



# arts

46, 2013, 1

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

**ars** 2013

*Ročník / Volume 46*

*Číslo / Number 1*

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

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Miroslav Hrdina

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL BOARD:

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

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Bałus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. 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)

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: jan.bakos@savba.sk, miroslav.hrdina@savba.sk, <http://www.dejum.sav.sk>

TEXTY / TEXTS ©

Barbara Baert, Petr Balcárek, Jan Bažant, Martin Germ, Martin Illáš, Vlad Ionescu, Miroslava Jaššová, Stefanie Leibetseder, Marina Vicelja-Matijašić 2013

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

Ján Bakoš, Petr Balcárek, Dominic E. Delarue, Miroslav Hrdina, Martin Jánošík 2013

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

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals, Bibliography of the History of Art, EBSCO, ERIH, SCOPUS, Ulrich's Periodicals Directory.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Mozaiková výzdoba apsidy Eufraziovej baziliky v Poreči, Chorvátsko, 6. storočie / Mosaic decoration in the apse of Eufrasius' basilica in Poreč, Croatia, 6<sup>th</sup> century (Pozri s. 13, obr. 7 / See p. 13, fig. 7)

## Obsah / Contents

## ŠTÚDIE / ARTICLES

Marina VICELJA-MATIJAŠIĆ

**The Theotokos in Poreč. Public, Official and Private in the Sixth-Century Devotion to Mary (3)***Theotokos v Poreči. Verejné, oficiálne a privátne v uctievaní Márie v priebehu šiesteho storočia*

Barbara BAERT

**Nymphe (Wind). Der Raum zwischen Motiv und Affekt in der frühen Neuzeit (Zugleich ein Beitrag zur Aby Warburg-Forschung) (16)***Nymfa (Vietor). Priestor medzi motívom a afektom v ranom novoveku (Zároveň aj príspevok k warburgovskému výskumu)*

Stefanie LEIBETSEDER

**Iconographic Studies of Bas-reliefs and Ivories by Paul Egell (43)***Ikongrafické štúdie basreliéfov a slonovín od Paula Egella*

Jan BAŽANT

**Plečnik, Prague, and Palatine (51)***Joseph Plečnik, Pražský hrad a antický císařský palác*

Martin GERM

**Dalí's *Metamorphosis of Narcissus*. A Break with the Classical Tradition or Ovid's Story Retold in an Ingenious Way? (75)***Dalího Metamorfóza Narcisa. Rozchod s klasickou tradíciou alebo Ovidiov príbeh prerozprávany kongeniálnym spôsobom?*

Vlad IONESCU

**Zimmermann's Aesthetics and Riegl's Art Theory. Influences and Resistances (86)***Zimmermannova estetika a Rieglova teória umenia. Vplyvy a vzdory*

## MATERIÁLY / MATERIALS

Petr BALCÁREK

**Několik poznámek k raně středověkým destičkám, nalezeným v okolí Nitra (94)***Some Remarks on Early Medieval Plaques Found near Nitra (Slovakia)*

Martin ILLÁŠ

**K typu predrománských okien v kaplnke sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch (104)***To the Type of the Pre-Romanesque Windows in the Chapel of St. Margaret of Antioch in Kopčany*

RECENZIE / REVIEWS

Miroslava JAŠŠOVÁ

**Jukes, Tim: The Parish and Pilgrimage Church of St Elizabeth in Košice.  
Town, Court, and Architecture in Late Medieval Hungary (123)**

## The Theotokos in Poreč. Public, Official and Private in the Sixth-Century Devotion to Mary

Marina VICELJA-MATIJAŠIĆ

The mosaics in the central apse of the episcopal church of Eufrasius in Poreč, built in the sixth century, present an inexhaustible source for research of iconography of the visual arts in time of Justinian. Given the fact that a large part of the corpus of early Byzantine art was not preserved, especially the one in Constantinople, mosaics in Poreč are the key to understanding the role of visual arts in reference to theology, contemporary philosophical disputes, aesthetic canons and role of visual display as a communication means. A sixth-century observer possessed far more potent imaginative sensibility heightened by rhetoric, and he could see more and beyond the displayed, and the image seemed to him a carefully balanced mixture of realism and abstraction, expressed by a combination of human and divine in predominantly Christological iconography.<sup>1</sup> Abstract terms or concepts (such as theological and moral teachings and dogmas) were translated into the “image” through principles of centricity, symmetry, hierarchy and analogy. These elements were apprehensible in decorative applications of early Byzantine

church as a clear stamp of the time in which they were produced. This article aims to re-examine some iconographic elements with special reference to the role of the Virgin within the decorative program of the church in Poreč in connection to the Christological dogma, the development of the official cult but also the private devotion and aspirations. The figure of Mary as she appears as the Mother of God in Poreč mosaic, represents a pivotal position of Christian displaying of the Incarnation of Christ. It reveals the developed stage of her role in public sphere within Late Antique culture, enforced by imperial support, but also a personal choice of the bishop Eufrasius and his conspicuous relations and connections with the capital.

Mosaics in Poreč are part of a carefully elaborated program that complies with the visual language of the early Byzantine period.<sup>2</sup> Their multi-layered structure is based on thoroughly developed idea and message, which conveys the theological thought of the time.<sup>3</sup> The central place is occupied by Mary on the throne with Christ in her lap, which stands out

<sup>1</sup> CAMERON, A.: *Continuity and Change in Sixth-Century Byzantium*. London 1981; CAMERON, A.: *The Mediterranean World in Late Antiquity*. London 1993.

<sup>2</sup> TERRY, A. – MAGUIRE, H.: *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius in Poreč*. University Park (Pa.) 2007; VICELJA-MATIJAŠIĆ, M.: *Istra i Bizant*. Rijeka 2007. See extensive bibliography in both publications.

<sup>3</sup> VICELJA-MATIJAŠIĆ, M.: Christological Program in the Apse of Basilica Eufrasiana in Poreč. In: *Ikon*, 1, 2008, pp. 91-102; MILINOVIĆ, D.: Ikonografski program mozaika

u središnjoj apsidi Eufrazijeve bazilike u Poreču: carsko pokroviteljstvo i uloga Bogorodice. In: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38, 1999 – 2000, pp. 73-87; PRELOG, M.: *Eufrazijeve bazilika u Poreču*. Zagreb – Poreč 1994; ŠONJE, A.: I mosaici parietali del complesso architettonico della basilica eufrasiana di Parenzo. In: *Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno*, 12, 1982 – 1983, pp. 65-183; TAVANO, S.: Mosaici parietali in Istria. In: *Antichità Altoadriatiche*, 8, 1975, pp. 252-273; MAKSIMOVIĆ, J.: Ikonografija i program mozaika u Poreču. In: *Zbornik radova vizatološkog instituta. Knjiga VII*. Beograd 1963, pp. 247-260.



1. Mosaic decoration in the apse of Eufrasius' basilica in Poreč, Croatia, 6<sup>th</sup> century. Photo: M. Vicolja.

as a dominant theme in the apsidal conch [Fig. 1], separated by rich ornamental frame and an inscription that runs at the bottom, and that sets the basic elements for dating and iconographic interpretation of the mosaic. The inscription mentions bishop Eufrasius as renovator of a “dilapidated building” and restorer “of faith in Christ to whom the church is dedicated”.<sup>4</sup> Although the text is formulated in the usual style of dedicatory inscriptions, which often distort the real situation in order to reinforce the importance of the

restorer, instructions for the consecration of the church to Christ speaks of references to accent the Christological dogma, or a reference to the Nicene creed and Chalcedon decision. Therefore, “reading” the mosaic from top down, following the central axis, we read the sequence of Christological references with the image of Mary, portrayed as *Theotokos*, accompanied by angels and flanked by saints and donors: bishop Eufrasius, archdeacon Claudius and his son Eufrasius to the right and three unnamed saints to the left.<sup>5</sup> On the intrados of the arch of the apse there are thirteen medallions, twelve of which contain the portraits of the female saints identified by the inscriptions, while the central one displays a lamb. In the lower zone the mosaics depict three figures in the sections between the windows: Zacharias, John the Baptist and the figure of an angel in the center. The far ends of the lower zone are decorated with the scenes of the Annunciation to the left and the Visitation to the right.

The size and location of the Virgin suggest that it is a central message, in which Mary appears as *Theotokos* or the source of Incarnation. She stands in the midst of the doctrinal debates that dominated the fifth and sixth centuries. Mary does not attach great significance as an independent character within the early Christian art, especially in the West.<sup>6</sup> The absence of a significant artistic *corpus* in that period, which would determine her roles, is not, however, in accordance with the written historical sources and literature starting from the end of the fourth century, in which Mary occupies an important place, but still in the context of Christological dogma,

<sup>4</sup> The original text on the apse: “Hoc fit in primis templum quassante ruina terribilis lapsu nec certo robore firmum, exiguum magnoque carens tunc furma metallo, sed meritis tantum pendebant putri tecta. Ut vidit subito laburam pondere sedem, providas et fidei fervens ardore sacerdos Eufrasius sca precessit mente ruinam. Labentes melius sedituras deruit aedes; fundamenta locans erexit culmina templi. Quas nuper vario fulgere metallo, perficiens coeptum decoravit munere magno, aecclesiam vocitans signavit nomine [Christi]. Congaudens operi sic felix vota peregit.” – DEGRASSI, A.: *Inscriptiones Italiae*. Vol. 10. Part 2. Rome 1934, pp. 37-40, n. 81. English translation: “At first this temple, with ruin shaking it, was terrible in its collapse, being neither solid nor secure of strength, small, filthy, and then devoid of great mosaic decoration; the rotted roof hung only by the power of grace. Immediately when Eufrasius, provident bishop and fervent in the zeal of faith, saw that the church was about to fall under its own weight, he forestalled the ruin

with saintly inspiration; he demolished the ruinous temple in order to set it more firmly. He built the foundations and erected the roof of the temple, finishing what you now see, shining with new varied mosaic. Completing his undertaking, he decorated it with great munificence and naming the church he consecrated it in the name of Christ, joyful from his work, a happy man, he fulfilled his vow.” – TERRY – MAGUIRE 2007 (see in note 2), pp. 4-5.

<sup>5</sup> MAGUIRE, H.: Eufrasius and Friends. On Names and Their Absence in Byzantine Art. In: *Art and Text in Byzantine Culture*. Ed. L. JAMES. Cambridge 2007, pp. 146-157.

<sup>6</sup> KALAVREZOU, I.: Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou. In: *Dumbarton Oaks Paper*, 44, 1990, pp. 165-172.

after the Council in Ephesus.<sup>7</sup> Rare early “poetic” images of Mary, such as the hymns of Ephrem the Syrian or homilies of Proclus of Constantinople or the Akathistos hymn<sup>8</sup> emphasize her ascetic virginity, purity and *decorum* whereas the seventh and eighth century *theotokions* often celebrate the Incarnation of Christ as the moment of salvation.<sup>9</sup> St. Gregory of Nyssa already in the fourth century, in the treatise *On Virginity*, points to Mary’s virginity as an instrument that has removed the death, giving birth to the one who will take away the sin of Adam and emphasizes that Mary was a virgin before, during and after childbirth, forming a mystery, which will later be formulated as dogma.<sup>10</sup> St. Ambrose of Milan, also in the fourth century emphasizes her virginity as an inspiration to all virgins and starts discussing Incarnation, which will continue Augustin directing Western theology towards the reflection on the role of Mary as the Mother of the Church.<sup>11</sup> Mary was seen as a model of virginity and was prefigured by few female figures in the Old Testaments, as well as put in relation to other virgin-models, such as Thekla for example, having become an example to all. Here we need to distinguish between the public and private or official in the early Mary’s devotion. Decisions of the Council in Ephesus were crucial for the spread of Mary’s cult but were not the only ones. The choice of the imagery of the Virgin for the objects for private use, such as jewellery, clothing or reliquaries, reveal interest for the scenes and events



2. Gold *enklopion*, Mary enthroned with the scenes of Nativity and Adoration, 6<sup>th</sup> century. Washington, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection. *Repro: Mother of God* (see in note 11), p. 228.

of the Virgin’s life in Early Byzantium with the focus on the representation of Mary with Christ and the scenes of the Annunciation, Visitation, Nativity and Adoration of the Magi. On a gold sixth-century medallion in the Dumbarton Oaks collection in Wash-

<sup>7</sup> CAMERON, A. M.: The Cult of the Virgin in Late Antiquity: Religious Development and Myth-Making. In: *The Church and Mary*. Ed. R. N. SWANSON. Rochester (NY), 2006.

<sup>8</sup> CONSTAS, N. P.: *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity. Homilies 1-5*. Leiden 2003, pp. 56-70. The authorship and the date of the Akathistos Hymn, sung in honor of the Mother of God during the Lent, are still unresolved. The proposed date of its composition is placed between 431 and 626, when it was sung for the first time when Constantinople was attacked by Persians but saved through the miraculous intervention of *Theotokos*. The text is divided in four sections, the first three referring to the events relating to Christ early life (Annunciation, Visitation, Nativity, Adoration of Magi, Flight to Egypt) and the last one, being doctrinal in character, referring to the Incarnation and “roles” of Mary. The verses in the hymn are mainly inspired by canonical gospels and in lesser extent by the apocryphal ones while the intensity and richness of attributes and par-

ises of Mary attest for the existing and significance of her devotion, established certainly before 626. – PELTOMAA, L. M.: *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*. Boston (Mass.) 2001.

<sup>9</sup> HANNICK, C.: The Theotokos in Byzantine Hymnography: Typology and Allegory. In: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Ed. M. VASSILAKI. Burlington (VT) 2005, pp. 69-76.

<sup>10</sup> GREGORY OF NYSSA: On Virginity. In: *The Fathers of the Church: St. Gregory Ascetical Works*. Ed. and trans. V. WOODS CALLAHAN. Washington 1990, p. 58; BOERSMA, H.: *Embodiment and Virtue in Gregory of Nyssa. An Anagogical Approach*. Oxford 2013, pp. 117-145.

<sup>11</sup> CAMERON, A.: The Early Cult of the Virgin. In: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Ed. M. VASSILAKI. Milano 2000, pp. 8-9.



3a-3b. Gold medallion, Eastern Mediterranean, 6<sup>th</sup> century, a. obverse with Christ and a married couple, b. reverse with the scenes of Annunciation, Visitation and Nativity. Munich, Christian Schmidt Collection. Repr.: Mother of God (see in note 11), p. 290.

ington [Fig. 2], the Virgin is represented enthroned with the Christ on her lap, flanked by angels, while the reverse of the medallion from the Christian Schmidt collection in Munich, dated in the sixth or early seventh century, is occupied by the Annunciation, the Visitation and the Nativity [Fig. 3b]. The obverse of the medallion shows Christ putting his hands on the shoulders of a man and a woman and thus joining them in a matrimony [Fig. 3a].<sup>12</sup> In the Annunciation scene, accompanied by the inscription from the Gospel of Luke: “Hail, full of grace! The Lord is with Thee!”, Mary is depicted seated on a lyre-back throne, grasping the thread she is spinning, while the basket is lying beside her feet. It is obvious that the medallion was produced for a private use either as a wedding present, a sign of acceptance and support of the marriage or as an amulet protecting the

wearer, invoking the Virgin’s protection and leading to the bride. Similar motives could be found on other objects, such as rings or armbands that preserve the inscriptions, quotations from the Scripture, but also short phrases as supplications for the blessing of Christ or Virgin on the marriage.<sup>13</sup> The protective character of these objects is sometimes enforced by the explicit inscriptions such as “Mother of God, help Ana” or with just one word such as “Harmony”, “Health” or “Grace” (“charis”).<sup>14</sup> The scenes of Virgin’s and Christ’s lives were incorporated in the early Byzantine attire, as well. The earliest known example is from the early fifth century from a grave in Egypt, now in the Abegg-Stiftung collection in Riggisberg near Bern, representing the scenes from Mary’s life.<sup>15</sup> The embroidery of the Adoration of Magi on the Theodora’s cloak on the mosaic in

<sup>12</sup> Rom und Byzanz. *Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*. Eds. L. WAMSER – G. ZAHLHAAS. München 1988, Cat. No. 308.

<sup>13</sup> VIKAN, G.: Art and Marriage in Early Byzantium. In: *Dumbarton Oaks Paper*, 44, 1990, pp. 145-163.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>15</sup> KÖTZCHE, L.: Die Marienseide in der Abegg-Stiftung. Bemerkungen zur Ikonographie der Szenenfolge. In: *Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten* (=Riggisberger Berichte, 1). Ed. D. WILLERS. Riggisberg 1993, pp. 183-194, fig. 1.



San Vitale in Ravenna is probably the most famous evidence of the use of the Gospel scene as the attire decoration, which was probably *in vogue* within a high-status circles and which was criticized in early periods as is witnessed in the words of Cappadocian writer Asterios of Amaseia or Theodoret, bishop of Cyrus in the fifth century.<sup>16</sup> In all the early Byzantine examples of private devotion and cult, Mary was invoked through the main episodes of the early life of Christ, especially those of Annunciation, Visitation, Nativity and Adoration. These scenes are particularly connected to the role of the Virgin as intercessor on behalf of those turned to her for her protection and aid and therefore, the divine intervention in human affairs – we can make a hypothetical remark that most probably those involved pregnancy and childbirth. This is especially the case with the presentation of the Visitation scene, an event that is not included in the official feasts of the Church and which was most probably used as an example of the successful pregnancy as a result of prayer.<sup>17</sup> The later written sources give evidence for that, such as the paragraph in the ninth-century text of Stephen the Younger, one of the most prominent iconodule martyr, in which we read of his mother who prayed to the image of the Virgin in the church of Blacherani, every day for a child.<sup>18</sup> The images of the Virgin are often affiliated with the word “*charis*” as a source of grace, a gift received by God to support and guide people.<sup>19</sup> Although the examples of

domestic objects depicting the Virgin from the early Byzantine period are rare, scattered and difficult to date, they do suggest that even before the end of the sixth century, themes related to Virgin’s life were favoured as decorative elements within private cult. These subjects continued in the period after Iconoclasm although with a turn from narrative scenes to the portraits of the Mother of God, which is to be connected to the general change in representing saints in the post-Iconoclastic period.

In the public sphere the Virgin was also depicted in Early Byzantium although not much of the monumental representations survived. The mosaics in churches present her as *Theotokos*, protectress and intercessor in the several known examples. One of the earliest representations is the mosaic in the apse of the bema of the Soros at Blachernai, commissioned by the imperial family and recorded in the so called PVO manuscript, dated in the sixth century and published by Antoine Wenger in 1955.<sup>20</sup> According to the text the mosaic depicted Virgin on a throne flanked by emperor Leo, empress Verina, their daughter Ariadne and their grandson Leo and is dated by Cyril Mango to 468 or 469.<sup>21</sup> The importance of this text is also in the record that the imperial family had a special devotedness towards the relic of *maphorion* that they placed in a reliquary with the inscription: “*By offering this honor to the Theotokos, they have secured the might of the empire.*”<sup>22</sup> If this sixth-century author provides correct information that could testify that

<sup>16</sup> Asterios wrote: “*When they come out in public dressed in this fashion, they appear like painted walls to those they meet... The more religious among rich men and women, having picked out the story of the Gospels, have handed it over to the weavers... In doing this they consider themselves to be religious and to be wearing clothes that are agreeable to God. If they accepted my advice, they would sell those clothes and honor instead the living images of God. Do not depict Christ... but bear in your spirit and carry about with you the incorporeal Logos...*” – MANGO, C.: *Art of the Byzantine Empire, 312 – 1453. Sources and Documents*. Toronto 1986, pp. 50-51; WOODFIN, W. T.: *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. Oxford 2012, pp. 92-93.

<sup>17</sup> MAGUIRE, H.: The Cult of the Mother of God in Private. In: *Mother of God* (see in note 11), pp. 283-285.

<sup>18</sup> AUZÉPY, M.-F.: La Vie d’Étienne le Jeune par Étienne le Diacre. In: *Birmingham Byzantine and Ottonian Monographs*, 3. Aldershot 1997, 92.4-14.

<sup>19</sup> MAGUIRE, H.: Byzantine Domestic Art as Evidence for the Early Cult of the Virgin. In: *Images of the Mother of God* (see in note 9), pp. 183-193.

<sup>20</sup> WENGER, A.: *L’Assomption de la S. Vierge dans la tradition byzantine du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*. Paris 1955, p. 294.

<sup>21</sup> MANGO, C.: The Origins of the Blachernae Shrine at Constantinople. In: *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae*. Vol. 2. Città del Vaticano – Split 1998, pp. 61-76. Mango makes strange comment connecting the mosaic to the one in the Poreč church: “*However that may be, I see no reason to doubt that the mosaic, which must have looked something like the one in the apse of the Basilica Eufrasiana, actually existed.*” – Ibidem, p. 71.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 73.

the official cult of the Virgin began before the sixth century and thus refuting the concept of its later beginnings.<sup>23</sup> At least one can assert that the shrine in Blachernai obtained importance by the reign of Justin I (518 – 527) who erected a big basilica at the site. One of the most important public speeches on Virgin was given in St. Sophia, the imperial church of Constantinople, by Proklus, an outstanding pulpit orator, in 430. His homily was praising the title of *Theotokos*, bringing to listeners whole range of associations and metaphors for Mary, such as the Ark, New Eve, Temple of Solomon, Unopened Gate etc., which will become standard imagery in homelitic literature.<sup>24</sup> Proclus worked passionately to promote the rising cult of the “Godbearing Virgin” grounding his teaching on historical, theological and philological approaches that was embodied in the exceptional panegyric sermon. His conscious attempt to align Trinitarian theology and Christology guided him to the teaching of the role of *Theotokos* as one of the defining moment in the history of Christianity.

A special relationship in supporting and spreading devotion to Mary was enforced by imperial family in the fifth and sixth centuries, which was the formative period of Mary’s iconography. Some empresses’ strong devotion to Mary was in Early Byzantium equated with power, prestige and authority. This is primarily related to the role of empresses Pulcheria (399 – 453), Eudokia (401 – 460) and Verina (died 484) who had a particular devotion to Mary, who was considered the light on the way of their pious and pure lives, and to who they devoted shrines in Constantinople introducing Mary in the

imperial ceremonies and, therefore, in the public sphere endorsed by the imperial family.<sup>25</sup> Ideal of virginity and purity, which was defined as guidelines for young women, Pulcheria used to accentuate her position on the court, presenting herself as a “bride of Christ” which, according to some researchers, tied her relationship with Mary as her representative on earth, in a way as the emperor was Christ’s representative.<sup>26</sup> However, studies suggest that all this is only hypothetical and very problematic. Pulcheria’s involvement with the relics of Mary and her shrines are subjected to severe criticism. The foundation of churches in Blachernai and Chalkoprateia as well as the discovery of the Virgin’s robe are linked to the emperor Leo (457 – 474) and empress Verina, while the church in Hodegoi appears in sources only in the ninth century.<sup>27</sup> The relationship of Byzantine empresses with Mary in the early period is still difficult to define but there are records in several written sources about specific situations in which empresses turned to the Virgin for help. When Basiliscus became emperor in 475, he attempted to murder his sister Verina, who sought shelter in Blachernai and remained there until Basiliscus died. Among the female, or better, couple imperial dedications of churches in Constantinople from the fifth to the eighth century, only the ones in Blachernai and Chalkoprateia are mentioned. Rather, greater presence of Mary in the liturgical texts, imperial ceremony and dedication of churches is noted from the sixth century under the patronage of emperors.<sup>28</sup> In the writings of Sozomen, a highly educated man of Constantinople, in the 440s, there were no mention of the churches

<sup>23</sup> CAMERON, A.: The Virgin’s Robe. In: *Byzantium*, 49, 1979, p. 45. For yet another approach, see much debated article by BAYNES, N. H.: The Finding of the Virgin’s Robe. In: *Byzantine Studies and Other Essays*. Ed. N. H. BAYNES. London 1955.

<sup>24</sup> CONSTAS 2003 (see in note 8); CONSTAS, N. P.: Weaving the Body of God: Proclus of Constantinople, the Theotokos and the Loom of the Flesh. In: *Journal of Early Christian Studies*, 3, 1995, No. 2, pp. 169-194.

<sup>25</sup> HOLUM, K.: *Theodosian Empresses. Women and Imperial Domination in Late Antiquity*. Berkeley 1982.

<sup>26</sup> LIMBERIS, V.: *Divine Heiress. The Virgin Mary and the Creation of Christian Constantinople*. London 1994. It is interesting to

study in this context the relationship between Pulcheria and Nestorius, and his refusal to award the title of *Theotokos* to Mary, what brings him into direct conflict with Pulcheria and, finally, to his exile. His statement was interpreted as an attack on the empress and the threat to her authority. – COOPER, K.: Contesting the Nativity: Wives, Virgins and Pulcheria’s *Imitatio Mariae*. In: *Scottish Journal of Religious Studies*, 19, 1998, pp. 31-43.

<sup>27</sup> BAYNES 1955 (see in note 23); MANGO 1998 (see in note 21), pp. 61-76.

<sup>28</sup> JAMES, L.: The Empress and the Virgin in Early Byzantium: Piety, Authority, Devotion. In: *Images of the Mother of God* (see in note 9), 2005, pp. 145-152.

dedicated to the Virgin,<sup>29</sup> as well as in the list of the churches in *Notitia urbis Constantinopolitanae* from mid of the fifth century.<sup>30</sup> It was in the second half of the fifth century that the two major shrines were built and from the beginning of the sixth century the sources mention the development both in cult and church building in Constantinople. Justinian was particularly devoted to the Mother of God as is mentioned by Procopius, who, for example, defines the churches of Blachernai and the Pêgê (that were standing outside the walls) as the “*invincible safeguards of the city’s enclosure*”<sup>31</sup> as well as a chapel in the imperial palace built and dedicated to Mary. Justinian was supposedly miraculously healed from a disease of the kidneys by drinking the water from the fountain Pêgê; therefore, in gratitude he constructed a church in the name of the Mother of God.<sup>32</sup> During his reign we find the increase in liturgical celebrations of Mary and in poetry with the important hymns and other forms having been produced. Mary also appeared in anecdotes and miraculous interventions as well as many stories associated with her images.<sup>33</sup> All this is indicative of a growing devotion to the Virgin and of the fact that the role of the Virgin as the city protectress was acknowledged already in the mid of the sixth century and by the beginning of the seventh her status of the patron of Constantinople was confirmed. We are informed by Theodore Synkellos that after escaping from the Avaro-Persian attack in 623, emperor Heraklios prostrated himself in the church of the Virgin “*called Jerusalem, within the Golden Gate*” acknowledging Mary as protectress of the City but also, most probably and of the entire empire.<sup>34</sup> The same author narrates, in the sermon

delivered in 624 or 625, about the return of the reliquary from St. Sophia, where it was taken during the threat of Persians in 623, during which occasion he witnessed the display of the purple Virgin’s robe. Synkellos portrays Constantinople as a town with numerous churches dedicated to Mary so that it carries the name of Theotokoupolis: “... *one can hardly find a public place, an imperial palace, a pious establishment or an official residence that does not have a church or chapel of Theotokos.*”<sup>35</sup> Although, it is difficult to establish precise chronology, because of the uncertain dates of known hymns and other texts, it is conclusive that the interventions of *Theotokos* were expected during the serious incursions into the capital during the sixth century, but also her defense was invoked in other situation such as, for example, by architect Victorinus during the construction of the fortifications of Corinth.<sup>36</sup>

Devotion to Mary will be developed from the second half of the fifth century differently in different areas of the Christian world. The knowledge of its spread and development rests on the incomplete and insufficient resources, of which visual representations are particularly interesting when they refer to the monumental representations in the public sphere. The most favored place for such representations was the apse of the churches where Mary’s image became one of the most prominent subjects of the church decoration.<sup>37</sup> Since she enters in this program as the Mother of God, representing the Incarnation, the position of her visual appearance in the sanctuary, where the enactment of the Eucharist takes place, from the beginning took permanent expression of theology and piety. Her early presence in the apse

<sup>29</sup> BIDEZ, J. – HANSEN, G. C.: *Sozomenos: Historia Ecclesiastica*. VII.5.1-4. Berlin 1960.

<sup>30</sup> GRIG, L. – KELLY, G.: *Two Romes. Rome and Constantinople in Late Antiquity*. Oxford 2012, pp. 81-115.

<sup>31</sup> PROCOPIUS: *De aedificiis*. Book 1. Part 2.9. Trans. H. BRONSON DEWING. Cambridge (Mass.) 1940, p. 41.

<sup>32</sup> MANGO 1986 (see in note 16), p. 103.

<sup>33</sup> CAMERON, A.: The Theotokos in Sixth-Century Constantinople. In: CAMERON 1981 (see in note 1), pp. 79-108; CAMERON 2000 (see in note 11), pp. 12-13.

<sup>34</sup> MANGO 1998 (see in note 21), p. 74.

<sup>35</sup> MANGO, C.: Constantinople as Theotokoupolis. In: *Mother of God* (see in note 11), p. 20.

<sup>36</sup> FEISSEL, D.: L’architecte Viktorinos et ces fortifications de Justinien dans les provinces balkaniques. In: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1988, pp. 136-137.

<sup>37</sup> IHM, C.: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden 1960.



4. Mosaic decoration in the apse of Eufrasius' basilica, detail with the representation of Theotokos. Photo: R. Kosinožić.

decoration is evidenced in Santa Maria Maggiore in Rome, Santa Maria in Capua Vetere and the Blachernai shrine in the fifth century, while in the sixth century there are more archaeological elements such as Santa Maria Maggiore in Ravenna, St. Sergios at Gaza, the churches dedicated to the Virgin in Lythrankomi, Kition and Livadia on Cyprus<sup>38</sup> and in the Cathedral in Poreč. In all known examples Mary is depicted either standing, holding the Child or enthroned and flanked by angels who, in the eastern models, carry symbols of Christ's celestial authority. In the Poreč mosaic Mary is shown seated on a throne decorated with gold and precious stones,

on a red pillow, dressed in a tunic and purple cloak beneath which projects the white *omophorion* [Fig. 4]. Mary's head is covered with a white cap and a purple *maphorion*, a depiction that had become standard in the eastern Mediterranean by this time. Her face and golden halo are made of regular, small *tesserae* which delicately form the parts of the face (big eyes, accentuated eyebrows and nose line, clutched tiny lips) and pale-pink skin tones with shadows.<sup>39</sup> Her right hand is placed on Christ's shoulder and she holds him with the left hand. The closest similarity in the way Christ and Virgin are dressed and presented can be found in the mosaic in S. Apollinare Nuovo in Ravenna.<sup>40</sup> Mary is placed in the vertical axis just beneath the hand of God and above the angel holding a globe with golden cross set in three concentric blue rings [Fig. 5]. The type of the globe had been introduced in several examples, the most known on the mosaic of Transfiguration in St. Catherine monastery on Mount Sinai,<sup>41</sup> where the disc with the cross on a tripartite blue circles is repeated three times, while the closest model would be the representation on the mosaic on the triumphal arch in the church of San Vitale in Ravenna. The direct reference to the relation between the triple-blue orb and the symbolism of Trinity and celestial sphere can be found in the description of the similar painting in a bath house in Gaza by John of Gaza in the sixth century: "The auspicious image of the spiritual Trinity surrounds the cross with dark blue whirls; it is inscribed in circles which are like a representation of celestial sphere; and inside, it is possible to observe the holy brightness of the cross."<sup>42</sup> The role of Trinity assumed great importance in the Christological theology and iconography in the early church, as we have already seen in the writings of Proclus in the fifth century.

<sup>38</sup> The precise dates of the mosaics are still controversial with generally accepted early seventh century as *terminus ante quem*.

<sup>39</sup> TERRY, A. – MAGUIRE, H.: The Wall Mosaics of the Cathedral of Eufrasius in Poreč: Second Preliminary Report. In: *Hortus Artium Medievalium*, 6, 2000, pp. 175-176.

<sup>40</sup> SIMSON, O. von: *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*. Princeton 1948; BOVINI, G.: *Mosaici di S. Apollinare nuovo di Ravenna: il ciclo cristologico*. Firenze 1958; BOVINI, G.: Una prova di carattere tecnico dell'appartenenza al

ciclo iconografico teodoriciano dalla Madonna in trono, figurata sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna. In: *Studi Romagnoli*, 3, 1952, pp. 17-29; MAUSKFOPF DELIYANNIS, D.: *Ravenna in Late Antiquity*. Cambridge 2010, pp. 158-160.

<sup>41</sup> WEITZMANN, K.: The Mosaic in St. Catherine Monastery on Mount Sinai. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, 1966, No. 6, pp. 392-405.

<sup>42</sup> MAGUIRE, H.: *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. University Park (Pa.) 1987, p. 20.



5. Mosaic decoration in the apse of Eufrasius' basilica, Angel with the orb. Photo: R. Kosinožić.

The other scenes and figures of the mosaic, in horizontal axis, strongly sustain the idea of Incarnation and Christological dogma. The two scenes on the edges of the mosaic decoration, Annunciation

and Visitation, contribute to the iconographic program and the messages already defined, but also to the doctrinal debates concerning the role of Mary. In the Annunciation scene [Fig. 6], which has been heavily restored, as demonstrated in the recent study of the mosaics,<sup>43</sup> Mary is depicted seated on a throne in front of the house and spinning the purple thread, as a customary scene in the Byzantine art from the fifth century onwards. The basket with the purple skein is depicted next to her feet/throne, while she holds the end of the thread and not a spindle. The theme of the spinning the purple wool is inspired by 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> chapters in the Apocryphal *Protevangelion of James* that cites: “Now there was a council of the priests, and they said: Let us make a veil for the temple of the Lord. And the priest said: Call unto me pure virgins of the tribe of David. And the officers departed and sought and found seven virgins. And the priests called to mind the child Mary that she was of the tribe of David and was undefiled before God: and the officers went and fetched her. And they brought them into the temple of the Lord, and the priest said: Cast me lots, which of you shall weave the gold and the undefiled [the white] and the fine linen and the silk and the hyacinthine, and the scarlet and the true purple. And the lot of the true purple and the scarlet fell unto Mary, and she took them and went unto her house.”<sup>44</sup> The veil theme entered the image with the Gospels’ report that it was thorn apart at the moment of Christ’s death and was elaborated by Paul who uses it as a metaphor of Christ’s body and the symbol of transition from the Old to the New Covenant: “We have this hope, a sure and steadfast anchor of the soul, a hope that enters the inner shrine behind the curtain, where Jesus, a forerunner on our behalf, has entered, having become a high priest forever according to the order of Melchizedek.”<sup>45</sup> This concept was elaborated by many early Christian writ-

<sup>43</sup> TERRY – MAGUIRE 2000 (see in note 39), pp. 159-182.

<sup>44</sup> EVANGELATOU, M.: The Purple Thread of the Flesh: The Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the Annunciation. In: *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*. Eds. A. EASTMOND – L. JAMES – R. CORMACK. Burlington (VT) 2003, p. 262.

<sup>45</sup> Hebrews 6:19-20 and 9:11-12; KESSLER, H.: Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity. In: *Kairos*, 32 – 33, 1990 – 1991, pp. 53-77.



6. Mosaic decoration in the apse of Eufrosinus' basilica, Annunciation scene. Photo: R. Kosinožić.

ers and general theological interpretations agree that Mary's spinning the wool for the Temple veil proves two fundamental truths: her virginity and her descent from the house of David, while the purple yarn is considered the symbol of the Incarnation.<sup>46</sup> Thus the veil of Christ's flesh became instrument through which God revealed himself to the mankind. The veil is in some examples depicted at the entrance of the building behind the Virgin's throne. The curtain is drawn aside to depict the idea of the veil being lifted to reveal the truth of Incarnation. In the early texts the Virgin is called "curtain" or "veil" and one of the prefigurations of the *Theotokos* in Byzantine hymns and homilies was the Tabernacle that visualizes her as a veil enclosing the divinity.<sup>47</sup> It is obvious, both from the literature and the visual world, that these references and imagery were known to the wider audience who could grasp the symbolical meaning and the messages communicated. In the Poreč scene the Virgin's right hand makes a distinctive gesture as a response to the angel's announcement. She wears

a purple tunic and her head and shoulders are covered with a translucent light blue veil, a unique such a representation within early Christian pictorial corpus [Fig. 7]. Her tunic is tied up with a belt, lavishly adorned with gems and worn high up. Although the large portions of the mosaic were restored, the most part of the tunic, veil and the belt appear original. These two elements, the veil and the girdle, could be recognized as the two relics venerated in Constantinople, in the churches of Blachernai and Chalkoprateia, but even more, could be related to their symbolic message in the Incarnation of Christ. Therefore, the sequences of messages of the Christ becoming flesh, the Incarnation but also of the *Theotokos* who provides her flesh to veil the divinity of the *Logos*, became crucial elements of the pictorial program of the church mosaic decoration. The message of Incarnation and salvation is reinforced by two figures represented in the window zone of the apse – John the Baptist and Zacharias. The parallel between two figures in combination with the representation and

<sup>46</sup> BELTING, H.: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago – London 1994, pp. 277-278.

<sup>47</sup> EVANGELATOU 2003 (see in note 44), p. 272.



7. Mosaic decoration in the apse of Eufrasius' basilica, Virgin, detail from the Annunciation scene. Photo: R. Kosinožić.

scenes of Incarnation became standard pattern in the sixth-century art.<sup>48</sup>

The attempts to interpret the program of the mosaic decoration in connection to the contemporary dispute over the Three Chapters are arguable.<sup>49</sup> All the elements that were used in elaborating this hypothesis are the iconographic conventions in displaying the support of the definitions of Chalcedon and Orthodoxy. Although the dissenters, Istrian bishops, were determined that the entire Council had to be preserved and defending Chalcedon meant to them following the Orthodoxy, the core of their resistance laid in political and ecclesiastic matters.<sup>50</sup> Mosaics

in Poreč do not express the contemporary dispute but the relationship towards true understanding of religious issues, in the same manner in which it is expressed in the regions that were not affected by the schism.<sup>51</sup> By emphasizing the views of Incarnation and the role of Mary as the Mother of God, Eufrasius confirmed his Orthodoxy. By selecting other elements, such as a series of female saints, and by depicting himself in the apse Eufrasius confirmed also his devotion to Mary indicating personal context rather than Christological or doctrinal, thus assigning to the space of the iconographic program a private perspective. As argued by Maguire, on the topic of the three unnamed saints depicted to the left of the Virgin in the mosaic apse, it is plausible that the central mosaic in Eufrasius' church had dual function, public and private at the same time.<sup>52</sup> The private dimension can also be supported by the inscription in the vault suggesting that the mosaic decoration could be perceived even as an ex-voto for the benefits to be received.

Examples in Poreč are important because they represent the cosmopolitan spirit in art in a small, provincial town of the Empire, on account of the person obviously well versed in theological thinking of his time and close to Constantinople. The elaborated scenes with meticulous details such as the veil or the girdle indicate particular devotion to the Virgin Mary which foundations were constructed in the capital. The scenes of Annunciation and Visitation are incorporated into the developing Christological cycle whereas the central figure of *Theotokos* is the evidence of her role as a human virgin through whom the union of two natures of Christ was completed and, therefore, she was given official place in the church. Representation in the focus of the church, within the apse, makes visible

<sup>48</sup> See for example the bronze votive cross at Dumbarton Oaks Collection or pilgrim ampulla in Bobio collection. – CORRIGAN, K.: The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 42, 1988, pp. 1-11, figs. 5-6.

<sup>49</sup> TERRY – MAGUIRE 2007 (see in note 2), pp. 128-131.

<sup>50</sup> SOTINEL, C.: The Three Chapters and the Transformation of Italy. In: *The Crisis of the Oikoumene. The Three Chapters and the Failed Quest for Unity in the Sixth-Century Mediterranean*. Eds.

C. CHAZELLE – C. CUBITT. Turnhout 2007, pp. 85-120; STRAW, C.: Much Ado about Nothing: Gregory the Great's Apology to the Istrians. In: *Ibidem*, pp. 121-160.

<sup>51</sup> PERL, E. D.: „... That Man Might Become God“: Central Themes in Byzantine Theology. In: *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*. Ed. L. SAFRAN. University Park (Pa.) 1998, pp. 39-57.

<sup>52</sup> MAGUIRE 2007 (see in note 5), p. 151.

and understandable the juxtaposition of the Incarnation of Christ with the rite of Eucharist, as well as her role in the salvation of the mankind. The Poreč mosaic program exposes the predominantly public space of the apse, iconographically determined by

the messages founded on the dogma and growing devotion evidently influenced by Constantinople, but also reveals the bishop's private space in which Mary takes the role of intercessor, protectress and mediator in the court of Heaven.

## Theotokos v Poreči.

### Verejný, oficiálny a privátny v uctievaní Márie v priebehu šiesteho storočia

#### *Resumé*

Mozaiky v centrálnej apside Eufrasiovej baziliky v Poreči, vytvorené v šiestom storočí, predstavujú nevyčerpatelný prameň pre výskum viacerých ikonografických tém výtvarného umenia v čase vlády cisára Justiniána. Ak vezmeme do úvahy fakt, že veľká časť korpusu byzantského umenia sa nezachovala, zvlášť tá z centra, z Konštantínopolu, porečské mozaiky sú kľúčom k pochopeniu úlohy výtvarného umenia v náboženskom priestore. Zvláštne miesto v rámci tohto ikonografického jadra predstavuje obraz Márie s Kristom, ktorý čnie ako ústredná téma v konche apsidy baziliky v Poreči. Mária je znázornená ako *Theotokos*, obklopená anjeli a sprevádzaná svätcami a donátormi. Veľkosť a umiestnenie jej postavy prezrádza, že ide o ústredné poslanstvo: Inkarnáciu. Problém interpretácie Máriinej role a uctievania v monumentálnych výzdobných programoch umenia šiesteho storočia je stále v centre výskumu kultu Márie, zbožnosti a ikonografie. V raných storočiach kresťanského umenia nebol Márii ako nezávislému fenoménu priznávaný veľký význam, čo je zaujímavý fakt, keď to porovnáme s veľkou dôležitosťou jej charakteru v zbožnosti a umení byzantskej sféry po šiestom storočí. Neprítomnosť bohatého umeleckého súboru v ranej kresťanskej dobe, ktorý by stanovoval jej úlohy vo výtvarnom umení, však nie je v súlade s písomnými historickými prameňmi a literatúrou počnúc neskorým štvrtým storočím, v ktorých Mária zaujíma dôležité miesto, ale, po koncile v Efeze, stále v kontexte christologickej dogmy.

Článok pojednáva o novom prístupe pri interpretácii Máriinho obrazu vo vzťahu medzi verejným a privátnym či oficiálnym v ranom uctievaní Márie. Navrhuje nové čítanie posolstiev mozaík, dávajúc ústredný obraz do vzťahu k iným scénam programu, a zvlášť k novému chápaniu teológie, zdôrazňujúc nutnosť užšieho spojenia slova a obrazu v ranej perióde byzantského umenia. Zvláštna pozornosť je venovaná scéne a prvkom, ktoré v predchádzajúcich interpretáciách neboli veľmi zohľadnené, napríklad postave Márie zobrazenej vo chvíli, keď pradie purpurovú nit', čo bolo pokladané za metaforu Závoja Chrámu a symbol Inkarnácie, alebo priesvitný modrý závoj a pás ako poukazy na dve najuctievanejšie relikvie v Konštantínopole. Taktiež scéna Navštívenia, ako aj postavy Jána Krstiteľa a Zachariáša silne podporujú poslanstvo Inkarnácie.

Mozaiky v Poreči nevyjadrujú súdobú teologickú dišputu, ktorá súvisela so schizmou Troch kapitol, ale skôr vzťah k správne mu chápaniu náboženských otázok, a to tým istým spôsobom ako v oblastiach, ktoré neboli dotknuté schizmou. Zdôrazňovaním názorov na Inkarnáciu a úlohu Márie ako Matky Božej Eufrasius potvrdil svoju ortodoxnosť. Výberom ďalších prvkov, napríklad série ženských svätíc, a namaľovaním seba samého v apside Eufrasius potvrdil tiež svoju vlastnú oddanosť Márii, ukazujúc skôr osobný než christologický či dogmatický kontext, čím pripísal priestoru ikonografického programu privátnu perspektívu.



Príklady v Poreči sú dôležité preto, že reprezentujú kozmopolitného ducha v umení malého, provinčného mesta Impéria, a to vďaka osobe zjavne dobre zbehlý v teologickom myslení svojej doby a blízkej Konštantínopolu. Prepracované scény so starostlivými detailmi ako závoj alebo opasok prezrádzajú zvláštne uctievanie Panny Márie, ktorého základy boli sformované v hlavnom meste. Scény Zvestovania a Navštívenia sú začlenené do rozvíjania christologického cyklu, zatiaľ čo ústredná postava *Theotokos* je dokladom jej úlohy ako ľudskej panny, prostredníctvom ktorej bolo záverečné spojenie dvoch

pováh Krista, a tým jej bolo priznané oficiálne miesto v chráme. Jej znázornenie na ústrednom mieste baziliky, v apside, robí viditeľným a zrozumiteľným umiestnenie Inkarnácie Krista s rituálom Eucharistie vedľa seba, ako aj jej úlohu pri spasení ľudstva. Program mozaík v Poreči zaberá prevažne verejný priestor apsidy, ikonograficky určený posolstvami založenými na dogme a rastúcom uctievaní, ktoré bolo zjavne ovplyvnené Konštantínopolom, ale odhaľuje aj privátny priestor biskupa, v ktorom mala Mária úlohu prostredníka, ochrankyne a sprostredkovateľa na dvore Nebies.

*Preklad z angličtiny J. Bakoš*

## Nymphe (Wind). Der Raum zwischen Motiv und Affekt in der frühen Neuzeit (Zugleich ein Beitrag zur Aby Warburg-Forschung)

Barbara BAERT

„Perché nulla dura, accanto a lei, tutto galleggia, scompare e ricompare come schiuma... Belinda non è un insetto, Mète, sebbene le somigli. Non lasciarti investire dal vento che si sprigiona attorno a lei, in ogni direzione, e non fa durare nulla. [...] Non adorarla, Mète, non desiderarla, parlare.“

(Sandro Veronesi)<sup>1</sup>

Die Gegenwart und die Bedeutung der Nymphe in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst gehen über die modische Adaption eines antikisierenden Motivs hinaus. Kein geringer als Aby Warburg (1866 – 1929) war es, der eine Passion für das an den bukolischen Quellen und Grotten umherstreifende Göttermädchen entwickelte, dessen Name etymologisch nach „Braut“ verweist. Es ist nun aber nicht das ikonographische *Nachleben* der Nymphe, das mich hier interessiert, sondern die Frage nach ihrer bildlichen Identität im frühen Humanismus. Diese Frage eröffnet den Diskurs über Bewegung und Wind in visuellen Medien, über bild-künstlerische „Störsender“, über die Wirkung der Nymphe auf den Betrachter und über die (Selbst-)Reflektion der bildenden Künste, insbesondere der Malerei.

Unzweifelhaft war Aby Warburg von unschätzbare Bedeutung für die Wiedererkennung und Interpretation des Nymphenmotivs in der Malerei des Quattrocento. Seine Position behandle ich im ersten Teil meines Beitrages. Das Motiv der Nymphe erscheint in dieser Künstlergeneration aus einer

formalen (und eher unbewussten) Notwendigkeit für eine tänzerische *Pathosformel* einerseits und aus einem humanistischen (und eher bewussten) Verlangen nach *ekphrasis* andererseits. Hieraus ergibt sich unmittelbar die erste Ambivalenz in der Identität der Nymphe: Sie schwankt zwischen stilistischem Affekt (Wind) und ikonographischem Motiv (tanzendes Mädchen) und ist ein „Schwellenwesen“, das zwischen Liminalität und Fatalität, zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen Offenbarung und List, zwischen Göttin und Braut, zwischen Venus und Pan oszilliert. So erscheint die Nymphe in verschiedenen Gestalten, die der Zeitgeist und die männlichen Projektionen verschiedener Epochen ihr zuschrieben. In diesem Zusammenhang diskutiere ich hier zudem die Salome des 15. Jahrhunderts, eine der wirkmächtigsten und ambivalentesten Schwestern der Nymphe. Sie legt die Beziehungen zwischen der Nymphe und dem Tanz, zwischen Opferung und Blut bloß, denn sie ist die *Kopfträgerin*. Abschließend werde ich die Grundzüge einer Ikonologie des „Nymphischen“ darzulegen versuchen. Dabei wird die Schwierigkeit deutlich werden, den Kern der *Nymphe* herauszuschälen, da gerade das Fehlen jedweder Form einer statischen Bestimmung ihr Wesen charakterisiert.

### Das Paradigma Aby Warburgs

Bewegung in der bildenden Kunst wird meistens durch ihr Pendant in der Natur evoziert: dem Wind.

<sup>1</sup> VERONESI, S.: *Gli sfiorati*. Milano 1990, S. 212.

Die Anwesenheit des Windes und ihre Wirkung auf die Natur sowie den Faltenwurf der Gewänder unterliegen dem jeweiligen Formempfinden und sind somit ästhetisch relativ.<sup>2</sup> Ob in einer Komposition mehr oder weniger Wind suggeriert werden soll, verweist einigen Autoren zufolge unmittelbar auf die Identität einer Stilperiode. Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) argumentierte in seinem Hauptwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) für eine Pendelbewegung einer sich stetig erneuernden Formensprache, die sich zwischen Tektonisch (Geschlossen) und A-Tektonisch (Offen) hin- und herbewegt.<sup>3</sup> Die letztgenannte Form ist verdichtete Energie mit viel Bewegung entlang der Bildachsen. Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) beispielsweise tadelt den Gebrauch eines schwungvollen Faltenwurfs in der Skulptur und verteidigt die Schönheit einer statischen, straffen Formgebung wie bei einer dorischen Säule.<sup>4</sup> Kurz, es bestehen windstille, geschlossene, ruhige Stilperioden neben Stilperioden, in denen Bewegung die Formen förmlich sprengt.<sup>5</sup>

In der Kunstgeschichte gibt es eine Periode – eigentlich sogar nur eine Generation, die alle Aspekte des Windes ausgiebig und virtuos in der Malerei feiert: wehende Kleider, sich wiegende Bäume und

flatternde Haare. Es geht um die Generation von Sandro Botticelli (ca. 1445 – 1515), Filippo Lippi (1406 – 1465) und Domenico Ghirlandaio (1449 – 1549).<sup>6</sup> In seinem Aufsatz „Bewegende Bewegungen“ beschäftigt sich Georges Didi-Huberman mit Aby Warburgs Interpretation dieses Phänomens, die dieser 1893 ausgehend von Botticellis Gemälden *Venus* (1486) und *Primavera* (ca. 1482) entwickelte [Abb. 1-2].<sup>7</sup> Aby Warburg war erstaunt über die „lebendige Bewegung“ am Rand der Körper und sprach über eine „eingebender Ausmalung des bewegten Beiwerks“.<sup>8</sup> „Deren blasse Blöße, deren schöne Gesichtszüge und deren große Ruhe bewundert hatte, verschob er leicht den Blick: auf das flüssige Auseinanderfallen der Haare im Wind, auf den Zwischenraum der Luft, auf die einladende Wölbung des blumenbestickten Tuchs, das der jungen Göttin dargebracht wird. In eben jenen Bewegungsformeln, in jenen fließenden Gestalten erkannte er, fraglos, das grundsätzliche Pathos des Bildes.“<sup>9</sup> Der Begriff für diesen bildnerischen Effekt des „bewegten Beiwerks“ ist das *parergon*: das sich verschiebende, scheinbar nebensächliche Detail. Das bewegte Beiwerk lenkt den Blick ab und bei dem fast unmöglichen Versuch, so viel Dynamik, Gewandbewegung, ja Wind, gewissenhaft mit den Augen zu folgen, entsteht ein launischer Blick, der

<sup>2</sup> Dieser Beitrag ist Teil der Vorbereitungen meines Buches *Wind as Genetrix in the Middle Ages and Early Modernity. Essays on Motif and Affect in Visual Culture*. Eine ausgezeichnete Einführung in die Anthropologie und Symbolik des Windes findet sich in den Beiträgen des *Journal of the Royal Anthropological Institute* von 2007: LOW, Ch. – HSU, E.: Introduction, S. 1-17; und LLOYD, G.: Pneuma between Body and Soul, S. 135-146. NOVA, A.: *The Book of the Wind. The Representation of the Invisible*. London 2011, schrieb die erste Monographie des Windes vom Mittelalter bis zur zeitgenössischen Kunst. RAFF, Th.: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen. In: *Aachener Kunstblätter*, 48, 1978 – 1979, S. 71-218, ist eine bleibende Studie über Windsymbolik und -diagramme während des Mittelalters.

<sup>3</sup> WÖLFFLIN, H.: *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. Übers. M. D. HOTTINGER. New York 1932 (und Nachdrucke).

<sup>4</sup> WINCKELMANN, J. J.: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1993.

<sup>5</sup> Eine Bibliographie hierzu ist überflüssig; dies betrifft die Studie und Meta-Studie einer formalistischen Kunstgeschichte. An dieser Stelle will ich nur die folgenden Verweise

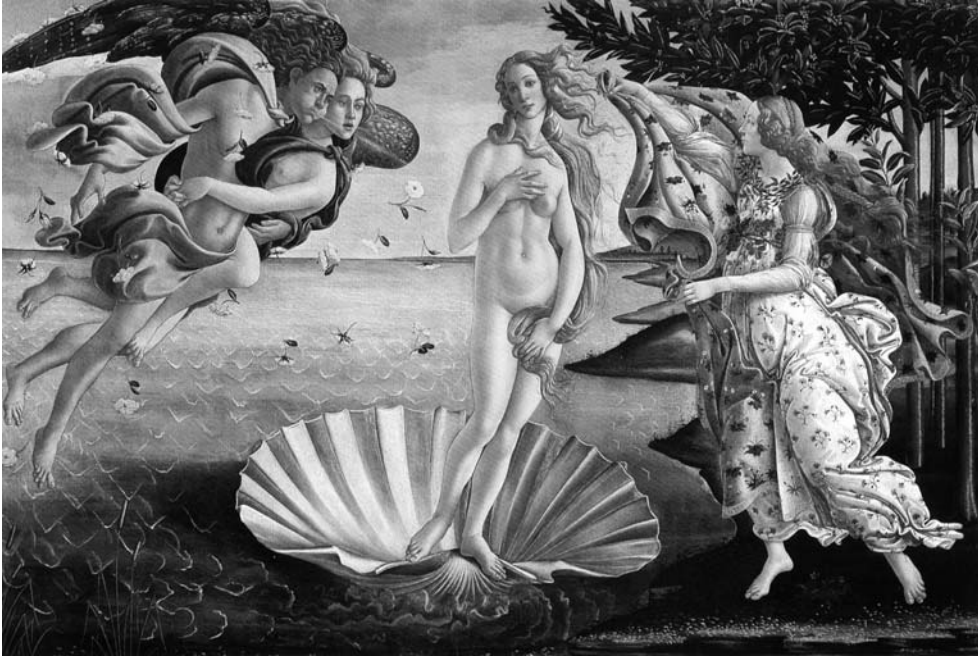
vorschlagen: WÖRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München 2007 (1. Ausg. 1907); GOMBRICH, E. H.: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. New York 1984 (1. Ausg. 1979); IONESCU, V.: Deleuze's Tensive Notion of Painting in the Light of Riegl, Wölfflin and Worringer. In: *Deleuze Studies*, 5, 2011, Nr. 1, S. 52-62.

<sup>6</sup> SUMMERS, D.: "ARIA II": The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art. In: *Artibus et Historiae*, 10, 1989, Nr. 20, S. 15-31.

<sup>7</sup> WARBURG, A. M.: Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. In: WARBURG, A. M.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hrsg. H. BREDEKAMP – M. DIERS. Berlin 1998. Siehe auch Anm. 38.

<sup>8</sup> WARBURG 1998 (wie Anm. 7), S. 10.

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: Bewegende Bewegungen. Die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg. In: *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. Hrsg. J. ENDERS – B. WITTMANN – G. WOLF. München 2005, S. 331-360, hier S. 331.



1. Sandro Botticelli: Venus, ca. 1486. Florenz, Uffizien. Foto: Archiv der Autorin.

das Thema aufs Neue befruchtet, so wie Zephyr einst Flora.<sup>10</sup>

Neben dem *parergon* ist ein zweites Paradigma wirksam: die *ekphrasis*, die Tendenz zu einem virtuoseren Kopieren der antiken Bildbeschreibungen. Diese Fertigkeit wird in dieser Malergeneration so hoch geschätzt, dass sogar optische Anomalien, d. h. Abweichungen von der Wirklichkeit im Bild, in Kauf genommen werden. Beispielsweise scheinen bei der linken Gratia in der *Primavera* die Falten von einer um die Hüfte geschlungenen Kordel verursacht, doch diese wird gerade nicht gemalt [Abb. 3].<sup>11</sup> Was den Maler auszeichnete, war die *ekphrasis* an sich. Lucius Annaeus Seneca (4 – 65) schreibt, dass die

junge Weiblichkeit in einem „schnurlosen durchsichtigen Gewand“ ihren Ausdruck findet und dass es ein Genuss ist, die Grazien Hand in Hand verflochten zu sehen.<sup>12</sup> Botticelli gibt die *ekphrasis* mit den Händen der Grazien weiter – verbunden zu einer neuen geheimnisvollen Choreographie des „bewegten Beinwerks“ und somit der „Windheit“: Die Mädchen und ihre fragile, beinahe diaphane Körperhaftigkeit in ihren Händen und Konturen sind so leicht und luftig, als hätten Atemstöße sie durchlöchert und imprägniert.<sup>13</sup>

Das dritte Paradigma ist die Kunsttheorie der Oberfläche. Ein Thema, eine *historia*, ist nach Leon Battista Albertis (1404 – 1472) *De pictura* das Ergebnis eines Ordnungsvorgangs, der aus *superficies*

<sup>10</sup> Über das Sehen als Bedeutung aktivierende und performative Tatsache siehe BREDEKAMP, H.: *Theorie des Bildakts*. Berlin 2010.

<sup>11</sup> Ibidem, S. 28.

<sup>12</sup> SENECA, L. A.: *De Beneficiis* I-III, 2-4; SENECA, L. A.: Über die Wohltaten. In: *Seneca. Philosophische Schriften*. Bd. 5. Hrsg. M. ROSENBACH. Darmstadt 1989, S. 129 e. v.: „Es gebe drei Arten von Wohltaten: sich ein Verdienst zu erwerben, ein Wohltat zu erwidern, eine Wohltat zugleich entgegenzunehmen und zu erwidern... Warum jener Reigen der mit angefassten Händen im Kreistanz sich

*bewegenden Grazien? Deswegen, weil die Reihenfolge der Wohltat, wenn sie von Hand zu Hand geht, dennoch wieder zum gebenden zurückkehrt.*“ Das Fehlen des Gürtels ist ein transkulturelles Motiv der Fruchtbarkeit und die „Offenheit“ der jungen Frau, genauso wie es für offen getragene, ungebundene Haare gilt. Bei Berberfrauen steht das Ein- und Ausschneiden von Mädchen in enger Beziehung zu Fruchtbarkeitsritualen. – VANDENBROECK, P.: *Azetta. Berber vrouwen en hun kunst*. Gent – Amsterdam 2000, S. 93.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN 2005 (wie Anm. 9), S. 334.



2. Sandro Botticelli: *Primavera*, ca. 1482 – 1485. Florenz, Uffizien. Foto: Archiv der Autorin.

*membri* entstehen lässt, die selbst wiederum *corpora* werden. Die Schönheit sitzt in den *superficies*: „*ergo in hac superficierum compositione maxime gratia et pulchritudo perquirenda est*“.<sup>14</sup> Im Fall Botticellis sind die Oberflächen wie *Sehflüsse*: durchsichtig, lasierend gemalt, beinahe pigmentlos und unmittelbar an die *membri* (z. B. die Hände, die aneinander anschließen) und die *corpora* (Beine, Bäuche und Brüste) angefügt, sodass eine formal perfekte Allegorie des Graziösen, der *Reigen der drei Grazien*, gestaltet wird.<sup>15</sup> Für Alberti sind Flächen und Körper „*sichtbare Ausdrücke*“ eines Phänomens, das ein „*unsichtbares Jenseits*“ aktiviert. Und was *jenseits* des Körpers liegt, sind nach Alberti die *Seelenregungen*: Bewegungen, die nur schwer gemalt werden können und für den Künstler eine Herausfor-

derung darstellen, wie z. B. die Natur des Faltenwurfs („*Motus animi ex motibus corporis cognoscuntur*“).<sup>16</sup> Die Lebendigkeit der Oberflächen und die Bewegung der Stoffe, die die *Seelenregungen* als das Wesen der Malerei beschwören, gehen auf die „Luft“ und den „Wind“ zurück. Wind ist also in der Malerei das Medium, das nicht nur Schönheit erzeugt, sondern auch das Malen der Seele ermöglicht. Die Malerei fasst den Wind als *pneuma* auf, als innere und äußere Luft, die die *historia* „beseelt“.<sup>17</sup>

Schon Cennino Cennini (1370 – 1396) vertritt die Überzeugung, dass in der Freskomalerei der Faltenwurf entscheidend sei, um Relief und Tiefenwirkung zu erzeugen. Er beschreibt diese künstlerische Fähigkeit in seinen Ausführungen zum Malen von

<sup>14</sup> ALBERTI, L. B.: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlager der Malerei*. Hrsg. O. BÄTSCHMANN – Ch. SCHÄUBLIN. Darmstadt 2000, S. 257.

<sup>15</sup> Dieser Paragraph folgt DIDI-HUBERMAN 2005 (wie Anm. 9), S. 337.

<sup>16</sup> ALBERTI 2000 (wie Anm. 14), S. 269.

<sup>17</sup> Im griechischen Denken des Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) steht der Begriff *pneuma* für Atem und Geist. Er bezeichnet

die vitale Lebensenergie, wörtlich das „Gas“, das im Gehirn sitzt und verantwortlich ist für das Denken, die Wahrnehmung und die Motorik. Bei der Geburt bekommt man diese Lebensenergie mit und durch Atemholen erneuert sie sich immer wieder. Zum *pneuma* siehe ferner VERBEKE, G.: *L'évolution de la doctrine du pneuma du Stoïcisme à S. Augustin*. Paris – Louvain 1945; PUTSCHER, M.: *Pneuma. Spiritus. Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*. Wiesbaden 1973; LLOYD, G.: *Pneuma between Body and Soul*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13, 2007, S. 135-146.



3. Sandro Botticelli: Die drei Grazien, Primavera (Detail), ca. 1482 – 1485. Florenz, Uffizien. Foto: Archiv der Autorin.

Stoffen und von Wasseroberflächen. Ihm zufolge lässt sich die Geschmeidigkeit von Kleidung auch in den Wellen des Wassers erkennen.<sup>18</sup> Hierin liegt eine besondere visuelle Verwandtschaft zwischen Wasser und Stoffen. Die Verschmelzung der beiden

<sup>18</sup> CENNINI, C.: *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*. Hrsg. G. MILANESI. Firenze 1859, LXXI, CL: „Le dette onde biancheggiale un poco in muro.“

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN 2005 (wie Anm. 9), S. 338-339.

<sup>20</sup> Der Saum des Kleides ist mit besonderer Energie aufgeladen und Teil des Körpers. Am Textilrand vibriert der *influx* und *outflux* der Körperkräfte, die sogenannte *dynamij*. In den bildenden Künsten ist der Saum oft sehr beweglich und dynamisch dargestellt, als ob er den *fluxus* aufrufen will. Der Wind ist ein wichtiger Protagonist in diesem Archetyp der



4. Leonardo da Vinci: Die Flut, ca. 1517, Kreidezeichnung. London, Königliche Sammlung Ihrer Majestät Königin Elisabeths II. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013.

Medien – Gewebe und Wasser – führt zur „*Textur selbst der Bewegung*“.<sup>19</sup> Wind ist die Antriebskraft des sich bewegenden Organismus, Wind versöhnt die Naturelemente und die menschengemachten Materialien, denn Wind ist unsichtbar und daher allein in seiner Wirkung zu erkennen. Dass Wind aus einer bildkünstlerischen Perspektive gesehen das ideale *Beispiel* hervorbringt, ist nicht überraschend: Wind entfaltet seine Dynamik immer an den Rändern; dort hebt er die Stoffe an, stellt den Körper sinnlich und neckend zugleich zur Schau.<sup>20</sup> Das bessere *Beispiel* ist Wind auch deshalb, weil er die Virtuosität des Bildmediums verherrlicht.

