungarischen Kollegen, denen im Wettbewerb für diese Idee ein Ehrenhonorar zuerkannt wurde.²⁴ Doch kurz danach beschloss er, die festgelegten Straßenlinien endgültig zu überschreiten. Er entwarf einen Bankpalast mit einem symmetrischen Grundriß und einer bogenförmigen Hauptfassade, in welcher zwei monumentale Eingänge an den Rändern vorgesehen waren. Die Haupthalle wurde von einer länglichen in eine zentrale mit dem Grundriß eines gestreckten Achteckes umgewandelt. Über diese Halle beabsichtigte Bauer einen zehnstöckigen, beinahe hundert Meter hohen Turm „*nach amerikanischen Art*“, nach seinen Vorstellungen den ersten Wolkenkratzer in der österreichischen Hauptstadt, zu errichten [Abb. 4]. Das war die zweite Schlüsselidee des neuen Entwurfes und gleichzeitig ein grundsätzlicher Impuls zur Umwandlung des herrschenden Systems der architektonischen Repräsentation. Das innovative Potenzial sollte nicht nur die stilistische Hülle, sondern den gesamten Bauorganismus verändern. Die Ironie des Schicksals ist, daß sich Bauer in diesen Überlegungen wahrscheinlich durch das so sehr kritisierte Wettbewerbsprojekt von Jan Kotěra inspirieren ließ. Der Turm wurde am Anfang nur für einen urbanistischen Akzent oder ein symbolisches Motiv gehalten, erst in den folgenden Überlegungen wurde er in einen funktionsfähigen Bestandteil des Gebäudes umgewandelt. Diese Pläne wurden im Februar 1912 dem Baukomitee vorgelegt und dank der geschickten Argumentation des Architekten auch trotz einer notwendigen Erweiterung des Baugrundstückes sowie einer wesentlichen Budgeterhöhung von den Bankfunktionären genehmigt.²⁵

Nach diesen Verhandlungen wurde eine neue Serie der Zeichnungen ausgefertigt und im Juni desselben Jahres vom Bauausschuß als die Ausgangsgrundlage des entgeltigen Projektes genehmigt.²⁶

²¹ Albertina, Arbeitsvertrag vom 26. 12. 1911. Beide Architekten sollten ein Monatsgehalt von 300 K bekommen, weiteres Entgelt wurde in der Höhe von 5 % vom Jahresnettogewinn festgelegt.

²² Ibidem, Kopie des Briefes an E. W. Braun vom 2. 7. 1909.

²³ FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 43; ÖNB, Abrechnung des Architekten vom 1. 7. 1919.

²⁴ Albertina, Plan Nr. 5636.

²⁵ ÖNB, Protokoll der IV. Sitzung des Bauausschusses vom 9. 2. 1912.

²⁶ Ibidem, Protokoll der V. Sitzung des Bauausschusses vom 8. 6. 1912. Die Pläne wurden später als Projekt A bezeichnet.

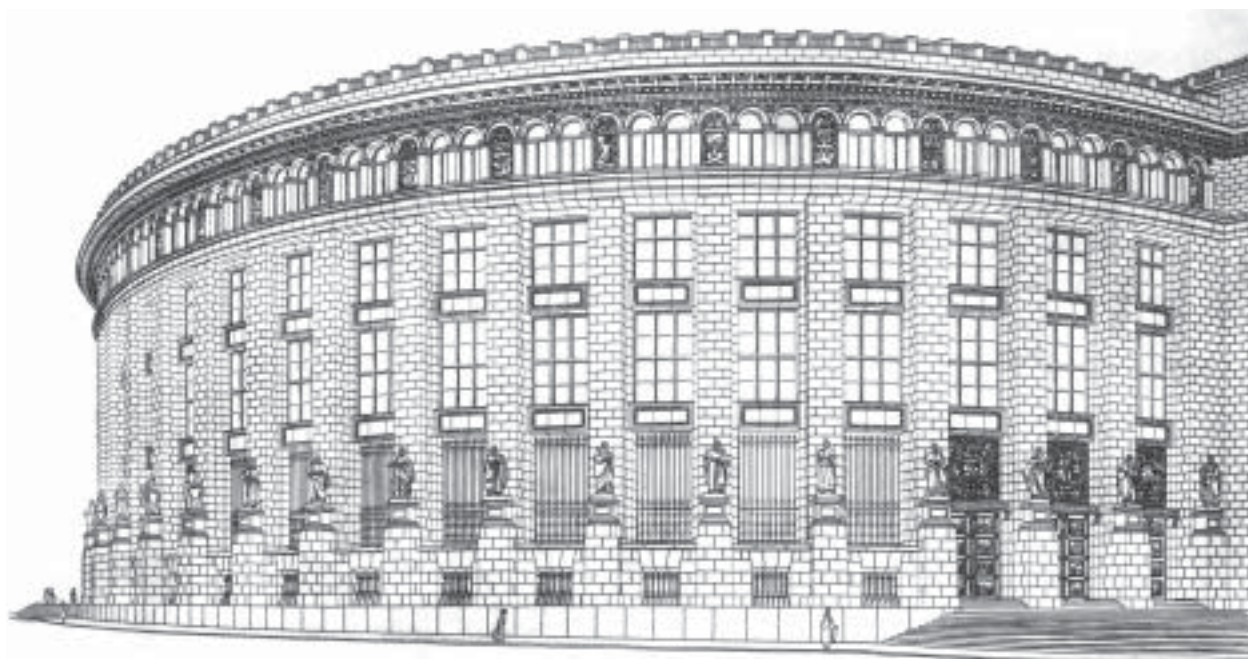


4. Leopold Bauer: *Perspektive der Österreichisch-Ungarischen Bank*, 1912. Photo: Albertina Wien.

Doch schon im Oktober nach dem Besuch der Notenbank in Brüssel teilte der Architekt mit, daß zu wenig Kassen entworfen wurden, ihre Zahl wesentlich erhöht und dadurch das gesamte Projekt grundsätzlich geändert werden muß.²⁷ Die überarbeiteten und im April 1913 genehmigten Pläne sollten als Grundlage für die Verhandlungen mit den Ämtern dienen. Doch die entworfenen, nur

mit Pfeiler und ohne Säulen gegliederten Fassaden waren für die Bankfunktionäre zu einfach und wenig monumental [Abb. 5]. Daher äußerte sich der Ausschußvorsitzender bei der nächsten Sitzung, daß der Gebäudemantel anders zu gestalten und dadurch der

²⁷ Ibidem, Brief vom 1. 10. 1912.



5. Leopold Bauer: Fassadenstudie der Österreichisch-Ungarischen Bank, 1913. Repro: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 58.

Grundriß wieder zu ändern ist.²⁸ Das neue schon als Ausführungsprojekt bezeichnete Entwurf war Ende 1913 fertig und samt dem Budget in der Höhe von 18,5 Millionen im April und Mai nächsten Jahres von den Organen der Bank genehmigt. Neben der Hauptfassade mit hohen Säulen beinhaltete es auch eine ganze Reihe von wesentlichen Änderungen gegenüber dem ursprünglichen Entwurf. Die tragende Idee bestand in der Umwandlung der zentralen Halle für den Öffentlichkeitsverkehr in kleinere und flexiblere Kassensäle, die beinahe die gesamte Fläche des Erdgeschoßes sowie der ersten Etage einnehmen sollten. Im Bedarfsfall könnten diese gut beleuchteten Räume in Büroräume umgewandelt werden, was nach Bauers Auffassung einfacher als eine umgekehrte Vorgangsweise war [Abb. 8, 9]. Die zentrale Kassenhalle mit einer Fläche von über tausend Quadratmetern sollte in der Mitte des

erhöhten Erdgeschoßes errichtet werden, an ihren Seiten waren zwei weitere, etwas kleinere Säle mit der Münzenkasse und Inkasso-Abteilung geplant. Das erste Stockwerk war für Deposit-Geschäfte, das zweite für die höchsten Beamten der Bank, das dritte für die Buchhaltungsabteilung und schließlich das vierte für Archiv, Bibliothek, Telefonzentrale und andere Verwaltungsräume vorgesehen. Beinahe alle Tresore sollten im Kellergeschoß auf die Weise untergebracht werden, um sie aus dem einzigen Kontrollgang bewachen zu können. Das bebaute Volumen des neuen Projektes wurde im Vergleich mit dem ersten Vorhaben fast verdoppelt.²⁹ Doch auch dieser Entwurf blieb nicht der endgültige. 1915 schlug Bauer weitere Verbesserungen vor. Zwei Jahre später wurden dann die letzten durch die Sparmaßnahmen erzwungenen Änderungen vor der Bank angeordnet.³⁰

²⁸ Ibidem, Die Abrechnung des Architekten und das Kommentar vom Sebastian Mészner über Bauers Finanzansprüche. Pläne aus April 1913 später bezeichnet als Projekt B und veröffentlicht als Album mit dem Titel *Neubauten der Österreichisch-ungarischen Bank in Wien*. Siehe weiter FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), Tab. 58.

²⁹ ÖNB, Protokoll der X. Sitzung des Bauausschusses vom 24. 4. 1914 und Information für die Sitzung des Generalrates am 24. 5. 1914. Siehe auch HOLEY, K.: Neubauten der Wiener Banken. In: *DA*, 21, 1916 – 1918, S. 1-14, hier S. 8-14.

³⁰ ÖNB, siehe Anm. 28.

Bauers Auftrag war auch dadurch erschwert, daß er sich auf keine Musterbeispiele stützen konnte, da in keiner europäischen Metropole der Sitz der Nationalbank auf der grünen Wiese gebaut wurde. Sämtliche Banken residierten in älteren, erweiterten und umgebauten Gebäuden, wovon sich der Architekt im Oktober 1913 während einer Studienreise in Deutschland überzeugen konnte.³¹ Er studierte den Betrieb der wichtigsten Banken in Berlin, Leipzig und Breslau (Wrocław) und gewann die Erkenntnis, „*dass derjenige Grundriß der richtigste sei, der in leichtester Form den Veränderungen – seien es nun großzügige Erweiterungen oder möglicherweise sogar Einschränkungen – folgen kann*“.³² Infolgedessen überarbeitete er die Dispositionen, um sie den modernen Anforderungen sowie den eventuellen Änderungen anzupassen. Nach seinen eigenen Worten bestand das Problematische seiner Aufgabe darin, daß nicht einmal die Bankexperten eine klare Vorstellung hatten und ihre Ansprüche ständig änderten. Seinen Erinnerungen ist zu entnehmen, daß er für den schwierigsten Teil des Projektes die Banknotendruckerei und den Tresor hielt, der sich auf drei unterirdischen Etagen mit einer Fläche von über 3000 Quadratmetern erstreckte und mit starken Betonmauern umschlossen war.³³ Im Briefwechsel mit der Bank versuchte Bauer die ästhetische Gestaltung zu bagatellisieren, da es sich bei der Honorarberechnung um einen wenig nachvollziehbaren und quasi irrelevanten Teil der Aufgabe handelte. Deshalb erklärte er die Änderungen des architektonischen Konzeptes als eine Folge der Dispositionsänderungen. Sein Gegenspieler im Kampf um das Autorenhonorar, der Bauinspektor Sebastian Mészner, bestätigte jedoch, daß die architektonische Lösung einen autonomen Bestandteil des Entwurfes darstellte und daß der turmartige Überbau und die bogenförmige Hauptfassade für Bauer ein genauso großes Problem wie die Suche nach dem optimalen Grundriß darstellten.

Die erhaltenen Schriftstücke und Zeichnungen bezeugen, daß Bauer sehr konsequent die breiteren

räumlichen Zusammenhänge des künftigen Baues überdachte und daß er sich genauso intensiv auch mit den Fragen der architektonischen Repräsentation befasste. Aus eigenem Willen und unter dem Druck der Bauherren suchte er nach angemessenen Kunstmitteln, um den spezifischen Zweck sowie den sozialen Status des Gebäudes zum Ausdruck zu bringen. Die Bankbeamten vertraten in dieser Hinsicht eine sehr konventionelle Auffassung und bezeichneten bei den Gesprächen nicht nur das Hauptgebäude sondern auch die Druckerei als „Paläste“. Sogar der pragmatisch eingestellte Generalsekretär der Bank Josef Pranger de Rohoncz betonte in den Diskussionen mit dem Architekten, daß „*wir durch die Wucht des Baues die Kraft und den Reichtum der Monarchie zeigen müßten*“.³⁴ Bauer akzeptierte vom Beginn der Entwurfsarbeiten die Anforderung, daß er als den Ausgang der architektonischen Lösung „*den heutigen Verhältnissen und dem Zwecke angepaßten Renaissancestil*“ nimmt.³⁵ Er beabsichtigte jedoch die Kompositionsprinzipien aus der Struktur des Betonskelettes abzuleiten und dem Stilkostüm nur eine sekundäre Rolle zuzuschreiben. Eine vollkommene Übereinstimmung herrschte in dem Punkt, daß der Gebäudemantel aus Sandsteinblöcken ausgeführt wird.³⁶ Die Verankerung des Stilkonzeptes in der Ästhetik der Ringstraßenära hielt Bauer aber für zeitlich unangemessen und begann während des Jahres 1912 an einem neuen barocken Fassadenkonzept zu arbeiten. Die Wahl des österreichischen „Reichsstils“ zeigte sich weder in einer direkten Zitierung der Vorlagen noch in der Anwendung der radikalen barocken Grundsätze. In den neuen Entwürfen ersetzte Bauer die Harmonie und den Universalismus der Renaissance durch einen schrillen pathetischen Ton, dekorative Vielfältigkeit und einen viel subjektiveren Ausdruck [Abb. 4]. Die abgerundete Arkadenfassade in der Alserstraße wies noch klar auf die erste Semper Oper hin, währenddessen sich die Kuppel den Formen von Wallots Reichstag näherte. Allmählich vereinfachte Bauer

³¹ Ibidem, Bericht von der Studienreise 11. 11. 1913.

³² FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 47.

³³ Albertina, nicht veröffentlichte Manuskript von Leopold Bauer *Als ich die Österreich-ungarische Bank baute* [1935].

³⁴ Ibidem, Biographische und andere Daten über Oberbaurat Professor Leopold Bauer (Die Autobiographie des Künstlers aus 1936).

³⁵ Protokoll (wie Anm. 26).

³⁶ Siehe Anm. 33.



6. Leopold Bauer: Massenstudie der Österreichisch-Ungarischen Bank, 1913. Repr.: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 58.

die Gliederung der unteren Etagen mit Kassensäulen bis zu einem abstrakten geometrischen Schema, den oberen Teilen der Fassade mit Büroräumen verlieh er dagegen einen komplizierteren Rhythmus. Die exponierten Abschnitte wurden im Entwurf mit plastischen Figuren gestaltet, die Silhouette mit plastischen Akzenten umrahmt. Das Gebäude sollte von einem Überbau mit einem hohen Tambour auf einem elliptischen Grundriß, in welchem das Prinzip der vertikalen Bewegung gradierte, dominiert werden.³⁷ Diese Idee erhielt wahrscheinlich keine positive Resonanz. Sogar Bauers empathischer Erklärer Feldegg schrieb sie „vorübergehenden stilistischen Impression“ zu,

die nach ihm „glücklich wieder überwunden wurde“.³⁸ Der Architekt verzichtete dann einerseits auf die barocke Übertreibung sowie die optischen Vibrationen, andererseits wertete er die Idee des auf einem länglichen Grundriß errichteten Überbaues um: „Die Studien haben gezeigt, dass für die Diagonalansicht nur eine allseitig symmetrische Figur in Betracht kommen könnte, also hier zunächst in logischer Konsequenz des Grundrisses ein Quadrat und im späteren Aufbau allenfalls ein Kreis am Platze ist, denn nur diese Grundformen ergeben solche Verschneidungen, dass der Beschauer, der von der Universitätsstrasse gegen das Gebäude wandelt, stets den Eindruck von angenehmen Linien und Silhouetten erhält.“³⁹ Deshalb bezog Bauer in seine

³⁷ FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 52 und 53. Den aus dem Nachlass des Architekten in Albertina veröffentlichten Zeichnungen entsprechen Pläne Nr. 3854-3863 (Grundriße),

3864-3868 (Fassaden), 6101 und 6144 (Perspektiven).

³⁸ FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 17.

Überlegungen diverse Formen eines prisma- oder zylinderförmigen Turmes ein. Als ihre Vorlage diente einmal die venezianische Campanile, ein zweites Mal die klassizistische Kuppel, dann wiederum ein Mausoleum, eine Gartenlaube, usw. Doch die Analogien wurden nicht nur in der Vergangenheit gesucht. Bauers Zeichnungen und Studienmaterial zeigen, daß sein Interesse auch den amerikanischen Wolkenkratzern oder den Hochbauten des Architekten Alessandro Antonelli aus Turin galt. In dem im April 1913 genehmigten und später wegen der mangelnden Monumentalität abgelehnten Projekt trug der höchste Teil des Überbaues eine auf Tempietto von Bramante hinweisende Form [Abb. 6].⁴⁰

In dem ein Jahr später genehmigten Ausführungsprojekt verlor die Hauptfassade ihren ursprünglichen Zusammenhang mit dem römischen Kolosseum sowie die durch viele Etagen gestaltete Komposition mit einer Vorherrschaft der horizontalen Linien. Bauer, ähnlich wie Semper im Projekt des zweiten Hoftheaters in Dresden, bevorzugte vor dem zylindrischen Volumen einen einfachen konvexen Bogen des mittleren Fassadenteiles, wodurch in den geraden Seitenfronten die bis dahin mangelhaft gestaltete Eingänge errichtet werden konnten. Die erwünschte Monumentalität dieser Schauseite wurde durch hohe vorgebaute Säulen erreicht, den übrigen Fassaden wurde ein abstrakterer Ausdruck eines reduzierten Klassizismus verliehen. Der Turmabschluß bekam schließlich einen rechteckigen Grundriß und wies nach dem Muster des neulich fertiggestellten Bankers Trust Company Tower in New York sowie des Mole Antonelliana in Turin auf das Mausoleum in Halikarnassos hin [Abb. 7].⁴¹ Der Architekt beabsichtigte, die plastische Ausstattung auf das Notwendigste zu beschränken. Nach seinen Äußerungen sollten die ornamentalen Komponenten zugunsten der plastischen Figuren unterdrückt

werden, welche an den exponierten Stellen der Fassade im Kontrast mit dem schmucklosen Hintergrund vorgesehen waren. Neben der Umrahmung der Eingänge und des Hauptgesimses sollten die Skulpturen die Verbindungsbrücke zwischen dem Hauptgebäude und der Druckerei gestalten. Das ikonographische Programm war seiner Meinung nach so einfach wie möglich, sogar „volksnah“ zu bilden. Für die Frieze war das Motiv der Winter- und Sommerfreuden, für die ornamentale Umrahmung das des Laufes der Zeit vorgesehen. Dabei schrieb Bauer den Skulpturen nicht nur eine dekorative Aufgabe zu, sondern verstand sie als einen autonomen Bestandteil des künftigen Gesamtkunstwerkes.⁴²

Im Laufe der Präsentation dieses Projektes konnte Bauer seine Mißstimmung nicht verstecken, daß der Eindruck der Monumentalität zu ungunsten der optimalen Beleuchtung der Arbeitsräume erreicht wurde. Doch auch an diesem Projekt fanden die Ausschußmitglieder kein Gefallen. Der Architekt Alpár, der bis dahin ein loyaler Mitarbeiter von Bauer war, sprach während einer Sitzung des Baukomitees scharfe Kritik aus. Auch die überarbeiteten Fassaden, insbesondere die Seiten- und Rückfronten, erschienen ihm zu nüchtern. Der Architekt ginge in seiner Mühe um einen Ausdruck der Funktion zu weit und der Bau „einen fabriksmäßigen Eindruck erwecke“.⁴³ Der ungarische Berater verlangte von der Bank, das Projekt abzulehnen. In diesem Moment zeigte Bauer, daß seine bekannte Kompromißbereitschaft ihre Grenze hat. Alpárs Vorschlag wies er entschieden zurück und gewann durch seine energische Rede die Mehrheit der Anwesenden. In der Diskussion überwog die Auffassung, daß die Nüchternheit und die utilitaristische Gestaltung der Fassaden ein notwendiger Ausdruck des modernen Rationalismus ist

³⁹ Ibidem, S. 52.

⁴⁰ Ibidem, S. 54; Albertina, Pläne Nr. 48086 (Schnitt), 4008, 4144 (Perspektive) und 6005 (Turmabschluß); *Oberbaut Professor Leopold Bauer. Seine Anschauung in Wort und Werk*. Wien – Leipzig 1931, S. 100.

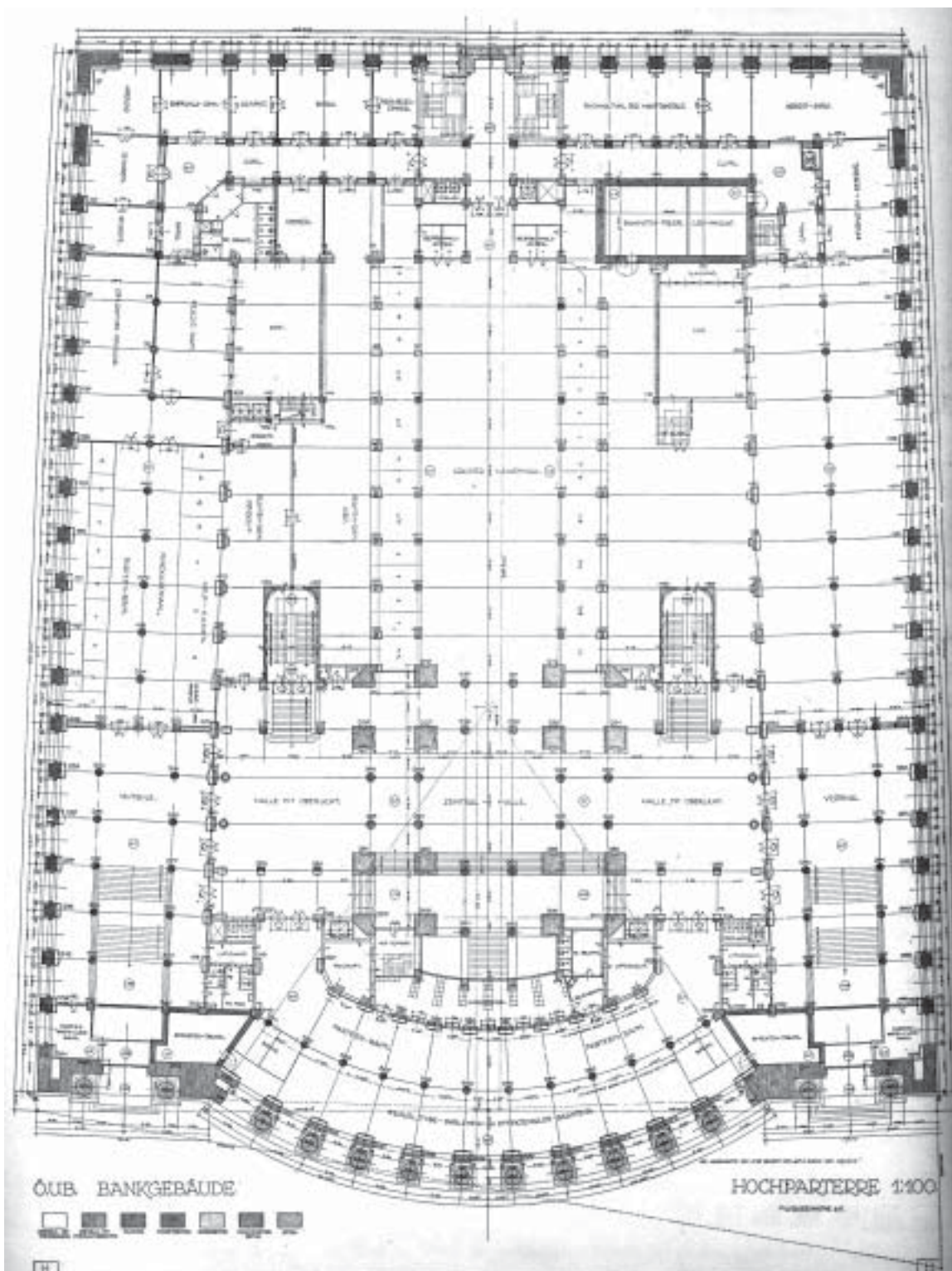
⁴¹ Ein nach dem fertigen Projekt ausgefertigtes Gipsmodell. Siehe FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 56-61, Tab. 59 und 60; *Oberbaut Professor Leopold Bauer* (wie Anm. 40), S. 98 und 99.

⁴² FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 51; Protokoll (wie Anm. 29); Albertina, Kopie des Briefes an A. F. Seligmann vom 8. 5. 1916. Siehe auch SELIGMANN, A. F.: *Architektur und Plastik*. In: *NFP*, 23. 5. 1916, S. 1-4; BAUER, L.: *Einige Worte zur Ausstellung meiner Arbeiten*. In: *Katalog der LIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Secession*. Wien 1919, S. 2-4.

⁴³ Protokoll (wie Anm. 29).



7. Leopold Bauer: Projekt für die Österreichisch-Ungarische Bank, Modell, 1913 – 1914. Repro: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 59.



8. Leopold Bauer, Projekt für die Österreichisch-Ungarische Bank, Grundriß, Hochparterre, 1913 – 1914. Repro: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 57.



9. Leopold Bauer: Projekt für die Österreichisch-Ungarische Bank, axonometrische Darstellung, 1913 – 1914. Repro: FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 56.

und daß „auf eine reichere Ausführung der Fassade kein Gewicht gelegt werde“.⁴⁴

Der Bau. Monumentalität versus Not

Zur Zeit der Fertigstellung der Pläne erfreute sich die Österreichisch-Ungarische Bank einer ausgeglichenen Bilanz und einem ständigen Wachstum. Die Aktiva betragen über 3 Milliarden damaliger Kronen, ungefähr die Hälfte davon fiel der Goldreserve zu.

Die von der Bank herausgegebenen Umlaufmittel betragen 2,5 Milliarden Kronen.⁴⁵ Während in der gesamten Monarchie neue Niederlassungen errichtet wurden, herrschte in der Wiener Zentrale ein katastrophaler Platzmangel. Der Bau des neuen Sitzes sollte daher unverzüglich aufgenommen werden, und zwar mit der Errichtung des erforderlichsten Gebäudes – der Druckerei. Ihr Projekt entstand gleichzeitig mit den Plänen des Hauptpalastes und ihre endgültige Form wurde von ähnlichen Peripetien geprägt.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Generalversammlung der Österreichisch-Ungarischen Bank. In: *NFP*, 4. 2. 1912, S. 19-20.

10. Leopold Bauer: Ursprüngliche Druckerei der Österreichisch-Ungarischen Bank, 1913 – 1922. Repr.: Leopold Bauer. Zum 60. Geburtstag 1. September 1932. Widmungen seiner Freunde. *Brünn – Prag – Leipzig – Wien* 1932, S. 15.



Noch während der Bauarbeiten mußte Bauer an den Grundrissen und Fassaden Änderungen vornehmen, da die höheren, ursprünglich als eine Raumreserve gedachten Etagen in Druckereiräume umzuwandeln waren.⁴⁶ Obwohl es sich eigentlich um einen Industriebau handelte, sollte auch dieses Gebäude eine angemessen vornehme Fassade bekommen und mit dem Hauptgebäude eine Einheit bilden. Doch hinsichtlich ihres niedrigeren gesellschaftlichen Status und urbanistisch weniger exponierten Lage sollte die Druckerei etwas einfacher ausgestattet werden. Der Architekt verlieh ihr einen lapidaren und strengen Ausdruck mit einem strukturellen, von der Seitenfassade des Hauptgebäudes abgeleiteten Schema. Die rechteckigen Fassaden wurden nur durch einen Wechsel der Pfeiler mit Einschnitten der Fenstertraveen modelliert [Abb. 10]. Die Abgeschlossenheit des Blockvolumens wurde durch tektonische und ästhetische Betonung der Randachsen sowie durch eine feste Umrißlinie des Gebäudes gestärkt. Einen Teil der Umrahmung bildeten neben einem starken Hauptgesims auch die zwei höchsten Etagen unter dem niedrigen Dach, welche durch eine schnellere

Folge von Fensteröffnungen und durch ein weiteres Gesims von den niedrigeren Etagen energisch getrennt wurden. Nachdem der Architekt reichere Varianten ablehnte, wurde die traditionelle Vorstellung der Monumentalität nur durch die schwere Steinfassade mit einem einfachen plastischen Dekor erfüllt. Die höchste Aufmerksamkeit wurde dagegen der Entfaltung der klassischen Kompositionsprinzipien geschenkt, die nach der Auffassung des Architekten einerseits die Ausgeglichenheit der vertikalen und horizontalen Impulse sowie andererseits ein durchdachtes System der geometrischen Beziehungen umschließen. Hinter dieser würdigen Kulisse sollten geräumige Produktionshallen, Büros und Wohnräume um zwei Innenhöfe errichtet werden. Zwei hohe Schornsteine in der Mitte sollten vor den Blicken der Passanten völlig verborgen bleiben.⁴⁷

Das Budget für den Bau der Druckerei wurde vom Generalrat schon im Juni 1913 genehmigt und Ende Oktober – zufälligerweise am Tag Bauers Ernennung zum Professor der Wiener Akademie – auch die Baubewilligung erstellt.⁴⁸ Kurz danach wurden die Erdarbeiten aufgenommen. Wegen des

⁴⁶ ÖNB, Protokoll der IX. Sitzung des Bauausschusses vom 26. 3. 1914.

⁴⁷ FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 63-65 (Grundriße).

⁴⁸ Der Neubau der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *Wiener Zeitung*, 31. 10. 1913, S. 5.

unfesten Untergrundes mußten die Fundamente in einer Tiefe von zwanzig Meter errichtet werden. Die ausgewählte Firma *Allgemeine Baugesellschaft* war gezwungen, diverse neue Technologien zu verwenden – insbesondere sechs Turmkräne und weitere Maschinen für den Transport der abgetragenen und später für den Bau eines Bahndammes verwendeten Erde. Bis zur Kriegserklärung wurden drei unterirdische Etagen und das Erdgeschoß der Druckerei fertiggestellt. Während das Bauen des vorderen Palastes im Laufe des Fundamentenaushubes unterbrochen wurde, setzte man die Arbeiten am angefangenen Bau trotz der Niederlagen der österreichischen Armee, der schwierigen Wirtschaftslage sowie des Mangels an Arbeitskräften fort.⁴⁹ In 1915, als schon zwei Stockwerke der Druckerei fertig waren, gerieten die Arbeiten ins Stocken. Im Mai nächsten Jahres beschloss der Generalrat, daß auch trotz der enormen Preiserhöhung weitergearbeitet und der angefangene Bau mindestens mit einer oberen Betonschicht zugedeckt werden sollte. Bauer schaffte damals sogar, die Reduktion der plastischen Gestaltung zu vermeiden.⁵⁰ Im Februar 1917 wurden die Bauarbeiten unterbrochen und erst im September folgenden Jahres wieder aufgenommen.⁵¹ Das beinahe fertiggestellte Gebäude mit einer Fläche von über tausend Quadratmetern und einem Volumen von 180 tausend Kubikmetern wurde dann den Bedürfnissen der österreichischen Nationalbank angepasst. Der Bau wurde aber schon ohne Bauer fertiggestellt, da er in Wien nach dem Zerfall der Monarchie als eine mit dem alten Regime stark verbundene Person wahrgenommen wurde. Am 8. Dezember 1922 wurde sein Vertrag gekündigt und die Bauleitung den beamteten Architekten der Bank Ferdinand Glaser und Rudolf Eisler übertragen.

Später rechnete sich Bauer die Konversion des fast fertigen Baues als sein eigenes Verdienst an: „*Ich bin ein eifriger Verfechter des sogenannten Pfeilerbaues und ich habe in Widerstand gegen das Baukomité die Idee des Pfeilerbaues durchgesetzt, weil ich der Ansicht war, dass so große mächtige Gebäude infolge von Änderungen verschiedenster Art manchesmal anderen Zwecken zugeführt werden als beabsichtigt ist.*“⁵² Die verwendete Konstruktion ermöglichte, innerhalb von anderthalb Jahren durch den Abriss von einigen Teilen und die Errichtung der Zwischenwände den industriellen Bau in ein monumentales Gebäude zu verwandeln. Die Umwandlung war aber nicht so einfach, wie es Bauer erklärte. Das Volumen der beseitigten Eisenbetonkonstruktionen war in der damaligen österreichischen Größenordnung enorm. Für ihren Abtransport brauchte man 257 Eisenbahnwagen und weitere 100 für das abgerissene Mauerwerk.⁵³ Die Übertragung des Projektes an andere Architekten trug Bauer besonders schwer, er erkannte den beiden Kollegen jedes Verdienst ab und kritisierte ihre kitschige „*im Stile der Provinzsecession entstellende Zutaten*“.⁵⁴ Die öffentliche Unterstützung fand er damals nur bei Feldegg: „*Dessenungeachtet wird das Äußere des Gebäudes immer eine Meisterleistung bleiben, der letzte wirklich monumentale Bau in Wien, während das Innere trotz allen Marmors und trotz der 200 Milliarden Kronen, die man angeblich hiefür aufgewendet hat, zwar einen luxuriösen Eindruck macht, aber die Hand eines wirklichen Künstlers vermissen lässt.*“⁵⁵ Von der späteren Publizistik wurde Bauer die zweifelhafte Ehrung zuteil, der „*letzten Palastbauer des kaiserlichen Wien*“ zu sein.⁵⁶ Der industrielle Appendix seines geplanten Palastviertels, der in die österreichische Nationalbank umgewandelt wurde, hielt man später für einen „*Symbol*

⁴⁹ FELDEGG 1918 (wie Anm. 8), S. 17-18; *Oberbaurat Professor Leopold Bauer* (wie Anm. 40), S. 98-101. Siehe weiter *Bauinteressent*, 29, 1911 – 1912, Nr. 49 (6. 9. 1912), S. 653; 30, 1912 – 1913, Nr. 5 (1. 11. 1912), S. 49, Nr. 40, (4. 7. 1913), S. 461 und 31, 1913 – 1914, Nr. 6 (7. 11. 1913), S. 51.

⁵⁰ ÖNB, Protokoll der XIII. Sitzung des Bauausschusses vom 11. 5. 1916 und Information für die Sitzung des Generalrates am 24. 5. 1916.

⁵¹ *Ibidem*, Information für die Sitzung des Generalrates am 10. 4. 1919.

⁵² Albertina, Kopie des Briefes an Christian L. Martin vom 27. 3. 1925.

⁵³ Ein Rundgang durch die neue Nationalbank. In: *NFP*, 1. 4. 1925, S. 16.

⁵⁴ Siehe Anm. 52.

⁵⁵ FELDEGG, F. von: Zum Bau der Nationalbank. In: *NFP*, 31. 3. 1925, Abendblatt, S. 5.

⁵⁶ Beim letzten Palastbauer des kaiserlichen Wien. In: *Neues Wiener Journal*, 4. 9. 1932, S. 17.

für jenes Nachkriegsösterreich, das man im Hinterhaus der Weltgeschichte einquartiert hat⁵⁷.

Die letzte Renaissance

Die Österreichisch-Ungarische Bank wurde fast ohne Interesse der Öffentlichkeit und beinahe ohne jede Publizität seitens des Bauherrn gebaut. Sie fand den Weg in die Presse nur in solchen Fällen, als in März 1914 eine riesige Betonmischmaschine in die Fundamentgrube stürzte.⁵⁸ In dieser Zeit galt die Aufmerksamkeit anderen architektonischen Taten. In 1912, während Bauer fleißig an seinem Projekt arbeitete, wurde am Michaelerplatz das Kaufhaus Goldmann & Salatsch von Loos fertiggestellt und Otto Wagners vierter Wettbewerbsentwurf des Städtischen Museums vorgelegt. Im Vergleich damit wirkt Bauers Leistung sehr konservativ, fast als eine Botschaft aus einem anderen Zeitalter. Würde man dieses Werk auf der Grundlage der konventionellen Vorstellungen des linearen Laufes der Kunstgeschichte beurteilen, müßte man darin ein Anachronismus und einen beleidigenden Verstoß gegen den Zeitgeist sehen. Ausgenommen der Bankvertreter wurde das Projekt von vielen Zeitgenossen auf diese Weise wahrgenommen. Der Autor der ersten Adolf Loos – Monographie Karl Marilaun hielt Bauer wahrscheinlich für einen Sonderling, der dem Irrtum verfiel, daß „in unserem Zeitalter der Maschinen und Radioaktivität, in diesem Zeitalter, das Aeroplane nach dem Dutzend und Kruppsche Kanonen liefert, ausgerechnet noch immer gebaut werden müsse, wie es sich der palastfrohe, barockfreudige Fischer v. Erlach vor ein paar hundert Jahren leisten durfte“.⁵⁹ Doch die Frontlinien zwischen den Befürwortern des Fortschrittes und den Reaktionären waren zu dieser Zeit nicht so dicht und eindeutig, wie es später in ihren trivialen Projektionen die modernistischen Historiker zu suggerieren versuchten. Zum Beispiel die drastisch einfache Fassade von

Loos, die jahrzehntelang für den Ausdruck der neuen puristischen Ästhetik und die Ablehnung der konventionellen architektonischen Dekoration gehalten wurde, schätzte der junge Kunsthistoriker Hans Tietze für ihre unübersehbare Verbindung mit der lokalen klassizistischen Tradition.⁶⁰ Das Projekt Otto Wagners, der die vollkommene Zweckerfüllung als ein konstitutives Element der modernen Architektur betonte, erntete dagegen die Kritik der Museumsexperten wegen seiner Funktionsmängel und veraltetes Ausstellungskonzept. Dabei wurde diesem Werk nicht einmal von den konservativen Jurymitgliedern die höhere ästhetische Qualität im Vergleich mit dem Konkurrenzentwurf der jungen Architekten Karl Hoffmann und Emil Tranquillini aberkannt, obwohl dieser dem Museumsbetrieb besser angepasst war.⁶¹ Schon damals hörte man in der Bewertung des wagnerschen Projektes die Bedenken hinsichtlich der Beständigkeit seiner Ästhetik sowie der Berechtigung des Anspruches auf die zeitliche Verankerung des Werkes: ob sein mit den Ansprüchen des empirischen Realismus scheinbar verbundenes Formrepertoire nicht nur ein modisches Kostüm flüchtigen Wertes ist. Diese skeptische Auffassung über das späte Werk von Wagner vertritt auch Loos. Seine Einwände weisen am besten die vielfache Determiniertheit der einzelnen, sich den einfachen Polaritäten der Modernisten widersetzenden Meinungspositionen nach. Für den größten Fehler des Nestors der modernen Wiener Architektur hielt Loos den Bruch mit der Tradition: „Absichtlich entfernte er sich von der Formensprache der Antike und versuchte es, eine eigene Formensprache zu reden. Das war und ist ein Irrtum.“⁶²

Bauers Auffassung der Modernität beruhte, ähnlich wie bei Loos, auf der Entfaltung der Tradition und nicht auf dem Anspruch der permanenten Änderungen und des Abschiedes von der Vergangenheit. Obwohl er die fortgeschrittensten Technologien

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Einsturz bei Neubau der Österreichisch-ungarischen Bank. In: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, 30. 3. 1914, S. 5.

⁵⁹ MARILAUN, K.: Wien und Wagner. In: *Reichspost*, 13. 7. 1911, S. 1-2, hier S. 2.

⁶⁰ TIETZE, H.: Der Kampf um Alt Wien. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*, 4, 1910, S. 33-62.

⁶¹ BERGER, H.: Der Bau des Wiener Stadtmuseums. In: *NFP*, 3. 7. 1913, S. 1-3.

⁶² LOOS, A.: Otto Wagner. In: *Reichspost*, 13. 7. 1911, S. 1-2, hier S. 2.

begeistert anwendete und von der Vorstellung des modernen Baues als eines organischen mit Röhren und Installationen vernetzten Wesens fasziniert war, forderte seiner Meinung nach der monumentale Zweck die Anwendung der klassischen Ordnung und architektonischen Symbolik. Im Gegensatz zu Loos bestand Bauer daran, daß die monumentalen Werke nicht nur die inneren Kräfte widerspiegeln, daß sie auch der Fantasie und nicht bloß der Vernunft entstammen. Nur eine oberflächliche Betrachtung konnte den Eindruck erwecken, daß sein Hauptziel die Wiederbelebung der Wiener Ringstraße und eine neue Synthese der italienischen Renaissance und des österreichischen Barocks in den Spuren von Semper oder Ferstel war. Vielleicht können die Darstellungen seiner Raumvorstellungen Bauers viel komplexere ästhetische Strategie entschlüsseln. Wie es schon früher Ursula Hieke erkannte, sind diese merkwürdigen Perspektiven und Schnitte, die den labyrinthischen, reichverzierten inneren Organismus des Baues sehen lassen, ohne Inspiration durch die fantastischen Veduten von Giambattista Piranesi nicht denkbar. Zur Zeit der Projektierung der Bank sollte sich Bauer mit diesen Werken befassen haben.⁶³ In 1911 kam tatsächlich die erste wissenschaftliche Monographie dieses Künstlers von Albert Giesecke heraus. Bauer konnte sich leicht mit Piranesis Talent „mit alten Formen neue Verbindungen herzustellen“ sowie auch mit anderen damals entdeckten Eigenschaften seiner architektonischen Entwürfe wie zum Beispiel „seltene Raumschöpferische Phantasie“ oder „rein malerische Schönheit“ identifizieren.⁶⁴ Der monumentale Auftrag der Österreichisch-Ungarischen Bank war daher für Bauer nicht nur hinsichtlich der technischen Dimension sondern auch der künstlerischen Utopie

– imaginäre Komponente, die über den Rahmen der funktionalen Notwendigkeit gehen und die subjektive Vorstellungskraft völlig entfalten lassen – interessant.

Hier bieten sich jedoch auch andere Parallelen, die Bauers Position erklären und historisieren. In einem Vortrag aus 1912 formulierte der Wiener Kunsthistoriker Max Dvořák den Bedarf eines neuen monumentalen Stiles, der nicht nur mit neuen Funktionen, Konstruktionen und Materialien sondern – und das ist das entscheidende – mit künstlerischen Mitteln geschaffen werden kann. Die architektonischen Mittel sind nicht neu zu erfinden, weil auch der moderne Autor auf seine Vorgänger anknüpfen kann. Obwohl Dvořák seinen Vortrag mir einer scharfen Kritik des Historismus des 19. Jahrhunderts und der stilistischen Nachahmungen einleitete, meldete er sich entschieden zur kreativen Entfaltung der klassischen Tradition: „*Es mußte der neue tektonische Stil auf all dem aufgebaut werden, was die Baukunst seit der Antike an architektonischen Werten geschaffen [hatte].*“⁶⁵ Die Wiederherstellung der verlorenen Einheit der produktiven Kräfte der Gesellschaft und der humanistischen Bildung hielt er für das Gebot des Tages, das auch von den Schöpfern der neuen und letzten Renaissance erfüllt werden sollte. Charakteristisch ist, daß diesem Vortrag keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, da zur selben Zeit Otto Wagner seine antitraditionalistische Rede hielt.⁶⁶ Das theoretische Model der „letzten Renaissance“ sowie seine Parallele im Werk von Leopold Bauer blieb nur ein Thema der durch den Anachronismus angeregten Überlegungen.⁶⁷

Deutsche Übersetzung von A. Vikárová

⁶³ Die Autorin weist auf die persönlichen Erinnerungen des Sohnes des Architekten Harald hin. – HIEKE 1976 (wie Anm. 2), S. 103-107.

⁶⁴ GIESECKE, A.: *Giovanni Battista Piranesi*. Leipzig 1911, S. 12.

⁶⁵ DVORÁK, M.: Die letzte Renaissance. Vortrag, gehalten am 22. Februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (ed. H. H. Aurenhammer). In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 50, 1997, S. 9-21, hier S. 20. Siehe auch AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák und die moderne Architektur: Bemerkungen zum Vortrag „Die letzte Renaissance“ (1912). In: *Ibidem*, S. 23-39.

⁶⁶ Vortrag des Oberbaurates Professors Otto Wagner. In: *NFP*, 22. 2. 1912, S. 9.

⁶⁷ Die Studie entstand im Rahmen des Projektes 408/05/0789, *Leopold Bauer (1872 – 1938)*, unterstützt von der Grantová Agentura České republiky (Agentur für Projektförderung der Tschechischen Republik). Ihre Entstehung ist der Unterstützung von Mag. Walter Antonowicz, Dr. Bernhard Mussak (Bankhistorisches Archiv der Österreichischen Nationalbank) und Dr. Markus Kristan (Albertina) zu verdanken.

Poslední renesance ve Vídni. Projekty Leopolda Bauera pro Rakousko-uherskou banku

Resumé

V necelých čtyřiceti letech stál vídeňský architekt Leopold Bauer (1872 – 1938) na vrcholku sil. Měl za sebou celou řadu realizací a uznání veřejnosti si vydobyl rovněž řadou publikací. Pozice umírněného modernismu, kterou zastával, mu získala přízeň stavebníků, ale také řady uměleckých kritiků, kteří v jeho díle spatřovali alternativu vůči utilitárnímu realismu Otto Wagnera. Ke spokojenosti tehdy Bauerovi chybělo jediné – velká architektonická zakázka v hlavním městě monarchie. Vytouženou příležitostí mu poskytla Rakousko-uherská banka, která jej v červnu 1911 spolu s dalšími třinácti architekty či architektonickými týmy pozvala do soutěže na projekt svého nového sídla. Bauer byl druhým nejmladším účastníkem této konkurence a vedle Jana Kotěry se také pouze on hlásil k programu estetické inovace. Jeho přizvání do soutěže však bylo i taktickým manévrem namířeným proti wagnerovské avantgardě. Protokoly z příslušných jednání dokládají, že k němu došlo právě na úkor Otto Wagnera, který byl pro rakouský umělecký i politicko-ekonomický establishment těžko přijatelný.

Bauer se ve svém projektu úspěšně vypořádal s obtížnou parcelou bez pravých úhlů a rozvinul na ní účelnou a přehlednou půdorysnou dispozici. Železobetonový skelet však skryl za fasádu semperovského rodokmenu, jíž po vzoru svých předchůdců z éry Ringstraße vtiskl klasické proporce a bohatou světlostínovou fakturu – kvality odvozené z dekorativní benátské renesance 16. století. V návrhu interiéru naopak vystupňoval výraz až k baroknímu vzrušení prostřednictvím opulentní plastické dekorace, ale také působivými průhledy do soustavy schodišť, galerií a velkolepých klenebních systémů. Jak se později ukázalo, dobře při tom zvládl hlavní technické problémy projektu a také správně odhadl, jaké architektonické formy z pohledu konzervativní finanční instituce nejlépe vyjadřují „charakter“ bankovního paláce. Soutěžní porota ocenila jak funkční řešení, tak jeho výtvarné pojetí, založené na kompromisu mezi kulturní inovací a potvrzením tradice. Podle jejího

verdictu z října 1911 získal Bauer jednu z hlavních cen – společně s favorizovaným vládním architektem Ludwigem Baumannem a Maďarem Flórisem Korbem. Generální rada banky jej pak na svém zasedání 9. listopadu 1911 pověřila vypracováním projektu. Veřejnost však výsledky soutěže přijala bez nadšení a modernistická kritika vyjádřila názor, že banka svým výběrem soutěžících zabránila vzniku skutečně přesvědčivého, moderního návrhu.

V letech 1911 – 1917 pracoval Bauer na definitivním projektu a dle vlastního vyjádření v té době vytvořil osmnáct různých alternativ. Nebyl přitom vázán soutěžním programem, ani ohledy na staromilskou porotu, takže se snažil vylepšit dispozici i modernizovat stylový výraz. Své půdorysné řešení zcela přepracoval a navrhl bankovní palác na symetrické osnově s obloukovitě prohnutou hlavní fasádou. Nad ústřední halou pak hodlal vztyčit desetipatrovou, téměř sto metrů vysokou věž „na americký způsob“, která se dle jeho představ měla stát prvním mrakodrapem v rakouském hlavním městě. To byla klíčová myšlenka nového návrhu a také architektův zásadní impuls k proměně panujícího systému architektonické reprezentace. Inovativní potenciál neměl být obsažen ve stylové slupce, nýbrž v celém stavebním organismu. Kompoziční principy chtěl Bauer vyvodit z urbanistických souvislostí a ze struktury betonového skeletu, při čemž stylovému kostýmu připisoval druhotnou úlohu. V průběhu roku 1912 pracoval novou, barokní koncepcí fasád, v níž renesanční harmonii a universalismus nahradil vypjaté patetickým tónem, dekorativní mnohostí, ale také mnohem subjektivnějším výrazem. Ani s tímto pojetím však nebyl spokojen a tak postupně zjednodušil členění spodních podlaží s pokladními sály až k abstraktnímu geometrickému schématu, kdežto horní části průčelí s úřadovny dal komplikovanější rytmus. Navržená průčelí členěná pouhými pilíři bez sloupů byla ale pro funkcionáře banky příliš jednoduchá a málo monumentální, takže Bauer musel svůj návrh opět přepracovat.

V prováděcím projektu z konce roku 1913 hlavní fasáda ztratila původní souvislost s římským koloseem a současně i mnohapatrovou kompozici s převahou horizontál. Bauer místo cylindrického objemu zvolil jen konvexní prohnutí střední části fasády, takže dosud neuspokojivě řešené vstupy mohly být prolomeny v rovných postranních partiích. Kýženou monumentalitu této frontě dodávaly představené sloupy vysokého řádu, zatímco zbývající fasády měly dostat abstraktnější výraz redukováného klasicismu. Ukončení věže nakonec architekt navrhl na čtvercovém půdorysu a po vzoru nedávno dokončené Bankers Trust Company Tower v New Yorku a turínského Mole Antonelliana připodobnil mauzoleu v Halikarnassu. Ani tento projekt se nesetkal s jednoznačným přijetím stavebního výboru. Architekt Ignác Alpár, přidělený projektantovi jako poradce, označil navržené fasády jako příliš střízlivé. Bauer však odmítl další ústupky a funkcionáře banky přesvědčil, že údajně střídmý a utilitární výraz fasád je nevyhnutným projevem moderního racionalismu.

Koncem října 1913 získala banka stavební povolení a krátce nato započaly zemní práce. Jako první měla v blízkosti Alserstraße vyrůst vedlejší budova určená pro tiskárnu bankovek. Do vyhlášení války byla dokončena tři podzemní podlaží a přízemí, zatímco budování hlavního paláce bylo přerušeno při kopání základů. Stavba tiskárny pokračovala dál, navzdory neúspěchům rakouských vojsk, povážlivé ekonomické situaci a nedostatku pracovních sil. Po válce byla téměř hotová budova přestavěna pro potřeby rakouské Národní banky. Dokončení stavby se však událo bez Bauera. Po rozpadu monarchie byl ve Vídni vnímán jako osoba příliš svázaná se starým režimem. Banka s ním 8. prosince 1922 zrušila smlouvu a vedení prací svěřila svým dvěma úředním architektům Ferdinandu Glaserovi a Rudolfu Eislerovi.

V době, kdy Bauer usilovně pracoval na svém projektu, byl ve Vídni dokončen Loosův obchodní dům Goldmann & Salatsch a Otto Wagner předložil svůj čtvrtý soutěžní návrh městského muzea. V porovnání s nimi vypadá Bauerův výkon velmi konzervativně. Kdo by toto dílo hodnotil na základě vžitých představ lineárního průběhu dějin umění, musel by v něm spatřovat anachronismus a ostudný prohřešek proti „duchu doby“. Ale frontové linie mezi zastánci pokroku a zpátečníky nebyly v té době tak neprostupné a jednoznačně stanovené, jak se později ve svých triviálních projekcích snažili sugerovat modernističtí historikové. Jak to dokládají i díla loosovské či wagnerovské provenience, různé formy nového klasicismu byly považovány za přiměřený výraz moderní doby. Bauerova představa modernity byla podobně jako Loosova založena nikoliv na požadavku permanentní změny a rozchodu s tradicí, nýbrž na jejím rozvíjení. Ačkoliv s nadšením využíval nejpokročilejší technologie a byl přímo fascinován představou moderní stavby jako organického útvaru protkaného sítí trubek a instalací, monumentální účel stavby podle něj vyžadoval uplatnění klasické představy řádu a architektonické symboliky. Na rozdíl od Loose však Bauer trval na tom, že monumentální díla nejsou jen odrazem vnitřních sil a že pocházejí z fantazie, nikoliv jen z rozumu. Nabízejí se ale i jiné paralely, které objasňují a historizují Bauerův postoj. V přednášce „Poslední renesance“ z roku 1912 formuloval požadavek nového monumentálního slohu také vídeňský historik umění Max Dvořák. K jeho vytvoření nestačí nové funkce, ani konstrukce nebo materiály, nýbrž rozhodující činitelé jsou umělecké povahy. Architektonické prostředky podle něj není nutné vynalézat, neboť i moderní tvůrce může navázat na odkaz svých předchůdců. Obnovení ztracené jednoty produktivních sil společnosti a humanistické vzdělanosti bylo podle Dvořáka příkazem dne a k tomuto cíli měli směřovat i tvůrce nové a poslední renesance.

Jurkovičova Viedeň

Dana BOŘUTOVÁ

Štúdiá prináša nové fakty a podrobnosti o živote a diele architekta Dušana Jurkoviča, získané nedávnym pramenným výskumom a predkladá nové poznatky o formovaní jeho umeleckého profilu. Zameriava sa predovšetkým na osvetlenie Jurkovičovho vzťahu k Viedni, ktorá – prostredníctvom vzdelania získaného na Staatsgewerbeschule i prostredníctvom mnohorakých neskorších kontaktov a impulzov – zanechala v architektovom živote i diele zreteľné stopy. Viedeň, na prelome 19. a 20. storočia sama významné európske centrum umenia, vyžarovala v oblasti architektúry impulzy vďaka Wagnerschule a Wiener Werkstätte, na ktoré Jurkovič živo reagoval. Zároveň však bola bránou, ktorou do strednej Európy prúdili impulzy z iných centier. Spomedzi nich boli v Jurkovičovom prípade relevantné hlavne vplyvy z Britských ostrovov – hnutie Arts & Crafts – a ich variácie spracované nemeckým prostredím.

Primerane týmto súvislostiam – a zároveň relevantným otázkam aktuálneho výskumného programu¹ – je štúdiá poňatá ako súbor voľne prepojených črt postihujúcich jednotlivé aspekty Jurkovičovho vzťahu k Viedni a spôsob, akým uvedené podnety spracúval. Črta prvá sa zameriava na roky architektovej štúdie na viedenskej Staatsgewerbeschule – opiera sa o nové poznatky z pramenného výskumu a prináša nové podrobnosti o jeho osobnom živote

i prvých rokoch odbornej praxe. Črta druhá sleduje ako Jurkovič spracoval impulzy získané štúdiom pri formovaní svojho vlastného konceptu tvorby v ranom období architektonickej činnosti. Črta tretia sa sústreďuje na obnovenie architektovej komunikácie s viedenským prostredím na prelome storočí a sleduje proces kryštalizácie jeho štýlu, ktorej katalyzátorom sa stali aktuálne viedenské impulzy.

Črta prvá. Študentské roky

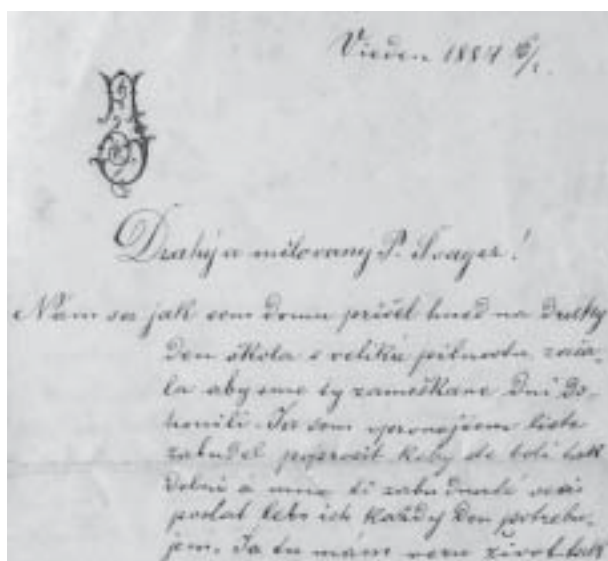
Ako je známe zo starších publikovaných materiálov,² po štúdiu na nižšom gymnáziu v Soproni odišiel Jurkovič za štúdiom do Viedne na vtedy novozaloženú Štátnu priemyselnú školu (K. u. K. Staatsgewerbeschule na Schellinggasse 13) spravovanú významným architektom, urbanistom a teoretikom Camillom Sittom (1843 – 1903).³ Tam v rokoch 1884 – 1889 študoval odbor stavebný. Hoci v archíve školy sa dokumenty o priebehu jeho štúdia nepodarilo nájsť, listy z jeho osobnej korešpondencie spoľahlivo informujú o základných okolnostiach štúdia.

Odbor stavebný, na ktorý sa Jurkovič prihlásil, viedol na škole profesor Rudolf Feldscharek (1845 – 1919), reprezentant historizmu, ktorý najmä obytné stavby oživoval prvkami vernakulárneho pôvodu – prvky alpského hrazdeného stavebníctva uplatnil napríklad v stavbe *vily Paulické, Seewalchen pri Attersee*,

¹ Štúdiá vznikla na základe výskumu realizovaného v rámci projektu VEGA č. 1/0316/08 *Európa a my – my a Európa: Inkluzie európskeho v umení 19. storočia na Slovensku*, ktorý financuje Vedecká grantová agentúra Ministerstva školstva SR a Slovenskej akadémie vied.

² BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, D.: *Dušan Samo Jurkovič – osobnosť a dielo*. Bratislava 1993, s. 11-15.

³ Bližšie SCHORSKE, C. E.: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York 1980.



1. List D. Jurkoviča sestre Emílii a švagrovi Michalovi Boorovi, datovaný vo Viedni 16. 1. 1884. SNK – ALU, 10 A 152.

alebo vily Reinhardt vo viedenskej štvrti Hietzing.⁴ Jurkovič v liste domov uvádza, kde ho príbuzní v prípade návštevy Viedne môžu stretnúť: „Som k nájdeniu v K. u. K. Staatsgewerbeschule na Schellinggasse 13, Prof. Feldscharek's Abtheilung.“⁵

Chlapec z kopianíc to vo veľkomestskom prostredí centra monarchie vôbec nemal ľahké. Žil nanajvýš skromne, limitovaný finančnými zdrojmi a sprvu aj neznalosťou jazyka. Býval v podnájme na Ungargasse (ulici vedúcej od Stadtparku smerom od centra), kde za izbu platil mesačne desať zlatých – sumu, ktorú mal občas problém zaplatiť ako to dokladá poznámka v liste sestre Anne: „...panej som už do 15 zľ dlžen, keď chcem odejsť musím jej to zaplatiť.“⁶ O svojich

tiesnivých životných podmienkach písal skôr svojim starším sestrám Emílii a Anne než rodičom, ktorí mu podľa svojich možností posielali financie na štúdium. Na prilepšenie mu okrem peňazí posielali potraviny, šatstvo a iné praktické potreby – v jednom z listov sa dočítame: „Prosím ťa, pošlite mi vždy niečo hotového, najviac sira, jak som ti v predošlom liste písal. [...] Hrnček na varenie čaju si mi neposlala... Potom Ťa prosím ďalej o handričky a nejaký maličký uteráčik na ruky, ktorý ve škole mať môcť budem...“⁷ V listoch tiež často vypočítaval, na čo z domu zaslané peniaze upotrebil, a zároveň upomínal, aby mu poslali ďalšiu podporu: „Mamušku, jak aj Apka prosím, aby mi na budúci týždeň tých na tento mesiac ešte pripadajúcich 10 zľ. poslali, bo od soboty ďalej nebudem mať čo jesť. Prosím Mamušku, aby to Apkovi pripomenula, jestli by zabudél.“⁸ Zdá sa, že z času na čas mu z domu posielali aj roľnícke produkty, aby si prilepšil predajom na trhu. Robil to však nerád a nie vždy tiež dostal zásielku v poriadku – ako sa to stalo v marci 1885: „Drahá sestro! Ja som ten paklík mne pred dvoma týždni poslaný až dnes dostal... Tu slaninu som dal panej lebo bola priveľmi stará. Vác mi už zbola ništ [neposielajte] lebo na Markthalle už chodiť nebudem.“⁹

Jurkovič si často písal so sestrou Emíliou, ktorá so svojím manželom, evanjelickým farárom Michalom Boorom, žila v Skalici. Aj ona mu posielala potraviny, šatstvo a iné potreby, švagor tiež občas prispel študentovi nejakým grošom. Zo zmienok v korešpondencii možno súdiť, že Michal Boor sa usiloval mladého Jurkoviča povzbudzovať aj konkrétnymi zadaniami – napríklad ho požiadal o zhotovenie podobizne na základe fotografie.¹⁰ Jeden z Jurkovičových listov, písaný švagrovi, dokumentuje začiatky jeho štúdia vo Viedni: „Drahý a milovaný P. Švager! Nám sa jak sem domu prišiel hned na druhy den škola

⁴ D. T. (D. TRIER): Feldscharek, Rudolf. In: SAUR. *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Bd. 38 (Fejes – Ferrari von Kellerhof). München – Leipzig 2003, s. 44-45.

⁵ List D. Jurkoviča rodičom, písaný vo Viedni 24. 10. 1888. Za láskavé sprístupnenie dokumentu ďakujem Dr. P. Jurkovičovi, najmladšiemu z troch synov architekta.

⁶ List D. Jurkoviča sestre Anne, datovaný vo Viedni 20. 2. 1885. Slovenská národná knižnica v Martine – Archív literatúry a umenia (ďalej len SNK – ALU), 10 A 248.

⁷ List D. Jurkoviča, písaný sestre Anne z Viedne, nedatovaný (asi 1884/1885). Za láskavé sprístupnenie dokumentu ďakujem Dr. P. Jurkovičovi.

⁸ Ibidem.

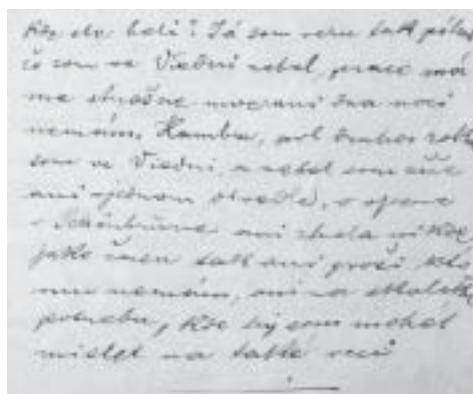
⁹ List D. Jurkoviča sestre Anne, datovaný vo Viedni 20. 3. 1885. SNK – ALU, 10 A 248.

¹⁰ V liste sestre Anne si Jurkovič sťažuje, že má veľa práce do školy a nestíha splniť sľub švagrovi. – List D. Jurkoviča, datovaný vo Viedni 20. 2. 1885. SNK – ALU, 10 A 248.

s veľikou pilnosťou začala, aby sme ty zameškane dni dohonili. [...] Ja tu mám veru život tak zlí že horší už nemôže byť a to len najväč tma peňázmi. Dnes volačo dostanem ale som dvaráz toľko dlžený. Dlh viplatim nezostane mi nič a papjeru pleišťifto gumí farby preukrutne moc potrebujem. K tomu si musím za 5 kr petroleum kupit který spotrebujem. Však ja jako som od Váš domu prišiel šanujem tak každý, že vác není možná a vist len predsa mi jako nemožno. Ja ani v druhém Cursi toľko nebudem potrebovat kolko v prvém lebo v II-ém keď spravím z každého predmetu 2-3 cajchnen že je dost ale dnes mosím mať hotovích z každého predmetu 20-30 lebo včil idú len také labké a len 1 bárek papjeru koštuje 8 kr. Však chvala bobu tomu bude 15 marca konec... Váš poslušný a vdáčný Samuel Jurkovič.“ [Obr. 1]¹¹

S podobnými problémami, spôsobenými trvalým nedostatkom peňazí, sa Jurkovič potýkal aj v nasledujúcom roku. Medzitým sa už očividne vo Viedni porozhliadol a dobre si uvedomoval, čo mu mesto ponúka. V jednom z listov sestry Anne písal: „Hamba, pol druha roka som vo Viedni, a nebol som ešte ani v jednom divadle, v opere, v Schonbrunne ani zbola nikde jako času tak ani groší k tomu nemám, ani na školskú potrebu, kde by som mohol mislet na také veci... Odpust že ti len na taky mizerný papjer píšem, nemám naň. Pilno sa učím modellinovat' v gipse Hollého pomník v malom mašstabe. Slovenské knížky čítam, „tatran“ mám požičané...“ [Obr. 2]¹² Mnohé ťažkosti, ktoré musel prekonávať v prvých rokoch pobytu vo Viedni, líčil Jurkovič aj oveľa neskôr, keď na sklonku života spomínal na svoje začiatky.¹³

Možnosti ako si finančne priliepať, a to dokonca prácou v odbore, sa mu začali črtať na jar roku 1885, keď písal: „Aninka buď tak dobrá, uši mi pár bjelích



2. List D. Jurkoviča sestry Anne, datovaný vo Viedni 20. 2. 1885. SNK – ALU, 10 A 248.

košeli bez kráglíkov lebo ich veľmi potrebujem. Jak bi ma vzal ten Baumeister v Prešporuku do Canzellarie, bich išel, ale na stavbu né, to ráčej tu zostanem, cajchnovat bych tam velice rád išel. [...] Za ti 3 zř si kúpim murársky werkzeig.“ [Obr. 3]¹⁴ Miesto v prešporskej firme dostal a zapáčilo sa mu tam natoľko, že uvažoval o prerušení štúdia: „... som v Kanzellarii v Direktii stavby vodovodu Prešporského. Je to pražská společnost, vačia částka je ich čekbóv. [...] Chvalabohu, tak som rád že som sa sem dostal, nepojdem odtiaľ ani nevjemkedy, jak sa mi to tu zalíbí ani 4 Curs toho roku robit nebudem.“¹⁵

Jurkovič teda praxoval – možno od leta 1885, ale isto v máji roku 1886¹⁶ – na podnikovom riaditeľstve bratislavskej pobočky stavebnej firmy, ktorá sa špecializovala na stavbu vodovodov a plynových potrubí.¹⁷ Pracoval tam aj v priebehu roku 1887, kedy písal

¹¹ List D. Jurkoviča sestry Emilii a švagrovi Michalovi Boorovi, datovaný vo Viedni 16. 1. 1884. SNK – ALU, 10 A 152.