Kein geringer als Leonardo da Vinci (1452 – 1519) ließ der Darstellung des semi-transparenten Charakters von Wasser, Luft und Wind – einer der schwierigsten Aufgaben der Malerei – große Auf-

*dynamij*. Siehe hierzu BAERT, B. (with the collaboration of SIDGWICK, E.): Touching the Hem: The Thread between Garment and Blood in the Story of the Woman with the Hemorrhage (Mark 5:24b-34par). In: *Textile. Journal of Cloth and Culture*, 9, 2011, Nr. 3, S. 308-359; HARLIZIUS-KLÜCK, E.: *Saum & Zeit*. Berlin 2005. Der präsentierende Charakter des Windes und die Entblößung von Körperteilen, die damit zusammengehen kann (vor allem der Füße), wurde dargelegt in BAERT, B.: The Wood, The Water, and the Foot, or How the Queen of Sheba Met up with the True Cross. With Emphasis on the Northern European Iconography. In: *Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*, 16, 2004, S. 217-278.

merksamkeit zu Teil werden.<sup>21</sup> Im vorliegenden Zusammenhang müssen einige Hinweise auf Leonardos Position genügen. Im Kapitel „Die Welt als Fluss. Flüssiges Licht“ in seiner Leonardo-Monographie beschreibt Frank Fehrenbach, wie der Künstler die Beziehung zwischen Turbulenzen unter der Wasseroberfläche und solchen in der Luft (*circulari movimenti*) genau studierte [Abb. 4].<sup>22</sup> Leonardo verbindet Wasser und Luft unter derselben bildkünstlerischen Problemstellung und betrachtet dabei gerade Wind als eine besondere Herausforderung der Möglichkeiten von *Darstellbarkeit* überhaupt.<sup>23</sup> Dem Künstler wird bewusst, dass nicht die Bewegung des Windes selbst, sondern die Bewegung von Naturobjekten wahrgenommen wird: „Das analoge Bewegungsverhalten von Wasser und Luft, das Leonardo seit den frühesten Manuskripten voraussetzte, konnte in zahllosen Schemazeichnungen – vor allem im Kontext des Vogelflugstudien – ‚abstrakt‘ durch Linien repräsentiert werden. [...] Die Bewegung ‚reiner‘ Luft ist für Leonardo eine Grenzvorstellung. Zumeist ist der Wind durch einen variablen Wasseranteil, aber auch durch Staub, Rauch, u. dergl. gesättigt. Winde entstehen, wenn sich Wasser und Luft vermischen... Für Leonardo nehmen Wirbelwinde immer auch dichtere Substanzen auf.“<sup>24</sup>

Wind macht also transmediale Verschiebungen zwischen unterschiedlichen Materialien, wie Wasser und Textil, Luft und Wasser, Haaren und Textil, möglich. Auf der bildlichen Ebene entsteht eine Verflüssigung der *membri* in den Lösungsmitteln, in der Farbe, im Pigment. Die Idee, dass der Maler Luft,

Wasser und Gewebe aus derselben Handbewegung mit Pinsel und flüssiger Farbe hervorbringt, macht den zeitgenössischen Betrachter schwindelig. Sowohl Botticellis *Beiverke* als auch Albertis *superficies* haben den Wind als Quintessenz nötig, als verbindenden alchemistischen Endpunkt. Der Wind Botticellis will durchsichtig sein und derjenige Albertis das Spiel auf der Wasseroberfläche. Durchsichtigkeit, Bewegung und Wasser treffen einander also sowohl motivisch als auch technisch im Paradigma von Narciss' (Wasser-)Spiegel. Der Narciss-Mythos von Publius Ovidius (43 v. Chr. – 17 n. Chr.) war für Alberti die Matrix, mit deren Hilfe er zu begreifen versuchte, was Malerei ist – die Widerspiegelung des menschlichen Körpers auf der Oberfläche.<sup>25</sup>

Die Malerei als Selbstreflexion impliziert einen „künstlerischen Narzissmus“ oder eine besondere Anziehungskraft zwischen dem Maler und dem Spiegel (*historia*), den er malt. Denn die Malerei, so wendet es auch Leonardo da Vinci, hat das Potential, dass jeder Maler sein eigenes Werk als ein Bewundertes sieht, gerade so als wäre er selbst ein Gott.<sup>26</sup> Außerdem, immer noch nach Leonardo, gleichen die Figuren der Malerei ihren Meistern, weil die Hand, die diese Linien hervorbringt, die Körper nach dem eigenen Vermögen an Hand des eigenen Körpers schafft. Diejenigen, die sich in die gemalten Figuren verlieben, verlieben sich in die Hand des Künstlers, ja in den Meister selbst. Die Malerei und ihr Gegenstand fallen zu jeder Zeit mit der Körperlichkeit des Künstlers zusammen.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> FEHRENBACH, F.: *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vinci*. Tübingen 1997; FEHRENBACH, F.: Der oszillierende Blick. Sfumato und die Optik des späten Leonardo. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, Nr. 4, S. 522-544.

<sup>22</sup> FEHRENBACH 1997 (wie Anm. 21), S. 199.

<sup>23</sup> Ibidem, S. 317: „In W 12665v erörtert Leonardo explizit das Problem der Darstellbarkeit von Wind. Zwei weitere eng mit W 12665 verbundene Katastrophentexte insistieren ebenfalls auf der Darstellbarkeit von Wind: *onde di se* oder *aria*.“ Der Autor nennt diese Problematik- „Assimilation und ‚raptus‘ – zur Wirkungsästhetik der Zeichnungen“ als Teil der *ekphrasis* (S. 321): „Die *Ekphrasis* von Philostrat und Plinius beschreiben häufig spektakuläre meteorologische Darstellungen. Für Plinius ist Apelles der unübertroffenen Virtuose solcher Themen.“

<sup>24</sup> FEHRENBACH 1997 (wie Anm. 21), S. 318.

<sup>25</sup> ALBERTI 2000 (wie Anm. 14), passim; WOLF, G.: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München 2002, passim; MARIN, L.: *Détruire la peinture*. Paris 1977, S. 139-199; KRUSE, Ch.: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München 2003, S. 397; PFISTERER, U.: Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, Nr. 3, S. 305-330.

<sup>26</sup> PARDO, M.: Memory, Imagination, Figuration: Leonardo da Vinci and the Painter's Mind. In: *Images of Memory. On Remembering and Representation*. Hrsg. S. KÜCHLER – W. MELION. Washington – London 1991, S. 47-73.

<sup>27</sup> Ibidem, S. 70: „How figures often resemble their masters. This happens because our judgment is that which moves the hand to create the lineaments... to remake a human body with the hands – it willingly remakes that body which it first invented. And from this it follows that those who fall in love, willingly fall in love with things.“

„*Ogni pittore dipinge se,*“ schreibt Leonardo. Oder auch: Der Spiegel hat die Seele seines ersten Zuschauers, des Künstlers, „gefangen“. Spiegel (Wasser) und Seele (Luft, Wind, *pneuma*) gehen eine tiefgreifende Verbindung in Technik, Bildlichkeit, Kunstkritik und Selbstreflexion des Kunstschaffens ein. Dies führt mich zu meinem nächsten Abschnitt.

### Ninfa. „Der Gegenstand meiner Träume“

Ein anderes Paradigma, dass Aby Warburg mit Blick auf die *Pathosformel* im florentinischen Quattrocento entwickelte, war sein *pièce de résistance*: die Nympe (*Ninfa*).<sup>28</sup> Die Nympe ist das *Markenzeichen* der *maniera antica*; sie ist ihr Endpunkt.<sup>29</sup> Autoren wie Homer (ca. 840 v. Chr.) und Plinius der Ältere (23 – 79 v. Chr.) wurden dafür bewundert, dass sie die nymphische *Pathosformeln* sichtbar machten. Gleichwohl geht die Definition der Nympe darüber hinaus: „... nicht nur eine ikonographische Formel all'antica, sondern eine Intensitätsformel, die im Kunstwerk die Fähigkeit des Lebens zur Bewegung und zum Bewegtwerden sichtbar macht.“<sup>30</sup> *Ninfa* ist eine dialektische Form, die in einer Bewegung (die getanzte Unbeweglichkeit einer Prinzessin) den Körper zusammen mit seinem innerlichen und äußerlichen Leben in seiner Essenz moduliert: „... das Begehren, das mit der vergebenden Schönheit kommt und geht, mit dem schwebenden Faltenwerk, mit darüber streichenden Luft.“<sup>31</sup> Bewegung und Essenz, flatternde Haare und Begehren, erscheinen mittels eines Windstoßes auf der spiegelnden Fläche: „... in ihren Kopien antiker Vorbilder verspürten die Renaissancekünstler das Bedürfnis, hier und da einen Windstoss hinzuzufügen.“<sup>32</sup> *Ninfa* ist verantwortlich für die vielleicht stärkste „Neurose“ in der Malerei: die Begierde nach dem Bild, das sich uns entzieht. Die Nympe erreicht mit anderen Worten die tiefsten Schichten der Sinnlichkeit, die der Mensch besitzt und ihn von den Tieren unterscheidet. Das Begehren ist hier die finale menschliche Rettung aus dem *parergon*, wie das Begehren (nach



5. Domenico Ghirlandaio: Nympe bei der Geburt Johannes des Täufers, Zyklus zu Johannes dem Täufer (Detail), 1485 – 1490. Florenz, Santa Maria Novella. Foto: Archiv der Autorin.

dem eigenen Selbst) schon im Narciss-Mythos als Modell der Malerei eingeschlossen war.

Bei der fraglichen Malergeneration des Quattrocento taucht die Nympe jeder Zeit auf, ob passend oder unpassend. Aby Warburg wird von Ernst Gombrich (1909 – 2001) folgendermaßen zitiert: „*Hinter diesen, gerade bei der geöffneten Tür, läuft, nein fliegt, nein schwebt der Gegenstand meiner Träume...*“<sup>33</sup> Die *Ninfa fiorentina* Obsession tritt beim Maler Ghirlandaio in seinem Freskenzyklus zum Leben Johannes des Täufers im Chor von Santa Maria Novella in Florenz (1485 – 1490) sehr deutlich hervor. Bei der Geburt des Täufers betritt am äußersten rechten Bildrand ein tanzendes Wesen den Raum, das auf seinem Kopf eine Schale mit Früchten trägt [Abb. 5]. Im Hintergrund der Heimsuchung erscheint frisch und

<sup>28</sup> PANOFSKY, E.: *Sinn und Deutung in der bildende Kunst*. Keulen 1978, S. 274-350.

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN 2005 (wie Anm. 9), S. 343.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ninfa moderna. Essay sur le drapé tombé*. Paris 2002; AGAMBEN, G.: *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris 2004.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übers. M. FIENBORK. Frankfurt a. M. 1992, S. 143.





6. Domenico Ghirlandaio: *Nymfpe bei der Heimsuchung, Zyklus zu Johannes dem Täufer (Detail), 1485 – 1490. Florenz, Santa Maria Novella. Foto: Archiv der Autorin.*

tanzend auf eine befremdende Weise wiederum die Nymfpe [Abb. 6]. Giorgio Vasari (1511 – 1574) beschreibt diese junge Frau als eine Schönheit, die nach Florentiner Sitte die neue Ernte, Obst wie Gemüse, vom Land in die Stadt bringt.<sup>34</sup> Die Nymfpe betritt die Szene als ein bezaubernder Störenfried und bricht in einen erzählerischen Rahmen ein, der nicht der ihre ist, aber den sie mit ihrer spontanen Gegenwart erschüttert, weil sie *Anzeichen der Vergangenheit (all'antica)* und zugleich *Index der Gegenwart* ist.<sup>35</sup> Nymphen schweben hinein als außerzeitliche Phantome, die in der ihnen eigenen Choreographie Vergangenheit und Gegenwart verweben, wobei sie auf der Grenze

dessen wandeln, was inhaltlich und was Pathos ist. Die Störung der Nymfpe, die zugleich drinnen und draußen steht – Aby Warburg nennt die Nymfpe auch „*Elementargeist der Göttin im Exil*“<sup>36</sup> – bricht zudem die Zeit auf, eine seltsame Unterbrechung, ein Stilstand des Strudels der Geschichte, der mit dem Auftritt der Nymfpe implodiert und eine stürmische Energie freisetzt, die das Begehren kanalisiert.

Aby Warburg erlebte diesen Vorgang als einen persönlichen Schock. Wie können wir dies verstehen?

Aby Warburgs Genius besteht in der Fähigkeit, entscheidende Verwerfungen der Geschichte zu lokalisieren und sie anschließend ausgehend von der Kenntnis ihrer verborgenen Quellen zu beschreiben.<sup>37</sup> Diese Verwerfungen hat er mit Hilfe historischer Rekonstruktionen entdeckt, aber auch in der Diskontinuität von Stilen, im Zeitgefühl, in der Mode und überall dort, wo der sakrale Raum *playground of the secular* wird, wie im Freskenzykle Ghirlandaio. Obwohl seine Arbeit über die *nympha* nur aus Fragmenten besteht, wissen wir, dass er sein ganzes Leben lang vom nymphischen Mädchen am rechten Bildrand der Geburt Johannes des Täufers besessen blieb.<sup>38</sup> Aber wer oder besser „was“ ist die Nymfpe? Und auf welchem Weg „infizierte“ sie Warburg und schließlich unsere Disziplin die Kunstgeschichte?

Nymphen (*nymphai*) sind mythologische Naturgeister, die als schöne junge Frauen, als Bräute erscheinen.<sup>39</sup> Sie sind die Geliebten der Götter

<sup>34</sup> „E finalmente vi è una femmina che porta, all'usanza fiorentina, frutta e fiaschi dalla villa; la quale è molto bella.“ – VASARI, G.: *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori*. Rome 1963, III, S. 164. Wie Dovizia oder *Abundantia*, nach Donatello's Skulptur, Mercato Vecchio ca. 1430 (verloren). – BLAKE WILK, S.: Donatello's Dovizia as an Image of Florentine Political Propaganda. In: *Artibus et Historiae*, 7, 1986, No. 14, S. 9-28.

<sup>35</sup> Also verweist die Nymfpe nach dem damaligen Brauch, bei der Geburt frisches Obst zu bringen. – DIDI-HUBERMAN 2005 (wie Anm. 9), S. 348-349.

<sup>36</sup> GOMBRICH 1992 (wie Anm. 33), S. 143.

<sup>37</sup> KOERNER, J. L.: Writing Rituals. The Case of Aby Warburg. In: *Common Knowledge*, 18, 2012, Nr. 1, S. 86-105.

<sup>38</sup> Zu diesen Fragmenten siehe GOMBRICH 1992 (wie Anm. 33), S. 65, S. 106-127. Warburg hat die Nymfpe von ihrer paganen Herkunft her betrachtet: die Mänaden des alten Mysterienkulte, die Schlangenträgerin des Dionissos, mobil und erotisch, ein Zusammenstoß in der Harmonie. GOMBRICH 1992 (wie Anm. 33), S. 71: „The deeper power in contradictions and in the subtle challenge that images could pose to the viewer's own detachment. You live yet you do me no harm.“ A. WARBURG beschreibt sie zuerst in *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg 1893, S. 13-16; wiederabgedruckt WARBURG, A.: *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. D. WUTTKE. Baden-Baden 1992, S. 27-30. Siehe auch MICHAUD, P.-A.: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris 1998, S. 65-79 und S. 168-223.

<sup>39</sup> LARSON, J. L.: *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford 2001, passim.

und Helden und leben an Gewässern, an Flüssen und Grotten und im Wald. Ihr Verhalten ist sehr ambivalent, sie können fürsorglich sein, ja sogar mütterlich wie die Nymphe von Nysa, als sie für Dionysos sorgte.<sup>40</sup> Aber sie können auch verführen und ihr Gegenüber in unerwünschte Transgressionen zwingen.<sup>41</sup> Hylas, der schöne Geliebte des Heracles, wurde am Fluss von einer Nymphe bedrängt, die vor Verlangen nach ihm brannte. Als er sich über das Wasser lehnte, kam die Nymphe näher heran, schlang ihre Arme um seine Hals und zog ihn so mit sich in die Tiefe des Wassers. Die Umarmung oder vielleicht, was zuvor geschah, die anfängliche Entzückung, wurde Hylas zum Verhängnis und ließ ihn versinken. Es ist unklar, ob die Nymphe ihn absichtlich mitzog oder nur das Gewicht ihres Körpers, also der Kontakt mit der Nymphe, den Mann dem Untergang weihte.<sup>42</sup> (Anders verhält es sich bei Narciss' „Überkippen“ an der Wasseroberfläche, da er die Liebe der Nymphe wegen seiner Selbstliebe abweist und in der Folge an der Oberfläche bleibt und überlebt.<sup>43</sup>) Ferner muss auf die bekannte Erzählung über Hermaphroditus im vierten Buch der Metamorphosen Ovids hingewiesen werden. Der Sohn des Hermes und der Aphrodite traf einst auf die Nymphe Salmacide. Beim Blumenpflücken bemerkte sie den jungen Mann, wie er sich nackt auf dem lauen Wasser treiben ließ, und wollte ihn sofort besitzen. Ebenfalls nackt stellte sie ihm nach

und verflocht sich in der Gestalt einer Schlange mit seinem Körper. Flehentlich bat sie die Götter den Jüngling niemals wieder von ihr zu trennen. So verschmolzen die beiden Körper zu dem bekannten doppelgeschlechtlichen Wesen.<sup>44</sup>

Zusammenfassend betrachtet werden an den mythologischen Erzählungen zwei nicht so unschuldige Gefahren deutlich, die in der Begegnung mit der Nymphe schlummern: Verschlingung und Verschmelzung. Beiden ist gemeinsam, dass sie transgressiv sind: die Grenzen von Gefühl und Körper werden nicht akzeptiert, sie verflüssigen sich – nicht selten bar des Mitleids.<sup>45</sup>

Nymphen sind also nur scheinbar unschuldig; sie sind Freunde der Satyrn und handeln unter dem Einfluss des Gottes Pan. Sein Einfluss betrifft das *mysterium tremendum*: das Moment aufgeladener Faszination – sakral, prophetisch und ekstatisch, das zu einer prophetischen Einsicht in das Selbst führt, aber das Selbst auch furchterregend mit seiner eigenen Nichtigkeit konfrontiert (beispielsweise das Verschlingen im Strudel der Nymphe, wie es Hylas bildlich gesprochen überkam).<sup>46</sup> Theocrates (ca. 270 v. Chr.) nennt die Nymphen „*furchterregende Gottheiten*“; er sagt, dass das Opfer der Nymphe nicht entführt, sondern von ihr in Besitz genommen werde, dass ihre Kraft die *stupefactio* erreiche und dass es folglich die Entfremdung oder Abhebung von der eigenen Seele erfahre.<sup>47</sup> Diese gefährliche Verschlingung findet vor

<sup>40</sup> HENRICH, A.: Between City and Country: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica. In: GRIFFITH, M. – MASTRONARDE, D. J. (Hrsg.): *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta 1990, S. 257-277.

<sup>41</sup> RODIO, A.: *Argonautique*. Milaan 2003.

<sup>42</sup> MAGGINI, C.: Bad Little Girls. In: *Acta Biomed*, 79, 2008, S. 42-51, hier S. 45.

<sup>43</sup> Ibidem, S. 45.

<sup>44</sup> LONG, K. P.: Odd Bodies. Reviewing Corporeal Difference in Early Modern Alchemy. In: *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*. Hrsg. K. P. LONG. Burlington – Ashgate 2010, S. 63-85.

<sup>45</sup> Eine gleichartige Verflüssigung zwischen dem (falschen) Ich und dem anderen findet in der Psychopathologie des (böseren) Narzissmus (der andere ist nur eine Projektion/Injektion

des falschen Ichs und wird aufgesaugt) statt, als Variante hierzu ist das magische Denken zu nennen, das sehr aktiv in der religiösen Erfahrungswelt ist. Sigmund Freud beschreibt dieses letzte Syndrom als „*das Ocean-Gefühl*“: das Gefühl integral und grenzenlos verbunden – also verflüssigt – zu sein mit den anderen und dem Kosmos. – VERMOREL, H. – VERMOREL, M. (Hrsg.): *Sigmund Freud et Roland Romain. Correspondance 1923 – 1936*. Paris 1993.

<sup>46</sup> MAGGINI 2008 (wie Anm. 42), S. 46.

<sup>47</sup> ELIADE, M.: *Patterns in Comparative Religion*. New York 1958, S. 205: „*That is why it was advisable, at midday, not to go near fountains or springs, or the shadow of certain trees. Later superstition had it that a prophetic madness would seize anyone who saw a form emerging from the water: speciem quamdam e fonte, id est effigiem Nymphae (Festus). [...] What persists above all is the ambivalent feeling of fear and attraction to water which at once destroys (for the 'fascination' of the nymphs brings madness, the destruction of the personality) and germinates, which at once kills and assists birth.*“



7. Tafel 5 des Bilderatlas. Repro: WARNKE – BRINK 2008 (wie Anm. 55).

allem in der Mittagssonne statt, wenn Pan wirklich „panisch“ wird.<sup>48</sup>

In der archaischen Mittelmeerkultur ist der Moment, an dem die Sonne den Meridian passiert und in ihrem Zenit steht, ein sakrales Tabu. Die Mittagszeit ist der beängstigende Kipppunkt der Uhr ohne Bewegung, an dem alles in einem Netz aus Licht und befremdlicher Stille umfassen ist.<sup>49</sup> Es gibt keinen

Schatten. Pan schläft jetzt und alles muss ruhen. In der Landschaft ist alles still, denn die Natur ist mit Schweigen geschlagen. Die Ruhe bekommt die Stärke eines heiligen Ortes; die Ruhe wird ein angsteinjagender *Gefühlsraum*.<sup>50</sup> Genau in dieser Verdichtung der Mittagszeit entsteht das „*mysterium tremendum*. In the experience of being possessed by the nymphs, the *tremendum* and the *fascinans* reappear together: the marvel, the confound-

<sup>48</sup> MAGGINI 2008 (wie Anm. 42), S. 44.

<sup>49</sup> CHEVALIER, J. – GHEERBAERT, A.: *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris 1996, S. 358. Ich komme auf die Stille und den Zenit im Abschnitt zu Salome zurück; siehe auch Anm. 86.

<sup>50</sup> SCHMITZ, H.: *System der Philosophie, 3. Der Raum. Der Gefühlsraum*. Bonn 1981, S. 264-276. Mit dem „*Gefühlsraum*“ meint der Autor den philosophischen *locus* der Emotionen, wie er sich zwischen Subjekt und Welt erstreckt. In diesem Zwischen sieht der Autor im Wind als „*Stille*“ und als Bewegung des „*spiritus*“ einen wichtigen Katalysator der Emotionen. Aber



8. Tafel 6 des Bilderatlas. Repro: WARNKE – BRINK 2008 (wie Anm. 55).

ment, and the feeling of being lost, are accompanied by the enchanted and enraptured need to follow the nymphs, to come close and belong to them. The tremendum remains hidden in the apparent tameness of their sacred embrace.<sup>51</sup>

In einem Briefwechsel mit seinem Niederländische Freund André Jollas in den Jahren 1898 – 1902 (also als er noch in Florenz lebte) beschreibt Aby Warburg seine „Begegnung“ mit der Nymphe, die er „Fräulein Schnellbring“ nennt, in dem bereits zitierten Abschnitt: „Hinter diesen, gerade bei der geöffneten

Tür, läuft, nein fliegt, nein schwebt der Gegenstand meiner Träume...“<sup>52</sup> Er beendet seinen Brief mit den im Folgenden paraphrasierten Worten: Nun, ich habe dort mein Herz verloren und in den aufgewühlten Tagen, die darauf folgten, sah ich sie überall... Ich habe mich selbst verloren... In 1918 wird Aby Warburg auf eine solche Weise die Beute seiner Besessenheit, dass die Psychopathologie von einer Form der Nympholepsie zu sprechen wagen würde.<sup>53</sup> „A nymph that has crossed the centuries unharmed and has entered the austerity of a

Ninfas Stille ist auch kosmisch. Oder wie Sören Kierkegaard es beschrieb: „Und dann gewann wiederum Stille die Oberhand, so dass es fast beängstigend war, als der Schall plötzlich abbrach und das Ohr vergeblich eine Stütze suchte im Unendlichen.“ – KIERKEGAARD, S.: *Stadien auf des Lebens Weg*. Hrsg. E. HIRSCH. Düsseldorf 1958, S. 198.

<sup>51</sup> MAGGINI 2008 (wie Anm. 42), S. 44.

<sup>52</sup> GOMBRICH 1992 (wie Anm. 33), S. 143.

<sup>53</sup> MAGGINI 2008 (wie Anm. 42), S. 47: „The memory of the never having been, remains, the memory of a vague promise that could not be kept, an elusive game; a state of violent emotion, esp. when associated with a desire for something one cannot have.“ Nympholeptisch (<http://www.encyclo.nl/begrip/nympholeptisch>): „Spelling van 1858 woordelijk nimfzuchtig, waanzinnig, devijl de Ouden meenden, dat menschen, die toevallig nimfen zagen, gewoonlijk krankzinnig werden, maar ook tevens de gaaf der voorzegging ontvingen.“ – Zur Antiken Nympholepsie siehe SWINBURNE, A. Ch.: *The Heptalogia*. [s. l.] 2006; PACHE, C. O.: *A Moment's Ornament*.



9. Tafel 39 des Bilderatlas. Repro: WARNKE – BRINK 2008 (wie Anm. 55).

*Florentine room to blow her brise imaginaire.*<sup>54</sup> Warburg sollte dennoch auch erkennen, dass die Nymphe ihre ebenso bezaubernde, aber umso unheimlichere Schwester im Verborgenen hält: die *head bunter* oder *Kopfträgerin*. Diese Entwicklung wird deutlich an Aby Warburgs Bilderatlas [Abb. 7-11]:<sup>55</sup>

• Tafel 5: *Magna mater, Kybele. Beraubte Mutter (Niobe, Flucht und Schrecken). Vernichtende Mutter. Rasende*

*(beleidigte) Frau (Mänade, Orpheus, Pentheus). Klage um den Toten (Sohn!). Übergang: Unterweltsvorstellung (Raub d. Proserpina). Griff nach d. Kopf (Mänade, Cassandra, Priesterin!);*

• Tafel 6: *Raub (Proserpina, Unterwelt (Tafel 5). Opfer (Polyxena). Opfernde Mänade (Priesterin). Tod des Priesters (Laokoon). Conclamatio. Tanz des Priesters (Isis). Grabtänzerinnen. Achill auf Skyros (als Chorführer?);*

*Odysseus Nympholeptos.* [s.1.] 2010. Über Genie und Pathologie Warburgs siehe BINSWANGER, L.: *Krankengeschichte Aby Warburg 1921 – 1924*. Universitätsarchive Tübingen, Ludwig-Binswanger-Archiv, I; KÖNIGSEDER, K.: *Aby Warburg im Bellevue*. In: *Aby M. Warburg. Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgot. Portrait eines Gelehrten*. Hrsg. R. GALITZ – B. REIMERS. Hamburg 1995, S. 74-98.

<sup>54</sup> MAGGINI 2008 (wie Anm. 42), S. 47.

<sup>55</sup> WARNKE, M. – BRINK, C. (Hrsg.): *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin 2008.



10. Tafel 41 des Bilderatlas. Repro: WARPNKE – BRINK 2008 (wie Anm. 55).

- Tafel 39: Botticelli. Idealstil. Baldini 1. und 2. Amor antikisch. Pallas als Turnierfabne. Venusbilder. Apoll und Dafne=Verwandlung. Horn d. Achelous;

- Tafel 41: Vernichtungspathos (Tafel 5) Opfer. Nympfa als Hexe. Freiwerden des Pathos;

- Tafel 47: Nymfa als Schutzengel und als Kopffägerin. Herbeitragen des Kopfes. „Heimkehr vom Tempel“ als Schutz des Kindes in der Fremde (Tobiuszsolobilder als Votivbilder).

Giorgio Agamben verbindet in *The Signature of all Things. On Method* Warburg's Bilderatlas – und genauer den prominenten Platz, den die Nymphe in ihm einnimmt – mit der Definition und dem Ursprung des Paradigmas:<sup>56</sup> „In the paradigm, intelligibility does not precede the phenomenon; it stands, so to speak ‘beside’ it (para). According to Aristotle's definition, the paradigmatic gesture moves not from the particular to the whole and from the whole to the particular but from the

<sup>56</sup> AGAMBEN, G.: *The Signature of All Things. On Method*. New York 2009, S. 26-32. Siehe auch OETTINGER, A.: Aby Warburg's Nymph and the Hypererotomachia Poliphili: An Episode in the Afterlife of a Romance. In: *Explorations in*

*Renaissance Culture*, 32, 2006, Nr. 2, S. 225-247; GOUGH, K. M.: Between the Image and Anthropology. Theatrical Lessons from Aby Warburg's “Nympha”. In: *The Drama Review*, 56, 2012, Nr. 3, S. 114-130.



11. Tafel 47 des Bilderatlas. Repro: WARPNKE – BRINK 2008 (wie Anm. 55).

*singular to the singular.*<sup>57</sup> Nach Agamben ist es ein Missverständnis, wenn man die Nymphen des Bilderatlasses als eine ikonographische Entwicklung auf dem kunsthistorischen Zeitstrahl liest. Warburg's *Pathosformeln* seien vielmehr selbstständige Hybride von Archetypen. Sie besitzen alle in gleichwertiger Weise die *first-timeness* (de *primavoluntà*). Jedes Photo des Mnemosyne-Projektes konstituiert eine *archè* und ist somit archaisch. Nach Agamben versinnbildlicht die Nymphe die *primavoluntà* besonders genau: „The

*nymph herself is neither archaic nor contemporary; she is undecidable in regards to diachrony and synchrony, unicity and multiplicity. This means that the nymph is the paradigm of which the individual nymphs are the exemplars. Or to be more precise, in accordance with the constitutive ambiguity of Plato's dialectic, the nymph is the paradigm of the single images, and the single images are the paradigms of the nymph. In other words the nymph is an Urphänomen, an originary 'phenomenon' in Goethe's sense of the term.*<sup>58</sup> Somit fällt nach Agamben die Nymphe mit der Definition des

<sup>57</sup> AGAMBEN 2009 (wie Anm. 56), S. 27.

<sup>58</sup> Ibidem, S. 29.

Paradigmas zusammen („*There is no origin or archè; every phenomenon is the origin, every image archaic.*“) und konnte der *Bilderatlas* erst durch die Begegnung mit der Nymphe entstehen. Auch als hermeneutisches Werkzeug bleibt der *Bilderatlas* nymphisch, weil der *Atlas* immer wieder das *Urbhänomen*, die *Urworte* ohne Abnutzung durch den *Zeitenlauf*, ohne Rückbindung des *Kerns* an seine *Genealogie* in der *Geschichte* hervorruft.

Wolfgang Kemp setzt Warburgs paradigmatische Souveränität<sup>59</sup> mit seiner Verdopplung des Erinnerungsbegriffs in Beziehung: *mnemosyne* versus *sophrosyne*. Analog stellte schon Aristoteles *mneme/memoria anamnesis/reminiscentia* gegenüber: „*The ability to remember by chance something previously experienced, allowing it to resurface in the soul versus the power to concentrate oneself fully on something recapturing from memory that which was forgotten.*“ Letztlich betrifft dies auch die Konstellation *Gedächtnis* versus *Erinnerung*, Proust's *mémoire involontaire* versus *mémoire volontaire* oder Roland Barthes' *punctum* versus *studium*. *Punctum* ist das Detail, das überraschend aus dem historischen Material Folgerungen zieht. *Studium* ist das historische Material, das nach seiner Durchsicht zum Erreichen der eigenen Erkenntnisziele dient. Bei Aby Warburg und seinem nymphischen Paradigma muss die Erinnerung einen Test bestehen, um zur *Mnemosyne* werden zu können und also die Seite des *punctum* oder der *mémoire involontaire* zu verdienen.<sup>60</sup> „*Each recollection must be stored in the collective memory, where it is rooted in the primal experiences of sorrow, ecstasy,*

*and passion that have left their indestructible 'engrammes' on the psyche of humankind. When a memory arises from these depths, it must work in a 'polarizing' way, as 'explosive', as a formula of liberation and activation. Warburg's notion of recollection originated in his response to the images of nymphs who, trailing their hair and garments, seemed to burst into the city dwellings of Florentine merchants; in themselves and as they functioned... they seemed to him comparable to Proust's Madeleine, something that, in Barthes's sense, befalls one and does not allow itself to be, controlled or bound, and that sets free unsuspected energies. ...may be gathered under the headword Anamnesis.*“<sup>61</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, wenn die Bildgeschichte nach Aby Warburg unausweichlich und tragisch zwischen *Apollo* und *Dionysos* mäandert, soll auch der „*Gegenstand seiner Träume*“ zwischen *Braut* und *Kopfträgerin* mäandern. „*In other words, Warburg's aptitude for the astra (concepts) always brought him in proximity to the monstra (chaos).*“<sup>62</sup> Im folgenden Abschnitt betrachte ich nun die Nähe zum *Monster*, also die Kehrseite der *Nymphe* – ihre ambivalente Verkörperung des *Todes* und des *Chaos* in der *Figur* der *tanzenden Salome*.

### „Das Mädchen tanzt“

Markus 4:14-29 und Matthäus 14:1-21 berichten über den *Tod Johannes des Täufers*.<sup>63</sup> *Herodes* hatte *Johannes* den *Täufer* gefangen genommen, weil dieser wegen der mit ihr einhergehenden *Blutschande* gegen die *Hochzeit* des *Königs* mit *Herodias*, der

<sup>59</sup> KEMP, W.: Visual Narratives, Memory, and the Medieval Esprit du System. In: *Images of Memory. On Remembering and Representation*. Hrsg. S. KÜCHLER – W. MELION. Washington – London 1991, S. 87-108, S. 87.

<sup>60</sup> Ibidem, S. 88.

<sup>61</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: Warburg's Haunted House. In: *Common Knowledge*, 18, 2012, Nr. 1, S. 50-78.

<sup>62</sup> Ibidem, S. 50; DELEUZE, G. – GUATTARI, F.: *What is Philosophy?* Übers. H. TOMLINSON – G. BURCHELL. New York 1991, S. 20: „*It is as if one were casting a net, but the fisherman always risks being swept away and finding himself in the open sea.*“

<sup>63</sup> Eine Auswahl exegetischer Studien: DIBELIUS, M.: *Die urchristliche Überlieferung von Johannes dem Täufer*. Göttingen 1911; DE LA POTTERIE, I.: *Mors Johannis Baptistae* (Mc

6, 17-29). In: *Verbum Domini*, 44, 1966, S. 142-151; DANIELLOU, J.: *Jean Baptiste. Témoin de l'agneau*. Paris 1967; BLACK, D. A.: The Text of Mark 6.20. In: *New Testament Studies*, 34, 1988, S. 141-145; PAPE, D. R. – GOODWIN, K.: *Der Vorläufer. Johannes der Täufer, Prophet und Wegbereiter des Herrn*. Stuttgart 1991; BALEMBO, B.: L'identité de Jésus et Jean-Baptiste en Mc 6, 14-29. In: *Recherches africaines de théologie*, 12, 1991; COUFFIGNAL, R.: Le conte merveilleux du martyr de Jean-Baptiste. Etude littéraire de Marc 6, 14-29. In: MARCHADOUR, A. (Hrsg.): *L'Évangile exploré (Mélanges S. Légasse)*. Paris 1996, S. 147-165; DELORME, J.-J.: La tête de Jean-Baptiste ou la parole pervertie. Lecture d'un récit (Marc 6, 14-29). In: BEAUDE, P.-M. (Hrsg.): *La bible en littérature*. Paris 1997, S. 293-311; DORMEYER, D.: Der erwaltsame Prophetentod des Täufers und die weiteren Umstände (Mk. 6:17-29). In: EPITOAUTO (*Mélanges P. Pokorný*). Praha 1998, S. 96-106. Siehe auch BAERT, B.: *Caput Johannis in disco (Essay on a Man's Head)*. Leiden 2012.



ehemaligen Gattin seines Bruders, protestiert hatte.<sup>64</sup> Während eines Gastmahles tanzt die Tochter der Herodias und bezirzt den König dergestalt, dass er ihr jeden Wunsch gewähren will. Angestiftet von ihrer Mutter bittet sie um das Haupt Johannes des Täufers.<sup>65</sup> Der König lässt ihr diesen Wunsch erfüllen und das Mädchen übergibt den abgeschlagenen Kopf in einer Schüssel (in disco) ihrer Mutter. Die Schüler des Täufers hörten, was geschehen war, und begruben den Leichnam.

*Korasion borchijsamenijs*; das Mädchen tanzt. Nur zwei Quellen widmen sich diesen Geschehnissen.<sup>66</sup> Wie muss man das Motiv des Tanzes in Markus' Erzählung begreifen? Der äußerst schlichte Bericht steht in starkem Kontrast mit der sinnlichen Deutung, in deren Licht diese Textstelle später gelesen wurde.<sup>67</sup> In Markus' ursprünglicher Version ist allerdings die Rede von einem Kind ohne das Verlangen eines Erwachsenen. „*Salome is a child. She has nothing to do with the dance of the seven veils and other orientalia.*“<sup>68</sup> René Girard entwickelte das Motiv des Tanzes in Markus' Erzählung ausgehend vom „mimetischen Begehren“. Das Kind ist ein unbeschriebenes Blatt und spiegelt die Mutter, von der es den Wunsch, das Haupt Johannes des Täufers, übernimmt. In dem Augenblick dieser Nachahmung verwandelt sich das Mädchen, sie übertritt eine Schwelle und zugleich verändert sich die Zeiterfahrung des Textes. Das Mädchen *eilt* zurück und fordert *sofort* das Haupt des Täufers. Die Beschleunigung widerspiegelt die

Intensivierung in der Handlungsfolge, die auf den Tod des Propheten zuläuft. „*At first she is a blank sheet of desire, then, in one instant, she shifts to the height of mimetic violence.*“<sup>69</sup> Der Übergang vollzieht sich ausgehend von der Stille während des königlichen Eides, über die Nachahmung der Mutter bis zur eiligen Erfüllung des Wunsches der Tochter, der eigentlich der der Mutter ist.

Die Unschuld des Mädchens und ihre Unfähigkeit selbst etwas zu wünschen, birgt eine grausame Ironie: Sie fordert „buchstäblich“ das Haupt Johannes des Täufers anstatt der Metonomie in den Worten Rechnung zu tragen. Die übertragene Bedeutung der mütterlichen Worte versteht das Mädchen nicht und sein mimetisches Begehren wird unmittelbar erfüllt.<sup>70</sup> Die Schüssel ist das Ergebnis eines Missverständnisses. Wegen eines Missverständnisses übergibt das Mädchen tatsächlich den Kopf, wie die Nymphen Speisen herbeibringen. Das Haupt wird „tragbar“ gemacht, ein Fetisch wird „herangetragen“. In der Schüssel konvergieren alle anderen Motive der Erzählung – der Geburtstag, der Eid, dies Speise und der Tanz, sie wird zu einem alles verzehrenden Strudel, aus dem schließlich die Inversion, die *anti-alliance* und die Typologie des Opfers mächtiger als jemals zuvor hervorbrechen.

Die Hermeneutik des nymphischen Windes, übertragen auf die Figur der Salome und das Haupt Johannes des Täufers, verdeutlicht eine äußerst komplexe Verknüpfung zwischen der Welt der *Ninfa*

<sup>64</sup> Johannes verweist nach Leviticus 20:21: „*Nimmt einer die Frau seines Bruders, so ist das Befleckung. Er hat die Scham seines Bruders entblößt; sie sollen kinderlos bleiben.*“

<sup>65</sup> DOTTIN-ORSINI, M.: Salomé (appelée Hérodiade ou Hérodias). In: BRUNEL, B. (Hrsg.): *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris 1988, S. 1232-1243.

<sup>66</sup> FOCANT, C.: La tête du prophète sur un plat ou l'anti-repas d'alliance (Mc 6, 14-29). In: *New Testament Studies*, 46, 2001, S. 334-353, S. 335.

<sup>67</sup> ANDERSON, J. C.: Feminist Criticism. The Dancing Daughter. In: ANDERSON, J. C. – MOORE, S. D. (Hrsg.): *Mark and Method. New Approaches in Biblical Studies*. Minneapolis (MN) 1992, S. 103-134; KURYLUK, E.: *Salome and Judas in the Cave of Sex*. Evanston (IL) 1987, S. 189-258; ZAGONA, H. G.: *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*. Genève 1960, S. 129.

<sup>68</sup> GIRARD, R.: Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark. In: *New Literary History*, 15, 1984, Nr. 2, S. 311-324, hier S. 314.

<sup>69</sup> Ibidem, S. 314.

<sup>70</sup> Ich betrachte hier die ambivalente Rolle der „*Gelegenheit*“ und den Eid. DERRET, J. D. M.: Herod's Oath and the Baptist's Head. In: *Biblische Zeitschrift*, 49, 1965, Nr. 9, S. 46-59, hier S. 56, verweist auf eine typisch jüdische Ironie im Ausweichen von Regeln. Wenn an einem bestimmten Tag nach der Midrasch kein Baum gefällt werden darf, sag dann nicht „*Fälle diesen Baum!*“, sondern „*Bring mir morgen die Wurzeln dieses Baumes!*“. Auch in der Geschichte von Markus steckt Ironie im Ausspruch „*Gib mir das Haupt Johannes des Täufers!*“ anstelle von „*Töte ihn!*“. Die Königstochter ist (noch) nicht fähig, um die Ironie wiederzuerkennen, und gibt das Haupt des Täufers tatsächlich (=Metonomie).

(des tanzenden Mädchens) und der des Todes (die Enthauptung des Propheten), zwischen „*bewegtem Beiverke*“ und den schwerwiegenden Konsequenzen dieses *parergon*, zwischen dem Wirbel der Verführung und des Blutflusses.<sup>71</sup> Das nymphische Paradigma erscheint deutlicher als jemals zuvor in seiner Ambivalenz: Unschuld kombiniert mit Perversität. Aber die Hermeneutik des Windes eröffnet noch ein anderes Register: die Möglichkeit, um mit dem Archetyp *pneuma* dem Wesen des Bildes vor seinem Entstehen Ausdruck zu verleihen. Im Fall der Paarung, Tanz und Enthauptung betrifft dieses Mysterium die Idee einer semantischen Beschleunigung, von sachgemäßer Eile, um die grausame Flüchtigkeit des Bildes, das uns launisch wie der Wind entwischt, doch noch im Netz des Seelenfängers Künstler festzuhalten.<sup>72</sup>

Der nymphische Tanz ist ein Motiv, das einerseits mit dem „leeren“, begehungslosen Mädchen verbunden ist, andererseits aber eine seinem Medium eigene Konvergenzbewegung ankündigt, in der die beim Gastmahl Anwesenden um einen Fetisch „zusammengezogen“ werden: das Haupt.<sup>73</sup> Der Tanz macht die Verbindlichkeit oder die *anti-alliance*, wie Focant es formulierte, möglich. Girard weist daraufhin, dass der Tanz kein Identitätsmerkmal des Mädchens ist, weil die Art des Tanzes nicht beschrieben wird. Der Tanz ist ihr nicht persönlich zu Eigen, als solcher ist er dem weiblichen Geschlecht zugeordnet. Als ein Medium, das verbindet und hypnotisiert, ist der Tanz das weibliche Äquivalent der männlichen Rhetorik.

<sup>71</sup> Die Beziehung zwischen Wind und Blutfluss ist übrigens Teil der meisten anthropologischen Systeme. – LOW – HSU 2007 (wie Anm. 2). Die Idee besteht darin, dass das strömende Blut im Körper verwandt ist mit der Dynamik des Windes in der Natur. Zudem ist das Fließen des Blutes als Wind, der im Körper wohnt und Lebensatem ausstößt (cf. *pneuma*). Wind wird also tatsächlich als „*Flüssigkeit*“ gedacht.

<sup>72</sup> Siehe hierzu COLE, M.: Cellini's Blood. In: *The Art Bulletin*, 81, 1999, Nr. 2, S. 215-235, über Cellinis Perseus und Medusa in Florenz. Der Autor entwickelt das Medusa-Paradigma. Das Blut der Medusa wird ein Korallenriff. Die Koralle bleibt sanft im Wasser, aber im Kontakt mit Luft versteinert sie und wird hart. Dieser Effekt ist vergleichbar mit der Gerinnung des Bildes oder des Entstehens der Künste aus dem Fließen des Blutes und des Pneumas/Atems/Lebensprinzips, das so entkommt.

<sup>73</sup> GIRARD 1984 (wie Anm. 68), S. 317.

Beide gebrauchen Schemata, um zu überzeugen und eine Umkehrung zu erreichen.<sup>74</sup> Der Tanz ist jedoch stimmlos und moralisch ambivalent. In Markus' Erzählung geht das Stimmlose des Tanzes über in die Stimmhaftigkeit des mimetischen Verlangens: „*Gib mir sofort das Haupt Johannes des Täufers in einer Schüssel.*“ Die Stimme, die proleptisch zum Tod der Stimme der Stimmen führt: zum Tod der Stimme des letzten Propheten. „*Sa réduction au silence étant théâtralisée en fin de récit par l'exhibition de sa tête coupée sur un plat.*“<sup>75</sup> Die Begierde, die die Nympe ausstrahlt, wird in ihrer perversesten Ausprägung thematisiert als das *scandalon*, das wörtlich „Stolperstein“ bedeutet. „*The movements of dance seem to untangle for us the otherwise unyielding knot of our desires. The art of the dance simultaneously excites and appeases desire. Desire does its best to turn the truth into a scandal.*“<sup>76</sup> Wo der Tanz der *Ninfa* auf Entwirrung, auf die Auflösung des Knoten gerichtet ist (wie Botticellis Grazien gürtellos tanzen), hat er immer auch eine Kehrseite, das *scandalon*, den Fall und das Verknoten.

Der Tanz der Salome wird in der Kunstgeschichte zu einem äußerst wichtigen Thema, das außerhalb der Fragestellung dieses Beitrages liegt. Ich gehe nur auf ein Beispiel ein, um die Anthropologie des Tanzes zu vertiefen. Eine frühe Darstellung einer tatsächlich tanzenden Salome befindet sich in einem Missale aus Chartres, das im 9. Jahrhundert entstand [Abb. 12].<sup>77</sup> Das Mädchen tanzt mit erhobenen Händen, während zugleich neben ihr Johannes enthauptet wird. In der

<sup>74</sup> WEBB, R.: Salomé's Sisters. The Rhetoric and Realities of Dance in Late Antiquity and Byzantium. In: JAMES, L. (Hrsg.): *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*. London 1997, S. 119-148, hier S. 137: „*The female body in motion may be eloquent, even persuasive, but this non-verbal communication is not the moral equivalent of the word.*“ Die griechischen Kirchenväter, wie Basileos von Seleucia (4. Jahrhundert, *Oratio XV/III in Herodiadem*, PG 85, kol. 228c), erkennen im Mädchen das stimmlose weibliche Pendant des männlichen Wortes. Sie ist die stimmlose, objektivierte Frau, die durch den männlichen Blick besteht. – Ibidem, S. 140.

<sup>75</sup> FOCANT, C.: Les mises en récit par Marc et par Flavius Joseph de la mort de Jean le Baptiste. In: *Graphè, 16: Jean le Baptiste*. Hrsg. J.-M. VERCROYSSSE. Arras 2007, S. 15-26, hier S. 17.

<sup>76</sup> GIRARD 1984 (wie Anm. 68), S. 315-316.

<sup>77</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 9386, fol. 146v.



12. Tanzende Salome, Missale aus Chartres, erste Hälfte des 9. Jahrhunderts. Paris, Bibliothèque national de France, ms. lat. 9386, fol. 146v. Foto: Archiv der Autorin.

folgenden Szene bringt das Mädchen ihrer Mutter die Schüssel. Merkwürdigerweise hat der Buchmaler keinen echten Kopf gemalt, sondern zeigt eine hölzerne Tafel, worin er einen Johannes-Kopf *gezeichnet* hat. Darunter transportieren Männer den Leichnam des Propheten. Das Haupt Johannes des Täufers ist kein Wesen mehr, sondern bereits „ikonisiert“. Der Buchmaler thematisiert den Übergang von der Wirklichkeit in das Bild, das Entstehen des Bildes im Bruchteil einer Sekunde, die das Übereinkommen mit dem neuen Verbund schließt. Möglicherweise geht diese Lösung auf das im Griechischen für „Schüssel“ verwendete Wort zurück: *pinax* (Mt. 14:8 und Mk. 6:25), das wörtlich hölzerne Tafel bedeutet. Diese Tafeln werden gebraucht, um zu schreiben oder um

zu malen. Bei Lukas findet sich der Wortstamm noch ein weiteres Mal in dem Abschnitt, in dem Zacharias den Namen seines Sohnes auf eine Tafel, auf ein *pinakidion*, schreibt (1:63). Zacharias war zwischen Empfängnis und Geburt Johannes des Täufers stumm geworden. Die Stimmlosigkeit als Abwesenheit des Windes und des Atems, der Archetypen von Sprache, deutet auf Unfruchtbarkeit. Das Haupt des Täufers wird verselbstständigt auf einer *pinax*, auf der sein Name preisgegeben wird. Die zwei Enden von Johannes' Leben werden miteinander verbunden, genauso wie Wort (*logos*) und Bild in der christlichen Bildtheorie der Inkarnation vereinigt sind.<sup>78</sup>

Die Gelegenheit zur Enthauptung ergibt sich rasend schnell und wird auch sofort ergriffen.

<sup>78</sup> In „The Annunciation Revisited: Sublimation as Incarnation. Contributions to the Concept of Wind and the Senses in Late Medieval and Early Modern Visual Culture“ in *Critica d'arte* (at press) habe ich die Sublimierung des befruchtenden Windes

mit Bezug zur Inkarnation ausgearbeitet. Siehe auch JONES, E.: *Essays in applied psycho-analysis*. Vol. 2. New York 1964, S. 266-357; BERGER, K.: Zu „Das Wort Ward Fleisch“ Joh. I 14a. In: *Novum Testamentum*, 16, 1974, Nr. 3, S. 161-166.



13. Kopf Johannes des Täufers, Tondo, spätes 15. Jahrhundert, nach Dirk Bouts. Warschau, Nationalmuseum. Foto: Archiv der Autorin.

Der Faden wird durchgeschnitten, wie auch Kairos – der Gott des rechten Moments – ihn durchschneidet. Das Haupt des Täufers ist die Trophäe des Momentes der Momente, geladen von einem abscheulichen Eid, der nicht gebrochen werden kann. Der *Dies natalis*, das Gastmahl, der Eid und der Tanz führen alle unvermeidlich zur Unabwendbarkeit des Todes des letzten Propheten. Das Mädchen ist die Vermittlerin, unschuldig, aber sobald sie gehorcht und die Schüssel berührt, trägt und übergibt wie die Nymphe, kommt eine Unumkehrbarkeit zum Vorschein – schnell, behände, in *forwind* – die die größtmögliche Wende markiert. Die Bedeutung einer solchen Wende kann nur durch das Haupt der Häupter verkörpert werden: das Haupt des neuen Elias, des Vorläufers Christi. Am Ende eines Prozesses, der mit den simplen Worten „Das Mädchen tanzt“ begann, wird das Haupt in der Schüssel zum Totem der gesamten Heilsgeschichte und isoliert gefangen als Bild. Der Wind der Nymphe, die Fähigkeit, ein

<sup>79</sup> Es würde mir zu weit gehen, die Assoziation zwischen Tanz und Kopftrophäe in den Bachanalen der griechischen Antike, die im Zeichen des jungen, menstruierenden Mädchens und des cruors, des rituellen Blutflusses des Opfertieres standen,

Bild zu verselbstständigen, hat es möglich gemacht und symbolisiert grausame Launenhaftigkeit. Bilder entstehen also nicht langsam, sondern unglaublich schnell, fliehend und reißend, wie das Blut aus dem Hals schießt.<sup>79</sup>

Die Beziehung zwischen der Johannesschüssel und dem Wind ist paradox. Einerseits ist der Wind nötig für die nymphische List, um das Bild zum Bild zu machen, andererseits steht dieses Bild – geworden, gefangen, herausgerissen aus seinem narrativem Zusammenhang – auf der Schwelle zur Ikonisierung, also zur *pinax*, erbarmungslos am Ende des *pneuma* [Abb. 13].

Der Tanz der Salome ist ein Trance und Windkraft generierender Ausdruck des Körpers, der ihn zum Verschwinden bringt; notwendig ist der Tanz, um andere Fliehkräfte zu transportieren und zu ermöglichen, nämlich das Entstehen des Bildes exakt auf dem Wendepunkt. Das Haupt des Täufers ist auf einem Nullpunkt erzeugt, an dem sich der eine Bund für einen neuen eintauschen muss. Der Übergang von der *vox* zum *logos* forderte ein Opfer, das so tief in die Schöpfung eingreift, dass nur die tanzende Nymphe im Netz es vollziehen konnte. Salomes Eilen nach dem fortströmenden Bild ist die Umsetzung in Trance, sodass der *Wendepunkt* seine Kraft entfalten konnte. Die Teile werden so stark beschleunigt, dass sich die Energie lösen kann, um eine andere Dimension jenseits der Schwelle zu aktivieren. Die Nymphe tanzt im Rund und mit der Energie, die ihr von ihrem Medium her zukommt, sie webt im Netz die Traversen, die Wendepunkte und Scharniere, kurz, die unendlichen Bildzeichen, die endogen aus ihrer „Windheit“ hervorkommen, wie auch die Spinne mit ihrer eigenen Exkretion zusammenfällt.

An den Enden der christlichen Bildtheorie sind zwei Paradigmata aktiv: Verkündigung und Enthauptung. In beiden werden die archetypischen Facetten des Windes, Atem, Sprache und Luftsymbolik, allerdings in Umkehrung angesprochen. Das eilig eingefangene Bild von Johannes thematisiert, wie der Atem stockt, die Sprache verboten wird und

zu verankern. Siehe hierzu Kap. 9 in BAERT 2012 (wie Anm. 63) und GAUTHIER, C.: *Saint Jean et Salomé. Anthropologie du Banquet d'Hérode*. Tours 2008, S. 195 e. v.

das Ohr kein Eingang mehr, Ausgang geworden ist. Die Verkündigung zeigt das Bild rezeptiv und die Enthauptung zeigt es ausstoßend (Exkretion). Während die Verkündigung intim und introvertiert ist, ist die Enthauptung vulgär und exhibitionistisch. Und dennoch haben sie eine Gemeinsamkeit von grundlegender Bedeutung: den Archetyp des Atemhauches. In der alttestamentarischen Tradition ist die Kehle der Ort, an dem die bereits angesprochene *nepesh* wohnt.<sup>80</sup> In dieser Hinsicht ist es sehr aufschlussreich, dass *nepesh*, ein Wort mit einer großen semantischen Bedeutungsbreite, oft auch mit „Seele“ übersetzt wird, anfänglich die „Kehle“ bezeichnete, also den physischen Sitz des Lebensatem.<sup>81</sup>

Im Hals wohnen auch die Stimme und die Sprache, die beiden anderen Formen desselben Archetyps. Man wird Johannes den Täufer zu recht als den letzten Propheten, die letzte „Stimme“ und die letzte Verkörperung akustischen Erkenntnisystems ansprechen können. Seine Enthauptung ist das

Opfer, um den fleischgewordenen Gott sehen zu können: Stimme wird Wort.<sup>82</sup> Seine Zurschaustellung auf der Schüssel ist eine kraftvolle Emanation wie der kosmische melodiose Zoll.<sup>83</sup> Die Enthauptung Johannes des Täufers bildet das Ende des Schreiens in der Wüste – ein notwendiges Verstummen der *vox*, die dem *logos* Raum gibt; das Rinnen des Blutes wie das Aushauchen des Lebensatems, der befreit und geopfert abermals hervorkommen soll durch eine Jungfrau.<sup>84</sup> Es gibt kein größeres Schweigen als dieses abwartende Schweigen: Das Schweigen der Umkehr.<sup>85</sup> „Schweigen ist ein doppelter Nullpunkt der Sprache, aus dem das Sprechen stammt, in den das sprechen mündet.“ Nur in der kosmischen Wende wird die absolute Windstille Realität: das ist die *angoisse solsticiale*, die sich über die Natur legt und die wir schon in der panischen Mittagsstunde erkannten, in der die Nympe erscheint.<sup>86</sup> Dies führt zum letzten Abschnitt: Ist eine Ikonologie des Nymphischen möglich, zumindest skizzenhaft?

<sup>80</sup> Siehe MILGROM, J.: *Leviticus 17-22: A New Translation with Introduction and Commentary* (The Anchor Bible 3A). [s. 1.] 2000, S. 1472. Milgrom erklärt auch, dass *nefes* (sic) zuerst mit dem Atem (*ruah*) assoziiert wurde und nur sekundär und in Analogie wurde eine Gleichheit mit Blut und anderen lebensführenden Organen identifiziert. Die Tradition von *ruah* (Geist, Wind, Atem) ist reich und komplex. Es geht zurück auf den Gebrauch davon in der Genesis, aber verflucht sich semantisch mit *pneuma* und *spiritus*. Siehe für dieses exegetische Problem BEST, E.: Spirit-Baptism. In: *Novum Testamentum*, 4, 1960, Nr. 3, S. 236-243.

<sup>81</sup> Mit besonderem Dank an Emma Sidgwick.

<sup>82</sup> NORDENFALK, C.: Les cinq Sens dans l'art du Moyen Age. In: *Revue de l'art*, 34, 1976, S. 17-28.

<sup>83</sup> Es ist bekannt, dass in den Alpen Frauen mit Johannesschüsseln auf dem Kopf tanzten für Fruchtbarkeit und gegen Migräne. – KRETZENBACHER, L.: „Johannishäupter“ in Innerösterreich. Ein Beitrag zu Verehrung und Brauch um Johannes den Täufer. In: *Carinthia I. Festschrift zur Vollendung des 60. Lebensjahres des Hofrates Universitätsprofessor Dr. Gotbert Moro*. Klagenfurt 1962, S. 240 ff.

<sup>84</sup> Es ist außerdem treffend, dass der uterine und fetale Charakter des Gehörsinns bei Johannes dem Täufer auf besonders intensive Weise thematisiert wird, weil er schon aus dem Bauch seiner Mutter die Stimme des Messias erkannte (Lk. 1:42).

<sup>85</sup> WULF, Ch. – KAMPER, D. (Hrsg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*. Berlin 2002, S. 868.

<sup>86</sup> Absolute Windstille ist ein angsteinjagendes Phantasmaton. Die Natur erträgt sie nicht, wenn sie sich nicht selbst in ihrer eigenen Macht übertrifft, wie bei den Sonnenwenden in Juni und Dezember. In diesem Zusammenhang spricht Claude Gaignebet über das Phänomen der „*angoisses solsticiales*“ in West-Europa. Der Autor stellt fest, dass die Phasen von Spannung und erhöhtem Stress zwischen Natur und Mensch, sich an der Kehle konzentrieren. Angst greift nach der Kehle. „*Il nous faut rechercher aux deux solstices des faits, des rites ou des croyances qui associerent ces périodes à la gorge.*“ Die römische Göttin der Sonnenwende, Angerona, befreit die Römer nicht ohne Gegenleistung von ihren Ängsten vor Halskrankheiten, wie der Krupp, und sie wird dargestellt mit einem Finger auf dem Mund und dem Anus, auf den zwei Öffnungen, die Geräusch und Wind hervorbringen. Angerona soll eine Verballhornung der römischen Göttin der Stille Acca Larentia sein, die auch die Unterweltgöttin war. Sie wurde in der Form eines *mundus*-Grabes verehrt: ein Grab, das während der Feste für die Unterweltgöttin geöffnet und geschlossen werden konnte. Man glaubte, dass der schmale Durchgang – Wagenvoort bezeichnet die Öffnung wörtlich als *narrow* – eine Passage direkt in die Unterwelt war. – GAIGNEBET, C.: *A plus bault sens*. Bd. 1. Paris 1986, S. 347-351; WAGENVOORT, H.: Diva Angerona. In: *Pietas: Selected Studies in Roman Religion*. Leiden 1980, S. 21-24.

## Auf dem Weg zu einer Ikonologie des nympholeptischen Bildes

Die Nymphe hat ihren eigenen *genius loci*:<sup>87</sup> an den Ufern und Grotten, in der urwüchsigen Natur, die von Mysterien und Verlangen gärt, das seinen Höhepunkt beim Zenit der Sonne erreicht. Das grelle Licht und die drückendste Hitze formen ihr natürliches Medium. Auch im visuellen Medium nimmt die Nymphe ihren eigenen *genius loci* ein, den ich in diesem Abschnitt in seinem Kern beschreiben möchte.

Wir haben die Nymphe mit Blick auf Ghirlandaios Zyklus einen „Störsender“ oder einen „Exilanten“ (*Exil*, Aby Warburg) genannt. Sie taucht plötzlich auf und ist anders da. Georges Didi-Huberman formuliert dies so: „Was ist schließlich dieser Wind, den sie mit sich bringt? Dieser Wind aus anderer Zeit, der die Gewänder in einem geschlossenen Raum so unrealistisch bewegt? [...] So gesehen ist sie zweifach flüssig: unstedt und ausgreifend wie das Leben, ansteckend und ungreifbar wie der Tod. In jedem Falle ‚psychisch‘. So muss man wohl diesen seltsamen Wind verstehen, der Ninfa überliefert – und sie uns ausliefert.“<sup>88</sup> Die Ambivalenz (*zweifach flüssig*) wird durch die Suggestion von (beinahe) Durchsichtigkeit (lichtgebend, diaphan) einerseits und der pathetischen Tanzbewegung andererseits im Bild angedeutet.

Die Neigung zum Durchsichtigen ist sowohl ein Begriff der antiken Philosophie als auch eine malerische Technik. Durchsichtigkeit in der Malerei gehört – ebenso wie Bewegung und Wind – zur *ekphrasis*. Aristoteles sagt, dass neben dem Festen und dem Licht, das wir wahrnehmen, ein *tertium quid* besteht: das Diaphane. *Diaphanos* ist ein Tor, eine Öffnung zwischen Menschen und der Welt. „Le diaphane dessine

*donc proprement une obliquité, ce trajet en forme d’arc-boutant qui relie et supporte l’un pour l’autre.*“<sup>89</sup> Ist die *obliquité* räumlich? Ist sie fühlbar und intelligibel? Hat sie einen *locus* im Universum? Nach Platon (427 – 347 v. Chr.) besetzt das dritte Element den Raum der *chora* mit einer ästhetischen und einer epiphanen Rolle.<sup>90</sup> Aristoteles unterscheidet das Durchsichtige in drei Funktionen.<sup>91</sup> Das Diaphane bestimmt die Sichtbarkeit selbst (*mimesis*), es determiniert das Licht (*parousia*) und die Luminosität (*epiphane*). Das Diaphane ist eine dauerhafte „*médiatrice entre ‘même’ et autre, en l’identité immédiate du visible et l’altérité radicalement séparée de la lumière*“.<sup>92</sup> Aristoteles führt in *De anima* weiter aus: „By diaphanous I mean that which is visible, although not in itself, and absolutely, but only by means of an agent, namely color. Of such nature are air and water and many other bodies. Water and air are not diaphanous, but because there is in both these elements the same property that is found in the eternal activity of the diaphanous.“<sup>93</sup> Das Diaphane heftet sich in der Natur an Wasser und Wind fest. Als durchsichtige Elemente – und folglich als „unmalbar“ betrachtet – wurden sie aufgeladen mit der symbolischen Funktion, eine Grenze der Malerei im Angesicht Gottes zu definieren.<sup>94</sup>

Wasser und Luft wurden während des Quattrocento sowohl vom technischen als auch vom theoretisch-ikonophilen Standpunkt wichtige bildgestalterische Herausforderungen. Vor allem Leonardo trieb, wie schon zuvor ausgeführt, diese Frage theoretisch wie praktisch um. Seine Übungen und seine Motivation dazu gingen dabei tiefer als eine bloß technische Betrachtung und Aneignung, denn er wusste, dass im künstlerischen Diaphanen das Tor zwischen Mensch und Welt geöffnet wird: Wind und *pneuma*, *chora* und das dritte Element.<sup>95</sup>

<sup>87</sup> „Light reveals the *genius loci* of a place.“ – PATTERSON, B.: *The Art of Conversation with the Genius Loci*. Milverton 2005.

<sup>88</sup> DIDI-HUBERMAN 2005 (wie Anm. 9), S. 356.

<sup>89</sup> VASILIU, A.: *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*. Paris 1997, S. 277-300, hier S. 277.

<sup>90</sup> Ibidem, S. 278.

<sup>91</sup> Ibidem, S. 279-280.

<sup>92</sup> Ibidem, S. 282.

<sup>93</sup> Das Zitat ist übernommen aus NOVA 2011 (wie Anm. 2), S. 35-36.

<sup>94</sup> Ibidem, S. 37, verweist unter anderem nach den Apologien des Ephrem von Syrië (306 – 373).

<sup>95</sup> Die *Sfumato*-Technik Leonardos kann mit Affekten dieses „dritten Elementes“ verglichen werden. – FEHRENBACH, F.: Der oszillierende Blick. *Sfumato* und die Optik des späten Leonardo. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, Nr. 4, S. 522-544, hier S. 543: „*Sfumato zeigt genau dies: Unser Sehen, endet an den Oberflächen; diese geben auf den bewegten Punkt zurück und sind selbst veränderlich. Die Grenzen veränderlicher, bewegter Körper*

Betrachtet man das Diaphane bei der Nymphe des Quattrocento, wird die diaphan gemalte aufgeladen mit Qualitäten der antiken Philosophie des *tertium quid* und ihre nympholeptischen Charakterzüge werden noch verstärkt. Da die Nymphe der Quattrocento-Malerei, die als diaphanes Wesen zwischen dem Subjekt und der Welt verstanden Mimesis, Parousie und Epiphanie vermittelt, von der kulturellen, optischen und philosophischen Symbolik getragen wird, muss man sie auch aus ihrem antiken Lebensraum, den mediterranen Grotten und Flüssen, ziehen und als „Elementargeist der Göttin im Exil“ in den humanistisch-ikonischen Raum projizieren. Vom spielerischen Mädchen wird sie zur Trägerin des Mediums Malerei. Vielleicht ist das Nach-oben-Ziehen, das hierin eingeschlossen ist, genau die Rolle des *parergon*, der am Anfang dieses Beitrages stand – des „Beiwerks“, das verhüllt und enthüllt. Das führt zum zweiten Charakterzug der Nymphe – die pathische (Tanz-)Bewegung.

Die *Pathosformel* der Nymphe ist eine merkwürdige Kraftkonzentration und ein pulsierendes Konzentrat im narrativen und ikonischen Raum. Die innerhalb des Raumes mit den übrigen Figuren kontrastierende Bewegung – „Fräulein Schnellbring“ – kann am besten mit Neologismen beschrieben werden: Verrunzelung, Verfäلتung, Inflektion,<sup>96</sup> sogar eine Art überfrierende „Verbriesung“ (Briese und vereist) des *parergon* um den Körper. Die Launenhaftigkeit und Irrationalität dieses Vorgangs kulminieren in den *Kopfträgerinnen*, wie der *Judith* (1469 – 1470) Botticellis [Abb. 14].<sup>97</sup> Obwohl vor der *Venus* und der *Primavera* gefertigt, ist die Ekstase dieser Figur so stürmisch, dass der Stil das Motiv der Enthauptung und des Tanzes von ihrem Innersten her stärker pervertiert,



14. Sandro Botticelli: *Judith*, 1469 – 1470. Florenz, Uffizien. Foto: Archiv der Autorin.

als es das Motiv erfordert. Der Tanz und der *parergon* werden zu performativen Trägern, die dem Tod Ausdruck verleihen, sodass sich eine ideale bildliche Bedeutungsvererschmelzung vollzieht, eine Hermaprodite aus Stil und Inhalt entsteht: das nympho-

*lassen sich nicht eindeutigen Raumstellen zuordnen: sie ‚vibrieren‘... Im dynamisierten Sehen des Betrachters wiederum hält das Sfumato jene motorische Lebendigkeit in Gang, deren utopische, die Natur übersteigende Unabschließbarkeit das Bild für sich beansprucht.“* In diesem Zusammenhang ist auch die folgende Überlegung interessant – INGOLD, T.: *The Eye of the Storm*. *Visual Perception and the Weather*. In: *Visual Studies*, 20, 2005, Nr. 2, S. 97-104, v. a. S. 103-104, hier S. 103: „*We see and hear the windy day, while I could feel the wind; I could not touch it, for we touch IN the wind. Wind is an experience of feeling. [...] Painters know that. We can learn from them.*“

<sup>96</sup> Dieser Neologismus ist entlehnt von DELEUZE, G.: *Le pli*. Paris 1991, passim.

<sup>97</sup> Die Hermeneutik der Auffältelung besteht im seriellen Entfalten der inneren Denkfalten, die wir mit Deleuze Inflektionen statt Reflektionen nennen können. Die Inflektionen erinnern an Aldous Huxley (1894 – 1963), der sehr ausführlich in *The doors of perception* (1954) beschreibt, wie der gefaltete Stoff von Botticellis *Judith* ihn in einem unerwarteten Zustand der Verrückung bringt. Er geht davon aus, dass die Falte das Atmungsorgan der Unendlichkeit in sich trägt und in ihm eine Epiphanie, ein Begreifen von allem, in ihm erweckte, dass er nur mit der mystischen Erfahrung der *Istigkeit* des Mystikers Meister Eckhardt vergleichen konnte. – CORNELL, P.: *De Paden naar het paradijs. Noten bij een verloren manuscript*. Amsterdam 2003, S. 19.

leptische Bild ist geboren.<sup>98</sup> Dieses Bild kennt keine Grenzen, sondern nur Auflösung und Verflüssigung: seine verschlingende Wirkung ist essentiell, es ist ein verschmelzendes Bild der Einswerdung und der Vernichtung wie die Nymphe selbst.<sup>99</sup>

Übertragen wir diese Dynamik nun auf die Bildsprache Botticellis. Botticelli hat die Identität der *Ninfa* in einem Exzess sowohl der stilistischen als auch der inhaltlichen Bedeutung emuliert. Der Fluss der Kleidung, die Flut des weiblichen Tanzes und der Ozean der Bildoberfläche – grenzenlos, verflüssigt und verflüssigend zugleich – bringt eine nymphische Handschrift hervor, die erschüttert wie die das panische *mysterium fascinans*. Der Künstler hat das Gefühl des künstlerischen *Zeitgeistes* von den Vibrationen in der Tiefe des Bauches in ungekannte Höhen getrieben, wie sehr diese Kunst auch augenscheinlich bei ihrem Gegenteil ansetzt: dem Verstandesmäßigen des humanistischen Ideals.<sup>100</sup>

Wir wissen, dass der Begriff *Zeitgeist* heutzutage als zu beladen betrachtet wird, ja reaktionär klingt. Nichtsdestotrotz schafft diese Perspektive eine erste Hinwendung zum nymphischen Affekt, die Paul Vandebroek kürzlich ausgehend vom Phänomen des Stilbruchs und dem *locus* einer Schwelle im „*Fühlen der Formen*“ weiter vorangetrieben hat.<sup>101</sup> Die Nymphe des Quattrocento wie die *Judith* Botticellis betreffen die Essenz einer künstlerischen Handschrift, die

Dezentralisierung, Fragmentierung, Überwucherung, ausladende Konturen und Unübersichtlichkeit huldigt. Diese Charakteristika des bewegten Beiwerks dürfen dann auch verführen und beunruhigen. Die Hyperemotionalität dieser „Aufwühlungen“ scheinen sich sympathetisch in eine Körperlichkeit zu transformieren, die die alte Formensprache sprengt. Nach Vandebroek entstehen solche (scheinbaren) Anomalien oder Übergänge in der Kunstentwicklung, immer wenn ein herrschender Blick nicht mehr zu genügen vermag und die künstlerische *psyché* auf die Suche nach neuen Wegen geht.<sup>102</sup> Solch ein Prozess, ein Stilwechsel, sorgt dafür, dass neue künstlerische Freiräume erschlossen werden müssen, in unserem Fall die *ekphrasis*.

Vandebroek vergleicht den neuen *genius loci* des Stils mit der künstlerischen *chora*:<sup>103</sup> der Schauplatz eines souveränen und bedeutungsgeladenen Beitrags des Künstlers, der zugleich auch eine Fundstätte spontanen, teilweise unbewussten Formenausdrucks ist.<sup>104</sup> Auch hier häuft sich die Proliferation des künstlerischen Freiraums – das schon oft erwähnte Beiwerk – im Motiv der Nymphe. Diese neue rebellierende Handschrift huldigt der Dezentralisierung, der Fragmentierung und Überwucherung, wird eine nympholeptische Bildsprache.

Der Störsender in Ghirlandaios Zyklus setzte tatsächlich neue Pulsschläge frei, die ihren Ursprung

<sup>98</sup> Georges Didi-Huberman verbindet die Nymphe schließlich mit dem Tod (supra): „*So gesehen ist sie zweifach flüssig: unstet und ausgreifend wie das Leben, ansteckend und ungreifbar wie der Tod.*“

<sup>99</sup> Siehe auch QUACKENBOS, J.: The Transliminal. In: *The North American Review*, 183, 1906, Nr. 597, S. 237-249, hier S. 237: „*Transliminal means across the threshold. It supposes a dividing-line (limen) between the every-day waking and working mind, conscious of its own acts and states, and an extended realm of spirit beyond the region of sense and remote from man's objective ken.*“

<sup>100</sup> CRUM, R. J.: Judith between the Private and Public Realms in Renaissance Florence. In: *The Sword of Judith. Judith Studies across Disciplines*. Hrsg. K. R. BRINE u. a. Cambridge 2010, S. 291-306.

<sup>101</sup> VANDENBROECK, P.: Late Gothic Mannerism in Antwerp: On the Significance of a 'Contrived' Style. In: *Antwerp Royal Museum Annual*, 2004 – 2005, S. 301-330. Siehe auch MUCHEMBLED, R.: The Order of Gestures. A Social History of Sensibilities under the Ancien régime in France. In: ROODENBERG, H. u. a. (Hrsg.): *A Cultural History of*

*Gesture*. Cambridge 1991, S. 129-151; NOVA, A.: Folengo and Romanino. The 'Questione della lingua' and Its Eccentric Trends. In: *Art Bulletin*, 76, 1994, S. 664-679; ÖTTINGER, K.: Laube, Garten und Wald. Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470 – 1520. In: *Festschrift für Hans Sedlmayr*. München 1962, S. 78-98, 201-228; GOLSENNE, Th.: Les miracles de la peau. Figures de l'incarnation dans les arts visuels (XIVe – XVe siècles). In: *Extremities and Excrescences of the Body* (=Micrologus, 20). Milano 2012, S. 433-450.

<sup>102</sup> Der Autor geht hierin weiter, als wir beabsichtigen, und versteht den herrschenden Blick auch als einen fixierenden fallozentrischen.

<sup>103</sup> *Chora* (*Khora*) ist nach Platons *Timaus* ein Ort, ein Intervall der Potentialität, wie Matrix und Uterus. Siehe auch DERRIDA, J.: *Khôra*. In: DUTOIT, T. (Hrsg.): *On the Name*. Stanford – Paris 1995.

<sup>104</sup> MARGARONI, M.: The Lost Foundation: Kristeva's Semiotic Chora and Its Ambiguous Legacy. In: *Hypatia*, 20, 2005, S. 78-98.



in der *chora* finden. Sie führte eine neue Grammatik der Affektgeladenheit ein, die entsteht, wenn sich das Stilgefühl einer Kultur verändert. Der alte Stil wird als leer und unpassend empfunden. In Ghirlandaios Zyklus ist die tanzende Nymphe aber noch ein Schwellenwesen, das den Übergang zwischen zwei Generationen innerhalb der Quattrocento-Malerei ankündigt und vorsichtig im ikonischen Raum markiert. Bei Botticelli ist dieser Humus zur *psychij* implodiert, die Vandenbroeck als die excessive Belegung der *chora* deutet: nicht verunreinigt, transitorisch, transgressiv, ja, „verbriesend“.<sup>105</sup>

Wie entleert und theatralisch diese Bildsprache auch scheint, sie vermittelt dennoch die Epiphanie der unfasslichen Essenz, die die Nymphe selbst ist: an der Oberfläche, aber prophetisch zugleich. Täusche Dich nicht in *Ninfa*, der Irreführenden. Sie wird – anders als ihre zeitgenössischen Bewunderer und sogar der moderne Betrachter – niemals in die Tiefe des Abyss taumeln. Als nympholeptisches Wesen hat sie die Kraft, allem und jedem zu entwischen, auch dem Zuschauer, der sie zufällig „trifft“.<sup>106</sup> Denn sie ist schwer und leicht zugleich, plastisch und diaphan, aus Fleisch und bloßem Stoff, aus Wind und Schaum. Ihre immanente Doppeldeutigkeit hatte schon die Kultur des Quattrocento erkannt, die sich ihrer Schizophrenie bedient: Das Mädchen tanzend mit der Obsternte anlässlich einer freudigen Geburt und die *Kopfträgerin*, in deren intimen tänzerischen Raum das Blut eines Mannes strömte. Mit ihrem Doppelcha-

rakter bildet das Böse eine Luftspiegelung vor dem Guten und *umgekehrt*. Sie ist eine Sinnenbezauberin in Zeit und Raum, in diesem Sinn hermeneutisch unerreichbar: nympholeptisch.

Sobald unser „*Elementargeist der Göttin im Exil*“ den Übertritt von ihrem alten mythischen *genius loci* zu ihrem neuen bildkünstlerischen *genius loci* in Florenz vollzogen hatte, sollte sie ihn mit der ihr eigentümlichen Magie bekräftigen: Begeisterung und Verwirrung. Nach Aby Warburg ist seine *Ninfa* auch eine Quintessenz der *Seelenregung*. Dieses Epitheton formt eine seiner vielen Versuche, sie endlich beschreiben zu können: er beruft sich nämlich auf das Bild des Schmetterlings. Ich zitiere aus einem Protokoll von Doktor Ludwig Binswanger in Kreuzlingen, wo Aby Warburg sich von 1821 bis 1824 aufhielt: „*Der Patient beschäftigt sich mit der Verehrung von Motten und Schmetterlingen, die nachts in seine Kammer fliegen. Stundenlang spricht er mit ihnen; er nennt sie kleine Seelentierchen und er erzählt ihnen über sein Leiden.*“ Und Aby Warburg selbst: „*Der schönste Schmetterling, den ich jemals fing, entkam plötzlich aus dem Glas und flog heiter davon, aufwärts in den blauen Himmel. Jetzt müsste ich ihn abermals fangen, aber ich bin nicht ausgerubt genug für solche zur Erde gehaltene Bewegungskraft. Oder um mich genauer auszudrücken: ich würde zwar wollen, aber mein geistiger Zustand erlaubt es mir nicht. [...] Ich würde so gerne, bei der Annäherung unseres leichtfüßigen Mädchens, fröhlich mit ihr mit flattern, aber solch hochfliegenden Bewegungen sind mir nicht geschenkt.*“<sup>107</sup>

<sup>105</sup>Vielleicht erklärt dieser eruptive Charakter auch, dass der nympholeptische Stil zwar heftig war, aber nur kurze Zeit andauerte, eine Aufruhr, die vom *horror vacui* der Internationalen Gotik des Quattrocento sehr schnell beruhigt wurde. Siehe auch KEMP, M.: From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts. In: *Viator*, 7, 1977, S. 347-398.

<sup>106</sup>Ich kann hier den Topos vom Zusammentreffen mit der *schlafenden* Nymphe nur streifen. Dieser wurde im 15. Jahrhundert ausgehend vom Gerücht, dass irgendwo an der Donau ein Bild der schlafenden Nymphe mit einer merkwürdigen Inschrift zu besuchen sei, entwickelt. Die Nymphe bat den Zuschauer, sie schlafen und ruhig von ihrer Quelle trinken zu lassen. Das Motiv des Schlafes und der Stille, wie auch die Beziehung mit dem nymphischen *locus genii* als einer Metapher für den Ort der Künste und der Beziehung zu dem Besucher-Voyeur, der diese Künste aktivieren, aber auch in ihrer Immanenz respektieren kann (der Schlaf, der Traumzustand, der Akt), werde ich andern Orts darlegen. Siehe KURZ, O.:

Huius Nympha Loci. A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, Nr. 3-4, S. 171-177; BARKAN, L.: The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives. In: *Representations*, 44, 1993, S. 133-166.

<sup>107</sup>Siehe auch Anm. 53; mit Dank an Prof. Dr. Stéphane Symons, K. U. Leuven, der eine Veröffentlichung vorbereitet – SYMONS, S.: *Butterflies and Souls in/as Movement: Aby Warburg's Seelentierchen*. Siehe auch CAILLOIS, R.: *Méduse et Cie*. In: CAILLOIS, R.: *Œuvres*. Paris, 2008, S. 479-558, der in seinem Aufsatz die Verbindung zwischen Medusa und der flatternden, austricksenden und vibrierenden Bewegungen des Schmetterlingsfügels zieht. Der Schmetterling oder die Motte als Seelentierchen, das ein Bild für die Psycho-Anthropologie der Laune und der Launenhaftigkeit ist, wurde erforscht von VANDENBROECK, P.: Zur Herkunft und Verwurzelung der „Grillen“. In: *De zeventiende eeuw*, 3, 1987, S. 52-84. Der Schmetterling als nymphische Phantasie ist verwurzelt in der Tatsache, dass im Griechischen Schmetterling,

Wie Raupe als Schmetterling aus ihrem Kokon schlüpft und ein *Seelentierchen* wird, ein Bild der Seele, so ist die Nymphe ein Bild der *psychij*, die sich befreit, heraufzieht und in Bewegung setzt. Aber als sie in das Zimmer in Santa Maria Novella hereintanzt, mit der neuen Ernte auf ihrem Kopf – schnell, schnell, sodass sie nicht zu faulen beginnt, kam ihre emanzipatorische Energie noch zu früh. Niemand im ikonischen Raum wurde ihr gewahr. Niemand hob seinen Blick. Sie blieb von ihrer eigenen bildlichen Umgebung unbemerkt: ein *Fremdkörper*, wie ihn ihr Schöpfer intendierte, bis Jahrhunderte später jemand

die Kirche besuchte und schrieb: „*Ich habe mich selbst verloren.*“

„*Dite, oimè, ditelo al fine:  
Deggio vivere o morir?  
Sta mia vita in sul confine,  
Pronta è già l'alma ad uscir*“  
*La fida ninfa* III, 10

(Vivaldi)<sup>108</sup>

Übersetzung aus dem Niederländischen  
von D. E. Delarue

## Nymfa (Victor). Priestor medzi motívom a afektom v ranom novoveku (Zároveň aj príspevok k warburgovskému výskumu)

### Resumé

Prítomnosť a význam nymfy v neskorostredovekom a ranonovovekom umení prekračuje rovinu módnej recepcie antického motívu. A bol to práve Aby Warburg (1866 – 1929), kto sa vášnivo zaoberal týmto božským dievčaťom – jej meno je etymologicky previazané so slovom „nevesta“ –, túlajúcim sa v blízkosti bukolických prameňov a jaskýň. Vo svojej štúdiu sa nevenujem ikonografickej tradícii nymfy. Zaujímá ma otázka jej obrazovej identity v ranom humanizme, otvárajúca diskurz o pohybe a vetre vo vizuálnom médiu, o obrazových „narušeniach“, o vplyve zobrazenia nymfy na diváka a o jej (seba-)reflexii vo výtvarnom umení, predovšetkým maliarstve.

Význam prác Abyho Warburga pre rozpoznanie a interpretáciu motívu nymfy v maliarstve quattrocenta je nespochybniteľný. V prvej časti textu sa preto zaoberám Warburgovou paradigmou. Doboví

maliari začali využívať motív nymfy z formálnej (a teda nevedomej) túžby po tanečnej *Pathosformel*, ako aj z humanistickej (a teda vedomej) túžby po *ekphrasis*. To priamo poukazuje na prvú formu ambivalencie v identite nymfy: zdá sa, že sa potáca medzi štylistickým afektom (victor) a ikonografickým motívom (tancujúce dievča). Je „hraničnou bytosťou“. Pohybujúc sa medzi zrodením a smrťou, svetlom a tmou, medzi falošným a povznášajúcim, medzi bohyňou a nevestou, medzi Venušou a Panom, získava nymfa rôzne podoby, v súlade s duchom doby (a mužskou predstavivosťou). V štúdiu sa tiež zaoberám postavou Salome v 15. storočí, postavou, ktorá patrí k najextrémnejším a najambivalentnejším sestrám nymfy. Salome ukazuje vzťah medzi nymfou a tancom, obetou a krvou; je *Kopfträgerin*. Na záver sa pokúšam o definovanie ikonológie „nymfického“.

*psychij* und Seele semantisch verwandt sind. Die *psychij* wird als Mädchen mit Flügeln dargestellt. Auch die jüdische Tradition im Bestattungskontext verbindet den Schmetterling mit der wegfliegenden Seele. Kurz, der Schmetterling mit seiner transzendenten oder transitorischen Bedeutung betrifft die Seele *in Bewegung*; dieser Gedankengang wurde mir von Prof.

Dr. Adam Bžoch, Bratislava nahe gebracht. – RIEGLER, R.: Schmetterling. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 7. Berlin – Leipzig 1937, kol. 1237-1254; LURKER, M.: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991, S. 651.

<sup>108</sup>Libretto Francesco Scipione Maffei (1675 – 1755).

Len jedno umelecké obdobie – a v skutočnosti iba jedna generácia umelcov – zužitkovalo všetky virtuózne aspekty vetra v maľbe, a to tým najneviazanejším spôsobom: zvrátenými šatmi, kmášanými stromami, povievajúcimi vlasmi. Bola to generácia maliarov quattrocenta na čele s takými osobnosťami ako Sandro Botticelli (cca 1445 – 1515), Filippo Lippi (1406 – 1465) a Domenico Ghirlandaio (1449 – 1549). V článku „Bewegende Bewegungen“ sa Georges Didi-Huberman hlbkovo zaoberá Warburgovou interpretáciou tohto fenoménu z roku 1893, ktorá stavala na rozbere Botticelliho obrazov *Venuša* (1486) a *Primavera* (cca 1482). Aby Warburg bol ohromený „*živým pohybom*“ na okrajoch tela. Pojem, ktorý zahŕňa obrazový efekt „*bewegende Beiwerte*“, je *parergon* (posun, zmena), vyvinutý Warburgom v súvislosti s *Pathosformel* nymfy (*Ninfa*) florentského quattrocenta. Nymfa je *Markenzeichen* antickej manieiry, je jej základným kameňom v súvislosti s *ekphrasis*. V korešpondencii so svojim holandským priateľom Andréom Jollasom z rokov 1898 – 1902 opisuje Aby Warburg (žijúci vtedy vo Florencii) „stretnutie“ s nymfou, ktorú volal „*Fräulein Schnellbring*“, ako osobný šok: „*Ich bin verloren*.“

Warburgova genialita spočíva v schopnosti lokalizovať kľúčové zlomy a, čo je ešte dôležitejšie, definovať ich na základe skrytých poznatkov a prameňov. Objavuje ich prostredníctvom historickej rekonštrukcie, v odlišnostiach štýlu, dobového ducha a odevu, kedy sa sakrálna stáva priestorom pre sekulárne, ako napríklad v prípade Ghirlandaiovho cyklu. Na druhej strane jeho genialita spočíva tiež v schopnosti pracovať s konceptom „analógie“. Warburg na jeho základe hľadá generický obraz, „*potvrdenie, že obrazy, javiace sa ako jedinečné, sa časovo aj miestne opakujú... Sú navzájom prepojené prostredníctvom analogických momentou*...“ Každá fotografia vo Warburgovom obrazovom projekte Mnemosyne vytvára arch a je preto archaická. Podľa Giorgia Agambena nymfa definuje podstatu tejto *primavolitià*. Nymfa nikdy nie je ani archaická, ani súčasná; vo vzťahu k diachrónnosti a synchrónnosti, jednoznačnosti a mnohoznačnosti je nezaraditeľná. Znamená to, že nymfa je paradigmou, ktorej príkladmi sú jednotlivé nymfy. Alebo presnejšie, v súlade so základnou dvojznačnosťou Platónovej dialektiky, nymfa je paradigmou jednotlivých obrazov a jednotlivé obrazy sú paradigmami nymfy. Inými slovami, nymfa je *Urphänomen*.

Tak ako sa podľa Abyho Warburga dejiny obrazov nevyhnutne a tragicky potácajú medzi Apolónom a Dionýzom, aj „*objekt jeho snov*“ osciluje medzi nevestou a *Kopfträgerin*.

Evanjelisti Marek (6:14-29) a Matúš (14:1-21) podávajú o smrti Jána Krstiteľa nasledujúce informácie. Herodes uväznil Jána Krstiteľa, pretože ten protestoval proti jeho incestnému manželstvu s Herodias, bývalou manželkou jeho brata. Na slávnosti tancuje Salome, dcéra Herodias, tak, že uchvátený kráľ jej sľúbi všetko, čo si bude priať. Na naliehanie matky si želá hlavu Jána Krstiteľa. Kráľ jej želanie splní a dievča na podnose (*in disco*) matke podá odťatú hlavu. Nasledovníci Jána Krstiteľa sa dozvedia, čo sa stalo, a pochovávajú jeho telo.

Nevinnosť dievčat a jej neschopnosť želať si niečo iba pre seba vedú k strašlivej irónii: „doslova“ sa domáha Jánovej hlavy. To spôsobuje čosi, čo možno nazvať menotýmiou. Prenesený zmysel matkiných slov je dezinterpretovaný a mimetická túžba je splnená priamo. Hlava na podnose je výsledkom nedorozumenia. Kvôli tomuto nepochopeniu dievča skutočne prináša hlavu, tak ako nymfa skutočne prináša jedlo. Hlava sa stáva „(z)nesiteľnou“; fetiš je „prezentovaný“. Podnos spôsobuje spojenie všetkých motívov príbehu – narodenín, sľubu, jedla a tanca – do strhujúceho víru, z ktorého inverzia, *anti-aliancia* a typológia obety vyplývajú omnoho výraznejšie.

Hermeneutika nymfického vetra, aplikovaná na postavu Salome a na hlavu Jána Krstiteľa, otvára extrémne komplexnú prepojenosť medzi svetom *Ninfy* (tancujúce dievča) a svetom smrti (st'atie proroka), medzi „*bewegende Beiwerte*“ a masívnymi dôsledkami tohto *parergon*, medzi víriacim zväzdaním a zvráteným prúdom krvi. Nymfická paradigma sa tu v dvojtvárnosti Salome – nevinnosť kombinovaná so zvrátenosťou – zjavuje jasnejšie než kedykoľvek predtým. Hermeneutika vetra však otvára ešte ďalší interpretačný priestor: možnosť vyjadriť obraz pred jeho vytvorením prostredníctvom archetypu *pneumy*. V prípade spojenia „tanca a st'atia“ sa toto mystérium dotýka idey sémantickej akcelerácie, profesionálnej náhlivosti krutej pominuteľnosti obrazu, ktorý nám rozmarne uniká ako vietor, polapiteľný iba „lapačom duší“ sféry umenia.

*Pathosformel* nymfy sa javí ako zvláštny súbor síl, pulzujúci koncentrát v narácii a ikonickom priestore.

V rámci tohto priestoru a s ohľadom na výrazne kontrastujúce pohyby ostatných postáv, možno „*Fraulein Schnellbring*“ opísať takými neologizmami ako sčerenosť, zriasnenosť, ohybnosť, dokonca „vanutie“ (vánok a mráz) *parergonu* okolo tela. Ich rozmarnosť a iracionalita sú podľa môjho názoru posúvané k vyvrcholeniu v *Kopfträgerinnen*, napríklad Botticelliho *Judite* (1469 – 1470). Hoci obraz vznikol skôr ako *Venuša* a *Primavera*, tu prezentovaná extáza je tak neviazaná, že štýl sa skôr vnútorne *premieňa*, než by *definoval* motív sťaťia a tanca. Tanec a *parergon* sa stávajú podpornými zobrazovacími prvkami pre vyjadrenie smrti, a tak môže nastať ideálna obrazová fúzia významu (hermafrodit medzi štýlom a obsahom): rodí sa nymfoleptický obraz. Nymfoleptický obraz nepozná obmedzenia, pozná iba splývanie: pohlcujúci afekt má zásadný význam; ide tu o rozplývajúci sa obraz zjednotenia, „deštrukcie“, ako nymfa sama.

Prenesme teraz túto dynamiku späť k obrazovej reči Botticelliho *Judity*. Botticelli modeloval identitu *Ninfy* s dostatočným štylistickým a obsahovým zázemím. Splývanie látky, tancujúca žena a záplava obrazových prvkov – neobmedzených a splývajúcich – dávajú vzniknúť nymfickému výjavu, ktorý ohromí, ako panické *mysterium fascinans*. Alebo ináč: umelec nasmeroval spôsoby vnímania umeleckého *Zeitgeist* k horúčkovitému vyvrcholeniu prostredníctvom vibrácií nízkeho tela, jeho umenie sa však z väčšej časti obracia práve k protikladu tela – k rozumovému, humanistickému ideálu.

Nymfy quattrocenta, ako Botticelliho *Judita*, sa v podstate dotýkajú *écriture*, ktorá vzdáva hold decentralizácii, fragmentácii, prebujnelým, chvejúcim sa kontúram a nechopiteľnosti. Tieto príznaky

vedľajších efektov pohybu sú síce vábivé, no v druhom pláne pôsobia rušivo. Zdá sa, že hypermobilita týchto „podnetov“ sa priaznivo premieta do telesnosti, ktorá už viac nepatrí do starého formálneho jazyka. Podľa antropológa a umeleckého historika Paula Vandebroeca sa také (zjavné) anomálie alebo premeny v umeleckom vývine objavujú vtedy, keď je kontrolný mechanizmus považovaný už za nedostatočný a umelecká *psyché* zbavená kontroly horúčkovito hľadá nové smery. Takýto proces – vlastne štýlová revolúcia – zabezpečuje preskúmanie a využitie nových autonómnych umeleckých zón (ako napríklad našej *ekphrasis*).

Vandebroec prirovnáva tento nový *genius loci* štýlu k obrazovému *chora* (priestor umelecovho prínosu, suverénneho a nabitého významami, zároveň však aj nový priestor, ktorý môže slúžiť ako zdroj spontánnych, sčasti nevedomých expresívnych foriem). Aj tu sa rozširovanie autonómnej umeleckej zóny – v tejto štúdií často citovaný „doplňok“ – buduje prostredníctvom motívu nymfy. Táto nová, rebelantská *écriture* vzdáva hold decentralizácii, fragmentácii a prudkému rastu, stávajúc sa pritom nymfoleptickou obrazovou rečou.

Ak sa pokúsime zjednodušiť koncept warburgovskej nymfy, zistíme, že naša túžba porozumieť jej identite je zakorenená v „patológii“. A to kvôli vzťahu k pojmu *pátos*, kvôli vzťahu k ideii symptomatického a fantomatického a kvôli slovám: „*Ich bin verloren*.“ Nymfa *odzrkadľuje* identitu ako problematický, večne unikajúci problém. Nymfa *odhaľuje* identitu v jej perverzite a paradoxnosti (*Kopfträgerin*). Nymfa *stelesňuje* identitu ako tú najprchavejšiu a najkomplexnejšiu paradigmu, aká kedy bola v rámci dejín umenia objavená. Je totiž fantómom túžby.

*Preklad z angličtiny M. Hrdina*

## Iconographic Studies of Bas-reliefs and Ivories by Paul Egell<sup>1</sup>

Stefanie LEIBETSEDER

### Introduction

Paul Egell (1691 – 1752) collaborated around the year 1717 with Balthasar Permoser in Dresden at the time of the Zwinger decorations. From the year 1720 he worked at the Palatine court in Mannheim. During this time he produced bas-reliefs from ivory and lime wood which stand out among his sculptures due to their sophisticated mastery of their material. The discussion of Egell's reliefs and œuvres began after the First World War, when the movement of the German expressionism furthered the interest of German art historians in the expression inherent to sculptural works of the Baroque and Rococo. Outstanding scholars like Adolf Feulner<sup>2</sup> and Theodor Demmler first commented upon the aesthetic values of Egell's reliefs as stated by Demmler (1922): "... *the asymmetric composition in triangular shape that is emphasized by heavy relief in the lower part dies away as a delicate echo at the top,*

*the use of empty surfaces... the harmonic connection and the amalgamation of all motives into an impression of the whole punches in a flash.*"<sup>3</sup> Although much research on Egell has been done since the 1960s and Klaus Lankheit published a catalogue raisonné of Egell's œuvres in 1988, including a survey of archival sources, it is yet a critique of style that is prevailing within the discussion of Egell's works.<sup>4</sup> Along with many other questions, their iconography still needs to be analyzed in depth. There are three bas-reliefs of small size: an *Ecce Homo* [Fig. 1] from the year of 1725, a *Lamentation* scene from 1723 – 1725 [Fig. 2] and a *Deposition from the Cross*<sup>5</sup> [Fig. 3] from the year 1744.

### The Historic Development of Passion Images

Egell's bas-reliefs of the *Ecce Homo* and the *Lamentation of Christ* both originate around the middle of

<sup>1</sup> I would like to thank Donna Krause for her support with the revision of the essay. Mathis Leibetseder has been my first and most thoughtful reader.

<sup>2</sup> FEULNER, A.: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland* (=Handbuch der Kunstwissenschaft, 16). Potsdam-Wildpark 1929, p. 99.

<sup>3</sup> "... *die asymmetrische Dreieckskomposition, die unten in starkem Relief betont wird, oben in zarten Nachklang verhallt, die Benutzung der freien Flächen, das Mitschwingen der ganzen Körper in der Erregung, die harmonische Verknüpfung und Verschmelzung aller Motive zu einem Gesamteindruck, der sich blitzartig einprägt.*" – DEMMLER, T.: *Der Bildhauer Paul Egell in Mannheim (1691 – 1752)*. In: *Jahrbuch der preußischen Museen*. Berlin 1922, p. 160. Still works are ascribed to Egell due to their high artistic quality, for

instance the *Memento Mori* Head on the front cover of an issue of the *Weltkunst* in 2002 (*Weltkunst*, 72, 2002, No. 2). KAMMEL, F. M.: *Dem Tod ins Auge geschaut. Vergänglichkeit als Thema barocker Bildwerke*. In: *Memento Mori*. Ed. G. LAUE. München 2002, p. 14.

<sup>4</sup> LANKHEIT, K.: *Der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell (1691 – 1752)*. 2 vols. München 1988.

<sup>5</sup> *Die Bildwerke der Fürstlich Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen*. Ed. H. SPRINZ. Stuttgart – Zürich 1925, pl. 66; BÜCKLING, M.: *Gastspiel. Das Bodemuseum Berlin im Liebighaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800. Eine Kooperation des Liebighauses – Museum Alter Plastik mit den Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst*. Eds. H. BECK et al. Frankfurt a. M. 2000, p. 146.



1. *Ecce Homo*, ascribed to Paul Egell, around 1725, 17.7 × 13.7 cm with frame, ivory oval with wooden frame, excellent condition, the frame several times broken and pieces missing, Vienna, Art Historical Museum, Secular and Ecclesiastical Treasury, Inv. No. 3660. Repr.: LANKHEIT 1988 (see in note 4), Vol. 2, pl. 35.

the 1720s. They are made from ivory<sup>6</sup> and embedded in wooden frames decorated with fine ornamentation. The *Deposition from the Cross* scene, however, was

<sup>6</sup> German carvers of ivory were appreciated even in Italy for their mastery of the material. – KREMPEL, L.: *Georg Petel 1601/02 – 1634. Bildbauer im Dreißigjährigen Krieg*. [Exhib. Cat.] München, Haus der Kunst. München 2007, pp. 21-22.

<sup>7</sup> BAXANDALL, M.: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilmann Riemen-schneider, Veit Stoß u. ihre Zeitgenossen*. Frankfurt a. M. 1984.

<sup>8</sup> “*Car la tête sera penchée du côté du coeur, et le sourcils élevés en haut, et la prunelle sera de même. La tête penchée comme je viens de dire, semble marquer l’abaissement de l’âme.*” – LE BRUN, C.: *L’Expression des Passions et autres conférences. Correspondance*. Paris 1994 (1<sup>st</sup> ed. 1727), p. 72. See

worked twenty years after, but its contents are closely related to that of the bas-relief with the *Lamentation of Christ*. Contrary to the two other bas-reliefs it is carved from lime wood, a medium which has been favoured by German carvers since medieval times.<sup>7</sup>

Starting with the analysis of the *Ecce Homo* tablet [Fig. 1], one finds that the expression of the face of Christ within the image may have been shaped in analogy to the expression of rapture. It is described by Charles Le Brun: “... the head is bended towards the heart, the eyebrows are drawn upwards, also the pupils. The eyes are directed towards the sky... The half open mouth has an appeal of subjection and the attention of a soul towards something that is regarded to be superior.”<sup>8</sup> Although the expression is very close to the one described, it becomes clear from the expression of Christ’s face that it is modeled after paintings by Guido Reni. Like them, Egell’s tablet represents the Lord in suffering instead of rapture. This is emphasized by the bags under his eyes as well as his hollow cheeks. The mouth with corners turned down, is half open as if to sigh. The half-length hair with curly ends and his little chin-beard emphasize the youthfulness of the figure of Christ. A piece of cloth with ragged, acute ends that reach across the wooden frame is thrown around his shoulders. The garment is closed by a chain. It underlines the meagerness of his appearance. Rather unusual for this kind of depiction is the sad looking cherub, half covered by a piece of cloth, beneath Christ’s left shoulder. The cane, held by the Cherub, was given to Christ instead of a scepter during the Coronation of Thorns. Together with the chain and the Crown of Thorns it represents some of the instruments of passion or *arma Christi*, by which the iconographic type of the *Ecce Homo* is defined.<sup>9</sup> Also the youthful type of the face

in general HENNING, A. – WEBER, G. J. M.: *Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung*. In: *Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*. [Exhib. Cat.] Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Dresden 1999.

<sup>9</sup> According to Erwin Panofsky the *arma Christi* promise mercy to the sinner, but if he does not accept the sacrifice of Christ, they will turn against him at the day of the Last Judgement. – PANOFSKY, E.: *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzenmanns“ und der „Maria Mediatrix“*. In: *Ikongraphie (Neue Wege der Forschung)*. Ed. S. POESCHEL. Darmstadt 2010, p. 129.

of Christ was modeled after paintings by Reni. The type of the *Ecce Homo* developed from medieval Passion-cycles, where it replaced the iconographic type of the Coronation of Thorns. The main difference between the iconography of the closely related type of the *Man of Sorrows*<sup>10</sup> and the *Ecce Homo* is the lacking of the stigmata in the latter.<sup>11</sup> The growing reduction of the aspect of suffering in the development of the type of the *Ecce Homo* may be the reason why Egell emphasized the chain and the Crown of Thorns by carving them pierced and a little more elevated. The image is enclosed by a corresponding wooden frame with moulds that are decorated with carved ornaments at its top as well as its bottom. At the top of the frame is a horizontal ornament with a c-curve at each side.

It is covered with a rhombic decoration that is very similar to the one at the centre of the Wittelsbach coat of arms which was developed in year 1247. The fact that the Elector Prince Palatine came from a side of the House of Wittelsbach could hint at a member of the Bavarian dynasty as original owner of the relief. At the frame's centre of the horizontal ornament two cherubs accompanied by palmettos continue the motive of the mourning cherub from the central image. The bottom of the frame is decorated with foliage that frames the corners of Christ's garments. Its decoration connects the ivory image and its wooden frame to each other. This leads to the assumption that it was also carved by Egell.

The relief of a *Lamentation of Christ*-scene [Fig. 2] was ascribed to Egell early on by Adolf Feulner (1929) because of its high artistic quality.<sup>12</sup> Therefore, Lankheit suspected it was presented to the Elector Prince by Egell in order to become court sculptor at Mannheim.<sup>13</sup> Its foreground is dominated by the mannerist elongated, nearly naked body of Christ presenting his wounds. The Crown of Thorns and the titular have fallen from his hands. Adam and Eve



2. *Lamentation of Christ*, ascribed to Paul Egell, around 1723 – 1725, ivory: 18.5 × 10.8 cm, frame: 26 × 18.5 cm, bas-relief, excellent condition. Cologne, Museum of Decorative Arts, Inv. No. B 73. Repro: LANKHEIT 1988 (see in note 4), Vol. 2, pl. 36.

from the Old Testament have sunken to their knees in compassion to the Lord, which is very unusual for a lamentation group. Some weeping cherubs above the head of the dead, who is surrounded by an aureole, mourn his death. The placing of the lamentation group is such that the relief is viewed from the right to the left side. At the same time it stresses the asymmetric composition of the tablet.

<sup>10</sup> Schmerzensmann. In: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Eds. H. SACHS – E. BADSTÜBNER – H. NEUMANN. München – Berlin 1998, p. 314.

<sup>11</sup> *Ecce Homo*. In: Ibidem, p. 108; WIRTH, K.-A. – VAN DER OSTEN, G.: *Ecce Homo*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Vol. 4. Eds. E. GALL – L. H. HEYDENREICH.

Stuttgart 1956, col. 675. See also KRAUSE, S.: Die Elfenbeinstatueette *Christus an der Geißelsäule* im Grünen Gewölbe in Dresden – ein unbekanntes Werk von Paul Egell? In: *Dresdner Kunstblätter*, 49, 2005, No. 5, pp. 307-313.

<sup>12</sup> FEULNER 1929 (see in note 2), p. 99.

The typological connection between Old and New Testament is continued by the shroud that is wrapped around the base of the crucifix. The crucifix rests on the Tree of Knowledge of Good and Evil which is represented as an apple tree, and thus a living tree or the Tree of Life. Also the physiognomic similarity between Adam and Christ symbolizes the fulfillment of the Old Testament by the New Testament: Christ becomes the new Adam.<sup>14</sup> The Tree and the crucifix form, as on the later *Deposition from the Cross* scene, the longitudinal axis of the composition. It is shaped as a triangle, which represents the holiest symbol within Christianity after the cross within Christianity and alludes to the Holy Trinity.<sup>15</sup> The crucifix as Symbol of the “New Covenant” is stated superior to the Tree of Life symbolizing the “Old Covenant” because symmetric forms are always ranked higher compared to asymmetric forms.

The framing of the image was also most probably carved out by the artist. It is decorated with fine poles on each side with, tendrils of leaves and rose blossoms winding up. They develop from shell motives which roll up at the bottom of the frame. The narrower top end of the frame is decorated with a female mask as the crest of an ornament and consists of Baroque strap work and acanthus. It is paralleled by a c-curve at the center of the bottom of the frame that depicts the facial profile of Adam with the apple of sin in his mouth set in a shell. A dead snake is hanging over its border, emphasizing

again the meaning of Christ as the new Adam. The ornaments have been identified as of French origin<sup>16</sup> being popular around the second quarter of the 18<sup>th</sup> century in France as well as the German countries of the Holy Roman Empire.<sup>17</sup>

The interest in typological thinking that becomes apparent in Egell’s *Lamentation* scene derives from the medieval tradition. Yet depicting Adam and Eve from the Old Testament in adoration of the dead Lord instead of the mourning Mother of God, St. John and Mary Magdalene, Egell connected the iconographic type of *Adoration of the Infant Jesus by the Shepherds* with that of a *Lamentation* scene.<sup>18</sup>

He did the same with the closely related iconographic type of the *Deposition from the Cross* [Fig. 3], which he depicted on the third bas-relief in discussion. The composition of the *Deposition from the Cross* derives from the *Lamentation* scene, bearing only some slight alterations of composition. The crucifix is shown with the ladder leaned against it, because until the 18<sup>th</sup> century it was a part of adoration not only for means for depositing the dead but also as part of the crucifixion.<sup>19</sup> At the base of the crucifix is a sarcophagus that is covered with a shroud. As is usual for the so-called type of the scenic relief, the sunken corpse of Christ in the foreground is supported by Joseph of Arimathea and St. John, whose heads are carved more elevated like that of Christ.<sup>20</sup> Their group is surmounted by the Mother of God in clothing similar to a nun’s habit. Behind

<sup>13</sup> LANKHEIT 1988 (see in note 4), Vol. 1, p. 43; LANKHEIT, K.: Der kurpfälzische Hofbildhauer Johann Paul Egell (1691 – 1752). In: *Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges zur Französischen Revolution*. Vol. 2. [Exhib. Cat.] Karlsruhe 1981, p. 44.

<sup>14</sup> LANKHEIT 1988 (see in note 4), Vol. 1, p. 42. The physiognomy of Christ and its elaborateness resembles very much that of the *Christ at the Column of Flagellation* at the Green Vault at Dresden. – KRAUSE 2005 (see in note 11), p. 310.

<sup>15</sup> Geometrische Figuren. In: *Christliche Ikonographie in Stichworten* (see in note 10), pp. 149-151.

<sup>16</sup> “Ihr [der Rahmung] eignet etwas vom Geist französischer Eleganz und Formenstrenge.” – LEGNER, A.: *Bildwerke der Barockzeit aus dem Liebighaus*. Frankfurt a. M. 1963, No. 50.

<sup>17</sup> Another carved wooden frame that was attributed to Egell is decorated with a skull at its base. – KRISSE-RETTENBECK,

L.: Bayerisches Nationalmuseum. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge*, 34, 1983, p. 16.

<sup>18</sup> Egell demonstrated with help of the attitude of Adam and Eve, how one should practice his or her religion.

<sup>19</sup> “Sie [die Leiter] war durchaus nicht nur ein Mittel der Kreuzabnahme, sondern auch der Kreuzanbefestigung; noch im 18. Jahrhundert war eine Komposition verbreitet, auf der sie sehr betont als bei dieser gedient habend fortgetragen wird.” – BERLINER, R.: *Arma Christi*. In: *Rudolf Berliner (1886 – 1967). The Freedom of Medieval Art and andere Studien zum christlichen Bild*. Ed. R. SUCKALE. Berlin 2003, p. 108.

<sup>20</sup> In this kind of depiction Joseph von Arimathea replaces other mourners like Nikodemus or Mary. – VAN DER OSTEN, G.: *Beweinung Christi*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Vol. 2. Ed. O. SCHMITT. Stuttgart 1939, col. 466.



the stem of the cross there is the bowed head of an unidentifiable woman to be seen, dressed in similar clothing.

By presenting the dead body of Christ with his wounds<sup>21</sup> before a shroud Egell changed the iconographic type of a *Deposition from the Cross* into that of a *Pietà*.<sup>22</sup> The special iconographic type of *Pietà* that Egell chose derives from the type of the *Pietà* with Angels. It was very popular in medieval times, because it was modeled after the *imago pietatis*, an image with three-figures that was popular in France and Italy from the 13<sup>th</sup> century onwards.<sup>23</sup> According to Rudolf Berliner it was a complex type that included motives from the iconographic type of the *Lamentation of Mary* or *Marienklage*. Motives of great importance were not, in his opinion, recognized by researchers of this time: Mary's pain and compassion, as part of Christ's deepest sorrow, form a portentous "weapon" of Christ. Also, Mary had to sacrifice her son humbly at God's will.<sup>24</sup> The diverse reactions of Mary towards the sacrifice of her son are, on one hand, expressed by her elevated position within the composition, showing her with bowed head and folded hands devoted to God's will. However, the woman similar to her standing behind the cross bows her head in mourning. This representation probably also depicts Mary. Egell, I would assume, tried to indicate the twofold nature of God. He is to be represented as a human being and also as God by the two different representations of Mary: mourning her dead son and also worshiping him as God.

### The Ornamentation and Composition of Egell's *Lamentation* Scene Regarding Contemporary French Art of the Régence

Since it has been argued that the motives of the frame of Egell's bas-relief of the *Lamentation of Christ*



3. *Deposition from the Cross*, ascribed to Paul Egell, 1744, 45.0 × 28.0 cm, lime wood, bas-relief, excellent condition. Frankfurt a. M., City Gallery Liebighaus, Inv. No. 922. Repr.: LANKHEIT 1988 (see in note 4), Vol. 2, pl. 257.

[Fig. 2] are closely connected to its contents and its further ornamentation is of French origin, some remarks on its development shall be made before discussing the composition of the tablet.

<sup>21</sup> The lamentation of the Five Wounds of Christ is also a central part of the liturgy of Good Friday and also of meditation. See MARROW, J. H.: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance* (=Ars Neerlandica, 1). Bruxelles 1979, p. 33.

<sup>22</sup> From the *Lamentation of Christ* with Christ standing, supported by Mary and St. John developed the type of the *Man of Sorrows* within northern-alpine art. – *Beweinung Christi*. In: *Christliche Ikonographie in Stichworten* (see in note 10), p. 63.

<sup>23</sup> Vesperbild. In: *Ibidem*, p. 368.

<sup>24</sup> "Motive von größter inhaltlicher Bedeutung bleiben unbeachtet: daß Marias Schmerz und Mitleiden, als zu Christi schwersten Leiden gebörend eine bedeutungsschwere „Waffe“, Christi darstellten, daß aber andererseits Maria das Opfer ihres Sohnes... sich unter den Willen Gottes demütig beugend, darbringen... mochte." Most illuminating with regard to the iconographic types discussed within this essay – BERLINER, R.: *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*. In: *Rudolf Berliner* (see in note 19), p. 208.

During the infancy of King Louis XV the land was governed by a Regent Philippe d'Orléans, the nephew of Louis XIV of France, who gave this period its name: Régence.<sup>25</sup> Louis XIV's succession brought a change in the court artists and general artistic fashion. By the end of his reign, rich Baroque designs had given way to lighter elements with more curves and natural patterns. New artistic tendencies developed first in the decorative arts and interior design that gave way to the later Rococo style. The 1730s, when Egell carved his *Lamentation* scene,<sup>26</sup> represented the height of the development of Rococo ornamentation in France. It still maintained the Baroque taste for complex forms and intricate patterns but by this point, it had begun to integrate a variety of diverse characteristics, including a taste for asymmetric compositions as Egell's relief demonstrates. The distinctive French character of his ornament makes it assumable he had direct access to engravings of French ornaments early on.<sup>27</sup> The strap opera work used on the frame of the *Lamentation* scene was developed by Jean Bérain (1637 – 1711) by connecting the ornaments of the arabesque and grotesque as well as the scrollwork. It was intermediated to the German countries of the

Holy Roman Empire by influential engravers such as Albrecht Biller (1663 – 1703) and Paul Decker († 1713), whose *Fürstlicher Baumeister* was published one year after the release of the œuvre of Jean Bérain and part of the library at Mannheim court. Also the female mask at the crest of the frame originates within the work of Bérain.<sup>28</sup>

Yet, the composition of the reliefs depicting the *Lamentation* and also the *Deposition from the Cross* could have been inspired by a design for an altarpiece by Gilles-Marie Oppenord (1672 – 1742) [Fig. 4]. It is reduced on key elements of the depicted scenes: the sprawled body of Christ and the kneeling Mother of God in adoration before the cross. The “empty” image carrier of Oppenord's design and also Egell's bas-reliefs symbolizes the everlastingness of a time transcending reality, as the golden background of medieval paintings does. This may be regarded as a result of the reception of antique bas-reliefs of the Caesarean era, published for the first time by the painter and engraver Pietro Santé Bartoli, a pupil of Nicolas Poussin in 1690, and spread in print throughout Europe at that time.<sup>29</sup> Drawings by Bartoli were also kept at the Graphic collections of Mannheim palace; the date of their acquisition again is not known.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> During the Regency there was the Polysynody which was the system of government in use in France between 1715 and 1718 and in which each minister (secretary of state) was replaced by a council. The Regent also introduced the *ystème de Law* which transformed the finances of the bankrupted kingdom and its aristocracy.

<sup>26</sup> The ornamentation of Egell's altarpieces, the Hildesheimer Altar (1729 – 1731) and the fragment of the Mannheim altarpiece (1738 – 1741), also follows drawings by Oppenord. – KRAUSE, S.: Der Mannheimer Hochaltar von Paul Egell. Überlegungen zur Rezeption römischer Basreliefs und Wandretabel im frühen 18. Jahrhundert. In: *Jahrbuch der Berliner Museen. Neue Folge*, 48, 2006, p. 69.

<sup>27</sup> DÖRY, L.: Drei unbekanntene Zeichnungen von Johann Paul Egell. Versuch ihrer chronologischen Einordnung. In: *Festschrift für Harald Keller*. Ed. H. M. FREIHERR VON ERFFA – E. HERGET. Darmstadt 1963, p. 384. Zimmermann took up Döry's argument linking the shell-motive at the bottom of the framing to other ornamentally decorated works by Paul Egell thus dating the relief around the year 1730: “Seine Ornamentik zeigt neben strengen Régence-Formen ein Muschelmotiv, das ähnlich wie bei Egell's Allegorien des Wassers von 1729 – 1730 im Treppenhaus des Mannheimer Schlosses wiederkehrt.” – E. ZIMMERMANN in *Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des*

*Dreißigjährigen Krieges zur Französischen Revolution*. Vol. 1. [Exhib. Cat.] Karlsruhe 1981, pp. 171-172.

<sup>28</sup> Regarding Bérain, see BLEIBAUM, F.: Bandelwerk. In: *Realexikon zur Deutschen Kunstwissenschaft*. Vol. 1. Ed. O. SCHMITT. Stuttgart 1939, col. 1435-1436. Deckers *Fürstlicher Baumeister* was acquired by Elector Johann Willhelm II (Jan Wellem) and later a part of the library at Mannheim Palace, before taken to the Bibliotheca Palatina at Düsseldorf. – SCHÜLER, J.: Ein fürstliches Geschenk für Düsseldorf's „öffentliche Bibliothek“. Dubletten der Mannheimer Hofbibliothek. In: *Bücher für die Wissenschaft. Bibliotheken zwischen Tradition und Fortschritt. Festschrift für Günter Gattermann zum 65. Geburtstag*. Eds. G. KAISER et al. München – New Providence – London – Paris 1994, p. 247.

<sup>29</sup> See in detail KRAUSE 2006 (see in note 26), p. 64.

<sup>30</sup> The Inventory of 1780 enumerates the following works on p. 4, No. 19: “*Petrus Bartoli, Ein port des feuilles mit antiken Mableräyen von Zeiten des Antonius Pii, Vorlagen sind in der Vatikanischen Bibliothec in einem Manuscript erfunden, 58 Stück.*” – HStA München, Geheimes Hausarchiv (Main State Archives Munich, Privy Archives; hereinafter HStA München), Abt. III. Compare BARTOLI, P. S.: *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia: anaglyphico opere elaborata ex mamoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant*. Romae 1693,



4. Design for a side altar of the Church of the Sorbonne at Paris by Gilles-Marie Oppenord. Repro: Œuvres de Gilles-Marie Oppenord (Grand Oppenord). Paris 1748, pl. CXIV.

The reproduction of antique bas-reliefs by Bartoli also led to their discussion by art theoreticians throughout Europe. Regarding Egell's intermeditation of the religious contents on his works Gérard de Laïresses thoughts on the use of the relief are most illuminating: the most important figures are to be placed at the foreground, the least important at the

pl. 4. Due to difficulties in reproducing sculptural elements within the technique of engraving, Bartolis' engravings arise the impression of being full sculptural worked out in relief. The antique reliefs are also imprecisely reproduced.

<sup>31</sup> "... das vornehmste Bild des Werckes [soll] eine Erhabenheit behalte[n]; und welches am wenigsten zu sagen hat, das schwächste oder flacheste werde[n], und in dem Grunde sitzend bleib[en]. Daß die meiste Bewegung und Wirkung der Bilder im Profil oder auf der Seite geschehe; jedoch muß keine Verkürzung der Glieder da sein." – LAIRESSE, G. de: *Grosses Mahler=Buch*. Nürnberg 1728 – 1730, p. 64. See KRAUSE 2006 (see in note 26), n. 65.

background. Movement should be only from profile. There should not be a shortening of the limbs.<sup>31</sup> That is why the head of Christ at the *Ecce Homo* and his body on the *Lamentation* and the *Deposition from the Cross* tablets are carved more elevated and placed in the foreground without shortening, as well as the figures of Adam and Joseph of Arimathea. They are shown in profile kneeling at his side.

Egell could have been in contact with Berain's<sup>32</sup> and Oppenord's work via engravings and drawings that were preserved at the library and the collection of prints and drawings at Mannheim palace. Despite the fact that these were inventoried much later in 1738 and in 1780, it is to be assumed that these drawings were acquired earlier on, because catalogues were written only from time to time.<sup>33</sup> The reason for collecting court art of the Régence at the Mannheim court may be seen within close dynastic relations between the Palatinate and France: they set off when Elizabeth Charlotte of the Palatinate (1652 – 1722) became the wife of Philippe Duke of Orleans, younger brother of Louis XIV. After his death in 1715 her son Philipp became the Regent of France.

## Conclusion

Egell's works represent an intellectual tendency in pervading the original significance of the iconographic types of medieval passion-images. It is connected with a strong interest in typological thinking being essential for medieval art. He combined the original iconographic patterns with contents that are closely related to them. By this Egell developed new iconographic solutions. This is made obvious for instance by his treatment of the figures of Adam

<sup>32</sup> The library catalogue of Mannheim palace mentions: "Berain, Ornemens fol." – HStA München, Abt. III, No. 67.

<sup>33</sup> OPPENORD, G.-M.: *Recueil des œuvres de Gilles-Marie Oppenord. Livre d'Autels et Tombeaux* (=L'Art décoratif appliqué à l'art industriel). Frankfurt a. M. 1880, pl. CXIV. The inventory of engravings from 1780 names on p. 20: "Nr. 20 Oppenord: Ein dito mit verschiedenen Zeichnungen, 111 Stück." – HStA München, Abt. III. However, these drawings cannot be verified within the present holdings of the State Graphic Collection at Munich (München, State Graphic Collection, Dr. Kurt Zeitler).

and Eve within the *Lamentation* scene. His works also demonstrate a strong interest in the depiction of the twofold nature of God, as is shown by his *Deposition from the Cross*. It is also significant, that the *Lamentation* scene and the relief of the *Deposition from the Cross*

depict only a small number of saints, when compared to older ones. The number of the *arma Christi* represented is also few, however as Rudolf Berliner stated, these kept their power in symbolizing essential contents of belief on the catholic mind.<sup>34</sup>

## Ikonografické štúdie basreliéfov a slonovín od Paula Egella

### Resumé

Dvorný sochár Paul Egell (1691 – 1752) patrí medzi najvynikajúcejších umelcov juhonemeckého rokoka prvej polovice 18. storočia. Vďaka dokonalému zvládnutiu rezbárskeho remesla a využitaniu vzácnych materiálov boli jeho malé drevené a slonovinové reliéfy vždy vysoko cenené. Hoci zobrazujú pašiové scény, ich ikonografia nebola doteraz hlbšie skúmaná. Vo svojej štúdií sa preto zameriavam práve na podrobný rozbor vývoja ikonografie Egellových diel.

Okolo roku 1717 spolupracoval Paul Egell s Balthasarom Permoserom v Drážďanoch, v čase výzdobných prác v Zwingeri. Od roku 1720 pracoval na falckrabskom dvore v Mannheime. V tomto období vytvoril rad basreliéfov zo slonoviny a lipového dreva, vyčnievajúcich spomedzi jeho sochárskych prác výnimočne dokonalým spracovaním.

Diskurz o Egellových reliéfoch a ďalších prácach odštartoval po prvej svetovej vojne, kedy hnutie nemeckého expresionizmu podnietilo záujem nemeckých historikov umenia o expresívnosť vlastnú sochárskym prácam baroka a rokoka. Ako prví sa k estetickým hodnotám Egellových reliéfov vyjadrili významní vedci Adolf Feulner a Theodor Demmler. T. Demmler v roku 1922 napísal: „... *asymetrická trojuholníková kompozícia, zvýraznená masívnym reliéfom v dolnej časti, doznieva ako delikátna ozvena na hornej strane, ... harmonické spojenie a stmelenie všetkých motívov do jednotného výrazu, ktorý udrie do očí.*“ Hoci Egellovo dielo bolo od 60. rokov 20. storočia predmetom

pomerne podrobného skúmania (v roku 1988 publikoval Klaus Lankheit catalogue raisonné umelcových prác, vrátane súpisu archívnych prameňov), väčšina štúdií sa zaoberá štýlovou kritikou jeho skulptúr. Popri mnohých iných problémoch treba preto hlbkovo analyzovať aj tie ikonografické. Existuje trojica basreliéfov malého rozmeru: *Ecce Homo* z roku 1725, *Oplakávanie Krista* z rokov 1723 – 1725 a *Snímanie z kríža* z roku 1744.

Egellove práce reprezentujú intelektuálnu tendenciu prieniku do pôvodného významu ikonografických typov stredovekých pašiových výjavov. Tá je spojená s intenzívnym záujmom o typologické myslenie vlastné stredovekému umeniu. Egell kombinoval originálne ikonografické vzory s obsahmi, ktoré sú s nimi blízko späté. Týmto spôsobom vyvinul nové ikonografické riešenia, zjavne napríklad v zahrnutí postáv Adama a Evy do scény *Oplakávania*. Jeho práce tiež ukazujú výrazný záujem o zobrazenie dvojitej podstaty Boha, viď reliéf *Snímanie z kríža*. Je tiež pozoruhodné, že scény *Oplakávania* a *Snímania z kríža* zobrazujú v porovnaní so staršími riešeniami iba malý počet svätých. Počet vyobrazených *arma Christi* je tiež malý, no, ako poznamenal Rudolf Berliner, moc symbolizovať základný obsah katolíckej viery si stále uchovávajú.

*Preklad z angličtiny M. Hrdina*

<sup>34</sup> BERLINER 2003 (see in note 19), p. 177.

## Plečnik, Prague, and Palatine

Jan BAŽANT

Josip Plečnik was the architect of Prague Castle from October 5, 1920. At that time, ministerial offices left the Castle, and it became the president's residence.<sup>1</sup> T. G. Masaryk, the first president of the Czechoslovak Republic, encouraged in every respect the new democratic ceremonies and state symbols. In his testament, he declared that he wishes “to make of the Castle the residence of democratic president. The entire reconstruction of the Castle's exterior and interior must be restrained, but artistically impressive, it must be a sign of the idea of state sovereignty and democracy... Nation looks at the Castle as a national matter. The conception and construction of the Castle were monarchic, and not only president, but also the government must pay attention to its transformation into a democratic Castle.”<sup>2</sup>

Masaryk and his daughter Alice, who substituted her ailing mother in the role of the first lady of the republic, wholly approved all Plečnik's projects for the Castle. They considered them to be entirely in keeping with Masaryk's concept of democratic architecture. Karel Čapek brought up this attitude among

the people. In his widely read books, Czechs came to realize that the reconstruction of Prague Castle mirrored Masaryk's democratic taste. Democratic buildings ought to be spacious, dignified, filled with light, with severely smooth walls, and without useless ornamentation.<sup>3</sup> Plečnik's additions to the Castle apparently met these requirements, and its “democratic nature” thus took firm roots.

In 1996, there was a magnificent exhibition of Josip Plečnik in Prague. Its subtitle, *Architecture for New Democracy*, implied agreement between Masaryk's political ideals and the creations of his castle architect.<sup>4</sup> Recently, an extreme formulation of this thesis appeared: “Through Plečnik, Masaryk found an architectural expression that connected a new nation with the democracy of ancient Greece through the language of antiquity.”<sup>5</sup> If we look, however, for concrete examples of this connection, we get vague formulations only. In order to connect Plečnik with ancient Greek democracy, historians compared his personal and integrated structures with the mainstream 20<sup>th</sup> century

<sup>1</sup> On Plečnik and Prague castle, cf. PRELOVŠEK, D.: *Architekt Josip Plečnik. Práce pro presidenta Masaryka*. Praha 2001; GÜLLENDI-CIMPRICHOVÁ, Z.: *Architekt Josip Plečnik und seine Unternehmungen in Prag im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politischer Indienstnahme*. [Diss.] Bamberg 2010 (<http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/volltexte/2011/314/pdf/1DissCimprTextopusneuseA2.pdf>). This work was supported by grant No. IAA800090902 *Antická inspirace v českém barokním umění* of the Grant Agency of the Academy of Sciences of the Czech Republic.

<sup>2</sup> The document is dated to April 20, 1925, and signed by T. G. Masaryk (Institute of T. G. Masaryk in Prague, Inv. No. TGM-R, KPR 370/10); cf. MASARYK, T. G.: *Světová revoluce*. Praha 1925, p. 563; ČAPEK, K.: *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha 1990 (1<sup>st</sup> ed. 1931), p. 147.

<sup>3</sup> Cf. ČAPEK, K.: *Masaryk ve fotografii: momentky z posledních let*. Praha 1931, p. iii; ČAPEK 1990 (see in note 2), p. 325.

<sup>4</sup> Cf. LUKEŠ, Z. – PRELOVŠEK, D. – VALENA, T. (eds.): *Josip Plečnik. An Architect of Prague Castle*. Praha 1996. Cf. also ŠLAPETA, V.: Jože Plečnik and Prague. In: BURKHARDT, F. et al. (eds.): *Jože Plečnik. Architect 1872 – 1957*. Cambridge (Mass.) 1989, pp. 82-99; PRELOVŠEK, D.: Prezident a jeho architekt. In: T. G. Masaryk, *idea demokracie a současné evropanství. Sborník mezinárodní vědecké konference konané v Praze, 2. – 4. března 2000*. Vol. 1. Praha 2001, pp. 117-121.

<sup>5</sup> ALOFSIN, A.: *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867 – 1933*. Chicago – London 2006, p. 168.

neoclassicism, which was often rigid and extremely axial. Švácha paralleled Plečnik with Antonín Engel, and Jelavich with architects of Hitler's Germany.<sup>6</sup> It is true, that Plečnik's design is the opposite part of authoritarian and mechanical neoclassicism, but it does not make it any more "democratic architecture". Besides, Plečnik knew well that the architecture of imperial Rome was neither uniform, nor overly axial. He knew also that classical Greece did in no way outdo imperial Roman architecture in individuality. He knew that it was contrariwise.

As regards Plečnik's Prague architecture and democracy, Tomáš Valena repeated the question, and he repeated the answer yet again in 2012. "*What is 'democratic' about Plečnik's reconstruction of the Prague Castle? Of many possible links between architecture and democracy, in this case the following stand out: transparency, successive openings of the castle grounds to the public, discursiveness, the anthropomorphic scale of the small interventions in the public space, and, above all, the reference to Greece as the cradle of democracy.*"<sup>7</sup> The ideals of the Greek polis played a key role in Plečnik's architectural work, and that is why, Valena argues, we never find ancient Roman imperial forms of representation in his Prague project.<sup>8</sup>

Popular belief, that Plečnik intended to promote democracy in his architecture for Prague Castle, has opponents. "*I think,*" writes Marco Pozzetto in the catalogue of the Prague exhibition, "*it can be concluded that, in Plečnik's mind, there was not even a notion of the possible links between democracy and architecture.*"<sup>9</sup> We do

not know for sure, what Plečnik's intentions were because he never commented on meanings of his projects. He always wanted his buildings to tell a story.<sup>10</sup> What they say? Do they promote democracy? Are there any links between them and architecture of the 5<sup>th</sup> century BC Athens, which gave us democracy? These questions are more difficult, than it is assumed. Plečnik was classicist, but we cannot determine the exact source of classicizing features in his work. He never copied anything.<sup>11</sup> His first sketch might resemble some ancient monument, but in final form he always radically departed from his original model.