¹² List D. Jurkoviča sestry Anne, datovaný vo Viedni 20. 2. 1885. SNK – ALU, 10 A 248.

¹³ „Nastúpil som na prvú stavitelskú školu, bez akejkoľvek znalosti nemčiny. Spolužiaci z českých rodín, usadených vo Viedni, mi pomáhali, keď som prednáškam z matematiky, statiky a stavebných konštrukcií nerozumel. Len s nesmiernou námabou som zdolal po roku tieto ťažkosti. Pritom ma celé noci trápil hmyz v biednych bytoch, ale za daných okolností si nebolo z čoho vyberať. Musel som rysovať po nociach a učiť sa pri malej biednej petrolejovej lampe a nedostatočnej strave v ľudovej kuchyni za štefanským dómom, kde mi na plechoví tanierik po čakani vo fronte bodili kúsok konského mäsa s privarokom. To bol trudný začiatok. Ďalšie roky sa pomery potom stále zlepšovali.“ – Spomienky D. Jurkoviča z relácie „Národný umelec Dr.

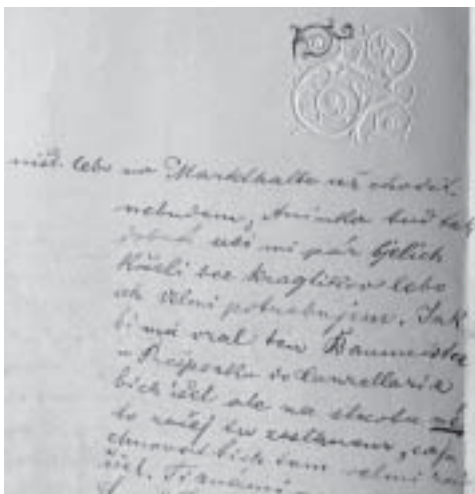
D. Jurkovič mládeži“, ktoré boli uverejnené aj v časopise *Slobodný rozblas* (č. 41, Bratislava, 12. 10. – 18. 10. 1947, s. 1307-1308). Výtlačok sa nachádza v Slovenskom národnom archíve v Bratislave, M.II – Osobný fond Dušan Jurkovič (ďalej len SNA), A3.

¹⁴ List D. Jurkoviča sestry Anne, datovaný vo Viedni 20. 3. 1885. SNK – ALU, 10 A 248.

¹⁵ List D. Jurkoviča sestry Anne, datovaný v Bratislave 23. 5. 1886. SNK – ALU, 10 A 248.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Firma C. Korte & Comp., Bau-Unternehmung für Wasser- und Gas-Anlagen mala od roku 1881 zmluvu s mestskou správou Bratislavy na zabezpečenie systému zásobovania



3. List D. Jurkoviča sestre Anne, datovaný vo Viedni 20. 3. 1885. SNK – ALU, 10 A 248.

sestre na liste s hlavičkou firmy: „*Drahá sestrička! [...]* Že či som ešte v Prešporku? ój, áno... pred týdnom... sme sa už k stavbám vodovodov chystali, nuž ale zas s tobo nič není, nové mrazi a zima prišla... chéfa nášeho Wesseleho zvik je jednoducho telegrafovať, aby sa ten alebo ten, zajtrá tam a tam dostavil, to sa človek s prvým vlakom zobrať a odcestovať musí, vodovodi stavať máme vo vihlade v Segedine, v Černoviciach (v Bukovine), v Linzi a v Žiline, nuž kde ma strčia to neviem, že ale ma presadiť mienia tobo je znak, že ma Direktor upovedomil, aby som svoje finančné záležitosti do poriadku priviedol, a prichystaní bol každý moment odcestovať, čo som aj s pomocou včera urobil...“ [Obr. 4]¹⁸ Okrem predstavy o pracovných podmienkach vo firme sa z listu dozvedáme, že Jurkovič sa v Bratislave celkom zabýval. Svojej sestre písal aj o tom ako tam trávil svoj voľný čas, ak mal možnosť: „*Strojím sa jestli budem mať peniaze na druhí mesiac do tanečného naukobehu. ... niečo aj o mojich zábavách, ktoré pozostávajú najviac zo sľučovania, ktoré ma nič nekoštuje, lebo vstupné neplatím, dostal som od toho majiteľa slobodnú karotku za výpracovania projektov pre vodovod...*

mesta pitnou vodou. V rokoch 1884 – 1886 postavila vodáreň na ostrove Sihot' a zriadila v Bratislave aj pobočku.

¹⁸ List D. Jurkoviča sestre Emílii, datovaný v Bratislave 18. 2. 1887. SNK – ALU, 10 A 82. Na hlavičke listového papiera stálo: C. Korte & Comp., Bau-Unternehmung für Wasser- und Gas-Anlagen, Prag Mariengasse 45 – Pressburg Langegasse 14 – Iglau Hauptplatz 8.

*v nedelu sa ta strojíme v kostímoch jako Landsturmisti, mne náš kancellární sluha požičal obromné basičské čáko aj s basičským kabátom...“¹⁹ Práca si však žiadala svoje a veľa voľného času mu neostávalo. V lete 1887 Jurkovič – ešte vždy z Bratislavy – písal svojej sestre Anne: „*Práce mám brozgne mnoho, pracujeme 11-12 hodin denne, či nedela či svátek, to je všetko jedno... no z druběj strani to neškodí, lebo som sa v kreslení obzvláštne velmi vicvičil. [...]* List tento píšem čo devatnášť-ročný muž, a to práve dnes. [...]*

Tvoj devatnášťročný brat Dušan Samo Jurkovič.“²⁰

Napriek tomu, že sa mu práca pozdávala a zrejme mu pomohla vyriešiť finančné problémy skoršieho obdobia, Jurkovič si dobre uvedomoval potrebu dovršiť svoje viedenské štúdiá. Vo vyšších ročníkoch si privyrábal tým, že pre farára Paulínyho robil výpisky v cisársko-kráľovskej dvorskej bibliotéke v Hofburgu. V jednom z listov sestre Emílii so svojským humorom líči dojmy z okázalého prostredia knižnice, patriacej ku klenotom viedenskej barokovej architektúry: „*Biblioteka tá je v Burgu na Jozefskom placi, prejdem popri dvoch strážáčoch, ktoré mi salutujú, s obromne širokých a veľkolepý dojem na človeka urobiacich schodov otvorí mi Burgžandar dvere do predsene, tam mi vezme jeden sluha klobúk, druhý mi vyžleče kabát, tretí topánky opráší, etc. pri toalettnom stolíku si človek fúzky, vlasi, a kravattu napravi, konečne sa otvoria dvere, ktorých kľučku bich já ani nedočiabol a človek vlezje jako miš do kostola, do veľikéj elegantnej sály, ktoréj vízor jedného hned na historika, a úplne latinskéj nálady urobí. Pišno sadnem na nádberný stolec, seriozno sa poobzerám po sále a robým sa, že hlboko študujem, úradníctvo, susedia, zazerajú, čo to za mudrc, ešte mladí, a už sa zabrána do takých dnešným svetom neznaných bachantov, to ale však, že já len litery odpisujem bo mi Paulíny udá od ktorej stránky pokial, nerobý nič...“²¹*

Črta druhá. Viedenské poučenie

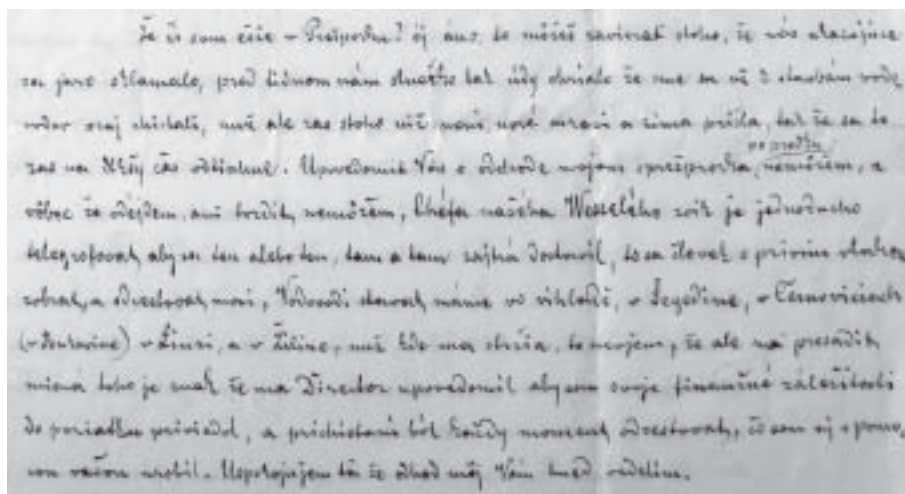
Viedeň mladému Jurkovičovi otvorila celkom nový svet. Ringstrasse a jej okolie plné výstavných budov názorne ilustrovali dobovú situáciu architek-

¹⁹ Ibidem.

²⁰ List D. Jurkoviča sestre Anne, datovaný v Bratislave 24. 8. 1887. SNK – ALU, 10 A 248.

²¹ List D. Jurkoviča sestre Emílii, datovaný vo Viedni 4. 11. 1888. Za láskavé sprístupnenie dokumentu ďakujem Dr. P. Jurkovičovi.

4. List D. Jurkoviča sestre Emilii, datovaný v Bratislave 18. 2. 1887. SNK – ALU, 10 A 82.



túry, v ktorej návraty do histórie vrcholili v „maškarnom bále“ štýlov²² a úsilie architektov vytvoriť nový sloh viedlo k hľadaniu inšpiračných zdrojov mimo tradičného rámca. Do tohto úsilia sa zapájali aj osobnosti školy, na ktorej študoval. Jurkovič videnskú Staatsgewerbeschule navštevoval v období, keď Camillo Sitte pripravoval svoju slávnú publikáciu o urbanizme,²³ a štúdiom končil v roku jej prvého vydania tlačou. Hoci o konkrétnych osobných či sprostredkovaných kontaktoch Jurkoviča vo Viedni sa toho veľa nevie, mnohé v jeho neskoršom diele svedčí o tom, že škola, presnejšie Sitteho koncepcia a metodika architektonického myslenia, mali na neho d'alekosiahly formatívny vplyv.²⁴ Keď uvážime, že Jurkovič po absolvovaní školy, resp. už počas štúdia

na nej, odišiel do praxe, a nie na akadémiu či techniku, javí sa prirodzené, že myšlienkové postupy, ktoré si tam osvojil, mu poskytovali model, ktorý neskôr trvalo využíval a rozvíjal pri svojom samostatnom štúdiu i v architektonickej praxi.²⁵

Jurkovič neskôr v životopisných poznámkach spomínal aj na profesora Feldschareka, ktorý mu priblížením alpského staviteľstva poskytol návod pre štúdium ľudovej architektúry jeho vlastného kraja.²⁶ Plný dosah tohto „metodického návodu“ si Jurkovič uvedomil, keď sa v lete 1887 stretol s pokusom o „slovenský sloh“, bohato využívajúci prvky a motívy oravskej ľudovej architektúry, v ktorom Blažej Bulla navrhol stavbu vstupnej veže pre výstavu výšiviek v Martine.²⁷ To ho motivovalo, aby po

²² MORAVÁNSZKY, Á.: *Die Architektur der Donaumonarchie 1867 – 1918*. Budapest 1988, s. 37.

²³ SITTE, C.: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien 1888. O Sitte bližšie COLLINS, G. R. – CRASEMANN COLLINS, Ch.: *Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning*. London 1965.

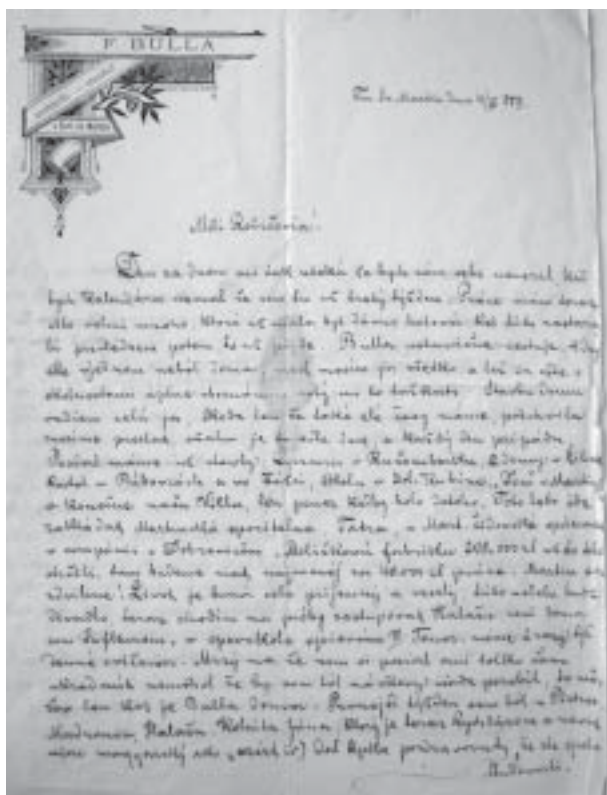
²⁴ Sitte vo svojej teórii zhodnotil význam tradície vo vzťahu k modernej dobe – tradícia sa v jeho poňatí stáva prostriedkom obnovy tým, že pomáha utvárať vedomie spolunáležitosti a zakotvenosti v priestore a čase. Toto dodnes podnecujúce poslanstvo jeho teórie sa nepochybne premietlo aj do Sitteho pedagogickej činnosti.

²⁵ Bližšie BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, c. d. (v pozn. 2), s. 15-16; BOŘUTOVÁ, D.: Commentary in the margins of

Dušan Jurkovič's article 'Architecture Yesterday and Today'. In: *The Beginnings of Modernism in Central European Architecture. Polish, Czech, Slovak and Hungarian Architectural Writings at the Turn of the 20th Century*. Ed. K. KESERÜ – P. HABA. Budapest 2005, s. 112, 114.

²⁶ D. Jurkovič, poznámky písané ceruzou na listoch z notesa formátu A5. SNA, A4.

²⁷ Táto Bullova kreácia zrejme časovo predchádzala oveľa známejšie výtvyry Stanislava Witkiewicza v Zakopanom a okolí z 90. rokov 19. storočia (najznámejšia spomedzi nich je *Vila pod jedlami*, 1897). Zároveň možno odôvodnene predpokladať, že stavba – a možno i jeho ďalšie návrhy – mohla inšpirovať pražského architekta profesora Jana Koulu, ktorý sa neskôr podieľal na vzniku tzv. *Českej chalupy*, postavenej A. Wichlom na *Jubilejnej výstave v Prahe*. Bližšie BOŘUTOVÁ, D.: Hľadanie



5. List D. Jurkoviča rodičom (na papieri s hlavičkou Bullovej firmy), datovaný v Martine 4. 4. 1889. SNK – ALU, 10 A 31.

dokončení viedenskej školy roku 1888 ukončil prax v bratislavskej firme a odišiel praktikovať k Bullovi, ktorý vtedy staval Národný dom v Martine. Práce mal vyše hlavy, lebo Bulla mal viesť stavby v rôznych lokalitách a neustále cestoval: „Den za dnom mi tak uteká... [Bulla] 4 dni v jednom ešte nebol doma...“ písal Jurkovič na jar roku 1889 a vypočítaval: „Posiaľ máme už stavby: Lyceum v Ružomberku, 2 domy v Žiline,

kostol v Príbovcách a vo Važci, školu v Dol. Kubíne, „Dom“ v Martine a konečne našu villu, len peněz keby bolo dotoho. Toto leto ide zakladať martinská sporiteľňa Tatra, a Martin-ská židovská spárcaša v compánii s Dobrovičom Stoličkovú fabriku, 200.000 zl. už do toho strčili, tam budeme mať najmenej za 40.000 zl. práce.“ [Obr. 5]²⁸ Napriek tomu však mladý architekt zotrval v Martine iba krátko. Koncom roku 1889 odchádza do Vsetína k Michalovi Urbánkovi. Vzhľadom na okolnosti sa možno domnievať, že dôvody tohto rozhodnutia boli podobné ako pri voľbe viedenskej školy – slobodnejšie pomery, než boli vo vtedajšom Uhorsku. O dojme z Bullovej vežovej brány na výstave výšiviek Jurkovič neskôr napísal: „... v slovenskom slohu vybudovaná drevená veža... rozpútala vo mne citovosť, pôžitky z domácich zdrojov ľudovej kultúry a dala mi podnet k myšlienkam, zname-najúcim pre mňa určitost' životnej orientácie.“²⁹ Ak mladý praktikant už v lete 1887 prinajmenšom vyušil možnosti, ktoré mu otváralo štúdium ľudových zdrojov pre formuláciu vlastného konceptu architektúry, po roku asistovania u Bullu si musel uvedomiť aj limity bežnej praxe. Sama Bullova prax zameraná – napriek ambíciám architekta tvoriť v „slovenskom slohu“ – na konformnú produkciu stavieb v historizujúcom kliše a zvlášť osud jeho martinského „Domu“³⁰ názorne ilustrovali nemožnosť realizovať podobné myšlienky v domácom prostredí. A tak sa stalo, že Vianoce roku 1889 trávil Jurkovič pracovne: „Bulla sa nemohol porátať s pokladníkmi a účtovníkmi Domu Martin-ského, a tak ma zavolali na sviatky tam. Do Drabnova som prišiel s Urbánkovi na sánkach, tam som strávil aj štedrý večer, v prví sviatok večer som išiel do Martina, a na druhý sviatok v noci nazad.“³¹

O tom ako sa mu u Urbánka darilo podáva svedectvo list, písaný koncom roku 1890, ktorý zreteľne odráža rastúce sebavedomie mladého architekta:

pevného bodu. K problematike uplatnenia historických vzorov v architektonickom koncepte Blažejka Bullu. In: *Arx*, 38, 2005, č. 2, s. 112-131; BOŘUTOVÁ, D.: Cesty hľadania seba. Folklorne inšpirácie u Blažejka Bullu a Dušana Jurkoviča. In: „Slavne slavné slávy Slavných“. *Slovanství a česká kultura 19. století*. Ed. Zd. HOJDA. Zborník zo sympózia, Plzeň, 24. – 26. 2. 2005, org. Historický ústav AV ČR, Ústav dějin umění AV ČR, Ústav pro dějiny umění FF UK Praha. Praha 2006, s. 307-323; KOULA, J. E.: Jan Koula a Slovensko. In: *Arx*, 1971, č. 1-2, s. 222 ff.

²⁸ List D. Jurkoviča rodičom (na papieri s hlavičkou Bullovej firmy), datovaný v Martine 4. 4. 1889. SNK – ALU, 10 A 31.

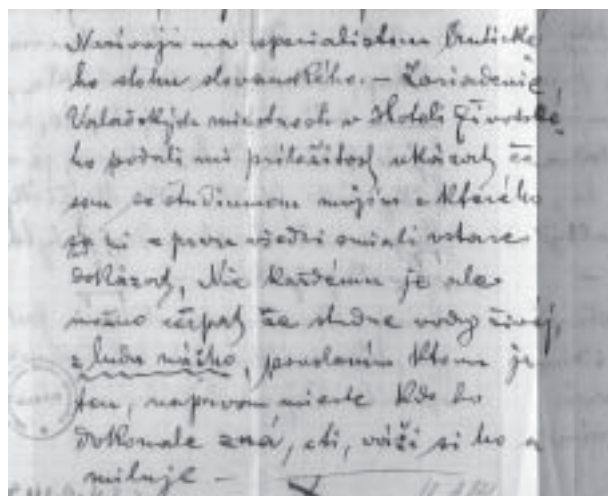
²⁹ D. Jurkovič v stati „Architekt Dušan Jurkovič“. In: ALEXY, J.: *Osudy slovenských výtvarníkov*. Bratislava 1948, s. 293-294.

³⁰ ŠTRICOVÁ, A.: Architekt-staviteľ Blažej Bulla. (Spracované podľa zápisov staviteľa Jozefa Hlavaja.) In: *Kmetianum* (Martin) 3, 1974, s. 295-313, tu s. 304.

³¹ List D. Jurkoviča rodičom, datovaný vo Vsetíne 18. 1. 1890. SNK – ALU, 10 A 31.

„Na Vsetíne používám dobrého mena, som váženým jako asistent Urbánka, který jedno z prvých miest mezi českou inteligenciou zajímá, dopomáhá mi k tomu pilné štúdium ornamentiky a plastiky moravsko-slovenské na výšivkách, vajíčkách, stenách etc. – převádžám ju do architektury moderněj, tvorím pomali samostatne tak, že posledne prevedené práce moje skutečně obdiv a překvapenie u stavajících pánov vzbudili, ba niekterí si u pana stavitele vymienili, že chcú ode mna pracování project. [...] Kebych mal čo len jak malú kopiu z každej mojej práce, bola by to už celá galéria obrazov, ale čo budú v Praze vystavené dám si fotografovat.“³² Spokojnosť s postavením, ktoré si postupne budoval, tlmocí aj list sestre Emílii písaný v lete 1891: „Ja som si na Vsetíne chvalabohu už dost pekné postavenie vydobyl, začíná ma to tu skutečně tešit, bárs ešte materielne nie tak skvelé jak že som pozornosti najlepších kruhov si získal a to len jedine tvrdou a vytrvalou pracou. Nazývajú ma špecialistom Antickébo slohu slovanského. – Zariadenie miestností v Hotelu Životského podalo mi příležitost ukázat, čo som študiumom mojím, z kterého sa mi zprvu všeti smiali, vstave dokázat. Nie každému je ale možno čerpat z studne vody živej, z ludu nášho, povoláním k tomu je ten, na prvom mieste, kdo ho dokonale zná, ctí, váží si ho a miluje... Schleier, synovec starého Thoneta, žiak umeleckej akademie, keď sa chce starému Thonetovi zavďačit s nejakú prácu, zavolá si potajme mna a pomáhám mu, sme zato nejlepší kamarády.“ [Obr. 6]³³

S rastúcim sebedomím však rástli aj rozpory s Urbánkom – o tom svedčí ďalšia Jurkovičova korešpondencia, naznačujúca všeličo o neľahkom živote Urbánkovho asistenta, na ktorého sa zamestnávateľ čoraz väčšmi spoliehal. Išlo pritom tak o práce koncepčné či organizačné, ako aj o vykonávanie špecializovaných umelecko-remeselných prác. Sám Jurkovič o tom písal v roku 1896 sestre: „Už som niekoľko ráz olutoval že som sa pustil do takých prác v kterých potom nemám žádnéj pomoci od nikoho zdejšieho. Tu na také práce lidí není... Nanášam teraz na fasadu nového záloženského domu sgrafitta na které nám zhotovil kartóny známý slavný maliar Mikuláš Aleš. Pracou touto som tak zaneprázdněn



6. List D. Jurkoviča sestre Emílii, datovaný vo Vsetíne 13. 6. 1891. SNK – ALU, 10 A 82.

že aj v noci miesto spánku na nu myslieť musím. Asi za 10 dní ale budem z najhorším hotový.“³⁴ V tom čase – po úspechu inštalácií na pražskej národopisnej výstave – si mladý architekt nepochybne dobre uvedomoval svoju cenu. K nezhodám so zamestnávateľom však zrejme dochádzalo už aj prv, pretože už vo februári 1895 písal: „Drahý bratre! Nepísal som Anne jako som jej bol slúbil... Čo sa týka toho hlupého listu U[rbánka] o to nech sa nestará, šiel som cez Vsetín a vybavil som si vec riadne a rozhodnul som sa na Vsetíne ešte možno zústať, trebars sa mi velice nechce, ale čo robiť keď ma pustit nechce. Verejnú činnosť som však skončil, vzdal som sa všeho, budem sa starat naďalej sám o seba, mám už tých hlúpych intrik dost. – V pátek 18-ho idem opat do Prahy ku slavnostnému uvítaniu arcivévodu K. Ludvíka kterému mám byť představený. V Praze zůstanem asi 2-3 týžďne, potom som d'alej na Vsetíne. – U Urbánka v dome více nebyvám, najal som si lepší, pekný byt...“³⁵ Tento stav neskôr potvrdzoval: „Najal som si peknú izbu, abych mohol hodne po večerach pracovat...“³⁶ Spory s Urbánkom, ktorý sa nechcel ľah-

³² List D. Jurkoviča sestre Emílii, datovaný vo Vsetíne 13. 12. 1890. SNK – ALU, 10 A 82.

³³ List D. Jurkoviča sestre Emílii, datovaný vo Vsetíne 13. 6. 1891. SNK – ALU, 10 A 82.

³⁴ List D. Jurkoviča sestre Emílii, datovaný vo Vsetíne 27. 10. 1896. SNK – ALU, 10 A 82.

³⁵ List D. Jurkoviča bratovi, datovaný vo Vsetíne 15. 2. 1895. SNK – ALU, 10 A 293.

³⁶ List D. Jurkoviča sestre Emílii, datovaný vo Vsetíne 14. 10. 1895. SNK – ALU, 10 A 82.



7. Dušan Jurkovič v detvianskom kroji, 1898. Foto: Majetok rodiny; vďaka za sprístupnenie patrí Dr. P. Jurkovičovi.

ko vzdať výkonného asistenta, sa ešte vyostrieli počas prác na *Pustevniach*, ktoré Jurkovič napokon predsa realizoval pod hlavičkou firmy. V lete 1897 si sťažoval: „Zíttra som mal ísť do Frenštátu, musel som to telegraficky odriecť, ráno príjde sem stroj. inženyér ke kúpeľnám, ktoré stavíme a p. stav. Urbánek nebude doma, od pondelka som ho ešte nevidel v kancelárii. Do Frenštátu budem muset asi na druhú nedelu...“³⁷ V liste z mája 1898 obšírne popisuje

konflikt ohľadne jednaní s investorom o zahájení stavebnej sezóny, ktoré Urbánek nechcel prenechať na Jurkoviča, sám ho však nevykonal: „Hned jak som prišiel na Vsetín povedal som Urbánkovi, že budem písať Dr. Parmovi, predsedovi Poh. jednoty, že začneme v pondelí pracovať, aby sa na to pripravili. Nedal mi písať, že napíše on ibned, že to jemu patrí. Nechal som ho a nestaral som sa viac o to. Prijdúc do Frenštátu bladelí na mňa celý vyjavený. Čekali stále dopis a mrželi sa, že tolko odkládáme. Nabnal som na pondelí asi 50 ľudí bore. Zatím tam hostinský nastebovaný nebol – ani nič nachystané a pripravené. Bola to celá komédia... Nepísal som podnes Urbánkovi nič. Čekám že príjde tyto dni, bude to mať lepší účinok, keď mu to Dr. Parma a hostinský, jako aj ludia povedia.“³⁸

Medzičasom, v snahe uvoľniť sa od Urbánka a nájsť si nové pôsobisko, Jurkovič v prvej polovici roku 1897 vyjednával s firmou Reich v Tešíne. Aby tam mohol odísť, naliehavo žiadal sestru: „Milenko! Na nedelu musím v záležitosti mojho osamostatnenia odcestovať. Tentokrát nesmie ale Urbánek vedieť, kde idem. Prosím Ťa pošli mi v sobotu ráno telegram: Jurkovič Vsetín Warum zu Pfingsten nicht gekommen. Angelegenheit muss geordnet sein, komm Sonntag bestimmt. Emilie. Prosím Ťa vyhov žiadosti tejto mojej...“³⁹ A na sestrin dotaz, ako stoja jednaní s Reichom, v apríli 1897 odpovedal: „Drabá Milko! Otázky jednu vedle drubej je mi velmi ťažko zodpovedat. – Čo je s Reichom? Nemôžem ti nič sdeliť, úmluvy pevnej dosiaľ nemáme, a hatí sa to... Poblo ma to ale k tomu, že zložím štátnu skúšku čo najskorej (architektury predbežne nechám). Ďalšie plány poviem potom. Pevne rozhodnutý nejsem pre niš, nechcem sa prenáblit.“⁴⁰ V júli toho istého roku však oznamuje: „Draží! Dnes o 1/2 2 odpoledna bol som volaný do skláren. Dobovorili sme sa predbežne na pol roka. Ten polrok budem len študovať, a mám sa v hutách v Krásne, v Lískovém, Karloviciach, Hrozénkové a Vsetíne oboznámiti so všetkým zariadením atd. 1. januára 1898 nastúpím. Bývať budem lebo v Karloviciach lebo v Hrozénkove. Určité to ešte není. S pozdravom...“⁴¹ Napokon v novembri 1898 architekt oznamuje otcovi: „Ze Vsetína som sa odst’aboval...“ [Obr. 7]⁴²

³⁷ List D. Jurkoviča domov, datovaný vo Vsetíne 17. 7. 1897. SNK – ALU, 10 A 31.

³⁸ List D. Jurkoviča domov, datovaný vo Vsetíne 8. 5. 1898. SNK – ALU, 10 A 31.

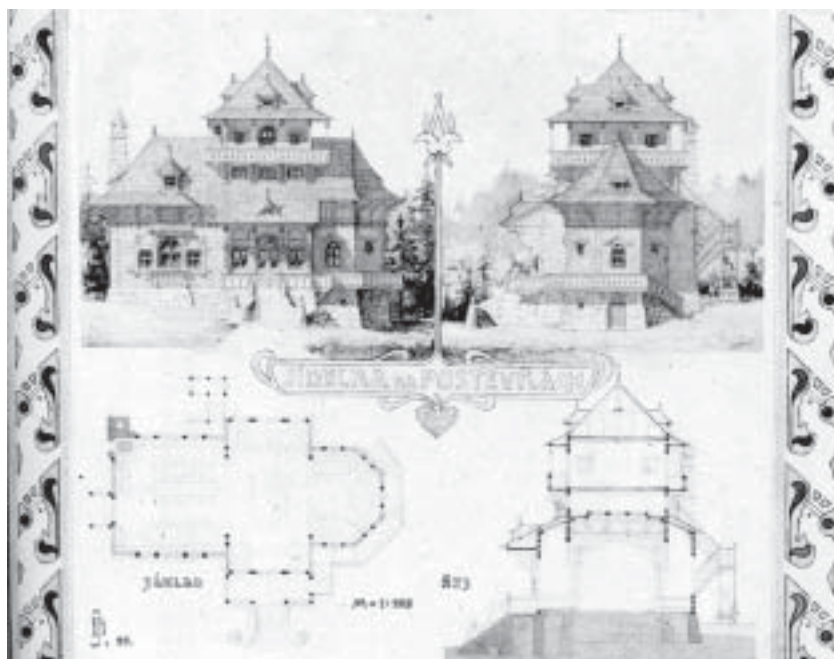
³⁹ List D. Jurkoviča sestře Emílii, nedatovaný. SNK – ALU, 10 A 82.

⁴⁰ List D. Jurkoviča sestře Emílii, datovaný vo Vsetíne 1. 4. 1897. SNK – ALU, 10 A 82.

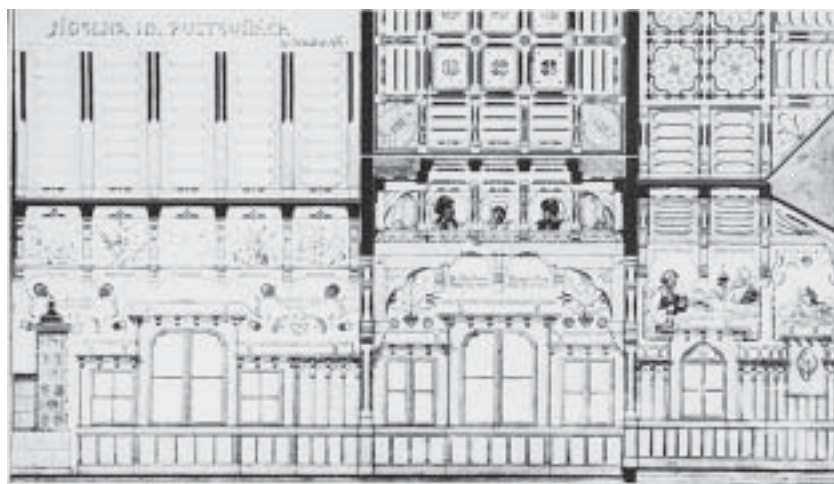
⁴¹ List D. Jurkoviča domov, datovaný 14. 7. 1897. SNK – ALU, 10 A 31.

⁴² Korešpondenčný lístok D. Jurkoviča, adresovaný otcovi do Skalice, datovaný vo Frenštáte 7. 11. 1898. Za láskavé

8a. Pustevna, Jidelna, návrh, 1899, pohľad
čelný a bočný, pôdorys a rez, mierka 1:100,
kolorovaná ceruzka, 60 × 67 cm. SNA, I-1/7
B1. Foto: Dušan Firák, 1993.



8b. Jidelna Libušín, návrh interiéru, rezgpo-
hľad, mierka 1:50, kolorovaný tuš, 60 × 85
cm. SNA, I-1/31 B1. Foto: Edgar Ponya.



Roky strávené vo Vsetíne boli obdobím kryštalizácie Jurkovičových vlastných postojov a predovšetkým obdobím dôkladného štúdia ľudového staviteľstva. Ako dokladajú stavby, na ktorých sa v rozpätí temer desiatky rokov svojho vsetínskeho pôsobenia zrejme podieľal, pri práci pre Urbánka používal vtedy bežný eklektizmus uplatňujúci prvky historických slohov v novej skladbe. Zároveň však dostal – alebo si vybojoval – značný priestor pre rozvíjanie svojho vlastného programu architek-

túry založeného na štúdiu ľudového staviteľstva: študoval ľudové remeslo, jeho technické postupy i ornamentiku, vypracoval rad zameraní ľudových stavieb i drevených kostolov tohto horského kraja, ktoré zužitkoval nielen pri príprave svojich návrhov pre národopisné výstavy rokov 1892 a 1895, ale najmä pre vlastnú tvorbu, ktorej sa venoval čoraz

sprístupnenie dokumentu ďakujem Dr. P. Jurkovičovi.

viac. Dielami ako bol *projekt rozhladne na vrchu Brňov* (1896), *návrh na bránu v slovenskom slohu* (1898), či *návrh obkladu stien jedálne pani N. zo Vsetína*, označený ako *Architektonická štúdia na základe ľudových motívov z Uher. Slovenska* (1898), sa Jurkovič priebežne prezentoval aj na stránkach viedenského časopisu *Der Architekt*.⁴³ Najväčším úspechom však bol súbor *turistických zariadení na Pustevniach* (1897 – 1899) [Obr. 8a, 8b], prezentovaný v časopise *Der Architekt*⁴⁴ a celom rade ďalších periodík,⁴⁵ ale aj v samostatnej autorskej publikácii, ktorú Jurkovič vydal s podporou Klubu priateľov umenia v Brne roku 1900.⁴⁶ Architektove slová v úvode publikácie nielen ozrejmili zmysel jeho tvorivého konceptu, ale celé dielo stavajú do roviny sebedovomého prezentovania cesty paralelnej s aktuálnymi počinmi európskych regionalistov: „*Doufám, že v době, kdy nejen u nás, leč i jinde po Evropě snaha po obrození z utkvělých forem se objevuje, není nečasný tento podnik, tím spíše, protože základem práce mojí jest jednoduché, ale jednoduchostí tou právě silné umění lidové. [...] Pokud vím, je to první pokus u nás podobného druhu.*“⁴⁷

Historik umenia Karel B. Mádl⁴⁸ ocenil Jurkovičovu publikáciu o *Pustevniach* ako „jednu z nejzajímavějších architektonických publikací poslední doby“ a upozornil na obdobné pokusy britského architekta Mackay-Hugha Baillie-Scotta. Zo stavieb na *Pustevniach* si cenil najmä *Jedáleň*, pretože tam bol Jurkovič „najsamostatnejší“. Časopis *Volné směry*, redigovaný Janom Kotěrom, písal o „nevhodnom talente“ umelca a logiku Jurkovičovho ďalšieho výtvarného zrenia dobre vystihol v očakávaní, že formová reč architekta sa pri odlišných úlohách v mestskom prostredí ešte viac uvoľní,

pričom si uchová svojský charakter.⁴⁹ A Jurkovičov priateľ Pavel Blaho o jeho diele napísal: „*Keby nič iného nebol vykonal Jurkovič len to, že sossbieraním materiálu poukázal na pravé cesty k pochopeniu drevených stavieb na Valašsku a Slovensku, bol by iste vykonal mnoho: No on vykonal viacej. Vytvoril štýl samostatný a celkom nezávislý od drevených stavieb švajčiarskych, pre moderné obydlia, domy, hostince, villy a v tomto práve javí sa pokrokovosť a veľká umelecká i hospodárska dôležitosť.*“⁵⁰

Črta tretia. Obnovené kontakty – Viedeň ako brána do Európy

Po úspechu *Pustevni* sa Jurkovič konečne mohol etablovať ako samostatný architekt – príležitosťou k tomu boli objednávky, za ktorými odišiel koncom roku 1899 do Brna. A hoci na veľké architektonické úlohy musel ešte nejakú chvíľu čakať (a sprvu sa uspokojiť s návrhmi interiérového zariadenia a úpravami starších stavieb), začínalo sa veľmi plodné a pre vývin jeho osobného štýlu dynamické obdobie. Na objednávku priemyselnej školy Vesny v Brne vytvoril roku 1899 *návrhy na zariadenie do izieb dievčat* v takzvanom malom penzionáte školy, *zariadenie do kuchyne s jedálňou* a *zariadenie do knižnice*, ktoré sa realizovali v priebehu rokov 1900 – 1902. Súbežne zariaďoval *vlastný byt v Brne* na Veverí ulici 18 (návrh 1899, realizácia 1900 – 1902). Neskorší *návrh na zariadenie pracovne riaditeľa priemyselnej školy Vesny Františka Mareša* (1902) potvrdzuje predpoveď časopisu *Volné směry* zreteľnými stopami vplyvu secesie, ktoré sa tu objavujú popri prvkoch odvodených z ľudovej tradície.

⁴³ Rozhladna Brňov v *Der Architekt*, 5, 1899, s. 34; Gartenportal in slawischen Holzstil. Vom Architekten D. Jurkovic. In: *Der Architekt*, 6, 1900, s. 15; Wandverkleidung eines Speisezimmers. Vom Architekten D. Jurkovic. In: *Der Architekt*, 6, 1900, s. 8.

⁴⁴ *Der Architekt*, 7, 1901, tab. 43-44; *Der Architekt*, 11, 1905, s. 32.

⁴⁵ *Národní listy* (Brno), 7. 9. 1898; *Moravská Orlice* (Brno), 21. 10. 1899; *Zlatá Praba*, 17, 1900, s. 11-12; *Zlatá Praba*, 18, 1901, s. 107; *Obzor literární a umělecký*, 11. 1. 1901; *Volné směry*, 5, 1901, s. 47. Na Slovensku o diele informovali *Hlas*, 1. 12. 1900; *Národní noviny* (Martin), 9. 3. 1901; *Slovenské pohľady*, 21, 1901, s. 41.

⁴⁶ JURKOVIČ, D.: *Pustevně na Radhošti, turistické útulny Poborské jednoty Radhošť ve Frenštátě, vystavené a zarižzené po způsobu*

lidových staveb na Moravském Valašsku a Uberském Slovensku. Brno : Klub přátel umění, 1900. Texty sú aj v ruštine a vo francúzštine.

⁴⁷ „*Práce tato jest jakési súčtování výsledků mého dosavadního studia lidových staveb při stavbě uměle konstruované.*“ Chcel obrátiť pozornosť „*na bohatství forem staronových, schopných zajisté života, protože osvědčených už po staletí a odpovídajících přirozenému, nevyumělkovanému vkusu, na nějž chvilková móda nemá vlivu.*“ – JURKOVIČ 1900, c. d. (v pozn. 46), úvod.

⁴⁸ *Zlatá Praba*, 18, 1901, s. 107.

⁴⁹ *Volné směry*, 5, 1901, s. 47.

⁵⁰ BLAHO, P.: Ľudové stavby slovenské a valašské. In: *Hlas*, 3, 1901, s. 130.

Príchod do Brna priniesol Jurkovičovi mnohé zásadné zmeny a podnety. Okrem nových kontaktov priamo v meste si Jurkovič mohol bez väčších problémov „odskočiť“ do blízkej Viedne, kde sa od jeho študentských čias veľa zmenilo. Tvorba nasledujúcich rokov i Jurkovičova osobná korešpondencia potvrdzujú, že súdobé viedenské dianie pozorne sledoval. Okrem toho, že pravidelne publikoval svoje diela v časopise *Der Architekt*, nepochybne sledoval aj výstavné podujatia Secesie, spomedzi ktorých najmä výstava *The Four* na čele s Charlesom Rennie Mackintoshom (1868 – 1928) z roku 1900 mala ďalekosiahle dôsledky – podporila nasledujúci príklon viedenských umelcov ku geometrizmu, ba azda aj sprostredkovanie inšpirácie japonskou architektúrou. Jurkovič sledoval počínanie svojich rovesníkov z okruhu Wagnerschule,⁵¹ a zvlášť tých, ktorí sa, podobne ako on sám, inšpirovali aj britským hnutím Arts & Crafts. V tejto súvislosti ho zaujal najmä Josef Hoffmann (1870 – 1956), ktorý – popri noblesnej elegancii svojej kozmopolitne ladenej geometrickej secesie – mal zmysel pre jaderné hodnoty vernakuláru. Nielen že vo svojich architektonických návrhoch prehodnocoval jeho prvky v nových kontextoch, ale v duchu obdobnom snahám britských umelcov sa stal roku 1903 spoluzakladateľom Wiener Werkstätte.⁵² Dielne združovali popredných umelcov a dizajnérov a ich produkcia, hojne prezentovaná na výstavách i prostredníctvom publikácií, sa čoskoro stala trendy určujúcim fenoménom. Britské zdroje reflektoval vo Viedni začiatkom 20. storočia aj ďalší koncept, ktorý – ako polemiku voči wagnerovcom – prezentoval svojimi interiéromi Adolf Loos (1870 – 1933). Špecifická a prít'azlivá atmosféra Viedne

tých čias pramenila z koexistencie rozličných trendov a tendencií, ktoré sa sem dostali neraz z veľmi odlišných podmienok a tu na seba vzájomne pôsobili. Práve napätie medzi heterogenitou na jednej a prenikavou vôľou k integrácii na druhej strane predstavovalo významný aspekt, príznačný pre súdobú kultúru. A to sa tiež stalo príznačnou črtou Jurkovičovej tvorby.

Obnovenie intenzívnejších kontaktov s Viedňou nastalo u Jurkoviča v momente, kedy už mal sformulovaný program a ciele svojej tvorby. Pozitívne ohlasy na *Pustevne* i nové brnenské zákazky mu potvrdzovali správnosť nastúpenej cesty. Preto sa impulzy prichádzajúce z Viedne stali médiom urýchľujúcim posun, ktorého počiatky bolo v náznakoch badať už na *Pustevniach* a ktorý pokračoval v prácach pre Vesnu: Jurkovič sa postupne odpútal od popisného etnografizmu a hoci sa nikdy nevzdal záľuby v ľudovom umení, ani úsilia o svojrázny, národný výraz architektúry, v jeho tvorbe sa výraznejšie prejavili nové aspekty. Dokladajú to jeho práce z prvých rokov mladého 20. storočia, predovšetkým stavby vil⁵³ a návrhy na interiérové zariadenie. Ukazujú, že v rokoch 1901 – 1902 Jurkovič intenzívne premýšľal a spracúval podnety sprostredkované Viedňou a tento proces významne poznamenal jeho prejav.

Viaceré z týchto návrhov robil Jurkovič pre svojich priateľov – ako napríklad *návrhy na zariadenie bytu pre riaditeľa priemyselnej školy Vesny Františka Mareša* z roku 1902.⁵⁴ Pri týchto súboroch zariadenia do mestského bytu architekt – oproti skorším prácam pre vidiecke prostredie – volí kvalitnejší materiál, bohatšie využíva materiálové kombinácie: drevo, neraz v kombinácii viacerých druhov, dopĺňa kameň (na-

⁵¹ K Wagnerovým študentom patrili v rokoch 1900 – 1904 aj architekt Jan Mráček (1874 – 1961), ktorý síce kvôli sporu so svojím učiteľom napokon nedostal diplom o absolutoriu, princípy wagnerovskej architektúry však preniesol do svojej ranej tvorby. Keď sa v roku 1905 Mráček usadil v Brne, Jurkovič sa s ním spriatelil a často spolu navštevovali Viedeň. Bližšie FIŠMISTROVÁ, V.: Architekt Jan Mráček – srdcem verný Přerovan... In: *Sborník Státního okresního archivu Přerov*, 2005, s. 111-132, tu pozn. 29 na s. 135. Tiež ŽÁKAVEC, F.: *Dílo Dušana Jurkoviče – kus dějin československé architektury*. Praha 1929, s. 72.

⁵² Josef Hoffmann založil dielne spolu s K. Moserom a s finančnou podporou priemyselníka F. Wärndorfera. Ich

cieľom bolo vniest' umenie do všedného života, stvárnením prostredia a predmetov bežnej potreby umelecky formovať život moderného človeka.

⁵³ Bližšie BOŘUTOVÁ, D.: Dušan Jurkovič – architekt genia loci. In: *Architektúra & Urbanizmus*, 25, 1991, č. 3, s. 165-183, tu 170-173.

⁵⁴ Návrhy na zariadenie jedálne a spálne, matrice, ozalidy a kolo-rované kresby na kartóne, mierka 1:10 a 1:1. SNA, II-55/1-24 (jedáleň), II-55/25-29 (spálňa); Fotografie. SNA, II-44/3 A23.



9. Pracovňa riaditeľa priemyslovej školy Vesny Františka Mareša, 1902. Re-pro: ŽÁKAVEC 1929, c. d. (v pozn. 51), s. 103.

príklad mramorové dosky a nadstavce príborníkov), sklo, kov. Spôsobom opracovania vyzdvihuje charakteristické vlastnosti použitého materiálu. V celkovom stvárnení secesná štylizácia potláča rustikálny ráz – folklórne inšpirácie sa objavujú skôr v detailoch stvárnenia. Výzdobný motív je účinnejšie prepojený s konštrukčným tvarom – napríklad obrysové linky sklenených výplní alebo motív kovania, ktorý sa rozráta do pôsobivého rastlinného ornamentu a stáva sa jednak akýmsi „šperkom“ jednotlivých nábytkových kusov a zároveň prostriedkom zjednotenia celého súboru [Obr. 9].

Pôsobivý akvarel zobrazujúci *interiér jedálne*⁵⁵ názorne dokladá Jurkovičovú jedinečnú schopnosť harmonickej integrácie prvkov rozmanitého pôvodu: prijatie podnetov z britského prostredia naznačuje presvetlený sedací výklenok s oknom – typický anglický bay-window – ako aj tapety s rastlinným ornamentom pripomínajúcim práce Williama Morrisa. Motívy florálnej secesie rezonujú v pružných krivkách členiacich plochy presklených častí príborníka alebo v mäkkých líniách obrysov veľkých tvarov, ako je doska príborníka či rám zrkadla. Prvky viedenskej

proveniencie zastupujú textúrované polia a vlysy na plochách skriniek, ako aj decentný lineárny vlys v hornej zóne stien oživený príznačnou švihnutou líniou. Folklórny pôvod má ornamentálny motív ozdobných kovaní a azda aj relatívna masivita navodzujúca predstavu konštrukčnej pevnosti a stability skriniek, hoci celkovými proporciami nábytok pôsobí „ľahšie“ ako staršie práce. Nábytkové súbory v tomto duchu Jurkovič navrhoval v sériách, ktoré varioval v detailoch a použitom materiáli, respektíve v jeho úprave – zatiaľ čo v návrhu jedálne sa uplatňuje nábytok morený do zelena podčiarknutý zeleno-ružovou farebnosťou tapiet, dochované návrhy a realizované exempláre ukazujú aj variácie tónované do bordova či v rôznych odtieňoch hnedej.

Ďalší výrazový posun sa v Jurkovičových návrhoch prejavil okolo roku 1904. Tieto návrhy ukazujú, že architekt už dôkladne spracoval aktuálny podnet sprostredkovaný na jednej strane Charlesom Rennie Mackintoshom, ktorého súbor čajovne prezentovaný na výstave Viedenskej Secesie roku 1900 prijali mladí Viedencania ako výzvu, a na druhej strane Josefom Hoffmannom – jedným z najagilnejších mladých viedenských umelcov, ktorý vo svojich návrhoch javil obdobnú tendenciu k dôraznej geometrizácii a ktorého štýl sa po založení Wiener Werkstätte v roku 1903

⁵⁵ Kolorovaný tuš, 43 × 52 cm. SNA, II-55/1 B21.

10. Úprava výstavných priestorov Klubu priateľov umenia v Brne, 1904. SNA, II-30/2. Repro: ŽÁKAVEC 1929, c. d. (v pozn. 51), s. 108.



na istý čas stal nielen vo Viedni kritériom modernosti. Poučenie, ktoré Jurkovič prijal od týchto umelcov ho viedlo ďalej na ceste prenikania k podstate umeleckej formy, na ktorú sa vydal pred vyše desiatimi rokmi. Dôsledné abstrahovanie formy až po jej elementárne jadro ho vedie ku geometrizácii, sprevádzanej zákonnite redukciou niekdajšej tvarovej bohatosti. Avšak táto „asketická“ koncentrácia je vlastne svojskou obdobou procesu, ktorý kedysi prekonal, keď sa cez povrchovú bohatosť ľudového staviteľstva predieral k jadrovej konštrukčno-funkčnej prapodstate architektonickej formy. Geometria, táto „pradávná učiteľka umelcov“, sa pre Jurkoviča stala prostriedkom pre uvedenie a potvrdenie vlastných pozícií. Jeho skúsenosť predošlých rokov tvorila pevnú bázu pre hlboké pochopenie odkazu, ktorý prijímal ako súčasť procesu očisťovania na ceste k novému štýlu: vnútorná disciplinovanosť a koncentrovanosť, premietnutá do logickej racionálnej výstavby diela, je dôležitým kritériom presvedčivosti výsledného diela a vonkoncom nemusí byť brzdou pre rozlet výtvarnej fantázie. Je však spoľahlivým základom pre usporiadanie vnútorných vzťahov v štruktúre

diela. Výtvarná intuícia vďaka nej dostáva ukotvenie podporujúce silu výrazu. Poučenie, ktoré by Jurkovič nedokázal prijať, ak by naň nebol dôkladne pripravený svojimi predošlými skúsenosťami, dovŕšuje proces jeho umeleckého dozrievania. Predstavuje abstrahujúci proces spevňujúci kosť diela, základ, ktorý mu umožňoval v budúcnosti reagovať na tie najrozmanitejšie podnety a výzvy a uchovať si pritom svojbytnosť, základ, v ktorom sa rodí Jurkovičova umelecká sebaistota a presvedčivosť výrazu.

Hĺbka procesu, ktorý Jurkovič absolvoval sa stane plne zrozumiteľnou až pri pohľade na úžasnú rozmanitosť architektúry, ktorú vytváral po roku 1900 a ešte dlhé roky potom. Preto štýlová príbuznosť s dielami Josefa Hoffmanna, ktorú možno vybadat' v jeho interiérových návrhoch z doby okolo 1904, nie je len púhym módnym záchvevom či dokonca epigónstvom, ale reflektuje proces dovŕšovania kryštalizácie jeho vlastnej umeleckej koncepcie. Túto výrazovú polohu reprezentuje napríklad *úprava výstavných priestorov Klubu priateľov umenia v Brne* z roku 1904,⁵⁶ *návrh na zariadenie riaditeľne priemyselnej školy Vesny v Brne* z toho istého alebo nasledujúceho roku,⁵⁷

⁵⁶ V pozostalosti, uloženej v bratislavskom SNA, sa dochovali iba fotografie upravených priestorov (SNA, II-30/2).

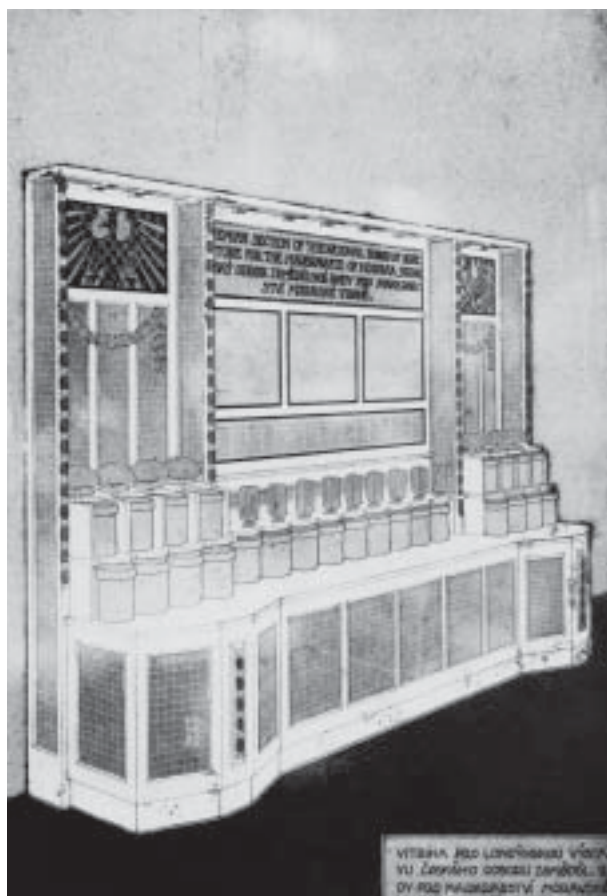
⁵⁷ Perspektívny pohľad do interiéru riaditeľne priemyselnej školy Vesny, tuš, 44 × 44 cm. Návrh signovaný Jurkovičom



11. Návrh na zariadenie riaditeľne priemyselnej školy Vesny v Brne, asi 1905, tuš, 44 × 44 cm. SNA, II-29/1. Foto: Edgar Ponya.

návrh vitríny pre londýnsku výstavu, realizovaný roku 1906⁵⁸ na objednávku českého odboru Zemědělské rady pro Markrabství moravské v Brne, či návrh na zariadenie riaditeľne Úverového spolku v Ružomberku z roku 1907.⁵⁹

Keď sa aj napriek úsiliu vedenia Klubu priateľov umenia nedarilo uspokojivo riešiť problém *výstavných priestorov*, padlo rozhodnutie prenajať za týmto účelom bytové priestory v centre mesta a upraviť ich pre vlastné potreby. Za ročný nájom 1548 korún sa podarilo získať byt v obytnom dome U Solnice, postavenom v roku 1903 podľa projektu brnenského architekta Antonína Blažeka.⁶⁰ Pri adaptácii v roku 1904 Jurkovič pre požadovaný účel sotva ideálne priestory bytu scelil jednotnou úpravou stien a monumentalizoval vytvorením enfiládovej osi [Obr. 10]. Farebnosť stien, horizontálne členených do troch zón oddelených lištami, sa presvetľovala smerom



12. Návrh vitríny pre londýnsku výstavu českého odboru Zemědělské rady pro Markrabství moravské, 1906, kolorovaný tuš, 42 × 32 cm. SNA, II-33/1. Foto: Edgar Ponya.

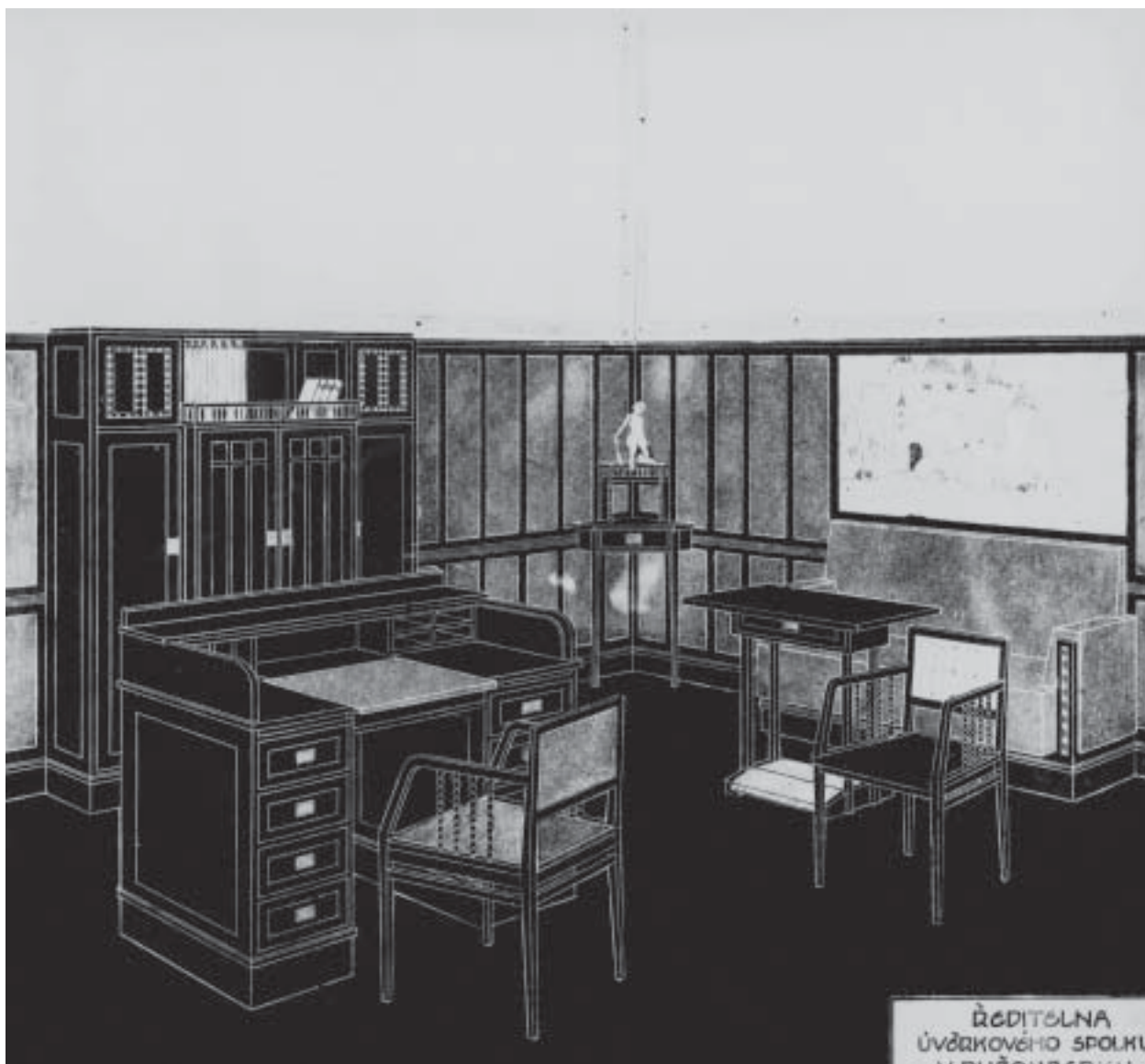
nahor. Na tomto pozadí sa vynímal svetlý nábytok – súbor podstavcov pre sochárske exponáty stvárnené v prostom geometrickom štýle navrhol na spôsob bytových podstavcov na kvety. Okrem akcentovania priestorovej osi k monumentalizácii priestorov prispelo jednotné riešenie priechodov. Tu sa Jurkovič inšpiroval modifikáciou klasického motívu serliany, ako ju prednávaťnom Josef Hoffmann použil na-

má nie celkom čitateľné datovanie (pravdepodobne ide o rok 1905). SNA, II-29/1.

⁵⁸ Vitřina pre londýnsku výstavu českého odboru Zemědělské rady pro Markrabství moravské, 1906, kolorovaný tuš, 42 × 32 cm. SNA, II-33/1.

⁵⁹ Interiér riaditeľne úverovej banky v Ružomberku, 1907, kolorovaný tuš, 44 × 47 cm. SNA, II-35/10; Návrhy jednotlivých kusov zariadenia, ceruza, mierka 1:1. SNA, II-35/1-9; Návrh na 200-korunovú účasťinu. SNA, II-35/11.

⁶⁰ SEDLÁK, J.: *Brno secesní. Deset kapitol o architektuře a umění kolem roku 1900*. Brno 2004, s. 76, 78.



13. Návrh na zariadenie riaditeľne Úverového spolku v Ružomberku, 1907, kolorovaný tuš, 44 × 47 cm. SNA, II-35/10. Foto: Edgar Ponya.

príklad v úprave siene *Viedenskej Secesie* na výstave umenia v Düsseldorfe roku 1902 alebo v riešení výstavných priestorov Wiener Werkstätte.⁶¹ Subtílné hrotité zavŕšenie hlavného otvoru, ako aj decentná rezbárska výzdoba jeho hrán v Jurkovičovej variácii spätne ukotvujú tento klasický motív v súvislostiach domáceho vernakuláru a svedčia o hĺbke zásahu „geometrie“ do jeho konceptu.

V návrhu na zariadenie riaditeľne priemyselnej školy *Vesny v Brne* (asi 1905) sa formy nábytku odľahčujú,

zjednodušujú, racionalizujú, prevažujú priame línie, iba striedom oživené zošíkmením či miernou krivkou. Strohosť tvarov, podporenú charakteristickým pravouhlým rastrom vo výplni plôch, vyvažuje zdanlivá uvoľnenosť kurvilineárneho florálneho dekoru, lištou spútaného do spodného pásma stien,

⁶¹ Pozri SEKLER, E. F.: *L'œuvre architectural de Josef Hoffmann. Monographie et catalogue des œuvres*. Bruxelles 1986, s. 276.

či dokonca neposlušne prekračujúceho vymedzený rámec vlysu pod stropom [Obr. 11].

Vitrína pre londýnsku výstavu českého odboru Zemědělské rady pro Markrabství moravské svojím ustrojením varíruje nábytkový typ kredenca – člení sa na spodnú hlbšiu časť ukončenú priebežnou horizontálnou doskou, na ktorú nadväzuje plytšia policová časť. Celok zjednocuje rytmus trojdielného vertikálneho členenia a tiež výzdoba, pozostávajúca zo strohého rastra na plochách, vyvažovaného decentným akcentom plastickej rezby na vertikálach [Obr. 12].

Obdobné výtvarné postupy použil Jurkovič aj v *návahu na zariadenie riaditeľne Úverového spolku v Ružomberku* (1907), ktorý zvlášť zaujme farebným riešením založeným na účinku kombinácie sienskej hnedej so sýtou zelenou a sivou. Blokové formy skrine, písacieho stola a čalúnenej pohovky vyvažujú subtílnu stoličku, podstavec na kvety či konferenčný stolík. Podobne ako pri iných interiéroch, aj tu sú steny horizontálne členené do spodnej zóny s obložným a svetlejšej hornej zóny s jednoduchou výmalbou [Obr. 13]. Zaujímavý prvok obrazu (krajinného pohľadu) vloženého do poľa nad pohovkou opakuje schému použitú už v návrhu riaditeľne Vesny, tu sa však – v kontexte jednotného rytmu pravouhlých polí stenového obkladu – uplatňuje ako výrazný akcent celého interiéru. Spôsobom väzby zariadenia na priestorový rámec miestnosti, kompaktnosťou nábytkových zostáv, Jurkovičov návrh pripomína zovretosť Loosových „vložených“ interiérov.

V štýle nábytku a interiérového zariadenia, ktorý si Jurkovič vypracoval v priebehu prvej dekády 20. storočia, sa väzba na pôvodné ľudové vzory uvoľňuje – základný nosný tvar nábytku sa dôsledne racionalizuje, výzdobné motívy podliehajú abstrahujúcej transformácii a nadobúdajú sprostredkovanú pod-

bu náznakov, sprostredkovaných neraz skôr rezbárskou technikou než vlastným výzdobným motívom. Celok sa prečist'uje a dekor, vo svojej koncentrovanej podobe skromne podriadený štruktívnej logike celku, nadobúda novú účinnosť. Tak sa absorbovaním viedenských podnetov v Jurkovičových interiéroch posilnil výraz modernosti a elegancie.

Bohaté kultúrne a obzvlášť architektonické dianie Viedne bolo pre Jurkoviča zaiste lákadlom a zároveň výzvou. Viedeň mu ponúkala nielen priamy dotyk s aktuálnymi tendenciami, a tým aj možnosť neustáleho preverovania si vlastnej pozície, ale zrejme aj mnohé osobné kontakty. Patril k nim napríklad český básnik Josef Svatopluk Machar (1864 – 1942), ktorý vo Viedni pracoval ako bankový úradník. V archívnych dokumentoch možno sledovať, ako sa ich kontakty časom prehľbovali – počnúc Macharovým zdvorilostným poďakovaním za zaslané dielo (zrejme publikáciu o *Pustevniach*) z februára 1901⁶², cez jeho poľutovanie, že sa minuli, keď bol Jurkovič vo Viedni v októbri 1901,⁶³ či priateľské pozvanie z augusta 1907 na cestu do Talianska, kde by Jurkovič ako architekt sprevádzal partiu ľudí od pera po pamiatkach,⁶⁴ až po list z apríla 1913, v ktorom Machar popisuje „*krásny dojem*“ z návštevy Nového Města nad Metují a ďalej Jurkoviča informuje, že počas pobytu v Prahe dal jeho adresu Špitálskému, viedenskému riaditeľovi Živnobanky s dodatkom „*budete mu asi stavať rodinnú vilu...*“⁶⁵

Osobné kontakty a publikačné možnosti Jurkovič prakticky využil aj neskôr, keď v rokoch 1905 – 1913 uverejňoval vo vydavateľstve Schroll sériu zošitov, zhrnujúcich výsledky jeho etnografického štúdia pod názvom *Práce lidu našeho...* Toto etnografické dielo sa pre neho doslova stalo bránou do Európy.

⁶² List S. Machara Jurkovičovi, datovaný vo Viedni 14. 2. 1901. SNA, A4 obal „Myšlienky“.

⁶³ List S. Machara Jurkovičovi, datovaný vo Viedni 11. 10. 1901. SNA, A4 obal „Myšlienky“.

⁶⁴ List S. Machara Jurkovičovi, datovaný vo Viedni 20. 8. 1907. SNA, A4 obal „Myšlienky“.

⁶⁵ List S. Machara Jurkovičovi, datovaný vo Viedni (Sandgasse 23, Wien 19/1) 16. 4. 1913. SNA, A4 obal „Myšlienky“.

Architect Jurkovič and Vienna

Summary

The present study yields new facts and details on the life and work of architect Dušan Jurkovič, and – exploiting recent research of archive documents – submits novel findings on crystallization of his artistic profile. Its dominant point of interest is to elucidate Jurkovič's relations to Vienna that – due to the education gained at the Staatsgewerbeschule as well as due to diverse later contacts and impulses – had left distinct traces in architect's life and work. Vienna, at the turn of the 19th to the 20th century an important European centre of arts, emanated impulses epitomized by the Wagner's school of architecture and the Wiener Werkstätte, to which Jurkovič vividly responded. At the same time, Vienna performed a gate, through which the impulses coming from foreign centres were entering Central Europe. Among these, the most relevant for Jurkovič were influences coming from Britain – the Arts & Crafts movement – and their variants elaborated in the German artistic milieu.

Adequately to this context – and along with the relevant questions of the current research¹ – the study is conceived as a suite of freely united features grasping individual aspects of Jurkovič's relationship to Vienna and elucidating his way of treating the given impulses (as documented in extensive quotations from his personal correspondence).

The first feature (entitled **Years of the Study**) is focused on the years of study at the Viennese Staatsgewerbeschule – based on the recent findings of the archive documents it brings novel details on the young artist's personal life and the beginnings of his professional practice. Jurkovič's correspondence provides information on his everyday life in Vienna, marked with permanent lack of money, brings insight in some of the tasks he had to cope with to advance his study. And it also points to some

completely novel facts related to Jurkovič's study period – i.e. his practice in the firm C. Korte & Comp., Bau-Unternehmung für Wasser- und Gas- Anlagen in Bratislava (then Pressburg).

The second feature (entitled **The Viennese Lesson**) observes the process of Jurkovič's adoption and indigenous transformation of the lessons taken from the Viennese school that resulted in formation of his notion of architecture as documented by his early works culminating in the ensemble of tourist facilities at *Pustevne* (i.e. designs published in *Der Architekt* in 1900, 1901 and 1905). The orientation to vernacular sources, exemplified on Alpine wooden architecture by his professors, Camillo Sitte and Rudolf Feldscharek, became confronted with the Slovak version of the concept as presented by Blažej Bulla in Martin, and subsequently being adopted and transformed by Jurkovič, it performed the fundament to his own concept of architecture.

The third feature (entitled **The Revived Contacts – Vienna as the Gate to Europe**) concentrates to the architect's revived contacts with the Viennese milieu at the turn of the centuries and follows the process of crystallization of Jurkovič's specific style to which contemporary artistic Vienna represented an important catalyser. The analysis of the specimens of Jurkovič's interior design dating from the years after 1900 (e.g. *designs made for František Mareš*, 1902; *the show rooms for the Club of Friends of Art in Brno*, 1904; or *the bank manager's office in Ružomberok*, 1907) indicates the architect's great concern for activities of his contemporaries from the Wagnerschule, and above all of Josef Hoffmann, one of the co-founders of the Wiener Werkstätte. Lessons taken from them are believed to have been supporting impulse for Jurkovič to continue his way of penetrating the substance of form – the way he entered more than

¹ The study is based on results of research executed in the frames of the VEGA project No. 1/0316/08 *Europe and us – us and Europe: Inclusions of the European in the 19th century art*

in Slovakia, financed by the Scientific Grant Agency of the Ministry of Education of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences.

ten years earlier. Consequent abstraction of form led him to geometrization, indispensably accompanied with diminution of the former exuberance of forms. However, this “ascetic” concentration in fact resembles the process, he already absolved when struggling through the external richness of folk architecture deeper into the structural and functional essence of architectural form. Thus, at this new stage of developing his own concept, geometry, the “primeval teacher of artists”, became the device for apprecia-

tion and confirmation of Jurkovič’s own standpoints – the device bringing discipline and concentration along with purification and refinement, anchoring the artistic intuition and supporting the forcibility of expression. Jurkovič’s response to his Viennese contemporaries resulted in a novel style, strengthening his artistic self-confidence and opening the possibility to settle diverse future incentives with both flexibility and inner coherence.

Angaben zum Lebenslauf und zur Tätigkeit des Kupferstechers Johann Blaschke (1770 – 1833)*

Júlia PAPP

Obwohl der in Pressburg (Bratislava) geborene, in Wien tätige Johann Blaschke, der für österreichische, deutsche und ungarische Verlage gleichermaßen gearbeitet hat, einer der meist beschäftigten Kupferstecher der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts war, ist seine Tätigkeit als Buchillustrator kaum bekannt. 1933 erschien zwar eine Studie, die die Erscheinungangaben von mehr Blaschke-Illustrationen erhielt als je zuvor oder seitdem,¹ dieser Artikel wurde aber weder in der ungarischen, noch in der österreichischen Forschung bekannt.² Die Studie der Lotte von Eynern kannte auch Dénes Pataky nicht, der in seinem Katalog 1951 die Geschichte

des ungarischen Kupferstiches aufarbeitete und 162 Kupferstiche von Johann Blaschke auflistete.³ Die sich wiederholenden Zeilen in den ungarischen und österreichischen Lexika und Fachkatalogen von 1835 bis Heute, dass nämlich Blaschke für den Wiener Verlag Doll Illustrationen zu Wieland-, Goethe- und Schiller-Serien⁴ fertigte, deckt – wie es sich bei meinen Forschungen zwecks der Anfertigung der Biografie des Künstlers und der Zusammenstellung seines Œuvre-Katalogs zeigte – ein aus ca. 1000 Stücke bestehendes, bedeutendes und abwüchslungsreiches Stichmaterial.

Johann Blaschke bekam den Auftrag für seine – mir bekannten – ersten Buchillustrationen⁵

* Die Studie entstand mit der Unterstützung des Wiener Collegium Hungaricum und der OTKA (Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok) (K 62711).

¹ EYNERN, L. von: Die Wiener Buchillustration von 1770 – 1820. In: *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*. Bd. XIII-XIV. Wien 1933, S. 1-42.

² Auch die neuesten Lexikonartikel, die die Tätigkeit Blaschkes bekannt machen, erhalten keinen bibliografischen Hinweis auf die Studie. – CZEIKE, F.: *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 1. Wien 1992, S. 397; SAUR. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 11 (Biklär – Bobrov). München – Leipzig 1995, S. 437.

³ PATAKY, D.: *A magyar rézmetszés története* [Die Geschichte des ungarischen Kupferstiches]. Budapest 1951, S. 88-91.

⁴ *Oesterreichische National-Encyclopädie*. Wien 1835, Bd. I, S. 307-308. Blaschke fertigte wirklich mehr als hundert Stiche zu

Wiener Wieland- bzw. Schiller-Gesamtausgaben, aber nicht nur für Anton Doll, sondern auch für andere Verleger – z.B. Franz Schraembl. Ich fand aber nur vier Goethe-Bände mit seinen Stichen ([*Leben des*] *Benvenuto Cellini. Eine Geschichte des XVI. Jahrhunderts*. Nach dem Italien'schen von J. W. von Goethe. Bde. I-III. Braunschweig 1798; *Theater von Goethe. Faust I*. Wien 1816; *Goethe's Gedichte*. Wien 1816), sowie eine Goethe-Gesamtausgabe aus Deutschland, von deren 55 Bänden Blaschke drei illustriert hatte (*Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Stuttgart – Tübingen 1827, Bde. 9-10; 1828, Bd. 15).

⁵ Obwohl 1787 Joseph Kurzböck eine durch Weinrauch und Blaschke illustrierte Chronologie (*Zeitrechnung zu Erörterung der Daten in Urkunden für Deutschland von Joseph HELWIG... Mit einer Vorrede des... Herrn Michael Ignaz SCHMIDT*. Wien : Joseph Edlen von Kurzbek, Kaiserl. Königlichen Hofbuchdrucker, Groß- und Buchhändler, 1787) herausgegeben hat, es ist nicht gewiss, dass der Stecher des Titelkupfers der derzeit nur 17 Jahre alt Johann Blaschke war.

1791, als Schüler der Kunstakademie, und auch noch 1843, zehn Jahre nach seinem Tod erschien ein Band, den 42 Stiche von ihm schmückten. Aus seiner kontinuierlichen Beschäftigung, Popularität bei den Wiener und ausländischen Verlegern – meinen Forschungen zufolge arbeitete er für mehr als 40 Drucker und Verleger⁶ – kann man darauf schlussfolgern, dass der Künstler, der vermutlich über guten Geschäftssinn und Kontakte verfügte, seinen Platz Anfang des 19. Jahrhunderts in der Welt der sich vom früheren feudalen Mäzenatentum lossagenden, immer mehr auf Markt- und Unternehmergrund fundierten Buchverlage neuen Typs, die die wachsenden kulturellen Ansprüche des finanziell erstärkenden Bürgertums erfüllten, und im weiteren Sinn in der Literatur- und Kunstwelt sowie Öffentlichkeit fand. Einige Verleger gaben ihm regelmäßig, andere nur gelegentlich Aufgaben. Einige Bücher, ganze Serien ließen sie ausschließlich von Blaschke illustrieren, aber oft arbeitete er an einem Buch oder Almanach mit anderen Kupferstechern zusammen, in bestimmten Veröffentlichungen übernahm er den Platz des früher beschäftigten Künstlers. Den Grund seiner Popularität können wir sicherlich auch darin suchen, dass der mobile, produktive und sich anpassende Illustrator jenen formalen und stilistischen Anforderungen entsprach, den die Verleger, Autoren und Leser an die Buchillustrationen stellten.

Angaben zum Lebenslauf von Johann Blaschke

Joannes Michael Blaske – nach der Matrikel der römisch-katholische St. Martin-Kirche in Pressburg – war am 12. Dezember 1770 als Zwillingkind von Jozef Blaske (Musicus) und Anna Mária Blaske in Pressburg geboren.⁷ Die Familie zog in der Kindheit von Johann Blaschke nach Wien. Sein Vater war, wie es aus dem Rechnungsbuch des Wiener Hoftheaters hervorgeht, 1782 für 350 Forint Gehalt bereits der erste Geiger des Hoftheaters.⁸ Seinen Namen – mal Blaske, dann Blaschee, oder Plaschke, anderswo aber in Form von Plaske – treffen wir bis 1788 regelmäßig bei den Lohnauszahlungen des Theaters. Den letzten, auf ihn bezogenen Eintrag finden wir bezüglich der Zeitspanne März 1788 bis Februar 1789: „*Dem Plaske an Monat 29f 10x von 1ten März 1788 bis Ende Jenner 1789 auf 11 Monate; so dann gestorben. 320 50.*“⁹

Das Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste begann Johann Blaschke – wie im Matrikular der Institution zu lesen ist – am 1. Oktober 1787.¹⁰ Blaschkes Familie lebte also zu dieser Zeit im Wiener Bezirk Wieden, in der heutigen Wohllebengasse 8.¹¹ Blaschkes Name finden wir auch noch in den akademischen Protokollen des Jahres 1794 – der 24-jährige Künstler wird hier als Kupferstecher erwähnt.¹²

⁶ Zum Kontakt von Johann Blaschke und den Buchverlegern vgl. PAPP, J.: Relations between illustrators and publishers in Vienna at the turn of the 19th century as mirrored in the works of Johann Blaschke (1770 – 1833). In: FRIMMEL, J. – WÖGERBAUER, M. (Hrsg.): *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert. Das Beispiel der Habsburgermonarchie.* (=Buchforschung, 5). Wiesbaden 2009, S. 189-200.

⁷ Geschwister: Frantiska (geb. 2. März 1765) und Maria Josephina (7. Mai 1766). Gebrüder: Ján Leopold (geb. 14. November 1768.) und Josephus (geb. 12. Dezember 1770). – Stadtarchiv, Bratislava (Archív hlavného mesta SR Bratislavy), Matrikel, Band/Seite/Nummer (matrika, zväzok/strana/číslo), Matr. Bd. 587/S. 90/Nr. 856/857; Matr. Bd. 586/S. 311/Nr. 274; Matr. Bd. 586/S. 512/Nr. 397; Matr. Bd. 586/S. 829/Nr. 928.

⁸ LINK, D.: *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783 – 1792.* Oxford 1998, S. 406.

⁹ Ibidem, S. 431.

¹⁰ *Aufnahms-Protokoll für die academischen Schüler vom Juli 1765 bis Juli 1795.* Bd. 2, S. 78; *Protokolle bzw. Namensregister der akademischen Schüler 1765 – 1795 bis 1794 – 1808.* Bde. 2-5. – Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien.

¹¹ BEYSEL, A.: *Verzeichnis aller in der kaiserl. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien mit ihren Vorstädten befindlichen Häuser...* Wien 1829, S. 90; WINKLER's *Orientierungs-Plan der k.k. Reichshaupt und Residenzstadt Wien mit ihren acht umliegenden Vorstadt-Bezirken.* [o.O.] [o.J.]

¹² *Namen Verzeichniß deren die Accademie bildender Künste in der Mahler- Bildhauer und Landschafts-Schule frequentierenden Schüler 1787 – 1807.* Bd. 3, S. 6; *Alphabetisches Nahmenn Register, derjenigen Schüler, welche in dem Academischen Prothocoll bey dem Model und Antiken eingetragen sind. Von Jahr 1794.* Bd. 4, S. 11; *Prothocoll der bey dem Modell und Antiken in der Schule der Mahlerey k. k. vereinigten freyen Accademie der bildenden Künste frequentierenden Schülern vom Jahre 1794 – 1808.* Bd. 5, S. 4. – Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien.

Blaschke lernte an der Akademie beim einstigen Gründer und Direktor der 1766 auf Beispiel des Pariser Wille-Ateliers konstituierten „K. k. Kupferstecher-Akademie“, Jakob Matthias Schmutzer, der seine führende Rolle beim Lehren des Kupferstechens auch nach der Vereinigung der Wiener Kunstakademien 1772 beibehielt. Das Aufblühen der klassizistischen Buchkunst und des Kupferstiches ermöglichte in Wien Ende des 18. Jahrhunderts die auf hohem Niveau laufende Ausbildung in dieser Institution, die Edition solcher Stichalben kennzeichnete es, die auch den Vergleich mit den Prachtausgaben solcher deutscher und französischer Werkstatt bestanden, die auf längere Traditionen zurückweisen können.¹³

Vorerst wissen wir nicht, warum Blaschkes Name in jener Akademie-Beschreibung nicht zu lesen ist, deren zweiten Teil 1790 Anton Weinkopf anfertigte und der auch die Namen der Lehrer und Schüler der Wiener Akademie enthält, denn in dieser Zeit lernte er laut der Matrikel der Akademie in der Institution.¹⁴ Die Quelle jener Angabe des Jahres 1835,¹⁵ dass Blaschke neben seinen akademischen Studien beim bekannten Kupferstecher Clemens Kohl,¹⁶ der auch als Zeichenlehrer von Maria Theresia tätig war, lernte, fand ich bisweilen nicht, es ist aber sicher, dass sie

ab 1793 mehrmals an einer Publikation zusammen gearbeitet haben, und nach dem Tod von Clemens Kohl 1807 setzte Blaschke einige von Kohl angefangene Illustrationsserien fort, vermutlich kannten sie sich also gut.¹⁷

Blaschkes Namen treffen wir in der Wiener Stadtzusammenschreibung zuerst 1794:

„Blaschke, Johann
1794. akad. Mahler
Stadt No 948
Wohnbogen No 12167“¹⁸

Das einstige Haus Nummer 948 stimmt mit dem Gebäude an der Ecke der heutigen Himmelpfortgasse 5 und Rauhensteingasse 12 überein.¹⁹ Die sich in der Nähe des Stephansdomes und des bis 1877 als Lehr- und Ausstellungssaal der Wiener Akademie der bildenden Künste benutzten St. Anna-Gebäudes (Annagasse – Ecke Kärntnerstraße)²⁰ befindliche Himmelpfortgasse bekam ihren Namen von dem hier stehenden, im 13. Jahrhundert gegründeten Nonnenkloster.²¹ In der Gasse sind mehrere namhafte Gebäude zu finden.²² Nicht nur mit Ungarn, sondern auch der Geburtsstadt von Johann Blaschke, Pressburg, hat die Geschichte des Gebäudes Himmelpfortgasse 6 gegenüber dem Wohnhaus von Blaschke Verbindung. Das fünfgeschössige barocke

¹³ *Die Hauptgötter der Fabel*. Herausgegeben von den Unternehmern von Ovids Verwandlungen. Wien 1793; *Abbildungen der vorzüglichsten alten Statuen und Grouppen, die sich theils in Rom theils in Paris befinden. Nach den Zeichnungen des H. F. PERRIER*. Auf Kosten der Herausgeber von Ovids Verwandlungen. Wien 1797; *Iconologie für Dichter, Künstler und Kunstliebhaber. Iconologie oder Ideen aus dem Gebiete der Leidenschaften und Allegorien, bildlich dargestellt für Zeichner, Mahler, Dichter, Gelehrte, Erzieher und Freunde böherer Geschmacksbildung. Mit 225 Kupferstichen*. Wien 1801.

¹⁴ WEINKOPF, A.: *Beschreibung der kais. königl. Akademie der bildenden Künste*. Wien 1783. Mit dem gleichen Titel, im gleichen Band: II. Teil, 1790. 1875 erschien der Nachdruck des 1783 veröffentlichten ersten Bandes, und da erschien zum ersten Mal der 1790 geschriebene II. Teil.

¹⁵ *Oesterreichische National-Encyclopädie* (wie Anm. 4), S. 308.

¹⁶ THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 21. Leipzig 1927, S. 200.

¹⁷ *Taschenbuch für Dichterfreunde. Mit 13 von Herrn Kohl gestochenen*

Kupfern. Wien 1806; *Taschenbuch für Dichterfreunde. Mit 13 von Herrn Blaschke gestochenen Kupfern*. Wien 1809.

¹⁸ Konskriptionbogen (Bi-Ble). – Wiener Stadt- und Landesarchiv.

¹⁹ BEYSEL 1829 (wie Anm. 11), S. 28; SCHIMMER, K. A.: *Ausführliche Häuser-Chronik der innern Stadt Wien...* Wien 1849, S. 179-180; M. WINKLER: *Orientierungs-Schema von Wien*. [o.O.] [o.J., 1863?], I. Bd., S. 87; *Kataster Reichs- Haupt- und Residenz-Stadt Wien*. Verfasst von J. SCHLESSINGER. Wien 1885, S. 22.; HARRER, P.: *Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur*. Manuskript. [O.o.] 1955, 5. Bd., I. Teil, S. 159.

²⁰ WAGNER, W.: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste Wien*. Wien 1967, 49 f.

²¹ PERGER, R.: *Straßen, Türme und Basteien. Das Straßennetz der Wiener City in seiner Entwicklung und seinen Namen*. Wien 1991, S. 62.

²² KISCH, W.: *Die alten Strassen und Plätze Wien's und ihre historisch interessanten Hauser*. Cosenza 1967 (ursprünglich Wien 1883), S. 480-483; HARRER 1955 (wie Anm. 19), S. 176-177.



1. Johann Blaschke's Stempel. Heiratsvertrag von Johann Blaschke und Elisabeth Burger aus dem Jahre 1798. Photo: Wiener Stadt- und Landesarchiv.

Gebäude, das an der Stelle des einstigen Himmelfortbades mittelalterlichen Ursprungs erbaut wurde, erbten nach dem Tod des Besitzers Franz Rupp 1751 seine Kinder. „*Johanna hinterliess ihren Anteil mit Testament, dat. Pressbuer, 14. Mai 1782 ihrem Gatten, dem kgl. Ung. Hofkamerrat und Archividirektor Daniel von Tersztyansky...*“ Das Haus kauften von den Erben 1792 der aus Ungarn stammende „*k. k. Hoftrakteur und bgl. Koch Ignaz Jahn*“ und seine Frau Katharina. 1772 wurde der damals 28-jährige Ignaz Jahn von Maria Theresia in Schönbrunn als Koch beschäftigt. Jahn eröffnete 1792 im Erdgeschoss seines Hauses eine Gaststätte.²³

Blaschke wohnte 1798 noch im gleichen Haus, die städtische Zusammenschreibung erwähnt ihn aber in diesem Jahr – sonderlicherweise – als Schüler der Akademie.

²³ HARRER 1955 (wie Anm. 19), S. 190-191, 215.

²⁴ Magistratisches Zivilgericht, Index Testamente 1797 – 1850. Blaschke Johann/219/1833. – Wiener Stadt- und Landesarchiv. Über die im Archiv der Wiener Pensionsgesellschaft bildenden Künstler erhaltenen Dokumente über Blaschkes Geburt, Eheschließung und Tod siehe BODENSTEIN, C.: *Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788 – 1888*. Wien 1888, S. 29.

Im Wiener Stadt- und Landesarchiv ist der Heiratsvertrag von Johann Blaschke erhalten, den der Künstler am 19. Dezember 1798 mit Elisabeth Burger abschloss. Auf die Rückseite des Vertrages wurden am 22. April 1833 – vermutlich im Laufe der Nachlassvollstreckung – die Angaben bezüglich des am 11. April 1833 erfolgten Todes von Blaschke aufgeführt, die Witwe konnte diesen Vertrag als Bescheinigung einreichen.²⁴ Auf dem Heiratsvertrag sieht man neben Blaschkes Unterschrift auch seinen Stempel mit dem Zimierwappen [Abb. 1]. Einer der Zeugen des Vertrages war der Zeichner Ludwig Maillard, der bis zu seinem Tod 1806 an zahlreichen Buchillustrationen mit Blaschke zusammengearbeitet hat [Abb. 5], und der vermutlich nicht nur Mitarbeiter, sondern auch Freund des Pressburger Kupferstechers war. Ihre ersten – mir bekannten – Arbeiten entstanden 1796.²⁵ Ihre bedeutendste gemeinsame Arbeit waren die Illustrationen des von Franz Schraembl 1797 begonnenen, mehrere Jahre dauernden, großangelegten Wieland-Nachdruckes.

„*Ludwig Maillard, Second Lieutenant bey dem K: K: Acc: Chor:...*“ – ist auf dem Heiratsvertrag zu lesen: Maillard war also Offizier des 1797, bei der Annäherung der Napoleonischen Truppen an der Wiener Akademie der bildenden Künste aufgestellten, aus vier „Compagnien“ bestehenden „akademischen Corps“. Die Befehlshaber der militärische Ausbildung erhaltenen, uniformierten und bewaffneten Schüler waren die Professoren der Akademie. Zum bewaffneten Aufstand der Akademieschüler kam es zum ersten Mal 1741, aber „akademisches Corps“ wurde auch während der französischen Invasion 1805 aufgestellt, und bewaffnet kämpften die Mitglieder der „akademischen Legion“ auch in der Wiener Revolution 1848.²⁶

Wir wissen nicht, wie lange Blaschke nach 1798 in der Himmelpfortgasse gewohnt hat, das ist aber sicher, dass der bedeutende ungarische Dichter und

²⁵ *Wiener Damenkalender zum Nutzen und Vergnügen auf das Jahr 1796*.

²⁶ LÜTZOW, C. von: *Geschichte der Kais. Kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*. Wien 1877, S. 88, 108.

Literaturorganisator Ferenc Kazinczy in seinen Aufzeichnungen um 1802 – 1803 die Adresse zahlreicher Wiener bildender Künstler (Heinrich Füger, Johann Baptist Lampi, Franz Zauner, Hubert Maurer, Vinzenz Georg Kininger, Clemens Kohl usw.) festhält, bei Blaschke steht dort die folgende Adresse: „*Auf d. neuen Wieden Favoritstrasse No 537.*“²⁷ 1807 ging der Ungar János Tőkés auf die Bitte von Kazinczy mehrmals in die Wiener Wohnung Blaschkes, um sich nach den Illustrationen zu einem Buch von Kazinczy zu erkundigen, fand ihn aber keinesmal zu Hause. Im Brief über die Besuche kommt die Adresse des Kupferstechers nicht vor, es geht aber hervor, dass Blaschke auch zu dieser Zeit noch die Akademie der bildenden Künste besuchte – vielleicht zum Besprechen von Arbeitsaufträgen, eventuell zur Pflege der Kontakte mit seinen früheren Professoren oder Kommilitonen. „*In der Akademie hatte ich einmal das Glück zu seiner Person und da sagte ich, dass ich ihn zu Hause besuchen werde, aber zur besprochenen Zeit fand ich ihn auch nicht. Das letzte Mal, als ich bei Blaschke war, fand ich Herrn Ocsowszky ebenfalls dort, der ähnlicherweise Blaschke suchte.*“²⁸ Der in Wien wohnhafte Pál Ocsovszky versah nicht nur unter den ungarischen und Wiener Wissenschaftlern und Schriftstellern Vermittlungsaufgaben,²⁹ sondern trat gelegentlich auch mit den Künstlern der Kaiserstadt in Kontakt.

1813 wohnte Blaschke – wie es aus der Adressierung der Nachricht von Kazinczy an den Kupfer-

stecher hervorgeht – in Wieden, im Neumannschen Haus.³⁰

Unter den Angaben der in Wien ansässigen Schriftsteller und bildenden Künstler veröffentlicht Franz Böckh 1822 auch die Adresse von Johann Blaschke (Auf der Wieden, Nr. 192), gemeinsam mit der Adresse von einem ebenfalls in Wieden wohnenden Kupferstecher namens Conrad Blaschke, diesen Künstler erwähnt aber das *SAUR. Allgemeines Künstlerlexikon* nicht, und auch anderswo fand ich keine Angabe über ihn.³¹

Böckh berichtet im nächsten Jahr über die Wohnsitzänderung von Johann Blaschke. In der Rubrik „Kleine Zusätze, Wohnungs- und andere Veränderungen“ des zweiten Bandes der Wien-Beschreibung können wir lesen: „*Blaschke Johann (S. 245). In der Leopoldstadt Rothenkreuzgasse No. 295.*“³²

Auf Blaschkes akademische Kontakte weist nicht nur das hin, dass 1822 zwei seiner Zeichnungen, 1828 ein Kupferstich von ihm in den Ausstellungen der Institution gezeigt wurden, sondern auch das, dass die 1822 ausgestellten Porträts zwei Lehrer der Akademie, den Korrektor Franz Xaver Petter und Professor Sebastian Wegmayr darstellten, die beide Blumenmalerei unterrichteten.³³

Aus dieser Information können wir übrigens auch darauf schlussfolgern, dass Blaschke gelegentlich nicht nur als Kupferstecher, sondern auch als Zeichner tätig war. Den größeren Teil seines Œuvres aber gaben jedenfalls die Kupferstiche,

²⁷ Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Levéltára, Szemere Tár [Ráday-Archiv des Reformierten Kirchen-distrikts der Donaugegend], Bd. I, XXXI. Vgl. FRIED, I.: Képzőművészeti látás és kultúra Magyarországon a 19. század elején [Künstlerisches Sehen und Kultur in Ungarn am Anfang des 19. Jahrhunderts]. In: *Ars Hungarica*, 17, 1989, Nr. 2, S. 156.

²⁸ *Kazinczy Ferenc levelezése. Közjegyzései Dr. Váczy János* [Korrespondenz von Ferenc Kazinczy. Veröffentlicht von Dr. János Váczy]. V. Bd. Budapest 1894, S. 110.

²⁹ ENYEDI, S.: Ocsovszky Pál levelei Aranka Györgyhöz [Briefe von Pál Ocsovszky an György Aranka]. In: *Magyar Könyvszemle*, 109, 1993, S. 94-102.

³⁰ *Kazinczy Ferenc levelezése. Közjegyzései Dr. Váczy János* [Korrespondenz von Ferenc Kazinczy. Veröffentlicht von Dr. János Váczy]. X. Bd. Budapest 1900, S. 498-499.

³¹ BÖCKH, F. H.: *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*. Wien 1822, S. 245.

³² BÖCKH, F. H.: *Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*. Zweyter Theil. Wien 1823, S. 55.

³³ *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste bey St. Anna*. Im Jahre 1822. Wien, S. 8. Über Franz Xaver Petter: LÜTZOW 1877 (wie Anm. 26), S. 86, 99-102 ff; THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 26. Leipzig 1932, S. 507; WAGNER 1967 (wie Anm. 20), S. 412. Über Sebastian Wegmayr: LÜTZOW 1877 (wie Anm. 26), S. 86, 180-182; THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 35. Leipzig 1942, S. 254; WAGNER 1967 (wie Anm. 20), S. 417.



2. Johann van der Lamén – Sigmund Perger – Johann Blaschke: *Holländische Rauchstube*, Kupferstich. Repro: HAAS, C.: Kaiserliche – königliche Bilder-Galerie im Belvedere zu Wien. Nach den Zeichnungen des k. k. Hofmahlers Sigm. V. Perger... Bde. I-IV. Wien – Prag 1821 – 1828, Bd. III.

in meinen bisherigen Nachforschungen fand ich nämlich keine einzige Buchillustration von ihm, wo sich Blaschke als Zeichner ausgegeben hätte. Die Arbeitsteilung zwischen den Künstlern, die die Illustration zeichneten und stachen, die sich in den Pariser Buchfertigungsateliers des 18. Jahrhunderts – zum Beispiel in dem von Johann Georg Wille geleiteten, als einer der Vorbilder der Wiener Kupferstich-Akademie von Schmutzer geltenden, herausbildete, war auch für die Wiener Akademie charakteristisch. Es kam sehr selten vor, dass ein Künstler als Zeichner und Stecher der Illustrationen mit gleicher Intensität gearbeitet hat.³⁴ Man muss allerdings betonen, da es zahlreiche solche Stiche gibt, wo der Name des Zeichners nicht aufgeführt ist, nur die Bezeichnung „Blaschke sc.“ – also

Blaschke sculpsit (stach), ist es nicht auszuschließen, dass in einem Teil dieser Blaschke auch als Zeichner gearbeitet hat.

Das 1828 an der Akademie ausgestellte Werk war ein großformatiger Kupferstich, der Johannes den Täufer als Kind darstellt.³⁵ Diese hervorragende Illustration wurde zu jenem vierbändigen, repräsentativen Album gefertigt, das der in Wien und Prag wirkende Buchhändler Carl Haas zwischen 1821 und 1828 – der Tradition der exklusiven Kupferstich-Ausgaben des 17. – 18. Jahrhunderts, die die wertvollsten Kunstwerke berühmter Künstler und Kunstsammlungen vorstellte, folgend – herausgab, und das die Reproduktionen der bedeutendsten Werke der fürstlichen Sammlung der Wiener Belvedere-Galerie enthielt [Abb. 2].³⁶ Die nach Sigmund Pergers

³⁴ EYNERN 1933 (wie Anm. 1), S. 3-4.

³⁵ *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste bey St. Anna*. Im Jahre 1828. Wien, S. 10.

³⁶ HAAS, C.: *Kaiserliche – königliche Bilder-Galerie im Belvedere zu Wien*. Nach den Zeichnungen des k. k. Hofmahlers Sigm. V. Perger... Bde. I-IV. Wien – Prag 1821 – 1828.

Zeichnungen von verschiedenen Kupferstechern gefertigten Illustrationen ergänzten deutsch- und französischsprachige Kunstbeschreibungen. In den pro Band 60 Bilder enthaltendem Album sind u.a. die Stiche von Johann Neidl, Josef Hyrtl, Josef Kowatsch, Blasius Höfel, Kilian Ponheimer, bzw. dem Dresdner Rosmäler und dem Londoner J. Scott zu sehen. Blaschke fertigte für die vier Bände insgesamt 14 Bilder, darunter den nach Murillos Gemälde gefertigten, an der Akademie ausgestellten Stich (III. Bd., 1825).

Im Wiener Stadt- und Landesarchiv finden wir auch Angaben zum Tod von Johann Blaschke.³⁷ „*Blaschke Johann, acad. Kupferstecher, Herkunft von Pressburg... Wieden 354 am Schlagfuß... in alt 64 J.*“ – ist mit dem Datum 11. April 1833 im Sterberegister Protokolle zu lesen (172, 1833, A-H).³⁸ 1833 wohnte also Blaschke – seit wann, dass wissen wir vorerst nicht – im Wieden 354, im jetzigen 4. Bezirk, auf der Wiedner Hauptstraße.³⁹ Jene Angabe, das in Felix Czeikes Lexikon zu lesen ist, aus der Arbeit von Hans Pemmer und Franz Englisch übernommen wurde, dass Johann Blaschke früher im 3. Bezirk, in der Marokkanergasse 25 (Rennweg 13) gewohnt hat, scheint ein Irrtum zu sein: der von Pemmer und Englisch erwähnte mährische Maler – „*Blaschke Johann, akad. Maler. Geboren Lobwik, Mähren*“⁴⁰ – war

vermutlich nicht identisch mit dem in Pressburg geborenen Kupferstecher Johann Blaschke.

Im Pfarramt der Paulanerkirche (Wien, Paulanergasse 6) in der Nähe des einstigen Wieden 354 – das Haus also, wo Blaschke vor seinem Tod gewohnt hat – fand ich im Sterbebuch des Jahres 1833 Blaschkes Angaben nicht, und sein Name ist auch im Register der Grabstellen der Wiener Friedhöfe nicht vertreten.⁴¹ Darüber also, wo er zur Ruhe gesetzt wurde, haben wir vorerst keine Kenntnisse.

Johann Blaschkes Ehefrau verstarb am 1. April 1839, damals wohnte sie im Wieden 330, im heutigen Haus Neumanngasse 12 – Floragasse 8.⁴²

Zur zeitgenössischen Bekanntheit von Johann Blaschkes Tätigkeit kann als Beitrag dienen, dass eine Wien-Präsentation von 1822 zwei seiner Buchillustrationen erwähnt,⁴³ und seine Adresse veröffentlichte – wie wir gesehen haben – auch Franz Böckh. In der Wien-Beschreibung von Johann Pezzl aus dem Jahre 1826 hingegen finden wir seinen Namen nicht unter den in Wien lebenden Künstlern.⁴⁴ Im zwei Jahre nach Blaschkes Tod erschienenen, oben genannten Lexikon ist ein ausführlicher Artikel über ihn, der zahlreiche seiner Werke erwähnt – darunter die ins Belvedere-Album von Haas gefertigten Blätter – sein Name und seine Tätigkeit mag also damals in Österreich bekannt gewesen sein.⁴⁵

³⁷ Varia Bi – Bl: Blaschke Johann, Akademischer Kupferstecher, Memorabilien 1814-39, 123v. – Wiener Stadt- und Landesarchiv.

³⁸ *Österreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung*, Dienstag, (sic!) den 16. April 1833, Nr. 87, S. 352.

³⁹ Laut einer Publikation vom Anfang des 19. Jahrhunderts ist das Wieden 354 in der Rittergasse zu finden. – BEYSEL 1829 (wie Anm. 11), S. 97. Laut WINKLER [1863?] (wie Anm. 19), S. 321, ist das einstige Wieden 354 die jetzige Wiedner Hauptstraße 55, in Felix Czeikes Lexikon die Wiedner Hauptstraße 43. – CZEIKE 1992 (wie Anm. 2), S. 397.

⁴⁰ CZEIKE 1992 (wie Anm. 2), S. 397; PEMMER, H. – ENGLISCH, F.: *Landstraßer Häuserchronik*. Wien 1958, Bd. V, S. 162; Wiener Stadt- und Landesarchiv.

⁴¹ RECHWITZ, S.: *Gesamt-Register zu den Friedhofs-Monographien. A-K*. Manuskript. [o.O.] [o.J.] – Wiener Stadt- und Landesarchiv.

⁴² „1. April 839 Frau Elisabeth Blaschke, akadem. Kupferstecher's Witwe alt 62 Jahr, auf den Wieden Nr 330...“ – Varia Bi – Bl:

Memorabilien 1814-39, 168v. – Wiener Stadt- und Landesarchiv. Zur Identifizierung des Hauses siehe WINKLER [1863?] (wie Anm. 19), S. 319. Der zeitgenössischen Publikation von Anton Beysel zufolge ist das Wieden 330 in der Großen Neugasse zu finden. – BEYSEL 1829 (wie Anm. 11), S. 97.

⁴³ BLÜMML, E. K. – GUGITZ, G.: *Von Leuten und Zeiten im alten Wien*. Wien 1822, S. 275, 367.

⁴⁴ *Johann PEZZL's Beschreibung von Wien. Siebente Ausgabe, verbessert und vermehrt von Franz ZISKA*. Wien 1826, S. 411-442.

⁴⁵ *Österreichische National-Encyclopädie* (wie Anm. 4), S. 307-308. 1843 hat der slowakische Schriftsteller Ján Kollár einen Kupferstich von Johann Blaschke erwähnt. – KOLLÁR, J.: *Slovník slavianských umelcov všetkých kmeňov...* [Dictionary of Slavic Artists of all Tribes...] Bratislava 1957 (1. Ausg. 1843), S. 92. Vgl. RUDOLF, P. R. – ULREICH, E.: *Karpatendeutsches Biographisches Lexikon*. Stuttgart : Arbeitsgemeinschaft der Karpatendeutschen aus der Slowakei, 1988 (1. Ausg.), S. 41; MARINELLI-KÖNIG, G.: *Oberungarn (Slowakei) in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805 – 1848)*. Wien 2004, S. 400.



3. Johann Blaschke: Apoll erlegt die Schlange Python, Kupferstich. Repro: Ovids Verwandlungen. In Kupfern vorgestellt, und mit nöthigen Erläuterungen versehen. Wien 1791.

Angaben zur Tätigkeit von Johann Blaschke als Kupferstecher

Johann Blaschke nahm 1791 bereits als 21-Jähriger an der Illustration eines der Hauptwerke der klassizistischen Kunststecher-Schule in Österreich teil. Die Wiener Herausgeber der Metamorphosen von Ovid,⁴⁶ dem antiken Werk, das mächtige Wirkung

auf die bildende Kunst und Literatur der Neuzeit ausübte, wollten mit einer billigeren Edition als die als Vorbild dienende französische Prachtausgabe, auch für die geringer Verdienenden eine erreichbare

⁴⁶ Ovids Verwandlungen. In Kupfern vorgestellt, und mit nöthigen Erläuterungen versehen. Wien 1791.

Ausgabe anbieten, damit Ovids Schriften beziehungsweise die sie illustrierenden Kupferstiche das gebildete Bürgertum ebenfalls kennenlernen kann. Die meisten (57) Darstellungen schuf Josef Stöber, aber auch Kilian Ponheimer, Quirin Mark, Johann Mansfeld, Joseph Gerstner und Karl Robert Schindelmayer arbeiteten an den Illustrationen, Blaschke stach acht Szenen in Kupfer [Abb. 3].

In Art und Funktion ähnlich war auch die nächste Wiener Publikation, die Blaschkes Kupferstiche enthielt, ebenfalls von der „Gesellschaft“ herausgegeben, die 1793 den Ovid-Band verlegte.⁴⁷ Das Bild des Titelblattes des Buches mit dem Thema der antiken Mythologie stammt von Josef Stöber und von den Illustratoren des Ovid-Bandes aus dem Jahr 1791 arbeiteten neben Blaschke auch andere an den Stichen mit. 1797 wurde auf Kosten der selben Gesellschaft der mit 61 Kupferstichen von Blaschke, Mansfeld, Gerstner und Stöber illustrierte Band herausgegeben, er entstand nach den Kompositionen des 1638 erschienenen repräsentativen Albums *Icones et Segmenta Nobil. Signorum et Statuarum quae Romae extant* des namhaften französischen Malers und Kupferstechers Jean-François Perrier (1590 – 1650), das die bekanntesten Statuen des Altertums zeigt [Abb. 4].⁴⁸ 1800 fertigte Blaschke elf großformatige, prachtvolle Buchillustrationen mit Szenen aus der römischen Geschichte.⁴⁹

Zu dieser Zeit entdeckten Blaschke die Herausgeber der populären Kalendarien und frühromantischen Ritterromane. Das ab 1794 jährlich erscheinende Kalendarium *Wiener Damenkalender zum Nutzen und Vergnügen* des Wiener Christoph Peter Rehm illustrierte Johann Blaschke zwischen 1796 und 1800 nach den Zeichnungen von Ludwig Maillard, genauso, wie die populären Arbeiten des Joseph Gleich zu mittelalterlichen Themen.⁵⁰ Bei diesen Arbeiten sind nicht nur inhaltliche, sondern auch stilistische und ikonografische Veränderungen zu beobachten: statt den ausgeglichenen, klassizi-



4. Johann Blaschke: *Satyren*, Kupferstich. Repro: Abbildungen der vorzüglichsten alten Statuen und Gruppen, die sich theils in Rom theils in Paris befinden. Nach den Zeichnungen des H. F. PERRIER. Auf Kosten der Herausgeber von *Ovids Verwandlungen*. Wien 1797.

sierenden Kompositionen und den all'antica Gebäuden sowie Trachten finden wir auf den Bildern oft Kleidung, die der Ritterzeit entspringt sowie

⁴⁷ *Die Hauptgötter der Fabel* (wie Anm. 13).

⁴⁸ *Abbildungen der vorzüglichsten alten Statuen...* (wie Anm. 13).

⁴⁹ ZAPPE, J.: *Gemälde aus der römischen Geschichte*. Wien [1800].

⁵⁰ [GLEICH, J. A.]: *Wallrab von Schreckenborn, oder das Todtenmahl um Mitternacht. Eine Wundergeschichte aus dem vierzehnten Jahrhundert*. [Wien] 1799; [GLEICH, J. A.]: *Udo der Stäblerne oder die Ruinen von Drudenstein. Eine Niedersächsische Volkssage...* Wien 1799; [GLEICH, J. A.]: *Die Brüder von Stauffenberg oder die Macht der Verborgenen. Eine Sage aus den Zeiten Kaiser Lothars von Sachsen*. Wien 1800.



5. Ludwig Maillard – Johann Blaschke: *Welche Unholden treiben hier ihr nächtliches Wesen!*, Kupferstich. Repro: [GLEICH, J. A.]: Wallrab von Schreckenhorn, oder das Todtenmahl um Mitternacht. Eine Wundergeschichte aus dem vierzehnten Jahrhunderte. [Wien] 1799.

gotisierende Gebäudedetails, es steigt auch die Zahl der horroristischen, schauerhaften – Mord, Duell, Gefängnisinneres, Geistererscheinung darstellender – Szenen [Abb. 5].

Der Leipziger Buchverleger Georg Joachim Göschen hat 1794 eine großangelegte Wieland-Prachtausgabe in 36 Bänden herausgebracht, die Kupferstiche schmückten, die nach Zeichnungen der bekanntesten Künstler der Zeit gestochen wurden. Obwohl Göschen parallel zur Herausgabe der teuren Bände in Quartformat – zur Vorbeugung des Nachdrucks – auch eine billigere Wieland-Reihe in Oktavformat ohne Illustrationen auf den Markt brachte, begann der Wiener Franz Anton Schrämbl⁵¹ 1797 den Nachdruck der Leipziger Ausgabe in 86 Bänden im Kleinoktav.⁵² Schrämbl übernahm die 36 Stiche der Göschen-Prachtausgabe, ließ sie in kleinerem Format neu stechen, zu den weiteren Bänden aber musste er neue Stiche machen lassen.⁵³ Die ersten Bände illustrierte sein Schwager Karl Robert Schindelmayer, ab 1798 überließ er die Anfertigung der meisten Stiche Blaschke.

1798 bekam Blaschke bereits auch aus dem Ausland Aufträge: er fertigte die Illustrationen zu Goethes Cellini-Biografie, die in Braunschweig in drei Bänden erschien,⁵⁴ ein Teil wieder nach den Zeichnungen von Ludwig Maillard. 1799 stach er für in Wien und Prag erscheinende zwölf Bände Kinderliteratur, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Popularität errang.⁵⁵ Er nahm auch an der Illustration der in Breslau (heute Wrocław, Polen) erschienenen 16-bändigen Gesamtausgabe der Schriften von Christian Garve, einem der bekanntesten deutschen Moralphilosophen der späten Aufklärung, teil.⁵⁶

⁵¹ KOHLMAIER, U.: *Der Verlag Franz Anton Schrämbl*. Wien 2001.

⁵² *Sämtliche Werke von C. M. Wieland*. Bde. 1-86. Wien 1797 – (1808).

⁵³ PAPP, J.: Bestimmung einer Kupferstichfolge Johann Blaschkes von 60 Stück (Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Kupferstichkabinett) In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise 2002 – 2004*. Budapest 2005, S. 49-54.

⁵⁴ [*Leben des*] *Benvenuto Cellini...* (wie Anm. 4).

⁵⁵ *Neuer Kinderfreund von [Carl August] ENGELHARDT und [Dankegott Immanuel] MERKEL*. Wien – Prag 1799, Bändchen 1-12. Vgl. MITTLER, E. (Hrsg.): *Nützliches Vergnügen. Kinder- und Jugendbücher der Aufklärungszeit aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek und der Vorde-mann-Sammlung*. [Ausst. Kat.] Göttingen : Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2004, S. 124 (Kat. 135).

⁵⁶ *Christian GARVE's sämtliche Werke. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben*. Breßlau 1801 – 1802, III-V. Theil.

1800 bekam Blaschke von seinem später zum bedeutendsten Besteller werdenden Wiener Anton Doll,⁵⁷ der aus einer Preßburger Buchverleger-Dynastie stammte, den Auftrag zur Illustration eines Buches mit antikem Thema.⁵⁸ 1801 arbeitete Blaschke im Auftrag von Doll an den Illustrationen einer ebenfalls bedeutenden Publikation, einer auch an der Akademie gebrauchten Kunstedition, dem für bildende Künstler, Wissenschaftler, Lehrer und interessierte Kunstfreunde zusammengestellten, mit 225 Kupferstichen geschmückten ikonologischen Handbuch.⁵⁹ Die meisten Stiche zeichnete Christian Sambach und stach Josef Stöber, Blaschke fertigte die neun Schnitte der letzten drei Tafeln.

Meinen Kenntnissen zufolge bekam Blaschke den ersten Auftrag in Ungarn 1801: zum Gedichtband von Sándor Kisfaludy (Himfy), das in Buda erschien, schuf er das Titelbild nach der Zeichnung des von den ungarischen Literaten und Verlegern gern beschäftigten Wiener Vinzenz Kininger.⁶⁰ Die sentimentale Darstellung des sich in der wildromantischen Landschaft bei Mondschein unter dem dicht belaubten Baum grämenden Jünglings wurde zu einem der emblematischen Bilder der ungarischen bildenden Kunst der Frühromantik. 1802 stach Blaschke für die in Pest verlegte Ungarn-Geschichte von Ludwig Gebhardi drei historische Szenen in Kupfer [Abb. 6].⁶¹

Blaschkes Popularität in Deutschland bezeugt, dass er neben der Illustration Leipziger Editionen 1803 für einen in Berlin und Hamburg wirkenden Verlag zum ins Deutsche übertragenen ägyptischen Reisebericht von Dominique Vivant Denon, dem französischen „Kunstsammler“-Künstler und Kunstpolitiker der Napoleonischen Kriege, Stiche gefertigt hat.⁶²

Ab 1805 illustrierte Blaschke die topografische Serie⁶³ von Anton Doll, die die Beschreibung ös-



6. Johann Blaschke: M. Theresia auf dem Landtage zu Presburg, Kupferstich. Repro: GEBHARDI, L.: Geschichte des Reiches Ungarn. Bde. I-III. Pest 1802.

⁵⁷ SEEMANN, O.: *Bibliographia Dolliana. Nach den verschiedenen Doll-Verlagen getrennt*. Manuskript. Stand: März 1998.

⁵⁸ *Biographien der berühmtesten Römer und Römerinnen, im historisch-dramatischen Darstellungen*. Vom Verfasser Scipios des Afrikaners. Wien – Leipzig 1800.

⁵⁹ *Iconologie für Dichter...* (wie Anm. 13).

⁶⁰ [KISFALUDY, S.]: *Himfy szerelmei. A kesergő szerelem* [Himfys Liebeslieder. Klagende Liebe]. Buda 1801.

⁶¹ GEBHARDI, L.: *Geschichte des Reiches Ungarn*. Bde. I-III. Pest 1802.

⁶² DENON, [D.] V.: *Reisen durch Ober- und Unter-Aegypten, während Bonaparte's Feldzügen* (=Bibliothek der neuesten und interessantesten Reisebeschreibungen. Bd. 16). Aus dem Französischen übersetzt. Berlin – Hamburg 1803.

⁶³ *Taschenbuch für Freunde schöner vaterländischer Gegenden*. Bde. I-IV. Wien 1805 – 1808.



7. F. Jageman – Johann Blaschke: Johanna d'Arc, Kupferstich. Repro: Friedrich Schillers sämtliche Werke. Bde. 1-26. Wien 1810 – 1811, 6. Bd., Theater, 6. Teil.

terreichischer Landschaften und Städte enthielt, ab 1807 fertigte er dann 76 Porträts in jene Biografiesammlung, in der der Historiker Joseph Hormayr,

⁶⁴ HORMAYR, J. von: *Oesterreichischer Plutarch, oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler der österreichischen Kaiserstaates*. Bde. 1-20. Wien 1807 – 1814.

⁶⁵ BENIGNI von MILDENBERG, J. H.: *Charakterschilderungen, interessante Erzählungen und Züge von Regentengröße, Tapferkeit und Bürgertugend aus der Geschichte der österreichischen Staaten*. Viertes Bändchen. Wien 1809.

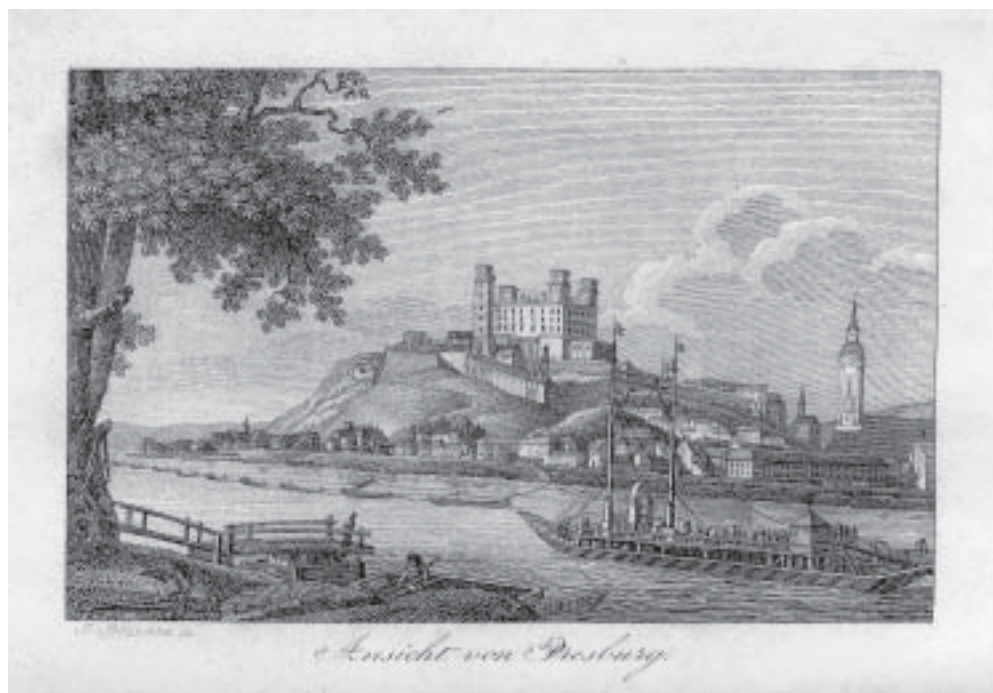
Vertreter des sog. Reichspatriotismus, die Lebensläufe der in den Ländern des Habsburger Reiches lebenden bekannten historischen Persönlichkeiten veröffentlicht hat.⁶⁴ Die Mitarbeiter der Publikation haben versucht, in den kaiserlichen Sammlungen in Wien authentische Porträts der Darzustellenden aufzuspüren, damit Blaschke die Bildnisse nach diesen bearbeiten konnte. Miklós Zrínyi, der Held von Szigetvár, Banus von Kroatien, zum Beispiel ist in der Biografiesammlung mit einem authentischen, bärtigen Porträt vertreten, das dem ikonografischen Typ der Kupferstiche des 16. Jahrhunderts folgt und das bärtige Zrínyi-Porträt sehen wir auch auf dem 1809 entstandenen Titelbild, auf dem Blaschke als eine der Heldentaten aus der österreichischen Geschichte den Ausbruch von Miklós Zrínyi aus Szigetvár dargestellt hatte.⁶⁵ Fast zwei Jahrzehnte später entfachte noch in Ungarn – unter der Führung des namhaften klassizistischen Dichters Ferenc Kazinczy – eine heftige ikonografische Debatte in bezug auf ein gerade entstehendes Bild des Wiener Historienmalers Peter Krafft, über den Vertausch der Bildnisse des Szigetvárer Helden und seines Urenkels, des Dichters Miklós Zrínyi.⁶⁶

Vielleicht ist es nur zufällige Übereinstimmung, dass 1806 – 1807 Anton Doll nach dem Buch des Franzosen Pierre Blanchard eine universelle Biografiesammlung in vier Bänden herausgab, die 200 Porträtmedaillons von Johann Blaschke illustrierten,⁶⁷ aber es ist auch nicht aus zu schließen, dass diese Edition für den Plutarch von Hormayr als Inspiration galt. Die aus dem Französischen ins Deutsche übersetzte Biografiesammlung gab 1815 der Pester Verleger Konrad Hartleben erneut heraus. Die sechs Bände der verbesserten und erweiterten Pester Ausgabe schmückten die 200 Bildnisse der Doll-Edition aus den Jahren 1806 – 1807 sowie 100 neue Porträts von Caspar Weinrauch, und Hartleben ließ Blaschke auch sechs neue Titelbilder anfertigen.

⁶⁶ FRODL-SCHNEEMANN, M.: *Johann Peter Krafft 1780 – 1856*. Wien – München 1984, S. 66-69.

⁶⁷ *Neuer Plutarch, oder kurze Lebensbeschreibungen der berühmtesten Männer aller Nationen von den ältesten bis auf unsere Zeiten*. Bde. I-IV. Wien 1806 – 1807.

8. Johann Blaschke: *Ansicht von Presburg*, Kupferstich. Repr.: Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunstwürdigkeiten... Bde. I-VI. Wien 1812 – 1818, Bd. II.



Blaschke schuf auch in das ab 1811 erschienene Almanach *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* von Hormayr Porträts, historische Szenen und Panoramabilder, desweiteren stach er sämtliche Illustrationen für Schillers Gesamtausgabe, die Doll in 26 Bänden herausbrachte [Abb. 7].⁶⁸ Blaschke fertigte auch zwölf Kupferstiche für die Publikation von J. B. Schütz, die historische und geografische Merkwürdigkeiten aus aller Welt – darunter Buenos Aires, Calcutta, die Insel Kin-schan-sse oder die Felsen von Inti-Quaicu – vorstellt.⁶⁹ 1811 begann eine der am längsten andauernden und vom Volumen her größten Vorhaben der Zusammenarbeit von Doll und Blaschke, der Nachdruck der mit Blaschkes Stichen illustrierten 63-bändigen Wieland-Gesamtausgabe.⁷⁰ Von den 64 Stichen, die Blaschke schuf (den ersten Band schmückte auch ein Wieland-Porträt), stach er 17 nach der Leipziger Göschenschen Prachtausgabe

aus dem Jahr 1794 – dem Format des Taschenbuches angepasst – neu. Die meisten davon enthielt auch der Nachdruck von Schrämberl 1797.

Anton Doll setzte 1812 die Präsentation interessanter Landschaften, Natur- und Kunstschönheiten des österreichischen Reiches vor: sein von 1812 bis 1818 herausgegebenes *Mahlerisches Taschenbuch* in sechs Bänden illustrieren 14 Stiche von Blaschke.⁷¹ Die Stiche mit dem Colosseum aus Medling beziehungsweise die Darstellungen schlesischer Antiquitäten weisen auf die Zunahme des archäologischen Interesses, die Ansichten von Pressburg [Abb. 8], Peterwardein, Karlsbad in Böhmen oder der Karpaten auf die des Patriotismus auf das Gesamtreich bezogen. Blaschke hat für den Autor der Reihe, Franz Sartori, auch schon in seine die Naturschönheiten und Kunstdenkmäler der österreichischen Länder präsentierenden früheren Publikationen Stiche

⁶⁸ Friedrich Schillers *sämtliche Werke*. Bde. 1-26. Wien 1810 – 1811.

⁶⁹ SCHÜTZ, J. B.: *Neue historische und geographische Gemälde, oder Charakteristiken merkwürdiger Personen und Darstellungen...* Wien 1811.

⁷⁰ C[bristoph] M[artin] Wielands *sämtliche Werke*. Bde. 1-63. Wien 1811 – 1823.

⁷¹ *Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunstwürdigkeiten...* Bde. I-VI. Wien 1812 – 1818.



9. Johann Blaschke: *Obne Titel*, Kupferstich. *Repro:* Sonntagsblatt für die Jugend, zur Belohnung und Ermunterung ihres Fleißes, ihrer Wißbegierbe und guten Ausführung. Erster Band. Pesth – Wien 1816.



10. Johann Blaschke – Correggio (Antonio Allegri): *Ganymed*, Kupferstich. *Repro:* Hébe, 1826. *Kiadta Igaz Sámuel. Nyomtatta Bécsben Grund Leopold.*

gemacht,⁷² und Sartori beauftragte ihn auch später mit der Illustration des Buches, das die Bräuche der im Reich lebenden Völker zeigte.⁷³

1813 – 1814 stach Blaschke neben kleineren Wiener und ungarischen Aufträge für die Gesamtausgabe der Werke von August Gottlieb Meissner 36 Titelbilder.⁷⁴ Die Zunahme des Interesses für die exotischen Kulturen zeigen jene in Pest erschiene-

nen enzyklopädischen, populärwissenschaftlichen Zeitschriften,⁷⁵ in die Blaschke Illustrationen mit tätowierten Menschen aus Ozeanien und fernen Landschaften fertigte [Abb. 9]. 1816 – 1817 verlegte Anton Doll eine erneute Schiller-Gesamtausgabe, die wieder Blaschke illustriert hat, die Kompositionen weichten von den Stichen der Dollschen Gesamtausgabe von 1810 – 1811 ab.⁷⁶

⁷² *Naturwunder des Oesterreichischen Kaiserthumes*. Bde. I-IV. Wien 1807 – 1809; *Länder- und Völker-Merkwürdigkeiten des österreichischen Kaiserthumes*. Bde. I-IV. Wien 1809.

⁷³ *Oesterreichs Tibur, oder Natur- und Kunstgemälde aus dem österreichischen Kaiserthume...* Hrsg. F. SARTORI. Wien 1819.

⁷⁴ *A[ugust] G[ottlieb] Meißner sämtliche Werke*. Bde. 1-36. Wien 1813 – 1814.

⁷⁵ *Le nouvelliste français*, 1815; *Sonntagsblatt für die Jugend, zur Belohnung und Ermunterung ihres Fleißes, ihrer Wißbegierbe und guten Ausführung*. Erster Band. Pesth – Wien 1816.

⁷⁶ *Friedrich Schillers sämtliche Werke*. Bde. 1-27. Wien 1816 – 1817.



11. Marton Sebärmer – Josef Axmann – Johann Blaschke: Dobozy, Kupferstich. Repr.: Aurora (Pest), 1822. *Kiadta Kisfaludy Károly.*

Zwischen 1820 und 1826 fertigte Blaschke regelmässig Illustrationen in ungarische Almanachs, zum Beispiel ins *Zsebkönyv* (Taschenbuch) und *Hébe* [Abb. 10] von Sámuel Igaz beziehungsweise in die *Aurora* von Károly Kisfaludy. Die Stiche der Almanachs mit historischen Szenen spielten nicht nur als ikonografische Vorbilder wichtige Rolle – die Geschichte von Mihály Dobozy [Abb. 11] zum Beispiel malten Demeter Laccataris und Bertalan Székely gleichfalls

⁷⁷ HERUCOVÁ, M.: Exkurz do historickej maľby XIX. storočia [Exkurs in die Historienmalerei des XIX. Jahrhunderts]. In: *Arx*, 38, 2005, Nr. 2, S. 183-184, 201.

⁷⁸ WIMMER, G. A.: *Neuestes Gemälde von Australien ... (Mit 6 Kupfern.)* Vienna 1832.

⁷⁹ *Bildliche Vorstellungen aus dem neuen Testamente mit erklärendem Texte.* Wien 1833.



12. Johann Blaschke: *Gräber der Kinder auf den Salomonsinseln*, Kupferstich. Repr.: WIMMER, G. A.: *Neuestes Gemälde von Australien ... (Mit 6 Kupfern.)* Vienna 1832.

–, sondern sie initiierten auch bedeutende Veränderungen in der Denkweise: die historische Thematik dieser Illustrationen bereitete die Blütezeit der historischen Malerei in Ungarn vor.⁷⁷

Von 1821 bis 1828 schuf Blaschke – wie wir das gesehen haben – 14 Kupferstiche in die exklusive Edition, die die Reproduktion der bedeutendsten Stücke der Wiener Belvedere-Galerie enthielt [Abb. 2] 1832 gab der Wiener Rudolph Sammer die australische Reisebeschreibung von G. A. Wimmer mit den Stichen von Blaschke heraus [Abb. 12],⁷⁸ und neben anderen Wiener Kupferstechern illustrierten die Arbeiten von Blaschke auch ein 1833 erscheinendes Jugendbuch.⁷⁹ Blaschkes Titelblatt schmückte das vom Schrämbl-Verlag mehrere Jahre nach dem Tod des Stechers 1839 herausgegebene Taschenbuch der Weltgeschichte,⁸⁰ und mehr als 40 seiner Panoramabilder – darunter etliche Darstellungen ferner, exotischer Orte (Senegal, Kamtschatka, China, Isfahan, Kaschmir, Mexiko) – enthielt auch das 1843 erschienene Album von Rudolf Sammer [Abb. 13-14].⁸¹

⁸⁰ LÖHR, A. C.: *Handbuch der Allgemeinen Weltgeschichte für Leser aus allen Ständen; besonders für den Unterricht.* Wien 1839. Im Schrämbl'schen Bücherverlage. Vgl. KOHLMAIER 2001 (wie Anm. 51), S. 199.

⁸¹ WEIDMANN, F. C.: *Pittoreskes Welt-Album; oder neueste Sammlung von 160 mahlerischen Ansichten... aus allen fünf Welttheilen...* Wien 1843. Siehe früher SCHÜTZ, J. B.: *Allgemeine Erdkunde für denkende und gebildete Leser, oder Beschreibung aller Länder der fünf Welttheile...* Bde. 1-12. Wien 1808.