This is not to say that we cannot analyse Plečnik's classical inspiration. We must, however, look at this problem from a different angle. Instead of asking what ancient building he imitated, we must ask what building type he had in mind. To identify it, we need a set of elements which would all point in one direction. No one did this before, and this article is to fill this gap. Plečnik was neo-classicist, and this approach to architecture was based on what is fitting and proper. We may assume that in his work for Prague Castle he took exceptional care to choose a suitable building type. It would be understandable if he chose the most spectacular residential building he knew, namely ancient Roman imperial palace. In Plečnik's designs for Prague Castle, we find a number of its attributes – portico façade, basilican hall, vestibule in the form of the rotunda with oculus, cryptoportico,

<sup>6</sup> ŠVÁCHA, R.: Czech Architecture in Plečnik's Time and the Ideal of Democracy. In: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), pp. 27-39, esp. p. 33; JELAVICH, P.: National Socialism, Art and Power in the 1930s. In: *Past and Present*, 164, 1999, pp. 244-265, esp. pp. 264-265.

<sup>7</sup> VALENA, T.: Plečnik, Masaryk und die Antike oder eine Architektur für neue Demokratie. In: *Umění*, 60, 2012, pp. 39-52, 89, quotation on p. 89.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 48: "*Plečnik's Rückgriff auf antike Formen bei seinen Arbeiten für die Prager Burg ist offensichtlich. Es sind aber nicht die imperialen Formen der Repräsentation, und sei es der demokratischen Staatsmacht, sondern wie wir bereits gesehen haben eher die diskursiven Formen im anthropomorphen Maßstab, die wir dem Menschenbild der griechischen Polis zusprechen möchten.*"

<sup>9</sup> POZZETTO, M.: Plečnik and Prague Castle. Architecture for the New Democracy. In: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), pp. 49-53, quotation on p. 52.

<sup>10</sup> In 1923, Plečnik told his students in Ljubljana: "*There are now tendencies to write and speak, which are contrary to the will to architecture. Since architecture needs silence and endless work, it is necessary to avoid all speaking.*" – GRABRIJAN, D.: *Plečnik in njegova šola*. Maribor 1968, p. 56. JANÁK, P.: Josef Plečnik v Praze. In: *Volné směry* 26, 1928, pp. 97-108, especially p. 97: "*While down town in Prague... stances and opinions are piled onto each other... above Prague, at Prague Castle an artist thinks and creates in silence, with unwavering calmness.*" Pavel Janák, Plečnik's colleague in the Academy of Arts, Architecture and Design and his successor as the architect of Prague Castle, was never concrete in his commentaries on Plečnik's work. Cf. also JANÁK, P.: Architekt na Pražském hradě. In: *Architektura*, 1, 1948, pp. 13-20.

<sup>11</sup> ACHLEITNER, F.: A Slavic Gaudi? In: BURKHARDT 1989 (see in note 4), pp. 2-5, especially p. 5: "*He did not 'quote' expressly, and when he did it, it was from memory and while integrating his quote into a constraining whole.*"

obelisk, and park shaped like a hippodrome. Some of these features, like portico façade, were common features of residential architecture of Plečnik's time. There are, however, features, like hippodrome, which are unique and we cannot explain them without reference to imperial palaces of ancient Roman emperors. What matters the most is a combination of features which all point to one building type.

The idea that Plečnik modelled the residence of the president of Czechoslovak Republic after the palace of ancient Roman emperor might seem silly, but it is not. The ancient Roman imperial palace differed from normal residences by various borrowings from temple architecture, the most notable being colonnaded façade and portico in the form of a domed rotunda. It was a residence of a man, who was venerated as a god. According to Plečnik, who was Slovene, Slavs were a God's selected people predetermined to revive European civilisation.<sup>12</sup> Czechoslovakia was the most advanced Slavic nation, and Masaryk was its essence. Being Slavic patriot, Plečnik considered it his duty to work for him.<sup>13</sup> Plečnik's architecture for Prague Castle characterises sacralisation of the presidency. Masaryk was a leader blessed by God and Plečnik wanted to stress above all this aspect of his reign. His resources with which he hoped to achieve this goal were not only forms inspired by classical antiquity, but also colossal dimensions, expensive materials (preferably granite) and above all an urbanistic plan of Prague, in which the Castle would be isolated.<sup>14</sup> For him, it was a Holy of Hollies of all Slavs.

Plečnik's first assignments for Prague Castle were gardens in front of its southern façade. They form a band along its entire length. They were the president's gardens, but anyone could see them through Plečnik's western entrance of 1924 – 1925. The importance of this gate lies in that it is right next to the 1<sup>st</sup> courtyard, which is the ceremonial entrance to Prague Castle complex. Plečnik conceived president's gardens as a matter of all citizens of the republic. Between July 14 and 17, 1920, Plečnik made ten plans for the western part of the gardens.<sup>15</sup> We know their chronological order, and in the third to sixth plan, Plečnik filled the entire space by a park conceived like hippodrome.<sup>16</sup> Plečnik's drawing number three, which was the first in this sequence, represents ancient Roman hippodrome. It has a semi-circular area on one side and a square end with a row of columns or pillars at the other.<sup>17</sup> In ancient Rome, private hippodrome was a hallmark of luxurious residence. In the city of Rome, we find it in the residence of Emperor Domitian at Palatine completed in 92 AD.<sup>18</sup> Hippodrome was also part of the imperial residence of Hadrian in Tivoli of 117 – 138 AD.<sup>19</sup>

Plečnik's hippodrome and the famous obelisk of Prague Castle belong together. In ancient Greek hippodromes and Roman circuses, there were posts at both ends (horses or chariots circle around them). In Plečnik's design, the idea of stressed hippodrome turn appeared on the project number 6. On this plan, he placed a colossal statue on a high basis to the centre of the rounded end at the west. He dropped the idea of hippodrome-garden already in autumn 1920,

<sup>12</sup> PRELOVŠEK, D.: *Josef Plečnik 1872 – 1957. Architectura Perennis*. Salzburg – Wien 1992, pp. 19-20; MANSBACH, S.: Jože Plečnik, and the Landscaping of Modern Ljubljana. In: *Centropa*, 4, 2004, pp. 111-121, esp. p. 112, n. 10.

<sup>13</sup> Plečnik told to his students in Ljubljana: "It would be a great political mistake; if I would not go to Prague... it was not only a matter of Slovenian nation, but of all Slaves." Quoted in GRABRIJAN 1968 (see in note 10), p. 73.

<sup>14</sup> On Plečnik's granite pavement of the Castle courtyards, cf. JANÁK 1928 (see in note 10), p. 107; EDGAR, E.: J. Plečnik doma. In: *Kámen*, 22, 1941, pp. 35-43. Cf. GÜLLENDI-CIMPRICHOVÁ 2010 (see in note 1), pp. 244-245.

<sup>15</sup> LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), designs on pp. 56-58.

<sup>16</sup> Plečnik's hippodrome and obelisk are treated at length in my article "Plečnik, President and Hippodrome", which will be published soon.

<sup>17</sup> LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 57 below. Cf. Valena's commentary ibidem, p. 262.

<sup>18</sup> For literature accessible to Plečnik, cf. e.g. MARX, F.: Das sogenannte Stadium auf dem Palatin. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 10, 1895, pp. 129-143; HAUGWITZ, E. von: *Der Palatin. Seine Geschichte und seine Ruinen*. Roma 1901; GOTHEIN, M. L.: *Geschichte der Gartenkunst*. Vol. 1. Jena 1914, p. 110.

<sup>19</sup> Plečnik visited Tivoli on May 19 – 20, 1899. Cf. STELÈ, F.: *Arb. Jože Plečnik v Italiji, 1898 – 1899*. Ljubljana 1967, pp. 20, 188.



1. J. Plečnik: *The Bellevue, southern gardens, Prague Castle, 1924 – 1925*. Repro: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 229.

when he filled garden's west with magnificent stairs. In its middle, in the place where he originally placed a statue in his hippodrome garden, he proposed to erect an obelisk.<sup>20</sup>

In Plečnik's notion of Masaryk's residence there were two motives with which he wanted to change the appearance of southern façade of Prague Castle radically – obelisk and giant portico façade. This façade faces the city, and that is why he considered these motives to be crucial. Unfortunately, he could realise any of them. Obelisk had a complicated history, and in 1925, Plečnik finally decided that it should be placed in the 3<sup>rd</sup> courtyard of Prague Castle, where it stands now.<sup>21</sup> Giant portico remained only on paper.

In 1923 Plečnik designed a pavilion called The Bellevue in front of the southern façade of Prague

Castle [Fig. 1]. With it, he separated presidential gardens from those under the Institute for Aristocratic Ladies. Pavilion has varied floor plan. The forwarded part has a façade composed of five Egyptianizing columns in the form of opened papyrus flower. Columns support flat roof. On the western side, the entablature continues, and this recessed façade has five half columns with capitals of an innovative design which resemble Ionian ones. The pavilion is monumental; its height spans nearly two floors of the building which looms behind it. The pavilion stands on a mound situated roughly in the middle of the garden strip; therefore, one can see it from a considerable distance from both sides of the garden.

From 1924, the Bellevue became the greatest dominant of the garden, but it did not change the appearance of Prague Castle as it is seen from the

<sup>20</sup> In 1912, Wagner's pupil Rudolf Weiss designed a royal villa in Sirmione, Lago di Garda, modelled on the imperial palace at Palatine, Rome. The central courtyard is shaped like a hippodrome with obelisks at both ends of the spina. Cf. POZZETTO, M.: *Die Schule Otto Wagners 1894 – 1912*. Wien 1979, figs. 278-280.

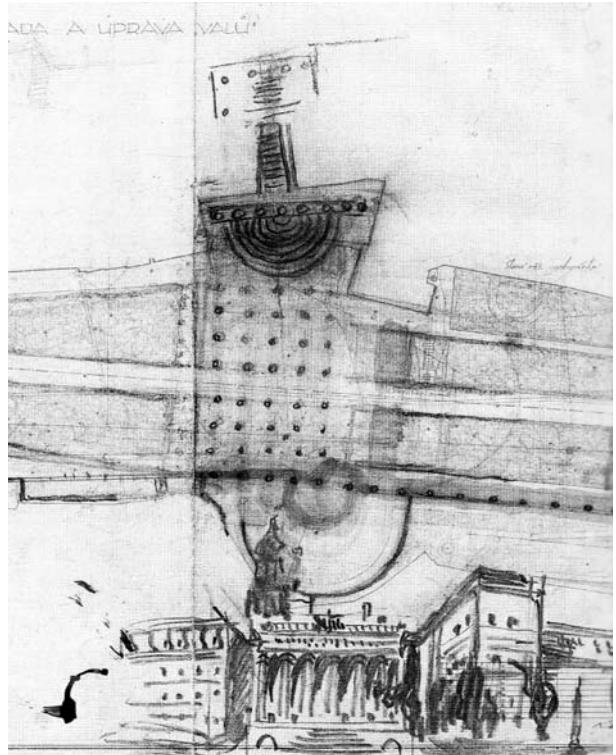
<sup>21</sup> Plány M. Plečnika (Plans by M. Plečnik), April 18, 1925. Archive of Prague Castle. Cf. LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 284 and p. 290, n. 83.



city. This should be the responsibility of a colonnade about 20 meters high which Plečnik designed in January, 1925. If Plečnik realised his plans, one would see in front of the Castle's western edge an obelisk. In the middle of the Castle façade, directly under the towers of the Gothic cathedral, there would be a classical colonnade. It would consist of giant columns spanning all four floors; its entablature would be at the same height as the top of the obelisk. Obelisk and colonnade would both reach the lower end of the roof of Castle complex.

The southern façade of the Castle is not flat. In its centre the Renaissance wing protrudes from it. To the west of it the façade recesses. Plečnik used this opening to present his monumental portico. He conceived it as an excerpt of ancient Roman façade with two side risalits (avant-corps) connected by a colonnade, which was the most common façade of ancient Roman villa. In the first sketch, Plečnik produced eight giant columns on a high base, from which he planned semi-circular stairs reaching the garden [Fig. 2].<sup>22</sup> Behind the portico, there would be stairs leading through the southern section of Prague Castle complex. It would end in the 3<sup>rd</sup> courtyard by a portico with a front of four columns.

Czechs refused such a radical change of the familiar panorama of Prague Castle. Immediately after Plečnik designed the giant colonnade, he met art historian Wirth who represented the Ministry of Education and National Enlightenment and informed him about his plans.<sup>23</sup> Wirth did not agree, but Plečnik had the full support of the president in this matter. In the testament written in 1925 mentioned above, Masaryk states explicitly, that he wants that “*there were five columns connected by an architrave*”.<sup>24</sup> Plečnik thus further elaborated his plans [Fig. 3]. Probably at Masaryk's proposal he fixed number of columns to five, which would symbolise five lands of the Czechoslovak Republic (Bohemia, Moravia, Silesia, Slovakia and Ruthenia).



2. J. Plečnik: *Sketch of the monumental portico at the southern façade of Prague Castle (detail), 1925. Archive of Prague Castle, Inv. No. 10313-0155. Repro: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 148.*

Prelovšek maintains that Plečnik's monumental portico would bring Prague Castle nearer to Acropolis in Athens.<sup>25</sup> Even more important was that a monumental portico was one of key attributes of ancient Roman imperial palace, which visualised the unique status of the emperor.<sup>26</sup> It was a borrowing from temples and luxurious seaside villas of Roman elite. The first example of porticoed imperial palace was Nero's fabulous “*Domus Aurea*”, which was a giant villa in the middle of Rome.<sup>27</sup> The residence of Emperor Domitian at the Palatine Hill in Rome

<sup>22</sup> LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), design on p. 148 below.

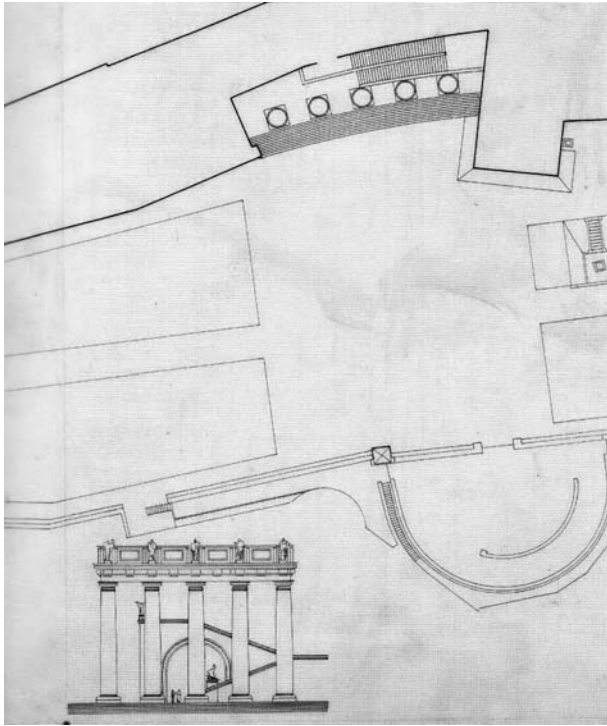
<sup>23</sup> Cf. *ibidem*, p. 280 and p. 290, n. 59.

<sup>24</sup> Cf. note 2.

<sup>25</sup> PRELOVŠEK 2001 (see in note 1), p. 75.

<sup>26</sup> Cf. SWOBODA, M.: *Römische und Romanische Paläste*. Wien 1918 (2<sup>nd</sup> ed. 1924), p. 50. Swoboda's work summed up the intensive research on the imperial palace on the Palatine conducted around 1900. Cf. HAUGWITZ 1901 (see in note 18); CANCOGNI, D.: *Le rovine del Palatino: guida storico-artistica*. Milano 1909.

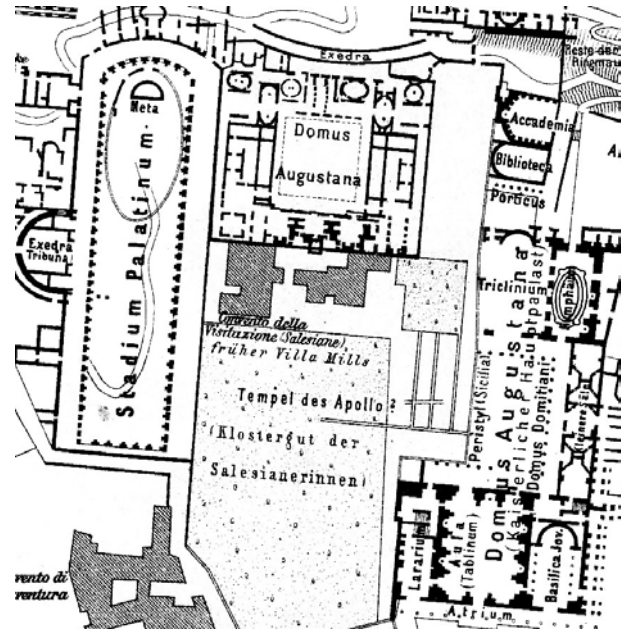
<sup>27</sup> Cf. WEEGE, F.: *Das Goldene Haus Neros*. Berlin 1913.



3. J. Plečnik: Sketch of the monumental portico at the southern façade of Prague Castle (detail), 1925. Archive of Prague Castle, Inv. No. 10313-0012. Repr.: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4).

provided the model for all future palaces. It had porticos on both sides, straight on the façade of the official residence and curved at the back façade, behind which was a private residence of the emperor [Fig. 4]. The best-preserved porticoed façade of the imperial palace was the sea front of Diocletian's residence in Split [Fig. 5].<sup>28</sup> It is on Dalmatian coast, and this might be of importance for Plečnik.

Plečnik's plans indicate that he wanted a monumental portico with rich sculptural decoration. He placed it in triangular pediment above the entablature



4. Domitian's Palace at Palatin, Rome, completed in 92. On the left, the hippodrome park, "Stadium Palatinum". Below right, the portico of the public section, "Atrium". Above centre, portico of the private apartment, "Exedra". Repr.: GSELL, FELS, Th.: Rom und Campagna. Leipzig – Wien 1895, between pp. 324-325, detail.

in one plan.<sup>29</sup> He also tried columns with statues, presumably personifications of Czech lands, which he placed at the upper part of columns, as in the ancient Greek temple at Agrigento.<sup>30</sup> On another plan, he placed the statues on the entablature, at the axis of columns [Fig. 3].<sup>31</sup> On these plans, the staircase behind columns is not straight, as in the first sketch, but it goes parallel with the portico and turns the other way. In these later variants, he shifted the portico forward in order to make room for stairs.<sup>32</sup>

In spring 1926, the heavy rains caused a catastrophe. The whole central portion of the southern gardens of Prague Castle started to slide down. Ex-

<sup>28</sup> At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, several works on the Diocletian's Palace at Split appeared. Cf. NIEMANN, G.: *Der Palast Diocletians in Spalato*. Wien 1910; HEBRARD, E. – ZEILER, J.: *Spalato. Le palais de Dioclétien*. Paris 1911.

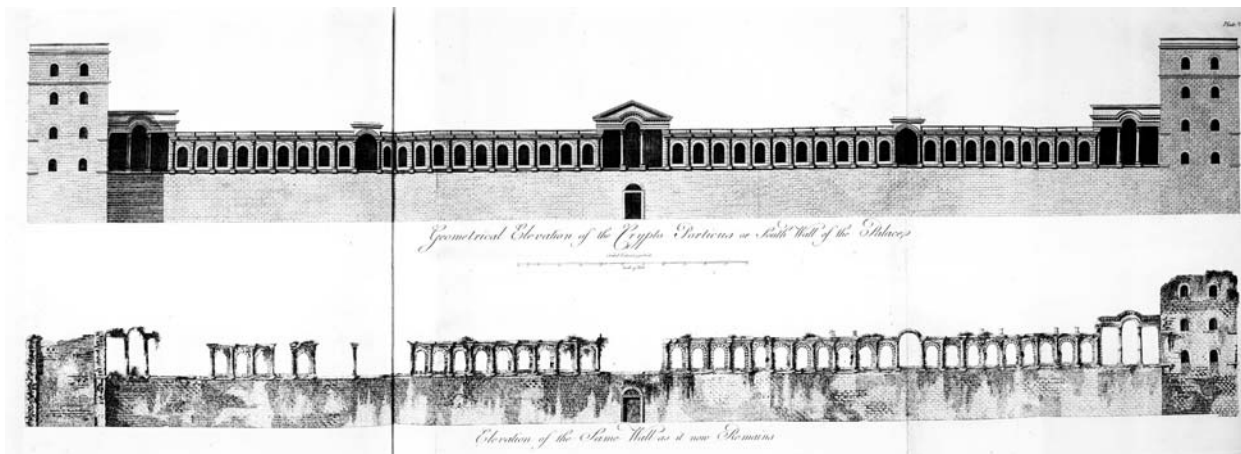
<sup>29</sup> LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), design on p. 350.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 350. Cf. SERRADIFALCO, Duca di [Domenico

Lo Faso Pietrasanta]: *Le Antichità della Sicilia. Vol. III. „Antichità di Agrigento“*. Palermo 1836, fig. 27. Plečnik visited Agrigento during his stay in Italy. – PRELOVŠEK, D.: *Josip Plečnik. Život a dílo*. Šlapanice 2003, p. 38.

<sup>31</sup> LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), designs on pp. 153, 352, 353.

<sup>32</sup> Ibidem, design on p. 153.



5. Diocletian's Palace at Split with a porticoed façade in the entire length of the seaside front between the corner risalits. Repro: ADAM, R.: Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia. London 1764, pl. VIII.

pensive supporting constructions had to be built and the works continued well into 1926. In this situation, it would not be reasonable to insist on a monumental portico, which Czech experts refused from the very beginning. Plečnik proposed instead of it stairs [Fig. 6]. The ultimate Plečnik's plan, which also contributed to a greater stability of the endangered area the Castle, was from October 25, 1927. Czech experts accepted this plan, and the works essentially ended at autumn 1931.

Statuettes of bulls which carry the baldachin on the 3<sup>rd</sup> courtyard gave the staircase its name [Fig. 7]. These bulls might be inspired by a marble statue of 345 – 338 BC, which decorated a tomb in Athens.<sup>33</sup> The idea of replacing pillar capital by a bull could come from a Hellenistic fragment from Delos, which Plečnik might know from numerous reproductions [Fig. 8].<sup>34</sup> Another characteristic element of the Bull

Staircase is the remarkable stonework of niches at landings, which looks like a rising sun. It might be inspired by niches in the Jerash from 191 AD [Fig. 9]. These heterogeneous details notwithstanding, the conception of Bulls' Stairs is Minoan. Excavations of the Palace at Knossos, Crete, inspired these stairs with columns in the centre [Figs. 10-11].<sup>35</sup> In the course of construction of the Bull Staircase, Plečnik heightened its Minoan character. He inverted Doric columns in order to taper down like Minoan columns.

For Plečnik, the giant portico was an irreplaceable loss, but stairs in Minoan style were a suitable replacement. Like a porticoed façade, it was a palace attribute. At Prague Castle, we find numerous instances of Plečnik's inspiration by Minoan and Mycenaean palaces.<sup>36</sup> Hard stones fascinated him, and he admired megalithic architecture, which was Mycenaean speciality [Fig. 12].<sup>37</sup> The most explicit

<sup>33</sup> In 1927, Plečnik sent to Otto Rothmayer a postcard from Athens with this bull. On the postcard he wrote: "Pražský brad – věrně Akropolis." ("Prague Castle – true to Acropolis.") Cf. LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), reproduction on p. 95.

<sup>34</sup> Cf. COCKERELL, C. R. et al.: *Alterthümer von Athen und anderen Orten Griechenlands, Sicieliens und Kleinasiens*. Darmstadt 1833, pp. 65-68, pl. V. On columns with bulls in ancient Greek architecture, cf. WEBB, P.A.: *Hellenistic Architectural Sculpture. Figural Motifs in Western Anatolia and the Aegean Islands*. London 1996, pp. 29-30.

<sup>35</sup> In 1924 – 1925, Plečnik used centrally placed column also in the western gate to the gardens and in the gate to alpinium.

<sup>36</sup> Cf. ALUŠÍK, T.: Minoan-Mycenaean Elements in the Work of Josip Plečnik at Prague Castle. In: *Studia Hercynia*, 8, 2004, pp. 59-66.

<sup>37</sup> Cf. CHOISY, A.: *Histoire de l'architecture*. Vol. 1. Paris 1899, p. 231.



6. J. Plečnik: *The Bull Staircase, Prague Castle, 1929 – 1931*. Repr.: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 281 above.

reference to Mycenaean palace at Prague Castle is the “Cyclopean Wall” under the Garden at the Bastion (Na Baště) [Fig. 13]. Minoans and Mycenaean created exemplary elitist, palace cultures, but Mycenaean architecture was outspokenly virile. That was something which Plečnik always preferred.

In 1927 – 1930, Plečnik built a hall in the traverse wing separating the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> courtyard of Prague Castle [Fig. 14].<sup>38</sup> It ought to serve as monumental vestibule to public rooms of the Castle, and its atmosphere is firmly severe. In this Column Hall almost military discipline reigns. He achieved this

<sup>38</sup> PRELOVŠEK 2003 (see in note 30), pp. 183-184.

<sup>39</sup> VLČEK, P.: *Modernism as a Means to Achieve Democracy*. T. G. Masaryk and Josip Plečnik. In: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), pp. 41-47, esp. p. 45: colona-



7. J. Plečnik: *The Bull Staircase, 3<sup>rd</sup> courtyard, Prague Castle, 1929 – 1931*. Repr.: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 358.

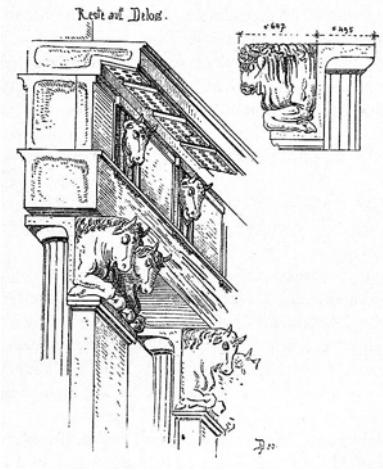
masculine appearance by two superimposed rows of columns of Doric type. The height of columns diminishes, and the shortest columns in the third row are in unusual Ionic form. He kept the decoration to a minimum and light grey granite columns contrast sharply with dark ceiling made of copper plates fastened by gilded rivets.

The literature on Plečnik presents the Column Hall as an expression of democratic ideals.<sup>39</sup> We can read also that it evokes interiors of Greek temples of the 5<sup>th</sup> century BC [Fig. 15] or the Propylaeum, the ceremonial gateway to Acropolis in Athens built during Pericles’ era [Fig. 16].<sup>40</sup> Plečnik visited Greece in 1927, and the temple of Aphaia in Aegina might be an inspiration for superimposed row of columns separated by architrave with mutules (brackets) situated beneath the corona of a cornice. Beside this feature, Plečnik’s rich and spacious Column Hall has nothing in common with classical Greek temple cella, which was narrow and dark.

As a building type, the Column Hall evokes ancient Roman basilica, which was a monumental space flooded with light and opened to the surrounding

des in the interior are a “contradiction”, a visual counterpart to Masaryk’s dictum that “democracy is discussion”.

<sup>40</sup> PRELOVŠEK 2001 (see in note 1), pp. 118-119; PRELOVŠEK 2003 (see in note 30), p. 183.



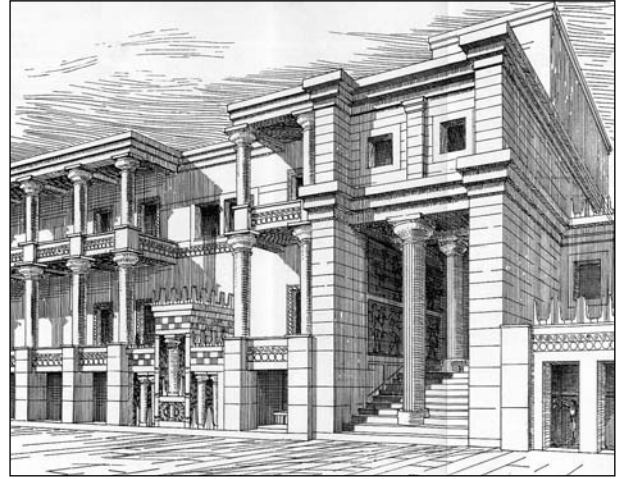
8. Hellenistic fragment from Delos. Repr: DURM, J.: Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1881, p. 155.



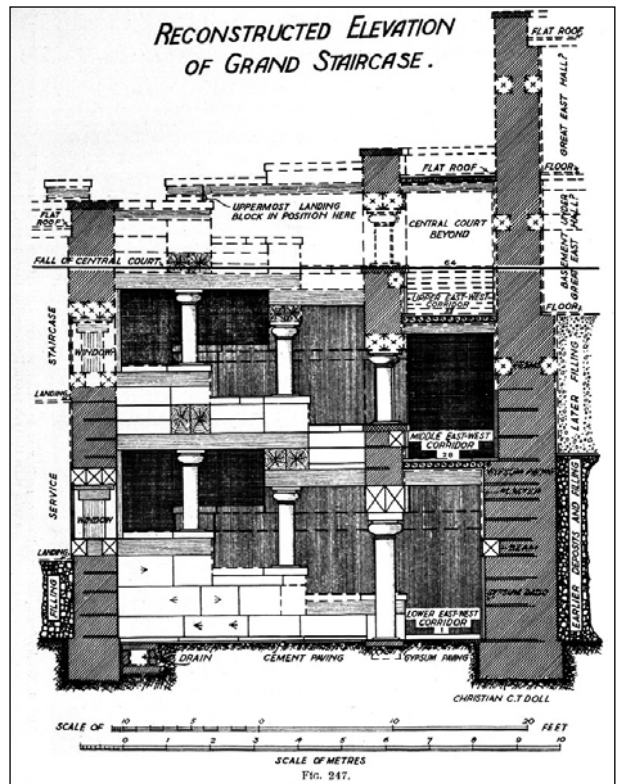
9. Niche in the Nymphaeum in Jerash, Jordan, 191 AD. Repr: DURM, J.: Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer. Darmstadt 1885, p. 196.

space [Figs. 17-18].<sup>41</sup> Plečnik opened the longer sides of the Column Hall with large arcades, so that cars could drive through or the Castle guard could traverse it on its march from the 1<sup>st</sup> to the 2<sup>nd</sup> courtyard. Another basilican aspect of the Column Hall was a tribune, from which the convention gathered in it could be addressed. On its northern side, there was a door at the top of monumental stairs in the form of half circle, and above this elevated door, there was a balcony. Plečnik conceived the Column Hall as a monumental vestibule of the public section of the Castle, in which the Spanish Hall dominated. Openness and ceremoniousness of the Column Hall

<sup>41</sup> Cf. REBER, F.: Die Urform der römischen Basilica. In: Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 14, 1869, pp. 35-58.



10. Reconstruction of the Palace of Knossos, the courtyard façade with the Grand Staircase, ca. 1900 BC, rebuilt ca. 1650 BC. Repr: EVANS, A.: The Palace of Minos at Knossos. Vol. II, 2. London 1928, fig. 532.



11. Reconstruction of the Palace of Knossos, Grand Staircase. Repr: EVANS, A.: The Palace of Minos at Knossos. Vol. II, 2. London 1928, fig. 247.



12. Cyclopean Wall, the Palace of Tirynth, 14<sup>th</sup> century BC. Repr.: DURM, J.: Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1881, p. 22.

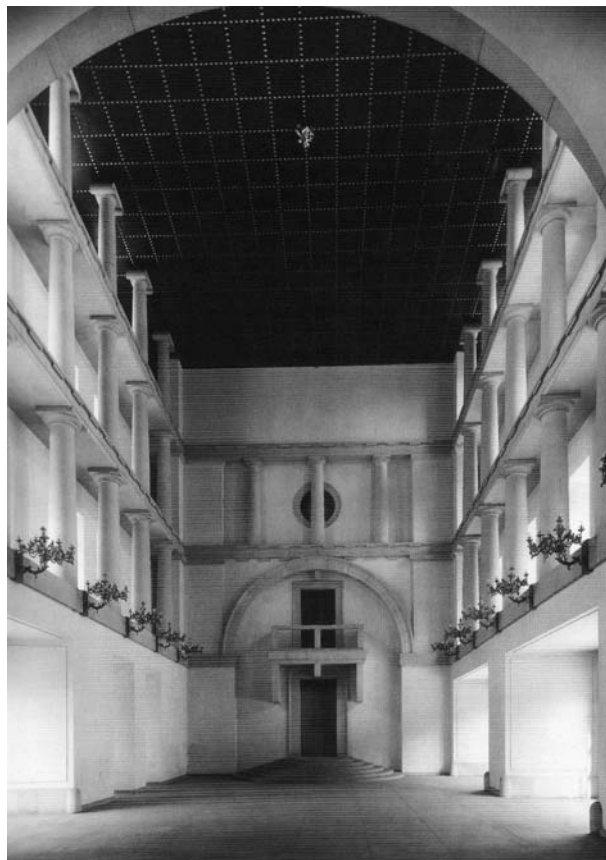


13. J. Plečnik: Access to the Deer Moat, Prague Castle, 1932 – 1933. Repr.: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 309 above.

announced the public nature of this section. Visitors ought to see through it, but once they get in, its solemnity ought to overwhelm them.

In the imperial era, basilica became one of the attributes of the palace of ancient Roman emperor. We find it in the public section in the palace of Domitian at Palatine in Rome as well as in Diocletian's Palace at Split [Fig. 19].<sup>42</sup> Plečnik's Column Hall is not true basilica; it only quotes its essential visual features. There is no colonnade on the lowest floor, and above it, colonnades are so close to the sidewalls that the

<sup>42</sup> On reconstruction of Domitian's Palace, see HAUGWITZ 1901 (see in note 18), figs. 68–69 (G. Tognetti, painter; Chr. Hülsen, archaeologist). On reconstruction of the Basilica, see *Basilica Flavia nel Palazzo imperiale Domiziano*, 1902 (photo; M. Gasperini, painter; G. Gatteschi, archaeologist).

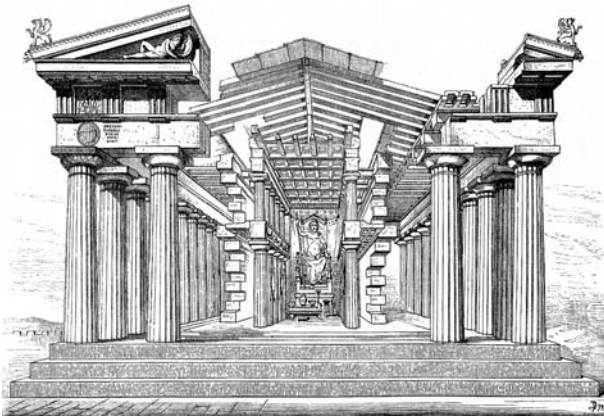


14. J. Plečnik: Column Hall, situation in 1927 – 1930, Prague Castle. Repr.: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 310 above.

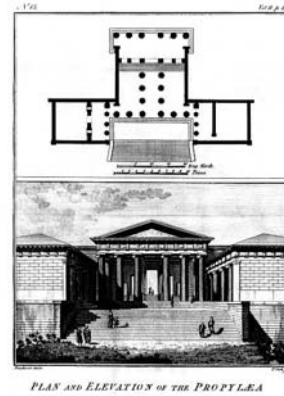
room behind them could not have any practical function. The Column Hall combines two ancient Roman building types – basilica and stately hall. The latter has a single nave the walls of which often decorate superimposed columns or half columns. The most famous ceremonial hall of this type was the “Aula Regia” (audience hall), the main space of the public area of Domitian's Palace at Palatine.<sup>43</sup>

Domitian's imperial palace at Palatine formed a whole, but it consisted of two sections, as already mentioned above. To the north, there was the public

<sup>43</sup> On reconstruction of the Aula Regia, see *Aula regia nel Palazzo imperiale Domiziano*, 1903 (photo; M. Gasperini, painter; G. Gatteschi, archaeologist).

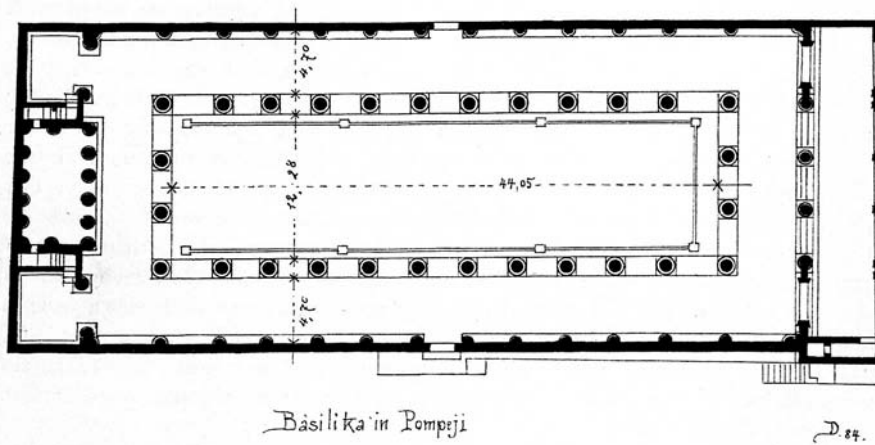


15. Athena Aphaia Temple, ca. 500 BC. Repr: DURM, J.: Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1881, between pp. 40 and 41.



PLAN AND ELEVATION OF THE PROPYLEA

16. Propylaea, Athenian Acropolis, 437 – 432 BC. Repr: BARTHÉLEMY, J.-J.: The Travels of Anacharsis the Younger. London 1793, Vol. 2, p. 216, engraving by T. Cook.



Basilika in Pompeji

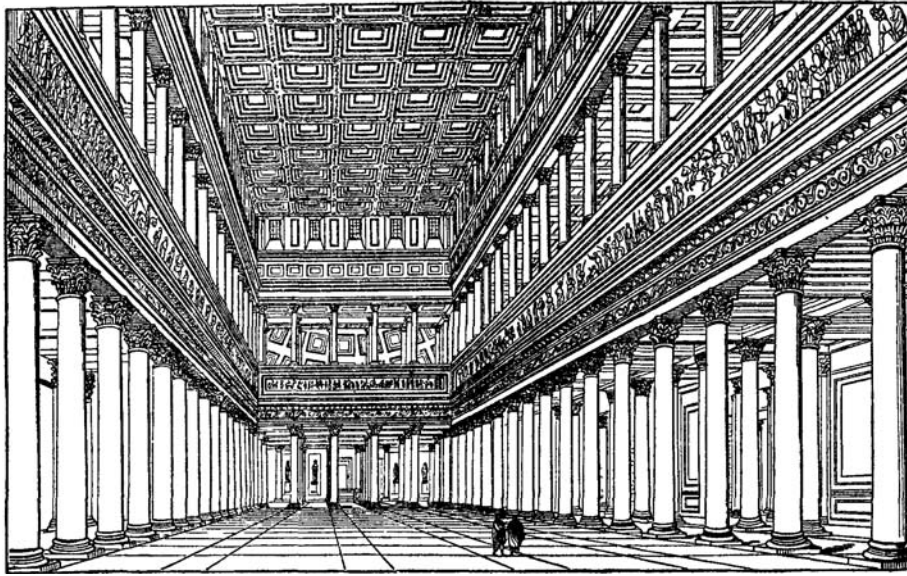
D. 84.

17. Basilica in Pompeii, second half of the 2<sup>nd</sup> century BC, doors at longer sides, shorter side oriented to the forum is open, at the opposite side is a tribune. Repr: DURM, J.: Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1881, p. 327.

sections with the Aula Regia and Basilica, in which emperor gave official audiences. To the south, with the façade facing southwest was the private residence of the emperor with an array of small rooms of varied floor plans. Private and public sections were not only in different architectural codes; they also communicated with the surrounding world differently. The public area faced the Forum Romanum, the traditional political and religious centre of Roman state. The private area had its main façade on the opposite side. This façade consisted of a monumental porticoed exedra, which did not do as entrance, but

as a place from which emperor looked at the city. Even more significant was the fact that this façade enabled optical communication of Roman citizens with their emperor, who was at the same time inaccessible and always available. Porticoed exedra loomed above the main Roman social gathering space, Circus Maximus, in which entertainments, as well as state ceremonies, took place.

The clear-cut division of public and private sections in Domitian's Palace was its main innovation. It became the dominant element of residences of ancient Roman emperors, who were godlike and simul-



18. Trajan's Basilica, 110 AD, Trajan's Forum, Rome. Repro: CANINA, L.: Gli edifizij di Roma antica cogniti per alcune reliquie. Roma 1848 – 1856, Vol. 2, tab. 123.

taneously ordinary men. In Renaissance and Baroque Europe, this polarity became a regular feature of residences of the highest rank. At Prague Castle, the palace of Emperor Rudolf II followed this pattern: in the southern wing was the private residence and in the northern wing the public rooms with the stately Spanish Hall. The Matthias Gate of 1614 provided this palatial complex with a monumental entrance. In his first sketches for the adaptation of the 1<sup>st</sup> courtyard of Prague Castle, which Plečnik made in 1920, he did not depart from this arrangement. He retained the traditional communication system: from the gate to the 1<sup>st</sup> courtyard, one proceeded along its central axis directly to the Matthias Gate.

In November 1920, Plečnik radically changed the concept. From that time on, he differentiated clearly between the public and private sections of Prague Castle in his plans. He conceived the Castle as an indivisible area with two clearly differentiated parts. It is to be noted that he apparently discussed this division with Masaryk.<sup>44</sup> According to Plečnik's new project the entry into the complex of Prague Castle

should diverge at the gate to the 1<sup>st</sup> courtyard. This forking played a crucial role in this plan, and Plečnik, therefore, stressed it by placing a pillar with Czechoslovak lion behind the gate to the 1<sup>st</sup> courtyard. From it, two paths would traverse the courtyard sideways and end at its opposite corners.<sup>45</sup> The northern way would lead to the Column Hall which was the monumental passage to the 2<sup>nd</sup> courtyard and to the Spanish Hall, the centre of the public section of the presidential residence. The southern way would end in front of the passage leading to president's private apartment.

In 1920, these new approaches were marked on the pavement of the 1<sup>st</sup> courtyard. This was the first and final step to the realisation of Plečnik's ambitious plans; the rest was not accepted. The distinction of public and private halves of Prague Castle presupposed the closing of the Matthias Gate. Czechs did not like this idea, which no doubt surprised Plečnik. Did not Masaryk want to separate the residence of Czechoslovak presidents from that of Habsburg emperors? His proposal would be entirely in keep-

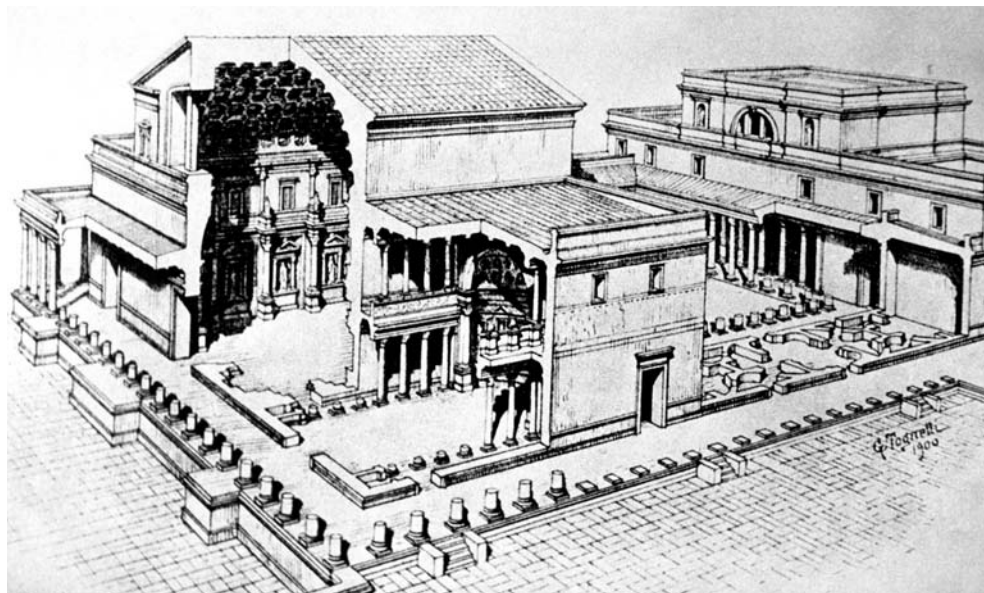
<sup>44</sup> According to Alice Masaryková, on the 2<sup>nd</sup> floor of the southern wing should be “an apartment for people who work on the creation of the present, a picture of the present embodied in the castle walls..., the 1<sup>st</sup> floor is to serve the purposes of representation, to all future people, and the Spanish Hall is to become the meeting place of the

people”. – Alice Masaryková, letter to Plečnik from September 27, 1921. Cf. LUKESŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 368.

<sup>45</sup> Ibidem, design on p. 19.



19. Domitian's Palace at Palatine, Rome, completed in 92 AD. From left to right: *Aula Regia* and *Basilica*. Repro: HAUGWITZ 1901 (see in note 18), fig. 68, drawing by G. Tognetti.



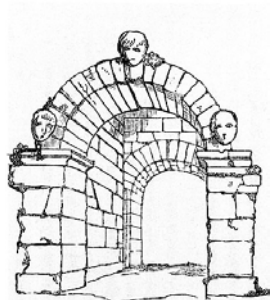
ing with this. Matthias Gate was the most prominent Habsburg monument at Prague Castle, the main symbol of this dynasty's presence in Bohemian lands. Plečnik proposed to put the Habsburg gate out of service. The closing of this gate would be a powerful symbolic gesture. In the lower part of the Matthias Gate, Plečnik planned doors with Czechoslovak state symbols, above the middle doors a state emblem. The rest of the gate openings ought to be closed with a grid. This grid would allow the visual contact with the 2<sup>nd</sup> courtyard, to which Czechs got used to.<sup>46</sup> Nevertheless, in 1930 Plečnik capitulated. The Matthias Gate remained opened, and Plečnik's new passage leading through the Column Hall were closed by glass doors, and later they were walled up.

From summer 1920, architect Jan Kotěra prepared plans for the private residence of the president of Czechoslovak Republic in the western half of the southern wing of Prague Castle. Masaryk did not like them. He saw the residence of Czechoslovak president as a state institution, the style of which ought to be timeless, with a spiritual message. He missed all this in Kotěra's plans. At the end of summer of 1921, Masaryk ended cooperation with him and asked Plečnik to design the president's apartment.



20. J. Plečnik: Gate to the passage to president's apartment, 3<sup>rd</sup> courtyard, Prague Castle, 1924. Repro: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 406.

<sup>46</sup> Ibidem, design on p. 20.



21. Etruscan gate, Volterra. Repr.: WORDSWORTH, Ch.: Greece. Pictorial, Descriptive and Historical. London 1853, p. 48, pl. I.



22. J. Plečnik: The passage to president's apartment, Prague Castle, 1923 – 1924. Repr.: LÚKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 390 below.

Plečnik's arrangement was symbolic and at the same time fully functional. In the southern corner of the 1<sup>st</sup> courtyard, there is a gateway to the passage leading to the next courtyard, at the opposite side of which is a gateway to another passage. Neither of these gates is in any way marked. The outward sign of president's apartment is only on the 3<sup>rd</sup> courtyard, which is the heart of the Castle complex. In the middle of the southern wing, there is an entrance to the stairs leading to president's library. Above the entrance is the balcony, from which president could address the crowd. At the southwestern corner of the 3<sup>rd</sup> courtyard, there is the opposite end of the passage to president's apartment. The gateway has

at its top a small gilded woman's head with a star above, which dates from 1924 [Fig. 20].<sup>47</sup> A year later Plečnik decorated in the same manner a gateway to rockery in the president's garden.

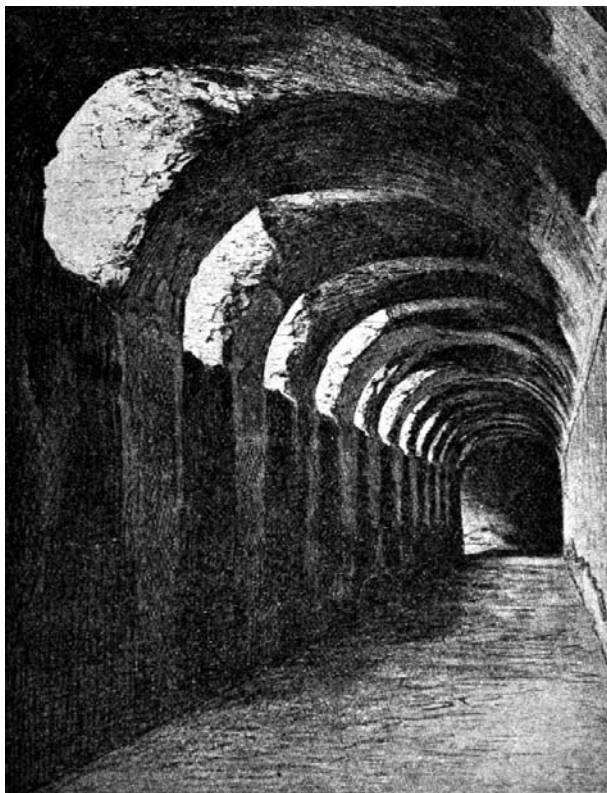
Heads on top of an arch are an ancient motif. It is a typical decoration of Etruscan city gates, where it had protective function [Fig. 21]. The woman head with a star might allude to legendary Libussa, the founder of Prague, but what matters is that it is not a state symbol. The apartment of the president of the republic ought not differ from that of any other citizen. Nevertheless, the enigmatic decoration on the gate at the 3<sup>rd</sup> courtyard indicates that it is not a standard flat.

In 1923 – 1924, the president's apartment was built and decorated according to Plečnik's plans. The passage from the 2<sup>nd</sup> to the 3<sup>rd</sup> courtyard [Fig. 22], in which president entered the elevator, looks like an ancient cryptoportico. Cryptoportico with light coming from above, through openings in the vault, was typical for ancient Roman architecture, and it became also a hallmark of imperial residences. Cryptoportico offered shade and coolness in summer, but this half-subterranean passage also provided a fast and secure communication in large complexes of ancient imperial residences. Plečnik might know them from the imperial palace at Palatine or from the villa of Hadrian at Tivoli [Fig. 23]. The palatial appearance of president's cryptoportico at Prague Castle stressed black marble columns of Minoan type.

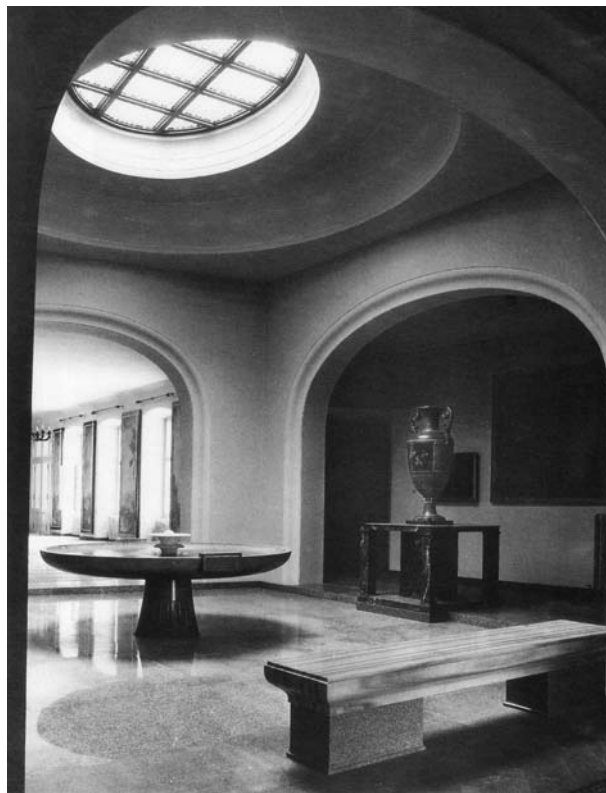
The elevator shaft was in the middle of presidential apartment, which was a string of rooms connected by a corridor facing northward, to the 3<sup>rd</sup> and 2<sup>nd</sup> courtyard. In the eastern half was a series of personal rooms for president and members of his family. At the easternmost end was an office of president's private secretary and president's library, which Masaryk used as a study and private audience chamber. The entire western half of the president's apartment contained salons, where president's guests could be received and entertained.

In the centre of president's apartment, near to the elevator, is the Impluvium. It is an irregular square room, all four walls of which pierce arcades [Fig. 24]. It served as a vestibule of the president's apartment, and its ceremonial function indicated a shallow oval dome inserted in the ceiling. In its middle is an oval window, which allowed sunlight enter the dark castle interior, in the evening the electric light replaced

<sup>47</sup> By Damjan Pešan. Cf. *ibidem*, design on p. 407.



23. *Cryptoportico, Hadrian's Villa at Tivoli, 117 – 138 AD. Repro: CAGNAT, R. – CHAPOT, V.: Manuel d'archéologie Romaine. Vol. 1. Paris 1916, p. 313, fig. 165.*



24. *J. Plečnik: The Impluvium, president's apartment, Prague Castle, 1923 – 1924. Repro: LUKEŠ – PRELOVŠEK – VALENA 1996 (see in note 4), p. 409.*

sunlight. Above this room, two roofs meet. The north-south wing separating the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> courtyards meets at this point the east-west wing, which forms the southern façade of Prague Castle. The ceiling window of the vestibule connected the president's apartment directly with sky, and Plečnik fully used the symbolic potential of this space. Directly under the sky window he placed its earthen counterpart, shallow round bowl made of granite with a water fountain in the middle. A column tapering upward supports the bowl. This column is the centre of the vestibule and the pivot of the whole presidential apartment.

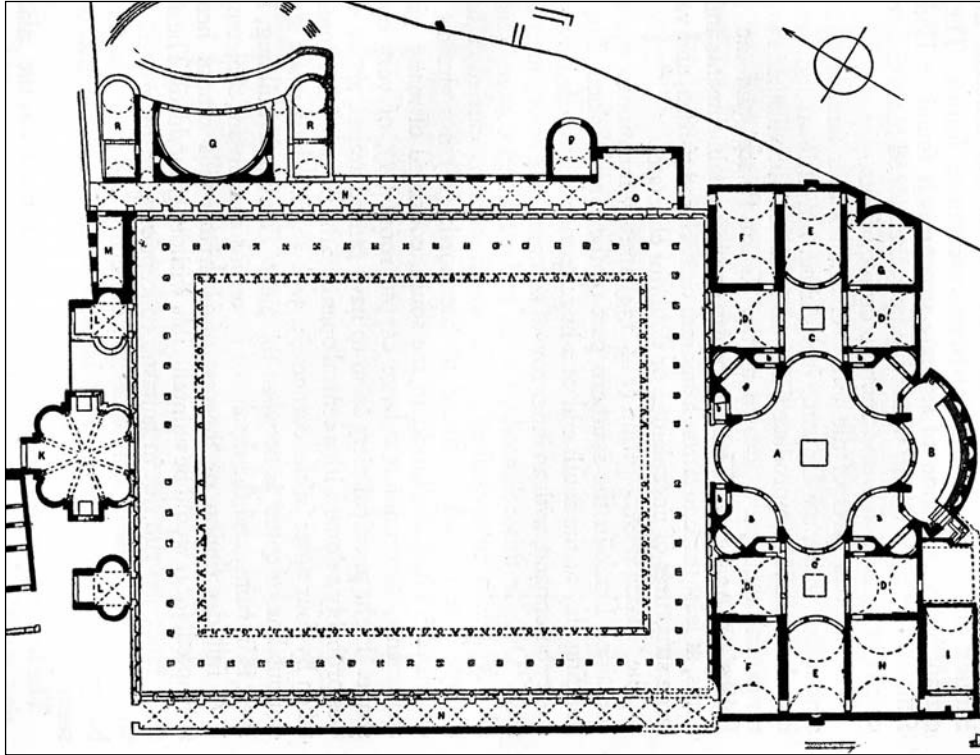
In the Impluvium, the ceiling window connects culture and nature, earthen and celestial. Plečnik's design explicitly stressed this reading; the vestibule

has marble floor. Moreover, it sinks below the level of the parquet floor around, as if rain-water came from the sky and would be collected here.<sup>48</sup> Impluvium is a name for a basin in which ancient Romans collected rain-water in the central room of Roman house, the ceiling of which had an opening in the middle. The name of the room, therefore, implies that the model of president's apartment was Pompeian house.<sup>49</sup> The motivation of this allusion is obvious; it was a way to connect president's apartment with Roman republican tradition. In ancient Roman house, impluvium was, however, always rectangular, as was also the compluvium, the opening above it.

The vestibule of president's flat does not quote the ancient Roman house but the dome with oculus,

<sup>48</sup> Plečnik originally planned a rotunda in place of the Column Hall. See *ibidem*, design on p. 19.

<sup>49</sup> Cf. PRELOVŠEK 2001 (see in note 1), p. 91: "... as a souvenir to president's trip to Italy and the visit of Pompeii... he created at Prague Castle a genuine Roman impluvium."



25. Piazza d'Oro, Hadrian's Villa at Tivoli, 117 – 138 AD. K: entrance vestibule at the northern side, A: the palace vestibule on the southern side, H: cryptoportico on the eastern and western side of the peristyle court. Repro: WINNEFELD, H.: Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Berlin 1895, pl. VI.

which was the characteristic feature of ancient Roman sacral architecture. The most famous example is the Pantheon in Rome built by Emperor Hadrian as a sanctuary of sun, of which oculus is a symbol. Sun's orbit on sky visualised the disk, which formed sunrays coming through the oculus, and which travelled in the temple's interior. This architectonic feature with powerful symbolic potential appears also in palatial architecture of ancient Rome, where it visualised the unique status of the emperor.<sup>50</sup>

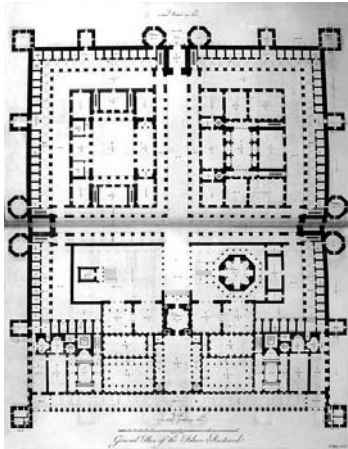
The first known instance of a palatial rotunda with oculus comes from Hadrian's Villa in Tivoli, from which emperor ruled his empire beginning with 134 AD [Fig. 25]. In this huge complex, the imperial residence was in Piazza d'Oro. It is in ruins, but in Plečnik's time, its original appearance was well known.<sup>51</sup> The palace was entered through

a vestibule in the form of the rotunda with an oculus in the middle of its dome. After visitors had traversed an open peristyle court, they entered another vestibule, which was in the centre of the imperial palace. It was a monumental rotunda with an oculus of diameter of 17.40 metres. Pilasters and columns replaced its walls entirely, similarly as Plečnik's vestibule at Prague Castle it opened to the surrounding rooms. The palace vestibule in Piazza d'Oro had the same proportions as the Pantheon in Rome; the dome formed exactly one half of its full height. The rotunda with oculus in the dome also served as a vestibule of the Diocletian's Palace in Split [Figs. 26-27]. It is the best preserved and the most popular of ancient Roman imperial palaces. Moreover, it came from Plečnik's homeland, the territory inhabited by Slavs.

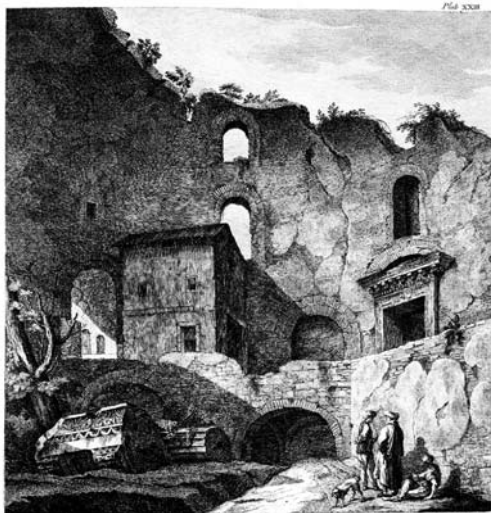
<sup>50</sup> Cf. RAHN, J. R.: *Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaus*. Leipzig 1866, p. 26.

<sup>51</sup> ISABELLE, C. E.: *Parallèle des salles rondes de l'Italie*. Paris 1863; WINNEFELD, H.: *Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Aufnahmen*

*und Untersuchungen*. Berlin 1895, pp. 68-71; SWOBODA 1918 (see in note 26), p. 69. In 1913, Wagner's pupil Josef Heinisch designed school a papal residence in Jerusalem modelled on the Piazza d'Oro. Cf. POZZETTO 1979 (see in note 20), figs. 265-266.



26. Diocletian's Palace at Split, ca. 300. Vestibule of the imperial residence is below, on the north-south axis. Repr.: ADAM, R.: Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia. London 1764, pl. VI.



*View of the Ruins of the Vestibulum*

27. Ruins of the vestibule of Diocletian's Palace at Split, ca. 300 AD Repr.: ADAM, R.: Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia. London 1764, pl. XXIII.

The reconstruction of Prague Castle of 1920 – 1935 embellished the newly founded republic and enhanced its reputation. This does not mean, however, that it glorified democracy. It is a speaking architecture, but its epic forms allude neither to democratic ideals nor to Athens of the 5<sup>th</sup> century

BC, which gave birth to these ideals. If Plečnik intended to link Prague Castle with Athens of Pericles, he would no doubt did it. It will be no problem for an architect as well-versed in ancient architecture as Plečnik was.<sup>52</sup>

From 1894, Plečnik studied in Wien, in Otto Wagner's school of architecture, and after he had finished it, he departed for a study trip to Italy and France.<sup>53</sup> He spent four months in Rome; it was his longest stay which, according to his own words, determined his understanding of architecture.<sup>54</sup> Plečnik was not only architect, but also teacher. From 1911 to 1921 he taught architecture at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. Afterwards, he continued to teach in the Department of Architecture at the University of Ljubljana. The teaching in Wagner school consisted in the study of models from antiquity or Italian Renaissance, but the emphasis was on the studio works. Students had to master different building types, from tombs and temples to villas and palaces. In his own pedagogical activity, Plečnik followed the example of his teacher, but sometimes he also presented a lecture on Vitruvius, Vignola or some other historical subject.<sup>55</sup>

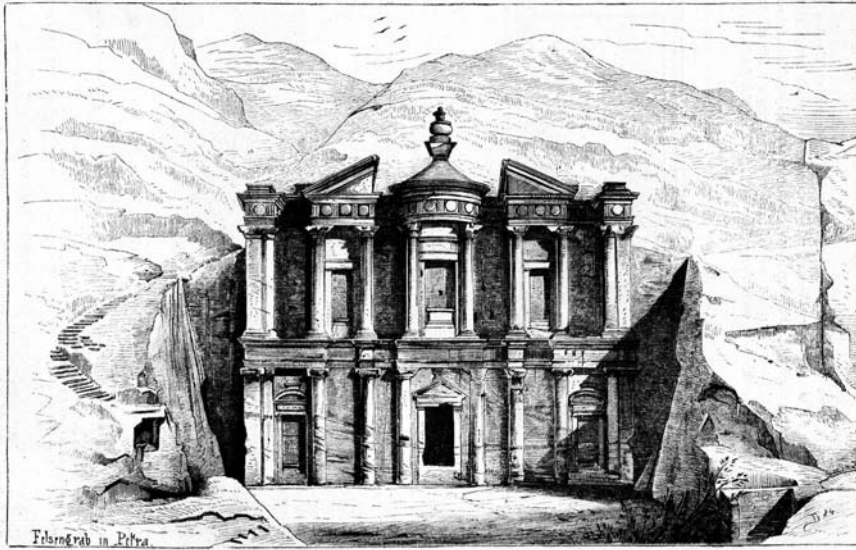
Ancient Roman architecture provided not only model for Plečnik's designs, but also for his innovative approach to architectural tradition. We must bear in mind that he formed his attitude to the classical tradition in Wien of the turn of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> cen-

<sup>52</sup> Plečnik is said to have in the greatest esteem the works of August Choisy (CHOISY, A.: *L'art de bâtir chez les Romains*. Paris 1873; CHOISY, A.: *Histoire de l'architecture*. Paris 1899). Cf. PRELOVŠEK 2003 (see in note 30), p. 20.

<sup>53</sup> Cf. GRAF, O.: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien 1964; POZZETTO, M.: *Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner*. Milano 1968; POZZETTO 1979 (see in note 20).

<sup>54</sup> Cf. STELÈ 1967 (see in note 19); PONTEL, A.: *Appunti di viaggio: Joze Plecnik in Italia*. In: *Arte-documento*, 9, 1996, pp. 181-187.

<sup>55</sup> ŠLAPETA 1989 (see in note 4), pp. 86-87: "Plečnik's school possessed an almost dogmatic unity of expression. Profane subjects were put aside to focus on monumental, sacred, and funerary themes, all treated in the spirit of antiquity." Cf. PLEČNIK, J.: *Výběr prací Školy pro Dekorativní Architekturu v Praze z roku 1911 – 1921*. Praha 1927; KREČIČ, P.: *Plečnik. The Complete Works*. London 1993, pp. 49-50; POZZETTO, M.: *Plečnikova šola v Ljubljani*. Ljubljana 1996.