13. Johann Blaschke: *Das Nordlicht in den Polarländern*, Kupferstich. Repro: WEIDMANN, F. C.: *Pittoreskes Welt-Album; oder neueste Sammlung von 160 mahlerischen Ansichten... aus allen fünf Welttheilen... Wien 1843.*

Die Erforschung der Tätigkeit des länger als 40 Jahre als Kupferstecher arbeitenden Johann Blaschke gibt auch die Möglichkeit zur Untersuchung der an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in der mittelosteuropäischen Buchausgabe vollzogenen Genre- und Stiländerungen. Neben den Ausgaben zur Popularisierung der antiken Literatur, Mythologie, bildenden Kunst und Geschichte mit klassizistischer Anschauung [Abb. 3-4] wuchs allmählich die Zahl der Einzelbände und Gesamtausgaben zeitgenössischer Schriftsteller und Dichter sowie derer aus der nahen Vergangenheit, desweiteren der illustrierten wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Arbeiten [Abb. 6] über die Geschichte der europäischen Länder – im allgemeinen von der Antike bis zur neuesten Zeit. In den topografischen Publikationen lösten die früheren, antikisierenden, fiktiven Naturdarstellungen („Ideallandschaften“) wirkliche Landschaften, Gebäude, Parks zeigende Ansichten [Abb. 8] ab, die die neuartige patriotische und heimatkundliche Literatur, beziehungsweise die

sentimentalen, malerischen Reisebeschreibungen („Mahlerische Reise“) illustrierten.

Neben den früheren, in erster Linie wirtschaftliche, meteorologische Kenntnisse vermittelnden Kalendarien gewannen die literarischen Almanache Raum: obwohl sie den praktischen Kalenderteil oft noch enthalten, verschob sich der Akzent immer mehr auf die Weitergabe kultureller Informationen. Mit den als Mischung veröffentlichten kürzeren Geschichten, Gedichten beziehungsweise ihren kleinen, handgerechten Maßen, hübschen Äußeren wollten sie das Interesse einer zu jener Zeit erstarkenden, neuen Leserschicht, der Damen des wohlhabenden Bürgertums erwecken (*Almanach für Freundinnen romantischer Lektüre, Almanach für Wien's edle Töchter*). Auch mit der wachsenden Zahl der Illustrationen: in den Gedichtbänden, die das Schaffen je eines Dichters vorstellten, den Romanen beziehungsweise historischen Werken war im allgemeinen nur ein Stich – meistens ein Titelbild oder das Porträt des Schriftstellers, Dichters – vorhanden, in den



14. Johann Blaschke: *Triumphbogen in Palmyra*, Kupferstich. Repro: WEIDMANN, F. C.: *Pittoreskes Welt-Album; oder neueste Sammlung von 160 mahlerischen Ansichten... aus allen fünf Welttheilen...* Wien 1843.

Almanachen jedoch zahlreiche Darstellungen verschiedener Genres – Gedichtillustrationen, Landschafts- und Modebilder, historische Szenen, Kopien berühmter Kunstwerke [Abb. 10] – zu finden. Im Gegensatz zu den prächtigen Kupferstich-Alben der 17. – 18. Jahrhunderte, die die herausragenden Denkmäler der antiken Kunst, die Schätze je einer aristokratischen Kunstsammlung in wenig Exemplaren für hohe Kosten zeigten, also nur für die Reichsten zugänglich waren, spielten diese billigen Ausgaben wichtige Rolle in der breiten Verbreitung von Allgemeinwissen und der Formung des Allgemeingeschmacks.

Populär waren auch die Theateralmanachs: Blaschke illustrierte in den 1810er Jahren mehrere derartige Publikationen des Wiener Schriftstellers Adolf Bäuerle. Ende des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vermehrte sich auch die Zahl der lehrbuchähnlichen Ausgaben, die die Erziehung der Jugend, die Vermittlung naturwissenschaftlicher, historischer und religiöser Kenntnisse zum Ziel hatten, Richtlinien zur Ethik oder Lebensführung beinhalteten – in einige davon fertigte auch Blaschke Stiche. Seine Illustrationen finden wir manchmal auch in besonderen Ausgaben – anatomischem Fachbuch oder in Druck erschienenem Klavierauszug.

Príspevok k životu a dielu medirytca Johanna Blaschkeho (1770 – 1833)

Resumé

Johann Blaschke sa narodil v Bratislave 12. decembra 1770 do rodiny dvorského hudobníka, ktorý neskôr presídlil do Viedne. Od 1. októbra 1787 začal študovať na viedenskej Akadémii a jeho meno nachádzame medzi študentmi ryteckva v registroch školy až do roku 1794. Blaschke, ako to dokladá dokument vo Viedenskom mestskom archíve, uzavrel 19. decembra 1798 manželstvo s Elisabeth Burger. Jeho svedkom bol Ludwig Maillard, umelec, s ktorým spolupracoval na množstve knižných ilustrácií.

V roku 1797 viedenská spoločnosť financovala trojzväzkovú publikáciu, ktorá obsahovala 139 ilustrácií s krátkymi textami z Ovidiových *Metamorfóz*. V tom čase bol dvadsaťjedenročný Blaschke stále študentom viedenskej Akadémie. Vytvoril pre túto knihu, ktorá patrí k najdôležitejším príspevkom viedenského klasicistického medirytectva, osem rytín. Vydavateľ Ovidia vytvoril v roku 1793 ďalšiu knihu, *Die Hauptgötter der Fabel* (Hlavní bohovia báji), ktorej ilustrácie vyzdvihovali témy z antiky a 3 z 24 rytín vytvoril Blaschke. Tieto rané objednávky získal mladý umelec pravdepodobne na základe svojich dobrých kontaktov na Akadémii. V roku 1797 vyšla vo Viedni ďalšia kniha zameraná na obdobie antiky s 15 ilustráciami od Blaschkeho. Publikácia *Abbildungen der vorzüglichsten alten Statuen und Gruppen...* (Vyobrazenia najvynikajúcejších starých sôch a súsoší...) bola vytvorená na základe albumu od Jean-Françoisa Perriera (1638), významného francúzskeho maliara a rytca. Pôvodná práca zohrala dôležitú rolu pre prehľbovanie kultu antiky v Európe počas 17. a 18. storočia.

Blaschke bol obľúbený aj u vydavateľov romantických románov. Dodal ilustrácie k dielam Josepha Aloisa Gleicha o stredoveku, ktoré sa spájali aj s kultom ruín raného romantizmu.

V roku 1797 Blaschke vyryl 3 z 12 ilustrácií, vytvorených podľa kresieb Ludwiga Maillarda, ako výzdoba dvojzväzkového notového zápisu klavírnej úpravy opery buffy od Petra von Wintera pod názvom *Babylons Pyramiden* (Pyramídy Babylonu).

Od roku 1797 začal viedenský vydavateľ Franz Anton Schräml vydávať diela Ch. M. Wielanda – reprints okázalej publikácie z roku 1794 od G. J. Göschena z Lipska. Tá vyšla v niekoľkých nákladných štvrt'kových zväzkoch (quarto volumes), ilustrovaných najznámejšími súdobými umelcami, zároveň však chcel zamedziť vzniku lacných napodobenín, a tak sám vydal lacnejšiu sériu Wielandových diel. Napriek Göschenovej snahe začal Schräml s vydávaním svojej vlastnej verzie 86 dielneho osminkového reprintu (octavo reprints) lipskej edície. Väčšinu rytín pre Schrämblovo vydanie vytvoril Blaschke.

V roku 1798 Blaschke získal ponuky aj zo zahraničia: na základe kresieb Ludwiga Maillarda robil ilustrácie pre Goetheho preklad Celliniho životopisu, ktorý v troch zväzkoch vydal J. Bauer z Braunschweigu. Jeho rytiny možno nájsť v niekoľkých dieloch šesťnásťzväzkovej edície vydané v sliezskej Vroclavi medzi rokmi 1801 – 1802, obsahujúcich práce nemeckého filozofa Christiana Garveho. Pracoval aj na rytinách pre diela Carla Gotffrieda Cramera, ktoré boli vydané v Offenbachu a Lipsku, ako aj pre knihu básní Sándora Kisfaludyho *Himfy szerelmi. A kesergő szerelm* (Himfyho lásky. Nešťastná láska) v Budíne. Blaschke ďalej pripravil rytiny pre dve knihy vydané v Lipsku, ako aj pre zväzok básní L. Kosegartena vydaný nakladateľstvom Voss v Berlíne.

V roku 1805 Viedenčan Anton Doll začal s vydávaním sérií pod názvom *Taschenbuch für Freunde schöner vaterländischer Gegenden* (Zápisník pre priateľov krásnych krajov vlasti). Obsahovala rozličné popisy rakúskych regiónov, bola ilustrovaná Blaschkeho medirytinami a bola produkovaná vydavateľskou firmou Antona Haykula, ktorý bol maďarského pôvodu. Žáner týchto sérií možno opísať pojmom v tom čase veľmi obľúbenej „malebnej cesty“. Na prelome 18. a 19. storočia imaginárne obrazy krajín, prevládajúce v skorších storočiach, ustúpili novému konceptu scenérií, ktoré nielen vyjadrovali

sentimentálne cítenie a panteizmus, ale aj istý druh lokálpatriotizmu a lojality k vlastnej krajine.

V rokoch 1806 a 1807 Blaschke opäť pracoval na zahraničných objednávkach: ilustroval vedeckú prácu Samuela Thomasa Soemmerringa *Abbildungen der menschlichen Organe des Geschmacks und der Stimme* (Vyobrazenia ľudských orgánov chuti a hlasu), vydanú vo Frankfurte v nakladateľstve Varentrapp a Wenner, s anatomickými rytinami, a robil tiež rytiny pre knihu legend z pera maďarského vojaka a básnika Simona Kisfaludyho vydanú pod názvom *Regék a magyar elő-időből* v Budíne.

V roku 1807 zahájil Blaschke nový veľký projekt: vytvoril 76 portrétov pre dvadsaťzväzkovú sériu *Oesterreichischer Plutarch* (Rakúsky Plutarchos) od Josefa Hormayra, slobodného pána z Hortenburgu, historika z Tirolska a predstaviteľa rakúskeho „cisárskeho patriotizmu“; publikácia obsahovala životopisy slávnych osobností z celého cisárstva a bola vydaná u Antona Dolla medzi rokmi 1807 a 1814.

V rokoch 1810 a 1811 všetky ilustrácie pre zobraňené spisy Schillera, vydané v 26 zväzkoch u Antona Dolla, rytecky pripravil Blaschke. V rovnakom čase začali Doll a Blaschke najväčší projekt svojej spolupráce, a to reprint vydania Wielandových diel v 63 zväzkoch. Blaschke a Joseph von Hormayr spolu dobre vychádzali, a to by mohlo vysvetľovať ďalšie Hormayrove objednávky: Blaschkeho medirytinové portréty, historické scény a krajiny pre almanach rakúskych bádateľov *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* (Zápisník pre históriu vlasti), ktorý vychádzal v štyroch zväzkoch medzi rokmi 1811 a 1814. Anton Doll pokračoval v popularizácii zaujímavých krajinných obrazov a prírodných scén z rakúskeho cisárstva; v rokoch 1812 až 1818 vydal šesťzväzkové dielo *Malerisches Taschenbuch...* (Maliarsky zápisník...), kde mal Blaschke 14 ilustrácií. Obrazy rímskeho kolosea v Medlingu a rytiny zobrazujúce starobylé pamiatky Sliezska sú dokladom rastúceho záujmu o archeológiu. Na druhej strane, pohľady na Bratislavu, Petrohrad, Karlove Vary alebo Karpaty naznačujú vzostup patriotizmu. V rokoch 1816 a 1817 vydal Anton Doll novú edíciu zobraňovaných spisov Friedricha Schillera, zdobenú opäť Blaschkeho ilustráciami.

Od roku 1821 sa Blaschkeho ilustrácie objavujú medzi dielami najrenomovanejších viedenských aj zahraničných medirytcov. Medzi rokmi 1821 a 1828 Carl Haas vydával reprodukcie najslávnejších diel zo

zbierok *Kaiserliche-königliche Bilder-Galerie im Behedere zu Wien*, v exkluzívnej štvorzväzkovej edícii v nemčine a francúzštine, ktorou nadviazal na tradíciu albumov zo 17. a 18. storočia, s úmyslom prezentovať diela slávnych umelcov a zbierok. V rokoch 1820 až 1826 Blaschke pravidelne pracoval na uhorských publikáciách. Vytvoril niekoľko rytín zobrazujúcich historické scény, portréty historických osobností, ako aj reprodukcie umeleckých diel pre uhorské almanachy ako napríklad *Zsebkönyv* (Almanach) a *Hébe* Sámuela Igaza, či *Aurora* Károly Kisfaludyho. Almanachová literatúra bola v tom čase v Uhorsku novinkou, oneskorenou za svojimi nemeckými pendantmi, čo si vydavatelia almanachov plne uvedomovali. Trh si tiež vyžadoval, aby bol tento nový žáner esteticky ľúbivejší než skoršie kalendáre. Napríklad *Zsebkönyv* Sámuela Igaza obsahovala Blaschkeho rytinu, náležiacu k dlhšej štúdiu v almanachu a predstavujúcu portrét Mateja Korvína vytvorený podľa originálu vo viedenskej Ambrasovej zbierke.

Podľa mojich doterajších výskumov Johann Blaschke vytvoril temer tisíc medirytín, ktoré boli publikované približne päťdesiatimi rozličnými viedenskými a zahraničnými vydavateľmi, hoci staršie maďarské štúdie poznali iba 162 diel. Blaschke si pravdepodobne našiel miesto v novom type vydavateľského trhu, ktorý sa stával nezávislý od feudálnych patrónov a snažil sa uspokojovať potreby nastupujúcej zámožnejšej strednej vrstvy začiatku 19. storočia. Z pohľadu širšej perspektívy Blaschkeho akceptoval tak umelecký svet, ako aj verejnosť Rakúska a Uhorska.

Pri skúmaní Blaschkeho objednávok na prelome 18. a 19. storočia možno sledovať zmeny v náhľadoch a voľbe žánru, ktoré sa odohrávali na viedenskom vydavateľskom trhu. Do popredia sa postupne dostali knihy, popularizujúce súdobú literatúru spolu s edíciami, predstavujúcimi antickú literatúru, mytológiu, umenie a históriu. Popri skorších almanachoch, ktoré sa primárne zameriavali na hospodárske a meteorologické témy, zaujímali postupne svoje miesto literárne almanachy. Poviedky, básne a cestopisy, ktoré sa v nich uverejňovali ako *miscellanea*, a veľmi atraktívne väzby vo veľkosti dlane, ozdobené niekedy zrkadielkami alebo ručne maľovanými miniatúrami, boli určené hlavne pre ženské publikum z meštianskych rodín. Rovnakú tendenciu ukazuje vzrastajúci počet ilustrácií; v knihe

básní bývala zvyčajne iba jedna rytina, vyobrazenie na obálke alebo portrét básnika, no v almanachu sa dalo nájsť niekoľko vyobrazení rozličného druhu – ilustrácie k básňam, vyobrazenia krajín alebo módne obrazy, historické scény, či kópie umeleckých diel. Popri drahých, okázalých albumoch s medirytinami, predstavujúcimi najvýznamnejšie pamiatky antického umenia alebo poklady z kniežacích zbierok, z ktorých väčšina bola v 17. a 18. storočí dostupná iba majetnejším vrstvám, zohrávali tieto lacné, po-

pulárne publikácie dôležitú rolu v šírení poznania a formovaní obecného vkusu.

Informácie obsiahnuté v texte naznačujú, že knižná ilustrácia na prelome 18. a 19. storočia a neskôr v prvých dekádach 19. storočia je relevantná nielen pre historikov umenia, ale aj pre bádateľov, skúmajúcich knižný trh tohto obdobia. Tak história kníh, ako aj dejiny umenia môžu mať prospech zo štúdia vzťahov medzi vydavateľmi a ilustrátormi.

Preklad z nemčiny K. Beňová

The Former County House in Levoča. The Problem of Its Style Interpretation in the Context of the European Classicistic Architecture*

Zuzana LABUDOVÁ

The State of Research and the Up-to Day Reflection of the Work in the Study Sources

The authors who have dealt so far with the structure of the former County House in Levoča when interpreting its style origin oscillate between two alternating opinion levels. The first level studies the early application of the Classicist style to the building of the County House in the first decade of the 19th century in this in advanced and pure form visible especially on the facade in its morphological elements (portico) and harmonious arrangement of the whole. The second one deals with the issue of the source of style, which still remains unresolved.

Until today most authors¹ repeat or adopt the thesis presented by Kuhn and Foltyn in the only complete survey work on Classicism in Slovakia so far.² In this study they refused formerly suggested sources of the style of the structure in German Classicism, and they explained its style by a view that “*the architect of the building Anton Povolný when designing the County House relied on the Renaissance architecture under the influence of the Renaissance character of Levoča and Spiš towns*”. They add,

however, that Povolný “*did not follow up directly with the Spiš Renaissance with typical features but applied creatively the principles of classical Renaissance architecture*”, and in this way they explain the uniqueness of its style. They also point to the fact that “*in its mass composition it is reminiscent of Italian Renaissance Palaces*”, which in our region were a distant architectural model, and in local Renaissance these models, which might have been possible to be worked creatively with on the level of pure Renaissance morphology and mass, practically did not exist. Thus this was an attempt to explain the style of the building by a local, dual Renaissance tradition running through centuries and suddenly arising out of the own architect’s will or of the period atmosphere in self in the building of the County House in Levoča, without any preliminary preparatory stage defined by other earlier structures in this environment – an attempt, which did not rely on any particular research results in the past. The above-mentioned authors wanted to emphasize the uniqueness of this architecture and give it the status of a unique creation of the local environment, which succeeded in producing architecture of such

* The study is based on results of research executed in the frames of the VEGA project No. 1/0316/08 *Europe and us – us and Europe: Inclusions of the European in the 19th century art in Slovakia*, financed by the Scientific Grant Agency of the Ministry of Education of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences.

¹ From the latest ones LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: *Rozmanité 19. storočie. Architektúra na Slovensku od Hefeľeho po Jurkoviča* [The Varied 19th Century. Architecture in

Slovakia from Hefeľe to Jurkovič]. Bratislava 2008, p. 36; KRIVOŠOVÁ, J.: *Osvietenstvo a klasicizmus* [Enlightenment and Classicism]. In: MORAVČÍKOVÁ, H. (ed.): *Architektúra na Slovensku. Stručné dejiny* [Architecture in Slovakia. A Brief History]. Bratislava 2005, p. 109.

² KUHN, I. – FOLTYN, L. – KEVICZKÝ, A.: *Architektúra klasicizmu na Slovensku* [Architecture of Classicism in Slovakia]. Bratislava 1955, pp. 85-86.

quality without the influence of a direct model, only through its own effort, motivated by the surviving Renaissance tradition of Spiš. The more recent literature on architecture of Classicism accepted these conclusions³ or adopted them without any further critical reflection and did not make any attempt at further deeper analysis of the characteristics of the building. Thus, the problem of the style source of the Levoča County House remained without an adequate solution.

The interesting information given in the *Register of Monuments in Slovakia*⁴ in 1968 states that the County House building was built according to the plans of the German architect Heinrich Gentz by the local builder Anton Povolný in the years 1805 – 1831. This explicitly, however, without any relevant evidence, refers to the style sources in German Classicism oriented to the Berlin architecture of early Classicism around the year 1800. This layer of Classicist style transformed the impulses from French Classicism of the so-called revolutionary architects' period, characteristic with massive proportions and reduced antique morphology and ornamentation.

So far the issue of the Levoča County House has been dealt with most completely by Jan Muk⁵ in his unpublished structural and historical research. He arrived after a deeper analysis of the structure at a conclusion that the style pattern of the building, especially in the composition of the main facade,

was oriented to the German models of the Berlin architecture of early German Classicism.⁶

It has been obvious for a long time now that the date of the origin of the building, stated in earlier sources as 1830,⁷ is now unmaintainable and over-run by later research. It concerns especially the exploration of archive sources, published e.g. by J. Chaloupecký⁸ in his historical study on Anton Povolný – the architect of the building. Chaloupecký found out that Anton Povolný came to Levoča as early as in 1806 especially for the sake of the construction of the County House. In fact, the Levoča County House, due to the fact that it was a public investment venture, is well documented by a great number of records in the congregational files of the county⁹ preserved in the exceptional number of documents. They present a rich source of documents giving evidence on the progress of the building construction, incentives of the county administration as well as diverse ongoing procedures, the inspection visits made, etc. They also contain the complete construction charges calculations of the building by Anton Povolný from 1826,¹⁰ but also many documents showing that the construction of the County House was done under a close inspection of the county administration, had a high-level of the work organization and skilled workers who oversaw the construction on behalf of the investor, and that the construction of the building self was preceded by long considerations and preparations.

³ LUKÁČOVÁ – POHANIČOVÁ 2008 (see in note 1), p. 36. They say that in the morphology of the Levoča County House they found “*the reflection of impulses originating in the still alive Spiš Renaissance architecture in an interesting symbiosis with the contemporary morphology of Classicistic style.*”

⁴ GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A. (ed.): *Súpis pamiatok na Slovensku* [Register of Monuments in Slovakia]. Bratislava 1968, Vol. II, K-P, pp. 200-201.

⁵ MUK, J.: *Levoča. Stavebné-historický průzkum č. 59* [Levoča. Constructional and Historical Research No. 59]. Praha : Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů v Praze [State Institute for the Reconstruction of Historical Towns and Monuments in Prague], 1982, typewritten, p. 41. Deposited in the archives of the Krajský pamiatkový úrad, Prešov [Regional Monuments Board, Prešov], sign. 91/T.

⁶ Ibidem, chap. Umělecko-historické zhodnocení [Art-historical Evaluation], pp. 32-33.

⁷ KUHN – FOLTYN – KEVICZKÝ 1955 (see in note 2), p. 85.

⁸ CHALOUPECKÝ, I.: Príspevok k biografii Antona Povolného [Contribution to the Biography of Anton Povolný]. In: *Vlastivedný časopis*, 30, 1981, No. 4, pp. 187-188.

⁹ Štátny oblastný archív v Levoči [State Regional Archives in Levoča], Fond kongregačných spisov zo zasadnutí kongregácie spišskej župy [Fund of Congregational Files from Sitzings of the Spiš County Congregation] (further cited as ŠOBA Levoča, FKS), documents concerning the construction of the County House.

¹⁰ ŠOBA Levoča, FKS, sign. 109/1826, Inv. No. 1240, box 562.



1. Anton Povolný: County House in Levoča, 1807 – 1826, general view, present condition. Photo: Archive of the author.

The documents concerning the intended construction appear between 1784,¹¹ when the construction of a new County House was already discussed, and the 1850s, when the plans of Fridrich Reisch for the reconstruction of the already twenty years existing County House built by Anton Povolný appeared.¹²

Both the preparatory stage before the beginning and the prolonged execution of the County House dragging on over two decades demonstrate that the construction constituted a gradual process starting with the changing and developing views and resulting in the final synthesis epitomized in the building

itself and in a rather early attempt at its “re-design” as soon as two decades after its completion.

In the 18th century Levoča maintained its dominant position as a centre of trade and also strengthened the position of an administrative centre it had kept since the 16th century. The construction of the new County House was intended to strengthen the significance of Levoča as a county seat. The administrators had been considering the construction of a new County House for a long time, the issue of its construction – as shown in the congregational files – was discussed several times in 1784¹³, and in

¹¹ ŠOBA Levoča, FKS, sign. 555/1784, Inv. No. 1-962, box 258-264.

¹² The plans are mentioned also by MUK 1982 (see in note 5), chap. Z dějin objektu [From the History of the Object], p. 2, dating them in the year 1854. Deposited in the file in ŠOBA

Levoča, fund ZMP-A1, there are 6 plans: building section, section and design of a new building facade (adaptation), ground floor plan, first floor plan, second floor plan.

¹³ ŠOBA Levoča, FKS, sign. 555/577, 619, 621, 690, 700, 739/1784/258-264.



2. Anton Povolný: County House in Levoča, 1807 – 1826, detail of the sculptural decoration, medallion. Repr: *Documetation to the restoration*, 1997.



3. Anton Povolný: County House in Levoča, 1807 – 1826, detail of the sculptural decoration, relief with putti. Repr: *Documetation to the restoration*, 1997.

the following years it was discussed regularly at the general congregations (the county meetings). At the same time the county was getting ready for the construction by buying the suitable lands in the place of the present-day corner building in the west end of the northern part of Master Paul Square.

In the close neighbourhood of the residential area the building of the so-called Little County House can still be found and the County House itself is built in the three narrower medieval lots.¹⁴

A Long Preparatory Phase of Construction

The preparatory phase of the construction – the evidence of the considerations of the Spiš County

on the future construction work – is represented by two projects, published also in earlier sources,¹⁵ the County House project by Matúš Schmiedmayer dated 1796 and the project by Ján Juraj Kitzling dated 1804, completed with the construction budget appendix from 1805.¹⁶

The first project by Matúš Schmiedmayer, a local Levoča architect, from 1796, represents a construction with a symmetric thirteen-axial and two-floor facade, in its width oriented to the square gradated into the central salient of the wall finished by a pediment topped by a vase. The center of gravity of the three-axial prominence towards an arched portal is also emphasized by a massive balcony supported by plain columns standing on high plinths, coupled

¹⁴ According to JACKOVÁ, A. – LUKÁČ, G.: *Aktualizačný list národnej kultúrnej pamiatky* [Actualisation Record of the National Cultural Monument]. 2002. Unpublished manuscript deposited in the archives of the Krajský pamiatkový úrad v Prešove, pobočka Levoča [Regional Monuments Board in Prešov, office Levoča].

¹⁵ CHALOUPECKÝ 1981 (see in note 8), p. 188; later also KRIVOŠOVÁ, J.: Anton Povolný. In: DÜLLA, M. et al.: *Majstri architektúry* [Masters of Architecture]. Bratislava 2005, p. 12.

¹⁶ ŠOBA Levoča, FKS, sign. 484/1805, Inv. No. 794, box 363.



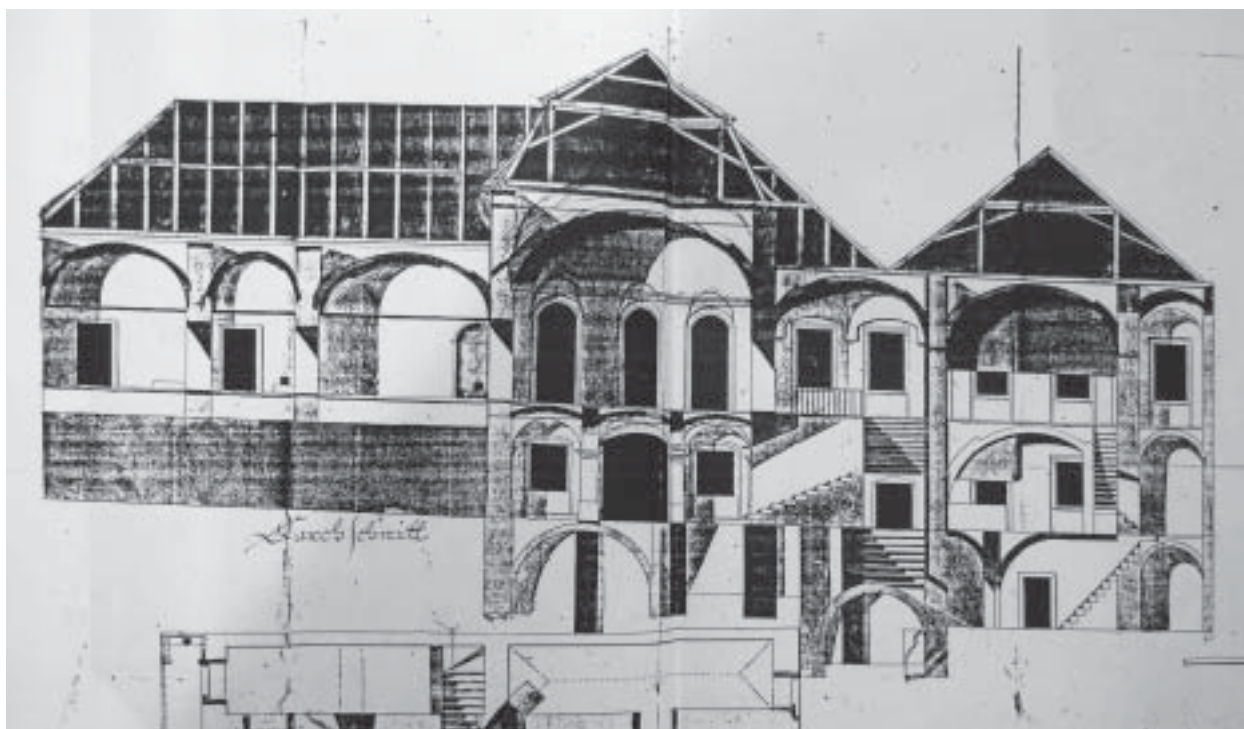
4. Matúš Schmiedmayer: County House in Levoča, project from 1796, main facade. ŠOBA Levoča.

on the edges. The columns indicating the tectonics of the wall continue on the first floor as pilasters repeating the rhythm of a portico. The three arched window openings of the balcony are reflected in curved segments of window cornices. The ground floor of the building was distinguished by rustication, wrapping into the quoins above the windows. The upper floor is articulated by plastic panelling placed between windows and below them.

Around the windows there are the chambranies and straight cornice frontons with voussoirs. The facade elements reveal a clear palace design with distinctive *piano nobile* and demarcating the central hall placed in the axis on the upper floor by architectural elements. Such compositional and spatial design was introduced by significant buildings of Baroque Classicism with the building of the Košice County House dating from the end of 1770s attributed to Johann Langer representing the closest example offered as an inspiration or a pattern for the Levoča County House. The project by Schmiedmayer, most probably inspired by this building, displays a wider facade with a greater number of windows. This conception is indicated through the cross-section showing where the spaces of the main wing behind the risalite. There is a “three-nave” space of the entrance covered by domical vaults and above it the main county hall with the same high-curved domical vaults is located,

accessible by a grand staircase. The set of structural architectural elements is characteristic of the late Baroque or Baroque Classicism – a typical three-nave disposition of the passage (entrance hall) as a pompous grand entry space opening to the main staircase leading upwards to the axially located main hall of the same width as the entrance hall.

Neither the second design produced by Ján Juraj Kitzling, a cameral architect from Košice, in 1804, did satisfy the county representatives. It encompassed a signed construction budget proposal from 1805 and the facade project. This project emphasizes still more its ideological commitment to the Košice County House, a specimen of a late Baroque representative building with striking classical features standing in the direct genetic line of Vienna models produced by the Royal Building Chamber in the last third of the 18th Century in the spirit of Baroque Classicism. Despite the fact that the adaptations of the Schmiedmayer’s project were made by Kitzling some eight or nine years later, there was no progress on the level of style. Kitzling, too, is playing with the transformations of architectural elements of the facade with a central risalite with a balcony portico. It abandons a triangular pediment, alters the arrangement of coupled columns and pilasters. The shapes of window openings on the ground floor are slightly transformed into the segmented ones. The facade is



5. Matúš Schmiedmayer: County House in Levoča, project from 1796, transversal section. ŠOBA Levoča.

horizontally not divided into the floors by a cordon and the space between the windows is used for placing the continuous lisenas running through both floors in a colossal line giving the facade stronger vertical proportion.

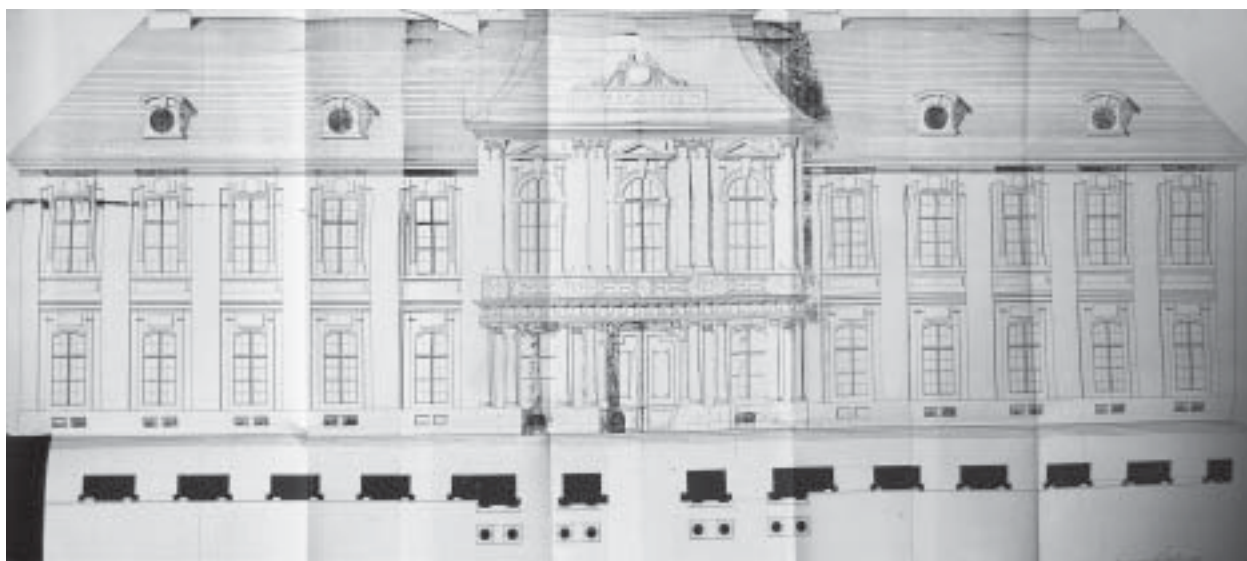
The alterations made by Kitzling, especially the softening of the silhouette of the central risalite by the mansard roof and placing tiny decorative dormer windows, even emphasized the baroque features of the building. The most striking Classicist element of the facade is the portico bearing a frieze with stylized antique forms in the head of the balcony. Similarly to the previous, this project also performs a synthesis of classical and baroque elements, which Kitzling successfully blended in a stylishly typical manner, of course, with inevitable offences against classical order. Using a simplified classical morphology, he still works in a baroque manner – which is also ap-

parent in his most significant work, the protestant church in Košice.¹⁷

In the architectural morphology of the facade as well as in the schematic use of common disposition of representative building, both architects worked out a proved pattern to which the best and closest example was provided by a former County House in Košice (Hlavná St. 27).¹⁸ The Baroque Classicist demonstration of such kind was at that time closely connected with the central imperial power to which it represented the official style produced by the employees of the Hungarian Royal Building Chamber. Precisely this connection was represented by approach of Kitzling, who also was the chamber architect. The minimal style shift, shown in his project of an important administrative building representing the delegated state power, is therefore symptomatic. The proud and independent patri-

¹⁷ The Protestant Church in Košice (1806 – 1814) by the architect Ján Juraj Kitzling abandons in its concept Baroque Classicism in favour of Classicist expression.

¹⁸ The former County House in Košice and the Town Hall in Hlavná St. 59 are attributed to Johann Langer, the architect of the Royal Chamber in Bratislava. Both works, originating from around 1780, were built in the style of Baroque Classicism.



6. Ján Juraj Kitzling: *County House in Levoča, project from 1805, main facade. ŠOBA Levoča.*

cians representing the Spiš County might not have liked this reference to the dependence, mediated by the architectural language of both designs, though, more explicit by the Kitzling's one. The patricians rather wanted to demonstrate their independence from the central state power, their relative regional independence and their power of arising from the position of Levoča as a social, economic and trade centre. We must not forget one important fact – the patricians in Spiš region were of German origin with the roots in the Saxon region, and thus they could have looked for the inspiration there. However, as the analysis of the County House in Levoča will show, this was only rather an outward demonstration of such ambitions, without interceding in what was utilitarian and hidden behind the facade, and what was proved and continued to serve well its original purpose.

The Arrival of Anton Povolný in Levoča. The Victory of the Classicistic View

The dissatisfaction with the previous projects resulted in inviting Anton Povolný from Eger to Levoča.¹⁹ Chaloupecký suggested several possible reasons for Povolný's arrival in the town. It might have been the fact that his brother had been teaching at a secondary school in Levoča since 1801, but also the fact that Levoča belonged to the Archbishopric of Eger and both his father Jan Povolný, a prominent architect, and his brother František Povolný²⁰ worked in this environment. The coincidence of these circumstances might be the reason why his name appears in the county congregational files as early as in December 1806 and re-appears regularly in the following years. In 1807 Anton Povolný submitted a project and a building budget proposal for the County House.²¹ This date relates also to the design of a facade in a progressive and in, for our territory still unique, Classicist attitude. In 1808, a commission for the County House matters was established

¹⁹ CHALOUPECKÝ 1981 (see in note 8), p. 188, the decision of the general congregation of 1 December 1806.

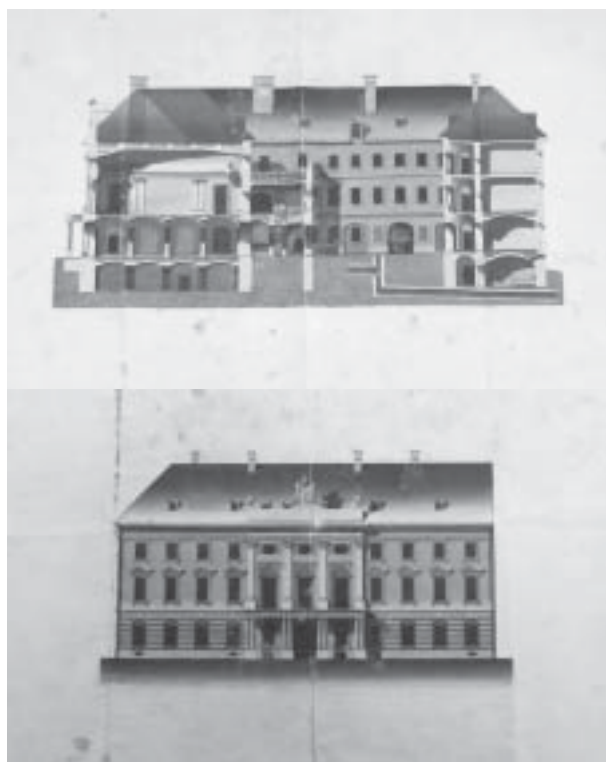
²⁰ In Eger, Anton's father Ján Povolný and also his brother František worked as architects. Ján Povolný was the author

of the plans of the longest bridge in Hungary, in Hortobágy (1827 – 1833); he also worked in Debrecen and Nagyvárad.

²¹ MUK 1982 (see in note 5), p. 2



7. Ján Juraj Kitzling: County House in Levoča, project from 1805, main facade, central risalite. ŠOBA Levoča.



8. Fridrich Reisch: County House in Levoča, project of the reconstruction from 1851, transversal section and main facade. ŠOBA Levoča, fund ZMP-A1.

with Carolus Marriássy as its director and Gabriel von (?) Kaill²² as its inspector. The rich documentation records the slow progress of the construction fighting the financial shortage. As to the year 1823, the construction is documented by preliminary cost calculations²³ elaborated and signed by Anton Povolný as well as by inspectional description of the current state of construction. As the final year of construction, 1826²⁴ can be considered as evidenced by the complete cost calculation dated on 24 February 1826 with a complement of 28 February, signed again by the architect Povolný. Other documents referring to the construction prove that the works continued still after this date, however, only

²² Ibidem, pp. 2-3.

²³ ŠOBA Levoča, FKS, sign. 209/1823, Inv. No. 1178, box 532.

the minor ones. These were sculptural works on the facade in 1832 and the door and window panelling and a balcony adaptation²⁵ in 1837.

The effort of these architects and the county administrators resulted in a robust cubic volume of the County House designed as a four-wing building around a courtyard. The coherence of this structure built in the course of one, although rather long, style period demonstrates the repeated dispositional and constructional arrangement established by the basement. A conform double-tract disposition with a room sequence lined with a corridor oriented to the courtyard is strictly purpose-built, complemented by austere lines of the courtyard and side facades. The

²⁴ CHALOUPECKÝ 1981 (see in note 8), p. 188; Calculation of the construction. ŠOBA Levoča, FKS, sign. 109/1826, Inv. No. 1178, box 562.

²⁵ According to JACKOVÁ – LUKÁČ 2002 (see in note 14), p. 2.

style appearance was enhanced by barrel vaulting and rounded yard corners as well as the originally open arcades of the courtyard facades. The generously conceived main wing taking up about a half of the grounds forms the central part of the building. The main object oriented to the square consists of five in-depth oriented tracts with a cross division and central spaces located in the main axis. The entrance opens to a wide, three-nave vestibule on the ground floor covered with Prussian vaults. A pair of symmetrically positioned three-flight staircases with rectangular mirrors is leading to the upper landing, giving access to the central part of the building – the main representative county hall.²⁶ It is obvious from this arrangement that the disposition of the building and its style characteristics correspond with the scheme of the Baroque-Classicist ground plan of representative buildings. The strictly rationalistic and purpose-built disposition already proved by a number of buildings of similar kind worked well also in this case. The interior space either was not articulated in purely Classicist manner, but still rather in Baroque-Classicist one, as revealed by the details – rounded corners evoking softness and plasticity of the architectural mass and vaulting systems of Prussian and barrel vaults on the ground floor. It is obvious that this disposition made use of the previous, above-mentioned plans applying the routine dispositional scheme of a representative building. In this respect, the style topicality was not so much required. In the interiors, Classicism introduced foremost flat ceilings of the upper floors and increased the number of the floors by adding the third one, repeating the basic disposition of the lower ones.

This is different in the case of the main eleven-axial facade oriented to the square, which represents a strict classical geometry. Contrary to the previous architects, Povolný increased the number of storeys, thus making the building vertically and horizontally better balanced. Width-wise oriented roof is suppressed to support a simple, solid, in the ground anchored block more distinguished. The whole structure rests on a massive basis marked by a cubic rustication and cut by semicircular window openings.

²⁶ The County Hall encounters a gallery built during later reconstructions probably in 1850s. – MUK 1982 (see in note 5), p. 32.

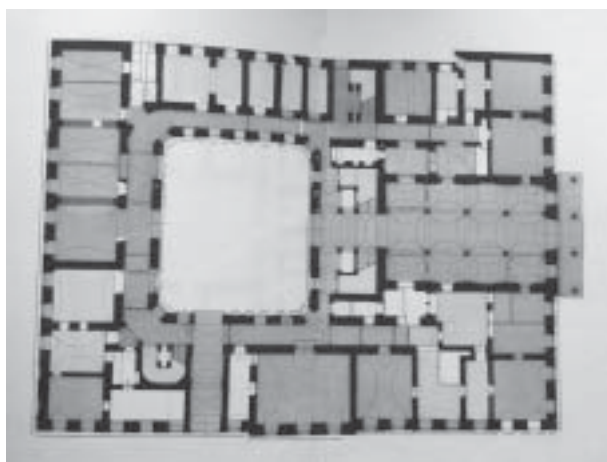


9. Fridrich Reisch: County House in Levoča, project of the reconstruction from 1851, first floor. ŠOBA Levoča, fund ZMP-A1.

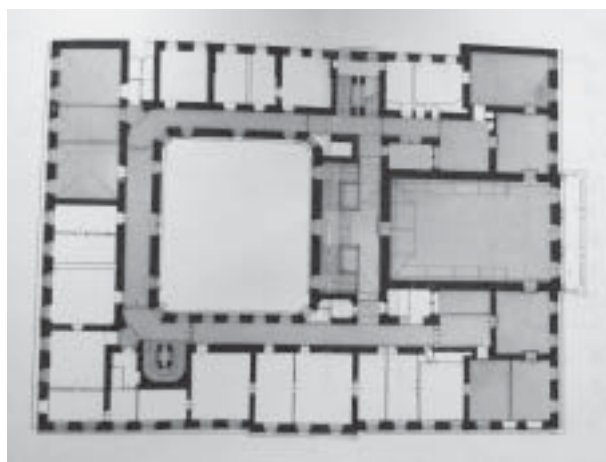
The protruding Doric balcony portico of robust proportions marks the entrance.

The cordon cornice formed of Doric entablature delineates the ground floor. The upper part of the facade rises in plain walls articulated by simple negative chambranies around the windows, with stone medallions, being crowned by the stone cornice under the window openings of the third floor and a wide under-roof frieze with triglyphs and rosettes at the top. Architectural ornamentation focuses on the central risalite with a developed Classicist morphology. The robust, strict quality of the ground floor with a protruding Doric portico is softened on the upper floors by the flat Corinthian pilasters with stone capitals and three stone reliefs²⁷ placed below the windows of the third floor. Through its architectural means the facade demonstrates stability,

²⁷ There is a brief documentation to the restoration of the facade stone elements. The project of restoration was worked out by the central Pamiatkový úrad v Bratislave [Monuments



10. Anton Povolný: County House in Levoča, 1807 – 1826, ground floor. Repr.: MUK 1982 (see in note 5).



11. Anton Povolný: County House in Levoča, 1807 – 1826, first floor with the county hall. Repr.: MUK 1982 (see in note 5).

firmness, solidity, rootedness, compactness as well as austerity and order. These are the characteristics through which the given county administration wanted to present itself to the public. Also the iconography of stone elements and sculpted details of the facade completing the content suggested by architectural treatment correspond with this content: they express the virtues and the mission of the county patriciate, the significance and respectability of the institution and the durability of the values relating to the Antiquity, and thus to the Latin culture. This is done by the use of the stone relief medallions with portrait busts of emperors, philosophers and writers of the Antiquity. The oval relief medallions placed in the window supra fenestrae became very quickly a favourite decorative motif of the commons architecture, to be found, for example, on facades of the houses in Spišská Nová Ves. They represent, along with the details of relief papyrus leaf and plastic rosettes from the stone cornice frieze, a high-quality sculptural ensemble influenced by some models or by published graphic patterns. The

three, on the risalite placed, relief tablets with the symbolic figural allegoric motifs of justice, diligence, agriculture, science and arts²⁸ do not manifest such high quality and their sculptural expression is quite retarded and rustic.²⁹

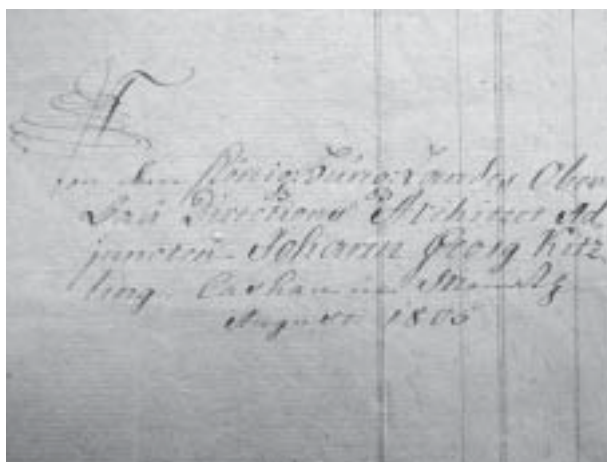
The simplicity of the facade, especially its classicistic morphology with a robust Doric portico, designed around 1807, must have taken the style inspiration from a different building. Looking for the possible models for the facade and the arrangement of the elements takes us to the German works of Early Classicism represented by the structures and designs made by architects from Berlin circle such as David and Friedrich Gilly, Heinrich Gentz or early Karl Friedrich Schinkel. Their structures and designs are defined by enclosed block volumes with the base emphasized by rustication, plain window apertures without chambranies, and especially by robust proportions and pure plain Doric forms. The closest analogy to the County House of Levoča, as given by Muk in his unpublished research, is the “Viewegsches” Haus in Brunswick³⁰ dated 1800

Board in Bratislava] in 1997, only with description and photos, unauthorised. Deposited in the archives of the Krajský pamiatkový úrad v Prešove, pobočka Levoča [Regional Monuments Board in Prešov, office Levoča].

²⁸ According to CHALOUPECKÝ, I. – RUSNÁK, E.: *Levoča a okolie* [Levoča and Surroundings]. Košice 1985, p. 19.

²⁹ It is possible that it was only an additional element made by a different artist; it is in a different style.

³⁰ See e.g. TOMAN, R. (ed.): *Neoclassicism and Romanticism: Architecture – Sculpture – Painting – Drawings 1750 – 1848*. Köln 2006, p. 192.

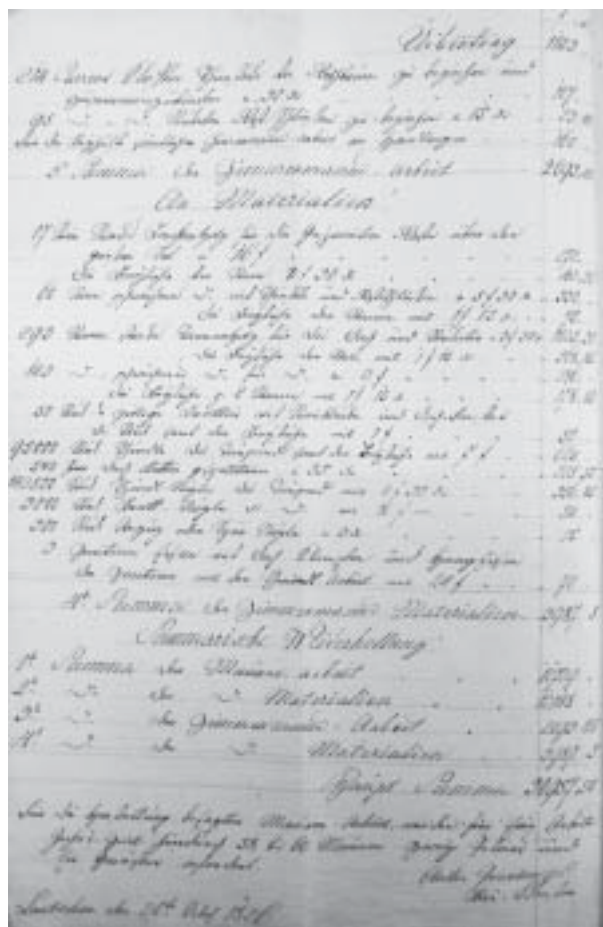


12. Ján Juraj Kitzling's proposal of the cost calculation, signature, August 1805. ŠOBA Levoča, FKS, sign. 484/1805, Inv. No. 794, box 363.

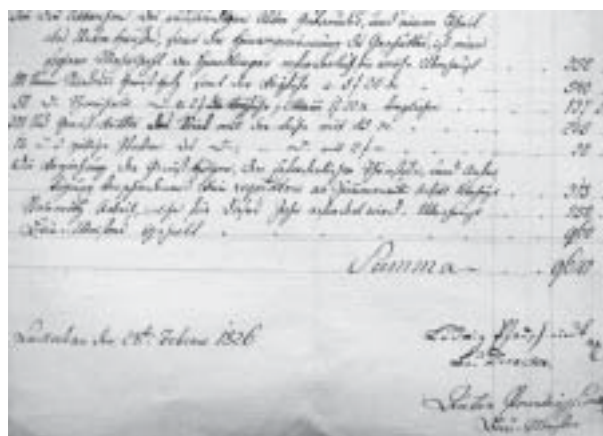
– 1807 by David Gilly and Peter Joseph von Krahe. A simple block of the architectural mass is enlivened by a four-column balcony portico connected with a cordon cornice stylised as entablature separating the rusticated base of the ground floor from plain walls of the upper floors, quite similar to that from the County House in Levoča. The windows resemble, too, formed as simple right-angle apertures, of rectangular shape in *piano nobile* and square on the third floor. The County House in Levoča is certainly different for its greater number of both decorative and architectural elements. In this case the central part is accentuated by Corinthian pilasters which can be attributed to creative input of the architect himself, who came from the environment accepting the alternative impulses, especially Classicism inspired by the north-Italian models from the Milan area.

Single-phase Building – Two Basic Tendencies?

As resulted from the analysis, the building of the County House represents a specific synthesis of the progressive and the traditional, which is so typical of our territory/region. The Classicist style quality present in the facade of the County House – extraordinary and crystallized in its form and, regarding the date of its origin, exceeding the surrounding context – conceals the traditional Late Baroque ground plan schemes, dispositions and interior elements. This style duality might be deciphered as a consequence



13. Page from the statement of cost of Anton Povolný's building, October 1826. ŠOBA Levoča, FKS, sign. 109/1826, Inv. No. 1240, box 562.



14. Anton Povolný's signature on the statement of cost of the building, February 1826. ŠOBA Levoča, FKS, sign. 109/1826, Inv. No. 1240, box 562.



15. David Gilby – Peter Joseph von Krabe: „Viehwegsches“ Haus, Brunswick, 1800 – 1807. Photo: Archive of the author.

of two rivalling political forces – the official state power of the Monarchy and that of local administration possessing its own cultural traditions oriented to Germany. By the preference of the Classicist style for their County House, the representatives of

Levoča tried to find their own way how to manifest their relative independence from the political centre along with their own ideological preferences and the new self-confidence of the burghers as well as to express respectability of the institution represented by the building.

Therefore it is necessary to correct slightly the statements usually presented regarding the County House. This is the building, which in its interior structure and disposition links up to the local sources determined by and taken over from the political centre of power. However, the facade, with its progressive orientation to German Classicism using the style elements typical of around 1800, demonstrates the independence and self-confidence of the Levoča county representatives.

To conclude, it is appropriate to reduplicate along with Jan Muk, the author of the structural and historical research, that *“the excellence of the facade and its early origin according to the project probably from 1807 secures the County House a significant position in the context and scope of the Central European Classicist architecture.”*³¹

English translation by M. Huttová

Bývalý župný dom v Levoči.

Otázka jeho štýlovej interpretácie v kontexte európskej klasicistickej architektúry*

Resumé

Klasicistická fasáda župného domu v Levoči, ojedinelá svojou kvalitou, ktorá sa prejavuje v jej tvaroslovných prvkoch aj harmonickom usporiadaní celku, a realizovaná už v prvom desaťročí 19. storočia, teda na naše pomery veľmi skoro, nastoľuje otázku štýlových zdrojov. Reflexia diela sa odvíja od záverov formulovaných staršou literatúrou, z ktorej bola prijatá najmä téza v rámci práce Kuhna, Foltyna a Keviczského o klasicizme na Slovensku (pozn. 2),

že sa „architekt stavby Anton Povolný pri riešení župného domu pod vplyvom renesančného rázu Levoče a spišských miest opieral o renesančnú architektúru“, a že Povolný „nenadväzoval priamo na spišskú renesanciu s jej charakteristickými prvkami, ale skôr tvorivo uplatnil princípy klasickej renesančnej architektúry“. Autori, ktorí sa neskôr zaoberali touto stavbou, napríklad Lukáčová a Pohaničová (pozn. 3), uvádzajú, že v župnom dome v Levoči našli „reflexiu podnety prameniace z ešte stále živej spišskej

³¹ MUK 1982 (see in note. 5), p. 34.

* Štúdiá vznikla na základe výskumu realizovaného v rámci projektu VEGA č. 1/0316/08 *Európa a my – my a Európa*:

Inklúzie európskeho v umení 19. storočia na Slovensku, ktorý financuje Vedecká grantová agentúra Ministerstva školstva SR a Slovenskej akadémie vied.

renesančnej architektúry, v zaujímavej symbióze s aktuálnym tvaroslovím klasicistického slohu“, čím nadviazali na predchádzajúcu tézu. Spomínaní autori a ich nasledovníci mali snahu prisúdiť tejto stavbe postavenie osobitého výtvoru domáceho prostredia, ktoré dokázalo vyprodukovať takúto architektúru bez priameho vzoru, len svojím vlastným chcením, motivovaným prežívajúcou renesančnou tradíciou Spiša. Problém otázky štýlových zdrojov župného domu v Levoči tak pretrval naďalej bez adekvátnej odpovede. Inú názorovú rovinu naznačuje informácia uvedená v roku 1968 v *Súpise pamiatok na Slovensku* (pozn. 4), ktorý tvrdí, že budova župného domu bola postavená podľa plánov nemeckého architekta Heinricha Gentza miestnym staviteľom Antonom Povolným v rokoch 1805 – 1831. Tým sa, hoci bez dôkazu, odkazuje na štýlové zdroje v nemeckom klasicizme. Doteraz najkomplexnejšie spracoval tému župného domu v Levoči nepublikovaný stavebno-historický výskum Jana Muka (pozn. 5), ktorý po analýze došiel ku záveru, že štýlovým zdrojom hlavnej fasády sú nemecké vzory berlínskej architektúry raného klasicizmu.

Bádanie Chaloupeckého preukázalo, že architekt stavby Anton Povolný prišiel do Levoče už v roku 1806 práve z dôvodu stavby župného domu. Aj keď sa nezachoval pôvodný plán, jeho autorstvo a vedenie stavby dokazujú mnohé zápisy v kongregačných spisoch župy. Obsahujú aj kompletne vyúčtovanie stavby architektom stavby Antonom Povolným z roku 1826, ale tiež mnoho dokumentov dokladujúcich, že stavba župného domu prebiehala pod administratívnym drobnohľadom župy. Doklady sa objavujú najmä v rozsahu rokov od roku 1784, kedy sa už preberala otázka nového župného domu, až po 50. roky 19. storočia, kedy vznikli plány Fridricha Reischla na úpravu už dvadsať rokov stojaceho župného domu. Význam Levoče ako správneho centra stolice mala potvrdiť práve táto stavba.

Prípravná fáza aj dlhotrvajúca realizácia stavby župného domu dokazuje, že išlo o postupný proces, v ktorom sa názorové preferencie župného vedenia na budúcu stavbu vyvíjali, až po výslednú syntézu obsiahnutú v diele samom. Uvažovanie o štýle budúcej stavby dokumentujú dva projekty, publikované prvýkrát Chaloupeckým: návrh župného domu z roku 1796 od Matúša Schmiedmayera, levočského architekta, a návrh z roku 1804 od Jána

Juraja Kitzlinga z Košíc, doložený aj signovaným návrhom rozpočtu stavby z augusta roku 1805. Oba predstavujú symetrické dvojpodlažné fasády, šírko orientované do námestia, vygradované do stredového rizalitu s balkónovým portikom a vyzdobené aparátom barokovo-klasicistických štýlových prvkov. Majú jasnú palácovú schému s výrazným piano nobile a vyznačením ústrednej sály v osi na poschodí architektonickými prvkami. Oba návrhy v použití priestorového rozvrhu reprezentačnej stavby rozpracovali overený štýlový vzor, kompozičnú a priestorovú schému zafinovanú už významnými stavbami barokového klasicizmu. Najbližším príkladom, ktorý sa núka ako vzor, je župný dom v Košiciach, pripisovaný komorskému architektovi Johannovi Langerovi, z konca 70. rokov 18. storočia. Predstaviteľov župy neuspokojil ani návrh, vytvorený v roku 1804 Jánom Jurajom Kitzlingom, komorským architektom z Košíc, naopak tento ešte viac zvýraznil ideovú väzbu na príklad barokovo-klasicistickej reprezentačnej stavby, ktorá stála v priamej genetickej línii stavieb produkovaných viedenskou kráľovskou stavebnou komorou v poslednej tretine 18. storočia. Patricijom zastupujúcim spišskú župu sa možno nepozdával práve tento odkaz na závislosť od centra, ktorý prostredníctvom architektonickej reči tlmočili oba návrhy, ale dôraznejšie Kitzlingov. Skôr azda chceli demonštrovať svoju nezávislosť voči ústrednej štátnej moci, relatívnu regionálnu svojbytnosť a moc prameniaca z postavenia Levoče ako spoločenského, ekonomického a obchodného centra, s koreňmi mestského patriciátu v nemeckých oblastiach.

S príchodom architekta Antona Povolného z Egeru do Levoče v roku 1806 víťazí pri formovaní fasády župného domu klasicistický názor, ktorý sa po predložení návrhu a rozpočtu v roku 1807 začal aj realizovať. Bohatá dokumentácia zachytáva priebeh výstavby. V roku 1823 stavbu dokumentuje priebežné vyúčtovanie stavby signované Antonom Povolným, takisto aj inšpekčný popis vtedajšieho stavu. Za koniec stavby môžeme pokladať rok 1826, dokladovaný vyúčtovaním stavby z 24. februára, s doplnením z 28. februára. Ďalšie doklady náležiacie k stavbe župného domu dokazujú, že práce prebiehajúce po tomto dátume mali len doplnkový charakter.

Výsledkom úsilia viacerých architektov a snaženia župnej správy je mohutný kubický objem župného domu koncipovaný ako štvorkrídlová budova okolo

vnútorného dvora. Bežná dvojtraktová dispozícia krídel so sledom miestností a chodbovou komunikáciou orientovanou do dvora je doplnená aj strohým výrazom dvorových a bočných fasád. Hlavný objekt, orientovaný do námestia, má ťažiskové priestory v osi: nástupný priestor širokého „trojloďového“ vestibulu v prízemí s napojenými dvojicami trojramenných schodísk, sprístupňujúcimi jadro stavby na poschodí – župnú sálu. Z priestorového usporiadania stavby aj štýlových detailov je zrejmé, že naplňajú charakteristiky schematickeho utvárania racionalistických dispozícií barokovo-klasicistických reprezentačných stavieb, overených už viacerými predošlými stavbami podobného druhu. Inak je tomu v prípade hlavnej jedenást'osovej fasády orientovanej do námestia, ktorú ovláda prísna geometria klasicizmu s vyrovnaným pomerom horizontál a vertikál tak, aby vynikol jednoduchý, solídny, do zeme pevne ukotvený kváder hmoty. Architektonickými prostriedkami fasáda vyjadruje stabilitu, pevnosť, ukotvenosť, kompaktnosť, či triednosť, usporiadanosť. To sú zároveň vlastnosti, ktorými sa chcela daná verejná správna inštitúcia prezentovať voči verejnosti. Tomuto obsahu zodpovedá ikonografia kamenných prvkov a detailov fasády, ktoré dopovedali naznačený obsah v sochárskom stvárnení: hovoria o cnostiach a poslaní župného patriciátu, tlmočia vážnosť a serióznosť inštitúcie a trvanlivosť hodnôt viažucich sa k antickej, a teda latinskej kultúre. Jednoduchosť fasády, najmä použité klasicistické

tvaroslovia s mohutným dórsnym portikom, muselo mať štýlový vzor v inej stavbe.

Hľadanie možných vzorov pre fasádu vedie k nemeckým dielam raného klasicizmu, reprezentovaným dielami architektov berlínskeho okruhu klasicistov Fridricha a Davida Gillyho, Heinricha Gentza, či raným dielom Karla Friedricha Schinkela. Najbližšou analogickou stavbou, ktorú uvádza Muk v nepublikovanom výskume, je „Viewegsches“ Haus v nemeckom Brunswicku z rokov 1800 – 1807 od Davida Gillyho a Petra Josepha von Krahe. Župný dom v Levoči sa od neho líši väčším množstvom výzdobných a tvaroslovných prvkov. Rizalit je v tomto prípade akcentovaný aj korintskými pilastrami, čo môžeme pripísať autorskému vkladu samotného architekta, ktorý pochádzal z prostredia prijímajúceho iné podnety, orientované na severotalianske vzory z okruhu Milána. Nakoniec je potrebné čiastočne poopraviť tvrdenia spravidla uvádzané pri župnom dome. Ide o stavbu, ktorá vo vnútornej výstavbe, dispozícií nadväzuje na overené domáce zdroje preberané z mocenského centra. Fasáda sa však progresívnou orientáciou na nemecké prostredie klasicizmu s prvkami štýlu okolo roku 1800 stáva demonštráciou samostatnosti a sebavedomia mestského patriciátu Levoče. Spolu s autorom stavebno-historického výskumu Mukom môžeme len zopakovať, že „*dokonalosť průčelí a jeho raný vznik podle projektu zřejmě z roku 1807 zajišťuje župnímu domu významné místo v kontextu klasicistní architektury v měřítku středoevropském*“.

Habsburgovci v prvej polovici 19. storočia. Panovnícky portrét v slovenských zbierkach *

Katarína BEŇOVÁ

Portrét panovníka ako zosobnenie hlavy štátu krajiny patrilo oddávna medzi časté objednávky umelcov a nebolo tomu inak ani v priebehu 19. storočia. Kým v súčasnosti sa v každej škole či štátnom úrade nachádza portrét prezidenta krajiny v podobe fotografie, v minulosti rovnaké poslanie mali maľované portréty (alebo ich kópie) súdobého panovníka. V spoločnosti 18. a prvej polovice 19. storočia, pred nástupom fotografického média, slúžil portrét svojej hlavnej funkcie – uchovaniu podoby portretovaného. Počas života panovníka mal zástupnú funkciu¹ v neprítomnosti vládcu, po jeho smrti zaspomienkovú funkciu, pričom často plnil aj funkciu talizmanu.² Jeho dôležitosť ako predmetu, ktorým si pripomínáme výzor zobrazenej osoby, bola náležite oceňovaná: „... nur mit Hilfe der Portraits vorstellen, die

sich in all meinen Räumen und denen meiner Kinder eigens darum befinden, damit diese ihn bei all ihrer Handlungen vor Augen wie in Herzen haben“.³ Panovnícky portrét mal predovšetkým propagandistickú úlohu „persönliches Verhältnis zum Betrachter zu stellen“,⁴ ktorá hlavne v prostredí Uhorska bola nanajvýš determinujúca. Monarchia potrebovala veľa portrétov členov vládnucej dynastie Habsburgovcov v intenciách národnej politiky.⁵ Už od čias Márie Terézie bývala osobnosť panovníka stváraná ako „Landesvater“ alebo „Landesmutter“.⁶

Mnohonárodnostná monarchia mala v každej svojej časti rôzne spôsoby vyjadrenia identity. V prípade Uhorska sa od čias Rudolfa Habsburgského genealógia uhorského kráľa viazala na dlhú historickú líniu už od svätého Štefana. Počas svojho života mal

* Štúdiá vznikla na základe výskumu realizovaného v rámci projektu VEGA č. 1/0316/08 *Európa a my – my a Európa: Inklúzie európskeho v umení 19. storočia na Slovensku*, ktorý financuje Vedecká grantová agentúra Ministerstva školstva SR a Slovenskej akadémie vied.