28. Tomb in Petra. Repro: DURM, J.: Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer. Darmstadt 1885, p. 365.

turies, where art historians radically re-evaluated it. In 1901, Alois Riegl, published his book *Spätromische Kunstindustrie*, and two years later, followed the publication of equally groundbreaking book by Franz Wickhoff, *Wiener Genesis*.<sup>56</sup> These works rehabilitated ancient Roman architecture and evaluated the innovative approach to ancient Greek forms in a positive way. The discoveries of Hellenistic architecture and of European Baroque architecture, followed soon afterwards.<sup>57</sup>

“Ancient Roman Baroque”, which transformed traditional Greek architectonic forms, started to be studied seriously [Fig. 28].<sup>58</sup> Plečnik’s drawings and letters from Italian study tour of 1898 – 1899 indicate that he followed closely this development.<sup>59</sup> Among these drawings, we find not only monuments he visited himself, but also monuments of “ancient Roman Baroque” which he knew only from illustra-

tions of books or postcards. On one sheet of paper thus appeared early Christian church Sta Costanza in Rome and the so-called Tomb of Absalom of 1<sup>st</sup> century, which is in Jerusalem [Fig. 29].<sup>60</sup> The Tomb of Absalom, one of the most famous examples of the “ancient Roman baroque”, inspired Plečnik in a drawing for the Zacherl Villa of 1908.<sup>61</sup>

Plečnik admired Greek architecture, but for his own work legacy of ancient Roman Empire was of crucial importance and he never went off this course. We must also bear in mind that during Plečnik’s stay in Wien, attractiveness of the imperial idea did in no way decrease in the school of Otto Wagner. For Plečnik’s chief, tutor and mentor, empire was a safeguard of stability and cultural development. Wagner believed that the cultivation of traditional aesthetic canon based on ancient Roman imperial architecture was not out of keeping with the new cosmopolitan

<sup>56</sup> On Plečnik’s reception of Riegl, cf. PRELOVŠEK 1992 (see in note 12), p. 18.

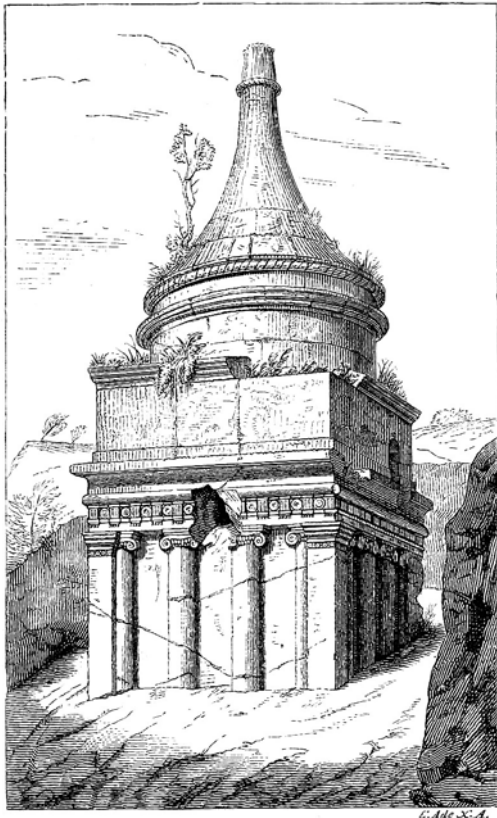
<sup>57</sup> Cf. BÄBLER, B.: Epochenbegriffe. In: *Neue Pauly*, 13, 1999, pp. 996-1008.

<sup>58</sup> In Plečnik’s time, the epicentrum of the “ancient Roman Baroque” was localised to the Eastern Mediterranean, including ancient Judea. Cf. CHOISY 1899 (see in note 37), p. 609. On Plečnik on the “ancient Roman Baroque”, see GRABRIJAN 1968 (see in note 10), p. 85.

<sup>59</sup> KREČIČ 1993 (see in note 55), p. 19: “Plečnik regularly singled out Baroque and Mannerist motifs to record in line sketches.” According to Plečnik, Baroque is a mirror of a Slavic soul. Cf. GRABRIJAN 1968 (see in note 10), pp. 85, 87 (but see also p. 111, where Plečnik criticized Baroque ornamentalism).

<sup>60</sup> Arhitekturni Muzej, Ljubljana, “Sepolcro Absolone”. Reproduced in PRELOVŠEK 2003 (see in note 30), p. 35.

<sup>61</sup> Arhitekturni Muzej, Ljubljana. Reproduced ibidem, p. 84.



29. Absalom's Tomb, Jerusalem, 1<sup>st</sup> century AD. Repro: BORRMANN, R. – NEUWIRTH, J.: *Geschichte der Baukunst I. Leipzig 1904*, fig. 226.

culture.<sup>62</sup> In the 1920s, Wagner's Czech pupils, Engel, Hübschmann and Kotěra, successfully introduced the visions of their teacher to Czechoslovak Republic. Plečnik got on in Prague because of his adherence to architecture of ancient Roman Empire. Architect

of Prague Castle was a Slavic patriot and admirer of Masaryk, but he was above all highly conservative person and admirer of ancient Roman architecture. He was an anachronism to Czech avant-garde artists, and the Czech mainstream audience reproached radicalness of his classicism.<sup>63</sup> In Slovenia of the second half of the 1930s, "*Plečnikesque is understood as a point of reference... for elite, aristocratic, and pan-national art against the spiritless liberal reinforced concrete modernism*".<sup>64</sup>

It was only at the closing decades of the 20<sup>th</sup> century, when historians of architecture started to admire and analyse Plečnik's work. At that time, they perceived him in a markedly different way; he became the "architect of the new democracy". No wonder that no one mentioned palaces of ancient Roman emperors in connection with Plečnik's work for T. G. Masaryk. The aim of this study was to demonstrate that precisely this building type might have been the main source of Plečnik's imagination. He revived (or tried to revive) many of its features at Prague Castle – porticoed façade, basilican hall, cryptoportico, vestibule in the form of a rotunda, and park shaped like a hippodrome. It is not likely that he would take all these features out of its original context. Plečnik did not hesitate to modify traditional forms in order to revive them, but he always respected tradition. Postmodern architecture of the end of 20<sup>th</sup> century influenced the renewal of interest in Plečnik's work. He was not, however, a pioneer of postmodernism.<sup>65</sup> Plečnik's innovations were bold, but they never countered the spirit of ancient Greek and Roman architectural tradition. If he quoted ancient Roman imperial palace in his work for Masaryk, it would be part of his concept of the renewal of Prague Castle.

<sup>62</sup> BOUSCH, D.: "Cosmopolis imperatrix". La notion de style impérial dans l'architecture viennoise, de l'historicisme à la "Sezession". In: *Revue germanique internationale*, 1994, No. 1 (Europe centrale. Mitteleuropa), pp. 137-149.

<sup>63</sup> PRELOVŠEK, D.: Karel Teige et le monolithe de Mrákotín. In: *Umění*, 43, 1995, pp. 111-112.

<sup>64</sup> HERSCHER, A.: Plečnik avec Laibach. In: *Assemblage*, 33, 1997, p. 62.

<sup>65</sup> Cf. BURKHARDT 1989 (see in note 4), pp. 5, 108-119; PRELOVŠEK 2003 (see in note 30), p. 80.

## Josip Plečnik, Pražský hrad a antický císařský palác

### Resumé

V roce 1996 byl v Praze uspořádán velkolepý výstavní projekt nazvaný *Josip Plečnik – Architektura pro novou demokracii*. Podtitul plečnikovské výstavy byl inspirován Masarykovou ideou proměny Pražského hradu. První prezident Československé republiky svou koncepcí nejuceleněji formuloval v dokumentu z 20. 4. 1925, v němž se cele postavil za všechny dosavadní architektonické návrhy Josipa Plečnika. Ke konceptu tohoto dokumentu připsal vlastní rukou: „*Smysl těchto požadavků je učinit z Hradu sídlo presidenta demokratického. Celá úprava Hradu zvenčí a uvnitř musí být prostou, ale umělecky ušlechtilou, symbolizující ideu státní samostatnosti a demokracie... Národ pohlíží na Hrad jako na věc národní, a proto přeměně Hradu koncipovaného a provedeného monarchicky v Hrad demokratický musí být věnována pozornost nejen prezidentů, nýbrž také vlády.*“

Plečnik měl dát Masarykovým idejím odpovídající architektonickou formu. Podle dnes všeobecně přijímaného názoru se Plečnik s Masarykovou koncepcí cele ztotožnil. Teze o demokratičnosti Plečnikovy přestavby Masarykova prezidentského sídla rychle zakořenila a je opakována jako nezvratný fakt, kterým bezesporu není. Je to pouhá teze. Plečnikův Pražský hrad měl bezesporu sloužit nově založené republice, to však vůbec nemusí znamenat, že to byla architektura demokratická. Je to jednoznačně „mluvící architektura“, ale její epické formy s demokratickými idejemi nemají nic společného. Pro opačné tvrzení neexistují žádné důkazy a mluví proti němu nesporná a všeobecně známá fakta.

Antiteze uniformity antické římské imperiální architektury a jedinečnosti architektury antické řecké demokracie, na níž Švácha staví svoji argumentaci, neodpovídá tomu, co o antické architektuře víme. Důležité je samozřejmě to, že už Plečnik věděl, že ve vztahu k tradici tomu bylo u antických Řeků a Římanů spíše naopak. Hlavním atributem architektury císařského Říma, jenž ji odlišoval od architektury klasického Řecka, byl právě tvůrčí přístup k tradičním formám. Originalita byla důsledkem improvizací

a experimentů iniciovaných často přímo císařem, jenž byl hlavním stavebníkem antického Říma.

Hlavním a jediným argumentem pro „demokratičnost“ Plečnikovy přestavby Pražského hradu jsou vyjádření T. G. Masaryka a jeho dcery Alice. O zadavatelových představách a jeho bezmezném obdivu k Plečnikovým hradním pracím jsme velmi dobře informováni. Plečnik se však o žádném svém díle nikdy jednoznačně nevyjádřil. Nechal vždy promlouvat pouze své stavby a dekorativní prvky. Takže se k nim musíme vrátit. Především bychom se měli věnovat „antikizujícím prvkům“. Všeobecně se má za to, že jsou pro jeho tvorbu klíčové, ale soustavně se jimi doposud nikdo nezabýval. Doposud nebyl napsán žádný odborný článek na téma Plečnik a antika. V žádné z monografií věnovaných tomuto slovinskému architektovi nenajdeme kapitolu věnovanou tomuto tématu.

Od roku 1894 studoval ve Vídni na škole Otty Wagnera a po jejím absolvování v roce 1898 odjel na studijní cestu do Itálie a Francie, z níž se vrátil na konci léta 1899. Nejdéle, čtyři měsíce, se zdržel v Římě, což mělo pro jeho další vývoj zásadní význam. Plečnik byl nejen architekt, ale také pedagog. Od roku 1911 do roku 1921 vyučoval architekturu na Umělecko-průmyslové škole v Praze, potom pokračoval ve výuce v Lublani. Výuka na Wagnerově škole sestávala ze studia klasických vzorů z antiky a italské renesance. Studenti museli zvládnout antický architektonický slovník – sloupy, profily architrávů, či římsy. Tyto znalosti potom využívali při navrhování architektonických typů, jako byla mausolea, chrámy, vily, zahrady, či veřejné budovy. Tuto metodu Plečnik převzal a řídil se jí ve vlastní pedagogické práci.

V této studii nejde o určení přesného původu jednotlivých antikizujících prvků v tvorbě Josipa Plečnika. To ani není možné, protože architekt nikdy žádné antické vzory nekopíroval. I když z nějaké konkrétní antické památky vycházel, zpravidla se od ní v definitivním návrhu radikálně odchýlil. Půjde spíše o to, zda se tu nevyskytuje soubor antických



prvků ukazující na nějaký konkrétní stavební typ. Takový soubor tu skutečně existuje. Kombinace portika, basiliky, rotundy, kryptoportika, hipodromu a obelisku ukazuje na císařský palác.

To samozřejmě v žádném případě neznamená, že by první prezident Československé republiky byl Plečnikovou architekturou charakterizován jako antický císař. Plečnik pro jeho rezidenci pouze zcela logicky vybral ten nejvznešenější a nejdokonalejší stavební typ rezidenční architektury, který znal – palác císaře antické říše římské. V Plečnikově koncepci hradní přestavby měly klíčový význam dva prvky, obelisk a monumentální portiko. Obelisk byl atributem antického římského hipodromu známého jako Circus Maximus, jenž byl propojen s císařským palácem na Palatinu. Mezi 14. a 17. 7. 1920 architekt vypracoval sérii deseti návrhů řešení Rajske zahrady na západní straně. Ve třetím návrhu pojal zahradu jednotně a celou její plochu vyplnil antickým hipodromem. Jednoznačné je to u prvního návrhu. Na rovné straně antického hipodromu byl start a cíl, zatímco protější strana byla zaoblená, aby se zde mohli koně otočit. Plečnik ideu zahrady jako hipodromu potom ještě třikrát obměnil, ale v pozdějších návrzích a v definitivním projektu z 21. 2. 1921 však architekt od jednotící myšlenky upustil. Vrátil k několikadílné koncepci zahrady, která byla nakonec realizována.

Obelisky byly umístěny uprostřed zdi v ose oddělující závodní dráhy, která se nazývala „spina“ (páteř). Obelisky byly tedy páteří hipodromu, na jehož existenci zdálky upozorňovaly. Idea vatikánského obelisku jakožto věčného svědka sebeobětování byla Masarykem na Pražském hradě aktualizována a přizpůsobena českým poměrům. Hipodrom byl umístěn podél vily tak, že jejich osy probíhaly paralelně, kultura a příroda tak byly uvedeny v dokonalou harmonii. Tuto konfiguraci najdeme i u nejslavnějšího archeologického dokladu parku v podobě hipodromu, který Plečnik bezesporu navštívil během svého římského pobytu. Jedná se o hipodrom u Domitianova císařského paláce na Palatinu dokončeného roku 92. O tom, jak taková rezidence vypadala, si mohl udělat velice přesný dojem při návštěvě vily císaře Hadriána v Tivoli z let 118 – 138, která sloužila jako oficiální rezidence císaře Hadriana. Jedná se o shluk budov, malebně rozestý po svahu obráceném na jih, včetně nezbytného hipodromu.

Ideou antikizující kolonády představené před jižní průčelí Hradu se Plečnik začal zabývat v roce 1923. Nakreslil tehdy návrhy pro pavilon Bellevue, jímž byly zahrádky pod Ústavem šlechtičen odděleny od prezidentovy zahrady. Pavilon Bellevue byl dokončený v roce 1924, ale při pohledu z města charakter Hradu nijak neovlivnil. To mělo být úkolem monumentální kolonády, kterou Plečnik navrhuje v lednu roku 1925. Podle původního návrhu měly být obelisk i portiko vysoké okolo 20 metrů. Při pohledu od řeky by se tak u západního konce hradního komplexu, z Rajske zahrady, tyčil obelisk. Uprostřed jižní fasády, pod věžemi gotické katedrály vyčnívajících nad hradní komplex, by byla vložena antická kolonáda sestávající z pěti gigantických sloupů. Vrchol obelisku a kladí portika by sahaly až téměř k dolnímu okraji střechy Pražského hradu. Byly by to architektonicky vůbec nejradikálnější a technicky nejobtížnější Plečnikovy zásahy do podoby Pražského hradu.

Profesor Wirth, zastupující Ministerstvo školstva a národní osvěty, s návrhem nesouhlasil, ale Plečnik podporován prezidentem jej dále rozpracovával. V dalších návrzích se v monumentálním portiku počet sloupů ustálil na pět, které měly symbolizovat pět zemí Československé republiky. Podobně jako v případě obelisku Plečnik po konzultaci s prezidentem Masarykem svůj antikizující návrh upravuje tak, aby se mohl stát součástí československé státní symboliky. Ve výše zmíněném memorandu ze 20. 4. 1925 se Masaryk rozhodně staví za Plečnikův návrh. Přeje si, „*aby na Velech stálo pět kamenných sloupů, spojených architrávem*“.

V Plečnikově době se všeobecně vědělo, že atributem císařského paláce bylo průčelí se sloupovým portikem. Toto portiko bylo výpůjčkou z architektury antických římských přímořských vil, kde sloužilo k integraci interiéru vily s okolním. U císařského paláce nemá sloupová kolonáda tuto praktickou funkci a jejím hlavním posláním bylo vyčlenění paláce ze sféry rezidenční architektury tak, aby bylo vyjádřeno jedinečné postavení stavebníka. Motiv monumentálního portika se poprvé ve větším měřítku objevil v „Domus Aurea“ císaře Nerona, což byla gigantická vila uprostřed města. Kanonickou podobu dostal císařský palác v Domitianově rezidenci dokončené roku 92, která měla monumentální portiko na obou stranách. Monumentální portiko měl rovněž Diocletianův palác ve Splitu.

Koncepce Býčího schodiště a zejména jeho jižní průčelí bylo inspirováno minojskou Krétou. Právě v Plečnikově době bylo objeveno dvouramenné schodiště v krétském Knossu, kde je střední stěna u podesty rovněž nahrazena sloupem. Středový sloup, jímž minojská Kréta obohatila světovou architekturu, ale který používali i Řekové a později byl častý i ve středověké architektuře, byl oblíbeným Plečnikovým motivem. V jižních zahradách jej v letech 1920 – 1930 použil před průčelím býčího schodiště a podruhé v roce 1924 – 1925 na západním vchodu a po stranách branky Alpinia. K mykénskému dědictví se přihlásil Plečnik kamennými doplňky Jižních zahrad, ale především vydlážděním nádvoří Pražského hradu, které bylo ve své době něčím zcela nevídaným. K mykénské hradní architektuře se Plečnik explicitně přihlásil „kyklopským zdívem“ pod zahradou Na Baště.

Ve všech evropských jazycích stále rezonuje jméno římského kopce Palatinu, na němž stál palác římských císařů. Jeho součástí byla také basilika, což je další motiv Plečnikovy přestavby Hradu, který byl inspirován antickým císařským palácem.

Domitianův císařský palác měl dvě části, vlastní obydlí císaře a reprezentační rezidenci. Její součástí byly monumentální haly, mezi nimiž byla také basilika a basiliky byly rovněž součástí Diocletianova paláce ve Splitu. Plečnik vedle Matyášovy brány zbudoval v letech 1927 – 1930 vstupní halu v podobě basiliky, která měla být hlavním vstupem do reprezentačních prostor Pražského hradu. Pro snahu o propojení Plečnikovy architektury s Řeckem a demokratickými ideály je charakteristické, že inspirace pro tzv. Plečnikův sál byla hledána v klasickém Řecku, a to v interiéru chrámu, nebo v Propylejích, slavnostním vstupu na Akropol v Athénách.

Nad sebe nastavená sloupořadí se v interiéru objevují v řecké chrámové architektuře z doby okolo roku 500 př. Kr. Už v prvním doloženém případě, chrámu Athény Afaie na Aigině, jsou sloupy v horním patře menší. Tyto temné a úzké prostory však nemají jinak nic společného s Plečnikovou síní na Pražském hradě. Souvislost s antickou římskou basilikou je naopak evidentní, v obou případech se jedná o monumentální prostory zalité světlem a otevřené do okolního prostoru na všech stranách. Podle původního Plečnikova návrhu by bylo možné boční stěny zcela otevřít a sálem by tak mohly projíždět kolony automobilů přijíždějících na Hrad.

Architektura Plečnikovy síně není skutečnou basilikou, pouze jejím náznakem. Spodní patro je bez sloupů a v horních patrech jsou sloupy na podélné straně těsně u bočních zdí, takže prostor za nimi nebyl určen k procházení. Spíše se jedná o sál se zdmi ozdobenými na sebe nastaveným sloupořadím. To byla běžná dekorace antických římských reprezentačních prostor, například hlavní auly Domitianova paláce, Aula Regia. S římskými basilikami a palácovými aulami má Plečnikův sál společné to, že prostora je jednoznačně orientovaná k jedné z kratších stran, kde se nachází tribuna. Na severní straně, směrem k hlavní reprezentační prostoře Hradu, Španělskému sálu, jsou v Plečnikově síni dveře vyzdvížené na polokruhové monumentální schodiště, navíc jsou zarámovány obloukem. Nad dveřmi jsou nastaveny menší dveře s balkónem.

Římský císařský palác na Palatinu tvořil jednotný celek, ale jeho dvě části, obytná a reprezentační, od sebe byly jednoznačně odděleny. Jejich architektonické pojetí bylo jiné a měly také zcela jiný systém komunikace s okolím. Reprezentační část byla obrácena k Foru Romanu, monumentálním portikem se přímo vcházelo do sálů, v nichž císař přijímal hosty. Soukromá část paláce měla portiko na opačné straně. Byla zde monumentální exedra s portikem, kterým se však do paláce nevcházelo, bylo určeno k vyhlídce obyvatel paláce. Exedra s portikem se tyčila nad hlavním římským společenským shromaždištěm, jímž byl Circus Maximus. Exedra sloužila především k optickému kontaktu Římanů s císařem, který tak byl současně nedostupný i trvale přítomný.

V prvních návrzích na úpravu 1. nádvoří, které Plečnik vypracoval v roce 1920, ještě počítal s původní komunikací od vstupní brány přímo k Matyášově bráně. Už v listopadu tohoto roku však koncepci radikálně měnil. Hned za vstupní branou se měla komunikace větvit na dvě cesty vedoucí k protilehlým rohům 1. nádvoří. Jižním směrem měla vést cesta k prezidentskému bytu a severním směrem k novému průchodu mezi 1. a 2. nádvořím, z něhož by se také vstupovalo do Španělského sálu. Místo, kde se cesty oddělovaly, mělo dostat dominantu v podobě pilíře s „československým“ lvem. Cesty měly být viditelně vyznačeny na dlažbě 1. nádvoří a Plečnikův návrh byl realizován v roce 1922. Je to ale jediný prvek Plečnikovy koncepce, v níž by byly soukromá a veřejná části prezidentské rezidence i navenek odlišeny.

Plečnickovi na jasném oddělení soukromé a veřejné části prezidentské rezidence na Pražském hradě velice záleželo. To byl hlavní důvod, proč v listopadu 1920 navrhuje Matyášovu bránu, umístěnou v ose nádvoří, zcela uzavřít. Bylo by to navíc zcela v souladu s Masarykovým přáním odlišit rezidenci prezidenta republiky od sídla habsburských císařů, jejichž hlavní připomínkou na Pražském hradě byla právě brána císaře Matyáše. Brána měla být opatřena ve spodní části dveřmi s československými státními znaky, nad nimi měla být římsa s malým státním znakem a zbývající část oblouku brány měla být uzavřena mříží. Po Plečnickově zásahu by byl slavnostní vstup do Hradu spojenému s habsburskou nadvládou zbaven praktické funkce a stal by se výlučně historickou památkou. Zásah však překvapivě vyvolal ohromný odpor pražské veřejnosti, kterému se architekt jen nerad podřídil, upustil od něj až v roce 1930.

Již roku 1919 byl byt prezidenta plánován do východní části jižního křídla Hradu. V létě 1920 byl Jan Kotěra pověřen vypracováním plánů a do roka jich vypracoval celkem 39, takže by bylo možné přestavbu zahájit. Kotěrově návrhu však chyběla nadčasová dimenze, Masaryk s ním proto spolupráci na konci léta 1921 ukončil a pověřil tímto úkolem Plečnicka. Téma prezidentského sídla bylo v letech 1920 – 1921 zjevně tématem hovorů T. G. Masaryka s jeho dcerou Alicí, která zastupovala nemocnou matku v roli první dámy nového státu. Z dochované korespondence vyplývá, že Masaryk a jeho dcera Alice si uvědomovali symbolický význam prezidentské rezidence a jejích jednotlivých částí. V jižním traktu měla být ve druhém patře soukromá rezidence lidí, „*kteří pracují na utváření dneška; obrazem dneška, vtěleným do hradních zdí*“. O patro níž měly prostory sloužit k reprezentacím účelům „*všem pracujícím lidem*“. V severním traktu se měl Španělský sál stát „*sbromaždištěm lidí*“. Zcela v souladu s touto koncepcí byl Plečnickův sál z let 1927 – 1930, který měl být v původní koncepci otevřený na všech stranách.

Prezidentský byt začal Plečnick navrhovat na podzim roku 1921. Vstup do jeho prostor Plečnick nijak nemonumentalizoval, ale vrata vjezdu ze 3. nádvoří zakončil v roce 1924 pozlacenou plastikou ženské hlavy s hvězdou nad čelem. Obdobným způsobem pojal v roce 1925 Plečnick i branku do alpinia v jižní zahradě. Hlavy na vrcholu oblouku byly známým atributem etruských městských bran, kde měly ochran-

nou funkci. Plečnick tímto nenápadným způsobem naznačil mýtický rozměr prezidentského bytu.

Ve druhém patře, na průsečíku jižního křídla s příčným traktem, Plečnick v letech 1923 – 1924 zbudoval monumentální vestibul, z něhož se vstupuje do soukromých prostor prezidenta. Místnost je známá jako „Impluvium“, což byla v antickém římském domě nádrž pro dešťovou vodu, Plečnickův vestibul je totiž interpretován jako evokace pompejského domu. V římském domě však bylo impluvium vždy pravoúhlé, stejně jako compluvium, světlík umístěný nad ním. Kupole s okulem je charakteristickým prvkem sakrální architektury známým především z římského Pantheonu. Jako výpůjčka ze sakrální architektury se tento motiv objevuje i v římských v císařských palácích. Vestibul kruhového půdorysu s kupolí otevřenou k nebesům okulem, zdůrazňoval zcela výjimečný statut císaře.

Rotundy s kupolemi byly už v roce 1775 objeveny v Domitianově paláci na Palatinu. První doklad vestibulu pojatého jako rotunda známe z Hadrianyovy vily v Tivoli, odkud císař od počátku roku 134 spravoval říši římskou. Vlastní císařský palác je známý jako Piazza d’Oro a v Plečnickově době byla jeho koncepce velmi dobře známa. Do palácového komplexu se vstupovalo vestibulem kruhového půdorysu s okulem, za nímž byl rozlehlý peristyl. V jeho ose, naproti vstupní rotundě stál vestibul budovy císařského paláce. Jednalo se o monumentální rotundu o průměru 17,40 metrů, jejíž stěny byly nahrazeny sloupy a pilíři, takže byla podobně jako Plečnickův vestibul vizuálně propojena s okolním prostorem. Na vrcholu kupole v Piazza d’Oro byl okulus. Kupole vestibulu byla zjevným citátem Pantheonu, protože prostora měla stejné proporce – kupole tvořila polovinu celkové výšky sálu. Rotunda s kupolí a okulem ostatně tvořila i vestibul Diocletianova paláce ve Splitu, který byl nejzachovalejším a nejlépe prozkoumaným palácem antických římských císařů. Nešlo tu jenom o tektoniku, ale také o symbolické formy. Plečnickův tvůrčí přístup k antické architektonické tradici se týkal nejen slovníku a skladby antického architektonického jazyka, ale také jeho ideového poselství. Plečnickovy inovace nikdy nešly proti duchu antické architektonické tradice. Jestliže v hradních pracích opakovaně evokoval antický císařský palác, byla to nepochybně součástí jeho aktualizace tohoto antického stavebního typu.

Plečnikovo novátorství bylo, jako vše v jeho díle, inspirováno antickými vzory. Plečnikův postoj k antickému umění se formoval na přelomu 19. a 20. století ve Vídni, kde právě tehdy došlo k jeho radikálnímu přehodnocení. V roce 1901 vyšla kniha Aloise Riegla *Spätrömische Kunstindustrie* a za dva roky na to *Wiener Genesis* Franze Wickhoffs, v nichž bylo rehabilitováno římské umění. Vzápětí na to bylo objeveno helénistické umění, které připravilo půdu pro specificky římský tvůrčí přístup k dědictví klasického Recka. Do centra zájmu se dostává „římské baroko“, jehož charakteristickým znakem je radikální inovace tradičních architektonických forem. Paralelně s tímto vývojem došlo k rehabilitaci evropského barokního umění, která vyšla vstříc silícímu zájmu architektů o barokní formy. K nim patřil nepochybně také Plečnik, což dokazují jeho kresby z italské cesty v letech 1898 – 1899.

Recepce a interpretace Plečnikova díla je nápadně asymetrická. Je to architektura jednoznačně historizující. V tom je dnes spatřován jeho přínos pro vývoj architektury první poloviny 20. století, která se tehdy naopak od historismu radikálně odvrátila. Právě proto byl na přelomu 20. a 21. století obdivován tento přesvědčený tradicionalista, v jehož každém díle rezonují tvary z předchozích tisíciletí vývoje architektury. Historizující dimenze jedno-

značně dominuje v recepci Plečnikova díla, ale jeho interpretace na ní není postavena. Tato asymetrie samozřejmě nijak nepřekvapuje, neboť je logickým důsledkem výjimečného postavení Plečnika v dějinách architektury.

Plečnik samozřejmě předpokládal, že jeho tvorba bude poměřována s Římem, který v jeho době byl stále středobodem nejen architektonické tvorby, ale i veškerého duchovního světa. Již za Plečnikova života se však jeho práce dostávají do zcela nového kontextu. Od poloviny 20. století přestalo být klasické vzdělání povinnou výbavou příslušníka společenské elity. Řím s jeho antickými památkami ztratil své výlučné postavení, což západní kulturu zásadně ovlivnilo. Plečnikova antikizující tvorba je konfrontována se světem, v němž se znalost antického egyptského, řeckého či římského architektonického jazyka rychle stává výlučnou doménou specialistů.

Popularita Plečnikova díla je do značné míry produktem nostalgie po ztraceném světě, který jeho dílo evokuje. Antická dimenze tohoto díla je dnes obdivována právě proto, že jednotlivé „antikizující prvky“ byly sémanticky vyprázdněny, takže mohly být naplněny zcela novým obsahem. Plečnikovo dílo se tak mohlo stát demokratickou architekturou, přestože nemáme žádné důkazy o tom, že to byl architektův záměr.

## Dalí's *Metamorphosis of Narcissus*. A Break with the Classical Tradition or Ovid's Story Retold in an Ingenious Way?

Martin GERM

Dalí's *Metamorphosis of Narcissus* (1937; London, Tate Modern) is one of the most famous paintings of the Catalan surrealist as well as the most original treatment of the Narcissus myth in the 20<sup>th</sup> century painting. Its originality aroused curiosity from the very moment it was created and the masterpiece still attracts attention of the scholars.<sup>1</sup> Although the scholarly approaches might differ considerably, the greater part of the studies concentrate on psychoanalytical interpretations. Among recent contributions one should mention the analysis of Haim Finkelstein in *Salvador Dalí's Art and Writing*, an article by Milly Heyd "Dalí's 'Metamorphosis of Narcissus' Reconsidered", and above all the in-depth study by David Lomas in *Narcissus Reflected*.<sup>2</sup>

The extravagant combination of the rich iconographic tradition of the Narcissus myth in European

art and the new surrealist approach, Dalí's erudition, self-analysis, autoerotic as well as artistic exhibitionism, result in the intrigue of the painting, which remains enigmatic and eludes the attempts of any final or undisputable interpretation. Considering Dalí's interest in psychoanalysis and especially in the Freudian theory of narcissism, the psychoanalytic components in the iconography of *Metamorphosis of Narcissus* cannot be ignored and are indeed vital for its understanding. On the other hand it is clear that by concentrating on psychoanalytical approach only, one might fail to notice some other iconographic aspects that should not go by unmarked.

One of them is the question of how Dalí's painting relates to the *Metamorphoses* by Ovid as the main classical source of the Narcissus myth.<sup>3</sup> Strange as it might seem it has not yet been fully explored and

<sup>1</sup> Dalí's letters to his friend and patron Edward James show he was very proud of the *Metamorphosis of Narcissus* as proved by his letter from 15 June 1937 (Edward James Foundation, West Dean). He considered it an important stage in his artistic career also because of the originality of simultaneous treatment of the theme in painting and poetry and the full realization of the newly developed paranoiac-critical method. The poem with the same title as the painting was published both in French and English to reach greater international attention. James Edward (actual owner of the painting) deemed both painting and poem a great artistic success. The fact that Dalí decided to take this picture to the long-awaited meeting with Sigmund Freud in 1938 illustrates Dalí's high esteem of the painting. Finkelstein considers the painting a turning point in Dalí's artistic development. Cf. FINKELSTEIN, H.: *Salvador Dalí's Art and Writing 1927 – 1942. The Metamorphosis of Narcissus*. Cambridge 1996.

<sup>2</sup> HEYD, M.: Dalí's "Metamorphosis of Narcissus" Reconsidered. In: *Artibus et Historiae*, 5, 1984, No. 10, pp. 121-131; FINKELSTEIN 1996 (see in note 1), pp. 229-242; LOMAS, D.: *Narcissus Reflected*. Edinburgh 2011, pp. 26-53. See also LOMAS, D.: Sobre el Narcisismo en Dalí: Una introducción. In: DALÍ, S.: *Metamorphosis of Narcissus/La Metamorfosis de Narciso*. Barcelona 2009, pp. 89-133; LOMAS, D.: Metamorphosis of Narcissus: Dalí's Self-Analysis. In: DAWN, A. – BRADLEY, F. (eds.): *Salvador Dalí: A Mythology*. London 1998, pp. 78-100.

<sup>3</sup> For Ovid as the main source, see ORLOWSKY, U. – ORLOWSKY, R.: *Narziss und Narzissismus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstin-szenierung*. München 1992, pp. 19-20; BELTING, H.: *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge (Mass.) – London 2011, p. 232. For reception of Ovid's

opinions of scholars differ considerably. The majority of the authors agree that Ovid's story of the beautiful Boeotian youth represents an important inspiration for Dalí's *Metamorphosis of Narcissus*. But they usually treat the issue as a fact without an effort to pursue further the question of Ovidian elements in the painting. Others imply that Dalí's revolutionary treatment of the theme has little in common with Ovid's poem nor with the traditional presentation of Narcissus in visual arts.<sup>4</sup> Consequently Ovid is (more often than not) mentioned in the context of Dalí's divergences from the literary source: the authors are pointing out the differences between the modern surrealist visual interpretation and the classical myth as codified by the Roman poet.

It is true that at first glance, Dalí's *Metamorphosis of Narcissus* owes little to the story as narrated by Ovid. The fantastic barren landscape lit with strong light has nothing in common with the place as described in *Metamorphoses*: a hidden spot in the dark woods, the silver-clear fountain in the deep shadow of the trees, and the green grass which surrounds the fountain.<sup>5</sup> The pool in Dalí's painting is far from the crystal silvery spring of fresh water but seems more like a part of a lake; its water is strangely still and sinister. The nymph Echo does not appear in the scene nor do other nymphs mentioned by Ovid. Narcissus is not depicted as a youth whose charm attracted both girls and boys – he is not a graceful ephebe of white

slender limbs and rosy cheeks, as portrayed in Ovid's verses. (As we cannot see his face we are actually unable to judge his beauty.) He also lacks the classical attributes of the bow and arrows etc. On the other hand, Dalí introduces several elements which seem to have nothing to do with the traditional iconography of Narcissus: the fossil hand with an egg in the foreground of the picture, the strange wolf-like hound tearing at some meat or rather a piece of carcass, the chessboard with a figure of a youth on the pedestal, a group of agitated women and men etc.

But one should not be discouraged by the first impression because the iconographical analysis nevertheless reveals Dalí's profound interest in Ovid's *Metamorphoses*. His concern with the classical text is certainly not that of an illustrator nor does he enlist himself in a long line of artists who are re-telling the story and adopting the traditional iconography without any really significant changes.<sup>6</sup> In *Metamorphosis of Narcissus* Dalí actually recreates the myth according to his paranoiac-critical method and adapts it to his own narcissist character. He even expands it into his personal myth, thus producing a new iconography. His reference to Ovid is rarely direct – more often he creates a subtle reinterpretation of images and notions found in *Metamorphoses*. This might be the reason (at least in part) why the concordances between Dalí's painting and Ovid's

---

*Metamorphoses*, see also HERMAN, W. – HORN, H.-J. (eds.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin 1995; LICHTENSTERN, C.: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim 1992.

<sup>4</sup> Bibliography on Dalí's œuvre is huge and the majority of books dealing with his paintings pay some attention to the *Metamorphosis of Narcissus*. Among recent monographs, see for example ROJAS, C.: *Salvador Dalí, or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait*. Philadelphia 1993; DAWN, A.: *Salvador Dalí*. London 1995; MOORHOUSE, P.: *Dalí*. San Diego (Calif.) 1995; DAWN – BRADLEY 1998 (see in note 2); DESCHARNES, R. – NÉRET, G.: *Salvador Dalí 1904 – 1989*. 2 vols. Köln 2004; ADES, D. – TAYLOR, M.: *Dalí*. [Exhib. Cat.] Venice, Palazzo Grassi, 12 September 2004 – 16 January 2005. Milano 2004; WOLF, N.: *Salvador Dalí 1904 – 1989*. Bath 2008; BARNES, R.: *Salvador Dalí*. London 2009.

<sup>5</sup> *Metamorphoses* III, 407-412.

<sup>6</sup> The iconography of Narcissus in visual arts is an issue that so far has not been fully researched and there are but a few studies dedicated to the individual works of art and œuvre of selected painters or selected periods in European art. A consistent study of Narcissus myth in visual arts is still a work to be done. So far only a short overview has been published by Luise Vinge in her study of the Narcissus in European literature – VINGE, L.: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to Early 19<sup>th</sup> Century*. Lund 1967. Another study of Narcissus in European literature that includes notes on visual arts is ORLOWSKY – ORLOWSKY 1992 (see in note 3). Among studies dedicated to visual arts, see PANOFKY, D.: Narcissus and Echo: Notes on Poussin's "Birth of Bacchus" in the Fogg Museum of Art. In: *Art Bulletin*, 31, 1949, pp. 112-120; NORDHOFF, C.: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster – Hamburg 1992; ZAALENE, S.: "Peindre, c'est embrasser la surface de la source": Narcisse, la Peinture dans les œuvre françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle. In: AURAIX-JONCHIERE, P. (ed.): *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumières et romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*. Clermont-Ferrand 2000, pp. 181-191.

poem were not fully recognized or were sometimes inadequately interpreted.

Besides the main motive of the hero's metamorphosis there are but few cases of immediate correspondences between Dalí painting and Ovid's poem. One of them might be the group of men and women in the middle distance of the picture; the "heterosexual group" as Dalí calls it in his poem the *Metamorphosis of Narcissus*. In the poem which accompanies the painting and serves as a sort of commentary,<sup>7</sup> Dalí does not give a clear explanation of the group in relation to Narcissus. He describes it and names nationality or ethnic type of the participants but the only clue to its meaning in the context of the story can be found in the statement that the figures are in the poses "of preliminary expectation" and that the group "conscientiously ponders over the threatening libidinous catachysm".<sup>8</sup> In the poem they are obviously waiting for the punishment of Narcissus to take place. David Lomas offers two possible explanations to the "heterosexual group". Because the group comprises a "veritable League of Nations" as Lomas puts it, it might – in the ominous situation of Europe in 1937 – be an allusion to political events. On the other hand the group can suggest the suitors, male and female, whose amorous designs Narcissus obstinately resisted.<sup>9</sup> Lomas takes the second possibility to be more plausible. In our opinion it is certainly so. There are namely no other indications in the painting that would allude to contemporary political situation. Narcissus' story in Dalí's reinterpretation clearly shows autobiographical elements, it is personalized in a quite modern sense of the word: the great surrealist painter openly asserts his narcissist character, he identifies with the mythic figure and

even creates a new myth of Dalí-Narcissus. Dalí in the *Secret Life of Salvador Dalí* proudly speaks of his many frustrated admirers.<sup>10</sup> He is like Narcissus who was loved by many Greeks of both sexes. It is worth noting that Ovid is the only classical author who explicitly speaks of "many boys and girls" who fell in love with Narcissus.<sup>11</sup> He puts great emphasis on the fact that Narcissus was universally desired for his beauty. Not only boys and girls were his admirers but even semi-divine beings like nymphs adored the Boeotian youth. The most famous among them was Echo with her tragic fate but Ovid tells us that Narcissus scorned the other nymphs of rivers and mountains as well.<sup>12</sup> The universal appeal of Narcissus is one of the components of the myth that were very close to Dalí. Therefore the diversity of the heterosexual group with underlined internationality might well stand for Dalí's international fame and popularity which he gained in the mid-1930s.<sup>13</sup>

Among rare direct pictorial associations to Ovid's verses we should mention Narcissus' hair. Despite Dalí's obvious stylization of Narcissus' head, which looks like a golden walnut, the rich hair is clearly visible. The pony tail indicates how long his golden locks really are. This is not a hairstyle common in contemporary depictions of Narcissus and might be taken as direct allusion to antiquity. Readers of *Metamorphoses* will certainly recall Ovid's praise of Narcissus' hair: "his hair, fit for Bacchus, fit for Apollo", the two gods which in classical antiquity were famous for their beautiful golden locks.<sup>14</sup>

The stone hand in the foreground of Dalí's painting was also related to Ovid by some scholars and the idea is indeed very interesting because in the context of Ovidian elements it illustrates the

<sup>7</sup> The poem *Metamorphosis of Narcissus* was published on 25 June 1937 (Paris, Éditions surréalistes) in English and French. Both versions are available in several publications, recently in DALÍ 2009 (see in note 2); LOMAS 2011 (see in note 2). The text of the poem is also available at [http://www.salvador-Dali.org/media/upload//pdf//PoemaMetamorfosiNarcisFR\\_noticies\\_fr\\_home\\_101.pdf](http://www.salvador-Dali.org/media/upload//pdf//PoemaMetamorfosiNarcisFR_noticies_fr_home_101.pdf).

<sup>8</sup> DALÍ 1937 (see in note 7), verses 36-38.

<sup>9</sup> LOMAS 2011 (see in note 2), p. 35.

<sup>10</sup> DALÍ, S.: *The Secret Life of Salvador Dalí*. Trans. H. M. CHEVALIER. London 1968, p. 70.

<sup>11</sup> *Metamorphoses* III, 353-355.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 402-403.

<sup>13</sup> The exhibition in New York in 1934 was a major success; in 1936 Dalí exhibited his works at *London International Surrealist Exhibition*. He also made a second trip to the USA where he was much celebrated and appeared on the cover of *Time* magazine. At that time he was already surrounded by Hollywood celebrities and started to call himself Divine.

<sup>14</sup> *Metamorphoses* III, 421.

variety of possible interpretative approaches. The explanation of the giant stone hand as proposed by Christiane Freitag<sup>15</sup> may serve as an example of an attempt to find a direct reference in *Metamorphoses* which proves to be inadequate. She believes that the hand of stone stands for a transformed image of Echo because Ovid says that the bones of the unfortunate nymph changed into stone.<sup>16</sup> The idea was categorized as “*grotesque*” by Beate Czaplá.<sup>17</sup> Harsh as Czaplá’s words might be, it is true that Freitag’s proposal has no solid ground and cannot be justified. Ovid’s metaphor should namely be considered in the original context of the story. The poet describes Echo’s pain and shame at the rejection by Narcissus, telling us that she runs far away and hides herself. Scorned, she wanders in the woods and hides her face in shame and from that time on lives in lonely caves. But still her love endures, increased by the sadness of rejection. Her pain wastes her body which finally vanishes completely. Only her petrified bones and the sound of her voice are left. She hides in the woods and mountains, no longer to be seen, but to be heard by everyone as an echo.<sup>18</sup> Consequently it is very unlikely that a fossil hand in the very centre of the picture should represent Echo. There are of course other iconographic arguments against the identification of the stone hand with Echo in the way which Christiane Freitag suggests it. For example: how could one explain the white egg with the narcissus flower, assuming that the stone hand is indeed a petrified nymph?

Beate Czaplá offers another solution: the stone or fossil hand may indeed be an allusion to Echo, but in a completely different context: as the outline of the hand repeats (one may as well say reflects) the figure of the crouching Narcissus; it is actually his

visual echo. In this way the allusion to the nymph is indeed included in the picture: not in the literal sense or the established pictorial tradition but in an original way, transferred to a different level of visual concept in accordance with Dalí’s surrealist art. Czaplá does not develop the idea further but her reasoning indicates the direction which should be followed. The reflection of figures and forms is part of Dalí’s paranoiac-critical method, as several authors have noticed,<sup>19</sup> and its persistence in the composition of the *Metamorphosis of Narcissus* clearly supports the idea of reflection as visual counterpart of an echo. The figure of the young Boeotian is not only echoed in the stone hand but also in the outline of the snowy mountain peak on the horizon, the “*god of snow*” as Dalí calls it in his poem the *Metamorphosis of Narcissus*. The “echoing” of Narcissus in the snow-covered mountain or glacier features also in Dalí’s poetic commentary of his painting. He is quite explicit in the correlation of Narcissus to the “*god of snow*”: both of them are melting down and both are in the process of metamorphosis. Narcissus is going to change himself into a narcissus flower while the melting “*god of snow*” transforms itself into the water and “*the artesian fountains of grass*” from which rise the innumerable narcissi.<sup>20</sup> But the correlation between Narcissus and the glacier goes beyond the parallel metaphors of melting and transformation. It exists also in the complex play of reflections emphasized by Dalí both in the poem and the painting. He says that the god’s head is “*bent over the dizzy space of reflections*”, he “*starts melting with desire*”, “*annihilating himself*” and that his waters fill the “*distant mirror of the lake*” in which he discovers “*the flash of his faithful image*”.<sup>21</sup> On the shores of that very lake Narcissus is kneeling accompanied by his reflection.

<sup>15</sup> FREITAG, C.: *Altsprachlicher Unterricht und moderne Kunst*. Bamberg 1994, p. 42.

<sup>16</sup> *Metamorphoses* III, 398-399.

<sup>17</sup> CZAPLA, B.: Salvador Dalí’s Metamorphose des Narziss. Anregung zu einer erneuten Ovidbetrachtung. In: *Arkadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 30, 1995, p. 200.

<sup>18</sup> “*spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora protegit et solis ex illo vivit in antris; sed tamen haeret amor crescitque dolore repul-*

*sae; extenuant vigiles corpus miserabile curae adducitque cutem macies et in aera sucus corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt: vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram. inde latet silvis nulloque in monte videtur, omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.*” (*Metamorphoses* III, 393-401)

<sup>19</sup> See e.g. GORSEN, P.: *Salvador Dalí. Der „kritische Paranoiker“*. Frankfurt a. M. 1983.

<sup>20</sup> DALÍ 1937 (see in note 7), verse 29.

<sup>21</sup> *Ibidem*, verses 8-19.





1. Salvador Dalí: *Metamorphosis of Narcissus*, 1937, oil on canvas. London, Tate Modern. Photo: Tate Modern, London.

Lomas points out yet another aspect of the stone hand that in his opinion may come partly from Ovid. The poet namely uses a metaphor of the statuesque to depict Narcissus – in Ovid’s words the youth is “like a statue carved from Parian marble”.<sup>22</sup> But it is hard to agree with this suggestion. Ovid’s simile namely refers to Narcissus in an early stage of the episode when he has just fallen in love with the beautiful boy in the water; he lingers at the pool motionless, gazing at his own reflection. On the other hand there is no doubt that Dalí’s painting depicts the final episode with the death and metamorphosis of Narcissus. It should also be stressed that Ovid’s comparison of Narcissus to the statue of Parian marble does not denote only his stillness but his beauty as well. In our

opinion the latter is even more significant. Not only because Ovid later on explicitly compares Narcissus’ limbs to Parian marble, thus stressing their beauty, but because the metaphor of the marble statue is but one of many and the poet puts much stress on the hero’s motion as well. He says that Narcissus often gave his lips to the deceptive pool and tried to embrace the neck he could see on the surface of the fountain. He even plunged his arms into the water in the vain effort to embrace the beautiful boy.<sup>23</sup> In *Metamorphoses* Narcissus is actually quite an active hero, especially in the final part of the drama when in desperation he cries, tears his clothes and strikes his naked chest with his hands of marble.<sup>24</sup> In the last moments of his life Narcissus is far from

<sup>22</sup> *Metamorphoses* III, 418-419.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 427-429. See also verses 457-462: “*spem mihi nescio quam vultu promittis amico, cumque ego porrexi tibi braccia, porrigis ultro, cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi me lacrimante*

*tuas; nutu quoque signa remittis et, quantum motu formosi suspicor oris, verba refers aures non pervenientia nostras!*”

<sup>24</sup> *Ibidem*, 474-481.

resembling a marble statue: Ovid tells us that his body, once so admired, no longer has the natural color and strength, nor the form so pleasing to look at.<sup>25</sup> It is also quite evident that Dalí's Narcissus does not in any way look like a statue of Parian marble: his limbs are not white, the contours of the body are blurred and the whole figure is painted in hues of yellow with dark shadows in brown instead of in shining white color of marble. And why should the idea of statuesque immobility of the boy be applied to a fossil hand at all when there is Narcissus himself depicted next to it?

In this context we should reconsider the explanation of the hand in Dalí's poem *Metamorphosis of Narcissus*. As already mentioned above, the poem serves as a sort of commentary on the picture – certainly Dalí had intended the picture to be viewed in juxtaposition with the poem. It offers explanation of the painting although it introduces some additional motives, which are not to be found in the painting. It is obvious that while offering the “reading” of the picture, Dalí reveals the meaning of certain iconographic elements but also consciously manipulates the spectator. The poem is nevertheless of crucial importance for the understanding of the painting. In the poem the hand evidently denotes death. Dalí describes it as “*mortal hand*”, “*terrible hand*”, “*and excrement-eating hand*”. He also states that the hand is actually the reflection of Narcissus, the reflection, which finally absorbs him “*with the digestive slowness of carnivorous plants*”.<sup>26</sup> In the poem Narcissus' reflection takes its own existence in the form of the hand, the “*fossil hand of the water*” as Dalí calls it in the prologue. It is not only Dalí's description of the hand that denotes its symbolic meaning – it is confirmed in visual realization as well. The hand is namely cracked, thus suggesting decay and decomposition. Even more importantly: there are the sinister ants crawling on it, the insects which in Dalí's paintings traditionally symbolize death and decay.<sup>27</sup> The hand obviously stands

for death of Narcissus – it is part of Dalí's original visualization of the metamorphosis and cannot be explained as a metaphor of Narcissus' motionless gazing at his own reflection. Consequently one could hardly take it for an Ovidian element in the way Lomas (with due reservations) suggests it.

In the cases where visual realizations in the painting and textual commentary of the poem complement each other, the interpretation is on (relatively) safe ground. But there are examples where the discrepancies are evident and where maximum caution is necessary. The existing iconographical analyses confirm that Dalí's “explanatory” poem might in some cases indeed be misleading. This fact represents one of the crucial problems for any interpretative approach to the painting, and it is an important factor also in the search for Ovidian elements. From this point of view the main manipulation is the identification of the narcissus flower with Gala in the final stanza of the poem. The *Metamorphosis of Narcissus*, which clearly has many autobiographic elements, can be interpreted as an encoded self-analysis of Dalí's homoerotic and autoerotic desires with implication of an overcoming of his narcissist autoeroticism and its metamorphosis into love for Gala.<sup>28</sup> In the classical myth Narcissus is transformed into the flower which bears his name. Both in literature and visual arts of later periods this poetic idea became an established iconographic feature. Lomas in his study argues that despite the explicit identification of the narcissus with Gala in the poem there is no reason to accept it in the study of the painting. On the contrary, the iconological approach to the painting in the context of Dalí's homoerotic and autoerotic preoccupations reveals the true meaning of the metamorphosis: Narcissus/Dalí does not overcome his narcissist autoeroticism and remains Freudian Narcissus. “*Dalí is fully aware that it is really only himself whom he loves in the guise of an other...*”<sup>29</sup> As far as the iconography of the painting is concerned, the narciss-

<sup>25</sup> Ibidem, 491-493.

<sup>26</sup> DALÍ 1937 (see in note 7), verses 119-120.

<sup>27</sup> E.g. ROJAS 1993 (see in note 4), p. 85.

<sup>28</sup> 28 E.g. HEYD 1984 (see in note 2), p. 126.

<sup>29</sup> LOMAS 2011 (see in note 2), p. 52. We should add that in the painting itself there is no indication whatsoever for the interpretation suggested by Dalí in his poem. There are also obvious hints at homoeroticism such as homage to Caravaggio's *Narcissus* (1597 – 1599; Rome, Galleria del Arte Antiqua) in form of the exposed knee, which is further eroticized by the reflection in the pool. Together with its reflection the knee conforms to the shape of a man's buttocks.

sus flower is just a metamorphosis of Narcissus; it has nothing to do with Gala whatsoever.

With Narcissus transforming himself into the flower, Dalí's *Metamorphosis of Narcissus* actually remains in the confines of classical tradition although the visual realization of the metamorphosis is quite unique and indeed revolutionary. The clue for understanding of this process can be found in Dalí's poem, where the precise instructions for viewing the picture in accordance with the paranoiac-critical method are presented.<sup>30</sup> The picture should be gazed at in the special way of "distracted fixation" causing the blurring of the forms in which the figure of Narcissus merges with the stone hand. Visually the latter prevails because of its sharper contours and brighter color. In the dissolving of the figure of Narcissus, which fuses with the stone hand, the only thing that keeps focused and attracts the attention of the spectator is the narcissus flower. The metamorphosis is thus completed: the youth disappears and reappears in the form of a flower; Narcissus dies and is reborn as narcissus.

As Milly Heyd points out in her study it is for the first time in the history of visual arts that the metamorphosis of Narcissus is depicted as a process – an act in progress – thus bringing in the fourth dimension.<sup>31</sup> No other painter had ever treated the Narcissus myth in this way. They normally chose to illustrate a framed scene of the Narcissus story or sometimes they combined two or three episodes in the painting, but arranged them as sequences which are clearly separated by compositional means. In iconographic tradition previous to Dalí the idea of metamorphosis was either implicitly present in a bunch of narcissi besides the Narcissus, who is gazing at his reflection in the pool, or in the narcissi

blossoming next to his dead body.<sup>32</sup> Dalí's invention of the transformation as a process (placed in the surrealist landscape and enriched with new iconographic components) gives the impression of a complete break with tradition and appears to have little in common with the original story from Ovid's *Metamorphoses*. But it is precisely this groundbreaking idea that reveals Dalí's close interest in Ovid.

It is of special significance that the author of the most influential literary source of the Narcissus myth does not depict the actual metamorphosis of Narcissus. He merely describes Narcissus' death as the beginning of the transformation – his body melting down and disappearing slowly. Later the poet speaks of nymphs who were looking for the dead youth but found a flower at the place where his body should be. He indicates only the starting and the ending points of the metamorphosis thus leaving space for the reader's imagination to fill the gap. The same goes for an artist – he is given an opportunity to carry out his own vision of the central point of the Narcissus story. While older masters usually went no further than the conventional indication of the metamorphosis by including a narcissus flower in the composition, Dalí fully exploited the potential of Ovid's narrative. Not only did he place the metamorphosis in the center of the composition and realized it as a continuous process by the means of his paranoiac-critical method but he also carefully observed and visually articulated the poet's words regarding the death of Narcissus.

The figure of Narcissus in Dalí's painting is a complete *novum* in iconographic tradition. The young Boeotian is in an unusual pose, often described as "foetal". The body is completely immobile, head resting on his knee suggesting melancholic thoughts or

<sup>30</sup> "If one looks for some time, from a slight distance and with a certain 'distant fixedness' at the hypnotically immobile figure of Narcissus, it gradually disappears until at last it is completely invisible. The metamorphosis of the myth takes place at that precise moment, for the image of Narcissus is suddenly transformed into the image of a hand which rises out of his own reflection. At the tips of its fingers the hand is holding an egg, a seed, the bulb from which will be born the new narcissus – the flower. Beside it can be seen the limestone sculpture of the hand – the fossil hand of the water holding the blown flower." – DALÍ 1937 (see in note 7), prologue.

<sup>31</sup> HEYD 1984 (see in note 2), p. 122.

<sup>32</sup> The first version is older and dates back to antiquity – Narcissus by the pool with blossoming narcissi can be found in Roman frescoes and mosaics (e.g. *Narcissus by the pool*, mosaic from the House of Menander in Daphne, 250-275 AD; Antakya Museum). The second is much later and appears in Renaissance art. The narcissus flower by the dead body of Narcissus is often very stylized or it can be represented by an imaginary flower like in Raphael Regius' illustrated *Ovidii Metamorphoses* (Venice 1518). The most famous example of dead Narcissus with narcissi painted naturalistically is Poussin's *Narcissus and Echo* (ca. 1630; Paris, Louvre).

deep sleep.<sup>33</sup> As we are unable to see his face (this is the first time that an artist completely conceals Narcissus' face), we can only guess what its expression could be. But already his posture makes him look fragile, helpless and weak. It is worth noting that Dalí's Narcissus is not gazing at his reflection in the water either: judging by the position of the head he is actually unable to see it. What he could see (supposing that his eyes are open) is the inner part of his legs, lower part of the stomach, his loins and sex. He certainly could not contemplate his mirror image in the pool. The contours of the body are soft, the limbs losing firmness and vitality, even the normal color of the skin is gone. He is not a handsome youth whose limbs are fine and white like they were made of Parian marble. Instead his body is depicted in hues of yellow very close to the color of bee wax. Narcissus' beauty is fading away and it seems that with his beauty his very existence is going to evaporate.

Is such an image really just a surrealist caprice of the Catalan master? Not necessarily so. In fact, this is a perfect visual realization of Ovid's metaphor describing the very last moments of Narcissus' life. In the mortal anguish of the tragic revelation that the youth in the pool is no other than himself, Narcissus is not able to bear the pain any more and his body starts to melt "*like yellow wax on the light flame*". In *Metamorphoses* this is the final image of Narcissus before he dies – an original poetic depiction of his death.<sup>34</sup> It is also the moment when the metamorphosis begins and the precise point where Dalí starts rendering his own idea of hero's transformation into a flower. While looking at the painting one should recall verses of Dalí's poem where, after describing the immobile Narcissus by the pool, he continues:

*"Now the great mystery draws near,  
the great metamorphosis is about to occur.*

<sup>33</sup> Dalí himself speaks of "*incurable sleep, vegetable, atavistic*" and "*vegetable state of fatigue-laden sleep*". – DALÍ 1937 (see in note 7), verses 100-105.

<sup>34</sup> Ovid completes the image of the dying Narcissus by yet another metaphor – the morning dew that thaws in the sun. He further underlines the idea of melting of the hero's body by saying that Narcissus has been weakened and melted by love, and

*Narcissus in his immobility, absorbed by his reflection  
with  
the digestive slowness of carnivorous plants, becomes  
invisible.*

*There remains of him only  
the hallucinatingly white oval of his head,  
his head again more tender,  
his head, chrysalis of hidden biological designs,  
his head held up by the tips of the water's fingers,  
at the tips of the fingers  
of the insensate hand,*

*of the terrible hand,  
of the excrement-eating hand,  
of the mortal hand  
of his own reflection.*

*When that head slits  
when that head splits  
when that head bursts,  
it will be the flower,  
the new Narcissus,  
Gala –  
my narcissus."*<sup>35</sup>

On the canvas Dalí puts a giant hand of stone next to Narcissus as his compositional counterpart. The "*terrible, mortal hand*" does not only look like Narcissus, it is actually (as Dalí tells us in the poem) a reflection of the young Boeotian which had risen up from the water and took its own existence. The hand represents the death of Narcissus while the flower which springs out of the white egg stands for his rebirth. In the painting the metamorphosis is ingeniously accomplished by the means of paranoid-critical method: the crouching youth and the stone hand visually merge with the effect of Narcissus fading away and the narcissus flower coming into

worn away little by little by the hidden fire: "*quae simul adspexit  
liquefacta rursus in unda, non tulit ulterius, sed ut intabescere flavae  
igne levi cerae matutinaeque pruinae sole tepente solent, sic attenuatus  
amore liquitur et tecto paulatim carpitur igni?*" (*Metamorphoses* III,  
486-490)

<sup>35</sup> DALÍ 1937 (see in note 7), verses 121-138.

focus. Thus, of Narcissus there only remains the flower with white petals surrounding a yellow heart which, according to Ovid, the mourning nymphs are going to find instead of the dead body of the Boeotian youth.<sup>36</sup>

From the perspective of Dalí's artistic creativity and the newly developed paranoid-critical method it becomes evident that Ovid's narrative

on Narcissus' death with details that are lacking in other classical (or later) sources finds its place at the very center of the painting. Dalí's treatment of the theme represents a unique contribution to the iconography of Narcissus in European art. Yet its modernity does not exclude classical tradition, and Ovid's text appears to be an important inspiration for the *Metamorphosis of Narcissus*.

### Dalího *Metamorfóza Narcisa*.

## Rozchod s klasickou tradíciou alebo Ovídiiov príbeh prerozprávaný kongeniálnym spôsobom?

### Resumé

Dalího *Metamorfóza Narcisa* (1937; Londýn, Tate Modern), jedno z najoriginálnejších spracovaní mýtu o Narcisovi v maliarstve 20. storočia, vyvolala vedec-ký záujem takmer od chvíle, keď bola vytvorená. Ak vezmeme do úvahy Dalího záujem o psychoanalýzu a zvlášť o Freudovu teóriu narcisizmu, sú psychoanalytické prvky v ikonografii *Metamorfózy Narcisa* pre jeho pochopenie životne dôležité, a preto sa väčšina štúdií koncentruje práve na psychoanalytické interpretácie. Na druhej strane je jasné, že pri sústreďovaní sa len na psychoanalytický prístup môžu uniknúť pozornosti niektoré iné ikonografické aspekty, ktoré by nemali zostať nepovšimnuté.

Jedným z nich je otázka, aký má Dalího obraz vzťah k Ovídiovým *Metamorfózam* ako hlavnému klasickému prameňu mýtu o Narcisovi. Problém dosiaľ nebol úplne preskúmaný a odborné názory sa značne rozchádzajú. Zatiaľ čo niektorí autori predpokladajú, že Dalího revolučné podanie témy má len málo spoločné s Ovídiovou básňou, väčšina verí, že Ovídiiov príbeh bol dôležitou inšpiráciou pre katalánskeho surrealistu. Z ikonologického hľadiska si nemožno nevšimnúť, že zástancovia druhej teórie majú sklon považovať vplyv *Metamorfóz* za nesporný bez toho, aby sa snažili ďalej sledovať otázku ovídiiovských

prvkov v maľbe. V dôsledku toho väčšina z nich načrtáva rozhodujúce body Ovídiovho príbehu ako základ Dalího maľby, alebo sa sústreďuje na Dalího odlišnosti od literárneho prameňa.

Je pravda, že Dalího surrealistické spracovanie témy na prvý pohľad vďačí len veľmi málo príbehu, ktorý vyrozprával Ovídius. Je tomu tak hlavne v dôsledku faktu, že maliarov vzťah ku klasickému textu nie je vzťahom ilustrátora, a ani sa nehlási k dlhšej rade umelcov, ktorí prerozprávajú príbeh a preberajú tradičnú ikonografiu Narcisa bez akýchkoľvek skutočne dôležitých zmien. V *Metamorfóze Narcisa* Dalí znovuvytvára mýtus podľa svojej paranoidno-kritickej metódy a prispôbuje ho svojmu vlastnému narcisistickému charakteru. Dokonca ho rozširuje na svoj osobný mýtus, čím vytvára novú ikonografiu. Jeho odvolávanie sa na Ovídia je zriedka priame – častejšie vytvára jemnú reinterpetáciu obrazov a pojmov nachádzajúcich sa v *Metamorfózach*. Jeho podanie mýtu o Narcisovi je skutočne revolučné a bezprecedentné. Môže sa to zdať paradoxné, ale je to skutočne práve v Dalího revolučnej myšlienke

<sup>36</sup> *Metamorphoses* III, 505-510.

predstaviť metamorfózu Narcisa, kde sa plne prejavuje jeho hlboký záujem o Ovídiovo rozprávanie.

Narcisovým transformovaním sa do kvetu zotrváva Dalího *Metamorfóza Narcisa* v rámci klasickej tradície, ale vizuálna realizácia metamorfózy je celkom jedinečná a má za následok nové čítanie. Kľúč pre porozumenie tohto procesu možno nájsť v Dalího básni, kde sú uvedené presné inštrukcie, ako sa dívať na maľbu v súlade s paranoicko-kritickou metódou. Na maľbu sa treba pozerat' špeciálnym spôsobom „rozptylenej fixácie“ spôsobujúcej rozmazanie foriem, v ktorých sa postava Narcisa mieša s kamennou rukou. Vizuálne prevláda v dôsledku jej ostrejších obrysov a jasnejších farieb tá posledná. Pri rozpustení postavy Narcisa, ktorá splýva s kamennou rukou, jediné, čo zostáva zdôraznené a čo prit'ahuje pozornosť diváka, je kvet narcisu. Metamorfóza je teda dokonaná: mladosť mizne a znovu sa objavuje vo forme kvetu; Narcis umiera a je znovuzrodený ako narcis.

Po prvý raz v dejinách výtvarného umenia je metamorfóza Narcisa vykreslená ako proces – ako prebiehajúci akt. Žiaden iný maliar nikdy nepojednal mýtus o Narcisovi takýmto spôsobom. V rámci ikonografickej tradície, ktorá predchádzala Dalímu, bola myšlienka metamorfózy buď implicitne prítomná v skupine narcisov vedľa Narcisa, ktorý uprene hľadá na svoj odraz v jazierku, alebo v narcisoch kvitnúcich pri jeho mŕtvom tele. Je povšimnutiahodné, že Ovídius ako najvplyvnejší klasický autor nevykresľuje skutočnú Narcisovu metamorfózu. Popisuje len začiatok transformácie – ako sa Narcisovo telo rozpúšťa a pomaly mizne – a neskôr hovorí o nymfách, ktoré našli kvet na mieste, kde by malo byť mladíkovovo telo. Básnik udáva len počiatočný a konečný bod metamorfózy, čím ponecháva čitateľovej predstavivosti priestor, aby zaplnila túto medzeru. Dalí plne využil potenciál Ovídiovoho rozprávania: nielenže umiestnil metamorfózu do centra kompozície a poňal ju prostredníctvom svojej paranoicko-kritickej metódy ako súvislý proces, ale tiež si pozorne všimol a vizuálne artikuloval básnikove slová tykajúce sa Narcisovej smrti.

Figúra Narcisa v Dalího maľbe je úplné nóvum v ikonografickej tradícii. Mladý Boet'ana je v neobvyklej póze, často popisovanej ako „embryonálna“. Telo je úplne nehybné, hlava spočívajúca na kolene naznačuje melancholické myšlienky alebo hlboký spánok.

Jeho postoj spôsobuje, že vyzerá krehko, bezmocne a slabo. Dalího Narcis sa dokonca nedíva ani na svoj odraz vo vode. Súdiac podľa pozície hlavy nie je vôbec schopný ho vidieť. Obrysy tela sú mäkké, údy strácajú pevnosť a živosť, dokonca aj normálna farba kože sa stratila. Nie je to pekný mladík, ktorého údy sú jemne biele ako z paroského mramoru (podľa Ovídiovoho popisu pri velebení Narcisovej krásy). Miesto toho je jeho telo namaľované v odtieňoch žltej, veľmi blízkych farbe včelieho vosku. Narcisova slávna краса vädne a zdá sa, že spolu s jeho krásou sa vyparí celá jeho existencia. Takýto obraz nie je surrealistickým vynálezom katalánskeho majstra, ale skôr dokonalým vizuálnym uskutočnením Ovídiovej metafory popisujúcej posledné okamihy Narcisovho života. V smrteľnej muke tragického odhalenia, že mladík v jazierku nie je nikto iný než on sám, Narcis už nie je viac schopný uniesť bolesť. Jeho telo sa začína roztápať „ako žltý vosk v jasnom ohni“, ako hovorí Ovídius. V *Metamorfózach* je to posledný obraz Narcisa pred tým, než zomrie. Je to tiež moment, kedy sa metamorfóza začína, a presne ten bod, keď Dalí začína podávať svoju vlastnú predstavu o hrdinovej premene na kvet. Keď sa dívame na obraz, mali by sme si spomenúť na verše z Dalího básne *Metamorfóza Narcisa*, ktoré sprevádzajú jeho maľbu ako druh básnického komentára k obrazu. Potom, čo popísal nehybného Narcisa pri jazierku, Dalí nám rozpráva, že hrdina je „pobitý svojím odrazom“ a stáva sa neviditeľným. Pokračuje: „Zostáva z neho len halucinačne biele oválne jeho hlavy“ podopieraný „mŕtvou rukou jeho vlastného odrazu“. Keď sa táto hlava rozloží, vypučí z nej kvet – „nový Narcis“.

Na plátno Dalí kladie vedľa Narcisa obrovskú ruku z kameňa ako jeho kompozičný prot'ajšok. „Strašná, mŕtvovlná ruka“ nielenže vyzerá ako Narcis, je to skutočne (ako nám Dalí hovorí) odraz mladého Boet'ana, ktorý vyrástol z vody a nadobudol vlastnú existenciu. Ruka reprezentuje smrť Narcisa, zatiaľ čo kvet, ktorý vyrastá z bieleho vajca, predstavuje jeho znovuzrodenie. Na maľbe je metamorfóza dôvtipne dosiahnutá prostredníctvom paranoicko-kritickej metódy: hrbiaci sa mladík a kamenná ruka vizuálne splývajú s výsledkom Narcisovho miznutia a sústredovania sa na kvet narcisa. A tak z Narcisa zostáva len kvet s bielymi okvetnými lístkami obklopujúcimi žlté srdce, ktoré, podľa Ovídia, nájdú trúchliace nymfy namiesto mŕtveho tela mladého Boet'ana.

Z perspektívy Dalího umeleckej tvorivosti a novo vyvinutej paranoicko-kritickej metódy sa stáva zrejším, že Ovídiovo rozprávanie o Narcisovej smrti s detailmi, ktoré chýbajú v iných klasických (i neskorších) prameňoch, nachádza svoje miesto priamo v centre jeho obrazu. Dalího podanie témy

predstavuje jedinečný príspevok k ikonografii Narcisa v európskom umení. Navyiac, jeho modernosť nevylučuje klasickú tradíciu a Ovídiiov text sa zdá byť pre *Metamorfózu Narcisa* dôležitou inšpiráciou.

*Preklad z angličtiny J. Bakoš*

## Zimmermann's Aesthetics and Riegl's Art Theory. Influences and Resistances

Vlad IONESCU

In an overview of Alois Riegl's scientific achievements, Max Dvořák – Riegl's successor at the *Wiener Schule der Kunstgeschichte* – writes: “How could have also Zimmermann's unproductive variations on the then already outdated Herbartian philosophy or Büdinger's mechanical poly-history of an onwards striving spirit satisfied? When a trace of these scholars is noticeable in Riegl's writings, it appears as a direct negation of their teachings and method.”<sup>1</sup> Considering the impact of Zimmermann's aesthetics on the *Wiener Schule der Kunstgeschichte* and the influence of Riegl's art history on the 20<sup>th</sup> century art theory, the question is whether this rather radical statement can be put into perspective. Is it so that Riegl accumulated Zimmermann's aesthetics to then reject it? How could a system of *philosophical* aesthetics affect a *history* of art that explicitly intends, as Riegl writes in the opening lines of the *Historische Grammatik*, to precisely overcome speculative aesthetics? This problem is broader and significant for the relation between philosophical aesthetics and art history: is there a place for aesthetics in an art history that adheres to a “scientific” status by bracketing the speculative subject of beauty and focusing mainly on art historical facts? Dissatisfied with philosophy's speculative nature and wanting to become an autonomous science, art history adapted towards the end of the 19<sup>th</sup> century the discourse of exact sciences.

Even if it seems that Riegl abolishes the question of beauty and concentrates exclusively on the question of style,<sup>2</sup> a close analysis of Riegl's texts evinces both influences and resistances towards Zimmermann's aesthetics where the question of beauty is central. I will focus on two questions: firstly, what is the place of the aesthetic dimension in Riegl's art history and how does it differ from Zimmermann's aesthetics? Secondly, how did Zimmermann's formalist aesthetic influence Riegl's analysis of the visual work of art?

The central intuition of Zimmermann's aesthetics is that evaluations of taste concern only relations of forms abstracted from their corresponding content and material realisation. In the aesthetic contemplation, all material aspect is neutralised and, while no singular element (*kein Einfaches*) is liked or disliked, only complexes of forms (*Zusammengesetzten*) are aesthetically evaluated. As it is well known, this intuition continues Herbart's aesthetics where the evaluation of taste is also thought as the determination of formal relations. In *Allgemeine Praktische Philosophie* (1808), Herbart argued that the elements forming a representation must not be disparate but organised in relations. The unity they constitute is not their total sum but rather their “*interpenetration with the coexisting elements*” (“*einander durchdringen sollen*”). Based on this model, Zimmermann elaborates a *normative*

<sup>1</sup> “Wie hätten auch Zimmermanns unproduktive Variationen auf die schon damals antiquierte Herbartische Philosophie oder Büdingers mechanische Polyhistorie einen vorwärts strebenden Geist befriedigen können? Wenn eine Spur dieser Lehrer in Riegls Schriften bemerkbar ist, so äußert sich als eine direkte Negation ihrer Lehren und Methode.” – DVOŘÁK, M.: Alois Riegl. In: *Mitteilungen der K.K.*

*Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, 4, 1905, No. 7-8, pp. 256-276, here p. 256.

<sup>2</sup> WIESING, L.: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbek 1997, p. 58.



“pure science of form” (“reine Formwissenschaft”) and a “morphology of beauty” (“Morphologie des Schönen”). Because pleasurable forms are necessary and general, regardless of cultural differences, aesthetic pleasure is universal and their determination constitutes the goal of the practical aesthetics.<sup>3</sup> Consequently, his aesthetics argues for a *universal concept of beauty*.

Contrastingly, Riegl contests precisely this universality of beauty and the normative claims of all philosophical aesthetics. The difference between Riegl and Zimmermann is methodological and epistemological. Methodologically, Zimmermann’s aesthetics is a taxonomy of formal structures that are identified in different media but that claim their universality. Riegl’s art history is a description of the temporal variations of different modes of visual presentation. In this sense, while Zimmermann emphasises *continuities of visual forms*, Riegl demarcates the *discontinuities of visual forms*, discontinuities that justify heterogeneous art historical styles that *do follow* a logical evolution. Epistemologically, for Riegl, visual art is embedded in the relativism of history and the perspectivism of cultures. First of all, like in Zimmermann and Herbart, in Riegl too, visual beauty concerns the structure of the object of the intuition, the work of visual arts. Second of all, visual beauty is a historical variable that oscillates from culture to culture and changes radically across the long durations that art history studies. A universal concept of beauty is counter-intuitive for the art historian that observes a constant dynamic change in the modes of presentation. Hence, Riegl’s *aesthetic perspectivism* (as opposed to Zimmermann’s *aesthetic universalism*) rests on his research as a *historian* of art. One of Riegl’s most significant reforms in art history entails precisely the radical revaluation of aesthetic values through an analysis of those artistic periods that traditional 19<sup>th</sup> century aesthetics deemed as “periods of decay”. In his most celebrated study, *Spätromische Kunstindustrie* (1901), Riegl observed that the lack of naturalism characterising the art of Late Roman Empire is not a barbarisation of the Greek Antiquity’s ideal of physical beauty but a “willed”, that is, *intended*, way of giving form to the world. With the notion of *Kunstwollen*, Riegl resisted both Semperian

materialism – that reduced the artwork to material, technique and goal – and the evaluation of art according to a *universal* ideal of beauty. This ideal of beauty has always been the naturalism of the Greek Antique art and which Winckelmann praised to such an extent that all deviations from this norm were evaluated as aesthetic degenerations. To the contrary, for Riegl, each visual style – that is, a virtual mode of visual presentation that is realised in concrete artefacts – realises a will that intentionally gives form to the world and results in visual pleasure. Hence, visual modes of presentation are not universal, do not depend on technical ability and do not follow *one* stable ideal of beauty. To the contrary, each visual mode of presentation creates forms that are liked because they are intended to appear so. Hence, Riegl’s resistance to the claim of an objective universality of beauty: the disproportions and asymmetries characterising the Late Roman art were liked as much as any other style. The main contribution of Riegl to art history concerns this aesthetic perspectivism that welcomes a heterogeneity of visual styles without reference to an aesthetic norm. However, this heterogeneity of visual styles is embedded in an *evolutionary model* where a genealogy is traceable because all these multiple styles seem to evolve from an objective-haptic mode of presentation towards a subjective-optical mode of presentation.

From a philosophical perspective, a *methodological shift* must be delineated. In Herbartian aesthetics, the universality of beauty is founded on the claim that the universal aesthetic experience of formal relations is embedded in the structure of subjectivity. In Riegl’s art theory, the question of beauty as a *subjective experience* is subordinated to the *question of style* as an *objective visual structure* that all the artefacts of a period realise. The *Kunstwollen* is an anonymous virtual structure of visuality that is manifested in the artefacts of an age and especially in those that lack an identifiable iconic content, like ornament, object of use and architecture. Even though the *Kunstwollen* determines the stylistic – thus *objective* – characteristics of visuality, the realisation of a will-to-art presupposes for Riegl a euphoric experience of liking.<sup>4</sup> The modalisation of being according to a will (*Wollen*)

<sup>3</sup> ZIMMERMANN, R.: *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien 1865, pp. 31-32.

<sup>4</sup> The reference to the euphoric moment of liking appears at key moments in Riegl’s definition of the *Kunstwollen*. In

is double-fold: firstly, it implies the subordination of technical ability (*Können*) to volition understood as a fundamental *aesthetic drive* that realises itself in artefacts. Riegl implemented this intuition in order to resist the Semperian reduction of art to technique, material and goal. Even though the technical ability of a civilisation remains more or less constant, its visual style alters, as it is the case in the variations between the Doric, Ionic and Corinthian ornamentations. The final principle of visibility is thus not technological advancement but the oscillations in the realisation of a drive's intensity. Secondly, the justification of visual arts in terms of a *Kunstwollen*, that is, a will-to-form, interiorises the aesthetic pleasure. Simply put, the Later Roman reliefs do not lack naturalism because artists "could not" represent naturalistically but because they "wanted" unnaturalistic formal relations that produced visual pleasure. Hence, the statement that Riegl transforms the study of art from dealing with beauty into dealing with style<sup>5</sup> must be supplemented by the observation that, with the *Kunstwollen*, Riegl interiorises the aesthetic experiences into each distinct style. The originality of Riegl's *Kunstwollen* theory resides in the fact that he makes *liking* immanent to *poesis*. Visual arts emerge through the intentional creation of forms that are experienced by the maker as beautiful. A simple syllogism sums up his argument: all styles are consistent productions of forms, all consistent productions of forms are felt as beautiful by the producer, hence, all styles are beautiful. This allows Riegl to reject all hierarchies of styles. But here is the implicit tension in Riegl's methodology: he tries to adjust aesthetics to art historical discoveries and to neglect the question of beauty but he interiorises the aesthetic experience in the creative act. Visual pleasure is intrinsic to the making of forms. The judgment of taste is

immanent to each style taken as a virtual structure and there is no bridge between these styles. Taste is no longer in the subjective reflexive experience but it is the realisation of an *anonymous structure of visibility*, a realisation best seen in the artefacts that lack an iconological content and even a specific author, in ornament, design and architecture. For Riegl, the Late Roman art is visible in the buckle of a costume and in a mosaic. Also for Wölfflin, the Gothic appears equally in cathedrals and shoes since both are presentations of the same excessive verticality and immateriality.

In Zimmermann, the aesthetic judgment follows the model of logic as a science of form.<sup>6</sup> Just as logic delineates structural relations between terms without concern for their content, aesthetics determines relations of form independent of their content. In Riegl's science of art the approach of form no longer *dictates* objective formal relations but *describes* formal relations found in the artworks themselves. As a self-entitled positivist, Riegl returns to the concrete contact with the artefacts.<sup>7</sup> However, Riegl's resistance towards speculative aesthetic and the claim to rely only on the artworks themselves does not result in a dogmatic positivism. Riegl's project of a *Historische Grammatik der bildenden Künste*, produces a structural model of art history. Approaching artworks as the realisation of general visual principles like the optic and the haptic or the close, normal and distant vision transforms the artwork from an object that merely symbolises a culture to an object whose visibility is isolated and described. Hence, Riegl's revolutionary methodological shift: the artwork is primarily a correlate that appears to visibility as a complex of immanent formal relations. In this sense, while resisting the centrality and universality of the aesthetic judgment, Riegl's model of image analysis, even

---

*Stilfragen*, Riegl writes regarding ornament that "the symmetry of the slanting bands and their rhythm would have been perceived with pleasure" ("Wohlgefällig mochte der Mensch die Symmetrie der Schrägbalken und ihre Rhythmische Wiederkehr betrachten haben"). – RIEGL, A.: *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*. München – Mittenwald 1977 (1<sup>st</sup> ed. 1893), p. 5. In *Spätromische Kunstindustrie*, Riegl describes the visual artwork as the "representation of things through visual art in the most pleasurable way possible for the eyes" ("die Dinge Mittels der bildenden Kunst möglichst Wohlgefällig vor Augen zu stellen"). – RIEGL, A.: *Die Spätromische Kunstindustrie*. Wien 1927 (1<sup>st</sup> ed. 1901), p. 401.

Further: "All such human Wollen is directed towards the satisfying formation in relation to the surrounding environment." – RIEGL, A.: *Late Roman Art Industry*. Trans. R. WINKES. Rome 1985, p. 231, trans. modified. ("Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt... gerichtet." – RIEGL 1927 (see above), p. 401.)

<sup>5</sup> WIESING 1997 (see in note 2), p. 58.

<sup>6</sup> ZIMMERMANN 1865 (see in note 3), § 80.

though essentially historical, follows Zimmermann's generic conception of the artwork as a set of formal relations. As a result, the *Historische Grammatik* can be considered a development – and not a rejection – of Zimmermann's “*general science of art*” (“*allgemeine Kunstwissenschaft*”) as a science of form.<sup>8</sup>

On the one hand, the difference with Herbartian aesthetics consists in Riegl's *historical* and *positivist* approach of form and in a perspectivist consideration of the aesthetic liking that varies in time and is intrinsic to every consistent mode of visual presentation, that is, it is immanent to every artistic style. On the other side, the continuity with Herbartian aesthetics consists in Riegl's conception of the artwork as a complex of formal relations that brackets the iconological content. In *Spätromische Kunstindustrie* (1901), Riegl writes that “*the actual artistic function is directed only to represent the objects in outline and colour on the plane and in space in such a manner that they evoke the redeeming appreciation of the beholder*”.<sup>9</sup> The aesthetic appreciation (*Wohlgefallen*) is immanent to this minimal definition of art as a set of formal relation.

This definition that Riegl repeatedly employs, line and colour on the plane and in space, evinces two Herbartian influences: the dematerialisation of the artwork that becomes an object of visual intuition and its conception according to immanent surface relations. Accordingly, these surface relations are meant to “*stimulate*” (“*erregen*”) the “*redeeming beauty*” (“*erlösende Wohlgefallen*”) in the viewing subject. Again, the aesthetic appreciation is intrinsic to the evaluation of formal relations. Riegl implemented this formalist analysis in *Stilfragen* (1893), a genealogical study of ornamental forms. There, he distinguishes the artistic image as a transformation of a natural motif (*Umbildung*) from the copy of a natural motif (*Nachbildung*), in this context, the acanthus plant.<sup>10</sup> Ornamental forms are the product of the free and active stylisation of nature, regardless of the similarity with the plants. This requires the invention of the outline that transforms the real natural motif in a pattern of formal relations.<sup>11</sup> Riegl's originality lies in this intertextual approach of images: the text, here, the ornamental design, is a palimpsest, a surface that

<sup>7</sup> In “Naturwerk und Kunstwerk II” (1901), Riegl argues that only the *Kunstvollen* as “*aesthetic drive*” is a “*positive given*”. See RIEGL, A.: *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg – Wien 1929, p. 65.

<sup>8</sup> See ZIMMERMANN's “Zur Reform der Ästhetik als exacter Wissenschaft” (1862) in *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik* (Vol. 1. Wien 1870). Julius von SCHLOSSER pointed out the impact of Zimmermann's aesthetics both on Riegl and on Wickhoff in the article “Die Wiener Schule der Kunstgeschichte” (in *Mitteilungen des Österreichischen Institut für Geschichtsforschung*, 13, 1934, No. 2, pp. 181-193; English translation: The Vienna School of the History of Art – Review of a Century of Austrian Scholarship in German. Trans. K. JOHNS. In: *Journal of Art Historiography*, 2009, No. 1). However, he does not clearly explain what exactly was Zimmermann's understanding of aesthetics, namely that it was an object-oriented and not a subject-oriented science of art. Yet this moment in the history of aesthetics is significant for the art historical debate because, in the Herbartian tradition, aesthetics becomes a science that brackets the subjective experience of the viewer. This is important since it is precisely this aversion to the subjectivist moment of the judgment of taste that attracted the historians of art who were interested exclusively into the objective relations of forms within the artwork. Furthermore, when the history of art (*Kunstgeschichte*) was to become a science of art (*Kunstwissenschaft*), it emphasised – like the positivist sciences of the time – the objective qualities of artefacts while avoiding the subjective experience of the

viewer. Hence, if art is to become the object of a science it has to bracket the affective response of the viewer. This is an interesting tension because one could also argue that the affective response of the viewer fundamentally justifies the very existence of art. More recently, Richard Woodfield mapped out the contribution of Julius von Schlosser to the interest in Riegl. See WOODFIELD, R.: *Kunstwissenschaft versus Ästhetik. The Historians' Revolt against Aesthetics*. In: *Rediscovering Aesthetics. Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*. Eds. F. HALSALL – J. JANSEN – T. O'CONNOR. Stanford 2009.

<sup>9</sup> RIEGL 1985 (see in note 4), p. 127. “... *der eigentliche Kunstzwecke lediglich darauf gerichtet ist, die Dinge in Umriss und Farbe, in Ebene oder Raum derart darzustellen, daß sie das erlösende Wohlgefallen des Beschauers erregen*.” – RIEGL 1927 (see in note 4), p. 229.

<sup>10</sup> RIEGL 1977 (see in note 4), p. xiv.

<sup>11</sup> In *Altorientalische Teppiche* (1892), Riegl argues that the ornamental originates in the “*geometrical linear play*” (“*das geometrische Linienenspiel*”), a relation of parallels, zigzags, circles, triangles and quadrangles. In *Stilfragen*, Riegl reminds that in Vitruvius' anecdote, the motive of the acanthus leaf relied on the reproduction of an existing plant. The legend tells that a basket was left behind on a grave of a girl and an acanthus plant grew through it, combining its leaves with the motif of the basket. Riegl rejects this explanation because the ornamental motif of the acanthus leaf omits the characteristics of the actual plant.

combines existing formal relations and generates new ones. The acanthus motif does not originate in the copy of the plant *acanthus spinosus* but in the stylisation of the palmette design, by transforming the semi-palmette into a sculpture in the round.<sup>12</sup> Significant here is the relation of forms to each other in the constitution of the visual signs and the relation between visual signs in the genealogical development of art. The geometrical style too, is explained as the abstraction of rhythmic repetition of forms.<sup>13</sup>

Hence, Riegl analyses artworks by determining the planar structure of immanent relations between the constitutive parts. This central intuition that characterised for Herbart the *aesthetic* (hence subject-oriented) judgment is here transposed onto the *stylistic* (hence, object-oriented) analysis. While for Herbart aesthetic judgments concerned relations of forms, for Riegl the pertinent analysis of images determines the relations between singular elements and the whole. This is the function of the famous “haptic – optic” polarity that Riegl applied to the study of images. The dualism of the haptic and the optic had already appeared in Zimmermann’s aesthetics. There, sculpture and architecture were designated as tactile art because in their perception touch is primary and sight secondary. Further, they are distinguished from painting as a purely optical art.<sup>14</sup> The relational aspect is here central: through touch, representations delineate limitations of space, linear and planar forms that present the direct impression of the mass and the form of the external object. Pure forms are extracted from the touched matter; the artworks where the tactile subordinates the optic are called “*plastic*” (“*plastisch*”) and the corresponding real artwork is called “*sculpture*” (“*Plastik*”). The round sculpture appeals to touch and can be grasped from all sides, the relief appeals gradually

more to sight.<sup>15</sup> Riegl develops this dichotomy of senses yet no longer in order to classify visual arts but to designate two *types of visuality*. This famous polarity refers two polysensorial stimuli to two modes of visual presentation:<sup>16</sup> the haptic refers to a mode of visual presentation that represses deep space and cultivates formal relations on the plane, designating the material *felt surface* of bodies (as in Egyptian but also the art of Greek Antiquity). The optic mode of visual presentation opens up the plane and manipulates visual forms in deep space, emphasising thus the *seen density* of bodies (as in the Baroque). While the *haptic* refers to the isolation of singular forms on the plane that are clearly distinguished from each other as if the hand felt their material impenetrability, the *optic* refers to the connection of forms in space that lose their material consistency and appear only to the eye.

This basic polarity that describes relations of visual forms received different formulation in the art theory of the 20<sup>th</sup> century. For instance, Wölfflin opposes the *linear* to the *painterly* presentation: the linear represents *disjunctive* formal relations where particular forms are disconnected and serially arranged; the *painterly* presents *conjunctive* formal relations where particular forms continuously fuse in depth. In the linear Renaissance – think of Da Vinci’s *Last Supper* – constitutive elements are disjunctively presented. They are disjunctive because there this line *or* this line, this tone *or* this tone are presented serially. The planes are disconnected and displayed according to an additive logic that unites the fore- and to the background. In the painterly Baroque – think of Rubens’ *Last Judgment* – the transition between the constitutive elements is continuous and conjunctive. It is conjunctive because this tone and line *and* this tone and line flow into each other while hiding

<sup>12</sup> RIEGL, A.: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1923 (2<sup>nd</sup> ed.), p. 175.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>14</sup> See especially the chapter “Die einfache realen Kunstwerke” in *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865), § 906. Riegl must have relied on Zimmermann’s distinction between haptic and optic even though the distinction is here employed to distinguish between different art forms. Another significant thematisation of these senses that Riegl

appealed to originates in Hildebrandt’s *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) that appeared in the same year as *Stilfragen* and that Riegl discusses in his 1901 essay *Naturwerk und Kunstwerk*.

<sup>15</sup> ZIMMERMANN 1865 (see in note 3), pp. 483-484.

<sup>16</sup> Later in the 19<sup>th</sup> century, this polarity of the haptic vs. the optic appeared in Adolf von Hildebrandt’s *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), an influential essay that inspired both Riegl and Wölfflin.

the limit of forms and planes that fuse into depth. Formal relations are determined according to how these two senses, the haptic and the optic, correlate the foreground and the background. While in the Egyptian art, the background is neutral and deep space is essentially repressed, from Late Antiquity onwards formal relations manifest an increasing depth between a foreground and a background that are differentiated. While the old Egypt is primarily *haptic*, Late Antique art is gradually *optic*, forms are the outcome of shadow and light that vary with the position of the viewer and are meant to be seen. Referring to the relation between the ring and the tongue of a buckle, Riegl describes in the *Spätromische Kunstindustrie* how the envisioned effect is the play of oscillation between light and darkness, pattern and ground, a tangible material and empty space. In Ancient Egypt, the pattern is a motionless figure maintained on a rigid background. In the colorism of Late Antiquity, the ground moves and becomes space.<sup>17</sup>

Hence, Riegl's formalistic analysis of images develops the conception of the image as essentially a complex of formal relations. The object of the inquiry is not the naturalistic effect but the relation between single forms within the totality of the visual representation. While the haptic is an additive mode of relating forms to each other and presenting their individuality and their co-relation, the optic is a conjunctive mode that diffuses each individual form into a totalising whole. The haptic and the optic in Riegl are fundamental relational modalities that exhaust *in principle* the potentialities of visual forms. Hence, even though he proceeds as an empiricist, Riegl produced concepts that explain a *virtual* structure of visual presentation that transcends the actual contact with artworks.

In Zimmermann and Riegl (as in Herder), the visual is evaluated as a deviation from touch, as if seeing would have to recuperate – in the discontinuity and distance that it implies – the original haptic continuity and immediacy. Zimmermann considers

sculpture an essentially haptic art and goes even further in the subordination of the optical to the haptic when he argues that seeing is a touching in the distance or a “*sculpture of the ether*”.<sup>18</sup> Like in Herder's *Plastik* (1778), visibility is evaluated as the attenuation of the haptic intensity. However, the centrality of the haptic is not significant for the original function that it had in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century aesthetics, namely to classify visual arts according to the senses. The reevaluation of the haptic experience in philosophical aesthetics consists in *the centrality of the sensitive body* in the evaluation of a visual correlate. *The appeal to touch is an appeal to activate, within visibility, another dimension of the viewer's synaesthetic body.* From the perspective of speculative aesthetics, the significance of this conceptual polarity resides in its ability to refer the *structure of the image* (the sculpture, the painting, the building or the ornament) to the *aesthetic constitution* of the living body. Because they fluctuate between the haptic and the optic, the presented forms (lines and colours on the plane and in space) elicit the polysensorial aesthetic body that not only sees but also touches or, better said, that sees *as if* touching. Visual arts are not strictly visual; they solicit the entire synaesthetic body since visual forms transpose – within visibility – sensations pertaining to touching, grasping and moving in space. Visual presentation requires a minimal discontinuity between the sensing organ and the sensed correlate. With the haptic, the claim is that visibility is not purely optical but includes affinities with other dimensions of our synaesthetic constitution. Haptic visual forms signify that the intensity and discontinuity of the haptic contact return within visibility as *indexes of touch*. Grasping linear forms – as Riegl showed – stirs within vision sensations of touch while the subject sees as if touching when distinguishing in the Egyptian outline the impenetrability of the bodies with the fingertips. The virtuality of touch is activated within vision and that not only in Egyptian art but also in the curvilinear outlines of Valerio Adami, the painterly catastrophes of Francis Bacon that discover

<sup>17</sup> RIEGL 1985 (see in note 4), p. 188.

<sup>18</sup> Zimmermann writes: “*Seeing has been called ‘touching in the distance’: the art to appear of the other's eyes could also be called a*

*sculpture of the ether.*” (“*Mann hat das Sehen ein ‘Tasten in die Ferne’ genannt: man könnte die Kunst dem Auge des Andern zu erscheinen, ein Plastik des Aesthers nennen.*”) – ZIMMERMANN 1865 (see in note 3), p. 491.

– according to Deleuze<sup>19</sup> – a haptic function of the eye, or in the haptic contact presented in the art of Giuseppe Penone.

By way of conclusion, at least three points summarise the impact of Herbartian aesthetics on Riegl's art theory. Firstly, Riegl's notion of the image as outline and colour on the plane and in space, his determination of a style as a virtual structure of formal relations made visible through the dialectics of touching and seeing are not rejections but elaborations on Zimmermann's aesthetics. And as Riegl notes in the opening lines of the *Historische Grammatik*, aesthetics has to learn from the discoveries of art history. Riegl's originality consists in evincing how immanent surface relations can be evaluated not according to an ideal of beauty but to the degree that they realise the style of a period. While each subject is free to evaluate Bernini's *Ecstasy of St. Theresa* as beautiful or not, analysis shows how this artwork realises the Baroque *Kunstwollen*. In other words, the singular sculpture realises all the attributes of the Baroque as a virtual structure: the dynamic movement in depth, the diffusion of forms, the opening of an infinite space.

Secondly, in the search for happiness, that is, in reaching a psychical equilibrium in the relation to the world, an inner drive is released that aims at visual pleasure. The intentionality of the *Kunstwollen* refers to the realisation of a desire for the “*satisfying formation*” of the world (“*befriedigende Gestaltung*”).<sup>20</sup> The will is an intensity that, in its release, balances the

relation between mind and the form that the world takes. Against Dvořák's statement that Riegl rejected Herbartian formalism,<sup>21</sup> I argue that Riegl integrates Herbartian formalism in his conception of form: the stability between the mind and the exterior world is sought in formal relations that the mind perceives as coherent and consistent. The release of this will-to-form has a euphoric goal in sight, namely the satisfactorily perception of the world.

Finally, Riegl argues that each style actualises its own ideal of beauty but he shows this through an *empirical* and *historical* analysis, resisting thus a universal idea of beauty proved with logical precision. Both this Herbartian and Rieglian analysis conceptually determine beauty within the boundaries of the *objective* correlate (the artwork) that is described. Whether these formal relations that aesthetics determine are universal and normative (Herbart – Zimmermann) or if these formal relations evolve in the historical time that art history determines with scientific precision (Riegl), the counter-intuitive import of these theories remains unchanged: beauty is founded onto an objective structure. Nevertheless, it could also be argued that the use of an empirical method is actually a *regression* from the Kantian perspective that explained universality as a mere claim within the structure of subjectivity in the aesthetic reflective judgment. Beauty is not in the structure of visual relations and neither in the history of art – it is an affective disposition that merely demands the consent of an ideal community.

<sup>19</sup> The dialectics of the haptic and the optic return in the aesthetics of the 20<sup>th</sup> century in the revaluation of Riegl and Worringer by Deleuze in *Logique de la sensation* (1981) and Deleuze and Guattari in *Mille Plateaux* (1980).

<sup>20</sup> RIEGL 1927 (see in note 4), p. 401.

<sup>21</sup> DVOŘÁK 1905 (see in note 1).

## Zimmermannova estetika a Rieglova teória umenia. Vplyvy a vzdory

### *Resumé*

Táto štúdia sa, zvažujúc pôsobenie Zimmermannovej estetiky na Viedenskú školu dejín umenia a vplyv Rieglovej teórie umenia na teóriu umenia 20. storočia, venuje vzťahy medzi herbartovskou formalistickou estetikou a Rieglovým modelom dejín umenia. Kým Zimmermannova estetika vylučuje otázku krásy a podriaďuje ju otázke formálnych vzťahov, ktoré konštituuju základ každého obrazu, Riegl tiež odmieta estetiku a prijíma deskriptívnu analýzu obrazov. Znamená to však, že dejiny umenia sa oslobodzujú od všetkých estetických výpovedí? Po prvé, predkladaná štúdia ukazuje, že úsudky, ktoré sa týkajú estetickej rozkoše, sa v Rieglových dejinách umenia objavujú, aj keď odmietajú Zimmermannovu normatívnu estetiku. Po druhé, zisťujeme

tu originalitu Rieglovho chápania „Kunstwollen“: estetická rozkoš je vnútorne prítomná v umeleckom výtvore. „Vôľa k umeniu“ zahŕňa rozkoš z umenia. A konečne, Rieglovo ponímanie obrazu ako obrysu a farby na ploche a v priestore, jeho určenie štýlu ako virtuálnej štruktúry formálnych vzťahov, ktoré sú zviditeľnené prostredníctvom dialektiky hmatania a pozerania, nie sú zamietnutím, ale rozpracovaním Zimmermannovej estetiky. Teda Rieglove dejiny umenia nezavrhuju, ako tvrdil Max Dvořák v roku 1905, filozofickú estetiku, ale skôr ju integruju do umeleckohistorického projektu, ktorý je deskriptívny (ako opak normatívneho), a ktorý zahŕňa Zimmermannovu filozofiu a asimiluje estetickú rozkoš.

*Preklad z angličtiny J. Bakoš*

## Několik poznámek k raně středověkým destičkám, nalezeným v okolí Nitry

Petr BALCÁREK

Cílem tohoto příspěvku je poukázat na některé aspekty uměleckých předmětů, které jsou ve slovenské uměleckohistorické historiografii již dobře známé. V prvním případě jde především o jeden z nejstarších uměleckých předmětů souboru bronzových, pozlacených destiček ze staroslovanského hradiska Bojná u Nitry, objeveného v posledním desetiletí, a dále o soubor zlatých emailových destiček (podnes známý jako tzv. Monomachova koruna), který byl nalezen v obci Ivanka pri Nitre již před více než sto lety. Obě spojuje nejen blízkost Nitry, tehdejšího mocenského a kulturního centra, ale také společné otázky, které se v souvislosti s těmito předměty nabízejí; pokusím se je v následujícím příspěvku formulovat, případně poukázat na možná interpretační východiska.

### Soubor pozlacených bronzových destiček

Karol Pieta, který objevil a zpřístupnil tento unikátní materiál z Bojně, publikoval v poslední době několik úvodních studií k nálezům nejen na Slovensku,<sup>1</sup> ale i v zahraničí.<sup>2</sup> Výzkumy Karola Piety, vedené od roku 2004, bezpochyby zásadně doplnily pohled na počátky slovenské státnosti, na počátky

dějin Velkomoravské říše a Nitranské knížectví vedené v té době knížetem Pribinou.

Při běžné prohlídce materiálů z Bojně nás napadne otázka: Co spojuje tyto nálezy s velkomoravským prostředím? Jak vidíme, je to např. byzantský typ funerálních křížků s písmenem omega,<sup>3</sup> jak jej známe např. i z dnešní Moravy (Dolní Věstonice). Dalším obecně známým a Pietou připomenutým artefaktem je i bronzové nákončí z Bojně, které máme doložené jak z Moravy (Modrá), tak i z jiných míst Balkánu (např. Bulharsko). Tzv. „vrubořez“, prosazovaný Klementem Bendou od 70. let minulého století a spojovaný s karolínskou *Kunstindustrie*, však nemusí nutně znamenat, že předmět nebyl vyroben v provinčních, nebo dokonce byzantských dílnách.

Co je však mezi nálezy v Bojně skutečně významné a ojedinělé, jsou bronzové pozlacené destičky, které tvoří určitý soubor. Ponechám nyní stranou účel těchto destiček a podívám se spíše na jejich ikonografii. Způsob zpracování destiček odkazuje na avarský okruh vybíjeného a puncovaného plechu. Unikátní však zůstává ikonografie, které se chci v příspěvku dotknout a která v tehdejšímu kulturním okruhu středního Podunají nemá obdoby. Detailním popisem pozlacených destiček se zabývají Karol Pieta a Alexander Ruttkey, kteří provedli zároveň

<sup>1</sup> PIETA, K.: *Bojná. Nové nálezy ke počátkom slovenských dejín*. Bojná 2007; *Bojná. Hospodárske a politické centrum nitranského kniežatstva*. Ed. K. PIETA – A. RUTTKAY – M. RUTTKAY. Nitra 2007.

<sup>2</sup> RUTTKAY, A.: Der Burgwall Bojná I – Valy. Ein machtpolitisches und kirchliches Zentrum des 9. Jahrhunderts in der Westslowakei. In: *Glaube, Kult und Herrschaft. Phänomene des*

*Religiösen im 1. Jahrtausend n. Chr. in Mittel- und Nordeuropa. Akten des 59. Internationalen Sachsensymposiums und der Grundprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im Mitteldonauraum*. Ed. U. von FREEDEN – H. FRIESINGER – E. WAMERS. Bonn 2009, s. 437-446.

<sup>3</sup> PIETA 2007, c. d. (v pozn. 1), obr. 22.



i ikonografický rozbor destiček.<sup>4</sup> Máme-li z velkomoravských nálezů na Moravě paleografický doklad odkazující k řečtině (křížek s nápisem ze Sadů, Uherské Hradiště a intaglii s řeckým nápisem z Rybáren, Uherského Hradiště), v Bojně máme co do činění (a to poprvé po dokladech římské provinciální paleografie)<sup>5</sup> s latinskou majuskulí. Autoři poukazují, že její provedení není typicky karolínské svým vzhledem, ale je natolik jasné, že nemůže být spojováno s řečtinou či slovanštinou, ani s avarskými tamaty. Ikonografie destiček zobrazuje křesťanská témata, jsou na nich vyobrazení andělů (plaketa 3 a plaketa 5), cherubín (plaketa 6), Panna Marie Orantka (plaketa 4), postava poustevníka (plaketa 2).<sup>6</sup> Postava anděla v podobě Krista je s nápisem „MVAVS“, jež autoři čtou jako „Michael, Archanděl“, je jimi však zároveň identifikována jako Ježíš Kristus. Jasným znakem ikonografie Krista je totiž křížový nimbus, svatozář. A právě zde začíná problém s interpretací, i když autoři jasně poukázali, že jde o ikonografii „Christus-Engel“.

V 9. století byla křesťanská katolická teologie již několik století natolik jednotná, alespoň v otázce vztahu Krista-Syna k Bohu-Otci, že Kristus v podobě anděla se v ní již neobjevuje. Kristus-anděl a s tím související teologie byla dostatečně probádána v rámci dogmatu např. již Adolfem Harnackem, který ji nalézá především v prvních třech stoletích mezi židovsko-křesťanskými skupinami syropalestinských křesťanů. Andělská christologie byla běžná a mohla se vyjadřovat i vizuálně mezi skupinami židokřesťanů, ale i gnostiků, monarchiánů dynamistů, vyrůstajících z ebionitů a adopciánů, nebo modalistů patripasiánů. Docketická teologie (*dokein* [zdat se]/*dokēsis* [zjevovat se]) byla též nesena představou, která spojovala Krista s andělem, ačkoli z těchto křesťanských skupin, stojících mimo hlavní proud, nemáme žádnou průkaznou ikonografii Krista-anděla. Další dualistickou sektou blízkou andělské christologii byl

adopcionismus, který operoval s teorií, že Kristus byl v době křtu adoptován Bohem Otcem. Andělskou christologii zastávala též většina hojně rozšířených raně křesťanských gnostiků, ale i jejich pozdějších nástupců, jako byli paulikáni nebo bogomilové, Kristus anděl se však může objevovat také v některých odvětvích arianismu, který byl častý u většiny germánských kmenů.

Zdá se však, že v 9. století byli Frankové již katolíky, pokud ne, byla by ikonografie Krista-anděla z Bojně jistým unikátem, především na pozadí výstavby nitranského kostela a jeho biskupského svěcení biskupem pasovské misie.<sup>7</sup> VIII. kapitola legendy *Život sv. Klimenta*<sup>8</sup> sice zmiňuje lidi, „posedlé jiným manicheistickým šílenstvím“, ale autor měl na mysli něco jiného. S termínem však již běžně pracuje okružní list patriarchy Fotia z roku 866 – 867,<sup>9</sup> který odkazuje na Fotiovy kritické postoje k šířícím se paulikánům.

Křesťanskou skupinou, která mohla zobrazovat Krista jako anděla, nebylo jen paulikánství, nýbrž také podnes známý balkánský směr křesťanství, bogomilismus. Byla to právě byzantská ortodoxní církev mezi Slovany, která začala používat ikonografii bogomilů, tj. vyobrazení Krista jako anděla, upraveného však ortodoxně (např. se zobrazenými hřeby v rukou na znamení Kristova ukřížování).<sup>10</sup> Nejranější typ Krista-anděla v byzantském prostředí pochází až z privátní ikonografie rukopisů z 9. století; z monumentálního umění známe zobrazení Krista-anděla až z 13. století právě z Balkánu, z diakonikonu chrámu Matky Boží v Studenici, nebo z exonartexu sv. Klimenta v Ochridu (datovaný do r. 1294 – 1295); latinský západ však začal ikonografii Krista-anděla uplatňovat jako určitou inovaci ještě později (ve 12. století).<sup>11</sup> Domnívám se tudíž – snad i oprávněně –, že v případě ikonografie Krista-anděla z Bojně u Nitry šlo spíše o přežívání starších tradic, než o novou percepci teologických myšlenkových

<sup>4</sup> Kap. „Hypotetická rekonštrukcia a poznámky k ikonografii nálezů“. In: *Ibidem*, s. 51-54.

<sup>5</sup> ČEŠKA, J. – HOŠEK, R.: *Inscriptiones Pannoniae superioris in Slovacia transdanubiana asservatae*. Brno 1967.

<sup>6</sup> PIETA 2007, c. d. (v pozn. 1), barevná příloha.

<sup>7</sup> STEINHÜBEL, J.: Nitrianske kniežactvo vo Veľkej Morave a v Uhorsku. In: *Střed Evropy okolo roku 1000*. [Kat. výst.] Ed. A. WIECZOREK – H. M. HINZ. Praha 2002, s. 109.

<sup>8</sup> RATKOŠ, P.: *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*. Bratislava 1968, s. 348. V souvislosti s *filiouque* avšak užití termínu znamená, že sekta byla v té době ještě známá.

<sup>9</sup> PG 102, coll. 721-741, zvl. 729.



1. Bronzová pozlacená destička s vyobrazením Krista-anděla z Bojně u Nitry, Slovensko. Foto: Archiv autora.



2. Kristus jako anděl, nástěnná malba, exonartex chrámu sv. Klimenta v Ochridu, Makedonie. Foto: Archiv autora.

pochodů tehdejších tvůrčích kulturních teologických center.

Jak jsem poukázal již dříve, např. na příkladu křížku z Velké Mače<sup>12</sup> nebo velkomoravského šperku v podobě kodexu,<sup>13</sup> ikonografie na uměleckých předmětech nemusí nutně vždy odzrcadlovat a reprezentovat oficiální učení převládající církve, ale v některých případech může zachytávat i ikonografii minoritních, méně známých proudů tehdejšího křesťanství.

Je zřejmé, že v případě destiček z Bojně u Nitry se může jednat o místní výrobek. Pokud však uvažujeme o ideovém původu destičky z Bojně (Krista-anděla), připadají v úvahu snad jen dvě centra, písíci

latinkou. Dolní Dunaj, stále řecko-latinsko-slovanská kulturní oblast, nebo východní výspa Francké říše, kontaktní zóna Franků, Slovanů a Avarů. Jak jsem ukázal, oblast Dolního Dunaje byla od počátku místem, kde se heterodoxní názory nejen uchovávaly, ale i šířily.<sup>14</sup> V této souvislosti bych zmínil snad již syrskou, raně křesťanskou, audiánskou herezi, která na Dolním Dunaji existovala několik století (tito rigorózní mniši a asketové přebývali v této oblasti ještě v 5. a 6. století). Nedávno na jejich existenci v 6. – 7. století poukázal v archeologickém kontextu Georgi Atanasov;<sup>15</sup> můžeme zde zmínit také známé centrum střediska monofyzitské církve v Djanavara.<sup>16</sup> Nemusíme však chodit až na Balkán, na možnou existenci

<sup>10</sup> LUCCHESI-PALLI, E.: Christus-Engel. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Zv. 1. Ed. E. KIRSCHBAUM. Freiburg i. B. 1968, s. 398-399. Srovnej též *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, col. 1012-1014, zde však jako „Der Engel des grossen Rates“, col. 1012-1013. Nejranější zobrazení pochází z doby rozšíření paulikánů a vznikajících bogomilů na Balkáně, tedy kolem let 880 – 886, z byzantských rukopisů Řehoře Naziánského (Paris, Bibliothèque nationale, Par. Gr. 510) nebo sinajského rukopisu Cod. Sinai, Gr. 339. K problematice více AMMANN, A. M., SJ: Slawische „Christus-Engel“ Darstellungen. In: *Orientalia christiana periodica*, 6, 1940, s. 467-494; a prozatím základní práce DER NERSESSIAN, S.: Note sur quelques images se rattachant au theme du Christ-Angel. In: *Cahiers archeologiques*, 13, 1962, s. 209-216.

<sup>11</sup> LUCCHESI-PALLI 1968, c. d (v pozn. 10).

<sup>12</sup> K interpretaci křížku z Velké Mače viz BALCÁREK, P.: Some Remarks on the Dating of Pectoral Crosses. In: *Byzantinoslavica*, 67, 2009, č. 1-2, s. 365-371.

<sup>13</sup> BALCÁREK, P.: A Contribution to the Discussion about the Possible Origin of the Jewellery in the Shape of Book Cover. Some Suggestion to Zdenek Klanica's Article. In: *Eirene*, 48, 2012, č. 1-2, s. 49-59.

<sup>14</sup> PUECH, H.: Audianer. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Zv. 1. Bonn 1950, col. 910-914; ZEILLER, J.: *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire romain*. Paris 1918, s. 419-420.

<sup>15</sup> ATANASOV, G.: Les monastères rupestres le long de la rivière Suha, dans la région de Dobruđa de Sud. In: *Byzantinoslavica*, 69, 2011, č. 1-2, s. 206-207.

<sup>16</sup> GUEORGIEV, P.: Odessos – Théodoriada – un centre des monophysites du IV. S. (Le martyrium du Djanavara et ses trans Syro-Mésopotamiens). In: *The Cult of Martyrs and Relics and Its Architecture in East and West (3<sup>rd</sup> – 7<sup>th</sup> century AD)*. Ed. V. MINCHEV – V. YOTOV. Varna 2003, s. 23-25.

východního, latinského etnika v oblasti Nitry, bylo již dříve poukázáno.<sup>17</sup>

S ikonografií Krista-anděla se nabízí celá řada otázek, které mohou pomoci vyřešit snad nejlépe místní slovenští církevní historikové z ružomberské Katolické univerzity, Římskokatolické cyrilometodějské bohoslovecké fakulty Komenského univerzity v Bratislavě, Reformované teologické fakulty Univerzity J. Selyeho z Bratislavy, nebo teologové z Pravoslavné bohoslovecké fakulty a Řeckokatolické teologické fakulty Prešovské univerzity v Prešově.

Na závěr si však dovoluji vznést ještě jednu otázku: Z publikovaného materiálu, zahrnujícího jen výběr těch nejvýznamnějších archeologických materiálů, není zcela jasné, zda součástí nálezů z Bojné byly i tzv. velkomoravské gombíky. Pokud by společnost v Bojné užívala pouze spony (viz dokumentovaný nález tzv. pozdně římské provinční spony),<sup>18</sup> tato společnost by mohla vypadat jinak než moravská. Gombíky totiž mohly vzniknout především v kultuře oděvu, kde měla svou nezastupitelnou roli spínadla, spojující dvě části oděvu; byly uplatňovány na kratších nebo delších tunikách, které však byly spínané zepředu. Tento způsob se tradičně spojuje s barbarikem anebo nomádkým živlem, ačkoli, jak ukázal již N. P. Kondakov,<sup>19</sup> gombíky byly přijaty jako součást oděvu i v Byzanci.

### Několik otázek k tzv. Monomachově koruně

K nejvýznamnějším archeologickým nálezům z nedaleké Ivanky u Nitry z roku 1861 patří zcela jistě nález ženské koruny, diadému, vytvořeného z emailových a většinou považované za dar, korunu císaře Konstantina IX. Monomacha (1042 – 1054), včetně nálezů emailem zdobených destiček s vyobrazením svatých Petra a Ondřeje z druhé poloviny 10. století. O integritě a charakteru nálezů se vede již více než sto let živá diskuze.

<sup>17</sup> BENEŠ, P.: Quelques traces de relations entre la Grande Moravie et la Romania danubienne. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, 10. Brno 1965, s. 262-263; srovnej též BALCÁREK, P.: Et venerunt ad nos doctores christiani multi ex Italia. In: *Pravoslavný teologický zborník. Acta Facultatis Orthodoxae Universitatis Prešovensis*, 12. Prešov 2004, s. 51-56.

<sup>18</sup> PIETA, K.: Bojná. Nové nálezy. In: PIETA – RUTTKAY – RUTTKAY 2007, c. d. (v pozn. 1), s. 176, obr. 3, 1-5.



3. Kristus-anděl Velké rady z miniatury knižní malby Kázání Řehoře Nazianského. Paris, Bibliothèque nationale de France, Coislin 239. Foto: Archiv autora.



4. Kristus jako anděl, detail nástěnné malby, exonartex chrámu sv. Klimenta v Ochridu, Makedonie. Foto: Archiv autora.

<sup>19</sup> KONDAKOV, N. P.: Les costumes orientaux à la cour byzantine. In: *Byzantion*, 1, 1924, s. 7-49. Srovnej též KLANICA, Z.: Velkomoravský gombík. In: *Archeologické rozhledy*, 22, 1970, s. 421-445; PAVLOVIČOVÁ, E.: K vypovědacej schopnosti gombíka u naddunajských Slovanov v 9. storočí. In: *Slovenská archeológia*, 44, 1996 s. 95-153; CHORVÁTOVÁ, H.: Kultúrno-historický význam gombíkov. In: *Studia mediaevalia Bobemica*, 1, 2009, s. 7-19.

O koruně dnes existuje bohatá místní i cizojazyčná literatura,<sup>20</sup> avšak jen málo studií posouvá výzkum dále. V Čechách se snad pouze před více než čtyřiceti lety dotkl emailových destiček Klement Benda, který nezpochybnuje charakter diadému a jeho spojitost s místním nitranským panovníkem, když uvádí: „Koruna patřila k arpádovskému rodovému pokladu, který byl za tatarského vpádu ukryt na nitranském bradě. Část byla asi při bezprostředním nebezpečí (Nitra byla Tatary obléhána, ne však dobytá) narychlo zakopána a již nikdy vyžvednuta.“<sup>21</sup>

Slovenská historiografie tzv. Monomachovy koruny je obecně známá a lze v ní dnes spatřovat dva převládající trendy. První, progresivní skupina odmítá v destičkách vidět zbytky koruny, druhá zastává tradiční stanoviska, vycházejíc z většiny zahraničních badatelů. Jako představitel první skupiny zmíním práci Štefana P. Holčíka,<sup>22</sup> a téměř identický názor a závěry Marka Meška,<sup>23</sup> kteří společně odmítají vidět v destičkách zbytky koruny, tudíž tyto předměty nechtějí jakkoliv spojovat s uherskými nebo dokonce

slovenskými dějinami.<sup>24</sup> Destičky považují za obklad náhrobku, ukradený v roce 1204 v Konstantinopoli neznámými pachateli. Na druhé straně se destičkami také zabývají a svůj názor vyjadřují slovenští badatelé jako např. byzantolog Alexander Avenarius,<sup>25</sup> který považuje budapešťské emailové destičky za dar císaře ruskému dvoru nebo výraz uznání byzantského císaře nitranskému knížeti.

V zahraniční literatuře se objevuje několik trendů: radikální, jenž vychází z úplného zamítnutí originality budapešťských tzv. Monomachových emailových destiček a určuje je jako falsa (Nicolas Oikonomides),<sup>26</sup> pak jsou zde názory, které korigují význam destiček a přehodnocují jejich užívání (Timothy Dawson),<sup>27</sup> ale také proud, zastávající tradiční postoje (Etele Kiss).<sup>28</sup> Literatura byla extenzivně shrnuta v Kissově studii, vydané při příležitosti předposlední výstavy destiček v Metropolitním muzeu v New Yorku, katalogové heslo je z pera Henry Maguira.<sup>29</sup> Při poslední příležitosti vystavení destiček v Budapešti je E. Kiss stručný.<sup>30</sup>

<sup>20</sup> Naposledy v katalogu *Europas Mitte um 1000*. Ed. A. WIECZOREK – H.-M. HINZ. Stuttgart 2000, č. 02.04.04; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 – 1261*. Ed. H. C. EVANS – W. D. WIXOM. New York 1997, č. 145, s. 210-212 s rozsáhlou bibliografií; BÁRÁNY-OBERSCHALL, M.: The Crown of the Emperor Constantine Monomachos. In: *Archaeologia Hungarica*, 22, 1937; jinak HOLČÍK, Š. P.: Byzantské emaily z Ivanky pri Nitre. In: *Arx*, 18, 1984, č. 1, s. 35-50; MEŠKO, M.: Boli byzantské emailové platničky z Ivanky pri Nitre súčasťou koruny? In: *Slovensko a európsky juhovýchod. Medzikultúrne vzťahy a kontexty*. Ed. A. AVENARIUS – Z. ŠEVČÍKOVÁ. Bratislava 1999, s. 402-411; STEINHÜBEL, J.: Nitrianske kniežactvo vo Veľkej Morave a v Uhorsku. In: *Europas Mitte um 1000*, c. d. (pozní vyššie), s. 109; AVENARIUS, A.: *Byzantská kultúra v slovanskom prostredí v VI. – XII. storočí. K problému recepcie a transformácie*. Bratislava 1992.

<sup>21</sup> BENDA, K.: Byzantské a rané křesťanské památky v Československu. In: LASSUS, J.: *Rané křesťanské a byzantské umění*. Praha 1971, 184. Také CHROPOVSKÝ, B. – POULÍK, J.: *Velká Morava a počátky československé státnosti*. Praha 1985, tab. 6.

<sup>22</sup> HOLČÍK 1984, c. d. (v pozn. 20), s. 35-50.

<sup>23</sup> MEŠKO 1999, c. d. (v pozn. 20), s. 402-411.

<sup>24</sup> „Je nanajvýš nepravdepodobné, že by predmety boli darom uhorskému panovníkovi v akejkoľvek forme. Pravdepodobnejšie je, že sa nachádzali v Caribrade až do roku 1204 a boli ulúpené počas křižiackych výprav... Poklad z Ivanky pri Nitre nijako nemožno spájať s uhorskou históriou v užšom zmysle slova a pripisovať mu význam štátnych

či štátnických insígnii.“ – HOLČÍK 1984, c. d. (v pozn. 20), s. 47-48). „Nájdené byzantské emaily nie sú zlomkami koruny, ako predpokladali starší badatelia, a je preto nepravdepodobné, že by sa boli dostali do Uhorska darom od byzantského cisára..., pozbádajú skôr z výzdoby interiérov cisárskeho paláca v Konstantinopoli... pravdepodobne z obloženia sarkofágu. Túto svoju funkciu plnili až do roku 1204, keď boli ulúpené počas IV. křižovej výpravy... Nález preto nemožno spájať s uhorskou či slovenskou históriou v užšom slova zmysle.“ – MEŠKO 1999, c. d. (v pozn. 20), s. 411.

<sup>25</sup> AVENARIUS 1992, c. d. (v pozn. 20), s. 126.

<sup>26</sup> OIKONOMIDES, N.: La Couronne dite de Constantin Monomaque. In: *Travaux et Mémoires*, 12, 1994, s. 241-262.

<sup>27</sup> Dawson považuje destičky z „Monomachovy koruny“ za ceremoniální náramek, nošený na paži earchy, viz DAWSON, T.: The Monomachos Crown. Toward a Resolution. In: *Byzantina Symmeikta*, 19, 2009, s. 183-193.

<sup>28</sup> KISS, E.: The State of Research on the Monomachos Crown and Some Further Thoughts. In: *Metropolitan Museum of Art Symposia. Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843 – 1261)*. Ed. O. Z. PEVNY. New York 2000, s. 60-83.

<sup>29</sup> *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era AD 843 – 1261*. Ed. H. C. EVANS – W. D. WIXOM. New York 1997, č. 145, s. 210-213.

<sup>30</sup> *Europas Mitte um 1000*, c. d. (v pozn. 20), č. 02.04.04, s. 58, obr. 59.



5. Emailová destička s tanečnicí. Kiev (Ukrajina), Sbíрка Platar. Repr: Ukraina šviatu, c. d. (v pozř. 31), s. 249.



6. Emailová destička. London, Victoria and Albert Museum. Repr: WESSEL 1969, c. d. (v pozř. 40), s. 105.

S dalším impulzem do studia problematiky emailových destiček z Ivanky pri Nitře, dnes v Národním muzeu v Budapešti, vstoupila kyjevská a varšavská výstava ukrajinského umění. V roce 2008 proběhla pod záštitou prezidentů, zástupců obchodu a akademií v Národních muzeích v Kyjevě a Varšavě značně výpravná výstava, odhalující bohatství ukrajinských sbírek z kolekce Platar ropních magnátů S. a M. Platonových. Na výstavě se v anglickém textu reprezentativního dvojazyčného katalogu pod číslem 5.31 objevuje plaketka s postavou boha, která je datovaná do 5. – 7. století.<sup>31</sup> Tato destička vykazuje na první pohled významné shody s londýnským exemplářem, považovaným dnes většinou za falsum.

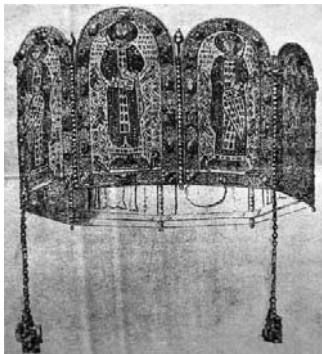
Emailová destička z londýnského Victoria and Albert Museum, od 60. let zpochybňovaná<sup>32</sup> a od 90. let minulého století již obecně považovaná za falsifikát, a destička z kolekce Platar vykazují očividnou pří-

buznost. Zobrazené tanečnice na destičkách z Kyjeva a Londýna jsou natolik identické, že rozdíly je obtížné na první pohled rozeznat. Dokonce i poškození emailu setřeného hrázdění na sukničce tanečnice je velmi nápadné a provokující, i když rozměry destiček nejsou shodné (londýnská 105 × 49,5 mm, kyjevská 70 × 29 mm). Pracovník Britského muzea David Buckton, uznávaná autorita na poli byzantského umění, ukázal, že kolekce Michaila P. Botkina (1839 – 1914) byla plna fals,<sup>33</sup> zřejmě vyráběných v době krize k obživě pracovníků firmy Fabergé a daných do oběhu v době po bolševické revoluci. Nicméně nápodoby Monomachovy koruny se v Botkinově kolekci nevyskytují, navíc Botkinovy emaily jsou stylově dost specifické, strojově přesné, provedeny technicky dokonale, z velmi tenkých destiček, s příhrádkami málo patrnými a s příměsí chemických prvků, neuzívaných v Byzanci. Jediné, co spojuje londýnskou

<sup>31</sup> „Icon, 5 – 7<sup>th</sup> century AD, Gold, Enamel: hammering, soldering, cloisonné. Height 7 cm, width 2.9 cm. Icon in the form of the rectangular plate, with fragmented figure rounded surface. Covered with a guilder a composite plate with polychrome figure of a mythological god surrounded by birds.“ – Ukraina šviatu. Skarby Ukrainy z kolekci Platar/Ukraine to the World. Treasures of Ukraine from the Platar Collection. Kijów – Warszawa 2008, č. 5.31, s. 249, 380.

<sup>32</sup> TALBOT-RICE, D.: Byzantine Art. In: *Encyclopedia of World Art*. 2 zv. New York – Toronto – London 1960, s. 834.

<sup>33</sup> BUCKTON, D.: Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington D.C. In: *The Journal of the Walters Art Gallery*, 46, 1988, s. 11-24.



7. Rekonstrukce tzv. Monomachovy koruny Dr. F. Bockem. Repró: BOCK 1864, c. d. (v pozn. 37), tab. 38.



8. Rekonstrukce tzv. Monomachovy koruny podle Z. Kádára. Repró: KÁDÁR 1964, c. d. (v pozn. 37).



9. Rekonstrukce tzv. Monomachovy koruny podle Zoltána Kádára. Repró: KÁDÁR 1964, c. d. (v pozn. 37).

a budapešťskou destičku s falsy z kolekce Botkina, je způsob řazení draperie v podobě písmene V.

Londýnskou emailovou destičku zakoupil H. R. Wilson pro tehdejší muzeum v South Kensingtonu (dnes Victoria and Albert Museum). H. R. Wilson údajně někdy krátce před rokem 1909 zakoupil u neznámého budapešťského starožitníka destičku, dlouho považovanou za součást Monomachovy koruny. Tu však prodal v roce 1921 tehdejšímu muzeu v South Kensingtonu (dnes Victoria and Albert Museum). Dodnes se domníváme, že destička je jedním z fals ze slavné šperkařské rodiny a dílny Fabergého, která byla v oběhu v carském Rusku na počátku 20. století, a z nichž se na 150 kusů dostalo do známé petrohradské Botkinovy kolekce, i když ji nemáme publikovanou v Botkinově katalogu. V Budapešti mohl destičku prodat kupř. kníže Petr P. Volkonskij, literát a velvyslanec carského Ruska, který až jako jeden z posledních, tedy v době r. 1923 – 1924, odstoupil budovu velvyslanectví sovětským obchodním zástupcům v Budapešti. To vše však jsou jen spekulace. Navíc, Fabergého druhý syn Agathon emigroval z Ruska až v roce 1928, a vyvezl také několik destiček.<sup>34</sup>

Předrevoluční Botkinova publikovaná kolekce emaily s postavy tanečnic nemá.<sup>35</sup> Naopak, zdá se, že znovu přichází k diskusi teorie Sándora Mihali-ka<sup>36</sup> nebo Zoltána Kádára,<sup>37</sup> kteří míní, že do plné budapešťské koruny určité destičky ještě chybí a do své hypotetické koruny započítávají i destičku z Lon-dýna. Jako argument uvádějí, že na budapešťské

<sup>34</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>35</sup> BOTKIN, M. P.: *Collection M. P. Botkine*. Sankt Petersburg 1911, tab. 74; uvádí se pouze archanděl Michael, podobný postavám na Monomachově koruně.

<sup>36</sup> MIHALIK, S.: Problematik der Rekonstruktion der Monomachos-Krone. In: *Acta Historiae Artium*, 9, 1963, s. 199-243, tu s. 219, fig. 20, předpokládá existenci ztracených destiček Krista Pantokratora (Maiestas Domini), Bohorodičky, londýnskou tanečnici a „ještě jednu tanečnici, na způsob tanečnice londýnské“.

<sup>37</sup> KÁDÁR, Z.: Quelques observations sur la reconstruction de la corone de l'empereur Constantin Monomaque. In: *Folia Archaeologica*, 16, 1964, s. 113-124. Prvním, kdo rekonstruoval Monomachovu korunu, byl Dr. F. Bock (BOCK, F.: *Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation*. Wien 1864, s. 180-184, rekonstrukce tab. 38).

koruně chybí symetrie, důležitá v byzantské estetice, jelikož obě tanečnice jsou natočené (heraldicky) na levou stranu. Londýnská – a doplňme, i kyjevská –, zase napravo.<sup>38</sup>

Autor této úvodní studie si nedal za úkol posuzovat jednotlivé výše zmiňované autory zabývající se destičkami, tradičně pojmenovanými jako Monomachova koruna a jejich autenticitou, nebo se vyjadřovat k závěrům výše zmiňovaných autorů s jejich komplexními a značně extenzivními výzkumy.

Bylo by však velmi snadné položit si otázku: Nejsou obě dvě destičky, jak londýnská tak i kyjevská, jednoduše falsem? Tím by došlo k vyřešení problému tanečnic na diadém z londýnské a kyjevské kolekce. Rozdíl mezi tzv. „pravými“ destičkami tanečnic z budapešťské sbírky Národního muzea (tuto pravost zastávají především maďarští badatelé) a londýnskou nebo kyjevskou destičkou jsou zřejmé. Patří k nim především tónování zlata, jež je na rozdíl od budapešťské kolekce Monomachovy koruny místo žlutavého načervenalé, budapešťská kolekce je totiž tónována s vyšší příměsí stříbra (78,5-78,9% zlata), zatímco londýnská destička je téměř z ryzího zlata (99,3-99,5%).<sup>39</sup> Dalším významným faktorem je, že londýnská destička je dvakrát silnější než budapešťská a tudíž asi o třetinu těžší. Také kyjevská destička vypadá značně silnější než budapešťské destičky (pokud je to možné posoudit z katalogu sbírky Platar). Také se uvádí světlejší barvy londýnské a přidejme i kyjevské oproti budapešťským.<sup>40</sup> Určitou zdrženlivost vzbuzuje též téměř shodné poškození příhrádkového emailu, zvláště na sukni, stuze a rukách tanečnice, i když

vypadávání minerálu z určitých partií bylo na některých emailích běžné.