¹ Zástupná funkcia pri portrétoch panovníkov sa používala napríklad pri dohadovaní sobášov. Pri cestách sa najprv poslal na miesto určenia portrét, ktorý po dohode svadby slávnostne vyzdobený čakal na príchod panovníka.

² TELESKO, W.: *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien 2006.

³ Ako príklad možno uviesť Máriu Teréziu a jej syna Maximiliána. V jednom z listov, ktoré mu v roku 1774 adresovala, pripomína portrét jeho otca Štefana Lotrinského. – WALTER,

F.: *Maria Theresia Briefe und Aktenstücke in Auswahl*. Darmstadt 1968, s. 343. Citované podľa BARTA, I.: *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*. Wien 2001, s. 18. Tento prípad je dôkazom úcty, ktorá bola v cisárskom dome venovaná portrétom, a vedomia ich dôležitosti.

⁴ KLUXEN, A. M.: *Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*. München 1989, s. 118.

⁵ VOCELKA, K. – HELLER, L.: *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*. Wien 1998.

⁶ PÖTZL-MALÍKOVÁ, M.: *Bratislavský brad za Márie Terézie*. Bratislava 2008; *Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages*. [Kat. výst.] Wien : Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1980.

panovník, alebo panovníčka niekoľko základných typov portrétu,⁷ ktoré potom ateliér dvorského maliara reprodukoval pre záujmy monarchie, ako aj pre súkromníkov.⁸ Dôležité boli cykly portrétov panovníkov, ktoré vznikali pre radnice, alebo kluby v jednotlivých centrách monarchie. Príkladmi z konca 18. a z 19. storočia môžu byť Nová Baňa, Szabolcs, alebo Varaždín.⁹

V 18. storočí osvietenstvo prinieslo nové spôsoby prezentácie panovníka a jeho moci. Často išlo o glorifikáciu vladára, podporenú mytologickými postavami,¹⁰ napríklad *Portrét Jozefa II. a jeho brata Leopolda* od Pompea Batoniho (1708 – 1787),¹¹ ktorý vznikol v roku 1769 pri príležitosti návštevy v Ríme. Dnes visí v Schönbrunne vo Viedni a predstavuje dvojicu mladíkov ako osvietenecých panovníkov, ideálnych reprezentantov svojho stavu, ktorí sa starajú o blaho svojich poddaných, ako aj o rozvoj vied a umenia. Iným príkladom je grafika od Johanna Davida Schleuena staršieho, zachytávajúca koniec sedemročnej vojny, kde postavy Márie Terézie a Augusta III. Saského prihliadajú výjavu, v ktorom Pallas Aténa korunuje pruskou korunou Friedricha Pruského. Okrem väčšiny štandardných formátov vznikali i početné miniatúrne portréty,¹²

ktoré sa často vkladali do *tableu*. Tie boli usporiadané v rámci rodinnej hierarchie a vytvárané na základe už existujúcich portrétov.¹³ Tento spôsob preberali aj ďalšie generácie; napríklad cisár František I. odkázal vo svojom závete okrem iného i kolekciu rodinných miniatúr. Podobne aj Ferdinand V. nechával väčšie množstvá miniatúr vkladat' do *tableu* (niekedy až okolo 60 v jednom ráme).

V súvislosti s Uhorskom, a hlavne Bratislavou, patrili do popredia portréty, ktoré súviseli hlavne s korunováciami. Mária Terézia bývala často zobrazovaná ako bojovníčka počas korunovácie 11. septembra 1741.¹⁴ Vtedy vystúpila pred uhorský snem s malým Jozefom v náručí a žiadala uhorské stavy o pomoc v boji. Táto téma sa objavovala aj neskôr, v 19. storočí, napríklad Fadruszov pomník pre Bratislavu. Oproti tomu korunovačné portréty ďalších nasledovníkov z rodu Habsburgovcov, Františka I. a Ferdinanda V., smerovali k idylickému až meštianskemu stvárneniu.

Európske portrétne umenie – vzory a vplyvy

Hlavné vplyvy na panovnícky portrét v druhej polovici 18. storočia a prvej polovici 19. storočia

⁷ W. Telesco píše i o zosobneniach panovníka ako napríklad „*Maria Terezia als Mutter des Armes*“, „*Kaiser Franz I. als Arzt*“, „*Kaiser Franz II. als Amtskontrolor*“. – TEDESCO 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 40-41.

⁸ V prípade Márie Terézie to bol napríklad oficiálny portrét po korunovácii a po svadbe s Františkom Lotrinským, ďalším sa stal jej vdovský portrét po jeho smrti. – EISLER, J.: Das ganzfigurige Bildnis des Palatins Lajos Batthyány (1696 – 1765) in Galakleidung, von Martin van Meytens und seiner Werkstatt. In: DOBOS, Z. (ed.): *Ex fumo lucem: Baroque Studies in Honour of Klára Garas*. Budapest 1999, s. 117-132; BARTA 2001, c. d. (v pozn. 3), s. 90-91; BROWN, B. A.: I cacciatori amanti: The Portrait of Count Giacomo Durazzo and His Wife by Martin van Meytens the Younger. In: *Metropolitan Museum Journal*, 32, 1997, s. 161-174; BOROVIČZÉNY, A. von: Ein unbekanntes Bildnis der Kaiserin Maria Theresia von Meytens. In: *Belvedere*, 15, 1929, s. 263-264.

⁹ BICSKEI, É.: The Formation of the National Pantheon: Portrait Galleries of County Halls, City Halls, and Clubs in Nineteenth Century Hungary. In: *Acta Historiae Artium*, 49, 2008, s. 305-336.

¹⁰ K tejto téme pozri napríklad BARTA 2001, c. d. (v pozn. 3); PÖTZL-MALÍKOVÁ, M.: Zum ikonographischen Programm und zu typologischen Vorbildern von Donners Stiegenhausfiguren im Schloß Mirabell in Salzburg. In: *Georg Raphael Donner: Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst*. Ed. I. SCHEMPER-SPARHOLZ. Wien 1998, s. 31-61.

¹¹ *Pompeo Batoni, 1708 – 1787: l'Europa delle corti e il Grand Tour*. Ed. F. MAZZOCCA. Milano : Comitato Nazionale del III Centenario della Nascita di Pompeo Batoni, 2008; YONAN, M. E.: Pompeo Batoni between Rome and Vienna. In: *Source*, 26, 2007, č. 2, s. 32-37.

¹² KEIL, R.: *Die Porträtmminiaturen des Hauses Habsburg, Die Sammlung von 584 Porträtmminiaturen aus der ehemaligen von Kaiser Franz I. von Österreich gegründeten Primogenitur-Fideikommissbibliothek in der Hofburg zu Wien*. Wien 1999.

¹³ TEDESCO 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 80.

¹⁴ *Maria Theresia ...*, c. d. (v pozn. 6); BARTA 2001, c. d. (v pozn. 3), s. 72. Téma rezonovala aj v 19. storočí, napríklad Aquilin Schad – C. Nilson: *Mária Terézia so synom*, po 1815, rytina, papier. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum, Bratislava (ďalej len SNM – HM), inv. č. UH 11 106.

malo talianske a francúzskeho umenie.¹⁵ Práve v týchto centrách sa objavujú znaky žánru, ktoré sa prejavili aj na portrétnom umení v strednej Európe, predovšetkým vo Viedni. Ako vzor sa často preberá *Portrét Ľudovíta XIV.*¹⁶ od Hyacinta Rigauda (1659 – 1743) s centrálnou umiestnenou postavou panovníka so štylizovaným gestom pravej ruky, v hermelínovom plášti s insígniami moci. Ten prezentuje krédo „*État som ja*“, teda absolútnu moc. Od celofigurálnych, jazdeckých či skupinových portrétov sa postupne prevzali jednotlivé prvky kompozície alebo atribúty aj do portrétov strednej vrstvy. Smerom k 19. storočiu sa stierajú významové vrstvy a spomenuté elementy sa často preberajú len ako vizuálne schémy.

„*Der Mensch steckt im König, der König steckt im Menschen, und wie der Mensch ist, so ist der König.*“¹⁷ Zobrazenie postavy panovníka sa po 18. storočí zmenilo. Prebiehal proces „nacionalizácie“, keď už panovník nebol len absolutistický vládca. V pohnutých časoch 19. storočia nastávali zmeny v jeho vnímaní vo vzťahu k jednotlivým národom monarchie. Politika nasmerovala panovníka k stredným vrstvám, ktoré mali čoraz väčší vplyv na chod krajiny. To, čo bolo v 18. storočí presne vymedzené, sa v 19. storočí mení. Dualizmus medzi mocou (panovník) a morálkou (človek) sa stal predmetom súdobej filozofie, pohľadu na svet, čo sa prejavilo aj vo výtvarnom umení. Príkladom môže byť aj cyklus portrétov Františka I.

s témami zo života panovníka, ktoré rakúsky maliar Johann Peter Krafft (1780 – 1856) vytvoril na základe objednávky dvora pre audienčnú sálu Hofburgu. Ako námety si vybral tri momenty – medzníky, ktoré boli v jeho živote dôležité nielen z historického, ale aj z osobného hľadiska. Prvým obrazom je *Návrat panovníka zo snemu v Bratislave 27. novembra 1809.*¹⁸ Oproti sa nachádza *Vstup panovníka do mesta po návrate z Paríža v roku 1814* a tretia kompozícia – *Prvý výstup cisára po nebezpečnej chorobe* – pripomína udalosť, kedy sa v roku 1826 po dlhej dobe objavil v uliciach mesta. Krafft bol dvorným maliarom Františka I., ktorého niekoľkokrát portrétoval.¹⁹

Kým dovtedy sa portrét cisára nachádzal hlavne v priestoroch panovníckych a reprezentačných sídiel, od čias Jozefa II. sa objavujú stále nové a nové miesta, kam sa portrét umiestňoval, aby plnil svoju zástupnú funkciu. Nešlo len o sídla miestnej a šľachtickej honorácie, ale aj o nemocnice, úrady, kasárne a podobné inštitúcie.²⁰ To, popri veľmi populárnych maliarskych portrétoch, podporilo aj rozvoj grafických portrétov a neskôr tiež fotografie. Obľube sa tešili grafické repliky významných reprezentačných portrétov panovníka, ktoré sa často zbierali. Niektoré typy zobrazení sa práve prostredníctvom reprodukčnej grafiky stali priam gýčovými.

Umenie 19. storočia nevytvorilo vlastný portrétny druh panovníckej podobizne, naopak použilo

¹⁵ FELBINGER, U.: Französische Einflüsse auf der Wiener Porträtkunst. In: GRABNER, S. – KRAPF, M. (ed.): *Angeklärt bürgerlich. Porträt von Gainsborough bis Waldmüller 1750 – 1840.* München 2006, s. 43-57.

¹⁶ Hyacinte Rigaud: *Portrét Ľudovíta XIV.*, 1701. Louvre, Paríž, inv. č. 7492.

¹⁷ FREIHERR von MOSER, Karl: *Politische Wahrheiten.* Bd. 1. Zürich 1796, s. 31. Citované podľa TELESCO, W.: „Der Mensch steckt im König, der König steckt im Menschen“. Herrschaftsrepresentation und bürgerliches Bewusstsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I. In: GRABNER – KRAPF 2006, c. d. (v pozn. 15), s. 71-84.

¹⁸ Už predtým vytvoril viacero historických obrazov s témou Napoleonských bitiek. Trojica obrazov s témou Františka I. vznikla v rokoch 1828 – 1832: *Die Rückkehr des Kaisers aus Pressburg am 27. November 1809; Einzug des Kaisers Franz I. nach dem Pariser Frieden, am 16. Juni 1814; Die erste Ausfahrt*

des Kaiserspaars nach einer schwerer Krankheit des Kaisers Franz I., am 9. April 1826. V apríli 1832 bol cyklus sprístupnený dokonca pár mesiacov aj verejnosti. – SCHOCH, R.: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts.* München 1975, s. 119; FRODL-SCHEEMAN, M.: *Johann Peter Krafft, 1780 – 1856.* Wien 1984, s. 156-157, kat. č. 147-149.

¹⁹ Johann Peter Krafft: *Portrét Františka I.*, 1816, olej, plátno, 242 × 156 cm. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapešť, inv. č. 2230.

²⁰ „Jede Behörde, ja fast jedes Amt des Oesterreichischen Monarchie dürfte in dem Gefühle innigster Treue und Liebe für seinen jugendlichen Kaiser und Herrn das Verlangen begehren, ein Bildnis allerhöchster seiner Majestät zu besitzen. Bieten doch feierliche Amtshandlungen und eben auch harte Zeiten ein hohes Bedürfnis, in dem Ausblick zu dem Monarchie Trost in Drangsalen Mut und Begeisterung in entscheidenden Momenten zu finden, selten man daher in einem Rathsaale oder Amtszimmer das Porträt des regierenden Kaisers vermisst.“ – KASTEL, I.: *Franz Eybl, 1806 – 1880.* [Diz. práca.] Viedeň : Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, 1983, s. 25-26.



1. Thomas Lawrence – G. H. Philips: *Cisár František I., po 1815*, litografia, papier. Múzeum Sv. Anton, inv. č. A 1356. Foto: Archiv múzea.

väčšinu dovtedy zaužívaných podôb. Maliari pracovali s drapériami, róbami a ornátmi, symbolmi a atribútmi z barokového „vokabuláru“. Od čias Jozefa II.²¹ sa jedným z oficiálnych odevov panovníka stala vojenská uniforma, ktorá od tej doby zaznamenala veľkú obľubu. Objavuje sa aj na množstve portrétov Františka I. a neskôr aj Františka Jozefa I. Obaja tak prezentovali svoje postavenie voči krajine aj cez vojenskú úlohu, ktorú zastávali. Počet portrétov,

kde sa cisár nechával portrétovať ako vládca impéria,²² poklesol a panovník sa čoraz viac prezentoval v duchu služby vlasti – v uniforme alebo civilnom odevu. Portréty sa tiež častejšie nachádzali aj v zbierkach súkromného charakteru, keď si napríklad verní poddaní kupovali podobizeň panovníka, či už maliarsku, alebo ešte častejšie jej lacnejšiu grafickú verziu. Príkladom môže byť aj kolekcia v bratislavskej rodine Thomasa Ehrenreicha Madera, ktorý podľa testamentu vlastnil niekoľko panovníckych portrétov. Tie sú však dnes, bohužiaľ, nezvestné.²³

Veľký vplyv na rozvoj portrétneho umenia v strednej Európe mal Viedenský kongres v rokoch 1814 – 1815.²⁴ V tom čase sa tu stretol výkvet vtedajšieho nielen politického, ale aj výtvarného sveta. Z tých najpokrokovejších osobností treba spomenúť francúzskeho miniaturistu Jeana Baptistu Isabeyho (1767 – 1855), ako aj anglického maliara Thomasa Lawrencea (1769 – 1830). Obaja reprezentovali vtedy dominantné prúdy v portrétnom umení. Väčšina panovníckej rodiny a vyššej šľachty využila možnosť nechať sa u nich portrétovať. Napríklad knieža Metternich bol portrétovaný u obidvoch maliarov. Isabey, Davidov žiak, vytvoril predovšetkým v miniatúre špecifický štýl „pointilizmu“. Prostredníctvom svojich diel z obdobia Viedenského kongresu mal zásadný vplyv na rakúsku miniatúru (ako to dosvedčuje hlavne tvorba J. Daffingera a jeho nasledovníkov). Lawrenceov portrét Metternicha je príkladom anglického štýlu v portrétovaní a maliarovi sa podarilo zachytiť všetky nuansy výrazu portrétovaného, ktorého nazývali aj kočšom Európy. Lawrence, rovnako ako Isabey, pobýval vo Viedni v roku 1818 a mal za úlohu vytvoriť portréty z kongresu. Pre tzv. Waterloo sálu vo Windsorskom zámku namaľoval aj portrét Františka I., ktorý bol rozšírený aj v grafike. Nachádza sa napríklad v zbierkach Múzea vo Sv. Antone a je dokladom typického Lawrenceovho štýlu pri panovníckom portréte

²¹ EGGER, H.: Joseph II. In *Porträts seiner Zeit. In: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst*. Melk 1980, s. 274-278.

²² Napriek tomu ich niekoľko vzniklo, napríklad v roku 1827 František I. v rúchu Rádu zlatého rúna od L. Kupelwiesera; v roku 1832 sediaci v cisárskom rúchu od F. Amerlinga; v roku 1834 v pruskej generálskej uniforme od toho istého

autora. V roku 1837 si Karolína Augusta u Kupelwiesera objednala posmrtný portrét ako celofigurálnu reprezentačnú kompozíciu v duchu starších tradícií.

²³ Pozostalosť rodiny Weisz-Mader. Štátny oblastný archív, Bratislava, kr. č. 7, Dokument Beschreibung, nestr.

²⁴ *Der Wiener Kongress*. [Kat. výst.] Wien 1965.

[Obr. 1].²⁵ Typ portrétu „à la Vienne“ alebo „à la Paris“, ktorý sa rozšíril po Viedenskom kongrese, sa následne objavoval nielen na šľachtických, ale aj meštianskych portrétoch. Francúzsky vplyv v portrétnom umení v jeho čistej klasicizujúcej forme priniesol do Viedne zo svojich štúdií z Paríža u J. L. Davida už spomínaný maliar Johann Peter Krafft.

Pod vplyvom Anglicka sa počas druhej polovice 19. storočia v portrétnom umení dostala do popredia senzibilita.²⁶ Tá ovplyvnila nielen panovnícke, ale aj meštianske portréty. Vo viedenskom prostredí sa prejavila prostredníctvom spomínaného maliara Thomasa Lawrenca, ale aj cez rakúskych umelcov, ktorí mali za sebou skúsenosť z anglického prostredia (hlavne Friedrich von Amerling). Rozvoj „senzibility“ bol markantný a prispel k prehĺbeniu individualizácie portrétu. V prípade panovníckych zobrazení sa smerovanie k individualizmu prejavilo tak, že panovník sa prezentuje ako prvý „občan“ krajiny. Pre propagáciu vzorného panovníckeho života ako vzoru pre celú krajinu sa pokračovalo aj v maľbe rodinných portrétov, napríklad Františka I., v rovine viac či menej oficiálnych portrétov.

František I.

František I. (1768 – 1835), český a uhorský kráľ, cisár svätej ríše rímskej (1792 – 1806) a rakúsky cisár

(1804 – 1835), býval stvárňovaný ako vojak, intelektuál, otec vlasti alebo ako otec a starý otec v kruhu svojej rodiny. Kancelár a predstaviteľ rakúskej moci Metternich ho často charakterizoval slovami: „*Der Kaiser Franz verliert keine Worte, er weiß, was er will, und sein Wille ist immer das, was zu wollen sein Pflicht ist.*“²⁷ Väčšinou býval portretovaný v uniforme, prípadne pri nejakej činnosti (práca, čítanie a pod.), pri ktorej sa nechal zobrazovať v civilnom odevu.²⁸ V niektorých prípadoch býva zachytený aj ako posledný regent svätej ríše rímskej, a to neraz v alegorickom stvárnení.²⁹ Často sa tak nadväzuje na tradíciu 18. storočia, príkladom čoho môže byť Fügerov obraz s námetom *Alegorie na požehnanie miernu*.³⁰

Pre 19. storočie bol zaujímavý nový postoj k prezentácii cisára ako otca vlasti a dôrazu na lásku ku krajine.³¹ V takzvanom „Haus Österreichs“ sa táto láska pestovala a najviac ju zosobňoval sám panovník.³² Smerom k nastupujúcemu biedermeieru sa toto „pomešťančenie“, inak povedané „priblíženie k širšej mase“, prejavilo aj v portrétnom umení, keď bývala celá cisárska rodina zobrazovaná ako bežná meštianska rodina na čele s „pater familias“. ³³ Dokladá to napríklad skupinový portrét rodiny pod názvom *Zbromaždenie cisárskej rodiny dňa 8. 11. 1834* od rakúskeho maliara Petra Fendiho z 1835, ktoré sa neskôr šírilo ako populárna grafika od Johanna Nepomuka Passiniho. Zachytil v ňom „rodinnú

²⁵ Thomas Lawrence – G. H. Philips: *Cisár František I.*, po 1815, litografia, papier. Múzeum Sv. Anton, inv. č. A 1356.

²⁶ KLUXEN 1989, c. d. (v pozn. 4).

²⁷ TELESCO 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 146-147, pozn. 13.

²⁸ Nosenie uniformy na dvore patrilo od roku 1766 k bontónu a reguliam španielskej etikety.

²⁹ TELESCO 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 148-150; TELESCO, W.: „Physiognomie im Zweilicht“ – Friedrich von Amerling „Kaiser Franz I. von Österreich im Österreichischen Kaiserornat“. In: *Friedrich von Amerling*. Ed. S. GRABNER. Wien 2003, s. 41-56. Pozri napríklad celofigurálny portrét od J. B. Lampiho st.: *Portrét Františka II.*, benediktínsky kláštor Sankt Lambrecht. Spolu s týmto portrétom bol namaľovaný aj pendant cisárovej druhej manželky Márie Terézie di Borbone.

³⁰ J. F. Füger: *Allegorie auf die Segnungen des Friedens*, 1814. Belvedere, Viedeň, inv. č. 3765.

³¹ Súviselo to napríklad s rečou Josepha Sonnenfelsa „Über die Liebe des Vaterlandes“ vo Viedni v roku 1771. – TELESCO 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 153.

³² Táto láska panovníka k vlasti bola prenášaná aj na jeho okolie a ďalších členov rodiny. Napríklad sa to prejavilo aj literatúre – báseň „Kaiser Albrecht Hund“ od Heinricha Josepha von Collins: „*Habsburg kann nicht sinken, wenn seine Sobne sich / So brüderlich stets lieben, so fest, so inniglich...*“ Podobne aj Hormayer vo svojom *Taschenbuch für das vaterländische Geschichte* z roku 1820. – Ibidem.

³³ Príkladom môže byť séria akvarelových portrétov Františka I. v kruhu jeho rodiny: *Kaiser Franz I. und Kaiserin Carolina Augusta im Kreise ihrer Enkelkinder*, súkromná zbierka Schloss Artstetten; *Familienvereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbst 1834*, 1835, súkromná zbierka Schloss Artstetten. Pozri Peter Fendi (1796 – 1842). [Kat. výst.] Wien : Österreichische Galerie Belvedere, 1963; TELESCO, W.: „Menschen wie du und ich“. In: SCHRÖDER, K. A. – STERNATH, M. L.: *Peter Fendi und sein Kreis*. Viedeň : Albertina, 2007, s. 74-112.



2. Johann Nepomuk Höchle – F. Wolf: *Cisár František I. s rodinou*, 1807, litografia, papier, 35,5 × 47 cm. Múzeum Svätý Anton, inv. č. A 1075. Foto: Archív múzea.

idylu“ a súdržnosť rodu, ktorá sa mala stať vzorom pre rodiny v cisárskej monarchii. Centrom kompozície je panovník, obkolesený členmi troch generácií Habsburgovcov. Rodinný život je dokumentovaný aj na grafickom liste od Johanna Nepomuka Höchleho *Cisár František I. s rodinou* z roku 1807 z cyklu *Hlavných momentov zo života Františka I.* [Obr. 2].³⁴

Sám panovník určite nesedel pre každý zo svojich portrétov osobne ako model. Za prelomový sa pokladá reprezentatívny portrét od Friedricha von Amerlinga z roku 1832,³⁵ ktorý sa stal predlohou aj pre ďalších umelcov. Obraz bol predstavený ve-

rejnosti v priestoroch Kunsthistorisches Museum vo Viedni, vďaka čomu sa stal medzi občanmi populárny. Amerling koncipoval svoje dielo tak, aby fyziognómia panovníka bola čo najprijateľnejšia bežnému vnímateľovi, ale aby celok pritom obsahoval všetky náležitosti jeho podoby. Amerling tiež spomína na sedenia cisára modelom, ktorý sa plne sústredil na túto úlohu.³⁶ Kópiu tohto diela namaľoval Johann Nepomuk Ender. Panovníka portrétovalo viacero umelcov, okrem spomínaného Friedricha von Amerling aj Josef Abel, Thommaso Benedetti, Natale Schiavone, Ferdinand Georg

³⁴ Johann Nepomuk Höchle – F. Wolf: *Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich apostol. Königs*, 1807, litografia, papier, 35,5 × 47 cm. Múzeum Svätý Anton, inv. č. A 1075.

³⁵ Friedrich von Amerling: *František I.*, 1832. Belvedere, Viedeň; ďalšie verzie: *Kaiser Franz I.*, 1832, olej, plátno, 49,5 × 41,5 cm. Belvedere, Viedeň, inv. č. 2680; *Franz I. im Ornat eines Österreichischen Kaisers*, okolo 1832, olej, plátno, 27,3 × 19 cm. Zámek Velké Březno, inv. č. VB 396; *Franz I. in preussischer Generaluniform*, 1834, olej, plátno, 272 × 182 cm. Belvedere,

Viedeň, inv. č. 4932; *Kaiser Franz I. im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies*, 1834, olej, plátno, 216 × 130 cm. Belvedere, Viedeň, inv. č. 189.

³⁶ „I had some difficulties to encounter. His countenance is rather long and thin, and when grave is grave to melancholy; but when he speaks, benevolence itself lights it up with the most agreeable expressions, and making it the perfect image of a good mind... that expression I have been happy enough to catch.“ – SCHOCH 1975, c. d. (v pozn. 18), s. 99, pozn. 453; FRANKL, L. A.: *Friedrich von Amerling. Ein Lebensbild*. Wien 1889, s. 29-31.



3. Jacob Cimbal: Portrét Františka I. ako veľmajstra rádu zlatého rúna, 1800 – 1815, olej, plátno, 128 × 105 cm. Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 1205. Foto: Archív galérie.



4. Neznámy maliar: Portrét Františka I., olej, plátno, 56 × 44 cm. Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 856. Foto: Archív galérie.

Waldmüller, Anton Einsle a mnohí ďalší. Druhým dôležitým typom bol *Portrét Františka I. v rúchu Rádu zlatého rúna* od Leopolda Kupelwiesera, ktorý bol posmrtno namaľovaný na objednávku cisárskej vdovy v roku 1837.

Sám František I. zbieral portrétnu grafiku. Východiskom pre jeho záľubu sa stala populárna teória v poslednej tretine 18. storočia od J. C. Lavatera *Physiognomische Fragmente zum Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe* z rokov 1775 – 1778.³⁷ Túto prácu spoznal v roku 1787 a podnietila ho k záujmu o fyziognómiu. Samotní Habsburgovci pristupovali k portrétnemu umeniu s úctou a vážili si jeho

význam. Dokladom môže byť napríklad grafický list od Thomasa Georga Driendla (1805 – 1859) na základe predlohy od J. N. Endera *Die kaisärlích königlich österreichische Familie das Bildnis des Höchsteligen Kaisers Franz I. betrachtend* z roku 1836, kde vdova po Františkovi I. sedí pri jeho portréte obklopená zvyškom rodiny.

V zbierkach a písomných prameňoch na Slovensku sa objavuje niekoľko portrétov panovníka, z ktorých väčšina sa nachádza v Bratislave. Často však nie je známe pozadie ich objednávateľov.³⁸ Patrí sem napríklad *Portrét Františka I. ako veľmajstra Rádu zlatého rúna* od Jacoba Cimbala (Cymbal, 1778

³⁷ TELESCO 2003, c. d. (v pozn. 29), s. 51.

³⁸ V prípade Bratislavy napríklad znemožňuje podrobnejší výskum dlhodobo zatvorený štátny oblastný archív.

³⁹ TIETZE, H.: Cimbal (Zimbal), Johann (Ignaz). In: THIE-ME, U. – BECKER, F. (ed.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden*

Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Zv. 6 (Carlini – Cioci). Leipzig 1912, s. 604; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983; JÁVOR, A.: Cimbal. In: SAUR. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Zv. 19 (Choupe – Clovio). München – Leipzig 1998, s. 228-229.



5. Carl Hummel: Portrét Františka I., 1816, akvarel, slonovina, 15 × 14 cm. SNM – Historické múzeum, Bratislava, inv. č. UH 1714. Foto: Archív múzea.



6. Carl Hummel: Portrét Karolíny Augusty, 1816, akvarel, slonovina, 15 × 14 cm. SNM – Historické múzeum, Bratislava, inv. č. UH 1715. Foto: Archív múzea.

– 1838),³⁹ datovaný do obdobia rokov 1800 – 1815 [Obr. 3].⁴⁰ Cimbal, maliar tvoriaci vo Viedni, sa venoval predovšetkým sakrálnnej maľbe a portrétom. Patrilo do rakúskej maliarskej rodiny a bol najmladším synom maliara Johanna Cimbalu.⁴¹ Od roku 1796 študoval na viedenskej Akadémii a od roku 1823 bol činný ako maliar v Leopoldstade. Sám spôsob stvárnenia panovníka v rúchu veľmajstra Rádu zlatého rúna, s klobúkom ozdobeným pštrosími perami, je v rámci portrétov na Slovensku ojedine-

lý.⁴² Pštrosie perá na pokrývke hlavy sa používali aj pri stvárnení odevu Rádu Leopolda. Išlo o vtedy pomerne nový civilný rád, ktorý založil František I. na počesť svojho otca Leopolda. V podobnom odevu je napríklad stvárnený panovník aj na portréte od Josefa Quaissera.⁴³

Často býval cisár zobrazovaný v maršalskej uniforme s rádmi prislúchajúcimi jeho stavu. Patrí sem napríklad *Portrét Františka I.* od neznámeho maliara [Obr. 4].⁴⁴ Obraz stredného formátu vznikol na zá-

⁴⁰ Jacob Cimbal: *Portrét Františka I. ako veľmajstra Rádu zlatého rúna*, 1800 – 1815, olej, plátno, 128 × 105 cm. Galéria mesta Bratislavy (ďalej len GMB), inv. č. A 1205.

⁴¹ S otcom býva často zamieňaný. – PETROVÁ-PLESKO-TOVÁ 1983, c. d. (v pozn. 39), s. 32, 105; SLAVÍČEK, L.: Johann Cimbal as etcher. In: DOBOS 1999, c. d. (v pozn. 8), s. 97-116; SAUR 1998, c. d. (v pozn. 39).

⁴² Carl Ernst Christoph Hess (na základe maľby od Josefa Karla

Stierlera): *König Maximilian I. Joseph von Bayern in Herrscherrobe*, pred 1828. Österreichische Nationalbibliothek, Viedeň; TE-LESCO 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 147, obr. 6.

⁴³ Josef Quaisser: *Portrét Františka I. v rúchu Rádu Leopolda*. Národné múzeum, Praha.

⁴⁴ Neznámy maliar: *Portrét Františka I.*, olej, plátno, 56 × 44 cm. GMB, inv. č. A 856. Možnou predlohou môže byť portrét panovníka od Johanna Nepomuka Höchleho (Belvedere,



7. Karol Steinacker: Portrét Františka I., 1832, olej, plátno, 242 × 179,5 cm. Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 132. Foto: Archív galérie.



8. Neznámy maliar: Portrét Františka I., okolo 1832, olej, plátno, 219 × 160 cm, neznačené. Západoslovenské múzeum, Trnava, inv. č. 12333. Foto: Archív múzea.

klade grafickej predlohy. Podobný motív sa nachádza aj na portréte v zbierkach Kunsthistorisches Museum vo Viedni.⁴⁵ V *Katalog Verein der Museumsfreunde. Österreichische Porträt Ausstellung 1815 – 1914*⁴⁶ sa spomína *Portrét Františka I. v uhorskej galauniforme s Bratislavským hradom v pozadí*. Mal sa nachádzať v zbierke v Artstetten, kde je však v súčasnosti vystavený iba jediný portrét – bustový výrez, bez

spomínaného pozadia. Autorom portrétu bol Carl von Sales (1791 – 1870), viedenský maliar, ktorý tu v rokoch 1816 – 1830 s viacerými prestávkami študoval na akadémii. Pracoval pri dvore a venoval sa hlavne oficiálnym portrétom (je známych napríklad niekoľko verzií portrétov panovníka aj jeho manželky Karolíny Augusty). V roku 1816 vytvoril dva miniatúrne portréty Františka I. a jeho manželky

Viedeň, inv. č. 3622). V zbierke GMB sa objavujú ešte dve ďalšie verzie od neznámych autorov: *Portrét Františka I.*, olej, plátno, 27,5 × 22,5 cm, inv. č. A 591; alebo *Portrét Františka I.*, okolo 1800 – 1815, olej, plátno, 126 × 96 cm, inv. č. A 117a.

⁴⁵ *Portrét Františka I.*, olej, plátno. Kunsthistorisches Museum, Viedeň, inv. č. GG 7014.

⁴⁶ Carl von Sales: *Franz I. Kaiser von Österreich 1768 – 1935 in ungarischer Galauniform, im Hintergrund Pressburg*. – *Katalog Verein der Museumsfreunde. Österreichische Porträt Ausstellung 1815 – 1914*. Wien : Künstlerhaus, 1927, s. 12, kat. č. 25, majetok Princa Maxa Hohenberg Artstetten.



9. Jozef Miklošik Zmij: *Portrét Františka I.*, 1825, olej, plátno, 111 × 81,5 cm. Šarišská galéria, Prešov, inv. č. D 175. Foto: Archív galérie.

Karolíny Augusty viedenský maliar Carl Hummel (1769 – 1840), ktoré sa nachádzajú v zbierke Slovenského národného múzea – Historického múzea v Bratislave [Obr. 5-6].⁴⁷ Vychádzal z typu francúzskej miniatúry, ktorú do Viedne priniesol Isabey

⁴⁷ Carl Hummel: *Portrét Františka I.*, 1816, akvarel, slonovina, 15 × 14 cm. SNM – HM, inv. č. UH 1714; Carl Hummel: *Portrét Karolíny Augusty*, 1816, akvarel, slonovina, 15 × 14 cm. SNM – HM, inv. č. UH 1715.

⁴⁸ <http://www.wilnitsky.com/scripts/redgallery1.dll/details?No=29291> (3. 9. 2009).

⁴⁹ Karol Steinacker: *Portrét Františka I.*, 1832, olej, plátno, 242 × 179,5 cm. GMB, inv. č. A 132.

⁵⁰ V zbierkach Západoslvenského múzea (ZM) v Trnave sa nachádza podobná verzia. – Neznámy maliar: *Portrét Františka I.*, okolo 1832, olej, plátno, 219 × 160 cm, neznáčené. ZM,

(typ portrétu podľa cisárovnej Jozefíny). Identický typ portrétu v prevedení, ako aj v použití odevu spracoval aj J. B. Lampi.⁴⁸

Maliar Karol Steinacker (1800 – 1873), ktorý študoval na viedenskej Akadémii v rokoch 1821 – 1828, sa následne, kým sa v 1837 neusadil v Soproni, venoval portrétom a sakrálnym obrazom. Františka I. portrétoval v roku 1832 v uhorskom slávnostnom korunovačnom odevu, s uhorskou korunou na stolíku [Obr. 7].⁴⁹ Na ľavej strane je priezor do krajiny, kde vidno Bratislavský hrad. Dole pod stolíkom sa nachádza znak Uhorska. Pôvodne bol obraz pripísaný ako portrét Ferdinanda V., ale na základe porovnania fyziognómie ide s určitosťou o jeho otca. Trochu mätúce je pozadie portrétu, kde sa vyskytuje spomínaný bratislavský hrad, keďže František I. – na rozdiel od jeho dvoch manželiek a syna – nebol korunovaný za uhorského kráľa v Bratislave. Podobná verzia sa nachádza v zbierke Západoslvenského múzea v Trnave (nápis na triumfálnom oblúku: FRANCISCUS II. / IMPERATOR. AUGUST. HUNGAR. ET. BOH. REX / LEGE. ET. FIDE. / EUROPAE. PACIFICATOR), kde je ale František I. vyobrazený ako monarcha celej ríše bez priamej nadväznosti na Uhorsko, len svätoštefánska koruna leží na stolíku vedľa ostatných insígnií [Obr. 8].⁵⁰ Obraz patrí do okruhu maliara Steinackera.

V iných slovenských zbierkach stojí za povšimnutie napríklad *Portrét Františka I.* od prešovského maliara Jozefa Miklošika Zmija (1792 – 1841) z roku 1825,⁵¹ pričom išlo o objednávku miestnej knižnice [Obr. 9].⁵² Podobne bol na objednávku pre radnicu mesta Prešov namaľovaný *Portrét Františka I.* v červenej husárskej uniforme od Jána Rombauera

Trnava, inv. č. 12333. Za informáciu o tomto diele ďakujem p. S. Jurčovej zo ZM v Trnave.

⁵¹ Jozef Miklošik Zmij: *Portrét Františka I.*, 1825, olej, plátno, 111 × 81,5 cm. Šarišská galéria, Prešov, inv. č. D 175.

⁵² Na zadnej strane je nápis: „Eperjessiensis Bibliotheca sub. Regimine Augustissimi Austriae Imperatoris et Regis Aplici Francisci I. per Ioannem Kováts Agneusem Fundatae, Illius Effigiem hanc, dono dedit Idem. Die 12 Ma. Febr. 1825. Miklossyi pinx.“

⁵³ Objednávateľom bol starosta Karol Podhorányi. – BAYER, J.: Újabb adatok Rombauererről. In: *Művészet*, 1908, s. 131.

10. Johann Peter Krafft: *Korunovácia cisárovnej Karolíny Augusty, 1825 – 1826, prípravná kresba. Repro: FRODL-SCHEEMAN 1984, c. d. (v pozn. 18), s. 68, kat. č. 26.*



(1782 – 1849), ktorý je dnes nezvestný.⁵³ V zbierke Slovenského národného múzea – Múzea Bojnice sa nachádzajú dve verzie portrétu cisára od neznámych autorov.⁵⁴ Tieto práce vznikali na základe grafických, alebo maľovaných predloh.

Korunovačné portréty

Pre Bratislavu boli určujúce korunovačné portréty, ktoré súviseli s korunováciami uhorských kráľov a kráľovien.⁵⁵ Korunovácie uhorských panovníkov sa v chráme sv. Martina konali od roku 1526 do roku 1830. V tomto čase tu bolo korunovaných desať kráľov, jedna kráľovná a osem kráľovských manželiek. Vo vzťahu k téme sú v období prvej polovice 19. storočia najdôležitejšie korunovačné portréty manželiek Františka I. – Márie Ludoviky (1808) a Márie Kristíny (1825) – a následne jeho syna Ferdinanda I. (v Uhorsku Ferdinanda V., 1830).

Pri týchto udalostiach pôsobili v meste na objednávku cisárskej kancelárie umelci, ktorí mali za úlohu dokumentovať celý proces, ako napríklad Eduard Gurk, Johann Nepomuk Höfel alebo J. A. Schloser. Zaujímavým príkladom je *Portrét cisárovnej Karolíny Augusty* v slávnostnom uhorskom odevu od viedenského maliara Johanna Petra Kraffta,⁵⁶ známy aj v grafickom prevedení od Carla von Sales.⁵⁷ Predstavu o podobe Krafftovho portrétu, ktorý je dnes nezvestný, si môžeme urobiť na základe jeho verzie v súkromnom viedenskom majetku.⁵⁸ Ide o reprezentačné dielo, kde je cisárovná spodobená v interiéri na vyrezávanom kresle pred nainštalovanou drapériou. Je oblečená do slávnostnej uhorskej toalety a vznik obrazu súvisí s jej korunováciou. Vznikol ako oficiálny portrét uhorskej kráľovnej na objednávku Viedne. Priamo v roku jej korunovácie Krafft vytvoril kresbovú štúdiu k rozmernej kompozícii *Korunovácia cisárovnej Karolíny Augusty*, dnes

⁵⁴ Neznámy maliar: *Portrét Františka I.*, olej, plátno, 72 × 54 cm. SNM – Múzeum Bojnice, inv. č. XI-535; Neznámy rakúsky maliar: *Portrét Františka I.*, olej, plátno, 77 × 62 cm. SNM – Múzeum Bojnice, inv. č. XI-234.

⁵⁵ HOLČÍK, Š.: *Korunovačné slávnosti, Bratislava, 1563 – 1830*. Bratislava 1986.

⁵⁶ Johann Peter Krafft: *Portrét cisárovnej Karolíny Augusty*, 1825, olej, plátno. – FRODL-SCHEEMAN 1984, c. d. (v pozn. 18),

s. 153, kat. č. 135, bez reprodukcie. Krafft patril k vyhľadávaným portrétistom šľachty aj v Uhorsku (napríklad *Portrét grófa Barkóczyho*).

⁵⁷ Carl von Sales – L. Lanzedelly: *Ihre Majestät die Kaiserin Koenigin von Oesterreich Caroline Auguste, Koenigliche Princessin von Bayer am Krönungstage zu Pressburg, den 23ten September 1825*.

⁵⁸ FRODL-SCHEEMAN 1984, c. d. (v pozn. 18), s. 152, č. kat. 134.

v súkromnom majetku [Obr. 10].⁵⁹ Inšpiroval sa monumentálnym dielom *Korunovácia Jozefíny* od J. L. Davida.

Istej demokratizácii umenia napomohol rozvoj grafických techník. Kúpiť si portrét panovníka, prípadne vyobrazenie dôležitej historickej udalosti (ako boli napríklad korunovácie) si mohla dovoliť čoraz väčšia skupina ľudí. Na začiatku 19. storočia sa grafické médium aj technicky zdokonalilo, a to vďaka technike litografie, ktorá nebola tak náročná na prevedenie, a, čo je hlavné, priniesla variabilnosť s prácou s jednotlivými námetmi. Cenová dostupnosť a schopnosť rýchlo reagovať na aktuálne zmeny podporili čoraz širšie využívanie grafiky aj na oficiálne portréty panovníka. Grafický portrét panovníka bol dôležitou súčasťou jeho politiky, hoci zároveň treba pripomenúť cenzúru dvorskej kancelárie, ktorá vydávala povolenia nielen na tvorbu, ale aj na rozmnožovanie jednotlivých verzií portrétov. Populárne boli listy z cyklu *Erinnerungs-Blätter an die Krönung S.K.H. des Erzherzog Kronprinzen Ferdinand zu König von Ungarn in Pressburg d. 28. Sept. 1830* od Eduarda Gurka. Grafické listy bývali často kolorované a zachytávali celý proces korunovácie, od príchodu do mesta, vlastného aktu korunovácie, cez pohľad na veseliciach sa Bratislavčanov, až po zobrazenie panovníka na korunovačnom pahorku.

Ferdinand I. (V.)

Ferdinand I. (V.) (1793 – 1875), spodobnený ako uhorský kráľ, patrilo k častým námetom oficiálnych portrétov v Uhorsku, čo súviselo s jeho propagáciou po dosiahnutí tohto postavenia. Na trón nastúpil v roku 1835 a vládol do roku 1848. Keďže jeho fyziognómia bola mierne poznačená vodnatieľkou, býval na portrétoch často idealizova-

ný, najmä pokiaľ išlo o zväčšenie jeho hlavy. Sama dvorská kancelária vydala príkaz o vytváraní prikrášených portrétov, kde mali byť fyziognomické defekty potlačované. Vzniklo len niekoľko oficiálnych portrétov, ktoré sa následne kopírovali. Časté bolo jeho spodobenie v korunovačnom ornáte, prípadne v rúchu Rádu zlatého rúna. Celofigurálne portréty sú zriedkavé, najčastejšie išlo o polpostavy. Portrétovali ho Johann Nepomuk Ender, Anton Einsle, Leopold Kupelwieser, Heinrich Schlessinger, Friedrich Lieder, František Balassa, Johann Nepomuk Ender a ďalší.

Oproti portrétom jeho otca, ktorý býval spodobovaný v rôznych typoch, v prípade Ferdinanda V. umelci preferovali tradičné riešenia. Časté boli práve korunovačné reprezentačné portréty s insígniami jeho postavenia, ktoré preberali tradičný typ z 18. storočia. Zachovali sa nielen ako olejomalby, ale aj ako grafické listy alebo medaily. Vo Franzenburgu sa v korunovačnej sále nachádza portrét Ferdinanda V. pod názvom *Ferdinand I. na korunovačnom pahorku v Bratislave* z roku 1830 od Johanna Nepomuka Höchleho.⁶⁰ Ferdinand V. sa počas korunovácie zúčastnil aj uhorského snemu, ktorý finančne podporil. To mu zabezpečilo podporu uhorských stavov. V Lotrinskej sále sa okrem toho nachádza aj portrét jeho manželky, ako aj Ferdinandov portrét od Josepha Bayera z roku 1831. Ferdinanda V. portrétovali väčšinou viedenský maliari, napríklad Franz Eybl. Carl Haemerlein vytvoril reprezentačný portrét Ferdinanda, ktorý sa rozšíril v grafickej verzii od Adolfa Theera.⁶¹ Ide o oficiálny portrét so všetkými znakmi korunovačného typu zobrazenia. V podobnom postoji je aj portrét od J. N. Endera,⁶² ktorý bol často preberaný ako vzor. Počas vlády Ferdinanda V. sa jeho portrét často objavoval aj na výstavách viedenskej Akadémie.⁶³

⁵⁹ Johann Peter Krafft: *Krönung der Kaiserin Carolina Augusta zur Königin von Ungarn in Pressburg am 25. September 1825*, 1825 – 1826, prípravná kresba. – Ibidem, s. 68, kat. č. 26.

⁶⁰ Johann Nepomuk Höchle: *Ferdinand I. auf dem Krönungsbügel in Pressburg*, 1830. – TELESCO 2006, c. d. (v pozn. 2), pozn. 307.

⁶¹ Carl Haemerlein – Adolf Theer: *Ferdinand V.*, 1830, litografia, papier, 52 × 32 cm. GMB, inv. č. C 507.

⁶² Johann Nepomuk Ender: *Ferdinand I.*, 1836. Belvedere, Viedeň, inv. č. 8664.

⁶³ Portréty panovníka sa objavovali aj na dobových výstavách: Ke. Majestät Ferdinand V. König von Ungarn k. k. zu Pferd im Krönungs-Ornate von J. M. Sperling (*St. Anna Cataloge*, 1832, č. 389, s. 34); Portrait Kr. Majestät Ferdinand V. König von Ungarn, Kronprinzen von Österreich, k. k. Federzeichnung von Stibor A. Bunzel (*St. Anna Cataloge*, 1832, č. 41, s. 5); Portrait Kr. Majestät Ferdinand V. König von Ungarn, Kronprinzen von Österreich, Lithografie von Robert Theer (*St. Anna Cataloge*, 1832, č. 32, s. 4).



11. František Balassa: *Portrét cisára Ferdinanda V.*, 1840, olej, plátno, 97 × 72 cm. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapešť, inv. č. 814. Foto: Archív autorky.

Ďalší z množstva zachovaných portrétov Ferdinanda V. sa nachádza v zbierke Magyar Nemzeti Múzeum v Budapešti a pochádza od bratislavského maliara Františka Balassu [Obr. 11].⁶⁴ Ide o nie veľmi vydarenú kópiu, vytvorenú na základe grafickej predlohy. Ferdinand V. sedí v interiéri vo vyrezávanom barokovom kresle s modrou potlačou, s rukou opretou o operadlo. Oblečený je do slávnostného odevu Rádu zlatého rúna s červeným kabátcom, na ktorom má bielo podšitý purpurový zamatový plášť. Na hrudi má Rád zlatého rúna, ako i ďalšie štyri rády – Rád Márie Terézie, Rád svätého Štefana a Rád Leopolda a Rád železnej koruny. Objednávateľ tohto obrazu je neznámy.

V majetku Západoslovenského múzea v Trnave sa nachádzajú dve verzie portrétu panovníka od nemeckého maliara činného v Uhorsku, Friedricha



12. Friedrich Lieder: *Ferdinand V.*, 1835, olej, plátno, 237 × 153 cm. Dielo pred reštaurovaním. Západoslovenské múzeum, Trnava, inv. č. 4998. Foto: Archív múzea.

Liedera (1780 – 1856),⁶⁵ ktoré pôvodne patrili do majetku Spolku ostrostrelcov. Na zadnej strane plátna sa nachádza nápis od maliara: „*Zum Andenken des Regierungsamts tritt Seiner K.K. Maestat Ferdinand I. dem Tirnauer bürg. Jaegercorps gemalt u. Gewidmet von seinem Hauptmann u. Corpscommandant dem Mitgliede u. ord. Rathe der K. K. Academie der bildenden Künste Friedrich Lieder 1835.*“ V prvom prípade ide o korunovačný portrét s motívom bratislavského hradu v pozadí,

⁶⁴ František Balassa: *Portrét cisára Ferdinanda V.*, 1840, olej, plátno, 97 × 72 cm. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapešť, inv. č. 814.

⁶⁵ Friedrich Lieder: *Ferdinand V.*, 1835, olej, plátno, 237 × 153 cm. Západoslovenské múzeum, Trnava, inv. č. 4998.



13. Ján Rombauer: Ferdinand V., 1840, olej, plátno, 200 × 150 cm. SNM – Múzeum Červený Kameň, inv. č. O 274. Foto: J. Tibányi.

ktorý Lieder vytvoril v roku 1835 [Obr. 12]. Oproti bratislavskému portrétu tu ide o celofigurálne spodobenie, kde je panovník umiestnený v interiéri, opiera sa o palicu, po pravej strane je stolík s uhorskou korunou. V okennom výseku na zadnej ľavej strane je vložený pohľad na kopec s bratislavským hradom. Ferdinand V. je zobrazovaný ako trištvrtpostava už nie v honosnom korunovačnom rúchu, ale v uhorskej galauniforme. Aj menej výpravné pozadie s použitím menšieho množstva predmetov (interiérové doplnky, vyrezávaný stolík, drapéria) ho robia menej okázalým. V každom prípade však nestratil nič z prezentačného účinku, ktorý malo toto dielo navodiť.⁶⁶

K najreprezentatívnejším zobrazeniam panovníka patrí portrét od Friedricha Liedera, vytvorený pre objednávku Bratislavy v roku 1840.⁶⁷ Informovalo

⁶⁶ V zbierkach Wien Museum sa nachádza veľkoformátový reprezentačný korunovačný portrét Ferdinanda I. od neznámeho maliara.

⁶⁷ Friedrich Lieder: *Ferdinand V.*, 1840, olej, plátno, 126,5 × 98,5 cm, značené: „F. Lieder Socius Aedemiae Caes Reg Artium Viennensis pinxit 1840“. GMB, inv. č. A 2418.

o ňom i súdobé periodikum *Pannonia*, presne 5. januára 1841: „Kalt! Kalt! – Das ist kein zivilisierten Winter mehr, sondern ein barbarischer, den 19 Grad kalte bringt, und Holz, sen... Gerade im Winter schart sich um Kunst und Poesie, die immer jungen und ewig blühenden die Menschheit, und sucht und findet Labung an ihrer Schöpfungen. Auf bei uns ergösst man sich an einiges Werken der böheren Kunst, inmitten des eisigen Winters. Ich meine nicht die Lektüre, die hier manche Berehrer zählt, noch weniger das Schungelüste des Theaters, und am wenigsten das gebanselose Kitzeln des Trommeltells, sondern Gestaltungen in Farben, die durch Auge zu den Sinnen sprechen.“

*Herr L I E D E R hat seinen allen Kränzen neue Blätter anges(f)ügt. Es stellte im Casinosaale das Portrait Dr. Majestät des glorreich regierenden Kaisers und Königs zur Ansicht aus, welches für den Saal der hiesigen Wahlbürger-schaft bestimmt ist... Das Gemälde wird stets eine Kunstzierd Pressburgs bleiben.*⁶⁸ Lieder pri spodobení vychádzal z konvenčných znakov reprezentatívneho portrétu

(veľká drapéria v pozadí, výhľad do konkrétnej krajiny, panovníkova póza), ktorý mal zachytiť osobnosť panovníka v súvislosti s mestom. Okrem uhorskej slávnostnej uniformy je to aj pohľad na bratislavský hrad v pozadí, ktorý divákovi približuje osobnosť panovníka a jeho spojitost' s Bratislavou. Ferdinand V. má na krku zavesený Rád zlatého rúna, ako aj všetky rády typické pre člena Habsburskej rodiny. Panovník je odetý v uhorskej galauniforme, ktorou tiež vyjadruje svoje postavenie k Uhorsku. Insignia jeho úradu – svätoštefanská koruna – je umiestnená na stole na pravej strane. V ľavej ruke drží žezlo, pravú ruku, ktorú má čiastočne prekrytú kabátikom, má položenú na uhorskej šabli, ktorou počas korunovačnej ceremónie žehnal z korunovačného pahorka celému Uhorsku.

Pre potreby štátu alebo mesta sa často vytvárali repliky panovníckych portrétov. Tak v roku 1846 vznikla pre Bratislavu i kópia tohto diela, vytvorená bratislavským maliarom Sebastiánom Majschom (1807 – 1859).⁶⁹ Majschovo dielo bolo pôvodne

⁶⁸ NEUSTADT, A.: Feuilleton, Locales. In: *Pannonia*, 5. Jänner 1841, No. 1, s. 4.

⁶⁹ Sebastián Majsch: *Portrét cisára Ferdinanda V. ako zakladateľa kostola sv. Ladislava v Bratislave*, 1846, olej, plátno, 120,5 × 92,5 cm, značené vpravo dole vrypom: „S. I. Maisch 846“. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. č. O 1175. Na listine na stole text: „Fundamentum posuit die 23^{te} Octobris 1830.“

určené pre halu mestského lazaretu sv. Ladislava. Preto tu tiež došlo k zmene – na ľavej strane pozadia sa na kópii, na rozdiel od originálu s pohľadom na bratislavský hrad, vo výseku nachádza pohľad na kostol a lazaret sv. Ladislava. Išlo pravdepodobne o podmienku zo strany konventu svätého Ladislava, lebo dielo malo pripomínať panovníkovu donáciu pre kostol.

Podobne ako v Bratislave, aj na východnom Slovensku sa zachovalo niekoľko verzií portrétu Ferdinanda V., hlavne ako uhorského kráľa. Ján Rombauer maľoval – okrem už spomínaného portrétu Ferdinandovho otca – niekoľkokrát aj samého cisára. Zachovala sa verzia, ktorú objednalo mesto Prešov, kde je panovník stvárnený v červenej husárskej uniforme [Obr. 13].⁷⁰ Pre šarišský komitát bola objednaná iná verzia tohto portrétu, s Rádom svätého Štefana a v ornate zlatého rúna, ktorá je dnes nezvestná. V zbierke bývalého starostu Karola Podhorányiho sa ešte nachádzala menšia verzia tohto portrétu, ako aj štúdia hlavy cisára.⁷¹ Ďalšou prácou vytvorenou na základe predlohy je napríklad obraz od Jozefa Bodu z roku 1851 [Obr. 14],⁷² ktorý bol pôvodne majetkom Eparchiálnej rady pravoslávnej cirkvi v Prešove. Aj keď ide o pomerne kvalitne prevedené portréty, opäť vznikli pravdepodobne na základe grafických predlôh.

František Jozef I.

V chronologickom slede po Františkovi I. a Ferdinandovi V. nastúpil na trón František Jozef I. (1830 – 1916), ktorý ako mladý cisár prežil revolučný rok. Vládal od roku 1848 do roku 1916. Počas tohto dlhého obdobia vzniklo množstvo jeho portrétov, ako aj jeho manželky Alžbety (Sisi).⁷³ O cisárovi bolo



14. Jozef Boda: *Portrét Ferdinanda V.*, 1851, olej, plátno, 110 × 82 cm. Šarišská galéria, Prešov, inv. č. D 176. Foto: Archív galérie.

známe, že si prial vidieť každý portrét vytvorený pri dvore. Najčastejšie sa nechával portrétovať v maršalskej uniforme s Rádcom Márie Terézie,⁷⁴ prípadne v reprezentačnej podobe v rúchu Rádu zlatého rúna. V období okolo roku 1848 vzniklo viacero portrétov mladého panovníka. V zbierke Galérie mesta Bratislavy sa nachádza portrét od neznámeho maliara,⁷⁵ ktorý pôvodne pochádzal z majetku rodiny Mirbach. Ďalší portrét panovníka od neznámeho maliara [Obr. 15]⁷⁶

⁷⁰ Ján Rombauer: *Ferdinand V.*, 1840, olej, plátno, 200 × 150 cm. SNM – Múzeum Červený Kameň, inv. č. O 274.

⁷¹ Dnes nezvestné diela. – *Múvészeti*, 1908, s. 131.

⁷² Jozef Boda: *Portrét Ferdinanda V.*, 1851, olej, plátno, 110 × 82 cm. Šarišská galéria, Prešov, inv. č. D 176.

⁷³ Predovšetkým v maďarskom maliarstve, keďže cisárovná mala veľké sympatie k Uhorsku, vytvorili maliari viacero jej vydarených portrétov, tie patria ale do obdobia druhej polovice 19. storočia.

⁷⁴ Príkladom môže byť portrét od Miklósa Barabása z roku 1853 (*František Jozef I.*, 1853, olej, plátno, 268 × 178 cm. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapešť, inv. č. 477).

⁷⁵ Neznámy maliar: *František Jozef I.*, okolo 1848, olej, plátno, 43 × 33 cm. GMB, inv. č. A 733. Nachádza sa tu ešte jedna verzia od neznámeho maliara (Friedrich Wailand): *Portrét Františka I.*, okolo 1848, olej, plátno, 37,5 × 24 cm. GMB, inv. č. A 747.

⁷⁶ Neznámy maliar: *František Jozef I.*, okolo 1850, olej, plátno, 116 × 94 cm. GMB, inv. č. A 673. Portrét vznikol na základe litografie; GMB, inv. č. C 105.



15. Neznámy maliar: František Jozef I., okolo 1850, olej, plátno, 116 × 94 cm. Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 673. Foto: Archív galérie.



16. Juraj Pálmay: Portrét Františka Jozefa I., 1852, olej, plátno, 257 × 185 cm. Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 2161. Foto: Archív galérie.

vznikol na základe predlohy od Antona Einsleho.⁷⁷ V malom formáte sa nachádza v zbierkach Galérie mesta Bratislavy aj *Portrét cisára Františka Jozefa I.*, celofigurálny portrét v korunovačnom rúchu.⁷⁸ Prvé portréty spodobovali mladého panovníka v uniforme, čo súviselo s revolučným obdobím a s jeho výchovou ako vojaka. V roku 1852 portrétoval vladára aj uhorský maliar Juraj Pálmay (okolo 1825 – okolo 1860) [Obr. 16],⁷⁹ ktorý si v tom čase vybudoval kariéru bratislavského maliara. Ide o celofigurálny

reprezentačný portrét, zachytávajúci vladára v korunovačnom rúchu s hermelínovým plášťom. Obraz sa spomínal aj na stránkach *Pressburger Zeitung* v roku 1852.⁸⁰ V zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach sa nachádzajú dve verzie portrétu mladého cisára – jedna od neznámeho autora, druhá od Friedricha Kreppa.⁸¹

František Jozef I. spolu s manželkou patrili k najpopulárnejším osobám, ktoré boli v monarchii portretované. Rozšírením fotografie ich počet ešte

⁷⁷ Anton Einsle: *Portrét Františka Jozefa I.*, okolo 1850. Belvedere, Viedeň, inv. č. 4658; HMSW, inv. č. 51.592. Pozri SADOFSKY, G.: Anton Einsle (1801 – 1871). In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 31, 1987, 75, s. 5-72.

⁷⁸ Neznámy maliar: *Portrét Františka Jozefa I.*, okolo 1848, 37,5 × 24 cm. GMB, inv. č. A 747; Neznámy maliar: *Portrét Františka Jozefa I.*, okolo 1848, 43 × 33 cm. GMB, inv. č. A 733.

⁷⁹ Juraj Pálmay: *Portrét Františka Jozefa*, 1852, olej, plátno, 257 × 185 cm. GMB, inv. č. A 2161. Petrová píše ešte o jednej verzii portrétu. – PETROVÁ, A.: *Umenie Bratislavy, 1800 – 1850*. Bratislava 1958, s. 32.

⁸⁰ *Pressburger Zeitung*, 1. September 1852, No. 1, das Bildnis Franz Josef von akad. Maler Pálmay.

⁸¹ Friedrich Krepp: *František Jozef I.*, okolo 1855, olej, plátno, 144,5 × 93,5 cm. Východoslovenské múzeum, Košice, inv. č. S 2561.

viac narástol. Súviselo to aj s dlhou dobou panovania cisára, ktorý patril k najdlhšie vládnucim Habsburgovcom. Portréty z druhej polovice 19. storočia budú preto predmetom ďalšieho výskumu.

Panovnícky portrét bol súčasťou politického a spoločenského života Uhorska. Vychádzal z kompozičných typov, tak ako sa v dejinách umenia novoveku vyhranili na renesančnom základe zásluhou maliarov ako Rubens, Van Dyck, Vélasquez, Rigaud⁸² a ďalších. V 19. storočí potreba reprezentácie a zástupnej funkcie panovníka pre jednotlivé mestá monarchie podmienila pokračovanie tohto druhu portrétov, ktoré boli veľmi žiadané. Nie v každom

prípade ich vytvárali len dvorskí umelci, ale často ich tvorili práve miestni maliari na základe predlôh a za pomoci grafických listov. Často došlo k „posunu“ fyziognomickej podoby panovníka oproti originálu, čo záviselo od maliarskej zručnosti konkrétneho umelca. Väčšie centrá si mohli dovoliť objednávku u známejších a dobre školených maliarov (napríklad F. Lieder, J. Rombauer), najčastejšie sa ale v zachovanom materiáli objavujú diela neznámych autorov s kolísavou kvalitou prevedenia portrétov. Počet portrétov panovníkov bol v tom období pravdepodobne omnoho väčší, než je známe z aktuálneho stavu zachovaných diel.

⁸² LLOYD, Ch.: Portraits of Sovereign and Head of State. In: *Citizens and Kings. Portraits in the Age of Revolution, 1760 – 1830*. London : National Portrait Gallery, 2007, s. 60.

The Habsburgs in the First Half of the 19th Century. Emperors' Portraits in Slovak Galleries and Museums Collections*

Summary

A portrait of a ruler as a personification of the state had been one of the most common commissions from artists, and it was not different also during the 19th century. Today, in every school or state institution there is an image of the president in the form of a photograph. In the past there were painted portraits (or their copies) of the ruler. In the society of the 18th century and the first half of the 19th century, before the invention of photography, a painted image was fulfilling its main function – to capture the likeness of the portrayed person. The function of the portrait was highly representative, also in the case of his (or her) absence at the court. Often the portrait had a function of a talisman. A multi-ethnic monarchy had in each of its parts different ways of showing emperor's identity. For the Hungarian Monarchy, from the times of Rudolf II, the genealogy of the Habsburg ruler used to be incorporated in the long historical line of Hungarian kings starting with St. Stephen.

Portraiture of the ruler in the second half of the 18th and the first half of the 19th century was influenced by Italian and French art. In these centres there appeared genre signs that expressed themselves in the portrait-making in Central Europe, mainly in Vienna, too. A portrait of Louis XIV painted by Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743) was often taken as a model, picturing a centrally placed figure of the king with a stylised gesture of his right hand, wearing an ermine coat and the attributes of his position. It presents the credo "*I am the State*", the absolute power.

The first half of the 19th century witnessed a shift in the way of portraying an emperor – from the absolutist feature to a closer relation to citizens of the state. Francis I for example used this strategy,

mostly in the period after the Congress of Vienna. "*Der Mensch steckt im König, der König steckt im Menschen, und wie der Mensch ist, so ist der König.*" The process of the "nationalization" took place, when the monarch was not only presented as an absolutist ruler, but also in the perception of his personality connected to different ethnics in the monarchy (for example, for the Hungarians it was the form of Hungarian king or queen).

Until the reign of Maria Theresa and Joseph II, the portrait of the monarch was placed mainly in rooms of royal and representative residences or aristocracy seats. From the times of Joseph II, more and more new places appeared where the official portrait was placed to fulfil its representative function. The art of the 19th century did not create its own way of portraying monarchs. On the contrary, most of the already established types were in use instead. Painters worked with draperies, robes and chasubles, the symbols and attributes coming from the Baroque "vocabulary". One of the official dresses of the emperor became a uniform, which gradually gained popularity. It appears in a number of portraits of Francis I and later of Francis Joseph I. Thus, both of them presented their status in the country through their military functions. The number of portraits depicting an emperor as the ruler of the empire decreased and the monarch was more frequently presented in his duty status to his country – in uniform or civil attire.