Nabízí se však ještě další možnost přístupu – zda emaily tzv. Monomanovy koruny, ale především londýnská a kyjevská plaketa, nebyly vyrobené na Kyjevské Rusi. Máme jen nedokonalý a značně neúplný korpus ruských příhrádkových emailů, v nich se však ani londýnská nebo budapešťská destička nevyskytuje.<sup>41</sup> Je nutno si však připomenout, že existovala emailéřská škola cařihradská, která zřejmě vyrobila např. destičky z Pala d'Oro, ale také škola kyjevská. Dle Sándora Mihalika se příhrádkový email vyráběl i na území dnešního Maďarska.<sup>42</sup> Pokud se však zastavíme u estetiky ruských emailů, jsou rozdílné ve zpracování, barevnosti a celkové estetice provedení (podobně jako existují dobře známé rozdíly mezi ikonami byzantskými a ruskými např. ze pskovské, suzdalské nebo novgorodské malířské školy). Atribuce emailů do centra nebo do periferie, případně do určité emailéřské školy (gruzínské emaily, ruské, a pod.), nesou s sebou vždy riziko, jak na to již dříve poukázal Hetherington.<sup>43</sup>

Odlišnosti ruské a byzantské emailéřské školy, které jsou patrné i na námi popisovaných destičkách, můžeme vidět ve způsobu kladení příhrádek, a to ve tvaru písmene V, jak jsem ukázal výše a jak dokládá rovněž ruská emailéřská škola,<sup>44</sup> jež má tak určitá afinitu s našimi destičkami, budapešťskými, londýnskou nebo kyjevskou. Také ruská škola má zálibu v rostlinných motivech (např. tab. 12), v zobrazení ptáků (tab. 3, ris. 5, ris. 6, tab. 6, 7, 8, 9), zobrazení a zpracování hlavy (např. tab. 4) a pod. Monomachově koruně je ideově nejbližší např. kyjevský diadém (tab. 11), na

<sup>38</sup> Budapešťský diadém sestává z destiček: ctnost Pokory 87 × 42 mm, tanečnice obrácená heraldicky doleva 100 × 45 mm, císařovna Zoé 105 × 48 mm, císař Konstantin Monomachos 115 × 50 mm, císařovna Theodora 107 × 48 mm, tanečnice obrácená doleva 98 × 45 mm, ctnost Spravedlnosti 87 × 42 mm. Celková délka budapešťského diádemu je 320 mm. Diadémy z Kyjeva (340 mm) a ze Sachnovky (350 mm) jsou tedy větší než diadém budapešťský (320 mm).

<sup>39</sup> ZOMBORY, L.: The Gold Content of the Plaquest of the Monomachos Crown. In: BÁRÁNYNÉ-OBERSCHALL, M.: *The Crown of the Emperor Constantine Monomachos*. Budapest 1937, s. 96.

<sup>40</sup> Podrobným srovnáním se zabývá jak BÁRÁNYNÉ-OBERSCHALL 1937, c. d. (v pozn. 39), s. 86-89; tak WESSEL, K.:

*Byzantine Enamels from the 5<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> century*. Shannon 1969, č. 33, s. 104-108.

<sup>41</sup> MAKAROVA, T. I.: *Peregorodčatyje emali drevnej Rusi*. Moskva 1975, katalog na s. 102-127.

<sup>42</sup> MIHALIK, S.: *Old Hungarian Enamels*. Budapest 1961, s. 9, příhrádkový email rámečku prstenu z královské hrobky v Székesfehérváru z cca 11. – 12. století.

<sup>43</sup> HETHERINGTON, P.: *Enamels, Crowns, Relics and Icons. Study on Luxury Arts in Byzantium*. Farnham 2008, zvl. v studii „Byzantine Cloisonné Enamels: Productions, Survival and Loss“, zv. 1, s. 214-215.

<sup>44</sup> MAKAROVA 1975, c. d. (v pozn. 41), s. 14, tab. 3, kl. 2.

němž chybí tanečnice a objevuje se již Boris a Gleb. Ze Sachnovok však známe diadém ryze „sekulární“, tzv. Diadém s Alexandrem Makedonským (tab. 12). Také z Bulharska máme „sekulární“ diadém.<sup>45</sup> Provedením bude Monomachově koruně a jejím postavám snad nejlépe zobrazení byst světců z Kyjeva (tab. 15.5, 7, 8, 9) nebo i Staré Rjazaně (15.6).

Wessel<sup>46</sup> položil další otázku, zda londýnská destička nepatří k úplně odlišnému typu koruny, stefanu, který byl spolu s budapešťskými destičkami darován uherskému panovníku; *stefanos* však byl vyroben za zcela jiných podmínek, k čemuž by se dobře hodila a dala přiřadit i kyjevská emailová destička z kolekce Plataru. Budapešťská kolekce destiček, uznávaná maďarskými odborníky jako originální, by pak byla ženským diádemem a dvě destičky z Kyjeva a Londýna stefanem nitranského knížete.<sup>47</sup>

Závěrem lze jen dodat, že jak destička Krista-anděla z Bojně u Nitry, tak i destičky z Ivanky u Nitry představují (alespoň v dnešní době a v daném stavu výzkumu) spíše otevřený soubor otázek, než záležitost konečnou, uzavřenou a jednou provždy zod-

povězenou. V jakémkoliv bodě přípravy, po kratším nebo i delším výzkumu, lze totiž činit hypotetické závěry, vydávané za finální výsledek výzkumu. Zdá se však, že můžeme, alespoň v této fázi, po nezbytné sumarizaci a načrtnutí problémů, spíše uvažovat se dvěma, třemi alternativami, prozatím stejně validními a možnými. V případě destičky z Bojně si lze jen přát, aby se do výzkumu zcela jasně křesťanské ikonografie zainteresovala odborná teologická grémia. Ikonografie a obecně umění minoritních religiozních skupin tvoří velmi málo známou a značně obtížně studovatelnou oblast s omezeně publikovanými zdroji.<sup>48</sup> Pokud se výzkum v dané oblasti neposune dále, např. i výzkumem kyjevské Platar-destičky *in situ*, nebude možné další přínosné bádání v této oblasti; vršila by se jen literatura, spojená s více či méně pravděpodobnou hypotetickou základnou a hermeneutikou určitého stavu bádání, mnohdy závislého na znalostech badatele, schopnostech jeho interdisciplinárního přesahu, nebo též na zohledněné literatuře, k níž měl zkoumající v průběhu svého bádání přístup.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> MINAEVA, O.: *From Paganism to Christianity. Formation of Medieval Bulgarian Art (681 – 972)*. Frankfurt a. M. 1996, s. 48, 49.

<sup>46</sup> WESSEL 1969, c. d. (v pozn. 40), s. 107.

<sup>47</sup> K ikonografii blíže MAGUIRE, H.: Davidic Virtue: the Crown of Constantine Monomachos and Its Images. In: *Jewish Art*, 23 – 24, 1997 – 1998, který majitele budapešťských destiček nespécifikuje a přisuzuje destičky ženské nebo mužské koruně, viz s. 117-123.

<sup>48</sup> V této souvislosti by mohlo být přínosné studovat literaturu ze série *Iconography of Religions* z nakladatelství Brill, dále nezastupitelný *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* redakce Hanse Christopa Ackermanna, Jeana-Roberta Gislera a Lilly Kahil, případně s přihlédnutím k periodiku *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie*.

<sup>49</sup> Autor článku děkuje touto cestou knihovně a archivu Institutu pro byzantská a východokřesťanská studia, o.p.s. v Olomouci za umožnění studia méně dostupné literatury.



## Some Remarks on Early Medieval Plaques Found near Nitra (Slovakia)

### *Summary*

The aim of this paper is to highlight some aspects of two artistic objects which are well known in Slovak art-historiography and also to open the topic for further discussion.

The first object is one of the oldest works of Slovak art and it belongs to a set of gilded bronze plaques from the Old-Slavonic fort of Bojná near Nitra, which dates back to the beginning of the 9<sup>th</sup> century. The second object discussed here belongs to another set of plaques which make up what is to this day known as the Monomachos Crown, dating from the 10<sup>th</sup> to the 12<sup>th</sup> century, and which were found in Ivanka near Nitra more than a hundred years ago.

The two groups of objects are connected by their proximity to Nitra, the former capital and cultural centre in the territory of today's Slovakia. The relationship between these objects also provokes some questions which the author tries to formulate. The author believes that the current state of research on these subjects cannot lead to a definitive conclusion, and this article is intended simply to open the possibility of the further study of these two important art-historical objects.

The iconography of the Bojná plaques indicates clear Christian visual themes: archangels, Cherubim, Virgin Mary of the Orant type, and the figure of a hermit. The item discussed in this article has an inscription written in Latin majuscule – “MVAVS” – which was read by previous scholars as “the Archangel Michael”. On the other hand, the figure of the archangel depicted on it was identified by various authors as Jesus Christ, as it has a cross nimbus, unique to the person of Christ. However, the author of this article considers the iconography of Christ as an archangel on this plaque to be a visual testimony of

unorthodox, non mainstream Christianity, which had at that time been preserved mainly in the peripheral regions of the empire. In the study the theological views of non-Catholic Christian groups that considered Jesus Christ as an angel are summarized. Earlier research has shown that these heterodox groups, that can be considered to be monophysites or Arians, existed on the territory of the Lower Danube. From this it follows that there is a need for further research into these artefacts in terms of the theology and history of Christian dogma and hermeneutics, because the idea of Christ as an archangel without the signs of passion formed part of the heterodox theories of Christian soteriology.

The second example which the author has dealt with is a plaque from the so-called Monomachos Crown, which was found near Nitra more than one hundred years ago. In the scholarly literature several radical trends appear, ranging from those who completely reject the authenticity of the Ivanka plaques, determining them to be false (Nicolas Oikonomides), up to those who dispute the purpose of the plaques (such as for example Timothy Dawson). Nevertheless, there are still some scholars, for example Etele Kiss, who have retained the original theory, that the plaques are parts of a crown. The author of the present study also compares this plaque to two other similar objects, a plaque from Kiev (recently published in a Warsaw catalogue) and one from the Victoria and Albert Museum in London, placing them into their historical context.

At the end of his study, the author summarizes the results obtained in this area of research and opens new questions and perspectives for further research.

*English translation by P. Balcárek*

## K typu predrománskych okien v kaplnke sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch

Martin ILLÁŠ

V rokoch 1994 až 1998 sa v kaplnke sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch uskutočnil stavebno-historický, reštaurátorský a archeologický výskum, ktorého najzásadnejším výsledkom bolo zistenie, že ide o štýlovo predrománsku stavbu datovateľnú do 10., najneskôr do 1. štvrtiny 11. storočia.<sup>1</sup> V rokoch 2004 až 2007 bol vznik kaplnky archeologicky datovaný na základe nálezov hrobov z okolitého cintorína do 2. polovice 9. storočia až 1. polovice 10. storočia.<sup>2</sup> Rádiokarbónové datovanie zvyškov dreva izolovaného z dutiny v murive kaplnky (zrejme išlo o zvyšok lešenia z doby výstavby kaplnky ukotveného priamo v murive) poskytlo časovú sekvenciu

rokov 951 ± 60 (čiže roky 891 – 1011) ako obdobie pravdepodobného vzniku stavby.<sup>3</sup>

Už na počiatku týchto výskumov boli v severnej stene kaplnky odkryté intaktne zachované primárne okenné otvory patriace k pôvodnému predrománskemu murivu a neskôr aj zvyšky ďalších dvoch primárnych okenných otvorov v západnej stene nad vstupom do stavby a v južnej stene presbytéria. Ďalšie dve dnes už celkom zaniknuté okná sa predpokladajú v južnej stene lode a jedno vo východnej stene presbytéria.

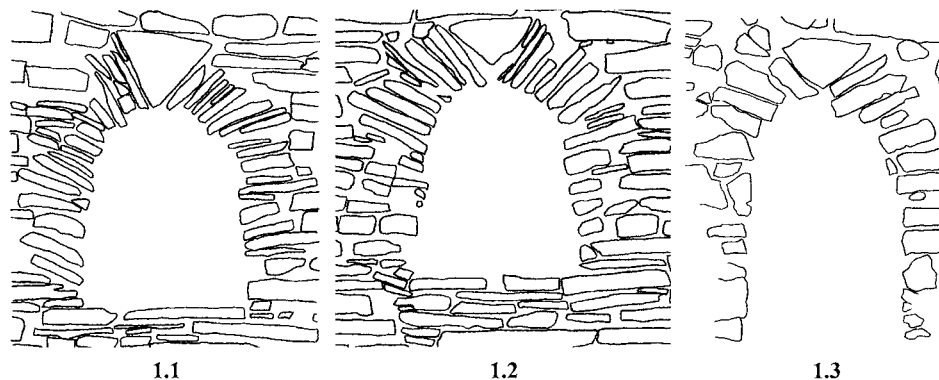
Dve zachované okná v severnej stene lode predstavujú v podstate jediný výraznejší architektonický detail patriaci k prvej stavebnej etape kaplnky, ktorý

<sup>1</sup> Najmä DRAHOŠOVÁ, V. – VANČO, M.: Výskum kaplnky sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch. In: *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku v roku 1994*. Ed. O. OŽDÁNI. Bratislava 1996 s. 46; VANČO, M.: Kaplnka sv. Margity pri Kopčanoch. Otázka jej pôvodu a problematika architektonického typu. In: *Ars*, 28, 1995, č. 2-3, s. 139-167; BOTEK, A. – ÚRADNÍČEK, V.: *Kostolík sv. Margity Antiochijskej Kopčany*. [Záverečná správa.] Výskumná úloha 7/95: Výskum sakrálnej architektúry. Bratislava, VŠVU, Katedra reštaurovania. Bratislava 1998, rkp.; SABADOŠOVÁ, E. – HAVLÍK, M.: *Kopčany. Správy o výsledkoch architektonického výskumu z rokov 1995 – 1998*. Archív Pamiatkového úradu SR v Bratislave, Zbierka výskumných správ, inv. č. T 5121/a, b, s. 1-15. Súhrne napr. BAXA, P. – FERUS, V. – GLASER-OPITZOVÁ, R.: Nové poznatky o kaplnke sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch. In: *Záborie*, 14, 2005, č. 2, s. 2-9; BOTEK, A.: Kostol sv. Margity v Kopčanoch – vývojové etapy a otázky metodiky obnovy. In: *Monumetorum Tutela – Ochrana Pamiatok*, 22, 2010, s. 29-51.

<sup>2</sup> Najmä BAXA, P. – GLASER-OPITZOVÁ, R.: Prvé výsledky výskumu cintorína pri kostole sv. Margity v Kopčanoch. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja, 8. Zborník zo seminára*

*konaného dňa 7. 12. 2004*. Trnava 2005, s. 17-26; BAXA, P. – FERUS, V. – GLASER-OPITZOVÁ, R. – KATKINOVÁ, J.: Veľkomoravské hroby pri kostole sv. Margity v Kopčanoch. In: *Pamiatky a múzeá*, 2005, č. 3, s. 48-50; BAXA, P. – PRÁŠEK, K. – GLASER-OPITZOVÁ, R.: K osídleniu slovenskej časti dolnomoravského úvalu v 10. – 14. storočí. In: GALUŠKA, L. – KOUŘIL, P. – MITÁČEK, J. (ed.): *Výčbodní Morava v 10. až 14. století*. Brno 2008, s. 261-267; BAXA, P.: Die Kirche St. Margarethen und andere Fundplätze des 9. – 10. Jahrhunderts auf der Flur „Za jazerom pri sv. Margarete“ von Kopčany. In: POLÁČEK, L. – MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ, J. (ed.): *Frümittelalterliche Kirchen als archäologische und historische Quelle. Internationale Tagungen in Mikulčice VIII*. Brno 2010, s. 135-147.

<sup>3</sup> BARTA, P. – BÓNA, M.: Príspevok k absolútnemu datovaniu muriva Kostola v Kostoľanoch pod Tribečom na základe chronologického modelovania. Príspevok na seminári *Výskum a obnova ranostredovekej sakrálnej architektúry* konanom 11. – 12. 11. 2009 v Centre vedecko-technických informácií v Bratislave. Podľa ústnej informácie P. Baxu na uvedenom seminári bolo toto datovanie pozitívne overené i tzv. astrálnym datovaním ku dňu sviatku sv. Margity Antiochijskej (12. 7. 951).



1.1-1.2. Kaplnka sv. Margity Antiochijskej, Kopčany, 2. pol. 9. – 1. pol. 10. stor., východné okno a západné okno v severnej stene lode; 1.3. Kostol Panny Márie Kráľovnej anjelov, Klátová Nová Ves – Sádok, spôsob zaklenutia ranogotického okna na južnej lodi z prelomu 13. a 14. stor. (horná časť okna; vo výplni okna nie sú zakreslené zošíkmené špalety a mniška). Kresba: M. Illáš.

možno považovať za štýlovo charakteristický a bližšie ho z tohto hľadiska analyzovať. Ide o malé, nízke, smerom hore sa mierne zužujúce otvory s takmer rovnými špaletami zaklenuté polkruhovým záklenkom. Zaklenutie je vytvorené radiálnym kladením malých tenkých plochých kameňov. Špecifickým znakom týchto okenných otvorov je zavŕšenie záklenku klenákom v tvare trojstranného hranola, resp. trojuholníkového prierezu [Obr. 1.1-1.2]. Keďže tento spôsob zaklenutia je použitý v oboch zachovaných oknách, možno predpokladať, že takto boli zaklenuté i ostatné identifikované i hypotetické okná na stavbe.<sup>4</sup>

Analýzou týchto okien sa zaoberal hlbšie Martin Vančo<sup>5</sup> so záverom, že špecifický spôsob ich zaklenutia s použitím trojuholníkového klenáku má konštrukčno-dekoratívny charakter. Vzhľadom na okrajové umiestnenie kaplnky vo vzťahu k hradisku Valy v Mikulčiciach i vzhľadom na vtedy aktuálne datovanie stavby najskôr do 10. storočia, ako aj na ďalšie súvislosti M. Vančo vyslovil zároveň domnienku, že klenáky nie sú architektonickým prvkom vyhotoveným pre túto stavbu, ale že sú prevzaté z trosiek niektorého kostola na hradisku Valy, resp. v jeho okolí. Túto domnienku však nepotvrdil reš-

taurátorský výskum, ktorý nepriniesol poznatok, že by tieto klenáky boli využité sekundárne. Možno ich preto považovať za pôvodný prvok stavby.

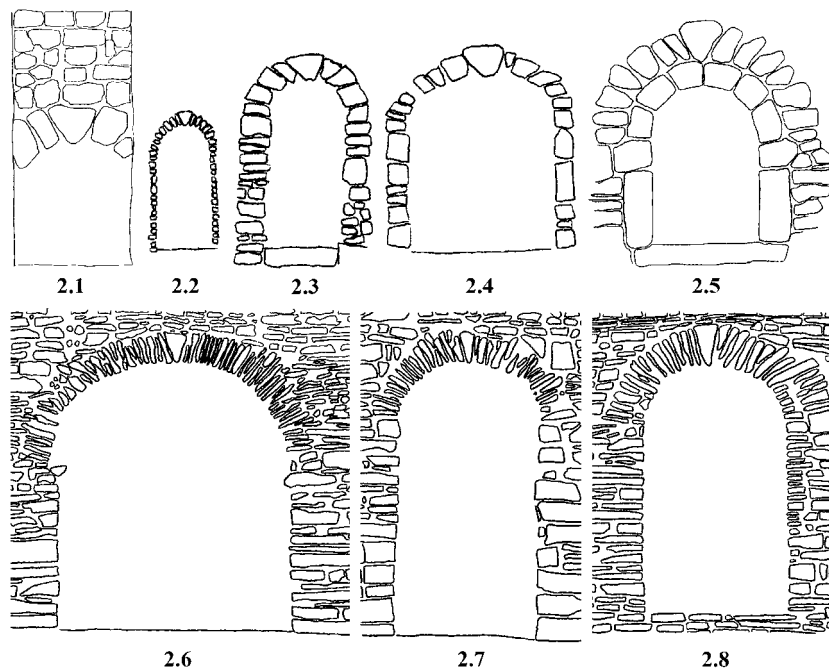
M. Vančo zároveň skonštatoval, že uvedený spôsob zaklenutia sa nevyskytuje v románskej architektúre a je preto predrománskym javom, pričom však nie je známy v žiadnych stredoeurópskych predrománskych stavbách. M. Vančo preto uzatvára, že trojuholníkový klenák nebol typologicky bežným architektonickým prvkom, ale bol záležitosťou určitej regionálnej staveľskej dielne. Provenienciu zaklenutia okien trojuholníkovým klenákom hľadá v karolínskej architektúre, t. j. v 8. – 10. storočí, konkrétne v tzv. aachenskom staveľskom okruhu, pričom jediné analógie ku kopčianskemu príkladu nachádza v Nemecku vo veži Auly regie v Aachene z roku 788 a v portáli a oknách údajnej obytnej veže vo Wendhausene datovanej do 10. storočia.

Pokiaľ ide o vežu Auly regie v Aachene z roku 788, tzv. Granusturm, na prvom poschodí schodišťa sa nachádza portál zaklenutý s použitím klenáku trojuholníkového tvaru [Obr. 2.1].<sup>6</sup> V tomto prípade však ide len o ojedinelý výskyt, keďže ostatné záklenky okien i portálov veže ako aj kaplnky Panny

<sup>4</sup> Na základe tohto predpokladu bolo týmto spôsobom zrekonštruované čiastočne zachované okno nad vstupom do kaplnky.

<sup>5</sup> VANČO, M.: Kaplnka sv. Margity Antiochijskej pri Kopčanoch. Príspevok k problematike výskumu predrománskej architektúry. In: *Slovácko*, 40, 1998, s. 123-133.

<sup>6</sup> HUGOT, L.: Die Pfalz Karls der Grossen in Achanen. In: *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*. Düsseldorf 1965, s. 552, obr. 4.



2.1. Aula regia, tzv. Granusturm, Aachen, 788, portál na prvom poschodí schodišťa. Kresba: M. Illáš podľa L. Hugota; 2.2-2.5. „Westbau“ kláštorného kostola, Wendhausen, 2. pol. 12. stor, rôzne typy okien a portál; 2.6-2.8. Westwerk opátskeho kostola, Corvey, 873 – 885, portály na prízemí a prvom podlaží schodiskových veží. Kresba: M. Illáš.

Márie patriacej do komplexu tejto cisárskej falce sú zaklenuté buď radiálne kladeným lomovým alebo opracovaným kameňom alebo horizontálnym kamenným prekladom.

Pokiaľ ide o príklad z Wendhausenu (miestna časť mesta Thale), skutočne tu možno nájsť niekoľko okenných otvorov a portál, ktorých záklenky sú zavŕšené trojuholníkovým klenákom, hoci niektoré z nich majú skôr lichobežníkový tvar [Obr. 2.2-2.5].<sup>7</sup> Nejde však o obytnú vežu z 10. storočia, ale o západnú prístavbu („Westbau“) kláštorného kostola dendrochronologicky datovanú do 2. polovice 12. storočia.<sup>8a</sup> Ide teda o vrcholnorománsku, nie predrománsku stavbu.

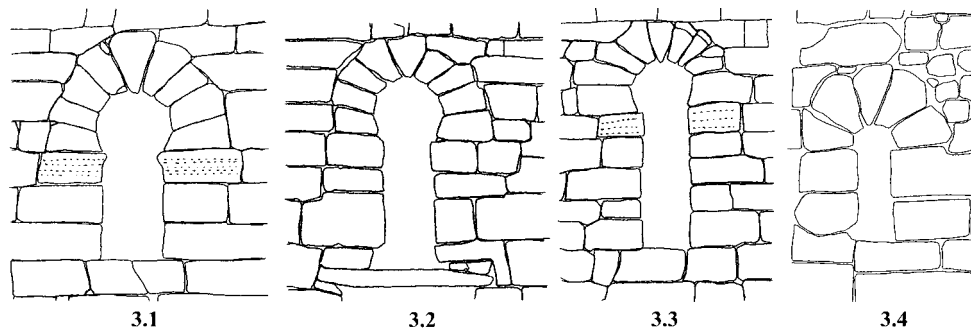
V karolínskej architektúre na území Nemecka možno nájsť ešte jeden príklad použitia trojuholníkového klenáku. V pôvodných častiach priečelia westwerku opátskeho kostola v Corvey z rokov 873 – 885 sa trojuholníkové klenáky nachádzajú v záklenkoch portálov na prízemí oboch schodiskových veží a na prvom poschodí južnej veže, ktoré viedli do dvojpodlažného átria [Obr. 2.6-2.8].<sup>8b</sup> Je možné, že tento typ zaklenutia bol použitý i v ďalších dnes už nejstávajúcich situáciách tejto stavby.

Príkladov použitia trojuholníkového klenáku v záklenku okien a portálov, ale aj arkád a slepých arkád však možno nájsť v predrománskej a románskej architektúre niekoľkonásobne viac. Vyskytujú sa vo

<sup>7</sup> MRUSEK, H. J.: Die Stellung der Kemenate in Pfalzen und Burgen. In: RÓZSA, G. (ed.): *Actes du XXII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art*. Budapest 1972, s. 409, obr. 2.

<sup>8a</sup> LAUBE-ROSENPFLANZER, A. – ROSENPFLANZER, L.: *Kirchen, Klöster, Königshöfe. Vorromanische Architektur zwischen Weser und Elbe*. Halle 2007, s. 60-61.

<sup>8b</sup> SAGEBIEL, F.: Die Kirche der Abtei Corvey und das Westwerk. In: *Corvey. Ein Wegweiser durch seine Geschichte und die heutige Anlage*. Höxter 1983, s. 14; STEPHAN, H.-G.: *Studien zur Siedlungsentwicklung und -struktur von Stadt und Reichskloster Corvey (800 – 1670). Eine Gesamtdarstellung auf der Grundlage archäologischer und historischer Quellen* (=Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte, 26, zv. 1). Neumünster 2000, s. 171; LOBBEDEV, U.: *Corvey – Kirche, ehemaliges Kloster und heutige Schlossanlage. Kunstführer*. Berlin 2003, s. 9.



3.1-3.3. Kostol Panny Márie, Melque, kon. 7. – zač. 8. stor., okná priečnej lode a okno apsidy; 3.4. Kostol sv. Jakuba, Yosa de Broto, 10. stor., severné okno presbytéria. Kresba: M. Illáš.

vizigótskej architektúre (Melque) a v predrománskej a ranorománskej architektúre severovýchodného Španielska a juhozápadného Francúzska (najmä Yosa de Broto, Cuxa, Sournia, Espuëndolas, Espierre, Pano, Leyre), v ottónskej ranorománskej architektúre i vrcholnorománskej architektúre Holandska, Flámska a Valónska (najmä Gerpennes, Gent, Maastricht, Soignies, Nivelles, Ename, Waha, Tohogne, Wierde, Eine),<sup>9</sup> v románskej architektúre Britských ostrovov (najmä Bardsey, Inchcolm, Eynhallow, Wyre, Lunda Wick, Innisfallen), románskej hradnej architektúre Korutánska a Štajerska (Niederkraig, Obervoitsberg, Kaisersberg) a – čo je prekvapujúce – i v ranogotickej (možno však ešte románskej) architektúre na Slovensku (Klátová Nová Ves – Sádok). Vyššie citované konštatovanie M. Vanča, že zaklenutie s použitím trojuholníkového klenáku sa nevyskytuje v román-

skej architektúre, treba preto rovnako odmietnuť. Trojuholníkový klenák sa vyskytuje aj v gotickej architektúre Nemecka, Francúzska a Britských ostrovov,<sup>10</sup> no tento výskyt nie je podstatný pre analýzu okien v kaplnke sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch.

V kostole Panny Márie v Melque (*Santa María del Melque*, Španielsko, dendrochronologicky datovaný do rokov 668 – 729)<sup>11</sup> sa v apside a v priečnej lodi nachádzajú okná murované z väčších kamenných kvádrov, pričom niektoré majú záklenok ukončený mohutným klenákom v tvare trojuholníka [Obr. 3.3]. Tento príklad je aspoň podľa dostupných zdrojov zatiaľ zrejme najstarším známym výskytom trojuholníkového klenáku v predrománskej architektúre.

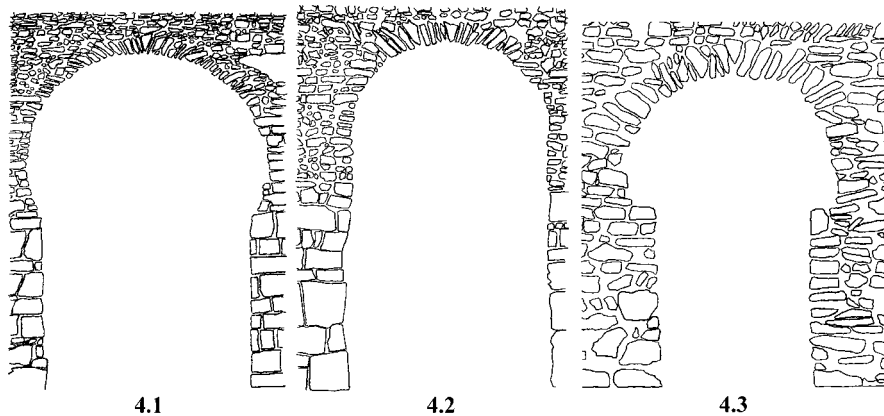
Analogicky je konštruované severné okno presbytéria kostola sv. Jakuba v Yosa de Broto (*Santiago de Yosa de Broto*, Španielsko) [Obr. 3.4] z 10. storočia.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> V španielskych a holandských prameňoch sa trojuholníkový klenák označuje ako klinovitý či klinového tvaru („dovelado en forma de cuña“; „wigvormige sluitsteen“), v anglických prameňoch tak ako v slovenčine („triangular keystone“). Uvedené severošpanielske a juhofrancúzske predrománske a ranorománske príklady patria zväčša do tzv. mozarabskej architektúry a aragónskej architektúry, ktoré nadväzujú na tradície vizigótskej architektúry i architektúry arabského juhu. Viď napr. OLIVA PRAT, M.: La arquitectura prerrománica en el Ampurdán. In: *Anales del Instituto de Estudios Ampurdanenses*, 1, 1959, s. 145-162; CASTÁN SARASA, A.: Sobre antecedentes del arte serrablés. In: *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, 5, 1995, s. 163-181. Uvádzané kostoly z Holandska, Flámska a Valónska sú príkladmi špecifickej regionálnej vetvy románskej architektúry z oblasti povodia rieky Másy, tzv. másskej architektúry, ktorá čerpá predovšetkým z tradície karolínskej architektúry, a preto má isté špecifické konzervatívne znaky. Viď napr. TIMMERS, J. J. M.: *De Kunst van het Maasland I. De Romaanse periode*. Assen 1971.

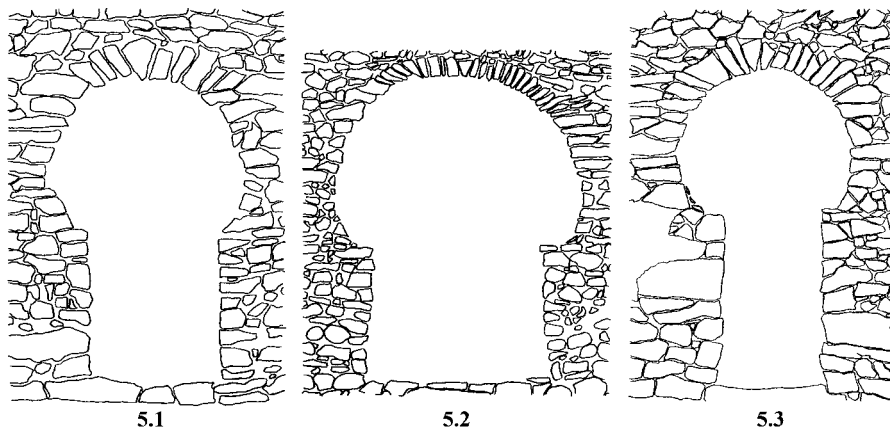
<sup>10</sup> V Nemecku ide napr. o portál kaplnky sv. Trojice zo 14. storočia pri kostole sv. Lubentia v Dietkirchene. Pozri SCHÄFER, W.: *Die Baugeschichte der Stiftskirche St. Lubentius zu Dietkirchen im Labntal*. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau, XIX). Wiesbaden 1966. Vo Francúzsku ide napr. o hrad Cramaille z 1. polovice 13. storočia. Pozri CHÂTELAIN, A.: *Châteaux Forts et Féodalité en Île-de-France du X<sup>ème</sup> au XIII<sup>ème</sup> siècle*. Nonnette 1983. Gotické príklady z Britských ostrovov viď v pozn. 28.

<sup>11</sup> CABALLERO ZOREDA, L. – FERNÁNDEZ MIER, M.: Notas sobre el complejo productivo de Melque (Toledo). Prospección del territorio y análisis del Carbon 14, polínicos, carpológicos y antracológicos y de morteros. In: *Archivo Español de Arqueología*, 72, 1999, s. 199-239.

<sup>12</sup> CASTÁN SARASA 1995, c. d. (v pozn. 9), s. 171-173.



4. Kostol sv. Michala, Cuxa, 955 – 974, arkády medzi strednou a severnou loďou (4.1-4.2), bočný portál (4.3). Kresba: M. Illáš.



5. Kostol sv. Michala, Sournia, pred 965, triumfálny oblúk (5.1), južný portál (5.2); západný portál (5.3). Kresba: M. Illáš.

V kláštornom kostole sv. Michala v Cuxe (*Saint Michel de Cuxa*, Francúzsko, 955 – 974)<sup>13</sup> možno nájsť trojuholníkové klenáky pomerne malých rozmerov v niektorých arkádach medzi strednou a severnou loďou, v portáloch i v oknách [Obr. 4.1-4.3, 6.1], ktorých murivo je okrem spodných častí pilierov zväčša konštruované z lomového neopracovaného alebo len hrubo otlkaného lomového kameňa.

Podobne sú konštruované dva portály, víťazný oblúk a okná v staršej časti kostola sv. Michala

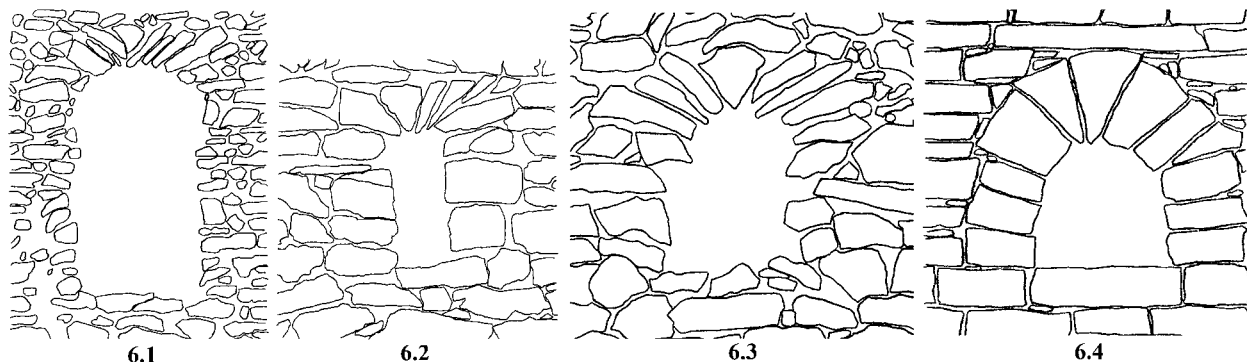
v Sournii (*Saint Michel de Sournia*, Francúzsko, pred rokom 965),<sup>14</sup> ich klenáky sú však výraznejšie než v Cuxe [Obr. 5.1-5.3, 6.2]. Malé okno v apside kostola s trojuholníkovým klenákom [Obr. 6.3] má v podstate totožnú jednoduchú konštrukciu ako okná v Kopčanoch.

Analogicky sú použité trojuholníkové klenáky i v kaplnke sv. Felicity rovnako v Sournii (*Sainte Félicité de Sournia*, Francúzsko, polovica 10. storočia, prestavba najskôr 11. storočia),<sup>15</sup> a to v okne presby-

<sup>13</sup> DURLIAT, M.: *La Sculpture romane en Roussillon, 1. Les premiers essais du 11<sup>e</sup> siècle, les ateliers de Saint-Michel-de-Cuxa et de Serrabone*. Perpignan 1952; OLIVA PRAT 1959, c. d. (v pozn. 9), s. 150; *Die vorromanische Kirche (X. Jahrhundert), die Krypta und der Glockenturm (XI. Jahrhundert), der Klostergang und*

*die Empore (XII. Jahrhundert)*. [Sprievodca po architektúre.] Cuxa 1984.

<sup>14</sup> MALLET, G.: *Églises romanes oubliées du Roussillon*. Barcelona 2003, s. 134.



6.1. Kostol sv. Michala, Cuxa, 955 – 974, podkrovné okno na západnom štíte; 6.2-6.3. Kostol sv. Michala, Sournia, pred 965, jubovýchodné okno lode a okno apsidy; 6.4. Kostol sv. Juliána, Espuëndolas-Asprilla, kon. 10. stor. – 1049, relikviár alebo pastofórium. Kresba: M. Illáš.

téria z prvej stavebnej fázy i v prístenných arkádach z druhej stavebnej fázy.

V kostole sv. Juliána v Espuëndolas-Asprilla (*San Julián de Asprilla*, Španielsko, koniec 10. storočia – 1049)<sup>16</sup> vybudovanom z nepravidelne kladených kamenných kvádkov sa v severnej stene presbytéria nachádza relikviár alebo pastofórium s dvoma trojuholníkovými klenákmi predĺženého tvaru [Obr. 6.4].

Výrazné trojuholníkové klenáky sa nachádzajú v portáloch dvoch kostolov v Espierre (Španielsko) vybudovaných z nepravidelne kladených kamenných kvádkov [Obr. 7.1-7.2] – v kostole Panny Márie (*Santa María de Espierre*, koniec 10. storočia) a v kostole sv. Jána (*San Juan de Espierre*, 11. storočie).<sup>17</sup>

Trojuholníkový klenák možno nájsť i v záklenkoch združených okien. V kostole sv. Jána Krstiteľa (neskôr sv. Antona) v Pane (*San Juan Bautista de Pano*, Španielsko, 1060 – 1083), ktorý je rovnako ako predchádzajúce vybudovaný z nepravidelne kladených kamenných kvádkov, je spoločný záklenok dvojitého združeného okna ukončený trojuholníkovým klenákom predĺženého tvaru [Obr. 8.1]. Dva kamene opracované do trojuholníkového tvaru a jeden troj-

uholníkový klenák sa nachádzajú v záklenkoch trojitého združeného okna [Obr. 8.2] na veži z 11. storočia v kláštornom kostole Najsvätejšieho Spasiteľa v Leyre (*San Salvador de Leyre*, Španielsko).<sup>18</sup>

V kostole sv. Vincenta v Soignies, hol. Zinnik (fr. *Saint Vincent de Soignies*, hol. *Sint-Vincentiuskerk te Zinnik*, Belgicko – Valónsko, 1000 – 1050)<sup>19</sup> je trojuholníkový klenák použitý v záklenkoch väčšiny okien i slepých arkád na fasáde kostola i v niektorých portáloch, pričom môže ísť o jednoduché okná, ústupkové okná i ústupkové okná v slepých arkádach, čím vzniká pôsobivý dekoratívny efekt zoradenia viacerých trojuholníkových klenákov nad sebou [Obr. 9]. Klenáky predstavujú (okrem ústupkového portálu) v podstate jediný kamenársky detailnejšie opracovaný prvok muriva budovaného z hrubo opracovaných kamenných platní a kvádkov kladených do nepravidelných riadkov.

V obdobných situáciách a rovnakou technikou aj keď v menšom množstve je trojuholníkový klenák použitý v oknách, slepých arkádach i niektorých portáloch v kostole sv. Vavrince v Ename (hol. *Sint-Laurentiuskerk te Ename*, fr. *Saint-Laurent d'Ename*,

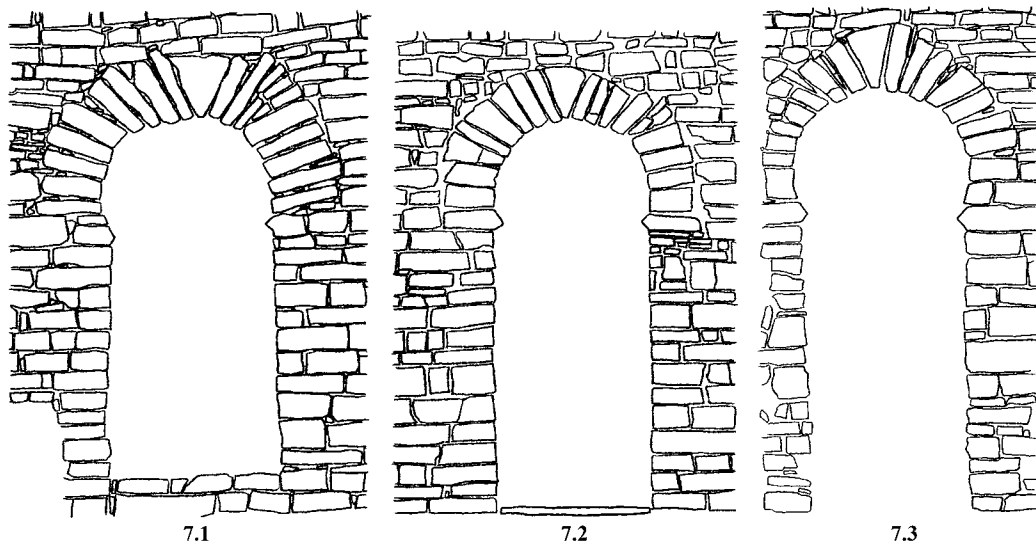
<sup>15</sup> CROZIER, J.: Archéologie préventive, fouilles programmées, sondages, prospections. Sournia. In: *Archéo 66. Bulletin de l'Association archéologique des Pyrénées-Orientales*, 24, 2009, s. 52.

<sup>16</sup> GALTIER MARTI, F.: En torno a los orígenes del círculo larredense: San Julián de Asperella. In: *Artigrama*, 4, 1987, s. 11-24; CASTÁN SARASA 1995, c. d. (v pozn. 9), s. 163-168.

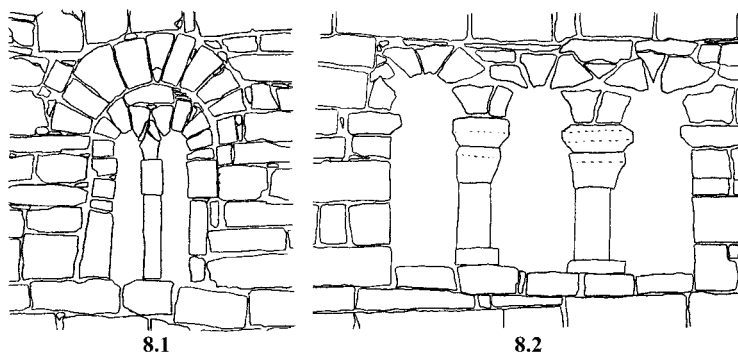
<sup>17</sup> CASTÁN SARASA 1995, c. d. (v pozn. 9), s. 168-171.

<sup>18</sup> MORAL, T.: *Leyre panteón real*. Leyre 1997; MARTORELL, M.: Monasterio de Leyre: de ilustre cuna. In: *Así se hizo España: Navarra*. Madrid 2007, s. 56-57.

<sup>19</sup> Napr. MAERE, Ch. R.: La collegiale St-Vincent a Soignies. In: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 8, 1938, s. 5-48; LECLERQ-MARX, J.: In *L'Art Roman en Belgique*. Braine-l'Alleud 1997.



7.1. Kostol Panny Márie, Espierre, kon. 10. stor., portál; 7.2. Kostol sv. Jána, Espierre, 11. stor., portál; 7.3. Kostol sv. Bartolomeja, Gavín, kon. 10. – pol. 11. stor., portál. Kresba: M. Illáš.



8.1. Kostol sv. Jána Krstiteľa, Pano, 1060 – 1083, južné okno lode; 8.2. Kostol Najsvätejšieho Spasiteľa, Leyre, 11. stor., východné okno veže. Kresba: M. Illáš.

Belgicko – Flámsko, 11. – 12. storočie),<sup>20</sup> a to v pôvodných častiach muríva [Obr. 10], no aj v novorománskych úpravách.

Analogicky boli trojuholníkové klenáky použité i v kostole sv. Elígia v susednom Eine (hol. *Sint-*

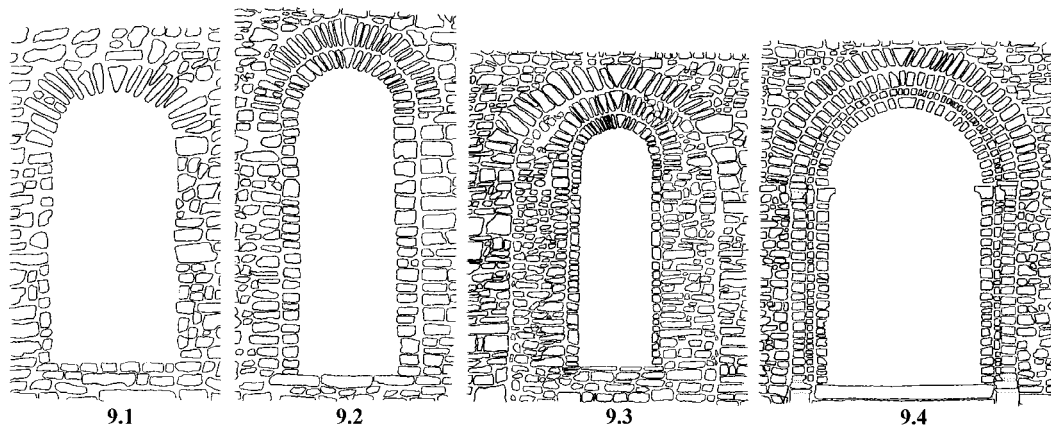
*-Eligiuskerk te Eine*, fr. *Saint Éloi d'Eine*, Belgicko – Flámsko, 12. storočie),<sup>21</sup> no dodnes sa zachovalo len minimum pôvodných situácií [Obr. 12.1], keďže veľká časť kostola bola zničená počas prvej svetovej vojny a následne faksimilne ideálne obnovená.

<sup>20</sup> CALLEBUAT, D.: De Sint-Laurentiuskerk van Ename (stad Oudenaarde, prov. Oost-Vlaanderen): een vroeg-11de-eeuws symbool van *stabilitas regni et fidelitas imperatoris*. In: *Archeologie in Vlaanderen*, 2, 1992, s. 435-470; HOFFSUMMER, P.: Typologie et dendrochronologie des toitures de l'église Saint

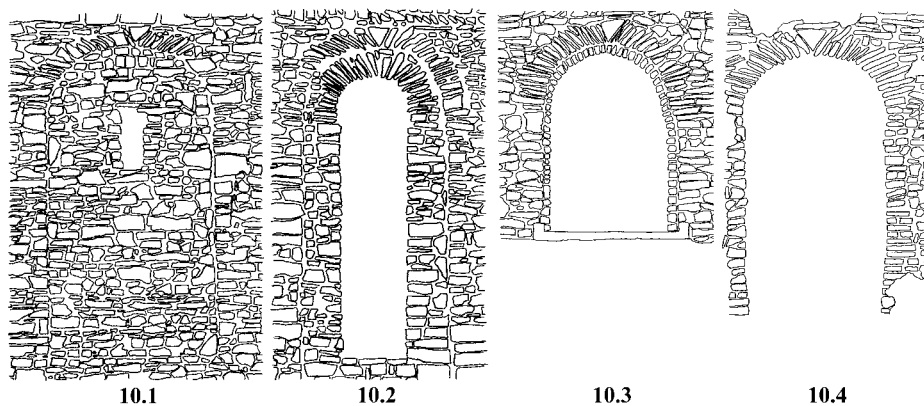
Laurent á Ename (Oudenaarde, prov. de Flandre Orientale). In: *Archeologie in Vlaanderen*, 2, 1992, s. 471-480.

<sup>21</sup> Napr. DEVOS, P.: *De Sint-Eligiuskerk te Eine, een romaanse kollegiale en baar crypte*. Gent 1993; LECLERQ-MARX 1997, c. d. (v pozn. 19).





9. Kostol sv. Vincenta, Soignies, 1000 – 1050, typ okna na juhu strednej lode (9.1), typ spodného ústupkového okna bočných lodí, resp. okna na severe strednej lode (9.2), typ horného ústupkového okna v slepej arkáde bočných lodí (9.3), južný portál (9.4). Kresba: M. Illáš.



10. Kostol sv. Vavrinca, Ennemy, 11. – 12. stor., slepá arkáda na veži (10.1), typ okna v slepej arkáde na veži (10.2), typ okna strednej lode (10.3), portál na schodišti veže (10.4). Kresba: M. Illáš.

Spôsob konštrukcie záklenkov z malých plochých kameňov je totožný ako v Ennemy.

Podobne i na strednej lodi baziliky sv. Serváca v Maastrichte (*Sint-Servaasbasiliek te Maastricht*, Holandsko)<sup>22</sup> sú viaceré zachované slepé arkády z rokov 1000 – 1039 [Obr. 11.1], no i niektoré oblúky v interiéri kostola, zaklenuté s použitím trojuholníkového klenáku.

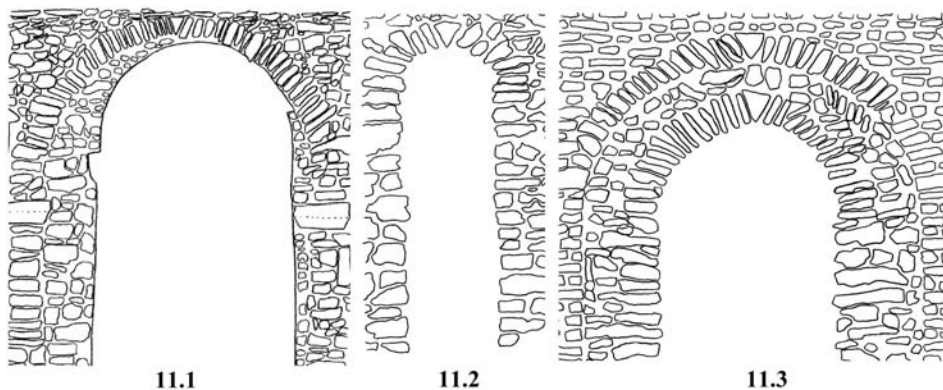
Trojuholníkový klenák bol tak ako v predchádzajúcich štyoch príkladoch použitý i na katedrále sv. Gertrúdy v Nivelles, hol. Nijvel (fr. *Sainte Gertrude*

*de Nivelles*, hol. *Sint-Gertrudiskerk te Nijvel*, Belgicko – Valónsko, 1000 – 1046),<sup>23</sup> a to v jednoduchých oknách [Obr. 11.2] a slepých arkádach ale aj v arkádach v lodiach, víťazných oblúkoch a pod., pričom v oknách v slepých arkádach vznikol rovnako ako v Soignies efekt zoradenia viacerých trojuholníkových klenákov nad sebou [Obr. 11.3]; väčšina dnes existujúcich situácií je však výsledkom puristickej prestavby kostola v 19. – 20. storočí a jeho obnovy po poškodení v druhej svetovej vojne.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> MEKKING, A. J. J.: *De Sint-Servaaskerk te Maastricht*. Utrecht – Zutphen 1986.

<sup>23</sup> MARDAGA, P. (ed.): *Le Patrimoine Monumental de la Belgique*, 2. Arr. Nivelles. Sprimont 1998, s. 356-359.

<sup>24</sup> LADRIERE, O. – DONNAY-ROCMANS, C.: Les restaurations de la collegiale Sainte-Gertrude a Nivelles. In: *Monumentum*, 20 – 22, 1982, s. 97-116.

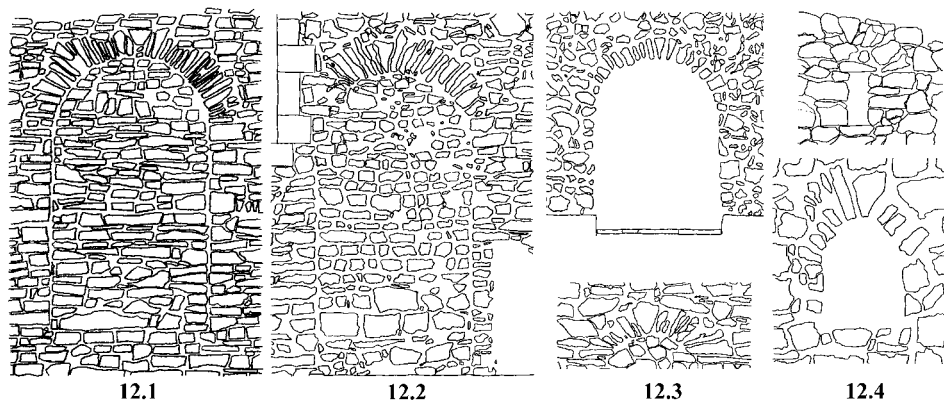


11.1

11.2

11.3

11.1. Kostol sv. Serváca, Maastricht, 1000 – 1039, typ slepej arkády na jubu strednej lode (vo výplni nie je zakreslené mladšie gotické okno); 11.2-11.3. Kostol sv. Gertrúdy, Nivelles, 1000 – 1046, bočné okno západného chóru a horná časť južného okna v slepej arkáde na východnom chóre. Kresba: M. Illáš.



12.1

12.2

12.3

12.4

12.1. Kostol sv. Eligia, Eine, 12. stor., slepá arkáda na jubu transeptu; 12.2-12.3 (hore). Waba, 1050, zamurovaný portálik južnej lode a okno na jubu strednej lode; 12.3 (dole). Kostol Panny Márie ružencovej, Wierde, 1194, zvyšok okna na jubu veže; 12.4 (hore). Kostol sv. Michala, Gerpinnes, okno v krypte, zač. 11. stor.; 12.4 (dole). Kostol sv. Hadelina, Celles, 1. pol. 11. stor., relikviár v krypte. Kresba: M. Illáš.

Trojuholníkový klenák predĺženého tvaru sa nachádza v kostole sv. Štefana vo Wahe (fr. *Saint Étienne de Waha*, hol. *Sint-Stefanuskerk in Waha*, Belgicko – Valónsko, 1050)<sup>25a</sup> na malom bočnom portáli v južnej lodi, na niektorých oknách strednej lode [Obr. 12.2 a 12.3 (hore)] i v iných menej jednoznačných situáciách.

Vo veľmi podobnom kostole sv. Martina v Tobogne (fr. *Saint Martin de Tobogne*, hol. *Sint-Marti-*

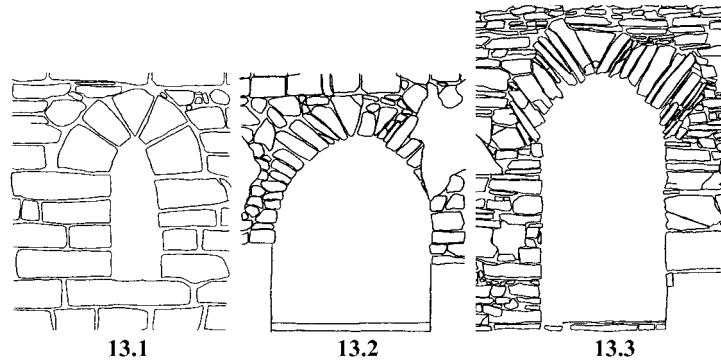
*nuskerk te Tobogne*, Belgicko – Valónsko, koniec 11. storočia)<sup>25b</sup> sú trojuholníkovými klenákmi uzavreté okná strednej lode.

Zvyšok okna s trojuholníkovým klenákom [Obr. 12.3 (dole)] možno nájsť na veži kostola Panny Márie ružencovej vo Wierde (fr. *Notre Dame de Rosaire*, hol. *Onze Lieve-Vrouw van de Rozenkrans*, Belgicko – Valónsko, 1194).<sup>26</sup>

<sup>25a</sup>COURTENS, A.: *Belgique romane. Architecture, art monumental*. Paris 1969.

<sup>25b</sup>SHOCKAERT, D.: *Etude archéologique de l'église romane de Tobogne*. Louvain 1970, 25 s.

<sup>26</sup>LECLERQ-MARX 1997, c. d. (v pozn. 19), s. 68.



13.1. Kostol Všetkých svätých, Bardsey, 950 – 1100, okno v podveží; 13.2. Inchcolm, pred 1123, portál; 13.3. Innisfallen, kon. 12. – 13. stor., príklad portálu. Kresba: M. Illáš.

V krypte kostola sv. Michala v Gerpennes (fr. *Saint Michel de Gerpennes*, hol. *Sint-Michaëlskerk te Gerpennes*, Belgicko – Valónsko), ktorá bola vybudovaná na počiatku 11. storočia a zrušená v 18. storočí, sa nachádza zvyšok okna s trojuholníkovým klenákom v záklenku [Obr. 12.4 (hore)].<sup>27a</sup>

V pôvodnej sále (aule), dnes suteréne, hradu Graevensteen v Gente (Belgicko – Flámsko) zo začiatku 11. storočia<sup>27b</sup> možno nájsť dva portály s výrazným trojuholníkovým klenákom v záklenku.

Trojuholníkové klenáky možno nájsť i na Britských ostrovoch v skupine kostolov budovaných z kamenných platní a hrubo opracovaných kamenných kvádrov.<sup>28</sup> V podveží kostola Všetkých svätých v Bardsey (*All Hallows Church*, Veľká Británia, 950 – 1100)<sup>29</sup> možno nájsť okienko so záklenkom

uzavretým výrazným trojuholníkovým klenákom [Obr. 13.1].

V malom oratóriu pri kláštore na ostrove Inchcolm (Veľká Británia – Škótsko, najneskôr pred rokom 1123) je trojuholníkovým klenákom uzavretý záklenok vstupu do stavby [Obr. 13.2] a trojuholníkové klenáky boli identifikované i v zaklnutí stropu.<sup>30</sup>

V kostole z 2. polovice 12. storočia na ostrove Eynhallow (Veľká Británia, Orknejské ostrovy)<sup>31</sup> je výrazný trojuholníkový klenák použitý v záklenku triumfálneho oblúka, pričom podobné trojuholníkové kamenné články sú umiestnené i v pätách záklenku [Obr. 14.1, severná časť záklenku je poškodená mladším zásahom]; kostol je murovaný bez maltového pojiva.

<sup>27a</sup> MERTENS, J.: L'église Saint-Michel á Gerpennes. Rapport sur les fouilles de 1952 – 1953. In: *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, 12, 1961, s. 183, 209.

<sup>27b</sup> GRAVETT, C.: *Atlas der Burgen. Die schönsten Burgen und Schlösser*. Wien 2001, s. 80.

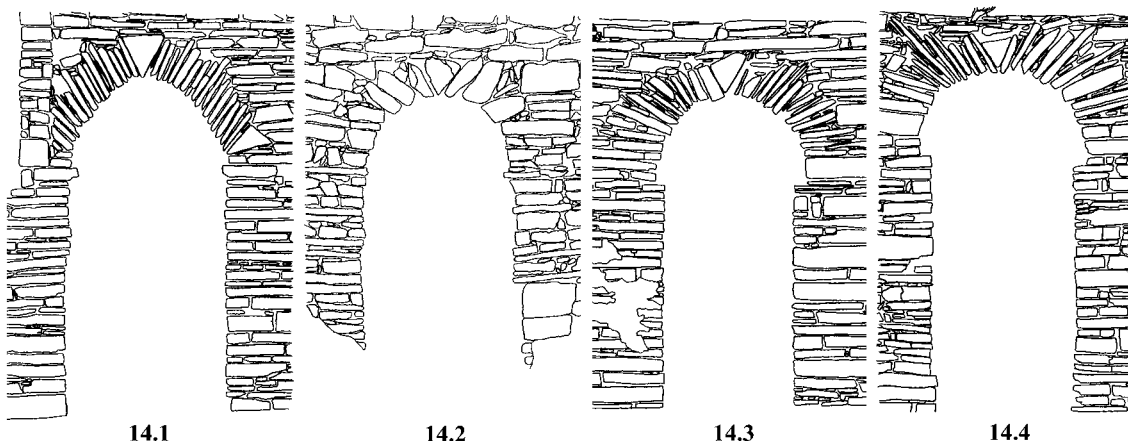
<sup>28</sup> V Írsku i v Anglicku, Walese a Škótsku sa trojuholníkový klenák hojne vyskytoval i v gotických kostoloch, kláštoroch, ale aj pevnostných stavbách od 12. až do 17. storočia (napr. opátstvo Panny Márie v Louth Iteland, katedrála v Ardferte, františkánsky kláštor v Ardferte, kostol v Townaghu, brána sv. Vavrince v Droghede, hrad v Kidwelly, františkánsky kláštor v Timoleague, kláštor v Bonamargy, cisterciacké opátstva v Bective a Baltinglass, kostoly v Kilballyowen, Rath a Scatterry Island, kostoly v Loughinisland, Tempel Hurpan v Clonmacnoise a iné); tieto lokality, ako ani Cramaille či

Dietkirchen, nie sú vyznačené na obr. 15, keďže presahujú rámec románskeho slohu, ktorý je podstatný pre analýzu okien v Kopčanoch.

<sup>29</sup> TAYLOR, H. M. – TAYLOR, J.: *Anglo-Saxon Architecture*. 2 zv. Cambridge 1965, s. 39-40, 369.

<sup>30</sup> SIMPSON, J. Y.: On an Old Stone-Roofed Cell or Oratory in the Island of Inchcolm. In: STUART, J. (ed.): *Archaeological Essays*. Zv. 1. Edinburgh 1872, s. 82-136; PATERSON, J. W.: *Inchcolm Abbey*. Edinburgh 1950.

<sup>31</sup> Napr. *The Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland (The archaeological sites and monuments of Rousay, Egilsay and Wyre, Orkney Islands Area; The archaeological sites and monuments of Scotland)*, 16. Edinburgh 1982, s. 9-10, 30.



14.1. Eynhallow, 2. pol. 12. stor., triumfálny oblúk; 14.2. Kostol sv. Olafa, Lunda Wick, 12. stor., portál; 14.3-14.4. Kostol Panny Márie, Wýre, 2. pol. 12. stor., víťazný oblúk a portál. Kresba: M. Illáš.

V kostole sv. Olafa v Lunda Wick na ostrove Unst (*Saint Olaf in Lunda Wick*, Veľká Británia, Šetlandské ostrovy, 12. storočie)<sup>32</sup> sa v portáli nachádza rovnako výrazný trojuholníkový klenák [Obr. 14.2].

V kostole Panny Márie na ostrove Wýre (*Saint Mary in Wýre*, Veľká Británia, Orknejské ostrovy, 2. polovica 12. storočia)<sup>33</sup> sú výrazné trojuholníkové klenáky použité vo víťaznom oblúku a v portáli [Obr. 14.3-14.4].

V kláštore na ostrove Innisfallen (Írsko, koniec 12. – 13. storočie) možno nájsť niekoľko portálov s trojuholníkovým klenákom v záklenku [Obr. 13.3].

Na hrade Niederkraig v Korutánsku (Rakúsko) možno nájsť trojuholníkový klenák v záklenku románskeho vstupu do obytnej veže z 13. storočia ale i v mladšom portáli z 15. storočia v paláci tohto hradu. Na hradoch Obervoitsberg a Kaisersberg

v Štajersku (Rakúsko) sa v románskych obytných vežiach z polovice 13. storočia zachovalo niekoľko menších okien s trojuholníkovými klenákmi v záklenkoch.<sup>34</sup>

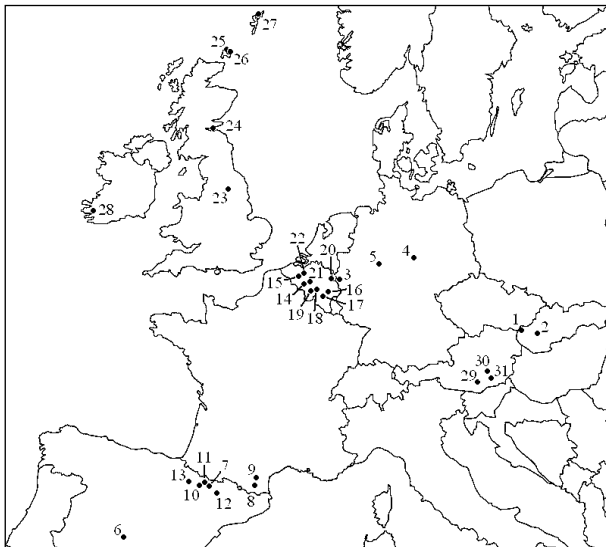
Trojuholníkový klenák bol nedávno identifikovaný v kostole Panny Márie Kráľovnej anjelov v Klátovej Novej Vsi – Sádke, a to v ukončení druhého ranogotického okna južnej fasády kostola, ktoré vzniklo na konci 13. storočia alebo na prelome 13. a 14. storočia [Obr. 1.3].<sup>35</sup> Nie je však vylúčené, že tento klenák bol v konštrukcii ranogotického okna použitý sekundárne, pričom mohol byť prevzatý z pôvodného presbytéria najstaršej časti kostola datovanej do 11. – 12. storočia, ktoré bolo práve pri tejto ranogotickej prestavbe z väčšej časti asanované. Sekundárne využívanie architektonických článkov pri prestavbách tohto kostola bolo pomerne častým javom (v tretej románskej etape boli sekundárne využité kamenné

<sup>32</sup> LOWE, Ch.: *Early Ecclesiastical Sites in the Northern Isles and Isle of Man: An Archaeological Field Survey*. Zv. 2. Durham 1987, s. 355; RITCHIE, A.: *Shetland*. Edinburgh 1997, s. 98-99.

<sup>33</sup> CRAVEN, J. B.: *History of the Church in Orkney from the Introduction of Christianity to 1558*. Kirkwall 1901; LOWE 1987, c. d. (v pozn. 32), s. 348.

<sup>34</sup> *Der Palast der Burg Niederkraig*, [http://www.burgenseite.com/kraig/niederkraig\\_txt.htm](http://www.burgenseite.com/kraig/niederkraig_txt.htm); *Obervoitsberg*, [http://www.burgenseite.com/voitsberg\\_txt.htm](http://www.burgenseite.com/voitsberg_txt.htm); *Kaisersberg*, [http://www.burgenseite.com/kaisersberg\\_txt.htm](http://www.burgenseite.com/kaisersberg_txt.htm).

<sup>35</sup> BÓNA, M. – MIKULÁŠ, M.: Výsledky architektonicko-historického a umelecko-historického výskumu Kostola Panny Márie Kráľovnej anjelov v Klátovej Novej Vsi – časť Sádok. In: *Monumentorum Tutela – Ochrana Pamiatok*, 22, 2010, s. 94-95; *Kostol Panny Márie Kráľovnej anjelov v Klátovej Novej Vsi, časť Sádok*. [Sprievodca históriou a obnovou.] Tovarníky 2011, s. 15, 34; *Projekty realizované v roku 2006*, [http://www.incognita.eu/projekty\\_2006.html](http://www.incognita.eu/projekty_2006.html). Nález tohto klenáku sa v citovaných prameňoch nijak nekomentuje.



15. Rozšírenie použitia záklenku s trojuholníkovým klenákom v predrománskych a románskych stavbách: 1. Kopčany, 2. Klátová Nová Ves – Sádok, 3. Aachen, 4. Wendhausen, 5. Corvey, 6. Melque, 7. Yosa de Broto, 8. Cuxa, 9. Sournia, 10. Espuëndolas-Asprilla, 11. Espierre, 12. Pano, 13. Leyre, 14. Soignies/Zinnik, 15. Ename a Eine, 16. Tobogne, 17. Waha, 18. Wierde, 19. Gerpinnes, 20. Maastricht, 21. Nivelles/Nijvel, 22. Gent, 23. Bardsey, 24. Inchcolm, 25. Eynballon, 26. Wýre, 27. Lunda Wick, 28. Innisfallen, 29. Niederkraig, 30. Kaisersberg, 31. Obervoitsberg. Kresba: M. Illáš.

články ostení románskych okien z druhej románskej etapy; pri výstavbe renesančnej veže boli sekundárne využité kamenné články ústupkového portálu a kruhová okenná tranzéna z druhej románskej etapy). Uvedená možnosť, že trojuholníkový klenák bol pôvodne súčasťou prvej stavebnej etapy kostola, by mohla byť indíciou ešte staršieho datovania vzniku kostola, a to najskôr analogického ako v prípade kaplnky sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch.<sup>36</sup>

Na základe výskytu trojuholníkového klenáku v uvedených príkladoch predrománskych a románskych stavieb možno vysloviť niekoľko záverov:

- záklenky ukončené trojuholníkovým klenákom sa vyskytujú počas celého predrománskeho a ro-

mánskeho obdobia od prelomu 7. a 8. storočia až do 13. storočia;

- výskyt trojuholníkového klenáku pokrýva široké teritórium od Pyrenejského polostrova až po severozápadnú a strednú Európu;
- na tomto teritóriu je však jeho výskyt výrazne regionálne obmedzený, a to na oblasť stredného Pyrenejského polostrova a Pyrenejí, oblasť severu Franskej, resp. Rímsko-nemeckej ríše, oblasť Britských ostrovov a oblasť strednej Európy, resp. stredného Podunajska a juhovýchodných Álp [Obr. 15];
- napriek značne širokému teritóriu a dlhému obdobiu výskytu trojuholníkového klenáku možno ho nájsť len na malom počte stavieb;
- trojuholníkový klenák sa vyskytuje prevažne v sakrálnych stavbách, v minimálnom počte na pevnostných stavbách (Gent, Niederkraig, Obervoitsberg, Kaisersberg);
- ak je trojuholníkový klenák použitý v sakrálnej stavbe, spravidla je to vo väčšom počte (Kopčany, Corvey, Cuxa, oba kostoly v Sournii, Maastricht, Nivelles, Soignies, Ename, Waha, Tohogne, Eine, Wendhausen, Wýre, Innisfallen);
- stavby s trojuholníkovým klenákom majú prevažne pôvodne neomietané rezné murivo (s výnimkou Klátovej Novej Vsi – Sádka a rakúskych románskych hradov), prinajmenšom je neomietnutá len konštrukcia ostenia a záklenku (Wendhausen).

Použitie trojuholníkového klenáku v zaklnutí okien, arkád, víťazných oblúkov či portálov je teda relatívne výnimočným a ojedinelým konštrukčným riešením vlastným predovšetkým sakrálnej architektúre.<sup>37</sup> Jeho skúmanie prináša so sebou niekoľko ďalších otázok, najmä otázku vzniku tohto riešenia, otázku jeho proveniencie vo vzťahu k nášmu územiu a otázku jeho významu.

Trojuholníkový klenák ako osobitné konštrukčné riešenie vzniklo pravdepodobne zjednodušením segmentového alebo lichobežníkového tvaru klenáku do

<sup>36</sup> Možnosť predrománskeho datovania prvej stavebnej etapy kostola v Klátovej Novej Vsi – Sádka pripúšťajú i autori architektonicko-historického a umelecko-historického výskumu, ktorí jeho dispozíciu oprávnenne považujú za príbuznú niektorým veľkomoravským kostolom. Vid' BONA – MIKULÁŠ 2010, c. d. (v pozn. 35), s. 87-88.

<sup>37</sup> Zaujímavou súvislosťou vo viacerých uvádzaných príkladoch je spoločný výskyt trojuholníkového klenáku s tzv. hríbovitým záklenkom alebo tzv. podkovovitým záklenkom (Melque, Cuxa, Sournia, Espierre, Ename, Wýre).

tvary trojuholníka, ako to dokladá viacero príkladov, v ktorých bol použitý lichobežníkový klenák zúžený takmer do tvaru trojuholníka, napr. v oknách kostola Panny Márie v Melque [Obr. 3.1-3.2], v relikviárovom výklenku v krypte kostola sv. Hadelina v Celles (fr. *Saint Hadelin de Celles*, hol. *Sint-Hadelinuskkerk te Celles*, Belgicko – Valónsko, 1. polovica 11. storočia) [Obr. 12.4 (dole)]<sup>38</sup> alebo v portáli kostola sv. Bartolomeja v Gavíne (*San Bartolomé de Gavín*, Španielsko, koniec 10. až polovica 11. storočia) [Obr. 7.3].

Teoreticky možno zvažovať viac dôvodov vzniku a použitia tejto osobitnej a zriedkavej konštrukcie, no viaceré možno celkom jednoducho hneď vylúčiť. Príčinou použitia trojuholníkového klenáku sotva mohli byť staticko-konštrukčné potreby. Zaklennutie mohlo byť jednoducho vytvorené plynulým radiálnym kladením kameňa či opracovaných kamenných článkov bez vkladania klenáku alebo vložení bežného segmentového či lichobežníkového klenáku. Ak vo vrchole záklenku vznikol trojuholníkový priestor, bolo ho možné vyplniť tým istým materiálom ako zvyšok konštrukcie okna. Použitie trojuholníkového klenáku neprináša oproti iným spôsobom zaklennutia nijakú statickú či konštrukčnú výhodu.

Ako ďalšiu príčinu možno zvažovať neskúsenosť či nedostatočnú remeselnú zručnosť staviteľov, ktorí použili trojuholníkový klenák ako zjednodušený variant segmentového alebo lichobežníkového klenáku. Pre túto alternatívu by mohlo svedčiť použitie kameňov trojuholníkového tvaru v jednoduchých situáciách, napr. v niektorých oknách valcových veží kostolov Panny Márie v Tasbourghu alebo Panny Márie v Gayton Thorpe vo Veľkej Británii z 2. polovice 11. storočia,<sup>39</sup> vo vstupe do románskej obytnej veže hradu Dobra zo začiatku 13. storočia v Dolnom Rakúsku<sup>40</sup> alebo v omnoho mladších horských kamenných na sucho murovaných prístreškoch alebo chyžiach, tzv. „cabans“, z 18. – 19. storočia vo Francúzsku. V týchto stavbách však nešlo o použitie opracovaného trojuholníkového klenáku

ale len o účelné využitie neopracovaného kameňa vhodného tvaru. Použitie opracovaného trojuholníkového klenáku vo vyššie analyzovaných stavbách však nemohlo byť dôsledkom nízkej kvalifikovanosti stavebných remeselníkov, keďže išlo v niektorých prípadoch o významné či až reprezentačné stavby (predovšetkým v oblasti výskytu vo Franskej, resp. Rímsko-nemeckej ríši), v ktorých boli navyše použité aj iné spôsoby zaklennutia a ďalšie konštrukčne náročnejšie riešenia.

Najpravdepodobnejšou príčinou použitia klenáku tohto špecifického tvaru je jeho estetická a dekoratívna funkcia, ako sa domnieva i M. Vančo. Túto možnosť podporuje skutočnosť, že väčšina stavieb, v ktorých bolo toto konštrukčné riešenie použité, mala neomietané rezné murivo s navonok priznanou štruktúrou, alebo murivo omietnuté len s výnimkou muriva ostení a záklenkov okien (Wendhausen), prípadne murivo bolo tak, ako v Kopčanoch, povrchovo upravené len rozotieraním ložnej malty vytlačenej pri murovaní, takže mohli vyniknúť predovšetkým detailne opracované prvky fasády, v tomto prípade klenáky trojuholníkového tvaru. O dekoratívnej funkcii trojuholníkového klenáku svedčí nepochybne jeho viacnásobné radenie v ústupkových oknách a slepých arkádach v Soignies či v Nivelles ako aj použitie v pätách záklenku v Eynhallow.

Zvýšená pozornosť venovaná opracovaniu klenákov vo všeobecnosti, a teda i klenáku tohto špecifického trojuholníkového tvaru, ako architektonického prvku završujúceho záklenky portálov, víťazných oblúkov, klenieb atď. súvisí najskôr s ich symbolikou vyplývajúcou zo Svätého písma zosobňujúcou v nich Krista v podobenstve „kameňa, ktorý staviteľia zavrhlí, a on sa stal kameňom uholným“.<sup>41</sup> Osobitný tvar trojuholníkového klenáku navyše môže niesť i symboliku trojjediného Boha, resp. môže symbolizovať počet dní od ukrižovania po zmŕtvychvstanie Krista ako završenie spasiteľského diela a víťazstvo nad smrťou (práve táto symbolika má význam nie len v sakrál-

<sup>38</sup> MERTENS, J.: Sondages archéologiques dans l'église romane à Celles (Namur). In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Professeur Jacques Lavalleye*. Louvain 1970, s. 169-190.

<sup>39</sup> TAYLOR – TAYLOR 1965, c. d. (v pozn. 29), s. 247-248, 467, 605-606.

<sup>40</sup> DAIM, F. – KÜHTREIBER, K. – KÜHTREIBER, T.:

*Burgen – Waldviertel, Wachau, Mährisches Thayatal*. Wien 2009, s. 384-387; foto vstupu dostupné na <http://www.burgenseite.com/tuer/rundbogen.htm>.

<sup>41</sup> Prorok Izaiáš 28:16; Žalm 118:22; Evanjelium podľa Matúša 21:42; Evanjelium podľa Marka 12:10; Evanjelium podľa Lukáša 20:17; Skutky apoštolov 4:10-11; Pavlov list Efezanom 2:20; Prvý list Petrov 2:6-7. – *Sväté písmo*. Trnava 2007.

nych, ale aj v pevnostných stavbách, ktoré slúžili na ochranu pred útokom nepriateľa).

Otázku proveniencie použitia trojuholníkového klenáku v Kopčanoch je možné na základe vyššie uvedeného zodpovedať v princípe v zhode s M. Vančom. Keďže sa táto konštrukcia vo väčšom počte vyskytuje len v oblasti západnej, severozápadnej a juhozápadnej Európy,<sup>42</sup> do strednej Európy mohla preniknúť jedine z tohto prostredia, a to s najväčšou pravdepodobnosťou práve z oblasti severu Franskej ríše, resp. neskoršej Rímsko-nemeckej ríše, s ktorou malo územie stredného Podunajska relatívne najintenzívnejšie kontakty už od počiatkov systematickej christianizácie na prelome 8. a 9. storočia; kontakt s prostredím Pyrenejského polostrova nemožno na základe charakteru materiálnej kultúry, architektúry ani známych historických okolností vôbec predpokladať a priamy vplyv inzulárnej architektúry a umenia možno po dlhšej diskusii rovnako vylúčiť.<sup>43</sup> Nedá sa však vylúčiť ani možnosť multiregionálneho pôvodu tohto konštrukčného riešenia vo viacerých oblastiach výskytu, v ktorých sa mohla s rovnakým výsledkom uplatniť idea univerzálne pôsobiacej biblickej symboliky zhmotnenej v klenáku. Sotva však možno predpokladať, že by sa táto idea autochtónne uplatnila v prostredí stredného Podunajska, presnejšie na Morave a západnom Slovensku, kde bola sakrálna architektúra a kresťanská symbolika v 9. – 10. storočí celkom novým javom bez predchádzajúceho vývoja.

Z uvedených príkladov kostolov, v ktorých bol použitý trojuholníkový klenák, je zrejmé, že ťažisko jeho výskytu leží prevažne v 11. storočí (ide o výskyt v Španielsku a najmä v Belgicku). Trojuholníkový

klenák preto nemožno považovať za jednoznačný prostriedok datovania charakteristický pre predrománsku architektúru, keďže je, naopak, typický najmä pre ranorománsku architektúru. Do staršieho úseku predrománskeho obdobia patrí len výskyt klenáku tohto tvaru v kostole v Melque, výskyt v Aule regii v Aachene a vo westwerku v Corvey. Použitie trojuholníkového klenáku v Kopčanoch v 2. polovici 9. storočia až 1. polovici 10. storočia by teda spolu s týmito tromi lokalitami patrilo k najstarším datovaným na celom teritóriu jeho výskytu. Mladší výskyt trojuholníkového klenáku v Klátovej Novej Vsi – Sádke by bolo z dôvodu výskytu jeho použitia v európskej románskej architektúre možné datovať najskôr do 11. alebo 12. storočia, to znamená v zhode so súčasným archeologickým datovaním prvej stavebnej fázy kostola, kým nebude v dôsledku prípadných nových zistení prehodnotené.<sup>44</sup>

S archeologicky zisteným datovaním použitia trojuholníkového klenáku v oknách kaplnky v Kopčanoch do 9. – 10. storočia vzniká otázka, či mohol byť klenák tohto tvaru použitý i v ďalších predrománskych stavbách na území Moravy a západného Slovenska. Výskum zaniknutých architektúr túto otázku zodpovedať nemôže, keďže ani v deštrukcii týchto stavieb sa až na málopočetné výnimky nepodarilo zistiť opracované kamenné články nadzemných murív. Priaznivou okolnosťou sú však výsledky výskumu z posledných rokov, ktoré rozšírili skupinu dochovaných predrománskych kostolov z územia západného Slovenska o ďalšie dve stavby. V prvom prípade ide o kostol sv. Juraja v Kostolčanoch pod Tribečom, archeologicky síce datovaný najneskôr do 1. polovice 11. storočia,<sup>45</sup> no rádiokarbónovým dato-

<sup>42</sup> Trojuholníkový klenák podľa dostupných prameňov nie je doložený v predrománskej ani románskej architektúre na Apeninskom polostrove či na Balkáne a ani v neskorogoticko-románskej architektúre, hoci sa nedá vylúčiť, že má pôvod už tohto obdobia.

<sup>43</sup> VANČO, M.: K metodológii výzkumu veľkomoravskej architektúry. In: *Acta historica Neosoliensia*, 14, 2011, č. 1-2, s. 151; VANČO, M.: K problematike „i-roškótskych“ vplyvov vo veľkomoravskom prostredí. In: TURČAN, V. (ed.): *Karolínska kultúra a Slovensko* (=Zborník SNM. Archeológia. Supplementum 4). Bratislava 2011, s. 153-162.

<sup>44</sup> V súvislosti s možnosťou tohto štýlového datovania treba zvážiť vzťah s valónskou kolonizáciou Uhorska od začiatku

12. storočia (napr. RUTTKAY, A. T.: Poznámky k etnickému, politickému a kultúrnemu vývoju na území Slovenska v 9. – 13. storočí a vzťahom k územiu Moravy. In: GALUŠKA – KOUŘIL – MITÁČEK 2008, c. d. (v pozn. 2), s. 274; MAREK, M.: *Národnosti Uhorska*. Trnava 2011, s. 312-313, 322-323), či Moravy (napr. PROCHÁZKA, R. – PEŠKA, M.: Základní rysy vývoje brněnské keramiky ve 12. – 13./14. století. In: *Přehled výzkumů*, 48, 2007, s. 148).

<sup>45</sup> BAXA, P. – BISTÁK, P.: Prvé výsledky revízieho archeologického výskumu cintorína pri Kostole sv. Juraja v Kostolčanoch pod Tribečom. In: *Monumentorum Tutela – Ochrana pamiatok*, 21, 2009, s. 53-64; HUNKA, J.: Numizmatický a historický význam mincí objavených pri výskume Kostola sv. Juraja. In: *Ibidem*, s. 65-72; BAXA, P. – MAŘÍKOVÁ-

vaním zvyšku stavebného dreva získaného z muriva kostola možno obdobie pravdepodobného vzniku stavby položiť do širšieho úseku rokov 703 – 915, resp. do užšieho úseku rokov 789 – 902, to znamená najpravdepodobnejšie do 9. storočia.<sup>46</sup> V druhom prípade ide o rotundu sv. Juraja v Nitrianskej Blatnici, ktorá je hrobmi z 11. storočia archeologicky nepriamo datovaná do 9. – 10. storočia.<sup>47</sup> Obe stavby sú zachované v podstatnej časti ich hmôt vrátane primárnych okenných otvorov.<sup>48</sup>

V kostole sv. Juraja v Kostofanoch pod Tribečom sa zachovali v severnej stene lode tri pôvodné okná, neskôr zmenšené vrstvou omietky, v južnej stene lode dve pôvodné okná a jedno poškodené okno a vo východnej stene presbytéria jedno pôvodné okno, do ktorého bolo neskôr vložené mladšie menšie okienko. Ide o malé pomerne nízke polkruhovo uzavreté

otvory s takmer rovnými špaletami. Zaklenuťie však nie je vytvorené radiálnym kladením kameňa, ale tzv. prečnelkovým alebo výčnelkovým kladením kameňa, t. j. horizontálnym vysúvaním tenkých kamenných platní do tvaru záklenku [Obr. 16.1-16.2].<sup>49</sup>

V kostole sv. Juraja v Nitrianskej Blatnici sa na juhozápade lode intaktne zachovalo jedno pôvodné polkruhovo uzavreté okno nízkeho nepravidelne „polvajcového“ tvaru s rovnými špaletami. Zaklenuťie okna je vytvorené rovnakým spôsobom ako v predchádzajúcom prípade, t. j. tzv. prečnelkovým alebo výčnelkovým kladením kameňa do tvaru záklenku [Obr. 16.3].<sup>50</sup>

V oboch uvedených stavbách nie je teda záklenok okien konštruovaný radiálnym kladením kameňa ako v kostole sv. Margity Antiochijskej v Kopčanoch, ale oveľa primitívnejšou metódou zaklenuťia.<sup>51</sup>

---

-KUBKOVÁ, J.: Die älteste Phase der Kirche St. Georg in Kostofany pod Tribečom. In: POLÁČEK – MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2010, c. d. (v pozn. 2), s. 149-160; BAXA, P. – MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ, J.: Objev nejstarší fáze kostela sv. Jiří v Kostofanech pod Tribečom. In: *Zborník zo seminára a katalóg ku výstave Ranostredoveká sakrálna architektúra Nitrianskeho kraja*. Nitra 2011, s. 89-101.

<sup>46</sup> BARTA, P. – BÓNA, M.: Chronometrické datovanie muriva Kostola sv. Juraja v Kostofanoch pod Tribečom: prvé výsledky. In: *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok*, 22, 2010, s. 54-59. Dendrochronologickou metódou bol dátum zoťatia stromu, z ktorého toto stavebné drevo pochádzalo, stanovený na rok 861 (prostredníctvom zhody s jednou z najpodobnejších sekvencií letokruhov nemeckého dubového štandardu), no tento výsledok treba prijímať len ako možný, nie istý, keďže vzorka dreva nemala dostatočný počet letokruhov. Viď BARTA – BÓNA 2009, c. d. (v pozn. 3).

<sup>47</sup> Napr. VANČO, M.: *Stredoveké rotundy na Slovensku (9. – 13. storočie)*. Bratislava 2000, s. 134-135; RUTTKAY, A. T.: Frühmittelalterliche gesellschaftliche Eliten im Gebiet der Slowakei und ihre Sitze. In: KOUŘIL, P. (ed.): *Die frühmittelalterliche Elite bei den Völkern des östlichen Mitteleuropas*. Brno 2005, s. 243-246; RUTTKAY, A. T.: Najstaršie dejiny Nitrianskej Blatnice a blízkeho okolia podľa svedectva hmotných prameňov. In: TRŠTAN, D. (ed.): *Nitrianska Blatnica 1185 – 2010*. Topoľčany 2010, s. 15-24; DORICA, J.: Reštaurovanie rotundy sv. Juraja v Nitrianskej Blatnici v pohľade nových zistení. In: *Zborník zo seminára a katalóg ku výstave...*, c. d. (v pozn. 45), s. 113-128; DORICA, J.: Reštaurátorský výskum a reštaurovanie. Rotunda sv. Juraja pri Nitrianskej Blatnici. In: *Historická revue špeciál*, 2013, s. 62-67.

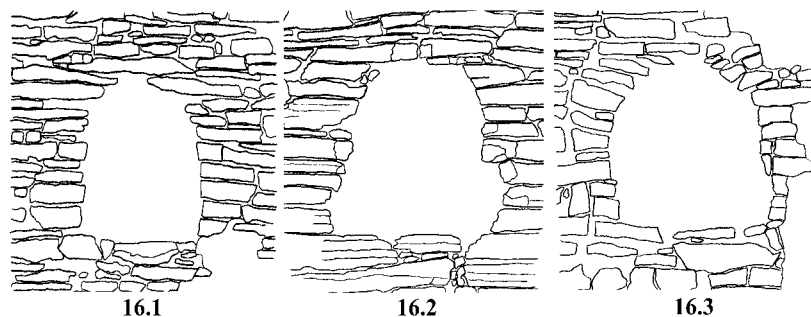
<sup>48</sup> Na oboch kostoloch bola identifikovaná zhodná primárna omietková úprava ako na kaplnke v Kopčanoch, t. j. priznaná štruktúra obnaženého muriva upraveného len rozotieraním ložnej malty vytlačenej pri murovaní, prípadne aj lokálne prihadzovanou maltou. Napriek tomu, že tento spôsob povrchovej úpravy muriva je známy predovšetkým v týchto troch predrománskych stavbách, nemožno ho považovať za špecificky predrománsku techniku, keďže totožná úprava povrchu muriva bola identifikovaná napr. na kostole sv. Štefana Kráľa v Kuzmiciach, časti Vítkovce, z 13. storočia. Pozri BÓNA, M. – GAŽIOVÁ, E.: Výsledky architektonicko-historického výskumu r. k. kostola sv. Štefana Kráľa v Kuzmiciach – časť Vítkovce. In: *Zborník zo seminára a katalóg ku výstave...*, c. d. (v pozn. 45), s. 150.

<sup>49</sup> ŠÁŠKY, L.: Predrománsky kostol v Kostofanoch pod Tribečom. In: *Monumentorum Tutela – Ochrana pamiatok*, 2, 1968, s. 84; BÓNA, M.: Výsledky architektonicko-historického výskumu fasád včasnostredovekého Kostola v Kostofanoch pod Tribečom a ich uplatnenie v pamiatkovej obnove. Príspevok na seminári *Výskum a obnova ranostredovekej sakrálny architektúry* konanom 11. – 12. 11. 2009 v Centre vedecko-technických informácií v Bratislave.

<sup>50</sup> DORICA 2011, c. d. (v pozn. 47), s. 121-124.

<sup>51</sup> Podobne ako trojuholníkový klenák, ani tento spôsob zaklenuťia okien nie je napriek svojej prostej technologickej úrovni špecificky charakteristický pre predrománsku architektúru, keďže nájst' ho možno i v románskej architektúre, napr. v záklenku portálu veže kostola v Brehove z 13. storočia. Viď KÜRTHY, L. – GLOCKOVÁ, B.: Príspevok k vývoju sakrálny architektúry 13. storočia na území bývalej Užskej a Zemplínskej župy. In: *Monumentorum Tutela – Ochrana pamiatok*, 22, 2010, s. 323.





16.1-16.2. Kostol sv. Juraja, Kostoľany pod Tribečom, 9. – 11. stor., východné okno južnej steny lode a východné okno presbytéria (bez mladšej výplne); 16.3. Kostol sv. Juraja, Nitrianska Blatnica, 9. – 10. stor., okno na juhozápade lode. Kresba: M. Illáš.

Tento rozdiel v technológii murovania záklenku by bolo možné veľmi zjednodušene označiť za dôsledok relatívne mladšieho datovania vzniku kaplnky v Kopčanoch a staršieho datovania vzniku kostola v Kostoľanoch pod Tribečom, ktoré vyplýva z rádiokarbónového datovania týchto stavieb. No použitie dokonalejšieho spôsobu zaklenutia sotva možno uspokojivo vysvetliť vznikom kaplnky v Kopčanoch v neskoršom období – zaklenutie radiálnym kladením kameňa či tehál bolo totiž v predrománskom období bežne využívanou technológiou a uplatňovalo sa hojne už od antiky. Tento rozdiel konštrukcie záklenkov v uvedených stavbách nemožno odôvodniť vývojom technológie zaklenutia v období, počas ktorého tieto stavby vznikali.

Rozdiel v technológii murovania záklenku by bolo možné vysvetliť i opačným postupom, teda ako dôsledok neskoršieho datovania vzniku kostolov v Kostoľanoch pod Tribečom a Nitrianskej Blatnici v porovnaní s kostolom v Kopčanoch, ktoré vyplýva z ich archeologického datovania. Primitívnejší spôsob zaklenutia by v tomto prípade bol prejavom úpadku stavebného remesla v tejto oblasti po zániku veľkomoravského štátu a zníženia dostupnosti stavebných remeselníkov. Avšak porovnateľná kvalita ostatných znakov a prvkov týchto troch stavieb, napríklad zaklenutia presbytéria či apsidy valenou

klenbou či konchou, a najmä prítomnosť nástenných malieb v Kostoľanoch pod Tribečom a Nitrianskej Blatnici,<sup>52</sup> ktoré naopak podľa súčasných poznatkov (aj keď nie celkom jednoznačne) chýbajú v Kopčanoch,<sup>53</sup> túto možnosť skôr vylučuje.

Odlíšnosť technológie konštruovania záklenkov možno s väčšou pravdepodobnosťou vysvetliť ako dôsledok vplyvu prostredia, v ktorom kostol vznikol. Kaplnka v Kopčanoch vznikla v bezprostrednej blízkosti aglomerácie centrálného sídla, hradiska Valy v Mikulčiciach, kde počas 9. storočia vzniklo minimálne desať kostolov a kde sa preto prinajmenšom prechodne sústredila remeselná činnosť súvisiaca s výstavbou kostolov. Kostoly v Kostoľanoch pod Tribečom a v Nitrianskej Blatnici však vznikli buď na okraji zázemia alebo celkom mimo aglomerácie centrálného sídla, ktorým bola v tejto oblasti Nitra, kde počas 9. storočia rovnako prebiehala stavebná činnosť a vznikali kostoly. V prostredí, kde pôsobili stavební remeselníci a architekti pochádzajúci predovšetkým z cudziny, t. j. v centrálnych sídlach regionálneho či nadregionálneho významu, mohol byť bežne využívaný náročnejší spôsob zaklenutia, kým v periférnych lokalitách sa mohol uplatniť len jednoduchší spôsob konštrukcie detailov stavby v závislosti od dostupnosti stavebných remeselníkov a od možností stavebníka.

<sup>52</sup> KRÁSA, J.: Nástenné malby v kostele sv. Jirí v Kostoľanoch pod Tribečom. In: *Monumentorum Tutela – Ochrana pamiatok*, 2, 1968, s. 115-127; MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ, J. – BERGER, T.: První stavební fáze kostela sv. Juraja v Kostoľanoch pod Tribečom. In: *Monumentorum Tutela – Ochrana pamiatok*, 23, 2011, s. 97-152; DORICA 2013, c. d. (v pozn. 47), s. 65.

<sup>53</sup> BOTEK, A.: Kostol sv. Marhity Antiochijskej v Kopčanoch. In: *Pamiatky a múzga*, 2007, č. 4, s. 42; BOTEK 2010, c. d. (v pozn. 1), s. 33-34.

Táto súvislosť medzi úrovňou stavebnej technológie kostola a vzťahom kostola k centrálnemu sídlu teda dovoľuje predpokladať, že typ klenáku, ktorý poznáme z Kopčian, tu bol použitý práve v dôsledku blízkeho vzťahu k aglomerácii centrálného hradiska v Mikulčiciach. Z toho vyplýva, že záklenok s trojuholníkovým klenákom bol pravdepodobne použitý i v jednom či viacerých kostoloch priamo v centre, t. j. na hradisku Valy v Mikulčiciach. Zároveň by tým bolo možné vysvetliť i skutočnosť, že trojuholníkový klenák, používaný v oblasti západnej Európy už v karolínskej architektúre predovšetkým vo významných kostoloch či reprezentačných stavbách, bol v Kopčanoch použitý v malej stavbe nepochybne bez väčšieho než len lokálneho významu. Tieto predpoklady sú však samozrejme závislé od datovania kaplnky v Kopčanoch do 9. – 10. storočia.

Na záver možno skonštatovať, že trojuholníkový klenák použitý v kaplnke sv. Margity Antiochijskej

v Kopčanoch treba podľa uvedených úvah oprávnene považovať za kultúrny import z prostredia jeho výskytu v karolínskej architektúre 9. storočia, resp. z prostredia naň nadväzujúceho mladšieho výskytu v západoeurópskej ranorománskej architektúre, kde bol používaný špecificky v reprezentačných, najmä sakrálnych stavbách, ako konštrukčný detail s dekoratívnou funkciou a osobitným symbolickým obsahom. Okolnosť len ojedinelého výskytu trojuholníkového klenáku v karolínskej architektúre a okolnosť jeho ťažiskového výskytu v 11. storočí pritom do istej miery relativizuje v súčasnosti preferované datovanie kaplnky v Kopčanoch do 2. polovice 9. storočia až 1. polovice 10. storočia. Skoršie datovanie by nepochybne podporila identifikácia trojuholníkového klenáku v ďalších stavbách karolínskej architektúry z 9. – 10. storočia, predovšetkým v stredoeurópskom priestore.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Cieľom tejto práce nie je vyčerpávajúce spracovanie pertraktovanej problematiky ani riešenie datovania kaplnky v Kopčanoch, ale len na základe pomerne malého počtu

dostupných relevantných hmotných prameňov formulovať niektoré pravdepodobné súvislosti a interpretačné možnosti, ako aj otázky a možné pochybnosti, ktoré z nich vyplývajú.

## To the Type of the Pre-Romanesque Windows in the Chapel of St. Margaret of Antioch in Kopčany

### *Summary*

The Chapel of St. Margaret of Antioch in Kopčany in western Slovakia is by the archaeological research in 2004 – 2007 dated to the period from the 2<sup>nd</sup> half of the 9<sup>th</sup> century to the 1<sup>st</sup> half of the 10<sup>th</sup> century. The radiocarbon analysis of the wood residues from the cavity in masonry of the chapel dates the building to the year  $951 \pm 60$  (i.e. 891 – 1011).

The completely preserved intact primary pre-Romanesque window openings were discovered in the north wall of the chapel. A specific feature of these window openings is the vaulting with the triangular keystone. This method of the window vaulting is basically the only architectural stonework detail of the first construction phase of the chapel, which can be analyzed in style.

The triangular keystone occurs also in the West European pre-Romanesque and Romanesque architecture – in the Carolingian architecture (Germany, Aachen, Aula regia, 788; Corvey, Westwerk, 873 – 885), Visigothic, Mozarabic and Aragon architecture in Spain and France from the 7<sup>th</sup> to the 11<sup>th</sup> century (Melque, Yosa de Broto, Cuxa, Sournia, Espuëndolas, Espierre, Pano, Leyre), Mosan Romanesque architecture in the Netherlands, Flanders and Wallonia in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> century (Gerpennes, Ghent, Maastricht, Soignies, Nivelles, Ename, Waha, Tohogne, Wierde, Eine), Romanesque architecture in Germany in the 12<sup>th</sup> century (Wendhausen), Romanesque architecture on the British Islands from the 10<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> century (Bardsey, Inchcolm, Eynhallow, Wyre, Lunda Wick, Innisfallen), Romanesque castle architecture in Austria in the 13<sup>th</sup> and the 15<sup>th</sup> century (Niederkraig, Obervoitsberg, Kaisersberg) but also in the Gothic architecture of France, Germany and British Isles (12<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> century). It also occurs in Early Gothic architecture in Slovakia (Klátová Nová Ves – Sádok, around 1300).

On the basis of the occurrence of the triangular keystone in the examples of the pre-Romanesque

and Romanesque buildings mentioned above, several conclusions can be made:

- the triangular keystone occurs during the whole pre-Romanesque and Romanesque period from the 7<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> century;
- the triangular keystone occurs on a wide territory from the Iberian peninsula to North-West and Central Europe;
- its occurrence on this territory is significantly regionally limited (area of the Iberian peninsula and the Pyrenees, the north area of the Frankish empire or the Holy Roman Empire, the area of the British Isles and Central Europe region);
- despite the wide territory and the long period of its occurrence the triangular keystone was used only in a small number of buildings;
- the triangular keystone occurs mainly in the sacred buildings;
- when used in a building the triangular keystone occurs generally in a greater number;
- the buildings with the triangular keystone had mostly an undressed facework.

The triangular keystone was a special construction design, which probably originated as a simplification of a segmental or trapezoidal form of the keystone to the shape of a triangle, as it is illustrated by the examples of the trapezoidal keystones narrowed to an almost triangular shape (e.g. in Melque, Celles, Gavín).

The reason for using a triangular keystone could not be the static-structural needs or inexperience or poor workmanship of the builders. The most likely cause of the application of this specific form of the keystone is its aesthetic and decorative function. This possibility is illustrated by the fact that most buildings with triangular keystone had an unplastered facework with its structure recognized externally, where mostly the facade elements worked in detail, in this case the keystone in the triangular shape, could stand out. The decorative function of the triangular keystone

is undoubtedly demonstrated by its multiple queuing in the scarcement windows and blind arcades (Soignies, Nivelles) and using in the foot of the arch in Eynhallow.

The keystones in the vaulting of the portals, triumphal arches, vaults etc. was connected with symbolism arising from the Holy Scriptures which embodied Christ in them in the parable of “*the stone which the builders rejected, and he has become the cornerstone*”. The special shape of the triangular keystone could symbolize also the triune God or the number of the days from crucifixion to resurrection of Christ.

The use of the triangular keystone could penetrate Central Europe only from the areas where it occurred in Western Europe, i.e. most likely from the area of the Frankish empire or the Holy Roman Empire, with which the Middle Danube territory had intensive contacts since the beginning of systematic Christianization at the turn of the 8<sup>th</sup> and the 9<sup>th</sup> century. The contact with the environment of the Iberian peninsula and the impact of the insular (Anglo-Saxon, Irish, Scottish) architecture and art can be excluded. It is not likely that the use of triangular keystone was autochthonous in Moravia and western Slovakia, where the sacral architecture and Christian symbolism in the 9<sup>th</sup> – 10<sup>th</sup> century was entirely a new phenomenon without precedent development.

It is evident that the center of the occurrence of the triangular keystone lies mainly in the 11<sup>th</sup> century. It is not characteristic for the pre-Romanesque architecture, but it is typical mainly for the early-Romanesque architecture. Only the occurrence of this shape of the keystone in Melque (7<sup>th</sup> – 8<sup>th</sup> century), Aachen (788) and Corvey (873 – 885) belongs to the older pre-Romanesque period.

Archaeologically identified dating of the chapel in Kopčany to the 9<sup>th</sup> – 10<sup>th</sup> century implies a question whether the triangular keystone could be used also in the other pre-Romanesque buildings in the territory of Moravia and western Slovakia. The research of the destroyed churches preserved only in their foundations can't answer this question. The window construction can be explored only in two surviving pre-Romanesque buildings from the 9<sup>th</sup> or the 10<sup>th</sup> century, namely the Church of St. George in

Kostoľany pod Tribečom (archaeologically dated at latest to the 1<sup>st</sup> half of the 11<sup>th</sup> century; radiocarbon method dates it to the years 703 – 915 or narrower 789 – 902) and the Church of St. George in Nitrianska Blatnica (archaeologically indirectly dated to the 9<sup>th</sup> – 10<sup>th</sup> century). The vaulting of their original windows is not made of the radially ordered stones, but by horizontal protruding the thin stone plates in the shape of a vault.

This difference of the design technology of the vaulting may be most likely explained as the consequence of the influence of the environment in which the church was built. The chapel in Kopčany was built in an immediate proximity to one of the central sites in Moravia, the hillfort Valy in Mikulčice, where at least ten churches were built during the 9<sup>th</sup> century and where the craft activity related with the construction of the churches was concentrated. The churches in Kostoľany pod Tribečom and Nitrianska Blatnica in western Slovakia were built outside the agglomeration of the central site in Nitra, where the building activities also took place during the 9<sup>th</sup> century and the churches were built. In an environment where the building craftsmen and architects worked, e.g. in the central sites, a more exacting method of vaulting could be commonly used, while in the peripheral areas only a simpler method of construction of the details could be used, depending on the availability of the building craftsmen and the capabilities of the client.

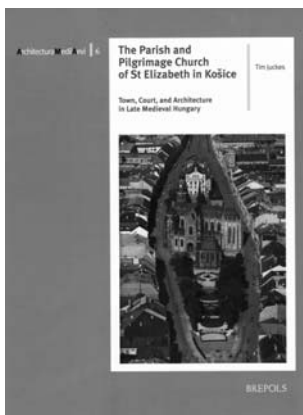
This may imply that the triangular keystone was probably used in one or more churches direct in the center near the chapel in Kopčany, e.g. in the hillfort Valy in Mikulčice.

The triangular keystone used in the Chapel of St. Margaret of Antioch in Kopčany is to be regarded as a cultural import from the pre-Romanesque Carolingian architecture or from the area of its later occurrence in the West European early-Romanesque architecture, where it was used in the representative, especially sacral buildings as a structural detail with a decorative function and a special symbolic content.

*English translation by M. Jánošík*

## Juckles, Tim: *The Parish and Pilgrimage Church of St Elisabeth in Košice. Town, Court, and Architecture in Late Medieval Hungary*

JUCKES, Tim: *The Parish and Pilgrimage Church of St Elisabeth in Košice. Town, Court, and Architecture in Late Medieval Hungary*. Turnhout : Brepols Publishers, 2011, 292 s., ISBN 978-2-503-53109-0.



K najpôsobivejším a najhodnotnejším architektonicko-umeleckým pamiatkam u nás nepochybne patrí farský Kostol svätej Alžbety,<sup>1</sup> dnešný dóm, situovaný naprieč južnou, rozširujúcou sa časťou hlavného vretenovitého námestia v Košiciach. Vo svojej podstate neskorostredoveká kated-

rálna stavba je napriek rozsiahlej regotizácii na konci 19. storočia dodnes charakteristická pôvodným, nezvyčajným dispozičným riešením, ktoré spočíva v spojení pozdĺžneho bazilikového a centrálného krížového pôdorysu, s vloženým transeptom a párami diagonálnych kaplniek v závere bočných lodí. Svojimi rozmermi a bohatstvom uplatnenej, najmä kameňo-sochárskej výzdoby predstavuje veľkolepý stavebný projekt, zodpovedajúci vysokým reprezentačným nárokom prosperujúceho uhorského kráľovského mesta a jeho celkovej spoločenskej, kultúrnej i duchovnej klíme na prelome 14. – 15. storočia. Výrazné zmeny uskutočnené počas spomínanej

puristickej prestavby, ktoré zasiahli predovšetkým interiérom kostola, sú dokladom nemenej ambiciózných požiadaviek, kladených na vzhľad najvýznamnejšej sakrálnej stavby Košíc v období presadzovania historizujúcich slohov.

O štúdium a zhodnotenie pozoruhodného košického chrámu z rôznych perspektív a metodických prístupov sa už viac ako stopäťdesiat rokov intenzívne zaujímajú slovenskí, maďarskí a českí bádatelia. Tematika v súčasnosti čoraz viac rezonuje i v prácach západoeurópskych autorov.<sup>2</sup> Svedčí o tom aj publikácia anglického historika umenia Tima Juckesa *The Parish and Pilgrimage Church of St Elisabeth in Košice*, ktorá je aktuálnym príspevkom k zložitej problematike stavebných dejín kostola. Autor v nej prináša monografické spracovanie architektúry a dekoratívnych prvkov stavby, vrátane pôvodnej sochárskej výzdoby, pričom ako uvádza, cieľom bolo „vzkriesenie“ jej podoby z konca 15. storočia (s. 4). Sústredí sa na vyhodnotenie chronológie, skúma pohnutky zadávateľa k výberu osobitých foriem, úlohu zapojených majstrov a vzťahy k architektúre významných stredoeurópskych umeleckých centier. Text je upravenou verziou Juckesovej dizertácie obhájenej v roku 2008 na Courtauld Institute of Art v Londýne.<sup>3</sup> V úvode formulované zameranie práce

<sup>1</sup> „... *parochialis ecclesia beate Elisabeth Cassoviensis*...“ Z pápežskej odpustkovej listiny vydanej 1. 3. 1402. Pozri *Monumenta Vaticana regni Hungariae illustrantia: Bullae Bonifacii IX. Series I. Tomus 4*. Budapest 1889, s. 417-418.

<sup>2</sup> Napríklad v rozsiahlej publikácii autorov Rolanda Rechta a Alberta Châteleta. Pozri RECHT, R. – CHÂTELET, A.:

*Gotik. Band 3: Ausklang des Mittelalters 1380 – 1500*. München 1989, s. 23.

<sup>3</sup> Pozri JUCKES, T.: *St. Elisabeth's Church in Košice. City, Court and Church Building in Late Medieval Hungary*. [Diz. práca.] London, Courtauld Institute of Art. London 2008, 255 s.

naznačuje, že autor sa nevyberá cestou hľadania nových území, snaží sa skôr o ponúknutie nového pohľadu na známu vec.

Kniha je prehľadne delená do šiestich hlavných kapitol, ďalej rozčlenených do viacerých podkapitol. Hodnotnou súčasťou publikácie sú tri doplnky: v prvom sú obsiahnuté stredoveké písomné a hmotné pramene, druhý prezentuje kamenárske značky, zdokumentované na stavbe, a v treťom apendixe sú zhromaždené nákresy kostola z obdobia pred regotizáciou z rokov 1877 – 1896. Aj keď väčšina z týchto dokumentov už v odbornej literatúre publikovaná bola,<sup>4</sup> veľmi prínosné je ich sústredenie do jedného celku, ktoré zaiste uľahčí prácu nasledujúcim bádateľom pri hľadaní pramenných informácií.

V úvodnej kapitole prináša Tim Juckes historický prehľad stavebných úprav farského kostola v priebehu storočí, ktorý je sprostredkovaný cez predstavenie zmienok o jeho stave obsiahnutých v mestských listinách, účtoch kronikách a cestopisoch. Najvýraznejším zásahom bola obnova v neogotickom slohu, ktorá priniesla dôsledky nielen pre samotný košický chrám, ale aj pre jeho nasledujúce umeleckohistorické skúmanie. Farský kostol sa stal „jedným z najreprezentatívnejších, iluzívne najdokonalejších príkladov historizmu v pamiatkovej ochrane historického Uhorska“.<sup>5</sup> S novými snahami o vytvorenie jeho obrazu z obdobia na konci stredoveku sa preto spája aj potreba zohľadnenia týchto zásahov. Túto skutočnosť si veľmi dobre uvedomuje aj Juckes, témou obnovy a puristickej prestavby v rokoch 1856 – 1863 a 1877 – 1896 sa preto v prvej kapitole svojej knihy podrobne zaoberá. Následne sú uvedené doteraz známe písomné a hmotné zdroje k stavbe a prehľad doterajšieho bádania. Množstvo odborných prác, ktoré tu autor analyzuje, svedčí o závažnosti skúmanej témy a zároveň oboznamuje čitateľa s hlavnými problémami, súvisiacimi so štúdiom Kostola svätej Alžbety. Výskum stavebnej histórie chrámu podľa

autora sťažuje nedostatok písomných prameňov k počiatkom jeho vzniku. Nejednotnosť odborných názorov na otázky datovania a slohových vzťahov stavby vyplýva nielen z rozdielnej erudície jednotlivých autorov, ale aj zo sledovania národnostných záujmov pri bádani. Jedným z podnetov k vypracovaniu monografie je snaha o priblíženie problematiky širšej, medzinárodnej odbornej verejnosti, nakoľko sú zásadné práce k téme napísané v maďarskom, slovenskom a českom jazyku.

Druhá kapitola publikácie prináša prehľad stredovekých dejín Košíc od obdobia ich vzniku – autor v nej približuje vývoj a postupný hospodársky, ekonomický a politický vzrast sídla, ktorý bol predpokladom aj pre rozvoj stavebnej činnosti. Rekonštrukcia stredovekého urbanizmu mu slúži k preskúmaniu väzieb farského kostola na ďalšie stavby v meste. Pri opise historických okolností stavby farského chrámu stoja v popredí otázky záštity a koordinovania stavebného projektu, reprezentácie mesta, zúčastnených stavebných majstrov a ďalšie. Prostriedkom k ich zodpovedaniu sa stáva podrobnejšia reinterpretácia prameňov uvedených v predošlej kapitole. Výsledky rozboru pápežských a kráľovských listín, ako aj mestských účtov autora uisťujú v názore, že Kostol svätej Alžbety bol v prvom rade mestským javom, nakoľko jeho projekt a výstavba vyplynuli predovšetkým z iniciatívy svetských a duchovných predstaviteľov Košíc (s. 39). Mesto zodpovedalo za riadenie výstavby a z väčšej časti aj za zabezpečenie financií a prísun majstrov. Najmä prostredníctvom nich mohli Košice nadviazať na tvorbu stavebných hút južného Nemecka, dolného Rakúska a Česka (najmä Prahy). Ako príklad uvádza majstra Mikuláša, pramenne doloženého v Košiciach k roku 1411, ktorého stotožňuje s majstrom rovnakého mena, pôsobiacim na stavbe Kostola svätého Štefana vo Viedni v dvadsiatych rokoch 15. storočia (s. 40-41). Na rozdiel od bádateľov zdôrazňujúcich úlohu kráľa

<sup>4</sup> Nákresy napr. MAROSI, E.: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichteschreibung. In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica* 7. Budapest 1965, s. 43-78; MAROSI, E.: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez I. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 18, 1969, č. 2, s. 1-45. Kamenárske značky zozbierala a publikovala MARKUŠOVÁ, K.: Kamenárske značky košického dómu svätej Alžbety v Košiciach. In: *Košické historické zozbierky*, 6, 1996,

s. 2-38. Listiny publikovali KEMÉNY, L. (ed.): *Kassa város régi számadáskönyvei 1431 – 1533*. Košice 1892, s. 1-21; WICK, V.: *Dóm svätej Alžbety v Košiciach*. Košice 1936, s. 11-13.

<sup>5</sup> CIULISOVÁ, I.: *Historizmus a moderna v pamiatkovej ochrane*. Bratislava 2000, s. 117. Autorka upozorňuje aj na potrebu umeleckohistorického zhodnotenia práve tejto štýlovej vrstvy pamiatky. Pozri tamže, s. 113-128.

Žigmunda Luxemburského a jeho dvora v Budíne<sup>6</sup> pri sprostredkovaní tvorivých impulzov z týchto centier, vyzdvihuje Juckes nezávislosť Košíc od dvorského prostredia.

Jadro práce tvoria tri rozsiahle kapitoly, venované stavebným dejinám farského Kostola svätej Alžbety. Autor zostáva verný prehľadnému deleniu a každej z troch fáz výstavby je venovaná samostatná kapitola. Charakterizuje ich snaha o dôkladné zachytenie chronologického vývoja, ako aj o prehľadné zdokumentovanie rozsahu prác vykonaných v rámci konkrétnych fáz. Stavebná história je opäť podopretá zachovanými písomnými a hmotnými prameňmi a najmä stavebno-historickými a umeleckohistorickými analýzami architektonických foriem a kameňsochárskych prvkov chrámu.

S výstavbou sa podľa Juckesa začalo okolo roku 1390 obstaním múrov staršieho kostola. V prvej fáze bol skoncipovaný plán päťloďovej katedrálnej stavby s dvojicou veží západnom priečelí, s páriami diagonálnych kaplniek na východe a transeptom (s. 63). Konceptia vychádzala zo starších francúzskych vzorov, najmä z pôdorysného rozvrhu kostola premonštrátskeho opátstva v Braine. Uplatnením transeptu a neskorším priestorovým usporiadaním však v Košiciach došlo k zdôrazneniu centralizujúcej tendencie. Autor pokladá farský chrám za skutočný unikát nielen v rámci územia historického Uhorska, ale aj v širšom stredoeurópskom priestore (s. 81). Tretiu kapitolu knihy uzatvára stručné objasnenie hlavných motívácií k stavbe, medzi ktoré patrili praktické dôvody a súčasne snaha o dôstojnú prezentáciu mesta aj prostredníctvom väčšieho a nákladnejšieho kostola.

Druhou, hlavnou etapou výstavby sa zaoberá štvrtá kapitola publikácie. Juckes ju chronologicky vymedzuje obdobím rokov 1400 až 1440 (s. 148-149) a radí sem dokončenie hlavných častí kostola – lodí, kríženia a chóru. Ako uvádza, táto fáza priniesla zmenu v pôvodnom priestorovom rozvrhnutí interiéru

a deliace piliere medzi jednotlivými loďami nahradili stredové podpory. Polia hlavnej lode a transeptu boli zaklenuté hviezdicovou klenbou a rozhodujúcou v celkovej dispozícii sa stala krížová schéma. Ťažiskom kapitoly je umeleckohistorická analýza architektonických foriem a skulpturálnej výzdoby portálov, súčastí južného transeptu a západného priečelia, klenieb a osobitých dekoratívnych prvkov kostola. Pri skúmaní štýlových vzťahov sa autor obracia k tvarosloviu a formám architektúry spomínaných centier južného Nemecka, Prahy a Viedne. V podobe množstva analógií sa mu podarilo zmapovať rozsiahly geografický priestor. Výsledkom komparatistiky je konštatovanie, že Košice mohli prijímať impulzy zo všetkých uvedených stredísk, najbližšie spojenia však vidí s tvorbou viedenskej huty (s. 147). Vyplýva to najmä z rozboru klenieb Kostola svätej Alžbety a františkánskeho kostola s klenbami viedenského dómu. Vysvetlenie, akým spôsobom mohlo dôjsť k udržiavaniu kontaktov s týmto okruhom vidí v postave majstra Mikuláša, o ktorom predpokladá, že pobúdal striedavo v Košiciach a vo Viedni (s. 141-143, 149). Sprostredkovateľskú úlohu mohli popri staviteľoch zohrávať aj významní predstavitelia z radu Košičanov, ako napríklad člen mestskej rady Ján Hebenstreyt, pochádzajúci pravdepodobne z Norimbergu, ktorý mohol zabezpečiť kontakty s juhonemeckým prostredím. V tejto súvislosti je prekvapujúce, že osobnosti obchodníkov Ulricha a Marcusa z Norimbergu, pôsobiacich v Košiciach a zároveň vo funkcii poradcov kráľa Žigmunda na kráľovskom dvore,<sup>7</sup> autor nespomína. Aj na ich príklade však možno sledovať spôsob prenosu nových prúdov a trendov, nakoľko pôsobili vo viacerých oblastiach naraz.

V záverečnej časti kapitoly vysvetľuje Juckes dôvody pre výber dispozičného riešenia a veľkolepého dizajnu takmer dokončeného kostola. Jeho architektúra a výzdoba boli symbolom vzrástajúceho sa mesta a súviseli s osobitou funkciou chrámu, ktorý

<sup>6</sup> Najmä MAROSI, E.: Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth Pfarrkirche von Kassa. In: *Acta historiae artium*, 10, 1964, s. 230-235; MAROSI 1969, c. d. (v pozn. 4), s. 31; GEREVICH, L.: Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg. In: *Acta historiae artium*, 2, 1954 – 1955, s. 51-61.

<sup>7</sup> Pozri HALAGA, O.: A Mercantilist Initiative to Compete with Venice. In: *The Journal of European Economic History*, 12, 1983, č. 2, s. 407-435; GERÁT, I.: Sigismund of Luxembourg and the Pictorial Cult of Saint Elisabeth in Košice (Kassa, Kaschau). In: PAULY, M. – REINERT, F. (ed.): *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa*. [Zborník príspevkov.] Medzinárodný historický a umeleckohistorický kongres v Luxemburgu, 8. – 10. jún 2005. Mainz a. R. 2006, s. 336.

sa po udelení odpustkovej listiny v roku 1402, stal významným pútnickým miestom, musel byť preto schopný pojať čo najväčšie množstvo veriacich. Úloha farára Štefana pri vystavení pápežských búl, ktorú autor zdôrazňuje (s. 155), je v súčasných historických výskumoch spochybňovaná.<sup>8</sup> Spolu so zmieneným Jánom Hebenstreytom sa mohol zaslúžiť o koncipovanie programu kostola a o koordináciu jeho prestavby.

Piata kapitola, venovaná záverečnej fáze výstavby chrámu, približuje obdobie okolo roku 1450 až do 80. rokov 15. storočia. Spája sa najmä s dokončením presbytéria, veží západného priečelia a kameňosochárskou výzdobou interiéru. Do tohto obdobia spadá aj pôsobenie stavebného majstra Štefana, autora veľkolepého kamenného pastofória.

Jedinečný charakter architektúry a prvkov farského kostola chápe Juckes ako doklad schopnosti košickej stavebnej huty nadväzovať na tvorbu významných umeleckých stredísk a získané impulzy následne tvorivo spracovávať. Zároveň, podobne ako Ernő Marosi,<sup>9</sup> zdôrazňuje význam centra v Košiciach, o ktorom svedčí odozva v podobe množstva neskôr vzniknutých stavieb v Sedmohradsku a Poľsku. V zmysle uvedeného sa v poslednej, šiestej kapitole knihy autor snaží o vsadenie chrámu do miestneho a širšieho regionálneho kontextu. Skúma, na akú stavebnú tradíciu v Košiciach mohla jeho výstavba nadväzovať a do akej miery mala následne

vplyv na tvorbu okolitých oblastí. Za spojovacie ohnisko medzi jednotlivými oblast'ami pokladá opäť najmä majstrov, ktorí boli v prípade nedostatku prác v Košiciach nútení k presunu do iných miest, či už v rámci územia dnešného Slovenska, alebo aj do vzdialenejších oblastí, napríklad Rumunska.

Knihá Tima Juckesa *The Parish and Pilgrimage Church of St Elisabeth in Košice* je po dlhej dobe vítaným príspevkom k stavebnej histórii a štýlovým súvislostiam košického farského kostola, k problému, ktorý zrejme nikdy neprestane byť aktuálny. Ponúka ucelený pohľad na architektúru chrámu v neskorom stredoveku, pričom nevynecháva ani jeho neskoršie osudy až po obnovu na konci 19. storočia. Pozoruhodná pamiatka je skúmaná vo vzťahu k miestnym historickým okolnostiam, a tiež s ohľadom na väzby k dôležitým umeleckým strediskám, čím sa len zdôrazňuje jej význam aj v rámci tohto stredoeurópskeho priestoru. Jedným z hlavných prínosov knihy je dôsledné zachytenie chronologického vývoja stavby, podopreté písomnými a heraldickými prameňmi, ktoré sú tu podrobené kritickému prehodnoteniu. Jeho výsledkom sú nové poznatky k stavebným majstrom a tézy o suverenite mesta pri koncipovaní projektu kostola. Publikácia je obohatená o rozsiahlu fotografickú a grafickú dokumentáciu, ktorá čitateľovi približuje analyzovaný kostol a jeho súčasti.

Miroslava Jaššová

<sup>8</sup> Pozri NÁDASKÁ, K.: *Cirkevné dejiny Košíc v 13. – 16. storočí s dôrazom na kult sv. Alžbety*. [Diz. práca.] Bratislava, Univerzita Komenského. Bratislava 2011, s. 78. Podľa historika Jána Hrdinu prebehlo vydanie listiny z roku 1402 na bežnej administratívnej úrovni. Obsahovo ju považuje za totožnú s odpustkami pre Levoču, vydanými v ten istý deň. Vydanie oboch odpustkov vníma ako výsledok jednej spoločnej požiadavky. Porov. HRDINA, J.: Spišská města a pápežská kurie v době veľkého západního schizmatu. Komunikace a transfer

informací na příkladu graciálních listin. In: LUKAČKA, J. – ŠTEFÁNIK, M. (ed.): *Stredoveké mesto ako miesto stretnutí a komunikácie*. Bratislava 2010, s. 201-202 a s. 202 v pozn. 16.

<sup>9</sup> MAROSI, E.: Architektúra prvej polovice 15. storočia na Spiši a východnom Slovensku. Dóm sv. Alžbety v Košiciach. In: BURAN, D. (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika*. Bratislava 2003, s. 221-223.



Prof. Dr. Barbara BAERT, Faculty of Arts, University Leuven, Blijde Inkomststraat 21/Postbus 3313, B-3000 Leuven, Belgium, barbara.baert@arts.kuleuven.be

ThMgr. et PhMgr. Petr BALCÁREK, PhD. et Ph.D., Katedra pastorální a spirituální teologie, Cyrilometodějská teologická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Univerzitní 22, CZ-771 11 Olomouc, Czech Republic, petrmanuela@hotmail.com

Prof. Jan BAŽANT, Kabinet pro klasická studia, Filosofický ústav, Akademie věd České republiky, Na Florenci 3, CZ-110 00 Praha 1, Czech Republic, bazant@ics.cas.cz

Prof. Dr. Martin GERM, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia, martin.germ@ff.uni-lj.si

Mgr. Martin ILLÁŠ, Dobrovičova 12, SK-812 66 Bratislava, Slovak Republic, mato\_i@centrum.sk

Dr. Vlad IONESCU, St. Lucas School of Architecture, Paleizenstraat 65, B-1030 Brussels, Belgium, vlad.ionescu@luca-arts.be

Mgr. Miroslava JAŠŠOVÁ, Katedra dejín a teórie umenia, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, Hornopotočná 23, SK-918 43 Trnava, Slovak Republic, miruska.jassova@gmail.com

Dr. Stefanie LEIBETSEDER, Berlin

Prof. Dr. Marina VICELJA-MATIJAŠIĆ, Department of Art History, Center for Iconographic Studies, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Rijeka, Sveučilišna avenija 4, HR-51000 Rijeka, Croatia, marina.vicelja@ri.t-com.hr

**Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied**  
**Journal of the Institute of Art History of the 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.,

Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)

Published two times a year.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press Ltd.,

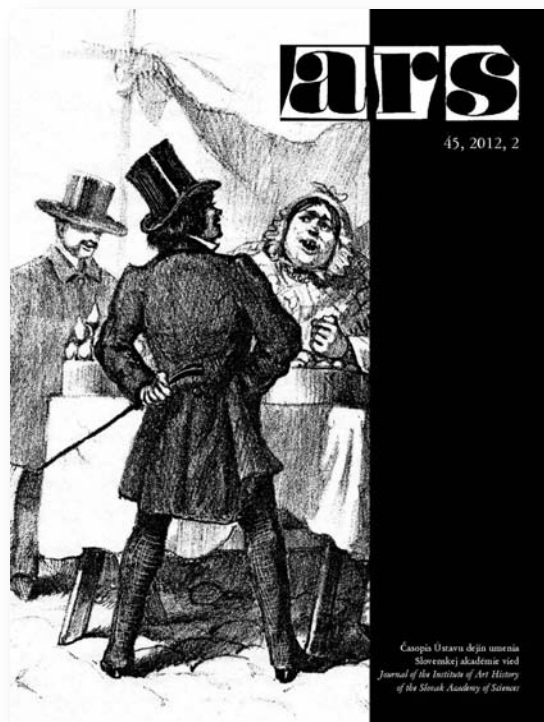
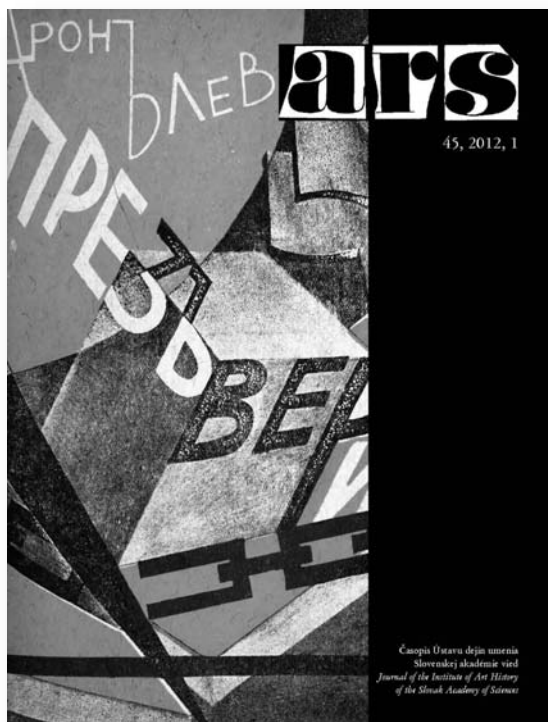
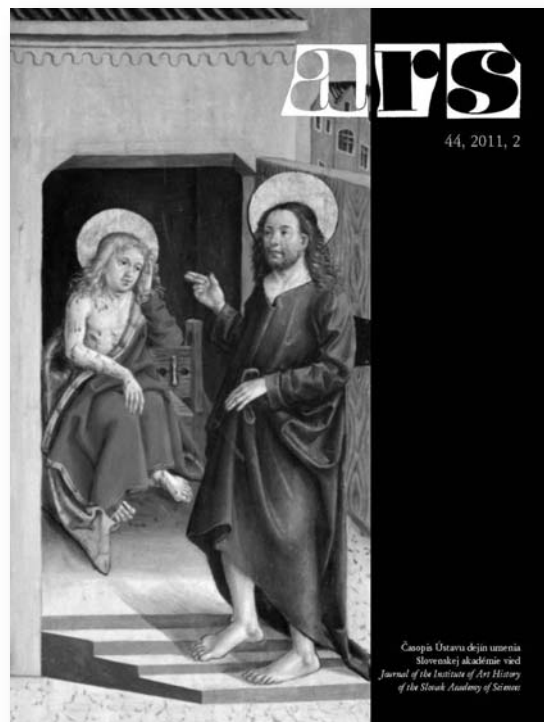
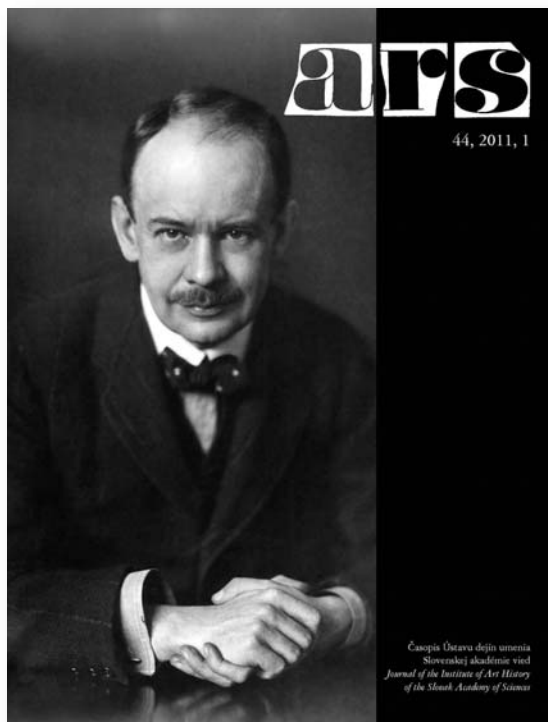
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)

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

P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava 5, Slovak Republic, e-mail: [info@slovart-gtg.sk](mailto:info@slovart-gtg.sk)

Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2013

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals, Bibliography of the History of Art, EBSCO, ERIH, SCOPUS, Ulrich's Periodicals Directory.



Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma / Orders and subscriptions through  
SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o., Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2,  
Slovak Republic, e-mail: [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)

**ARTS**

ISSN 0044-9008

SAP  
SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS, spol. s r. o.