For the first half of the 19th century in former Upper Hungary (today Slovakia), portraits of ruling emperors such as Francis I (1768 – 1835), Ferdinand V (1793 – 1875) and later also Francis Joseph I (1830 – 1916), who entered the throne in the revolutionary year 1848, became characteristic. In collections of

* The study is based on results of research executed in the frames of the VEGA project No. 1/0316/08 *Europe and us – us and Europe: Inclusions of the European in the 19th century art*

in Slovakia, financed by the Scientific Grant Agency of the Ministry of Education of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences.

Slovak museums and galleries there is a comparatively big number of their portraits, made by various, but mostly unknown authors.

In the Slovak collections, Francis I is represented by small portraits, often captured in his uniform with the Order of the Golden Fleece and other orders belonging to his status. A whole-figure portrait of him being depicted as the emperor of Austria is in the collection of the City Gallery of Bratislava, one version painted by J. Cimbál, another by K. Steinacker. The Šariš Museum in Prešov possesses the representative portrait by J. Miklošík Zmij from 1825.

Francis I's son Ferdinand I, crowned in 1830 in Bratislava as Ferdinand V, was depicted mostly as the Hungarian King, eventually also in a military uniform or in Hungarian gala uniform. In many cities of Hungary, he was portrayed by artists such as F. Lieder, J. Rombauer, J. Boda and others. The main problem they had to deal with was his specific physiognomy influenced by his weak condition and poor health. Thus they often made him more beautiful, as the proper representative of the monarchy.

Also the reign of Francis Joseph I belonged to the first half of the 19th century, as he entered the throne at its end, in the revolutionary year 1848. That is why he was depicted mostly as a soldier in his uniform according to his official portrait by Anton Einsle in

the majority of his portraits from this period. Other paintings are copies of official full-length representative portraits with the royal insignia of power.

The portrait of an emperor was a part of political and social life in Hungary. It was based on compositional types formed by the Renaissance and later developed by painters such as Rubens, Van Dyck, Velasquez, Rigaud and others (regarding the gestures, costumes, composition, etc.). In the first half of the 19th century, the need both for the state representation and purpose of representing the emperor in individual cities of the monarchy resulted in the continuation of such portrait types that became demanded. Not every time were they created by court artists; it was mainly local or just for a period of time settled down painters who made portraits after artworks and more often engravings. The "shifts" in physiognomic appearance of a monarch depended on artist's skills and the budget of the customer. Bigger cities could afford to employ well-known and educated painters (F. Lieder, J. Rombauer, J. Cimbál, J. Pálmay, F. Balassa and others). However, the majority of the preserved material presents unknown authors with unbalanced quality of portraying. The number of emperors' portraits was presumably much higher at that time than we may know from the current state of the preserved works.

English translation by M. Herbst

Maliari zo Slovenska a umelecké prostredie Apeninského polostrova v 19. storočí

Viera BARTKOVÁ

Talianske centrá dlhodobo dominovali v umeleckom prostredí Európy vďaka mnohým štýlovým inováciám a následnému označeniu za umelecké vzory a zásobnice námetov, motívov a diel majstrov, hodných nasledovania a poučenia. Cesta na Apeninský polostrov mala pre umelcov význam nielen z dôvodu intenzívneho umelecko-formatívneho procesu, ale zároveň bola možnosťou pôsobivého úvodu do profesionálnej kariéry v podobe oficiálnych ocenení i prvých objednávok. V priebehu 19. storočia väčšina z uvedených motivácií postupne strácala na aktuálnosti a pozornosť umelcov sa sústreďovala na umelecké prostredie Paríža. Napriek tomu téma talianskych ciest umelcov v 19. storočí patrí k tým najdôležitejším, ktorými sa umelecká spisba daného obdobia zaoberá. Opakovaný návrat európskej a americkej kunsthistorie k tejto téme v posledných desaťročiach súvisí nielen s komerčnou prítlačivosťou „malebných talianskych výjavov“, ale tiež so snahou o prehodnotenie úlohy talianskeho umeleckého prostredia, ktoré bolo optikou progresívnych premien 19. storočia považované za konzervatívne.¹

V slovenských dejinách umenia nebol fenomén talianskych ciest umelcov nikdy systematicky spracovaný. Dôvodov bolo viac, no k tým základným pravdepodobne patrilo aj označenie „slovenský“ a priradenie k národnostnej skupine. S modelom národne orientovaného umenia korešpondovalo len niekoľko umelcov, aktívnych v národno-obrodeneckom hnutí, iní boli do skupiny zaradení vďaka motívom slovenskej krajiny v ich dielach. Vymedzenie skupiny slovenských umelcov na základe kritéria národného jazyka, spôsobilo absenciu umelcov, ktorí síce pochádzali zo Slovenska, ale k jeho kultúrnemu prostrediu nemali takmer žiaden vzťah. Malý počet autorov zodpovedajúcich národnostnému kritériu nevyvolal intenzívnejší záujem o tému talianskych ciest medzi slovenskými odborníkmi a tvorba uvedených umelcov sa stala súčasťou maďarských a rakúskych bádání.

Spomedzi príspevkov maďarských kunsthistorikov sú cennými zdrojmi informácií staršie publikácie a štúdie od Károlya Lyku,² Henrika Horvátha³ a Jenőa Koppa.⁴ K najvýznamnejším a najrozsiahlejším príspevkom patrí štúdia Bélu Bíróa,⁵ prvýkrát publi-

¹ Výstavy *Un Paese Incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*. Paris : Galeries nationales du Grand Palais, Mantova : Palazzo Te, 2001; *Italianische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 – 1850*. Wien : Österreichische Galerie Belvedere, 2001; *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia*. Roma : Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Villa Medici, 2003.

² LYKA, K.: *A táblabíró világ művészete. Magyar művészet 1800 – 1850*. Budapest 1981 (3. ed.); LYKA, K.: *Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850 – 1867*. Budapest 1982 (2. ed.); LYKA,

K.: *Magyar művészetlet Münchenben. Magyar művészet 1867 – 1896*. Budapest 1982 (2. ed.).

³ HORVÁTH, H.: Magyar romantikus festők Rómában. In: *Minerva*, 4, 1925, s. 115-128.

⁴ KOPP, J.: *Magyar biedermeier festészet*. Budapest 1943.

⁵ BÍRÓ, B.: Magyar művészek Olaszországon a 19. század első felében. A Magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve. In: *Művészettörténeti Tanulmányok*. Budapest 1954,

kovaná v roku 1925, neskôr v roku 1954 v rozšírenej a doplnenej podobe. Tému talianskych ciest uhorských umelcov bolo venovaných niekoľko výstav, no väčšina sprievodných textov vychádzala a vychádza z uvedených starších zdrojov a domácich archívnych prameňov. Maďarským kunsthistorikom chýbajú nové, či overené staršie informácie z talianskeho prostredia a bez nich, ako priznáva Orsolya Hessky, „nie je možné vytvoriť úplný obraz o aktivitách uhorských umelcov pôsobiacich v Ríme, či iných talianskych mestách, v prvej polovici 19. storočia“.⁶ Uvedené obzvlášť platí pre umelcov pochádzajúcich zo Slovenska, keďže mnohí z nich strávili väčšinu života na cestách medzi Uhorskom, Rakúskom a Talianskom a až na malé výnimky sa ich dielo zachovalo v torze. Podľa Hessky v Maďarsku to bola „aktivita Karola Marka staršieho, ktorá obrátila pozornosť na umelecké dianie v Taliansku“⁷, na Slovensku by bolo možné označiť za „prikopníka rovnakého charakteru“ Karola Ľudovíta Libaya, ktorého kresby a akvarely z talianskej cesty boli súčasťou monografickej výstavy v roku 1997.⁸ Iným umelcom s rozsiahlou tvorbou z talianskeho prostredia bol Dominik Skutecký. Ani jeho obrazy anekdotického a sociálneho verizmu nevyvolali na Slovensku systematickejší záujem o tému talianskych ciest umelcov.

Tento príspevok sa bude aspoň čiastočne snažiť zaplniť medzeru, ktorá v súvislosti s touto témou ostala v slovenských dejinách umenia, a prezentuje čiastkové výsledky aktuálne prebiehajúceho výskumu. Jeho úvodná kapitola sa začala písať pred niekoľkými rokmi a jej úlohou bolo zhromaždiť informácie o umelcoch, ktorí pochádzali zo Slovenska a svoju prípravu na umeleckú kariéru obohatili o cestu na Apeninský polostrov. Informácie, pochádzajúce z domácich, maďarských a nemeckých prameňov,

boli doplnené o ďalšie, pochádzajúce priamo z talianskeho prostredia alebo sprostredkované zo štúdií európskych umenovedcov. Výskum najmä talianskych zdrojov má mnoho úskalí a prekážok v dôsledku rozptýlenosti centier a následne aj archívnych prameňov. Napriek tomu, vďaka dlhodobému záujmu o túto tému a neustálemu prehľbovaniu sondy do talianskeho prostredia, sa podarilo získať niekoľko nových faktov o autoroch z tejto skupiny. Z uvedených dôvodov však stále nie je možná hlbšia analýza materiálu, ktorý túto tému naplňa, i keď tento príspevok nerezignuje na pokus o interpretáciu diel umelcov v širšom kontexte európskej tvorby 19. storočia.

Cesty do Talianska – motivácia a spôsob financovania pobytu

Motivácie talianskych ciest umelcov boli jednoznačné. Ich spôsob financovania, od ktorého závisela často aj forma či dĺžka pobytu, bol odlišný a rôznorodý, podobne ako aj kariéra umelca v Taliansku i po návrate domov. Hlavným cieľom umelcov bol Rím, ktorý ponúkal viacero možností pre zdokonalenie sa vo vlastnom umení. Antické pamiatky, diela renesančných majstrov a rímskeho Seicenta boli lákadlom už v predchádzajúcich obdobiach, no, ako pripomína Vincent Pomarède, generáciu klasicistov priťahoval okrem iného „exotizmus talianskej civilizácie, rafinovaného a divokej zároveň, ku ktorej sa pridal aj vášnivý záujem o krajinu originálnu, fascinujúcu rôznorodosťou“.⁹ Trasy ciest umelcov boli rôzne v závislosti od krajiny, z ktorej pochádzali, ale podľa dostupných informácií si väčšina z nich vybrala cestu po pevnine, s kratšími alebo dlhšími prerušeniami v jednotlivých talianskych mestách, najčastejšie v Benátkach či Florencii.¹⁰ Z Ríma

s. 531-548 (rozšírené a doplnené vydanie publikácie, ktorá po prvý raz vyšla v roku 1925).

⁶ HESSKY, O.: „Se vuole diventare un pittore“. Pittori ungheresi in Italia 1800 – 1900. In: HESSKY, O. (ed.): *Pittori ungheresi in Italia 1800 – 1900. Acquerelli e disegni dalla raccolta della Galleria Nazionale Ungherese*. [Kat. výst.] Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2002, s. 33.

⁷ Ibidem, s. 33.

⁸ Konceptiu výstavy a katalógu pripravila Danica Zmetáková.

– ZMETÁKOVÁ, D. (ed.): *Karol Ľudovít Libay. Cesty a návraty na Slovensko*. [Kat. výst.] Bratislava : Slovenská národná galéria, 1997.

⁹ POMARÈDE, V. : “... farò la natura come la vedo e come la sentirò” (Brascassat). La rappresentazione della natura intorno al 1820. In: OTTANI, C. A. (ed.): *Un Paese Incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*. Milano 2001, s. 38.

¹⁰ Fransje Kuyvenhoven uvádza príklady dvoch možných trás pre holandských umelcov, tretou možnosťou bola cesta po mori s výstupom v prístave Civitavecchia. – KUYVEN-

umelci cestovali väčšinou ešte do Neapola, prípadne na Sicíliu, a vyhľadávaným miestom krajinárskych motívov bol aj ostrov Capri. Podľa informácií Katalin Sinkó uhorskí umelci používali rovnakú trasu ako štipendisti viedenskej akadémie, i keď mnoho z nich cestovalo do Talianska na vlastné náklady. Po Terste a Benátkach ostávali dlhšie obdobie vo Florencii a Ríme a podnikali výlety na juh Talianska.¹¹

Pobyt umelcov v Ríme mohol byť financovaný z rôznych zdrojov. Mladý adept umenia mal možnosť získať štipendium udeľované domácou umelecko-výchovnou inštitúciou. Rímska cena zabezpečila štipendistovi na istú dobu nielen finančnú podporu, ale aj ubytovanie. Francúzski študenti bývali po dobu troch rokov vo Ville Medici, kde od roku 1803 sídlila Francúzska akadémia v Ríme. Viedenská akadémia poskytovala ubytovanie svojim študentom v Palazzo Venezia, sídle veľvyslanectva habsburskej monarchie. Inou možnosťou bolo financovanie pobytu z vlastných zdrojov alebo prostredníctvom podpory bohatého mecenáša. Úspory aj finančný príspevok však stačili len na istý čas. Podobne bol limitovaný aj štipendista, ktorý sa po skončení štipendia musel buď vrátiť domov alebo si hľadať iné možnosti financovania rímskeho pobytu. Jednu z nich ponúkal aj rozvíjajúci sa turistický ruch a s ním aj obchod so suvenírmi, pripomínajúcimi navštívené miesta. Cestovatelia už od 18. storočia využívali služby miestnych či v Ríme usadených umelcov, ktorí na ich želanie vytvárali portréty s antickými pamiatkami v pozadí, elegické krajiny, veduty mesta, antikizujúce basreliéfy, pamätne medaile a podobne. Svojho „maestra“ si najčastejšie vyberali na základe odporúčania, no obe skupiny – zákazníci i umelci – narástli do takej miery, že „vyprovokovali“ vydanie akéhosi bedekra rímskeho umeleckého prostredia. Zoznam zostavil v roku 1824 Enrico Keller, nemecký prekladateľ kongregácie Propaganda Fide v Ríme, a okrem mien a adries umelcov a umeleckých remeselníkov

obsahoval aj adresy obchodov so starožitnosťami a starými tlačami.¹²

Ako už bolo uvedené, uhorskí – a teda aj umelci zo Slovenska – neprichádzali do Talianska v postavení štipendistov, častejšou formou financovania pobytu bola podpora bohatého mecenáša, alebo si cestu hradili z vlastných prostriedkov. V prvej fáze výskumu bola skupina maliarov pochádzajúcich zo Slovenska rozdelená najprv podľa doložených či možných pôsobísk. Neskôr bola typológia prispôbena získaným informáciami a umelci boli rozdelení do štyroch skupín podľa novej formy pobytu a spôsobu financovania – študenti akadémií, profesori akadémií, umelci-cestovatelia a „neznáme osudy“. Pri prvých dvoch skupinách existovali indikácie či možnosť pôsobenia na niektorej z domácich umelecko-výchovných inštitúcií, do ďalšej boli zaradení maliari cestujúci do Talianska na vlastné náklady. Posledná skupina zahŕňa umelcov s minimom dostupných informácií o ich živote, tvorbe a najmä ceste do Talianska. Do skupiny študentov boli zaradení František von Balassa, Eduard Spiro, Eduard Hriňák a Dominik Skutecký, ktorý je zatiaľ jediným maliarom s potvrdeným riadnym štúdiom na benátskej akadémii. Skupina profesorov pozostávala len z dvoch umelcov – Karola Marka staršieho a Ľudovíta Benického, podobne ako aj skupina cestovateľov – Imrich Emanuel Roth a Karol Ľudovít Libay. K „neznámych osudom“ boli zaradení syn Petra Michala Bohúňa, Kornel Bohúň, a Štefan Noel. V následnej fáze bádania sa táto typológia sa ukázala ako nevyhovujúca a u niektorých umelcov fakty o forme pobytu ako nepresné či nepotvrdené. Pre ďalší výskum bolo a je potrebné pokračovať predovšetkým prostredníctvom hĺbkových sond do umeleckého prostredia jednotlivých talianskych centier, ktoré by mali zahŕňať široké spektrum archívnych prameňov – od inštitucionálnych dokumentov až po korešpondenciu a denníky osôb prichádzajúcich do

HOVEN, F.: Fra caffè e cavaletto. Aspetti della vita e del lavoro degli artisti olandesi a Roma fra 1775 ed il 1835. In: BERGVELT, E. et al.: *Reizen naar Rome: Italië als Leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800. Paesaggisti ed altri artisti olandesi a Roma intorno al 1800*. Roma 1984, s. 80.

¹¹ SINKÓ, K.: *Viaggi pittoreschi in Italia*. In: HESSKY 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 23-24.

¹² KELLER, E.: *Elenco di tutti pittori scultori architetti miniatori incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti aggiunti gli scalpellini pietrarari perlari ed altri artefici e finalmente i negozj di antichità e di stampe esistenti in Roma nell'anno 1824 compilato ad uso de'stranieri da Enrico Keller*. Roma 1824. Publikácia je dnes dostupná v rímskej knižnici Biblioteca Provinciale.

kontaktu s týmto prostredím. Tvorba autorov tak bude následne predstavená v kultúrnom a umeleckom kontexte ich talianskych pôsobísk.

Multikultúrny Rím

Enrico Keller v úvode *Zoznamu maliarov, sochárov, architektov...* uviedol, že Rím je nielen mestom starobylým, ale aj mestom moderného umenia a „v Ríme, jedine v Ríme, sa môže rozvinúť idea európskeho umenia, pretože každý národ sa v ňom chváli výtvarmi svojich najvznešenejších géniov sochárstva, maliarstva a architektúry“.¹³ Moderné umenie v onom období reprezentovala nielen tvorba klasicistov, ale aj generácie romantických umelcov. Romantizmus sa síce formoval v opozícii ku klasicizmu, avšak v niektorých aspektoch nadväzoval na jeho teoretické východiská, ktoré boli do praxe uvádzané prostredníctvom pedagogického procesu. V Kellerovom výroku sa skrýva charakteristika Ríma ako priestoru intenzívneho interkultúrneho dialógu, ktorým ostal skoro po celé 19. storočie. Rímska komunita umelcov patrila k najväčším, čo dokazuje nielen obsiahly Kellerov zoznam, ale aj štatistický prehľad umelcov uverejnený v roku 1845 v *Allgemeine Zeitung* a následne v *Kunst-Blatt*.¹⁴ Podľa publikovaných údajov v uvedenom období žilo v Ríme 405 cudzích umelcov, čo bol počet asi len o tretinu menší v porovnaní s domácimi umelcami. Štatistika z roku 1845 uvádza aj čiastkové počty umelcov jednotlivých národností participujúcich na živote cudzineckej kolónie umelcov. Zjavne najpočetnejšou skupinou boli nemeckí umelci, ktorých bolo v Ríme 158, no k tejto komunite sa tradične radili aj rakúski umelci. 25 Francúzov a 35 Angličanov poukazuje na zmenu klímy v umeleckej kultúre súvisiacu s politickými zmenami v období po Viedenskom kongrese, pretože francúzskych umelcov bolo určite o niečo viac za Bonapartovej dominancie na Apeninskom polostrove. Po roku 1815 sa do Ríma a Talianska vrátili umelci z krajín protinapoleonskej koalície, ktorých počet v prvých desaťročiach 19. storočia značne

klesol. Pomerne vysoké číslo dánskych umelcov (51) určite súvisí aj s pobytom medzinárodne uznávaného a najznámejšieho dánskeho umelca, sochára Bertela Thorvaldsena, ktorého úspešná rímska kariéra bola inšpiráciou pre nejedného mladého umelca, prichádzajúceho do Ríma zavŕšiť svoju profesijnú prípravu. Z ďalších národností pôsobilo v polovici 19. storočia v Ríme 19 Belgičanov, 16 Španielov, 14 Američanov, 5 Holanďanov a 11 Maďarov (Uhrov). Zo slovanských národov štatistika uvádza 17 ruských a 7 poľských umelcov. Premennivosť čísla cudzích umelcov v Ríme súvisela s viacerými skutočnosťami, i keď tou najvplyvnejšou bola politická situácia v Európe. Kuyvenhoven konštatuje, že vo všeobecnosti bolo v Ríme menej cudzincov počas Bonaparteho prítomnosti v Taliansku a na pokles ich počtu, okrem tradičného strachu z epidémií, mali vplyv aj také udalosti ako exil pápeža v roku 1809, alebo smrť sochára Antonia Canovu v roku 1822.¹⁵

Od konca 16. storočia sa cudzinci ubytovávali v okolí Španielskeho námestia, v blízkosti ktorého sa nachádzala Villa Medici. Via del Babuino spájala námestie s Piazza del Popolo, ktorého bránou vstupovali najčastejšie cudzinci do Ríma. Zóna okolo Španielskeho námestia, vršku Pincia a kostola Trinità dei Monti poskytovala mnoho možností na ubytovanie a prenájom ateliéru. V Ríme bolo počas prítomnosti Francúzov niekoľko opustených kláštorov, ktorých ubytovacie kapacity boli využité umelcami. V roku 1810 sa v kláštore San Isidoro na vršku Pincio usadili nazaráni a približne v tom istom období sa skupinka holandských maliarov nast'ahovala do budovy konventu Trinità dei Monti, nachádzajúceho sa nad Španielskymi schodmi.¹⁶ Zoznam Enrica Kellera, obsahujúci okrem mien umelcov aj ich národnosť a adresu bydliska, patrí k najcennejším dokumentom doby. Pre slovenské, respektíve hornouhorské umenie, má hodnotu v podobe niekoľkých mien. Maliar Eduard Spiro a sochár Štefan Ferenczy¹⁷ boli podľa zoznamu ubytovaní v Palazzo Venezia, aj keď nepatrili k riadnym

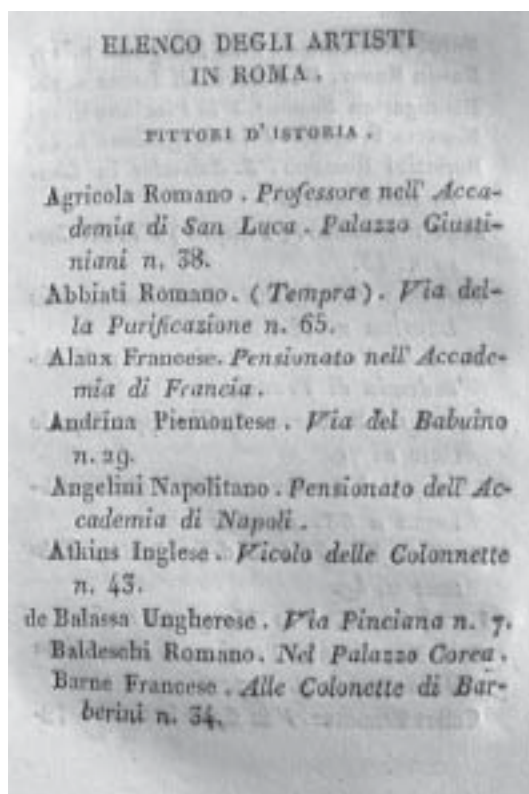
¹³ Ibidem, s. 6.

¹⁴ MAZZOCCA, F.: Da Oriente a Occidente: nuovi protagonisti sulla scena romana. In: PINTO, S. – MAZZOCCA, F. – BAROERO, L. (ed.): *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale et eterna, Capitale delle arti*. Milano 2003, s. 357.

¹⁵ KUYVENHOVEN 1984, c. d. (v pozn. 10), s. 79.

¹⁶ Ibidem, s. 81.

¹⁷ „Ferencig Ungherese. Palazzo Venezia“. – KELLER 1824, c. d. (v pozn. 12), s. 42.



1. Stránka z publikácie Enrica Kellera (Elenco di tutti pittori... Roma 1824) s menom a adresou Františka von Balassu. Foto: Archív autorčky.



2. Eduard Spiro: Dáma v turbane, pred 1835, olej, plátno, 99,5 × 75,5 cm. Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 67. Foto: Archív galérie.

štipendistom viedenskej akadémie. Najdôležitejšou informáciou je však meno a adresa hluchonemého maliara Františka von Balassu, ktorého pobyt v Ríme (a v Taliansku) nebol doteraz archívne doložený. František von Balassa v roku 1824 býval na Via Pinciana č. 7 [Obr. 1],¹⁸ ktorá patrila do skupiny často uvádzaných adries umelcov a nachádzajúcej sa vo vyššie spomínanej oblasti v okolí Španielskeho námestia. Zoznam mal ambíciou byť kompletným zoznamom všetkých umelcov aktívnych v Ríme, preto Keller zaradil aj adresy domácich umelcov a akademikov – členov a pedagógov rímskej Akadémie sv. Lukáša. Keller okrem národnosti a adresy uviedol inštitucionálnu príslušnosť umelca, či už išlo o profesora alebo štipendistu niektorej z rímskych

¹⁸ „de Balassa Ungherese. Via Pinciana n. 7.“ – Ibidem, s. 27.

¹⁹ Napríklad „Peter Boemo. (Animali) Professore nell'Accademia di S. Luca. Nel Palazzo Corea.“ – Ibidem, s. 49.

akademií, u niektorých dokonca aj technickú či žánrovú špecializáciu.¹⁹

Kellerova publikácia teda potvrdzuje v Ríme prítomnosť dvoch maliarov, pochádzajúcich zo Slovenska – Eduarda Spira a Františka von Balassu. Podľa dostupných informácií prvým z dvojice v Taliansku a v Ríme bol **Eduard Spiro** (1805 – 1856), maliar židovského pôvodu z Bratislavy [Obr. 2]. Pramene zhodne uvádzajú podporu grófa Apponyiho, rakúskeho veľvyslanca v Ríme, ktorý ho v roku 1821 poslal študovať do Talianska, a väčšina z nich sa prikláňa k akademickému spôsobu prípravy umelca na milánskej a rímskej akadémii. Podľa Károly Lyka bol Spiro ešte v roku 1822 študentom uvedenej inštitúcie.²⁰ Táto informácia sa zatiaľ nepotvrdila ani po prvotnom

²⁰ LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 176.

výskume v archíve Akadémie sv. Lukáša.²¹ Spirov pobyt v Miláne potvrdzuje list grófa Giulia Perticariho, uverejnený v *Giornale arcadico* v roku 1822.²² List je adresovaný Giuseppemu Tambronimu²³ a datovaný 27. októbra 1821 v Miláne. V liste Perticari odporúča „il sig. Eduardo Spiro“, mladého a talentovaného maliara, a v mene starého priateľstva prosí Tambroniho o prijatie a ochranu mladíka počas rímskeho pobytu a odporúča mu, aby ho zoznámil s „ich priateľmi Camuccinim, Landim, Agricolom a božským Canovom“. ²⁴ Zo sprievodného charakteru listu vyplýva, že na jeseň roku 1821 bol Spiro zrejme na odchode z Milána. Spirov pobyt v Ríme pred rokom 1824 zatiaľ môžeme len predpokladať na základe článku uverejneného opäť v *Giornale arcadico* v tom istom roku. Leopoldo Staggoli, ktorý prevzal rubriku o umení po Tambronihovej smrti, vzdáva hold umeniu Spira, ktorý podľa jeho slov „nesklamal očakávania svojho mecenáša, čo jasne dokazujú dva obrazy, o ktorých by sme sa radi zmienili“. ²⁵ Opisované obrazy *Vybnanie Hagar* a *Portrét dvoch synčekov grófa Apponyiho* sú dnes nezvestné. Staggoli u oboch upozorňuje na harmonický kolorit, na biblickom obraze oceňuje „bello stile“; vynikajúca kresba a zachytenie sladkej nevinnosti detí sú zas kvalitami portrétnych detí. ²⁶ Ďalšie obrazy, ktoré mohli vzniknúť počas rímskeho

obdobia sa objavujú na výstave viedenskej akadémie v roku 1834.²⁷ Lyka uvádza, že počas pobytu Spira v Ríme vznikol ďalší obraz s historickým námetom *Zlúčenie Uhorska so Sedmohradskom*, ktorého prípravnú skicu poslal v roku 1825 grófovi Mikulášovi Eszterházyemu.²⁸ Otázka Spirovej umeleckej prípravy ostáva otvorená a nevylučuje sa aj možnosť, ktorú uviedol Henrik Horváth, a to súkromné štúdium u Vincenza Camucciniho.²⁹ Všetky dochované informácie však poukazujú na klasicistický charakter vzdelania a tento štýl si uchovali aj jeho diela, o ktoré by sa inak teoretická báza klasicizmu, za ktorú sa *Giornale arcadico* považovalo, takmer určite nezaujímal.³⁰

Hluchonemý maliar **František von Balassa** (1794 – 1860) z Bratislavy absolvoval prvú maliarsku prípravu na inštitúte pre hluchonemých vo Váci (pod vedením Vincenza Schönbauera).³¹ V rokoch 1812 – 1822 študoval na viedenskej akadémii a jeho diela sa objavujú aj na pravidelných výstavách akadémie v budove sv. Anny.³² V literatúre sa uvádza informácia o pobyte Balassa v Taliansku od začiatku 20. rokov 19. storočia, no jeho časové súradnice sú uvádzané nejasne, resp. skoro bez zhody. Najranejšie datovanie pobytu, do roku 1820, uvádza *Slovenský biografický slovník*;³³ Lyka³⁴ aj Bíró kladú pobyt Ba-

²¹ Podľa informácie pracovníčky archívu, získanej v apríli 2008, materiály z uvedeného obdobia ešte stále nie sú spracované a v kartotéke ocenených umelcov sa jeho meno nenachádza.

²² Giulio Perticari (1779 – 1822), spisovateľ a lingvista, pravidelný prispievateľ od vzniku novín; po jeho smrti priateľ G. Tambroni uverejnil súbor Perticariho listov adresovaných priateľom. – PERTICARI, G.: Lettere inedite a' suoi amici. In: *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, 25, 1822, luglio, agosto e settembre, s. 358-351.

²³ Giuseppe Tambroni (1773 – 1824), diplomat, archeológ a kritik umenia, autor článkov o umení v prvých ročníkoch *Giornale arcadico*.

²⁴ PERTICARI 1822, c. d. (v pozn. 22), s. 358.

²⁵ STAGGOLI, L.: Sopra due dipinti del signor Eduardo Spiro di Presburgo. In: *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, 22, 1824, aprile, maggio e giugno, s. 109.

²⁶ Ibidem, s. 110-111.

²⁷ BEŇOVÁ, K.: Umelecké diela na výstavách Akadémie výtvarných umení v budove svätej Anny v rokoch 1786 – 1864. In:

BOŘUTOVÁ, D. – BEŇOVÁ, K. (ed.): *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku. K problematike výskumu umenia 19. storočia*. Bratislava 2007, s. 264.

²⁸ LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 171.

²⁹ HORVÁTH 1925, c. d. (v pozn. 3), s. 123.

³⁰ Periodikum sa od začiatku svojej existencie netajilo otvoreným nepriateľstvom voči všetkým „novinkám prichádzajúcim zo Zaalpia a Lombardie“, ktoré prinášal romantizmus, najmä literárny. Podľa Majolo-Molinari obzvlášť silná bola averzia voči najvýznamnejšiemu domácemu romantickému autorovi, Alessandrovimu Manzoniemu. – MAJOLO-MOLINARI, O.: *La stampa periodica romana dell'Ottocento*. Roma 1963, s. 436-437.

³¹ LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 125.

³² V rokoch 1822, 1926, potom až v roku 1839. – BEŇOVÁ 2007, c. d. (v pozn. 27), s. 253, 256, 267.

³³ Baláša, František (Balassa). In: *Slovenský biografický slovník (Od roku 833 do roku 1990)*. I. zv. (A – D). Martin 1986, s. 116.

³⁴ LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 171.



3. František von Balassa: *Výjav z Neapola/Siesta pri Neapole*, koniec 20. rokov 19. storočia, olej, plátno, 89,5 × 120 cm. Galéria umenia, Nové Zámky, inv. č. M 153. Foto: Archív galérie.

lassu až na koniec 20. rokov. Bíróa informácia o Balassovom pobyte v Taliansku sa spája s pobytom iného uhorského maliara, Sándora Kozinu, podľa ktorej v roku 1829, v čase Kozinovho príchodu do Ríma, bol „Balassa jediným uhorským umelcom usadeným v Ríme“.³⁵ Ani jednu z informácií sa zatiaľ nepodarilo potvrdiť, ale nie je možné ich ani vylúčiť, pretože – ako už bolo uvedené – podľa Kellerovho zoznamu Balassa v roku 1824 v Ríme pôsobil. Údaj z Kellerovho zoznamu popiera názor, že maliar odcestoval do Ríma až v roku 1825, po krátkodobom pobyte v Mníchove.³⁶ Je skôr možné sa prikloniť

k predpokladom o viacerých cestách umelca do Talianska, resp. o prerušení rímskeho pobytu kvôli ceste do Mníchova. V Ríme namaloval podľa Bíróa svoj *Autoportrét*, ktorý je datovaný do doby okolo roku 1821.³⁷ Počas talianskeho pobytu vznikli aj ďalšie jeho zachované diela – *Slávnosť narodenia Panny Márie pri Neapole*³⁸ a *Výjav z Neapola/Siesta pri Neapole* [Obr. 3], jediné jeho dielo v slovenských zbierkach, ktoré sa nachádza v Galérii umenia v Nových Zámkoch.³⁹ Obe diela mohli byť vytvorené počas alebo po Balassovej ceste do Neapola, ktorú opäť podľa Bíróa absolvoval niekedy okolo roku 1830 spolu

³⁵ BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 542.

³⁶ Balassa, Ferenc. Lista delle opere. – HESSKY 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 74.

³⁷ BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 542.

³⁸ František von Balassa: *Slávnosť narodenia Panny Márie pri Neapole*, 1839, akvarel, 33,4 × 47,2 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť, inv. č. 1930 – 2196, v roku 1839 na výstave viedenskej akadémie. – BEŇOVÁ 2007, c. d. (v pozn. 27), s. 267.

³⁹ František von Balassa: *Výjav z Neapola/Siesta pri Neapole*, koniec 20. rokov 19. storočia, olej, plátno, 89,5 × 120 cm. Galéria umenia, Nové Zámky, inv. č. M 153.

so Sándorom Kozinom.⁴⁰ Tieto diela vykazujú istú štýlovú a námetovú príbuznosť s umelcami usadenými v Ríme, predovšetkým s dielami z okruhu dánskych a nemeckých maliarov žánrových výjavov – Ernsta Meyera⁴¹ a Wilhelma Dietricha Lindaua. Balassa si – ako mnoho umelcov – viedol obrazový denník s poznámkami, ktorý je dnes deponovaný v zbierkach Maďarskej národnej galérie.⁴² Dátum jeho návratu z Talianska je opäť neznámy, predpokladá sa, že to bolo niekedy pred rokom 1839, kedy vystavoval na viedenskej výstave.⁴³

Do obdobia polovice 20. rokov 19. storočia spadá aj možný taliansky pobyt ďalšieho maliara pochádzajúceho zo Slovenska – **Jozefa Miklošíka Zmija (Miklóssy)** (1792 – 1841) [Obr. 4], rodáka zo Slovínok, ktorý študoval v rokoch 1814 – 1823 na viedenskej akadémii a v rokoch 1822 a 1824 vystavoval na jej výstave v budove sv. Anny.⁴⁴ Informáciu o možnom talianskom pobyte uvádzajú vo svojich príspevkoch venovaných životu a tvorbe Miklošíka Beskid⁴⁵ a Markov,⁴⁶ ale nachádza sa aj vo viackrát spomenutej štúdií Bíróa.⁴⁷ Markov naznačuje, že miesto prešovského diecézneho maliara Miklošík odmietol kvôli možnosti získať štipendium, a teda finančnú podporu na študijný pobyt v Taliansku.⁴⁸ Aj keď Beskid spomína až dvojročný pobyt, Markov predpokladá, že Miklošík sa do Ríma dostal až v polovici roku 1825, keďže podľa jeho zistení bol ešte v apríli 1825 vo Viedni, pričom v roku 1826 už vystavuje na spomínanej výstave.⁴⁹ Informácie



4. Jozef Miklošík Zmij: Portrét Mihálya Kovácsa, 1830, olej, plátno, 94 × 74cm. Šarišská galéria, Prešov, inv. č. D 183. Foto: Archív galérie.

chýbajú aj o mieste pobytu v Taliansku a nie je ho možné „odhalit“ ani prostredníctvom motívov diel vystavených v roku 1826.⁵⁰

⁴⁰ BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 546.

⁴¹ Meyer podľa Kellorovho zoznamu býval dokonca na tej istej ulici. „Meyer. Danese. Pittore. Via Pinciana no. 41“. – KELLER 1824, c. d. (v pozn. 12), s. 89.

⁴² Podľa BEŇOVÁ, K.: Balassa (Balaša), František. In: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=balassa-balasa-frantisek> (28. 7. 2009).

⁴³ V katalógu k výstave je uvedená aj adresa umelca. – Ibidem.

⁴⁴ BEŇOVÁ 2007, c. d. (v pozn. 27), s. 254, 257.

⁴⁵ BESKID, M.: Egy elfeledett képirónk. In: *Művészet*, 13, 1914, s. 47-63.

⁴⁶ MARKOV, J.: K životu a dielu Jozefa Miklošíka. In: *Ars*, 4, 1970, č. 1-2, s. 256-257.

⁴⁷ BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 542.

⁴⁸ Markov uvádza, že pre mladých maliarov a sochárov boli zriadené tri štipendijné miesta, ktoré udeľoval panovník. – MARKOV 1970, c. d. (v pozn. 46), s. 256. V roku 1825 vďaka štipendiu cisára mohol uhorský rytec Jozef Daniel Böhm absolvovať druhý pobyt v Ríme. – SINKÓ, K.: Der Bearbeitung der Italienischen Kunsttradition. In: GRABNER, S. (ed.): *Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 – 1850*. Wien 2001, s. 73.

⁴⁹ Markov ďalej uvádza, že v polovici 20. rokov bolo praxou, aby štipendista po návrate vystavoval na výstave akadémie. – MARKOV 1970, c. d. (v pozn. 46), s. 257.

⁵⁰ S veľkou pravdepodobnosťou finančné prostriedky využil na cestu do Ríma, no existuje aj možnosť krátkodobého pobytu v Benátkach, kde od roku 1826 pobýval Josef Danhauser, jeho spoluziak z viedenskej akadémie.

V roku 1832 prišiel do Ríma **Karol Marko st.** (1791 – 1860), rodák z Levoče a absolvent viedenskej akadémie. Vďaka rozsiahlej maliarskej pozostalosti a systematickému záujmu maďarských kunsthistorikov o dielo maliara krajinárskeho žánru neobjasnené fakty o jeho pobyte v Taliansku takmer neexistujú. Markovi sa podarilo začleniť nielen do komunity zahraničných umelcov, ale aj do talianskej society, ktorá nebola vždy prívetivá k cudzincom, obzvlášť po viedenskom kongrese a revolučných rokoch, kedy sa vidina samostatného a zároveň jednotného štátu rozplynula v nedohľadne. Taliansko sa stalo maliarovým domovom na vyše tridsať rokov, napriek tomu nikdy nezabudol na svoje rodisko, o čom svedčí aj nápis na jeho hrobe v Lappoggi – „*nacque ungherese*“.⁵¹ Informácie o jeho živote a tvorbe pochádzajú najmä z bohatej korešpondencie v talianskom, nemeckom a maďarskom jazyku,⁵² ale aj zo spomienok jeho žiakov a umelcov, ktorí maliara navštívili v niektorom z talianskych pôsobísk.⁵³ Jeho umelecký profil, rovnako aj profily jeho dvoch synov – Károlya (aj Carlo) a Andrása (aj Andrea) – sú súčasťou významných publikácií o talianskom umení 19. storočia.⁵⁴

Karol Marko st. uskutočnil svoju cestu do Ríma vďaka podpore bankára Johanna Jakoba Geymüllera.⁵⁵ Večné mesto opustil v roku 1838 kvôli liečebnému pobytu v kúpeľoch San Giuliano pri Pise. V roku 1843 sa presťahoval do Florencie, ktorú opustil po piatich rokoch, aby sa usadil v mediciovskej vile

v Lappoggi. Rím aj Florencia znamenali pre krajinára nielen „ukotvenie“ v sociálnej sieti, ktoré prinieslo ekonomický úžitok a mnohé oficiálne pocty, ale najmä rôznorodé podnety pre tvorbu. Z dochovaných diel, olejomalieb a skíc, je zjavné, že topografická, popisná krajinomalba v Taliansku ustúpila ideálnej komponovanej krajinomalbe, pre ktorú prípravnou fázou bolo pozorovanie atmosférických premien reálnej krajiny tak, ako to vyžadovala prax neoklasicistickej krajinomalby.⁵⁶ Podľa všetkého v Ríme udržiaval kontakty s krajinármi skôr staršej generácie. V literatúre sa najčastejšie uvádza jeho priateľstvo s Johanom Antonom Kochom, Karlom Rottmanom, Karlom Blechenom, Johanom Christianom Reinhartom,⁵⁷ ktorých krajinárske diela reagujú na romantické tendencie v talianskom prostredí sprostredkované najmä skupinou nazarénov. Rovnako je známe priateľstvo Marka s dánskym sochárom Thorvaldsenom, ktorý vlastnil niekoľko maliarových krajinomalieb z rímskeho obdobia (dnes v Thorvaldsens Museum), a talianskym politikom, spisovateľom a krajinárom Massimom d'Azegliom.⁵⁸ Marko sa zrejme zúčastňoval aj na aktivitách spoločenstva nemeckých umelcov – Società Ponte Molle –, z ktorých najznámejšie boli privítacie a rozlúčkové ceremónie, organizované pri príchode alebo odchode umelcov z Ríma.⁵⁹ V roku 1837 sa zúčastnil na výstave, konanej pod patronátom rakúskeho veľvyslanca a mecenáša umenia grófa Lützowa, na ktorej spoločne vystavovali talianski

⁵¹ Bývanie v mediciovskej vile mu poskytol gróf Gherardesca, majiteľ vily do polovice 19. storočia. – BODNÁR, E.: *Id. Markó Károly 1791 – 1860*. Budapest 1980, s. 49. V literatúre sa uvádza Villa Appoggi – napríklad v registri Friedricha Noacka, dostupného na <http://db.biblherz.it/noack/noack.xq?id=6133> (28. 7. 2009). Dnešný názov je „Villa medicea di Lappoggi“ (časť Bagno a Ripoli).

⁵² HESSKY 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 53.

⁵³ Okrem vlastných detí – Károlya, Andrása, Ferencu a Kateriny –, v Markovom ateliéri získali školenie Antal Ligeti, Jozef Molnár, Mihály Kovács. V roku 1834 ho v Ríme navštívil Miklós Barabás. – BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 544; HESSKY 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 38-42.

⁵⁴ BERTELLI, C. (ed.): *La pittura in Italia: L'Ottocento*. Tomo secondo. Milano 1991, s. 906; ALLEMANDI, U. (ed.): *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*. Torino 1975, s. 218-219.

⁵⁵ BODNÁR 1980, c. d. (v pozn. 51), s. 24. Podľa registra Friedricha Noacka viackrát menil adresu – Via Margutta, 1834 – Via Araceli č. 39, 1836 – Via Pontefici č. 55.

⁵⁶ Spis klasicistického krajinára, teoretika a pedagóga Pierre-Henri Valenciennesa *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (Paris 1800) patril k základným manuálom krajinárov a ešte v roku 1883 ho svojmu synovi odporúčal aj C. Pissaro. – POMARÈDE 2001, c. d. (v pozn. 9), s. 39.

⁵⁷ BODNÁR 1980, c. d. (v pozn. 51), s. 28; HESSKY 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 52; BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 539.

⁵⁸ BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 542.

⁵⁹ K Ponte Molle pozri napríklad BOSCHI, G.: *L'artistica società di Ponte Molle riunita a festa nelle grotte di Cervaro*. Roma 1845; NOACK, F.: *Deutsches Leben in Rom. 1700 bis 1900*. Stuttgart 1907.



5. Karol Marko st.: *Krajina s kúpajúcimi sa*, 1860, tempera, kartón, 22 × 29,5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. č. K 18399. Foto: Archív galérie.

a nemeckí maliari. Podľa Stefana Susinna diela historickej a religióznej maľby zjednocoval romantický názor, krajinomaľba však zostávala skôr verná tradíciou s výnimkou „naturalistu Karla Marka, autora *Búrky nad jazzerom Albano...*“.⁶⁰ Napriek Susinnovmu označeniu je možné konštatovať, že výraznejšie zmeny v štýle, predovšetkým jednoznačnejšia romantická orientácia či uplatnenie pozorovanej reality nielen v prípravnej fáze diela, ako aj snaha o postihnutie špecifickej svetelnej atmosféry talianskej krajiny, sú charakteristikou diel, vytvorených až v čase jeho tos-

kánskeho pobytu, respektíve v záverečnom období jeho tvorby [Obr. 5].

Rímsky, resp. taliansky pobyt sa uvádza aj u košického rodáka **Imricha Emanuela Rotha** (1811 – 1885), ktorý po štúdiu na viedenskej,⁶¹ mníchovskej a düsseldorfskej akadémii, strávil istý čas na cestách. V roku 1850 sa usadil v Košiciach, kde žil a pracoval ako učiteľ kreslenia a fotograf až do svojej smrti. Podľa zdrojov jednou z jeho destinácií mal byť aj Rím, no žiaden z nich neuvádza dobu pobytu.⁶² Na základe jedného z mála zachovaných Rothových

⁶⁰ SUSINNO, S.: La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento. In: BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 425.

⁶¹ Gyula Fleischer uvádza údaj o štúdiu v rokoch 1829 – 1830. – FLEISCHER, G.: *Magyarók a becsi képzőművészeti akadémián*. Budapest 1935, s. 80.

⁶² Lyka uvádza cestu do Talianska, ale bližšie ju nešpecifikuje. – LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 147; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodzenia*. Bratislava 1966, s. 40; *Slovenský biografický slovník (Od roku 833 do roku 1990)*. V. zv. (R – Š). Martin 1992, s. 122.

diel – kópie podľa Caravaggiovho *Kladenie do brobu*, ktorá je uložená vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach a je datovaná do roku 1836 – je možné usudzovať, že pobyt sa uskutočnil v tomto roku.⁶³

Ďalšími maliarmi, u ktorých existuje informácia o ceste do Ríma, sú Štefan Noel a Kornel Bohúň. Alexy odkazuje na oznam z *Orla tatranského*, podľa ktorého **Štefan Noel** (1824 – 1864), študent viendenskej akadémie pochádzajúci zo Slovenska, mal uskutočniť cestu do Ríma v roku 1846.⁶⁴ Podľa Saučina Noel v Ríme duševne ochorel a musel byť hospitalizovaný v ústave pre choromyseľných.⁶⁵ Podobný osud mal aj syn Petra Michala Bohúňa **Kornel Bohúň** (1858 – 1902), ktorého nechala talianska vláda deportovať do Uhorska po nervovom zrútení.⁶⁶ Na základe analýzy korešpondencie Bohúňovej rodiny Dubnická⁶⁷ korigovala fakty o Kornelovom pobyte v Ríme, uvedené v Alexyho publikácii o slovenských výtvarníkoch.⁶⁸ Do Talianska musel odísť niekedy po roku 1887, kedy vznikli jeho najznámejšie diela – portréty manželov Boorovcov – a nasledoval tak svojho brata Milana, ktorý bol v Taliansku už od roku 1876. V Ríme chcel prestúpiť na katolícku vieru, ktorá mu mala podľa Dubnickej pomôcť v umeleckej kariére.⁶⁹ Dubnická zároveň uvádza, že Kornel nakoniec dokonca získal prestížne zákazky od samého talianskeho kráľa Umberta I.⁷⁰ Poslednou, opäť zatiaľ neoverenou informáciou, je stretnutie Kornela Bohúňa s Eduardom Ballom, maliarom zo Slovenska, ktorý pobýval v Ríme okolo roku 1893.⁷¹ Aj keď u všetkých troch umelcov sa ukazuje možnosť overiť fakty okolo pobytu v policajných archí-

voch, diela, ktoré mohli vzniknúť počas rímskeho pôsobenia sú zatiaľ nezvestné a nemáme o nich ani žiadne presnejšie informácie.

Posledný zo skupiny umelcov, **Karol Ľudovít Libay** (1816 – 1888), do Večného mesta cestoval vďaka objednávke arcivojvodu Johanna, s ktorým sa stretol pravdepodobne v roku 1851 v rakúskom kúpeľnom meste Badgastein.⁷² Arcivojvoda poveril Libaya úlohou zdokumentovať miesta, kde prežil detstvo. Na základe jednotlivých diel je možné zrekonštruovať trasu umelca, ktorou sa dostal do Ríma a späť [Obr. 6]. Cesta trvala od polovice mája 1851 až do apríla 1852 a viedla naprieč celým Apeninským polostrovom.⁷³ Z Terstu a Benátok cestoval do Florencie a Ríma, odkiaľ po čase pokračoval cez Tivoli do Neapola a Sorrenta. V Ríme sa podľa dátumu zachovanom na kresbách a akvareloch zdržal dlhšiu dobu, možno až polrok, v marci 1852 už vznikli veduty Neapola a juhotalianskych miest. O jeho kontaktoch počas talianskeho pobytu nemáme žiadne správy, jediná sprostredkovaná správa sa týka jeho návštevy v Markovom toskánskom ateliéri.⁷⁴ Je preto zložité zamýšľať sa nad mierou vplyvu umeleckého prostredia Ríma, či ďalších miest na diela a tvorbu Karola Ľudovíta Libaya.

Spoločenský život rímskych usadlíkov, najmä umelcov, sa väčšinou odohrával vo vnútri komunity krajanov, zrejme aj z dôvodu jazykovej bariéry. Na individuálnej úrovni boli kontakty aktívnejšie a prepletenejšie. Kde všade sa mohli umelci rôznych národností a umeleckých tradícií stretávať, diskutovať nielen o umení, či spoločne tvoriť? Možností bolo viac a každý z nich využil takú, ktorá najviac

⁶³ Imrich Emanuel Roth: *Kladenie do brobu*, 1836, olej, plátno, 31,8 × 23 cm. Východoslovenské múzeum, Košice, inv. č. S 550. Literatúra uvádza aj dielo s názvom *Talianka*, pravdepodobne dnes nezvestné. – *Slovenský biografický slovník* 1992, c. d. (v pozn. 62), s. 122.

⁶⁴ ALEXY, J.: *Osudy slovenských výtvarníkov*. Bratislava 1948, s. 117.

⁶⁵ SAUČIN, L.: *Slovenské maliarstvo, sochárstvo a grafika 1850 – 1900*. Bratislava 1973, s. 5.

⁶⁶ Rovnako zomrel v ústave pre choromyseľných, v pešťianskom Lipótvárosi.

⁶⁷ DUBNICKÁ, E.: *Peter Michal Bohúň*. Bratislava 1960, s. 189-190, 278-279.

⁶⁸ ALEXY 1948, c. d. (v pozn. 64), s. 215-220.

⁶⁹ Pod zámienukou, že sa ide ženiť, si vypýtal rodný list. – DUBNICKÁ 1960, c. d. (v pozn. 67), s. 278; ALEXY 1948, c. d. (v pozn. 64), s. 218.

⁷⁰ Presnejšie, mal namaľovať portrét Umberta I. a jeho manželky. – DUBNICKÁ 1960, c. d. (v pozn. 67), s. 278.

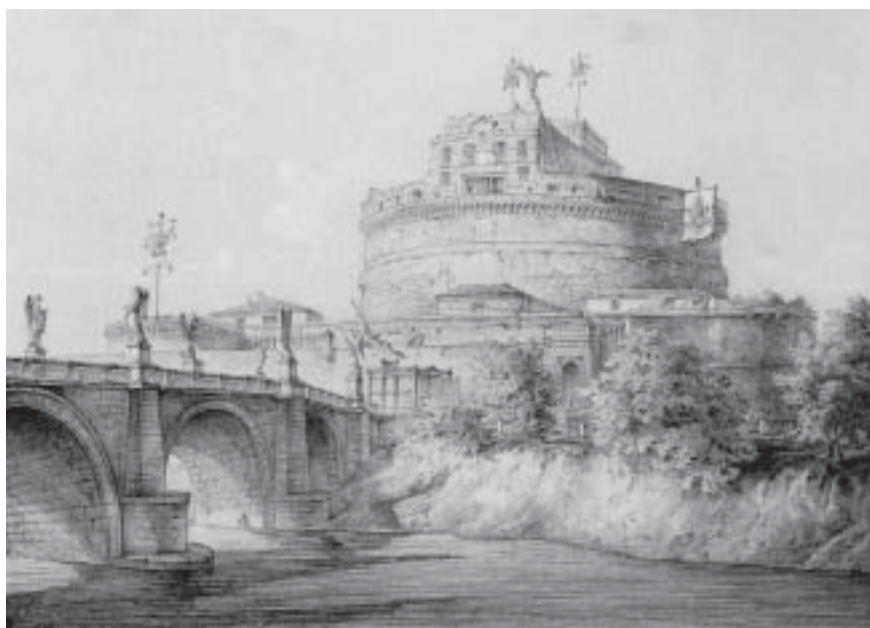
⁷¹ ALEXY 1948, c. d. (v pozn. 64), s. 218-219.

⁷² ZMETÁKOVÁ 1997, c. d. (v pozn. 8), nestr.

⁷³ ZMETÁKOVÁ 1997, c. d. (v pozn. 8), nestr.

⁷⁴ Odkaz na zdroj v poznámke 48. – HESSKY 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 48.

6. Karol Ľudovít Libay: *Anjelský brad v Ríme*, 1852, ceruza, akvarel, papier, 23,1 × 31,7 cm. Východoslovenské múzeum, Košice, inv. č. S 2043. Foto: Archív múzea.



zodpovedala jeho charakteru, spôsobu života, či jeho umeleckému druhu i žánru. Pre štípendistov popredných akadémií bol prvým miestom kontaktu s inými umelcami ateliér; pre niektoré skupiny, ako napríklad pre skupinu francúzskych štípendistov, mal však povahu viac-menej intrakultúrnu. Súkromná akadémia alebo ateliér, ktoré viedli domáci, ale aj cudzí umelci usadení v Ríme, poskytovali väčšie možnosti kontaktu umelcov viacerých kultúr. Salóny majetných Rimanov, potenciálnych zákazníkov a mecenášov, sa umelcom otvárali len málokedy. Stretnutia šľachty boli väčšinou dostupné iba pre smrteľníkov so šľachtickými titulmi, a takých bolo medzi umelcami veľmi málo. Kuyvenhoven konštatuje, že vo všeobecnosti medzi menami hostí a pravidelných návštevníkov salónov domácej nobility nájdeme menej mien maliarov a sochárov ako literátov a hudobníkov. Výnimkou bol vojvoda Torlonia, rímsky bankár, ktorý na svoje plesy pozýval kohokoľvek, kto vykonal v jeho banke

nejakú transakciu.⁷⁵ Mnoho maliarov sa večierkov a slávností zúčastnilo skôr „pracovne“ a zanechali o zúčastnených svedectvá v podobe skíc, akvarelov i olejomalieb. Na základe dochovaných listov a denníkov umelcov vieme, že niektorí z nich občas navštevovali ateliéry iných umelcov, nielen krajanov či priateľov.⁷⁶ No najdôležitejšími priestormi výmeny ideí, diskusií o umení, a nielen o umení, boli hostince a kaviarne, kde sa umelci stravovali a po náročnej práci v ateliéri či plenéri oddychovali. Tieto miesta sa stali dôležitými priestormi dialógu jednotlivých kultúr zastúpených umelcami, a zároveň miestami, na ktorých sa prostredníctvom „my a oni“ vymedzovala národná identita. V Ríme oným miestom dialógu, často veľmi búrlivého, bolo Caffé Greco na Via Condotti, uličke ústiacej do Španielskeho námestia. Vďaka svojej polohe a niektorým komerčným lákadlám sa kaviareň stala obľúbeným miestom medzinárodnej komunity a tak ozajstným multikultúrnym mikrocentrom.⁷⁷

⁷⁵ KUYVENHOVEN 1984, c. d. (v pozn. 15), s. 82.

⁷⁶ Napríklad holandský maliar Frans Vervloet. – *Ibidem*, s. 84.

⁷⁷ Na základe nápisu nad vchodom sa usudzuje, že kaviareň bola založená v roku 1760. Angeli cituje list francúzskeho maliara Prudhona, z ktorého vyplýva, že kaviareň bola obľúbeným

miestom medzinárodnej umeleckej komunity už v posledných desaťročiach 18. storočia. Najpočetnejšou skupinou boli nemeckí umelci a literáti, ktorí vraj navrhli premenovať kaviareň na Caffé Tedesco (Nemecká kaviareň). Nemci totiž kávu považovali za výborný liek na nevoľnosti spôsobené pravidelnými potulkami po rímskych hostincoch. – ANGELI, D.: *Le cronache del "Caffé Greco"*. Roma 2001 (1. ed. 1933), s. 58,

Neapol

Motiváciou maliarov pre odchod z Ríma, aspoň na istý čas, bola cesta za ďalšími krajinárskymi motívmi, ale počas letných mesiacov aj neznesiteľné rímske „mal'aria“.⁷⁸ Po rímskej *Campagna* to bol Neapol a jeho okolie, ktorý si krajinári obľúbili nielen vďaka malebnosti motívov, ale aj pre intenzitu „luce mediterraneo“, ktoré zvýrazňovalo kolorit prírodných scenérií. Na konci 18. a začiatku 19. storočia sa v meste, ktoré bolo skoro trikrát väčšie a nebezpečnejšie ako Rím,⁷⁹ usadilo mnoho umelcov a vytvorilo komunitu podobnú rímskej. Nepriaznivá politická situácia za Bonapartovho ťaženia vyhnala z Neapola nielen Bourbonovcov, ale aj umelcov a cudzincov, no po Viedenskom kongrese sa ich počet postupne zvýšil. Podľa Dietera Richtera Bourbonovci po návrate, zrejme aj kvôli nepokojnej situácii v kraji, zaviedli kontrolu cudzincov, ktorí počnúc rokom 1831 boli povinní po vstupe do mesta deponovať na policajnej prefektúre svoj pas.⁸⁰ Záznamy, ktoré vznikli na základe tohto nariadenia, je možné využiť aj pri hľadaní informácií o umelcoch pochádzajúcich zo Slovenska, aj keď v období od roku 1831 – 1840, kedy boli vypracované najdôkladnejšie, pravdepodobne v Neapole nepôsobil žiadny z nich.⁸¹

Jedným z prvých maliarov cudzincov v Neapole v období po Viedenskom kongrese, ktorého umelecký názor združil viacerých umelcov, bol holandský krajinár Antoon Sminck van Pitloo (1790 – 1837).⁸² V roku 1820 si v Neapole otvoril ateliér a súkromnú maliarsku školu, známu ako Posillipská škola

(*Scuola di Posillipo*). Krajinomaľby a veduty Pitlooa a jeho žiakov⁸³ vznikali zväčša v plenéri vo forme akvarelových skíc a kresieb, ale často aj ako obrazy menšieho formátu, vytvorené temperovou technikou na papieri prilepenom na plátno. posillipskú školu je možné považovať skôr za voľné zoskupenie umelcov, keďže počas práce v plenéri sa k posillipistom pridávali aj iní krajinári, usadení alebo pobývajúcí istý čas v Neapole, ako napríklad ruský krajinár a vedutista Silvester Ščedrin (1820 – 1821).⁸⁴ Tak ako v Ríme, aj tu sa krajinári stretávali najčastejšie pri práci v plenéri, no ich diskusie pokračovali ďalej v hostincoch a kaviarňach. Ďalším možným miestom stretnutí a diskusií boli súkromné rezidencie mecenášov a salóny majetnejších umelcov. V Neapole takýmto centrom umelcov rôznych národností bola Villa Götzloff, ktorej majiteľom bol nemecký maliar Carl Wilhelm Götzloff (1799 – 1866), pochádzajúci z Drážďan.⁸⁵ Informácie týkajúce sa možných „križovatiek“ umelcov sú dôležité pri analýze diel, ktoré vznikli počas alebo po talianskom pobyte, obzvlášť pri hľadaní stôp po umelcoch, ktorí cestovali do Talianska bez inštitucionálnej podpory.

Florencia

Na konci 30. rokov, v čase príchodu Karola Marka st. do Toskánska, sa v Taliansku objavujú kritické hlasy voči romantizmu. V štýle, ktorý sa presadil koncom 20. rokov aj vďaka aktivitám nazarénov a dielam Francesca Hayeza, podľa Spalettiho niektorí súdobí kritici identifikovali „dekadentné“ tendencie. Jednou

s. 62. Podľa Kuyvenhovena bola ďalším dôvodom popularity kaviarne u nemeckej komunity ojedinelá možnosť fajčenia v jej priestoroch. – KUYVENHOVEN 1984, c. d. (v pozn. 15), s. 81.

⁷⁸ RICHTER, D.: *Napoli cosmopolita: Viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*. Napoli 2002, s. 30.

⁷⁹ Dieter Richter uvádza, že Rím so svojim urbanistickým usporiadaním a 140 tisícmi obyvateľov bol bezpečným mestom oproti „mravenisku“ Neapola so 450 tisícmi obyvateľov, kde domy chudoby boli premiešané s domami bohatých Neapolčanov. – RICHTER 2002, c. d. (v pozn. 78), s. 19-20.

⁸⁰ Ibidem, s. 9.

⁸¹ Záznamy medzi rokmi 1841 – 1847 boli pravdepodobne zničené, po roku 1848 za cudzinci zapisovali do abecedného zoznamu a nie podľa dátumu príchodu ako v predchádzajúcom období. – Ibidem, s. 23.

⁸² Holandský krajinár vďaka Bonapartovmu štipendiu študoval v parížskych ateliéroch Valenciennesových žiakov, v rokoch 1811 – 1815 pobýval v Ríme a od roku 1816 v Neapole. – BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 966.

⁸³ Achille Vianelli, Salvatore Fergola, Raffaele Carelli, Teodora Duclere, Giacinta Gigante a iní.

⁸⁴ BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 1012.

⁸⁵ V Neapole sa usadil v roku 1825. – RICHTER 2002, c. d. (v pozn. 78), s. 30-33.

z nich bola redukcia historických a literárnych námetov na scény anekdotické či kostýmové. Iná skupina autorov využívala zase témy historické, literárne, ale aj biblické a mytologické, aby zakryla ozajstný účel diela, ktorým mala byť senzúálna prezentácia nahého ľudského tela. Poslednou odmietanou tendenciou, bol individualizmus umeleckého prejavu a naturalistický spôsob zobrazenia námetov.⁸⁶ Prednáška Tommasa Minardiho „Il Bello Ideale“⁸⁷ z roku 1834 patrí k prvým teoretickým príspevkom talianskeho umeleckého hnutia zvaného *Purismo*. Požiadavka mravnej sily ako základného elementu umenia, ktorej musí byť podriadená externá forma,⁸⁸ sa stala základnou tézou tzv. „*Manifesto*“ del *Purismo*,⁸⁹ publikovaného v roku 1842 vo Florencii. Okrem autora, klasického filológa Antonia Bianchiniho, a Minardiho sa pod manifest podpísali aj sochár Pietro Tenerani a nie náhodou aj nazarén Friedrich Overbeck. Manifest a diela puristov sú vystúpením nielen proti senzúalnej podobe romantizmu, triviálnej podobe niektorých diel historickej maľby a silnejúcim naturalistickým experimentom, ale zároveň aj proti pretrvávajúcim formám a modelom klasicizmu na pôde akadémií. V maliarstve išlo o odmietnutie raffaelovského vzoru a jeho nahradenie tradíciou diel tzv. primitívov, maliarov Trecenta a raného Quattrocenta.⁹⁰ V roku 1844

sa do Florencie vrátil Luigi Mussini, umelec pohybujúci sa v okruhu týchto rímskych „neonazarénov“. Vo Florencii si spolu s ďalším puristom, švajčiarskym maliarom Franzom Adolfom von Stürler, otvorili súkromnú školu, v ktorej presadzovali dodržiavanie princípov puristickej obnovy romantického štýlu.⁹¹ Karol Marko st. tak v umeleckom prostredí Florencie našiel atmosféru, ktorá bola priaznivo naklonená jeho umeleckému prejavu a spôsobu tvorby a „*bened' po príchode sa teší z okamžitého úspechu*“.⁹² Od roku 1841 vystavuje pravidelne na výstavách florentskej akadémie⁹³ a je zvolený za jej čestného člena.⁹⁴ Významnou časťou jeho florentských aktivít bola pedagogická činnosť a v jeho ateliéri sa okrem jeho vlastných detí a uhorských umelcov školili aj domáci maliari. Z talianskych študentov Domenico Bressolino neskôr pôsobil ako profesor krajinomaľby na benátskej akadémii, kde do didaktického procesu zaviedol maľbu v plenéri.⁹⁵ Ďalší zo študentov, Serafino de Tivoli, bol v polovici 50. rokov vedúcou osobnosťou skupiny maliarov, ku ktorej sa priradili aj Markovi synovia Carlo a Andrea, známej ako *Scuola di Staggia*.⁹⁶ O aktivitách tejto skupiny existuje málo správ a takmer žiadne zachované diela, napriek tomu sa často uvádza medzi zoskupeniami, ktoré predznamovali florentských macchiaiolov.⁹⁷

⁸⁶ SPALETTI, E.: La pittura dell'Ottocento in Toscana. In: BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 319.

⁸⁷ Neskôr uverejnená pod názvom: Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione. In: *Scritti dal cavaliere Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino alla sua decadenza pubblicati per opera di Ernesto Ovidi*. Roma 1864. Podľa BORDINI, S.: *Ottocento 1815–1880. Le fonti per la storia dell'arte* 7. Roma 2002, s. 216–225.

⁸⁸ BERNABEI, F.: Critica storia e tutela delle arti. In: *Storia della cultura veneta*. Vicenza 1986, zv. 6, s. 406.

⁸⁹ Uverejnený ako: Del Purismo nelle arti. In: *Lucifero*, 27, 1842. Podľa BORDINI 2002, c. d. (v pozn. 87), s. 225–229.

⁹⁰ BERNABEI 1986, c. d. (v pozn. 88), zv. 6, s. 406.

⁹¹ BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 321.

⁹² Ibidem, s. 906.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Literatúra uvádza aj členstvo v benátskej akadémii. – SINKÓ, K.: *Viaggiatori ungheresi in Italia*. In: HESSKY 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 21; BODNÁR 1980, c. d. (v pozn. 51), s. 41.

⁹⁵ BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 183.

⁹⁶ Ibidem, s. 329.

⁹⁷ Serafino de Tivoli sa neskôr stal jedným z macchiaiolov. Pomenovanie skupiny tvorcov, ktorých spájali rovnaký výtvarný názor, pochádza z talianskeho slova „la macchia“ (škvrna) a vystihuje spôsob, akým sa snažili vyjadriť priamy vzťah k skutočnosti a okamžitý dojem z jej pozorovania. „Technickým“ prostriedkom vyjadrenia vzťahov medzi predmetom a jeho prostredím, medzi formou a svetlom, ktoré ju vytvára, sa stali nánosy svetlých a tmavých farieb vo forme škvŕn. Táto technika pripomína delený rukopis známejších francúzskych impresionistov, a preto sa v staršej literatúre talianski macchiaioli považovali za ich nasledovníkov. Technika macchiaiolov sa ale ďalej nerozvinula do tej miery ako u impresionistov, ich „škvrna“ nerozbíja tvar predmetu, ktorý ostáva pevne uzavretý vo forme a obryse. Po počiatkových diskusiách v Caffé Michelangiolo v rokoch 1856 – 1863 sa maliari rozdelili do niekoľkých skupín podľa ďalších pôsobísk okolo vedúcich

Benátky

Benátky boli zvyčajne jednou zo zastávok umelcov na ceste do Ríma a podobne ako v prípade Florencie, len málokto z umelcov sa v meste usadil na dlhší čas, či dokonca natrvalo. Mesto lákalo svojou špecifickou atmosférou, jedinečným „génium loci“. Na pôde benátskej akadémie sa súbežne s pretrvávajúcím klasicizmom a neustálym ospevovaním Tizianovho génia objavil záujem o tzv. benátskych primitívov. Puristi, ktorí žiadali návrat k dielam Trecenta, získali podporu v osobe teoretika a pedagóga Pietra Selvatica Estense.⁹⁸ Na benátskej akadémii pôsobil Michelangelo Grigoletto, považovaný za konkurenta najznámejšieho romantického maliara Apeninského polostrova, Francesca Hayeza. Grigoletto viedol katedru maľby do roku 1852, kedy ho nahradil Pompeo Molmenti,⁹⁹ ktorého žiakom bol Dominik Skutecký. Napriek relatívne malej komunite cudzích umelcov usadených v Benátkach, v ich umeleckom prostredí sa objavujú mená troch umelcov pochádzajúcich zo Slovenska – Ľudovít Benický, Dominik Skutecký a Eduard Hriňák.

Ľudovít Benický (1804? – okolo 1880),¹⁰⁰ maliar pochádzajúci z Liptova, študoval podľa Gyulu Fleischera v rokoch 1823 – 1830 na viedenskej akadémii.¹⁰¹ Pravdepodobne v ateliéri viedenského profesora Karla Gsellhofera sa zoznámil s Miklósom Barabásom, maďarským maliarom, ktorého životopis poskytuje ďalšie informácie zo života maliara

s nejasným osudom aj umeleckým dielom.¹⁰² S Barabásom sa opäť stretol v Benátkach v roku 1834; podľa Bíróa Barabás pol roka býval u Benického, ktorý pôsobil na akadémii ako konzervátor a neskôr ako jej riaditeľ.¹⁰³ Informácia o pôsobení Benického vo funkcii riaditeľa benátskej akadémie patrí k najdôležitejším, ktoré o maliarovi máme. V Bíróovej štúdii sa na potvrdenie tohto faktu objavuje citát zo životopisu ďalšieho uhorského maliara pôsobiaceho v Taliansku, Mihálya Kovácsa, ktorý prišiel do Benátok v roku 1842. Píše, že riaditeľom akadémie bol v tom čase Benický Lajos, uhorský žánrový maliar, čo bolo síce nezvyčajné, ale pravdepodobne možné vďaka protektorstvu guvernéra Revického.¹⁰⁴ Avšak označenie Benického za riaditeľa akadémie je zjavne chybné. V oficiálnych dokumentoch benátskej akadémie *Atti della Imp. Reggia Accademia di Belle Arti in Venezia* je v rokoch 1840 – 1844 „*Nob. Lodovico Beniczky*“ uvedený ako člen profesorského zboru vo funkcii konzervátora.¹⁰⁵ V roku 1840 sa pod vedením profesora Lazzariniho zúčastnil na reštauračných prácach 184 obrazov darovaných galérii akadémie.¹⁰⁶ Jeho meno sa v spisoch objavuje do roku 1844, po tomto roku sa už nevyskytuje. V literatúre sa často uvádza aj informácia, že maliar sa v Benátkach oženil a musel odtiaľ odísť kvôli finančným problémom a hroziacemu škandálu.¹⁰⁷ V roku 1845 už podľa Lyku pôsobil vo Viedni, o rok neskôr si otvoril fotografický ateliér v Pešti.¹⁰⁸ Umelecká pozostalosť maliara, označovaného za žánrového maliara a tvorcu

osobností, ktorými boli Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini a kritik Diego Martelli. Bližšie pozri napr. MAZZOCCA, F. – SISI, C. (ed.): *I Macchiaioli*. Marsilio 2003.

⁹⁸ PAVANELLO, G.: La pittura dell'Ottocento nel Venezia e Veneto. I. Venezia. In: BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 521-531.

⁹⁹ BERTELLI 1991, c. d. (v pozn. 54), s. 924.

¹⁰⁰ V prípade dátumu jeho narodenia sa objavujú až tri údaje – 1804, 1810 a rok 1819, uvádzaný *Slovenským biografickým slovníkom*, čo je dosť nepravdepodobné, keďže v roku 1823 sa zapísal na viedenskú akadémiu. Neistý dátum jeho smrti súvisí s nejasnými informáciami okolo jeho posledného pôsobiska, ktorým bol podľa zdrojov New York. – LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 420, *Slovenský biografický slovník* 1986, c. d. (v pozn. 33), s. 214.

¹⁰¹ FLEISCHER 1935, c. d. (v pozn. 61), s. 31.

¹⁰² LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 143.

¹⁰³ Bíró cituje z Barabásovho životopisu z roku 1944. – BÍRÓ 1954, c. d. (v pozn. 5), s. 533.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 535.

¹⁰⁵ Celý záznam: „*Nob. Lodovico Beniczky, Conservatore delle I.R. Gallerie*“.

¹⁰⁶ *Atti della Imp. Reggia Accademia di Belle Arti in Venezia*. [Venezia] 1840, s. 73-79.

¹⁰⁷ Napr. LYKA 1981, c. d. (v pozn. 2), s. 175.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 175, s. 395.



7a. Ludovít Benický: Portrét Miklósa Barabása, 1834. Nezvestný. Foto: Archív autorkeý.



7b. Miklós Barabás: Portrét Ludovíta Benického, 1834, olej, plátno, 50 × 39 cm. Súkromná zbierka. Foto: Archív autorkeý.

miniaturných marín, je z väčšej časti stratená.¹⁰⁹ Počas talianskeho pobytu zrejme vznikli dva vzájomné portréty Barabása a Benického z roku 1834 [Obr. 7a, 7b], z ktorých práve Benického portrét Barabása je dnes, žiaľ, nezvestný.¹¹⁰

Dominik Skutecký (1849 – 1921) patrí spolu s Karolom Markom st. k maliarom, u ktorých z talianskeho pobytu existuje dostatočné množstvo informácií aj diel. V rokoch 1867 – 1869 študoval na benátskej akadémii v ateliéri historickej maľby profesora Pompea Molmentiho.¹¹¹ Jeho spolužiakmi

boli Giacomo Favretto, Luigi Nono, Ettore Tito a Silvio Rotta, po štúdiu považovaní za najvýznamnejších predstaviteľov anekdotického a melodramatického verizmu, dominantného smeru benátskej maľby v poslednej tretine 19. storočia. Do Benátok sa Skutecký vrátil počas svojho života niekoľkokrát, na dlhšiu dobu v rokoch 1876 – 1884 a 1886 – 1889. Väčšia časť diel, ktoré vznikli v Benátkach, má podobu spomínanej tendencie benátskej maľby, v niektorých obrazoch prevažuje jej anekdotická – *Improvizovaný ateliér/Zvedaví* (1884),¹¹² *Vít'az regaty*

¹⁰⁹ *Muž v prístave*, vývesný štít lahôdok a vinárne J. B. Chlumecského v Prahe, olej, drevo, 125 × 99 cm. Muzeum hl. města Prahy; *Muž s fajkou*, olej, drevo, 26 × 20,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť. V roku 1999 na XIV. jarnej aukcii výtvarných diel spoločnosti Soga mu bol pripísaný obraz *Chlapec z prístavu*, datovaný do roku 1860. – *XIV. jarná aukcia výtvarných diel Soga*, 16. 3. 1999, č. kat. 18.

¹¹⁰ Reprodukovaný napríklad v Barabásovej monografii. – SZVO-

BODA-DOMÁNSZKY, G.: *Barabás Miklós, 1810 – 1898*. Budapest 1983, obr. 9.

¹¹¹ TILKOVSKÝ, V.: *Dominik Skutecký. Život a dielo*. Bratislava 1954, s. 16.

¹¹² Dominik Skutecký: *Improvizovaný ateliér/Zvedaví*, 1884, olej, drevo, 53,5 × 76,61 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. č. O 5606.



8. Dominik Skutecký: Prsteň milébo, 1886, olej, plátno, 79 × 63 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. č. O 6714. Foto: Archív galérie.

(1885),¹¹³ *Prsteň milébo* (1886)¹¹⁴ [Obr. 8], v iných skôr sentimentálna poloha – *Pred oltárom* (1895).¹¹⁵

Študentom na benátskej akadémii bol aj **Eduard Hriňák** (1856 – 1917), ktorého študijný pobyt pramene kladú do roku 1888.¹¹⁶ Presnejšie informácie aj diela opäť chýbajú. Z tohto obdobia pochádzal obraz *Rozhovor* (označovaný aj *Pri studni*), reprodukováný v Alexyho publikácii.¹¹⁷ Obraz je dnes nezvestný a poslednú informáciu o tomto obraze možno zachytiť v katalógu výstavy z roku 1952.¹¹⁸ Z reprodukcie je však možné usudzovať, že podobne ako Skutecký, aj Hriňák sa nechal ovplyvniť súdobou tendenciou anekdotického verizmu.

Príspevok sa pokúsil, ako už bolo v úvode naznačené, sumarizovať doterajšie poznatky o téme talianskych ciest maliarov zo Slovenska. Jeho zámerom bolo predstaviť aspoň parciálne priebežné výsledky novších bádání, prípadne korigovať niektoré nepresnosti či objasniť nejasnosti týkajúce sa životov a diel uvedenej skupiny umelcov. Prepojenie so súdobým kontextom a niekoľko sond do talianskeho umeleckého prostredia, objavujúcich sa v texte, mali za cieľ naznačiť možnosti hľadania stôp po umelcoch a ich dielach, ale aj interpretačné smerovanie témy, ktorá bola dlho opomínanou v slovenskej umenovede.

¹¹³Dominik Skutecký: *Víťaz regaty*, 1885, olej, plátno, 89 × 125 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. č. O 2471.

¹¹⁴Dominik Skutecký: *Prsteň milébo*, 1886, olej, plátno, 79 × 63 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava, inv. č. O 6714.

¹¹⁵Dominik Skutecký: *Pred oltárom*, 1895, olej, drevo, 68 × 51 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava.

¹¹⁶ALEXY 1948, c. d. (v pozn. 64); *Magyar művészetek lexikona gyűjtemény* Maďarskej akadémie vied v Budapešti (heslo Hri-

ňák). Pramene potvrdzujú jeho pobyt v Benátkach a následne účasť na výstave s dvoma obrazmi.

¹¹⁷ALEXY 1948, c. d. (v pozn. 64), s. 193.

¹¹⁸V katalógu *Umění 19. století na Slovensku*. [Kat. výst.] Úvod K. VACULÍK – V. NOVOTNÝ. Praha : Slovenská národná galéria, Bratislava; Národní galerie, Praha, 1952, uvedené nasledovné údaje: Súkromný majetok, 39, 5 × 53 cm, značené vpravo dole: Rinyi E. 888.

Painters from Slovakia and the Artistic Environment of Italy in the 19th Century

Summary

Italian artistic journeys belong to the most important themes in European art-historical writings, since the artistic production of Italian centres performed in a long term the “codified” model and basis for the rest of Europe. During the 18th and 19th centuries it was almost a duty for a young artist to travel in order to study works of Ancient art and works by Renaissance masters. The study visit to Italy had various significations. Along with completing or intensifying the education, they could give the opportunity to gain first artistic orders, support of patrons, and also an attractive introduction to young artists’ careers. Despite this, in Slovak art history the phenomenon of the travelling to Italy has not been systematically worked-out. Among the reasons the most significant one was probably the applying of the ethnically based criterion of the nationality when defining the artists as “Slovak”. The application of the above-mentioned criterion, accompanying the endeavour for emancipation of the cultural history of Slovak ethnic, excluded numerous artists who were coming from the regions of today’s Slovakia, then a part of Hungary, but possessed minimum or none connections to culture of the Slovaks (dominant centres were Vienna, Budapest, and partially also Bratislava). Different to Austrian and Hungarian art history, the small number of artists corresponding to the requests of ethnic criteria did not suffice to arouse more interest in the topic among Slovak art historians. Today, it may be said that the problem of ethnicity is considered less important. The interest has moved to an individual artist and his work in a socio-cultural context, which in case of artists in the Habsburg Monarchy had a multi-cultural character already before their journey to Italy.

In the 19th century, the group of travelling artists quite rarely encountered artists coming from Slovakia. The way of financing the travel, often determining also the duration of their stay, was of varied character. A young adept of art could obtain

a scholarship given by a local artistic and educational institution. The Roman prize provided the young artist with finances as well as accommodation. Another way was financing from own sources or due to support from a patron.

The itineraries differed in accordance to a country of the artists’ origin. According to available information, most of them chose travelling on the land, with shorter or longer breaks in Italian cities such as Venice or Florence. With dominant point being performed by Rome, some of them also travelled to Naples or to Sicily. A sought-for region for landscape motifs was the island of Capri. According to Katalin Sinkó, Hungarian artists used to take the same route like the scholarship holders from the Vienna Academy, although many of them travelled to Italy on their own costs. They travelled from Trieste through Venice and Florence to Rome, the main destination of their journey, from where they made excursions to the surrounding country and to the south. Despite the fact that the preferences of artists were quite clear and most of them chose Rome for their long-term stay, there were also some who favoured some other Italian city.

Thus, the Roman artistic community belonged to the biggest, as recorded in the voluminous *List of Painters, Sculptors, Architects...* by Enrico Keller from 1824 as well as by the statistic survey published in 1845 in the *Allgemeine Zeitung* and later in the *Kunst-Blatt*. The list is important for Slovak or Upper-Hungarian art for including a few names mentioned in this study. According to the list including information concerning the artist’s nationality, specialization and their Roman address, painter Eduard Spiro and sculptor Štefan Ferenczy stayed at the Palazzo Venezia, although they were not scholarship holders of the Vienna Academy. The most important information relates to the name and address of deaf-mute painter František von Balassa (1794 – 1860) from Bratislava, whose stay in Rome (and in Italy) has not been

documented until now. In 1824, he stayed in No. 7 Via Pinciana located near the Spanish Square, which was considered the centre of community of artists and foreigners and belonged to frequently specified addresses of artists. According to available sources, the first from the two painters who visited Italy was Eduard Spiro (1805 – 1856), a painter of Jewish origin from Bratislava. The sources agree in informing that he was supported by Count Anton Apponyi, an Austrian ambassador in Rome, who sent him to study in Italy in 1821 – firstly in Milan, later in Rome. Spiro's stay in Milan is affirmed by the letter of reference by Count Giulio Perticari from 1821 addressed to Giuseppe Tambroni. The letter was published in the Roman *Giornale arcadico*, where an article emphasizing the quality of two Spiro's works made for his patron Count Apponyi appeared in 1824.

For the first half of the 1820s there is another painter's stay mentioned in the literature – that of Jozef Miklošík Zmij (also known as Miklóssy) (1792 – 1841), but the exact information confirming the time and place of his stay in Italy are still missing. Other painters mentioned in different sources to have been travelling to Rome were Imrich Emanuel Roth, Štefan Noel and Kornel Bohúň. Imrich Emanuel Roth (1811 – 1885), native of Košice, who studied at Vienna, Munich and Düsseldorf Academy, spent some time travelling and – according to literature – one of his destinations was also Rome, although without any time specification. Observing one of a few preserved works by Roth, a copy after Caravaggio's *The Entombment*, dated 1836, we may assume that the stay took place in the same year. In case of Štefan Noel (1824 – 1864), Janko Alexy refers to an announcement in the *Orol tatranský* (a literary supplement to the newspaper *Slovenské národné noviny*), according to which a Vienna Academy student from Slovakia travelled to Rome in 1846. According to Ladislav Saučín, Noel got insane in Rome and had to be taken into an asylum. Similar was the destiny of the son of Peter Michal Bohúň, Kornel (1858 – 1902), who was deported by the Italian government back to Hungary after his breakdown. The last one of the group of artists staying in Rome, Karol Ľudovít Libay (1816 – 1888), travelled to the Eternal City thanks to the order by Archduke Johann. He commissioned Libay to document places where he had spent his childhood, and following his individual

works, it is possible to reconstruct the journey, which the artist took on his travel to Rome and back. The journey took place from May 1851 to April 1852, and it led across the whole Apennine Peninsula.

In 1832, Karol Marko Sr. (1791 – 1860), a Levoča born graduate of the Vienna Academy, arrived in Rome, where he successfully joined the international artists' community as well as the Italian society. Marko took his journey due to the support from banker Geymüller. He left Rome in 1838 to take therapeutics in the San Giuliano spas near Pisa. In 1843, he moved to Florence, which he left five years later to settle at the Medici villa in Lappoggi. Rome and Florence meant for the landscape painter not only some kind of an “anchoring” within the social network, which brought him economic benefits and official privileges, but also many inspirations for his work. Presumably, in Rome he kept contacts with landscape painters of the older generation. Literary sources often mention his friendship with Johan Anton Koch, Danish sculptor Bertel Thorvaldsen, who owned some of Marko's landscapes from the Roman period (today in the Thorvaldsens Museum in Copenhagen), and with Italian politician, writer and landscape painter Massimo d'Azeglio. Most probably, Marko also attended events organized by the society of German artists in Rome, known as the *Società Ponte Molle*. In 1837, he took part at an exhibition under the patronage of Austrian ambassador and benefactor of art Count Lützow, where Italian and German artists presented their works. In the artistic milieu of Florence and thanks to the activities of Italian “purists” Marko found the atmosphere favourable to his artistic expression and style. He was elected an honorary member of the Florence Academy and from 1841 he regularly presented his works at exhibitions. An important part of his Florentine activities was his educational work and in his studio – along with his own children and some Hungarian artists – also local artists were educated. One of them, Serafino de Tivoli, became in the second half of the 1850s the leading personality of the group of artists known as *Scuola di Staggia*, Marko's sons, Carlo and Andrea, collaborated with, and later he joined the Tuscan Macchiaioli.

The motivation of the painters to leave Rome, at least for a certain time, was the search for different landscape motifs, and during summer months also

the unbearable Roman “mal’aria”. Next to the Roman *Campagna*, it was Naples and its surroundings, which were the destination of artists, mainly landscape painters. At the end of the 18th and beginning of the 19th century, in a city three times bigger and more dangerous than Rome, many artists settled and founded a community similar to the Roman one. According to Dieter Richter, after the Bourbons returned to the city they established a supervision of strangers, who were from 1831 obliged on their entering the city to deposit their passport at the police prefecture. In 1831 – 1840, when the records were thoroughly put down, it seems that there was no artist from Slovakia staying in Naples, as the journey of František von Balassa is dated to 1830. Considering the motif, it can be said that the only work in Slovak collections, *Scene from Naples/Siesta near Naples* (Galéria umenia, Nové Zámky), was created during or after the stay of the artist in Naples.

Although in Venice only a small community of foreign artists was staying, there appear three names of artists coming from Slovakia – Ľudovít Benický, Dominik Skutecký and Eduard Hriňák. According to

Bíró, Ľudovít Benický (1804 – around 1880) worked at the Venice Academy as a conservator and later as its director. In documents of the academy *Atti della Imp. Reggia Accademia di Belle Arti in Venezia* from 1840 – 1844, “Nob. Lodovico Beniczky” is attested as a member of the body of professors in the function of a conservator. No other information regarding his function has been yet confirmed. Dominik Skutecký (1849 – 1921) belongs – along with Karol Marko Sr. – to painters of whose Italian stay and relevant works are thoroughly documented. In 1867 – 1869, he studied painting at the Venice Academy under Professor Pompeo Molmenti. At the same academy studied also Eduard Hriňák (1856 – 1917), whose study stay is documented to be taking place until 1888. More facts as well as works are missing.

The present study is one of the first attempts of Slovak art history to map the travels of artists coming from former Upper Hungary (today Slovakia) in the 19th century. It presents partial results of the current research executed mainly in Italian and local archives.

English translation by M. Herbst

Vom Wettbewerbsprojekt für das Parlament in Budapest bis zum Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves, Igló). Führende Grundsätze in der Architektur von Koloman Gerster

An Eszter Gábor

Gábor György PAPP

Die Einführung

Der Aufsatz befasst sich mit einem – insbesondere hinsichtlich seiner Komposition – bedeutenden Gebäude des 19. Jahrhunderts in der Slowakei. Das Theater- und Redoutengebäude mit einem Restaurant und Hotel in Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves, Igló) vereint in sich typische Funktionen einer Großstadtarchitektur, deren spezifischen Ansprüchen die architektonische Gestaltung sowie die Aufreihung der Räume angepasst wurden. Betrachtet man die innere Komposition und den Grundriss etwas näher, kann man behaupten, daß die Funktionen wirklich gut und harmonisch zusammengefügt wurden – was auch die heutige unveränderte Nutzung beweist. Der Architekt des Theater- und Redoutengebäudes war Koloman

Gerster aus Budapest, der in einem Wettbewerb in 1899 den Ausführungsauftrag bekam. Neben der Person des Architekten wird auch das Gebäude im Kontext Gersters Gesamtwerkes behandelt. Schließlich wird versucht, die Quellen von kompositionellen und stilistischen Elementen zu eröffnen.¹

Der Architekt

Koloman Gerster zählte zu den bedeutenden Architekten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er entstammte einer typischen Pester Architektenfamilie: sein Vater – der in Kaschau (Košice, Kassa) geborene Karol Gerster siedelte spätestens in 1845 nach Pest um, da er in diesem Jahr ein Gemeinschaftsunternehmen mit Frigyes Feszl und

¹ Mit dem Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves, Igló) befasste sich die Fachliteratur bis heute nur sporadisch. Das Gebäude wurde vor allem in kunstgeschichtlichen Zusammenfassungen und in topografischen Bekanntmachungen erwähnt. Siehe *Magyarország képes albuma* [Bilderalbum von Ungarn]. Budapest [o. J., nach 1902]; TORÁN, E.: *Architektúra druhej polovice 19. storočia na Slovensku* [Architektur zweiter Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei]. [Diss.] Bratislava 1965, s. 122; CHALUPECKÝ, I.: *Spišská Nová Ves a okolie* [Zipser Neudorf und die Umgebung]. Košice 1971, S. 64, 70; CHALUPECKÝ, I.: *Okres Spišská Nová Ves – klenotnica pamiatok* [Der Kreis Zipser Neudorf – eine Schatzkammer der Kulturdenkmäler].

Košice 1980, S. 20; *Pavilon*, 1990, Nr. 2-3, S. 51-55; SZÓNYI, E.: *Pozsonytól Kassáig. Felső-Magyarország építészete 1848 – 1918 között* [Von Pressburg bis Kaschau. Die Architektur des Oberungarns 1848 – 1918]. Bratislava 1996 (auf Slowakisch *Tak rástla Bratislava* [So war Pressburg gewachsen]. Bratislava 1967); PAPP, G. Gy.: *Gerster Kálmán építész tervezte síremlékek formai szempontú vizsgálata* [Die Untersuchung der vom Architekten Kálmán Gerster entworfenen Grabdenkmäler aus dem formalen Gesichtspunkt]. [Mag.-Arb.] Budapest 1999, S. 10; CHALUPECKÝ, I.: *Reduta v Spišskej Novej Vsi* [Redoutengebäude in Zipser Neudorf]. Spišská Nová Ves 2002; PAPP, G. Gy.: *Gerster Kálmán munkássága* [Das Œuvre von Kálmán Gerster]. [Diss.] Budapest 2007, S. 63-65.

Lipót Kauser gründete. Als Mitglied dieser Vereinigung arbeitete er an den bedeutenden Werken der romantischen Architektur in Pest. Die Form dieses Architektenbüros – eine für die damalige Zeit fortschrittliche Unternehmensform – sicherte den Architekten Unabhängigkeit von der Zunft. Auch später beteiligte er sich an ähnlichen fachlich-wirtschaftlichen Vereinigungen. Die Verflechtung der geschäftlichen Interessen wurde auch durch seine Ehe verstärkt: in 1847 heiratete er die Schwester von Lipót Kauser. Dieser Ehe entstammen sechs Kinder, der Zweitgeborene war unser Architekt Koloman Gerster. Da in beiden Familien das Baugewerbe eine lange Tradition hatte, liegt es an der Hand, daß Koloman Gerster schon in seinen jungen Jahren die Bautätigkeit näher kennenlernte und schließlich auch diesen Beruf wählte. Zuerst besuchte er die Pester Hauptrealschule, wo auch mehrere, später anerkannte Architekten wie Ignác Alpár, Győző Czigler, Ödön Lechner, Samu Pecz, Imre Steindl, Frigyes Schulek studierten. In 1870 inskribierte er an der Wiener Akademie der Bildenden Künste in die Klasse von Theophil Hansen. Nach einem zweijährigen Studium sammelte er Erfahrungen an den Bauten seines Lehrers – ähnlich wie in früheren Zeiten die jungen Architekten die Erfahrungen während der sog. Wanderjahre machten.

Das Studium und die Arbeit an Hansens Bauten sind von großer Bedeutung, da sie eine wichtige Rolle in Werdegang von Gersters Stil spielten. Zu dieser Zeit waren an der Akademie zwei Professoren tätig, Friedrich Schmidt, Lehrer der mittelalterlichen Architektur, der seine Studenten zu der (von ihm selbst organisierten) Vermessungen und Rekonstruktionen von Baudenkmalern zuzog. Hansen arbeitete am Anfang mit dem großen Meister der Wiener Romantik Heinrich Ferstel zusammen und baute seine frühen Werke teilweise im Rundbogenstil. In 1868 nahm er selbst die Lehrtätigkeit an der Akademie auf, sein Spezialgebiet war die griechisch-römische und Renaissance-Architektur. Mit seinen Studenten unternahm er regelmäßige Studienreisen nach Italien sowie manchmal nach Griechenland. Die Architekten, die in seiner Klasse absolvierten, arbeiteten oft mit ihm an der Planung und Ausführung seiner Bauten zusammen – diese im Stil der frühen Renaissance entworfenen Gebäude dienten mehreren jungen Architekten als Muster (wir wissen,

daß sowohl Lajos Pákey in Klausenburg (Kolozsvár, Cluj Napoca, Rumänien) als auch Győző Czigler in Budapest in diesem Stil arbeiteten). Kein Wunder, daß Hansens Bauten auch für Gerster die primären Vorlagen – neben dem Lehrstoff – darstellten. Unter seinen frühen Arbeiten sind mehrere Werke zu finden, die im Stil der klassischen Renaissance mit antiken Elementen entworfen wurden. Ein schönes Beispiel ist ein Mietshaus in Pester Innenstadt, das sog. Hugmayer Haus in Váci Str. (um 1880) oder das Gebäude der Bildhauer-Meisterschule in „Epreskert“ (1889). Die Raumformulierung des Letzteren trägt die Merkmale der großen Vorhalle der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1874). Ein anderes Wohnhaus, das sog. Schulek-Zsigmondy Haus (1894), zeigt viele Ähnlichkeiten mit Palais Epstein (1870 – 1873). Die Wiederholung von einigen kompositionellen Elementen, Motiven und Stilformen zeigt, daß Gersters Werk von Hansen stark beeinflusst wurde. Gerster wiederholt die Gestaltung des Hansen-Flügels des Wiener Arsenal (1856) in seinen Plänen des Pester Parlamentsgebäudes (1882) sowie eines Vergnügungsviertels (bezeichnet als „Konstantinapel in Budapest“), das anlässlich der Millennium-Feier im 1896 gebaut wurde und dessen Stil den Eindruck einer Großstadt im Nahen Osten erweckte. Die Fassadenausformung der evangelischen Kirche in Käsmark (Kežmarok) von Hansen diente Gerster bei einem Kirchenumbau in Buda (Budatétény, St. Stephan-Kirche, 1912) und bei mehreren Entwürfen der Mausoleen (um 1896) als Muster.

Das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf

Der Wettbewerb

Nach seinem Studium kehrte Gerster in 1874 nach Budapest zurück. Zuerst arbeitete er in dem sog. Ingenieurbüro der Hauptstadt, später errichtete er ein eigenes Büro. Die meisten seiner Werke wurden in Budapest gebaut, doch einige Gebäude entstanden auch außerhalb der Hauptstadt.

In 1899, mit fast 25 Jahren Praxis, erhielt er nach einem Wettbewerb den Ausführungsauftrag für den Bau des Theater- und Redoutengebäudes in Zipser Neudorf. Das Ergebnis des Wettbewerbs, bei welchem neun Projekte eingereicht wurden,

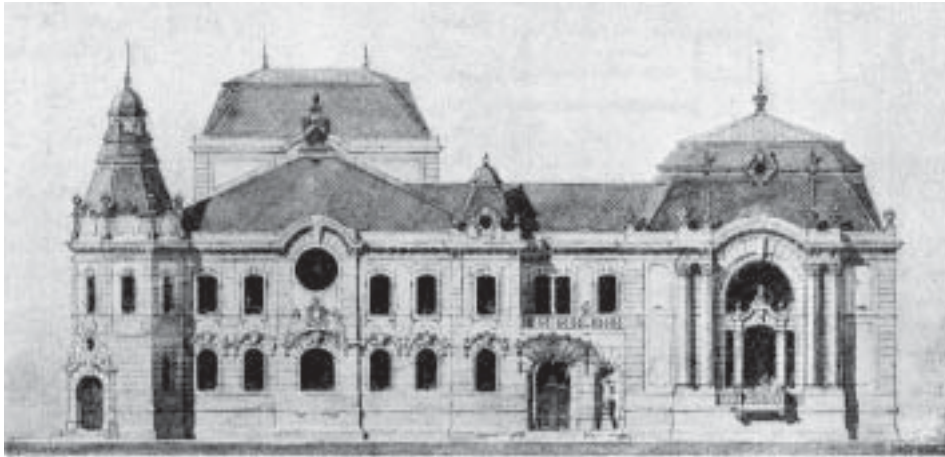
wurde in den Fachzeitschriften veröffentlicht. Auf Aufforderung der Stadtverwaltung von Zipser Neudorf wurden die Wettbewerbsprojekte vom Ungarischen Ingenieur- und Architektenverein am 26. September 1898 bewertet.² Nach der Meinung der Architekturkritiker war der Wettbewerb erfolgreich. In der Bewertung wurden die Projekte nach ihrer Gestaltung in zwei Gruppen aufgeteilt. In der ersten Gruppe wurden die Redoute und das Theater nebeneinander entworfen, wogegen in der zweiten Gruppe diese zwei Einheiten in einer Linie gegenüberstanden. Das Komitee ließ keine Zweifel, daß es vom Gesichtspunkt der Gruppierung, Raumordnung und des Verkehrs die Letztere gelungener findet.³ In der Beurteilung der Entwürfe wurden dieser Standpunkt sowie die Brandsicherheit des Gebäudes besonders berücksichtigt. Die Baugeschichte der großen Theater dieses Jahrhunderts in Europa in Betracht ziehend, war diese Anforderung in keiner Weise überraschend. Die Beurteilung der Entwürfe beweist, daß in den Plänen „Nemo“, „Igló II“, „Ars alma mater“, „An zwei Musen“, „Patria“ und „Vivat Scepusia“ das Theater und die Redoute nebeneinander standen. Im Projekt „Nemo“ wurde der enge Durchgang zwischen den zwei Bauteilen, die kleine Vorhalle des Theaters, die schmalen Verbindungsflure sowie die kleine Bühne von der Jury kritisch bewertet. Der Entwurf „Igló II“ wurde wegen seiner Räumerei, seiner Grundrissdisposition, der Größe der Räume und der Baustoffe für schlecht und gefährlich gehalten. Insbesondere wurde das Problem des Tanzsaales im ersten Stock und der großen Vorhalle unter ihm erwähnt. Der nächste Entwurf („Ars alma mater“) fand dank der Sorgfältigkeit der Ausführung Anerkennung, bekam jedoch wegen der Raumgestaltung und der Raumverschwendung keine positive Bewertung. An dem Projekt „An zwei Musen“ wurde neben den dunklen und schmalen Fluren auch die Tatsache kritisiert, daß der Bauplatz voll bebaut ist und unproportioniert große Formen verwendet werden. Bei den zwei weiteren Entwürfen

(„Vivat Scepusia“ und „Patria“) mit einer ähnlichen Grundrissgestaltung wurden die architektonische Routine und die Lösungen einer geübten Hand erwähnt – es ist anzunehmen, daß die obigen Projekte von Architekten ohne Kundigkeit oder von Amateurarchitekten bzw. Baumeistern ausgearbeitet wurden. Die Probleme von „Vivat Scepusia“ und „Patria“ sind auf die Disposition zurückzuführen: die gemeinsame Nutzung der Vorhalle hätte den Verkehr in dem Gebäude erschwert. Als Vorteil der beiden Pläne wurde die mit großer Sorgfältigkeit erstellte aber einfache Fassade erwähnt. Daher empfahlen die Jurymitglieder, diese zwei Ideen mit dem zweiten und dritten Preis (mit 300 und 200 Forint) zu honorieren. Von den Entwürfen, die die Hauptteile gegenüberstellten, erwähnten die Jurymitglieder die Projekte „Igló I“, „Realitás“ und „Tátra“. Das erste Projekt wurde wegen der Gestaltung des Zuschauerraumes, der Ausführung der Bühne sowie dem Mangel an Homogenität der architektonischen Formulierung kritisch beurteilt. Das aus Brandsicherheitsgründen schwerwiegendste Problem des zweiten Entwurfes war der gemeinsame Flur zwischen dem Theater und der Redoute. Auch in diesem Projekt wurde der Tanzsaal im ersten Stock entworfen – eine Lösung, die in mehreren Projekten vorkommt. Positiv bewertet wurde die äußere Gestaltung. Im Projekt „Tátra“ wurden sowohl die Disposition, als auch die Proportion und die übersichtliche und logische Raumreihung für gelungen gehalten. Die einzige ernste Kritik betraf in diesem Wettbewerbsentwurf die Gestaltung der Fassade: die übertriebene Form der Kappe stand in keinem guten Verhältnis zu der Masse des Unterbaues. Trotz dieser Einwände wurde dieses Projekt für die beste Lösung gehalten und für den ersten Preis empfohlen.⁴ Drei Monate später, am 28. Dezember 1898, traf die Generalversammlung – auch unter Berücksichtigung der Empfehlungen des Architektenvereins – ihre endgültige Entscheidung und verlieh den ersten Preis dem Projekt mit der Bezeichnung „Tátra“ von Koloman Gerster, den

² Die Jurymitglieder waren Sándor Aigner, Győző Czigler, Imre Francsek, Gyula Pártos, Lajos Schoditsch. Ein Auszug aus der Beurteilung wurde in *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Heti Értesítője* [Wochenblatt des Ungarischen Ingenieur- und Architektenvereins], 17, 2. Oktober 1898, Nr. 31, S. 183-184, veröffentlicht.

³ Die meisten Teilnehmer des Wettbewerbs wurden bis heute nicht identifiziert, es ist die Aufgabe von späteren Forschungen.

⁴ *Magyar Mérnök...* 1898 (wie Anm. 2), S. 184.



1. Guidó Hoepfner: Wettbewerbsentwurf („Patria“) für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, 1898, Fassade.

zweiten dem Projekt „Patria“ von Guidó Hoepfner⁵ [Abb. 1] und schließlich den dritten dem Entwurf „Realitás“ von Miksa Flamm.⁶ Zugleich wurde erwähnt, daß dem vom Verein empfohlenen Projekt „Vivat Scepusia“ nur wegen seiner hohen Kosten kein Preis zuerkannt wurde.⁷

Die Planung und Ausführung

Der seit 1930 im Ungarischen Landesarchiv in Budapest aufbewahrte Nachlass von Koloman Gerster enthält auch die Skizzen und Zeichnungen für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, mithilfe welcher der Planungsprozess rekonstruiert werden kann. Das Ziel war, durch einen Vergleich seiner Pläne für Zipser Neudorf mit seinen anderen Werken die Elemente zu entdecken, die er als bewährte architektonische Lösungen in seinem Œuvre verwendete.

Der erste uns bekannte Plan für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf (vor

August 1898) zeigt ein bemerkenswertes, beinahe monumentales Werk.⁸ In dem dreistöckigen, mit zusammengesetzten Kappen gekrönten Gebäude mit einem Trapezoid-Grundriss und starken Eckrisaliten befanden sich das Theater und die Redoute in der unmittelbaren Nähe, ihre Eingänge auf Nachbarseiten. Das Äußere des Theaters war durch ein prächtiges, mit Skulpturen gestaltetes Portal, Säulenfassaden und eine riesige Kuppel betont. Bei der Betrachtung dieser Fassade kann man annehmen, daß sie nach dem Vorbild der – zur dieser Zeit immer mehreren – Theatergebäude von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer gestaltet wurde. Die Redoute bekam ein ähnliches Portal und gegliederte Säulenfassade. Gegenüber dem Theater wurde das Hotel mit dem Restaurant vorgesehen. Anhand dieser Zeichnung kann ein Zusammenhang mit den ein Jahr früher ausgefertigten Plänen für den Wettbewerb für das Budapester Geologische Institut entdeckt werden, das auch mit einer Mittelkuppel und Ecktürmen entworfen wurde. Schließlich steht vor uns auf

⁵ Guidó Hoepfner (1868 – 1945), Architekt, Abschluß in Budapest. Zuerst arbeitete er für Alajos Hauszmann. Hier lernte er Géza Györgyi kennen, mit wem er später mehrere gemeinsame Bauten signierte. (Hotel in Tatranská Lomnica/Tátralomnic, 1905; Hotel in Baile Herculane/Herkulesfürdő, Rumänien, 1907).

⁶ Miksa Flamm (1869 – 1934), Budapester Architekt.

⁷ *Vállalkozók Lapja* [Unternehmers-Blatt], 20, 4. Januar 1899, S. 7. Die Pläne und Entwürfe von Gerster und Hoepfner wurden in den Nummern des *Építő Ipar* [Bauindustrie] veröffentlicht. Siehe *Építő Ipar* [Bauindustrie], 23, 9. Februar 1899, Nr. 6, S. 40-41; 17. Februar 1899, Nr. 7, S. 46-48; 23. Februar 1899, Nr. 8, S. 52-54.

⁸ Siehe Magyar Országos Levéltár, Budapest [Ungarisches Landesarchiv, Budapest] (weiter zitiert als MOL), T-8/Nr. 3: 76, die Fassade gegenüber dem Kaffeehaus und dem Theater, Bleistift, Paus, 386 × 654 mm.

2. Koloman Gerster:
Wettbewerbsentwurf („Tát-
ra“) für das Theater- und
Redoutengebäude in Zipser
Neudorf, 1898, Fassade.



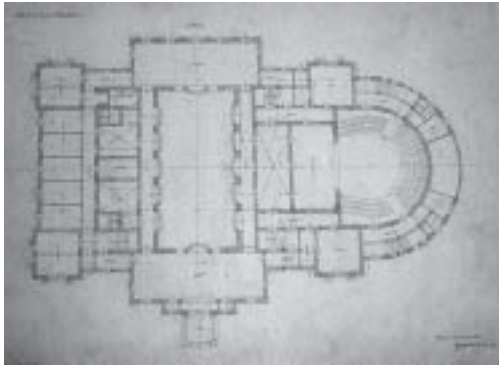
der Skizze mit zwei Hauptfassaden des Gebäudes ein in seiner Masse zusammenfassendes, trotzdem hinsichtlich seiner Silhouette (vor allem seiner Dachkonstruktion) mehrfach gegliedertes Bauwerk mit unruhiger Gesamtwirkung. Im Vergleich damit wurden in den späteren Entwürfen zwei wichtige Änderungen gemacht. Einerseits wurde das Gebäude niedriger und sein Grundriss gegliederter gestaltet, die Eckrisalite wurden als riesige Türme entworfen. Der Entwurfsplan zeigt schon eine ausgereifte Variante. Die Redoute wurde im mittleren Teil des Gebäudes vorgesehen – mit einem rechteckigen Tanzsaal, einer reich dekorierten Vorhalle und mit Bedienungsräumen, wie z.B. die Konditorei auf der Eingangsseite. Auf der anderen Seite wurde ein Restaurant mit einem separierten Eingang entworfen. Auch in dieser Entwurfsreihe stellte sich Gerster den östlichen Teil des Werkes als einen Trakt mit einem Restaurant und einem Hotel vor. Die Außengestaltung dieser Seite erinnerte wiederum an ein Hotel- bzw. Palast-Miethaus. In dem westlichen Trakt des Hauses nahm das Theater – mit Bühne, Zuschauerraum sowie Verkehrs-, und Bedienungsräumen – seinen Platz [Abb. 2].⁹

Ungefähr ein halbes Jahr später, im April 1899, fertigte Gerster eine neue Entwurfsreihe (wahrscheinlich nach Vergleichen mit dem Stadtrat) aus. In dieser Reihe wurden im Vergleich mit dem

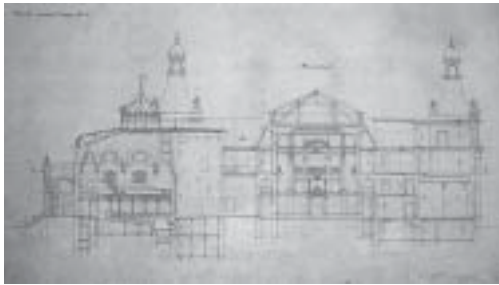
Entwurfsplan einige Änderungen durchgeführt [Abb. 3-5]. Vor allem wurden die Bühnen (wegen der Verkehrs- und Brandsicherheit) vergrößert; diese Änderung war auch an der Außengestaltung sichtbar – als ein Zwischenglied, das das Theater und die Redoute verbindet (und symmetrie halber sein Pendant) dreiachsig erweitert wurde. Zugleich wurde auch der Zuschauerraum vergrößert. Weiter wurde die Gliederung der Eingangsseite des Tanzsaales und der Galerie umgestaltet, der Raum des Restaurants/Kaffeehauses etwas erweitert und die Zahl der Räume wahrscheinlich aufgrund der lokalen Anforderungen (auf Kosten ihrer Größe) erhöht. Bei den Änderungen der Außengestaltung ist noch zu erwähnen, daß der Eingang der Redoute nach vorne versetzt wurde, um ihm einen besonderen Akzent zu verleihen. Trotz der Empfehlung des Komitees blieben die Dimensionen der riesigen Türme unverändert, nur die Proportionen der Laternen wurden etwas modifiziert. Im Allgemeinen sind sowohl in dem Entwurfsplan als auch in seinen späteren Varianten die (auch in seinen Details) im Geist des Späthistorismus ausgeführte Entwürfe zu sehen. Die Formulierung der Baumasse, die Fassadengliederung, die typischen Elemente des Gebäudes – z.B. die großen Ecktürme, beziehungsweise die Front des Theaters – zeigen ein Bauwerk, das die historischen Stile umformt und die neobarocken Merkmale trägt.

⁹ Einige der Wettbewerbsentwürfe wurden veröffentlicht (siehe Anm. 7), nämlich der Grundriss des Kellers, des Erdgeschosses, des ersten Stockwerkes, die Seitenfassade, der

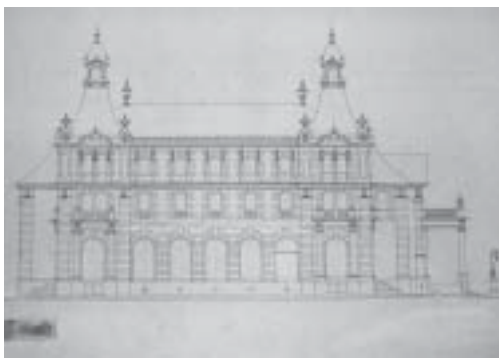
Querschnitt und die Hauptfassade. – *Építő Ipar* [Bauindustrie], 23, 9. Februar 1899, Nr. 6, S. 40-41; 17. Februar 1899, Nr. 7, S. 46-48.



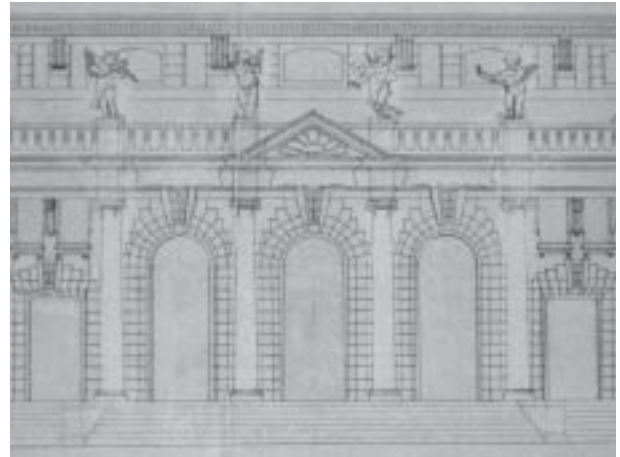
3. Koloman Gerster: Modifizierter Entwurf für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, 1899. Grundriss des ersten Geschosses.



4. Koloman Gerster: Modifizierter Entwurf für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, 1899, Längsschnitt.



5. Koloman Gerster: Modifizierter Entwurf für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, 1899, Fassade des Kaffeehauses und des Hotels.



6. Koloman Gerster: Modifizierter Entwurf für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, 1899, Fassade des Theaters (Detail).

Die öffentliche Versteigerung für Unternehmer wurde im August 1899 bekanntgemacht.¹⁰ Mit dem Bau beauftragte die Stadt (aufgrund seiner Empfehlung) den Budapester Bauunternehmer Henrik Lahne.¹¹

Die Bauarbeiten wurden anscheinend Anfang 1900 aufgenommen. Von den über 150 dafür erstellten Detailzeichnungen blieben nur wenige im Nachlass erhalten. Doch auch trotz dieser Tatsache stellen sie eine wichtige Informationsquelle bezüglich der Gestaltung des Hauses sowie der durchgeführten Änderungen gegenüber dem Entwurf dar. Was die Außengestaltung anbelangt, sind an dieser Stelle die interessanten Vorschläge für das Theater sowie die charakteristischen Merkmale des Restaurants/Kaffeehauses zu erwähnen. Die Außenseite des Theaters – wie bereits angemerkt wurde – gewann ihre Form schon während der Entwurfsphase. Die halbrunde Baumasse und der Flur mit Bedienungsräumen prägen die westliche Fassade. Die Dachkonstruktion wurde in den Plänen mehrmals umgestaltet. Über der Laterne wurde anstatt einer mäßig gedrückten,

¹⁰ Der Termin war der 11. September. Siehe *Vállalkozók Lapja* [Unternehmers-Blatt], 20, 23. August 1899, Nr. 34, S. 4.

¹¹ Siehe *Vállalkozók Lapja* [Unternehmers-Blatt], 20, 20. September 1899, Nr. 38, S. 4. Den Auftrag für die Fertigstellung der Heizung und die Wasserarbeiten erhielt die anerkannte Firma von Károly Knuth. Siehe *Vállalkozók Lapja* [Unternehmers-Blatt], 20, 15. November 1899, Nr. 46, S. 5.



7. Theophil Hansen: Palais Ephrussi, Wien, 1872 – 1873.

konvex gewölbten Form, die im Entwurfsplan vorkommt, eine mehrfach gewölbte konkave Kappe errichtet. Das hohe Hauptgesims mit Balustrade und Schlusselementen bot sich an. Zuerst wurden riesige Steinvasen über den Haupteingang entworfen, um sie später durch vier unproportioniert große musizierende Putti zu ersetzen [Abb. 6].¹² Beide Ideen blieben nur ein Entwurf. Die Außenseite des Restaurants/Kaffeehauses nahm schon in den ersten Plänen mehr oder weniger ihre endgültige Form an. Auf dem ersten uns bekannten Blatt sieht man eine flache, beinahe rasterhafte Fassade (am Ende durch Risalite betont).¹³ Und obwohl später die Zahl der Stockwerke und damit die Proportion der Fassade geändert wurden, blieb dieses Charakteristikum beibehalten.¹⁴ Da sich in diesem Flügel des Gebäudes über dem Kaffeehaus eine Reihe von Hotelräumen befand, ist es kein Wunder, daß die Erscheinung dieser Seite stark an Fassadenglie-

derungen der Mietspaläste der Jahrhundertwende erinnert. Neben Anderen an Gersters Professor Theophil Hansens bekannten Palais Ephrussi in Wien mit seinen typischen Elementen z.B. den turmhaft vorspringenden Eckrisalite – wie in Zipser Neudorf [Abb. 7].

Der Schlüssel zum Erfolg dieses Mehrzweckgebäudes liegt sowohl in der praktischen Reihung von gutproportionierten Räumen, als auch in der glücklichen Gestaltung der Fassaden von verschiedenen Gebäudeteilen. Die meisten Änderungen, deren Gegenstand nicht die Gliederungen oder Proportionen, sondern das Aussehen und die Ausstattung waren, betrafen den Redoutensaal und den Zuschauerraum (repräsentative Räume). Anhand der Änderungsvorschläge für die Innenausstattung kann man gut nachvollziehen, wie der Architekt die einzelnen Elemente für das gesamte Gebäude (oder nur für einzelne Teile) aus seinem eigenen Motivbe-

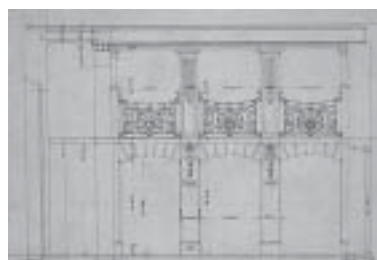
¹² Die Steinskulpturen hielten eine Geige, eine Flöte, ein Schallbecken, und eine Laute (von links nach rechts). Siehe MOL T-8/Nr. 3: 67, die Fassade des Theaters, Tusche, Bleistift, Papier, 700 × 982 mm.

¹³ Siehe Anm. 7.

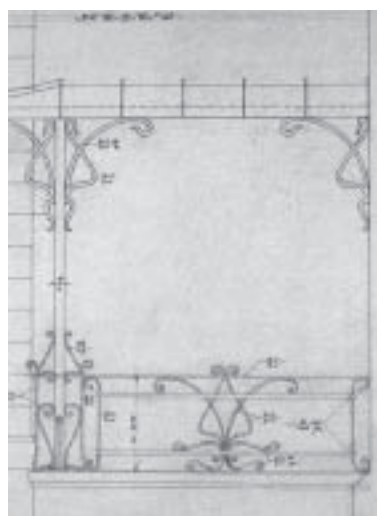
¹⁴ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 10, die Fassade des Kaffeehauses, um April 1899, Tusche, Bleistift, Papier, 602 × 872 mm; Nr. 3: 47, die Zeichnung des Turmes und des Fassadendetails, Bleistift, Papier, 890 × 760 mm; Nr. 3: 49, die Fassade gegenüber dem Kaffeehaus und Hotel, erste Hälfte von 1900, Tusche, Bleistift, Papier, 800 × 1000 mm.

stand – unter Berücksichtigung der Anforderungen des Auftraggebers – wählte.

Die ersten Entwürfe des Redoutensaales zeigen eine zurückhaltende Wandgliederung und Galeriegestaltung (die über dem Kreuzgewölbe verlaufende Galerie war zuerst mit einer Brüstung mit rundförmigen Öffnungen, später mit einer klassischen Balustrade versehen).¹⁵ In den späteren Zeichnungen nehmen klare barocke Formen eindeutig zu (siehe die Dekoration der Pilaster und die Gitter der Galerie).¹⁶ Statt einer Steinbrüstung entwarf Gerster ein Gußeisengeländer mit Dekorationen aus mit Knospen abgeschlossenem Rankenwerk und Gitter. Unter dem Balkon der Galerie befand sich ein in der Dekoration des Theaters bedeutendes Motiv – ein Schwan. Auch für den Zuschauerraum des Theaters wurden ähnliche geänderte Detailentwürfe ausgefertigt. In einem Plan für die Decke aus Mai 1900 ist eine Stuckdekoration zu sehen, welche eine klare Verwandtschaft mit dem Frühhistorismus (beziehungsweise mit den Formen der Spätromantik?) zeigt. Auf der Rückseite desselben Blattes erscheint ein barocker Entwurf der Decke.¹⁷ Das Proszenium, das zu den wichtigen Teilen des Zuschauerraumes zählt, wurde in mehreren Varianten detailliert entworfen. Die Wand mit abgerundeten Ecken wurde mit einer Ädikula umrahmt. In der ersten Variante dieser Umrahmung lief über die Pilaster mit Voluten ein Fries mit Konsolen, Festons und Masken. An den Ecken des klassisch geformten Tympanons standen Steinlichter, auf der Spitze befand sich ein seine Flügel ausbreitender, auf einer Lyra stehender Schwan – welcher auch an der Theaterfassade vorkommt. In der Mitte des Tympanons erscheint das mit einem Lorbeerkranz umrahmte Staatswappen des Königreichs Ungarn.¹⁸ In einem anderen Projekt von Gerster wurde diese Idee wiedergegeben. Hier sieht man ein Tympanon mit mehrfach gebrochenem Bogen, mit Voluten und Rosetten an den Ecken sowie mit dem von zwei



8. Koloman Gerster: Detailentwurf für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, 1900, Galeriegitter in der Vorhalle.



9. Koloman Gerster: Detailentwurf für das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, 1900, Vordach des Seiteneinganges.

Engeln getragenen Ungarischen Staatswappen in der Mitte. Im Fries wechseln Schilde und Rosetten, in der Achse befindet sich eine Maske.¹⁹ Hier kann man feststellen, daß der frühere Plan – wahrscheinlich aus dem Frühjahr 1899 – eine ernste, klassische Form zeigt, wogegen die spätere wahrscheinlich aus der ersten Hälfte 1900 stammende Zeichnung eine etwas unruhigere Idee darstellt.

¹⁵ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 64, Querschnitt durch den Redoutensaal, Tusche, Bleistift, Papier, 600 × 871 mm.

¹⁶ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 44, das Detail des Galeriegitters des Redoutensaales, Bleistift, Papier, 1395 × 1540 mm; Nr. 3: 59, die Seitenfassade des Redoutensaales, Bleistift, Papier, 675 × 893 mm.

¹⁷ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 33, die Wandgliederung und Deckengliederung des Zuschauerraumes, Tusche, Bleistift, Papier, 851 × 532 mm.

¹⁸ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 80, Querschnitt durch das Theater, Tusche, Bleistift, Papier, 600 × 870 mm.

¹⁹ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 68, Querschnitt durch das Theater, Tusche, Bleistift, Papier, 678 × 925 mm.

10. Koloman Gerster: Theater in Zipser Neudorf, Foto aus dem Nordwesten, nach 1902.



Und schließlich kommen auch solche Lösungen vor, die mit ihren Ranken und Blättern an die Motive der Sezession erinnern. Ein Beispiel dafür ist eine die Vorhalle des Redoutengebäudes darstellende, vor Mai 1900 ausgefertigte Detailzeichnung, in welcher das Galeriegitter aus Akantusblättern besteht [Abb. 8].²⁰ Ein ähnliches Motiv zeigt auch die (etwas später) ausgefertigte Zeichnung der Gittergestaltung des Tanzsaales. Zu der Reihe der feinen, rankigen Schmiedeisenwerke der Sezession zählt auch die Zeichnung zum Vordach des Seiteneinganges [Abb. 9].²¹

An dem Bau wurde anscheinend mit kleinen Unterbrechungen gearbeitet, da erst Ende 1902 über die Fertigstellung des Gebäudes berichtet wurde [Abb. 10-12]. Zu dieser Zeit war auch das Innere schon fertig. Die Zeitungen und Fachzeitschriften feierten das Werk und seinen Künstler mit den Worten, wie „... mit vier Türmen gearmiertes, schön gegliedertes Kunst-

werk...“. Was das Gebäude anbelangt, wurde seine „Zweckmässigkeit und Ästhetik“ hervorgehoben.²²

Der Zusammenhang mit anderen Gersters Werken

Sucht man in Gersters Œuvre nach einem Pendant zum Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf, liegt eine Verbindung mit dem von der Stadt in Auftrag gegebenen Theater- und Redoutengebäude in Maramureschsigeth (Máramarosziget, Sighetu Marmajiei, Rumänien, 1883 – 1889) an der Hand.²³ Das Äußere des auf dem Hauptplatz der Stadt errichteten Gebäudes zeigt ein symmetrisches Bild [Abb. 13]. Im mittleren Trakt des Kunstwerks mit einem rechteckigen Grundriss nahm ein breiter, mit einem Satteldach mit Husarenturm abgeschlossener, zweistöckiger Flügel Platz. An seinen Seiten wurden zwei hohe, imposante Querflügel mit Laternenkappe über den Eckrisaliten geplant.

²⁰ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 24, die Vorhalle des Redoutensaales, Tusche, Bleistift, Papier, 704 × 754 mm.

²¹ Siehe MOL T-8/Nr. 3: 52, die Zeichnung des Vordaches, Tusche, Bleistift, Papier, 599 × 436 mm.

²² Siehe *Vállalkozók Lapja* [Unternehmers-Blatt], 23, 17. Dezember 1902, S. 6. Hier wird erwähnt, dass unter der Leitung von Henrik Lahne die einzelnen Arbeiten von folgenden Meistern ausgeführt wurden: Alajos Vögerl (Steinmetzarbei-

ten), József Kurbel (Zimmermalerarbeiten), Sándor Fischer (Blitzableiter), Firma Reitingger (Tapeziererarbeit), Károly Knuth (Kanalisation), Elektrische Beleuchtung A. G. von Zipser Neudorf, János Patarszky (Bühnenmaschinen), Vilmos Linhart (Kulissenmalerei), Erik Pauly (Dekorationsmalerei).

²³ Das bis heute erhaltenen und ähnlichen Zwecken dienende öffentliche Gebäude war früher nicht nur der Schauplatz der wichtigen gesellschaftlichen Ereignisse der Gesellschaft, sondern auch der Sitz der hiesigen Körperschaften.



11. Koloman Gerster: Redoute in Zipser Neudorf, Foto aus dem Osten, nach 1902.



12. Koloman Gerster: Redoute in Zipser Neudorf, Redoutensaal, Foto nach 1902.

Gegenüber seinem Nachfolger in Zipser Neudorf liefert die Außenseite keine Informationen über das Innere – die Theater- und Redoutenräume blieben teilweise hinter dem Obergeschoss der Hauptfassade sowie unter dem breiten Satteldach verborgen. Eine typische Lösung, die – obwohl etwas abgeändert – auch in Zipser Neudorf vorkommt: die Auffahrt

mit Säulen (beziehungsweise Pfeilern) und darüber der Balkon mit Balustrade. Das insbesondere nach Gleichgewicht strebende Gebäude zeigt die Formen des reifen Historismus und wiederholt in seiner Gliederung und Details die klassischen Formen des von Theophil Hansen repräsentierten sog. strengen Historismus.

Auch die Entwurfsreihe für das Budapester Parlamentsgebäude (1882) stellt, was die kompositionellen Vorbilder und Parallelen betrifft, ein wichtiges Werk dar. Der junge Architekt beteiligte sich an diesem Wettbewerb mit einem bemerkenswert guten Entwurf, welcher bis zuletzt zu den Favoriten zählte – und das in einer Konkurrenz solcher Namen wie Heinrich Ferstel, Otto Wagner, Alajos Hauszmann und Imre Steindl. Doch wegen der Indiskretion einer Zeitung wurde er vom Wettbewerb ausgeschlossen. Fachlich gesehen, arbeitete er einen fast vollkommenen Entwurfsplan aus – seine äußere Ähnlichkeit mit dem Wiener Arsenal wurde bereits erwähnt. Der Plan aus 1882 zeigt eine gelungene Verbindung der Mehrzwecksäle mit den Verkehrsräumen. Sein Grundriss wurde auch später modifiziert mehrfach verwendet: ein vierflügeliges Gebäude mit einem Innenhof, mit Kuppeln über seinen Ecken und mit einem Querflügel in der Mitte. Solche Anordnung findet man auch in dem nicht ausgeführten Entwurf für das Komitatshaus von Veszprém (1884).²⁴ Eine andere auf dem Blatt gebliebene Idee wurde für das Museum und die Bibliothek in Szeged verwirklicht (1893).²⁵ Hier entwarf er zwischen den einzelnen, unterschiedlichen Zwecken dienenden Gebäudeteilen eine imposante Verbindungshalle.

Besonders hoch wurde auch die Konfiguration der (bereits erwähnten) Entwurfspläne (1896) für das Budapester Geologische Institut, vor allem die Möglichkeit einer Erweiterung, geschätzt. Ein weiteres schönes Beispiel der Raumanordnung stellt nach dem Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf das geplante Gerichtsgebäude von Balassagyarmat (1908) dar.

Die Vorbilder

Theaterbauten als Parallele und Muster

Der Bau von Theatergebäuden (die in kleineren Städten aus Kosten sparenden Gründen als



13. Koloman Gerster: Redoute und Theater in Maramureschsigeth, 1883 – 1889.

Mehrzweckgebäude errichtet wurden) zählte zu den wichtigsten neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts. Die bedeutenden Theater der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurden in Bauten der kommenden Jahrzehnte umgewandelt. Die in unserer Betrachtung relevanten Denkmäler dieser Gattung entstanden in Deutschland und Österreich-Ungarischer Monarchie. Das Hoftheater (später das Schauspielhaus, 1818 – 1821) von Schinkel in Berlin oder das erste Hoftheater von Semper in Dresden (1835) vertreten im Vergleich mit dem Münchner Neuen Theater von Semper (1865) eine wesensverschiedene Idee der Gestaltung. Die Wiener Staatsoper (1861 – 1869) von Eduard van der Nüll und August Siccardsburg sowie der Konzertsaal des Musikvereins (1867 – 1870) von Theophil Hansen repräsentieren auch den neuen Typ.

Von der Bedeutung des Theaterbaues am Ende des Jahrhunderts zeugt auch die Tatsache, daß Gyula Kabdebó (nach der *Süddeutschen Bauzeitung*) den Theaterbauten in Europa eine lange Schriftenreihe in der *Mitteilungen des Ungarischen Ingenieur- und Architektenvereins* widmete. Er ordnete die Bauten sieben Gruppen zu und bewertete, welche aufgrund ihrer Komposition von damaligen Architekten „am entsprechendsten“ (d.h. am modernsten) sind.²⁶ Der Grundrissform nach sind die engsten Verwandten des Theater- und Redoutengebäudes in Zipser Neu-

²⁴ Siehe MOL T-8/Nr. 29: 1, Längsschnitt, Tusche, Aquarelle, Papier, Karton, 809 × 118 mm; Nr. 29: 2, Hauptfassade, Tusche, Aquarelle, Papier, Karton, 844 × 1353 mm.

²⁵ Siehe MOL T-8/Nr. 25: 1-8, Hauptfassade (1), hintere Fassade (2), Längsschnitt (3), Seitenfassade (4), Querschnitt (5),

Grundriss des Kellers (6), des Erdgeschosses (7) und des ersten Stockwerkes (8).

²⁶ *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye* [Mitteilungen des Ungarischen Ingenieur- und Architektenvereins], 36, 1902, S. 188.



14. Heinrich Seeling: Neues Theater am Schiffbauerdamm, Berlin, 1891 – 1892.

dorf in der VII. Gruppe zu entdecken: das Theater in Halle (1884) und das Neue Theater am Schiffbauerdamm in Berlin (1891 – 1892), beide von Heinrich Seeling. Man kann sich vorstellen, daß die Proportion des monumentalen Turmes und seiner riesigen Kappe über dem Eingang des Letzteren (vielleicht von zeitgenössischen Publikationen) auch Gerster bekannt war [Abb. 14]. Einige Jahre später wurde das in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts für sich einen großen Ruhm erworbene Düsseldorfer Apollo-Theater gebaut. Trotz der unterschiedlichen Grundrissform zeigen die über der Vorhalle erhobene Kuppel und die am Ende der Seitenflügel errichteten Türme eine gewisse Verwandtschaft mit der Theaterkuppel und den charakteristischen Ecktürmen aus Zipser Neudorf.

²⁷ Antal Steinhardt (1856 – 1928), Budapester Architekt. Siehe PAPP, G. Gy.: Steinhardt Antal. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*. Hrsg. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Lieferung 60. Wien 2008, S. 185.

²⁸ Adolf Lang (1848 – 1913), mitteleuropäischer Architekt Prager Abstammung. Zuerst war er in Wien, dann in Pest bei Sugárúti Építő Vállalat [Bauunternehmen zur Errichtung der Radialstrasse] tätig. Später lehrte er in Bukarest, Rumänien. Später kehrte er nach Ungarn zurück und entwarf in Zusammenarbeit mit Antal Steinhardt viele öffentliche Gebäude (u.a. Theater).

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde im damaligen Ungarn eine ganze Reihe von Theater errichtet: neben der führenden Firma im Theaterbau der vorangehenden Jahrzehnte – der Firma von zwei anerkannten Theaterspezialisten Ferdinand Fellner und Hermann Helmer – wurden sehr viele Werke auch von Antal Steinhardt²⁷ und Adolf Lang²⁸ ins Leben gerufen. Viele davon befanden sich außerhalb von Budapest.²⁹ Aufgrund der immer zunehmenden Zahl der Theaterbauten ist es nicht überraschend, daß das Thema des Jahreswettbewerbs des Ungarischen Ingenieur- und Architektenvereins im 1901 der Entwurf eines „Theaters auf dem Platz einer großen Stadt“ war.³⁰

Weitere Vorbilder

Eins der wichtigsten Motive des Theaters in Zipser Neudorf – wie bereits erwähnt wurde – stellen vier Ecktürme dar, die schon von weitem dem Gebäude eine charakteristische Silhouette verleihen. Bei ihrer Gestaltung könnte sich Gerster auch der ausländischen (bzw. mitteleuropäischen) Beispiele bedienen. Außerdem darf man – unter den historischen Baustilen Ungarns – die in dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts „neuentdeckte“ Spätrenaissance nicht vergessen. Die Entdeckung der historischen Baudenkmäler hatte zur Folge, daß die charakteristischen Elemente und Motive der Architektur des 16. – 17. Jahrhunderts aus dem Ober-Ungarn verwendet und integriert wurden. Koloman Gerster, dessen Vater aus Kaschau stammte und er durch ihn mit dem Archäologen und Kunsthistoriker Imre Henszlmann in einer persönlichen Beziehung stand, kannte die Architektur der vergangenen Jahrhun-

²⁹ Die wichtigen Städte, wo in diesen Jahren Theater eröffnet wurden, waren (außer Budapest): Pécs (1893 – 1895), Kaschau (Košice, Kassa, Slowakei) (1897 – 1899), Grosswardein (Nagyvárad, Oradea, Rumänien) (1899), Sátoraljaujhely (1900), Szombathely (1900), Neumarkt am Mieresch (Marosvásárhely, Tirgu Mures, Rumänien) (1900 – 1901).

³⁰ Die Ausschreibung wurde in *Magyar Mérnök- és Építészegylet Heti Értesítője* [Wochenblatt des Ungarischen Ingenieur- und Architektenvereins], 20, 12. Mai 1901, Nr. 15, S. 222, veröffentlicht. Der erste Preis für den Entwurf des dreistöckigen Theaters mit fast 560 Sitzplätzen war u.a. auch eine Studienreise.

derte (auch des 16. – 17. Jahrhunderts) besser als viele seiner Zeitgenossen. Mit diesem Hintergrund nahm er an der historischen „Stilparade“ des Millenniums teil. Einerseits gewann er im Rahmen des Wettbewerbs für den Ausstellungsplatz der Historischen Hauptgruppe eine Medaille, andererseits entwarf er das bereits erwähnte Vergnügungsviertel „Konstantinopel in Budapest“. Bei dem letztgenannten Projekt wurden neben den aus dem Nahen Osten stammenden Formen auch die Motive der historischen Stile angewendet.³¹ In derselben architektonischen (aber zugleich gesellschaftlichen und technischen) Ausstellung war auch ein Werk – die sogenannte Verkehrshalle (entworfen von Ferenc Pfaff) – zu sehen [Abb. 15].³² Die Gestaltung der Fassade seines zentralen Hauptgebäudes mit einem quadratischen Grundriss gibt eine Antwort darauf, woher die Monumentalität der problematischen Elemente des Theaters in Zipser Neudorf (über ihre Unproportionalität äußerten auch die Jurymitglieder ihre Bedenken) – vier Türme, die den Eindruck der Architektur der Spätrenaissance vermitteln – stammt. Nämlich aus dem Budapester Hallengebäude, das mit einem identischen monumentalen Turm und einer sehr ähnlichen Kappe versehen wurde. 1898 wurde diese Idee von Gerster übernommen und bis 1902 ausgeführt.



15. Ferenc Pfaff: Verkehrshalle in Millenniumsausstellung, Budapest, 1896.

Der Schluss

Das Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf zählt neben dem Pressburger und Kaschauer Stadttheater zu den bedeutendsten Theaterbauten in der heutigen Slowakei. Es handelt sich um ein wichtiges Werk des Späthistorismus in Mitteleuropa, dessen Besonderheit in der nicht ganz von dem architektonischen Stil des 17. Jahrhunderts unabhängigen und zugleich die charakteristischen Stilwellen (von den späteren Formen der Klassik über das Neobaroock bis zu typischen Motiven der Sezession) jener Zeitepoche verbindenden Gestaltung besteht.

³¹ Siehe BÁLINT, Z.: *Az ezredéves kiállítás architektúrája*. Bécs 1896, S. 10.

³² Ibidem, S. 39, Taf. 29.

Od súťaže na budovu parlamentu v Budapešti po divadlo a redutu v Spišskej Novej Vsi (Zipser Neudorf, Igló). Dominantné princípy v architektúre Kolomana Gerstera

Resumé

Budova divadla a reduty spolu s reštauráciou a hotelom v Spišskej Novej Vsi (Zipser Neudorf, Igló) zahrnuje špecifická multifunkčnej architektúry projektovanej pre mestský priestor na prelome 19. a 20. storočia. Jej autorom bol architekt Koloman Gerster (1850 – 1927), ktorý v roku 1899 vyhral súťaž na jej stavbu.

Koloman Gerster patril medzi vplyvných architektov druhej polovice 19. storočia v Uhorsku. Pochádzal z peštianskej architektonickej rodiny; jeho otec Karol Gerster, pôvodom z Košíc, žil a tvoril od roku 1845 v Budapešti. Z jeho manželstva so sestrou Lipóta Kausera sa ako druhorodený syn v roku 1850 narodil Koloman. Už vo veľmi mladom veku mal možnosť sa zoznámiť so stavitel'skými prácami na projektoch svojho otca. Najprv navštevoval Reálnu školu v Budapešti, kde v tom čase študovali aj ďalší neskôr známi architekti ako napríklad Ignác Alpár, Ödön Lechner, Samuel Pecz, Imrich Steindl a Friedrich Schulek. V 1870 sa dostal do Viedne na výtvarnú akadémiu do triedy profesora Theophila Hansena (1813 – 1891). Počas dvoch rokov na škole získal skúsenosti prevažne na stavbách svojho učiteľa. Ako aj sám autor poznamenáva, práve tieto „školské roky“ znamenali dôležitú etapu pre formovanie Gersterovho neskoršieho štýlu. Silným inšpiračným zdrojom sa stala predovšetkým grécko-rímska, ako aj renesančná architektúra. Hansen v rámci svojho pedagogického pôsobenia často brával svojich študentov na cesty do Talianska, prípadne do Grécka.

Hansenove práce v duchu neorenesančnej architektúry mali vplyv na prvé práce jeho študentov, napríklad Lajosa Pákyeho v Kluži (dnes Rumunsko), alebo Győző Cziglera v Budapešti. V prípade Gerstera, ako tvrdí autor, to bolo napríklad použitie elementov klasickej architektúry na nájomnom tzv. Hugmayerovom dome na Váci ulici (okolo 1880), alebo na budove sochárskej majstrovskej školy v tzv. Morušovom sade (Epreskert) v Budapešti (1889).

Motív usporiadania krídel na Hansenovej stavbe viedenského Arsenalu (1856) rozpracoval Gerster napríklad v súťažnom návrhu na budovu parlamentu v Budapešti (1882); usporiadanie fasády na budove evanjelického kostola v Kežmarku od Hansena slúžilo ako vzor pre Gersterovu stavbu kostola na Budíne (kostol sv. Štefana, 1912).

Súťaž na budovu divadla a reduty pre Spišskú Novú Ves bola vypísaná v roku 1898. V tom čase mal Gerster za sebou viac ako 25 rokov praxe vyhl'adávaného architekta v Budapešti, ako aj v celom Uhorsku. Súťaže sa zúčastnilo deväť projektov (nepodarilo sa zistiť všetky mená architektov), ktoré boli zverejnené aj v odborných periodikách. Na základe informácií, ktoré zhromaždil autor štúdie, išlo o tieto projekty – „Nemo“, „Igló I“ „Igló II“, „Ars alma mater“, „An zwei Musen“, „Vivat Scepusia“, a následne tri, ktoré postúpili do užšej súťaže – „Realitás“, „Patria“ a „Tátra“. Ako víťaz súťaže bol 28. decembra 1898 vyhlásený posledne menovaný projekt od architekta Kolomana Gerstera, na druhom mieste skončil „Patria“ od Guidó Hoepfnera a na tret'om „Realitás“ od Miksu Flamma.

Pre zhodnotenie víťazného projektu bola pre autora dôležitá znalosť pozostalosti po architektovi, ktorá sa od roku 1930 nachádza v Maďarskom národnom archíve v Budapešti. Obsahuje skice a kresby k tejto stavbe, ako aj niektoré plány. Prvý známy návrh pochádza z augusta 1898 a ukazuje monumentálnu trojposchodovú budovu na lichobežníkovom pôdoryse s výraznými nárožnými rizalitmi, ktorá naznačuje inšpiráciu podobnými stavbami od architektov Ferdinanda Fellnera a Hermanna Helmera. Ďalší Gersterov návrh ukazuje určité zmeny v usporiadaní jednotlivých častí, pričom východný trakt obsahujúci hotel a reštauráciu svojím stvárnením pripomínal typickú palácovú schému nájomného domu. V apríli 1899 dokončil architekt nový súbor návrhov, ktoré

(pravdepodobne po dohode so zadávateľmi) prinášali niekoľko úprav v dispozícii divadelnej časti a niesli sa v duchu neskorého historizmu. Zmeny zasiahli aj časť náležiacu k redute, ktorej vstup bol zdôraznený vysunutím portika a modifikované boli aj proporcie nárožných veží.

V auguste 1899 vypísali konkurz na realizáciu stavby, ktorou radnica poverila budapeštianskeho staviteľa Henrika Lahneho; stavebné práce zahájili zrejme začiatkom roku 1900. Z vyše 150 detailných kresieb sa v pozostalosti architekta uchovalo len málo, no sú dôležitým vodítkom pre porovnanie pôvodných zámerov a zmien pri realizácii stavby. Hoci základné formy budovy nadobudli charakteristické črty už v projektovej fáze, k mnohým detailom stavby existovali variantné návrhy (napríklad stropu, kde boli štuky riešené v intenciách klasicizmu, resp. neobaroka; vo viacerých variantoch sa zachovali aj návrhy na proscénium – napríklad motívy lýry, labute, tradičný motív uhorského znaku a pod.).

Pendant k stavbe reduty v Spišskej Novej Vsi v Gersterovej tvorbe predstavuje návrh na rovnaký typ stavby pre Máramarossziget (Maramureschsigeth, Sighetu Marmației, Rumunsko, 1883 – 1889) s podobným riešením exteriéru. Paralely kompozičných

postupov možno nájsť aj v sérii Gersterových súťažných návrhov na budovu parlamentu v Budapešti (1882).

Návrhy na reduty a divadlá, určené pre rôzne mestá monarchie, patrili v druhej polovici 19. storočia k častým a pre architektov zaujímavým objednávkam. V Uhorsku vtedy vzniklo viacero pozoruhodných stavieb, ako napríklad divadlo od Fellnera a Helmera v Bratislave. Záujem o tento druh stavieb dokladá aj skutočnosť, že Gyula Kabdebó venoval jedno z čísiel odborného periodika *Zeitschrift des Ungarischen Ingenieur- und Architektenvereins* (1902) čisto len téme redút a divadiel.

Budova reduty a divadla v Spišskej Novej Vsi patrila v dobe svojho vzniku k pozoruhodným stavbám, predovšetkým vďaka použitiu štvorice nárožných veží, pre ktoré mohol Gerster nájsť inšpiráciu na neskororenesančných stavbách 16. a 17. storočia v Hornom Uhorsku. Je zaujímavým faktom, že už umelcov otec, ktorý pochádzal z Košíc, sa poznal s historikom umenia a archeológom Imre Henszlmannom, znalcom tohto obdobia. Popri stavbách divadla a reduty v Bratislave a v Košiciach patrí spišsko-novoveská k tým, ktoré najviac zarezonovali v rámci tohto špecializovaného druhu stavieb vo vtedajšom Hornom Uhorsku.

Preklad z nemčiny K. Beňová

200 Jahre Akademie der bildenden Künste München. München und die Kunst in Ostmitteleuropa 1850 – 1914

200 Jahre Akademie der bildenden Künste München. Hrsg. Nikolaus GERHART – Walter GRASSKAMP – Florian MATZNER. München : Hirmer Verlag, 2008, 589 S., ISBN: 978-3-7774-4205-1.



Im Sommer 2008 veranstaltete das Haus der Kunst in München eine großangelegte Ausstellung anlässlich des 200. Jubiläums der Gründung der Königlichen Akademie der bildenden Künste, die in erster Linie im zweiten Viertel ihrer 200-jährigen

Geschichte eine besonders wichtige Rolle in der Entwicklung der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts spielte. Die Veranstalter der Ausstellung haben Großes gewagt: das von den Anfängen bis in unsere Tage ausgewählte Material, das aus dem enormen, beinahe unüberschaubaren, noch dazu internationalen Angebot ausgesucht wurde, war kaum nach einem praktischen oder wissenschaftlichen Gesichtspunkt zu ordnen; die Herausgeber des Katalogs ließen in der Zusammenstellung des riesigen Bandes mehrere Aspekte zur Geltung kommen.

Was die Ausstellung selbst betrifft: man beharrte auf allen 200 Jahren, wobei hinsichtlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Betonung der Internationalität die größte Aufgabe darstellte. Das Ergebnis war lediglich eine interessante Kostprobe aus den Sammlungen der verschiedenen großen Museen in Europa und Amerika. Eine solche Ausstellung sollte – da sie nicht eine Lösung, eine Zusammenfassung, einen Abschluß anstrebt – die Aufmerksamkeit auf jene Probleme bzw. Forschungsgebiete lenken, mit denen man sich beschäftigen könnte, die bisher nicht im Mittelpunkt der Forschung standen. Die Erschließung gewisser Beziehungen und Zusammenhänge ist unbedingt nötig: so kann z.B. die Rolle

der Akademie zwischen den beiden Weltkriegen als Ausgangspunkt dienen. Dieser Schwerpunkt war sowohl in der Ausstellung schön repräsentiert, als auch in den Aufsätzen des Katalogs gründlich untersucht worden. Da die Kuratoren der Ausstellung gegenüber den Epochen, Künstlern oder betroffenen Ländern neutral bzw. objektiv bleiben wollten, sind die Akzente bis zu einem bestimmten Grad verloren gegangen. Das ausgestellte Material versuchte die auf einen ganzen Kontinent bezogene, 200-jährige Geschichte der Malerei als eine einzige Masse ohne markante Züge – d.h. zum Beispiel ohne hervorragende Persönlichkeiten – zu repräsentieren.

Der Katalog ist dabei viel nuancierter. Nach der Untersuchung des ausführlichen Bandes wird klar, dass die Herausgeber eine Vorstellung der bereits bestehenden Forschungsergebnisse anstrebten. In dem einen Teil des Bandes wird die 200-jährige Geschichte der Akademie in ihrer Vollständigkeit in kunsthistorischen Aufsätzen erfasst; auch hier wird der besonders für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristische Internationalität Aufmerksamkeit geschenkt. Daneben wird die Geschichte des Gebäudes der Akademie, sowie die architektonische Ausbildung vorgestellt. Ein bedeutenderer Teil behandelt die Gegenwart, die zeitgenössischen Klassen, Professoren, Schüler und ihre Werke, mit einem besonders großen Bildmaterial – dieser Teil lässt sich in erster Linie mit einem zeitgenössischen Katalog vergleichen.

Die Rolle der Stadt München bzw. ihrer Akademie, die sie in der Entwicklung der Malerei gespielt hatten, geriet in der Ländern um München – also in Ostmitteleuropa – erst in den letzten beiden Jahrzehnten in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Münchens Hegemonie, die sich in der zweiten

Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte, wurde durch die gleichzeitige Wirkung verschiedener Faktoren weggefegt: Paris, das alt-neue Zentrum zog die Künstler wieder an, die Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts betrachteten die französische Hauptstadt als unangefochtenen Mittelpunkt der modernen Bewegungen überhaupt; so wurde München vom vorübergehenden Thron nicht nur vorübergehend gestoßen. Während des 20. Jahrhunderts konnte man über die bayrische Hauptstadt und ihre Rolle in der Entwicklung der europäischen Malerei kaum etwas zu hören bekommen. Während in Bayern/Deutschland die Grundlagenforschung zur Malerei des 19. Jahrhunderts betrieben wurde,¹ entdeckten jene Länder in Ostmitteleuropa, deren Künstler in erster Linie in München, an der Akademie studierten, das Thema nur langsam. Bis heute wurden jedoch von Polen bis Bulgarien die Grundsteine der einschlägigen Forschung gelegt. Dabei spielte eine bedeutende Rolle, dass selbst München mit Konferenzen² und verschiedenen Möglichkeiten diese Tätigkeit förderte. Die betroffenen Länder berichteten in den meisten Fällen mit Ausstellungen, mit dazu gehörenden wissenschaftlichen Katalogen über ihre Forschungsergebnisse.³ Jedes Land untersucht je einen anderen Zeitraum und eine je andere Zahl von Künstlern (obwohl jeweils in der die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts) – die Aufgabe ist jedenfalls schwierig, da es um eine lange Periode, um viele Künstler und noch mehr Werke geht. Die tatsächliche kunsthistorische Problematik, mit welcher Methode es möglich wäre, das komplizierte Netzwerk von Beziehungen, Verwandtschaften, Parallelen zu erschließen, ist bislang kaum thematisiert worden. Über die Hervorhebung einzelner Künstler und die chronologische Vorstellung der Werke hinaus ist vor allem zu diskutieren, welche Methode überhaupt geeignet wäre, ein authentisches Bild jener komplexen Erscheinung aufzuzeichnen, das

die Wechselwirkung zwischen der sog. Münchner Schule und der Malerei des jeweiligen betroffenen Landes bzw. einer Region darstellt.

Die Künstler unserer Region – Künstlern anderer mitteleuropäischer Länder ähnlich – hatten München seit den 1850-60er Jahren gegenüber Wien bevorzugt. Bei den ungarischen Künstlern spielten dabei auch politische Ereignisse eine Rolle, wobei auch die Blütezeit der Münchner Malerei in diese Periode fällt, die zugleich mit dem Namen des im Stil des Akademismus wirkenden Karl von Piloty verknüpft ist.

Die königliche Akademie hatte bereits zu jener Zeit einen guten Ruf, das künstlerische Leben war im Vergleich zu dem des kaiserlichen Wien viel reger, es gab sowohl Kunsthandel als auch öffentliche Sammlungen. Die Münchner Akademie veranstaltete ihre erste Ausstellung 1811, danach zeigten Meister und Studenten ziemlich regelmäßig ihre Werke. Die Sammlung der Alten Pinakothek wurde 1836, die der Neuen Pinakothek 1853 eröffnet. 1851 wurde der Glaspalast für die Zwecke einer in demselben Jahr organisierten Industrie-Ausstellung erbaut, und der Bau diente in den darauf folgenden Jahren als Ausstellungsgebäude der verschiedenen Künstlerorganisationen. Dank seiner geographischen Lage strömten die Studenten aus Ost- und Südosteuropa nach München, verbrachten dort mehrere Jahre oder ließen sich sogar endgültig nieder. Die im Vergleich zu Wien weniger konservative bayrische Hauptstadt nahm die jungen Künstlerstudenten wie ein Sammelbecken auf.

Die erste große Welle der ungarischen Künstler traf in München zu jener Zeit ein, als der bereits erwähnte Karl von Piloty (1826 – 1886) Lehrer der Akademie wurde (1856). Seine Persönlichkeit, seine in ganz München legendäre Gestalt zog zahlreiche ausländische, so auch ungarische Studenten an. Mit seiner künstlerischen Tätigkeit erweckte er in den

¹ U.a. EBERTSHÄUSER, H. C.: *Malerei im 19. Jahrhundert. Die Münchner Schule*. München 1979; *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*. Hrsg. E. RUHMER. München 1983; LUDWIG, H.: *Kunst, Geld, Politik um 1900*. München 1988; *Münchner Maler im 19. Jahrhundert in vier Bänden*. Hrsg. H. LUDWIG – S. BARANOW. München 1981; Ausstellungen *Die Münchner Schule, Die Prinzregentzeit, München leuchtete* usw.

² Seit 2003 wurde ein umfangreiches Forschungsprojekt unterstützt, wobei aus verschiedenen Ländern in Europa zahlreiche Künstler über ihre Forschungen berichteten. Siehe dazu der ausführliche Forschungsbericht von Walter Grasskamp in *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*. Hrsg. N. GERHART – W. GRASSKAMP – F. MATZNER. München 2008, S. 436-437.

³ Polen: Suwalki; Slovenien: Ljubljana; Ungarn: Budapest.

1850-60er Jahren die bereits verfallende Historienmalerei wieder. Zu dieser Zeit wurde nämlich eindeutig, dass der Stern der auf die antike Geschichte zurückgreifenden historischen Malerei im Sinken ist, und diese Gattung eine andere Thematik benötigte, eine, die sich aus der Wirklichkeit ernährte. Die ungarischen Studenten eilten in den 50-60er Jahren des 19. Jahrhunderts in erster Linie nach München, um bei Piloty studieren zu können. Die bekanntesten ungarischen Künstler dieser Periode waren alle Studenten von Piloty: Sándor Wágner (1838 – 1919), Sándor Liezen-Mayer (1839 – 1898), Gyula Benczúr (1844 – 1920) – sie waren später auch als Professoren der Akademie tätig –, Bertalan Székely (1835 – 1910) und Pál Szinyei Merse (1845 – 1920). Szinyei malte zwischen 1872 – 1873 hier sein Hauptwerk *Picknick im Freien*, das unabhängig von den französischen Impressionisten als Ergebnis der früheren plenaristischen Bestrebungen des jungen Malers entstanden ist. Obwohl das *Picknick im Freien* lange Jahre auf Unverständnis gestoßen war, fand es um die Jahrhundertwende sowohl in Ungarn als auch in München würdige Anerkennung.

Die meisten ungarischen Studenten weilten von 1860 bis in die 1880er Jahre in München. Mit der Gründung der Meisterschule in Budapest und der Ernennung eines der erfolgreichsten „ungarischen Münchner“, Gyula Benczúr, zu ihrem Direktor (1883) gaben viele ihre Münchner Studien auf und kehrten in die Heimat zurück. Allerdings blieben trotzdem noch genug ungarische Künstler weiter in München: in diesen Jahren besuchten u.a. Mihály Munkácsy (1844 – 1900) und László Mednyánszky (1852 – 1919) die Münchner Akademie, beide nur ein Semester lang. Munkácsy eilte via Düsseldorf, Mednyánszky hingegen direkt nach Paris. Géza Mészöly (1844 – 1887) unterhielt zwar in München ein Atelier, verbrachte jedoch die Sommermonate in Ungarn, Paul Böhm (1839 – 1905) hatte sich endgültig an dem Isar niedergelassen.

München übte in diesen Jahren in erster Linie durch seine Kunstakademie eine starke Wirkung aus. Neben Piloty waren die Klassen von Arthur von Ramberg (1819 – 1875), Wilhelm von Lindenschmit

(1829 – 1895) und Ludwig Diez (1829 – 1907) die bedeutendsten. Dank der in diesen Gemeinschaften verbreiteten Manier und des Stils entstanden besonders enge künstlerische Verflechtungen und Verbindungen, die Entwicklung der Münchner und ungarischen Malerei zeigte dieselbe Tendenz auf. Unter „Münchner Malerei“ wird hier der Begriff „Münchner Schule“ verstanden, den man in der deutschen Fachliteratur folgendermaßen definiert: „So wird der Begriff *Schule* nunmehr als *Bezeichnung für eine Lehrpersönlichkeit an der Akademie* verwendet. Als Beispiel sei auf die berühmte *Pilotyschule*, *Diezschule*, *Lindenschmitschule* hingewiesen. Aber auch *Ateliers außerhalb der Akademie* werden mit diesem Begriff belegt. Ungeachtet dieser Verwendung des Begriffs *Schule* hat sich die *Bezeichnung* ‚Münchner Schule‘ für den gesamten *Kunstbereich*, der im Zusammenhang mit München entstanden ist, erhalten und wird in besonderem Maße auf die *Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* angewandt.“⁴ An der Münchner Akademie wurden also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Klassen, die sich um je eine Lehrpersönlichkeit versammelt hatten und jeweils eine andere Richtung vertraten, mit dem Namen des Professors bezeichnet, und diese bildeten gemeinsam die „Münchner Schule“. Obwohl aus dem Zitat hervorgeht, dass der Begriff später für die ganze Kunstszene benutzt wurde, war in diesen Jahrzehnten noch die Behauptung angemessen: „... die *Münchner Schule* ist mit der *Münchner Kunstakademie* identisch.“⁵ Da die in der Entwicklung der ungarischen Malerei, im Unterricht der nächsten Künstlergenerationen eine Rolle spielenden Künstler nahezu ausnahmslos Studenten der „Münchner Schule“ waren, ernährte sich die ungarische Kunst eindeutig aus der Letzteren.

Von Simon Hollósy (1857 – 1918) wurde die Akademie zwischen 1878 – 1882 besucht. Seine Kunst stand zunächst unter der Wirkung der reinen, naturalistisch-realistischen Malerei von Wilhelm Leibl. Für die frühe Periode von Hollósy sind neben Porträts hauptsächlich Genrebilder volkstümlicher Thematik charakteristisch. Auf seinem Hauptwerk aus diesen Jahren, dem *Maisschälen* (1885), offenbart sich neben der Wirkung des Leibl-Kreises ein Ein-

⁴ EBERTSHÄUSER 1979 (wie Anm. 1), S. 94.

⁵ *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*. München 1985, S. 105.

fluss jener Freilichtmalerei, die er von den Gemälden des französischen Malers Jules Bastien-Lepage schöpfte. In den Münchner Ausstellungen lernte er die Werke des französischen Künstlers kennen, der im Glaspalast sowohl 1883, als auch 1887 mit je einem Bild vertreten war.⁶ Die Arbeiten des Meisters des neuen französischen Naturalismus beeinflussten Hollósy in sehr starkem Maße, da er auf seinen Volksgenrebildern ebenfalls die Mittel des Naturalismus verwendete: die hellen Farben, das gestreute Licht, das im Vergleich zu der theatralischen, Dramatik anstrebenden Beleuchtung des Akademismus eben eine entgegengesetzte Wirkung erzielte. Das Schwärmen für die französischen Künstler war bei Hollósy deshalb interessant, weil er selbst Paris nie besuchte, die Künstler nie traf, ihren Werken nur in Ausstellungen oder in Reproduktionen begegnete. Während er, wohl auf Grund seiner leidenschaftlichen Persönlichkeit die Akademie nie beendet hat, zog er andererseits zahlreiche junge Künstler an. Da er auch durch sein Werk *Maisschälen* hohes künstlerisches Ansehen genoss, führten all diese Faktoren zur Gründung seiner freien Malschule im Jahre 1886. Die ursprüngliche Zielsetzung der Schule war die Vorbereitung für die Aufnahmeprüfungen der Akademie, doch wurde sie bald nicht nur eine Sammelstelle derjenigen, die an der Akademie studieren wollten, sondern es schlossen sich auch jene an, die eben nicht die strengen Vorschriften des akademischen Unterrichts befolgen wollten. Neben den ungarischen wählten auch sehr viele ausländische Studenten diese Freischule. Von Hollósy hörte man vor allem das Lob der französischen Malerei, die Münchner Kunst schätzte er nicht, nur die von Leibl. Mehrere Ungarn besuchten Ende der 1880er oder Anfang der 1890er Jahre die französische Hauptstadt, studierten an der Académie Julian. Sie kehrten aber alle wieder nach München zurück, um sich wieder an der Arbeit neben Hollósy zu beteiligen (z.B. István Csók, Károly Ferenczy). Zum einen brachten sie die in der französischen Kunst erscheinenden neuesten Richtungen mit nach München, zum anderen wurden sie zwangsläufig auch durch andere Wirkungen beeinflusst: Spielarten der jüngsten zeitgenössischen

Bewegungen prägten den Stil der jungen Künstler, durch Münchens Eigenart entweder in verstärkter oder geschwächerter Variante. Daraus sollte sich einige Jahre später der sog. Stil von Nagybánya herausbilden, der die sich organisch in die internationalen künstlerischen Strömungen fügende ungarische Malerei bedeutete.

Mit der Gründung der Kolonie in Nagybánya (1896, heute Baia Mare in Rumänien) war die ungarische Kunst nicht mehr von den Münchnern abhängig, sie entwickelte sich selbstständig, sie ging ihren eigenen Weg. Im Zusammenhang mit der Hollósy-Schule schrieb ihr wichtigster Förderer, der Kunsthistoriker Károly Lyka: „Dieser kleine Kreis nahm eine besondere Stelle ein: Man lebte in München, hinsichtlich der Kunst hatte man mit München nichts gemeinsam.“⁷ Diese Stelle bringt auf treffende Weise jene Tendenz zum Ausdruck, die nach den intensiven Beziehungen der 1850-60-70er Jahre Position und Bestrebungen der Hauptströmung der ungarischen Kunst charakterisierte. Das Erscheinen von Paris als Ort der Studien ging damit einher, dass sich die von dort stammenden modernen Bestrebungen in ganz Europa verbreiteten, und der Ort der Studien indifferent wurde. Nach den 1880er Jahren – bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges – kamen immer noch in sehr hoher Zahl ungarische Studenten nach München, die meisten ließen sich auch an der Akademie einschreiben, sogar für mehrere Semester. Allerdings, das seit dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts zu beobachtende nüchterne Zurücktreten der Institution fiel damit zusammen, dass das Befolgen des Münchner Stils keine Notwendigkeit mehr war – da nicht mehr jener einheitliche Stil existierte, den der Historismus und die auf diesen folgende „Münchner Schule“ vertreten hatte. Die Studien an der Akademie bedeuteten nicht mehr zwangsläufig, dass man von einer bestimmten Malweise einverleibt wurde. München war gegen Ende des Jahrhunderts – etwa seit der Gründung der Sezession im Jahre 1892 – vielmehr für sein reges Kunstleben, seinen Kunsthandel und etwas später für das Erscheinen der modernen Kunst berühmt.

⁶ 1883 das Gemälde *Le mendiant*, 1887 *La pauvre fauvette*. – RÉTI, I.: *A nagybányai művésztelep*. Budapest 1994, S. 9.

⁷ LYKA, K.: Réti Istvánról. In: RÉTI 1994 (wie Anm. 6), S. 1.

Die Beliebtheit der Akademie als Bildungseinrichtung nahm seit den 1900er Jahren wieder zu. Der Grund dafür war wohl die Tatsache, dass der damalige Direktor den Unterricht als wichtigste Aufgabe der Institution betrachtete, so dass sich die Studenten nach dem Abgang der großen Persönlichkeiten und der Auflösung ihrer Klassen auf die Aneignung der künstlerischen Grundkenntnisse konzentrieren konnten. Parallel dazu wurde das Kollegium der Lehrer durch solche Maler erweitert, die sich bereits als Anhänger der modernen malerischen Richtungen betrachteten. Wie erwähnt, war die Zahl der ungarischen Studenten nur geringfügig zurückgegangen, die Er-

weiterung der Möglichkeiten heimischer Studien – in dieser Zeit wurde die Budapester Kunsthochschule eröffnet – bzw. Paris, das neue Zentrum lockten nicht alle an. Der Grund dafür war einerseits, dass die Pariser Bildungsmöglichkeiten um nichts moderner waren als die Münchner, München hingegen war für die Ungarn weiterhin billiger und näher. Darüber hinaus hatte die Akademie noch immer ihren Ruf, worüber eben Somogyi schrieb: „... *was die Schule betrifft, ist es mit Recht einzusehen, dass sie den Ungarn (die ihre künstlerischen Eindrücke von zu Hause mit sich bringen) nicht schaden kann. Die Aneignung des Handwerks ist auf der ganzen Welt praktisch nur hier möglich.*“⁸

Orsolya Hessky

⁸ SOMOGI, M.: Müncheni levél. In: *Művészet*, 13, 1914, S. 183.

Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814 – 1848. Otázka štýlu

Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814 – 1848. [Kat. výst.] Ed. Radim VONDRÁČEK. Praha : Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Gallery, s. r. o., 2008, 527 s., ISBN (UPM): 978-80-7101-073-9, ISBN (Gallery): 978-80-86990-45-3.



V priestoroch Jazdiarne pražského hradu sa v priebehu mája až septembra 2008 konala rozsiahla prehliadka na tému českého biedermeieru, ktorú pod názvom *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814 – 1848* usporiadalo Umeleckopriemyslové múzeum

a Správa pražského hradu v spolupráci s Národnou galériou a Národným pamiatkovým ústavom v Prahe. Hlavným zostavovateľom prehliadky, ako aj publikácie bol Radim Vondráček z Umeleckopriemyslového múzea, ktorý sa už v roku 2000 podieľal na výstave biedermeieru v stredoeurópskom priestore.¹ Zámerom projektu bol rozbor fenoménu biedermeier v českom prostredí: „*České uměnovědě trvalo dlouho, než se biedermeier pro ni stal nápadným a lákavým tématem.*“²

Publikácia je prezentáciou interdisciplinárneho výskumu obdobia, ktoré napriek jednoznačnému pojmu, v dejinách umenia už „zľudovelého“, stále

vyvoláva diskusiu o svojej podstate. Kniha je rozdelená na časti: „Předpoklady a kořeny“, „Užití umění a životní styl“, „Biedermeier ve výtvarném umění“ a „Tradice a moderna“. Dôležitou súčasťou publikácie je katalóg, kde je okolo 700 položiek usporiadaných tematicky: „Vlast a domov“, „Interiér: blízkost věcí“, „Kult rodiny“, „Město: život a zábava“, „Krása přírody“, „Svět techniky“, „Epilog“. Autori nezvolili konvenčný postup delenia na jednotlivé výtvarné druhy, ale zamerali sa na ich účel a možnosť vnímania v rámci vlastných kategórií biedermeieru.

Relevantné obdobie býva najčastejšie vymedzené rokmi 1814/1815 až 1848, pričom v posledných rokoch sa v odbornej literatúre diskutuje o možnom posune smerom bližšie k počiatku storočia. Súdobá jednoduchosť (napríklad v nábytkovom umení) sa interpretuje ako počiatok biedermeieru.³ Prvý záujem o umenie doby biedermeieru sa objavuje na výstavách na konci 19. storočia, ktoré boli usporiadané k rôznym výročiam. Išlo napríklad o výstavu na počesť Viedenského kongresu, ktorá sa konala v roku 1896 vo Viedni.⁴ Oživenie pozornosti voči fenoménu biedermeieru nastalo až v druhej polovici

¹ VONDRÁČEK, R. – VLNAS, V.: *Biedermeier: Arte e cultura nella Mitteleuropa 1815 – 1848.* Padova 2000.

² *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814 – 1848.* [Kat. výst.] Ed. R. VONDRÁČEK. Praha : Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Gallery, s. r. o., 2008, s. 11. Už v roku 2003 bol biedermeier nazeraný ako samostatná téma konferencie na tému českého umenia 19. storočia, ktorá sa pravidelne koná v Plzni. – LORENZOVA, H. – PETRASOVA, T.: *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 6. – 8. března 2003.* Praha 2004.

³ OTTOMEYER, H. – SCHRÖDER, K. A. – WINTERS, L. (ed.): *Biedermeier: die Erfindung der Einfachheit.* [Kat. výst.] Milwaukee Art Museum, Albertina. Wien 2006.

⁴ *Katalog der Wiener-Congress-Ausstellung 1896.* Wien : K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1896; LEISCHING, E. (ed.): *Der Wiener Congress. Culturgeschichte. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe. Theater-Musik. In der Zeit 1800 bis 1825.* Wien 1898.

20. storočia, keď s prvými hodnoteniami tohto štýlu prišiel rakúsky a nemecký dejepis umenia.⁵ Zvlášť plodné obdobie v skúmaní biedermeieru nastalo v 80. rokoch 20. storočia.⁶

Biedermeier býval spočiatku označením len pre užité umenie, v maliarstve sa často spájal s trendmi európskeho klasicizmu a romantizmu. V súčasnosti je vnímaný i na základe používania viacodborového pohľadu na celé biedermeierovské obdobie ako viacvrstvová umelecká a spoločenská scéna. „*Biedermeier kann man aber nicht als Stil bezeichnen, sonder nur als Geisteshaltung.*“⁷

Šľachtický alebo meštiansky biedermeier?

Kultúra biedermeieru sa stala dôležitým politickým nástrojom na zachovanie sociálnej stability monarchie. Veď čo mohlo byť viac vítané ako spokojní občania, ktorí platia pravidelne dane, svojou činnosťou slúžia krajine a pestujú morálne hodnoty? Cisárska rodina, aby sa priblížila viac k svojim občanom, sa napríklad nechávala spodobovať ako spokojná „stredostavovská“ rodina. Predchádzajúca doba osvietenstva preferovala jedinca a jeho neobmedzené možnosti. Následná revolúcia, ako aj počiatky romantizmu zapríčinili, že biedermeier sa stal pre spoločnosť jednou z alternatív, ako žiť v rámci dynamicky sa meniacej spoločnosti. Táto životná filozofia si za základ vybrala rodinu, príkladný spoločenský život, záujem o prírodu. Treba si uvedomiť, že nástup biedermeieru, ako uvádzajú aj autori knihy, sa udial veľmi rýchlo a na jeho vznik mali veľký vplyv práve nové technické možnosti.

Motív rýchlosti, s akou sa napríklad skoro každú sezónu menila móda, rozvoj priemyslu a obchodu, ktorý vytvoril bohatšiu strednú vrstvu, podporený silnou generáciou nastupujúcich umelcov a remeselníkov, boli hlavnými faktormi pre rozvoj biedermeieru.

Otázkou, ktorá v posledných rokoch zamestnáva bádateľov obdobia biedermeieru, je pôvod tohto smeru. Ide predovšetkým o východisko, odkiaľ sa záujem o jednoduchosť a pokoj rozvinul. Stála pri jeho zrode šľachta, alebo meštiansky stav? V roku 2007 sa konala vo Viedni v Albertine výstava *Biedermeier: die Erfindung der Einfachheit*, ktorá postavila do popredia vyšší stav.⁸ Na základe archívnych výskumov postavila tézu, podporetú množstvom objednávok, ktoré mala šľachta napríklad v stolárskych a nábytkových dielňach, vedených remeselníkmi zo stredného stavu. Na základe kritérií jednoduchosti vo výtvarnom umení tiež posunula počiatok tohto smeru do rokov okolo 1800. Podobne sa k tejto téme vyjadrujú aj autori knihy o českom biedermeieri. V úvode knihy hlavný zostavovateľ Radim Vondráček trefne charakterizuje situáciu vo vývoji tohto smeru, ako aj niekoľko vln záujmu. Zameriava sa napríklad na prelom 19. a 20. storočia, kedy sa po niekoľkých desaťročiach historizmu neobiedermeier stal vzorom pre nastupujúcu modernu. „*Stal se symbolem měšťanské emancipace, odpoutání se od kultury aristokratické, od její složitosti a pompy. Takto utvářený obraz zakerýval skutečný původ biedermeierovských forem a zamlčoval jejich zrod v prostředí aristokratických, často panovníckých rezidencí, avšak v této smyšlené podobě mohl na počátku 20. století účinněji legitimovat politické a kul-*

⁵ Pozri GEISMEIER, W.: *Biedemeier*. Wien 1979, s. 9; FRODL, G.: *Wiener Malerei der Biedermeierzeit*. Rosenheim 1987; *Münchner Biedermeier: Aquarelle aus der Sammlung der Königin Elisabeth von Preußen*. [Kat. výst.] Bayerischen Vereinsbank und der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam Sanssouci im Palais Preysing, München, 17. Oktober bis 7. Dezember 1991. München 1991; *Wiener Biedermeier: Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution*. Ed. G. FRODL – K. A. SCHRÖDER. München 1993; FRODL, G.: *Biedermeier*. Wien 1987; *Biedermeier*. [Kat. výst.] Wien 1988; *Biedermeier in Heidelberg 1812 – 1853*. Ed. C.-L. FUCHS – S. HIMMELHEBER. Heidelberg 1999; *Biedermeier im Haus Liechtenstein, die Epoche im Licht der Fürstlichen Sammlungen*. [Kat. výst.] Liechtenstein Museum, Wien. München 2005.

⁶ KRASA, S. (ed.): *Bürgersinn und Aufbegehren: Biedermeier und Vormärz in Wien, 1815 – 1848*. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 17. 12. 1987 – 12. 6. 1988. Wien 1987; OTTOMEYER, H. (ed.): *Biedermeiers Glück und Ende: ... die gestörte Idylle 1815 – 1848*. München 1987.

⁷ BUCHSBAUM, M.: *Ferdinand Georg Waldmüller 1793 – 1865*. Salzburg 1976, s. 77.

⁸ Reakcie na výstavu: SZABOLCSI, H.: Neuinterpretiertes Biedermeier? In: *Acta historiae artium*, 48, 2007, s. 349-353; PÖTSCHNER, A.: Biedermeier: die Erfindung der Einfachheit. Milwaukee Art Museum, Albertina. Wien 2006. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 61, 2007, č. 2-3, s. 371-373.

turní ambice měšťanské inteligence, ke níž patřila většina představitelů umělecké moderny.“⁹

Biedermeier v sebe prelína niekoľko vrstiev výtvarných štýlov. Nie je vôbec jednoznačný, akoby sa azda na prvý pohľad zdalo. Stretávajú sa v ňom klasicistné i romantické prvky a vyjadruje realitu i idylu, sentiment i suchú vecnosť spoločnosti. Ako odraz hmotnej i nehmotnej kultúry je obdobím doznievania osvieteneckej epochy i začiatku romantizmu. Platí tu silné spojenie s politickým systémom, zviazanosť medzi kultúrou a absolutizmom. Prezентuje pokojný stredný prúd medzi vysokým osvietenstvom a revolučným romantizmom, medzi kozmopolitne chápaným svetom a romantickým záujmom o jedinca, ako i otázku národa. Ide o *modus vitae* – spôsob života, ktorý usiluje o harmóniu, vyhýba sa extrémom, hlási sa k umiernenosti a vyrovnanosti. Heslom života bolo „*Glücklich sein und glücklich machen – das ist unsere bestimmung*“ (Bolzano). Biedermeierový človek žil vo všednej radosťi života, kultivoval sám seba i prostredie v ktorom žil, nadväzoval a udržiaval vzťahy v rámci svojej komunity a pravidelne navštevoval bohoslužby.

Biedermeier v Čechách

Zámerom autorov knihy je vyzdvihnúť črty ako „návrát ke životu a barvě... nový, pozorný vztah ke skutečnosti... zálibné líčení podrobností zobrazovaného [v prípade portrétu]... překonávající dosavadní klíše věcným a citlivým pohledem na domácí krajinu“.¹⁰ Prínosom publikácie je interdisciplinárny pohľad na fenomén biedermeieru. Popri úvodnej stati „Úvod: dějiny a recepce biedermeieru“ od Radima Vondráčka sem patrí napríklad historická štúdia „Liposad českého biedermeieru“ od autorov Jiřího Raka a Víta Vlnasa o formovaní spoločnosti a faktoroch, ktoré ovplyvnili rozvoj smeru (kult rodiny, ideál prírody, životné radosťi a zábavy, spoločenské kategórie, panovník). Na to nadväzuje Vondráčkova štúdia „Biedermeier jako hodnotový a ideový proud“, zameraná na členitosť vlastnej témy.

Jednotlivé výtvarné druhy sú podrobne spracované v kapitolách „Interiér a nábytkové umění biedermeieru“ (Zuzana Karasová), „České sklo: hra

tvarů, barev a dekorů“ (Helena Brožková), „Český porcelán období biedermeieru“ (Jiří Froněk), všetky s obsiahlym výskumom umelcov, dielní a dekorov. Stat’ „Móda a textil období biedermeieru“ (Eva Uchalová) predstavuje fenomén špecializovaných časopisov, rozvoj krajčírstva (šijací stroj) a textilného priemyslu. Štúdia „Obrazy, jejich dobová produkce a recepce“ (Roman Prahl) sa zameriava na umelecký obraz biedermeieru s jeho sentimentálnosťou, ale aj vecnosťou vo vzťahu k výtvarnému umeniu. „Malba a kresba“ od toho istého autora predstavuje základné druhy ako portrét, žáner, krajinu a predstavuje silnú generáciu maliarov ako boli Machek, Tkadlík, Mánes a ďalší. Na to nadväzuje štúdia „Grafika biedermeieru v českých zemích“ (Jana Wittlichová) s prehľadom špecifických žánrov ako grafické portréty, veduty a krajinárske motívy, ako aj zábavné tlače. Špecializované kapitoly uzatvárajú state „Estetika průmyslové tvorby“ (Radim Vondráček) a „Dědictví biedermeieru“ (Jiří Rak – Radim Vondráček) o vplyve tohto obdobia na samotnú mentalitu Čechov, ako aj jeho „pokračovanie“ po revolučnom roku 1848.

Popri obsiahlych štúdiách k jednotlivým kategóriám biedermeieru je neoddeliteľnou súčasťou publikácie katalóg. Začína témou „Vlast a domov“, ktorá sa venuje vzťahom v rámci spoločnosti, zmenám po Viedenskom kongrese, otázke prezentácie moci v podobe panovníckej rodiny, vlasteneckému cíteniu a symbolom zeme. „Interiér: blízkost věcí“ sa zameriava na úžitkové predmety a interiérové vybavenie. Nábytok a interiérový dizajn bol prejavom individuality jeho majiteľov. Vyznačoval sa jednoduchými líniami, návratom farby a býval doplnený drobnými predmetmi často upomienkového charakteru, ktoré si majitelia nosili z ciest a kúpeľov. Variácie na jednoduché formy a tvary sa okrem nábytku prejavili aj v porceláne, skle a predmetoch zo striebra, ako aj v tapetách. Stat’ „Kult rodiny“ vychádza zo špecifického postoja doby k svetu; rodina predstavuje základný pilier spoločnosti. Dôraz na súkromný život, rodinné a priateľské väzby v umení dokumentujú napríklad portréty, témy dieťaťa a detstva, ako aj prezentácia cností a dobrých vlastností ideálneho člena biedermeierovskej spoločnosti. Časť „Město: život a zábava“ sa venuje módnym žánrom, témam

⁹ *Biedermeier*, c. d. (v pozn. 2), s. 21.

¹⁰ *Ibidem*, s. 29.

portrétu, mesta, zábavy ako divadlo, hudba a literatúra. Módny vkus sa menil po jednotlivých sezónach, čoho dokladom sú nielen módne listy, ale aj samy portréty aristokracie a meštianstva, dokumentujúce premeny vo vnímaní osobnosti. Časti „Krása prírody“ a „Svět techniky“ predstavujú dva protipóly, ktoré determinovali *biedermeier*. Krajínomaľba súvisela s rozvojom ciest do prírody, už nielen tej cudzokrajnej a exotickej, ale aj takej, ktorá sa nachádzala priamo v Čechách alebo v ich blízkosti. Okrem väčších formátov, inšpirovaných maľbou v plenéri, sa *biedermeier* zaujímal aj o detaily prírody (kvetín, stromov atď.), ktoré sa využívali ako zdroje vzorov. Na druhej strane technika a jej rýchle napredovanie, rozvoj fotografie, či dopravy patrili k faktorom, ktoré

v priebehu niekoľkých desaťročí zmenili možnosti vtedajšej spoločnosti.

Záverom obdobia *biedermeieru* bol revolučný rok 1848, ktorý tvorí aj epilóg knihy. Idyla doby pretrvávala aj v niekoľkých nasledujúcich rokoch, ale dianie na barikádach prinútilo umelcov, aby sa na čas stali dokumentaristami doby.

Publikácia o českom *biedermeieri* je po dlhej dobe veľkým opusom o témach, ktoré vyznačujú špecifiká doby *biedermeieru*. Prezentuje jeho počiatky a samo pôsobenie, pričom reflektuje aj kontext neskoršieho vplyvu. Nedeliteľnú súčasť celého projektu tvorí *neobiedermeier* ako tendencia aktuálna po roku 1900.

Katarína Beňová

Das Riesentor. Archäologie – Bau- und Kunstgeschichte – Naturwissenschaften – Restaurierung

Das Riesentor. Archäologie – Bau- und Kunstgeschichte – Naturwissenschaften – Restaurierung (=Der Wiener Stephansdom. Forschungen und Materialien. Bd. 1). Ed. Friedrich DAHM. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008, 340 s., ISBN-10: 3700136900, ISBN-13: 978-3700136903.



Nielen sám kostol sv. Štefana vo Viedni, ale zvlášť jeho dôležitá súčasť – západný portál – *Riesentor*, začali pútať pozornosť formujúcich sa nových disciplín – rakúskeho dejepisu umenia a pamiatkovej starostlivosti – od ich počiatkov v 19. storočí. Na prelome 19. a 20. storočia po prvých,

skôr evidenčných pokusoch sa portál stal predmetom vyhrotených polemík, najmä vďaka publikovanému návrhu na rekonštrukciu (1882) od vtedajšieho vedúceho svätoštepanskej huty, architekta Friedricha von Schmidta. Na základe nálezů stôp oblúčkového vlysového pásu nad vstupom a ďalších indícií chcel Schmidt vo svojom projekte vytvoriť pamiatku v ideálnej románskej podobe – s odstránením predstavby predsiene a lomeného vstupu – príbuznej portálu karnera v Tullne a južnému vstupu vo Wiener Neustadte. Schmidtovej historizujúcej, *slohovo čistej predstave* prekážali cudzorodé gotizujúce prvky. Jeho návrh sa neuskutočnil; portálový celok doplnil len o podnes existujúcu ozdobnú mrežu. Vyvolal však vlny intenzívneho záujmu o *Riesentor*: predmetom úvah sa stali možné priebežné zmeny počas vzniku (archeológ Heinrich Swoboda), dve po sebe nasledujúce stavebné fázy – románska a neskoršia gotická modernizácia (historik umenia a muzikológ Joseph Mantuani), vždy s rozdielnym zaradením, chronológiou častí a interpretáciou prameňov.

Popri skúmaní užšieho umelecko-historického a historického významu tohto diela presiahli uvažo-

vania i do všeobecnejšej slohovej teórie (tzv. *prechodný sloh*) a pamiatkovej starostlivosti, kde sa stali jedným z míľnikov rieglóvskeho konzervátorského prístupu. Sám Alois Riegl sa zapojil do diskusií okolo obnovy portálu a nesporne prispel k víťazstvu vedeckého (umelecko-historického) stanoviska nad tvorivým (umeleckým) zásahom do pamiatky, ako to presadzoval Schmidt.

Výsledky posledného reštaurovania portálu priniesol zborník *Das Riesentor* (2008), prvý z uvažovanej série o svätoštepanskom dóme (*Der Wiener Stephansdom. Forschungen und Materialien*), ktorý vznikol v rámci spolupráce Rakúskej akadémie vied (Österreichische Akademie der Wissenschaften), Spolkového pamiatkového úradu (Bundesdenkmalamt) a dómskej stavebnej huty (Dombauhütte von St. Stephan). Obnova portálu sa viazala na 850. výročie dómu (1997), pripravovala sa však už skôr (od 1995), zborník redakčne uzavreli na vydanie v roku 2000. O vznik publikácie sa zaslúžili viacerí historici umenia i pamiatkari (Hermann Fillitz, Ernst Bacher, Artur Rosenauer, Wilhelm Georg Rizzi), zostavil ho konzervátor Viedne, medievalista Friedrich Dahm.

Oproti stavu z prelomu 19. a 20. storočia, keď bol portál úzkym problémom dvoch disciplín a prístupov, aktuálne sa jeho obnova stala interdisciplinárnym projektom so spoluúčasťou prírodných vied (geológia, antropológia) a aplikovaním diferencovaných skúmaní a technológií.

Štúdie v zborníku sa mohli oprieť aj o bohatú bibliografiu k portálu, odrážajúcu rôznorodosť slohových komponentov, ktoré *Riesentor* spája. Po Schmidtovom hľadaní chronológie sa ďalší výskum v 20. storočí sústredil na ich umelecko-historické súvislosti: postupne sa aj vďaka tejto pamiatke

konštruuje okruh *normansko-škótskeho* vplyvu v stavebnej plastike strednej Európy s predpokladanými východiskami v Regensburgu a prejavmi v Uhorsku, na Morave a v Rakúsku (W. A. Neumann 1903, K. R. Donin 1915, R. Haman 1922, z ktorých vyšiel V. Mencl 1937, M. Schwarz 1979, H. Fillitz 1992). Na základe vzťahov k tejto skupine portálov zaradovali *Riesentor* často do obdobia okolo polovice 13. storočia. Pre figurálne zložky portálu sa zistili spojitosti s Bambergom (*Gnadenpforte*), ktoré zase podmienili skoršie datovania (F. Ottmann 1905, F. Novotny 1930 a ďalší). Na neskoršie úpravy a podstatné zmeny upozornili viacerí autori (E. Doberer 1967, R. Feuchtmüller 1978).

Podrobným zhodnotením stavu bádania v publikácii sa zaoberala Marlene Strauss-Zykan (s. 9-30); Friedrichovi Dahmovi sa prehľad doterajších zistení stal východiskom pre novú interpretáciu sochárskych zložiek portálu (s. 131-177), zohľadňujúcu výsledky iných odborov a skúmaní – archeológie (Johann Offenberger, s. 31-48), stavebných dejín západnej časti kostola (Rudolf Koch, s. 107-129), či petrografie (Andreas Rohatsch, s. 77-91). F. Dahm osobitnú štúdiu venoval aj dejinám reštaurovania portálu od stredoveku do druhej svetovej vojny (s. 179-193).

Práve viaceré štúdie zborníka korigujú a upresňujú doterajšie dohady či nejasnosti okolo portálu. Zásadné je zistenie, že *Riesentor* vznikol postupne, so zmenami oproti pôvodnému plánu (odhliadnuc od archeologického potvrdenia skoršieho vstupu do kostola, predchádzajúceho neskororománsky portál i jeho vzťahy k západnému dvojvežiu). Jeho ústupkové ostenie malo byť väčšie a širšie, rozvinuli ho však hĺbkovým smerom v inej podobe s predstavbou predsieni. Poukazujú na to jednak stavebné cezúry, ale aj zmeny v charaktere špaletového vlysu i spôsob osadenia polofigur apoštolov vo vonkajšom oblúku, kde na ne priamo dosadajú prúty archivolt predsieni. Konceptné zmeny počas výstavby, prejavujúce sa v konštrukčných a výtvarných úpravách, sprevádzali aj ďalšie rozsiahlejšie stredoeurópske portálové celky, vznikajúce takmer súbežne s Viedňou – v Jáku (publikované v zborníku *A Jáki apostolszobrok*. Ed. E. SZENTESI – P. UJVÁRY. Budapest 1999) a v Předklásteri u Tišnova (konferencia *Porta coeli restaurata*, 2002), vyrovnávajúce sa s typom figurálneho portálu.

Na základe formovej kritiky sa F. Dahm vo Viedni pokúsil diferencovať niekoľko sochárskych prístupov i majstrov, pracujúcich súbežne na rôznych častiach celku, bez rozlíšiteľnej systematizácie výkonov, ktorí sa rovnocenne podieľali na produkčnom procese. Predpokladá sa, že pri zmene plánu nemusela nastat ani výmena kamenárskych majstrov: v upravenom portáli osadili aj skôr vytvorené súčasti, ktoré mohli vzniknúť aj „do zásoby“. *Riesentor* a jeho výskum priniesol v tomto ohľade cenné poznatky o fungovaní stredovekých kamenárskych dielní a stavebnej praxi. Podobne aj v slohovej filiacii sochárskych zložiek portálu (okrem známych východísk) navrhol F. Dahm isté korekcie. *Riesentor* syntetizuje dost' protichodné štýlové tendencie, sčasti so stredoeurópskymi väzbami, prejavujúce sa v ornamentike a niektorých figurách apoštolov (paralely v Třebíči, Měříne a Jáku). Pre reliéfny tympanón sa predpokladá južný, benátsky vplyv. Z tohto slohového kontextu sa odvodzuje aj časové zaradenie portálu a jeho spojenie s politickými ambíciami a snahami posledného Babenbergovca – Friedricha II. Bojovného – povýšiť kostol sv. Štefana a Viedeň na biskupské sídlo a získať kráľovský status. Stavebná aktivita – *Riesentor* a západná empóra – súviseli s týmito cieľmi a mohli vzniknúť pred jeho smrťou (1246).

Do portálu zasiahli neskoršie úpravy, ktoré čiastočne zmenili jeho výraz. V 15. storočí (okolo 1420) pri osadení veľkého okna v západnej fasáde znížili hmotu predsieni a odstránili na nej ukončujúci normanský oblúčkový vlys (okrem konzol), osekali časť ornamentiky na ústupkoch, gotizovali soklový profil. Presekali aj časť drapérií tróniaceho Krista a ďalej ich korigovali štukovou vrstvou, podobne prekryli štukom palmetové pozadie plochy tympanónu. Toto potlačenie ornamentálnosti a vyhladenie povrchu portálu sledovalo zrejme cieľ sústrediť pozornosť na tympanónovú tému a v istom zmysle bolo modernizáciou celku. Okolo roku 1500 doplnili niekoľko poškodených detailov (socha v náročnej nike, úprava hlavic) a neskôr v 18. storočí (1711) pri transporte veľkého zvona museli zväčšiť výrez vstupu a potom vymeniť kamene v nadpraží (s barokovou replikou spodnej časti tympanónu) a v ostení.

Historické zásahy do portálu akceptovalo terajšie reštaurovanie, ktoré začalo fotogrametrickým zameraním a registrovaním všetkých dobových

stôp – pozostatkov farebnosti, omietok a zásahov po nástrojoch. V zborníku o postupe reštaurovania informuje podrobná správa Manfreda Kollera, Johanna Nimmrichtera a Huberta Paschingera (s. 199-336) a dopĺňa ju komentár súčasného vedúceho svätoštefanskej stavebnej huty Wolfganga Zehetnera (s. 337-339). Pri obnove portálu dominoval konzervátorský prístup, zahŕňajúci postupné očistenie, kde okrem tradičných prostriedkov využili laser, najmä na namáhaných miestach a plastických prvkoch. Úlohou čistenia bolo dosiahnuť efekt istej patiny. Zároveň sa sledovali poškodenia kameňa, prejavujúce sa najmä na vonkajších častiach portálu, ktorý potom konzervovali zvyčajnými prístupmi len s minimálnymi doplnkami a retušami. Zborníkovú správu o reštaurovaní sprevádza obsiahla výkresová a fotografická dokumentácia vrátane pokusov o grafickú rekonštrukciu zistených farebných úprav portálu. V stratigrafii vrstiev boli doložené tri stredoveké podoby polychromie, zistené v rôznom rozsahu od

farebných stôp až po veľké plochy. Z nich prvá môže nasledovať vznik portálu a aj ďalšie sa viažu k stavebným úpravám vstupu. Kým novoveké úpravy mali monochrómny charakter, stredoveké boli bohato a intenzívne farebné. Viedenské nálezy stredovekých polychromií predstavujú aj v európskych reláciách ojedinelý porovnávací študijný materiál, týkajúci sa nielen charakteru výzdoby kamenárskych článkov a farebnosti kamennej plastiky, ale aj technológie so škálou použitých pigmentov a spojív. Študijnodokumentačný charakter majú aj odliatky konzolových figúr a nálezov (rímsky reliéf) pre dómske lapidárium, ktoré pre budúcnosť budú fixovať stav k roku 1996, kým konzervované originály zostali in situ na priečelí.

Obnova *Riesentoru* patrí k najvýznamnejším projektom rakúskej pamiatkovej starostlivosti za posledné roky. Nesporne k tomu prispel aj aktuálny zborník, predstavujúci verejnosti komplexnosť prístupu k tejto pamiatke.

Štefan Oriško

Anna Petrová-Pleskotová (1930 – 2008)



Vedecká pracovníčka Slovenskej akadémie vied (SAV) od roku 1953; na Umenovednom ústave SAV (dnes Ústav dejín umenia SAV) činná od roku 1967. Zomrela dňa 4. júla 2008.

Štúdium odboru dejiny umenia a národopis na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave absolvovala v roku 1953. Získala tituly doktor filozofie (PhDr.) a kandidát vied (CSc.).

Popredná odborníčka v oblasti dejín maliarstva 18. a 19. storočia na Slovensku spracovala viacero monografií a množstvo vedeckých štúdií a odborných článkov, vydaných v domácich a zahraničných časopisoch. K najvýznamnejším patria štúdie v časopise *Arx*, napríklad „Probleme der Forschung und Erläuterung der Kunst des 19. Jahrhunderts in der

Slowakei“ (1967, č. 1, s. 11-23), a publikácie *Umenie Bratislavy, 1800 – 1850* (Bratislava 1958), *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve. Jozef Czajca a jeho okruh* (Bratislava 1961), *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodzenia* (Bratislava 1966), *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku* (Bratislava 1983).

Redakcia



Mgr. Viera BARTKOVÁ, Katedra kulturológie, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, Gondova 2, 818 01 Bratislava, Slovak Republic, bartkova@fphil.uniba.sk

Mgr. Katarína BENŇOVÁ, Slovenská národná galéria Bratislava, Riečna 1, 815 13 Bratislava, Slovak Republic, benova@sng.sk

Doc. PhDr. Dana BOŘUTOVÁ, CSc., Katedra dejín výtvarného umenia, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, Gondova 2, 818 01 Bratislava, Slovak Republic, borutova@fphil.uniba.sk

Mgr. Orsolya HESSKY, Magyar Nemzeti Galéria, H-1250 Budapest, Pf. 31, Hungary, irmes.ferencne@mng.hu

Mgr. Zuzana LABUDOVÁ, Krajský pamiatkový úrad Košice, Hlavná 25, 040 01 Košice, Slovak Republic, z.labudova@gmail.com

PhDr. Štefan ORIŠKO, CSc., Katedra dejín výtvarného umenia, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, Gondova 2, 818 01 Bratislava, Slovak Republic, orisko@fphil.uniba.sk

Dr. Gábor György PAPP, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet, H-1250 Budapest 1, Pf. 27, Hungary, pappg@arthist.mta.hu

Júlia PAPP, PhD., Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet, H-1250 Budapest 1, Pf. 27, Hungary, juli.papp@freemail.hu

Dr. József SISA, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet, H-1250 Budapest 1, Pf. 27, Hungary, sisa@arthist.mta.hu

Prof. PhDr. et PaedDr. Jindřich VYBÍRAL, CSc., Katedra dějin umění a estetiky, Vysoká škola uměleckopřemyslová v Praze, Nám. Jana Palacha 80/3, 116 93 Praha 1, Czech Republic, vybiral@vsup.cz

Prof. Dr. Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Al. Niepodległości 4, PL-60-454 Poznań, Poland, tlenek@amu.edu.pl

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.

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, e-mail: sap@sappress.sk
Published two times a year.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.,
P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
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, e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2009