



# arts

46, 2013, 2

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 2*

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

ČÍSLO ZOSTAVILA / EDITED BY:

**Katarína Chmelinová**

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 ©

Zuzana Bartošová, Krzysztof J. Czyżewski, Martin Haltrich, Katarína Chmelinová, Paulína Kluz, Andrzej Kozieł, Piotr Krasny, Mária Pötzl-Malíková, Anna Schirlbauer, Ingrid Štibraná, Werner Telesko, Marek Walczak, Arkadiusz Wojtyła, Michael E. Yonan, Tadeusz J. Żuchowski 2013

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

Małgorzata Haładewicz-Grzelak, Miroslav Hrdina, Katarína Chmelinová, Miroslav Pomichal 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:

Knižničná sála cisterciánskeho opátstva v Zwettli / Library Hall of the Cistercian Abbey in Zwettl  
(Pozri s. 206, obr. 10 / See p. 206, fig. 10)

Obsah / Contents

Úvod / Introduction (131)

ŠTÚDIE / ARTICLES

I.

Piotr KRASNY

**New Branches of the Roman Trunk. The Issue of “Early Christian Revival” in Central Europe (134)**

*Nové vetvy rímskeho kmeňa. Problematika „ranokresťanského revivalu“ v strednej Európe*

Krzysztof J. CZYŻEWSKI – Marek WALCZAK

**The Memorial Portraits of Bishops Samuel Maciejowski and Franciszek Krasiński in the Cloister of the Franciscan Friary in Cracow (148)**

*Spomienkové portréty biskupov Samuela Maciejowskeho a Františka Krasińskeho v ambite františkánskeho kláštora v Krakove*

Tadeusz J. ŻUCHOWSKI

**Polnische Kalvarienberganlagen der frühen Neuzeit. Eine Vergrößerung des Klostergebietes (171)**

*Polské križové cesty raného novoveku. Rozšírenie kláštorného teritória*

Werner TELESKO – Martin HALTRICH

**„Bibliotheca nostra“. Studien zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der barocken Bibliothek des Zisterzienserstiftes Zwettl (Niederösterreich) (188)**

*„Bibliotheca nostra“. Štúdie o dejinách výstavby a vnútornej úpravy barokovej knižnice cisterciánskeho opátstva v Zwettli (Dolné Rakúsko)*

Andrzej KOZIEŁ

**The Cycle of Frescoes in the Former Cistercian Presbytery in Cieplice Śląskie Zdrój (Poland). A New Contribution to St. Bernard of Clairvaux Iconography in Central Europe in the Baroque Period (209)**

*Séria fresiek v bývalom cisterciánskom prepoštvu v Cieplicach Śląskich Zdróji (Poľsko). Nový príspevok k ikonografii sv. Bernarda z Clairvaux v strednej Európe v dobe baroka*

Arkadiusz WOJTYŁA

**Facies dilecti sui Filij Iesu, faciei Iacobi similis. On the Sources of the Baroque Iconography of the Canons of the Holy Sepulchre in Poland (226)**

*Facies dilecti sui Filij Iesu, faciei Iacobi similis. O prameňoch barokovej ikonografie Kanonikov Božieho hrobu v Poľsku*

Paulina KLUZ

**Sculptor Sebastian Zeisel and His Works for the Dominican and Jesuit Orders in Lublin (242)**

*Sochár Sebastian Zeisel a jeho práce pre kláštory dominikánov a jezuitov v Lubline*

II.

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

**Von Messerschmidt, seinen Schweizer Freunden und einem „Holzbein“ (259)**

*O Messerschmidtovi, jeho švajčiarskych priateľoch a o jednej „drevenej nohe“*

Anna SCHIRLBAUER

**Die Charakterköpfe F. X. Messerschmidts und ihr erster Aussteller Franz Strunz (292)**

*Messerschmidtove charakterové hlavy a ich prvý vystavovateľ Franz Strunz*

## RECENZIE / REVIEWS

Michael E. YONAN

**Barock since 1630 (314)**

Ingrid ŠTIBRANÁ

**Andrea Pozzo (1642 – 1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten (316)**

## SPRÁVY / NEWS

Zuzana BARTOŠOVÁ

**Pamiatke Tomáša Štraussa (320)**

## Úvod / Introduction

Keď som bola na jar roku 2013 oslovená hlavným redaktorom *Ars-ii* s ponukou editorsky pripraviť cudzojazyčné číslo tohto významného vedeckého periodika, voľba jeho tematického zamerania nebola problémom. Nosnou témou čísla mala byť a napokon aj je ranonovoveká kultúra a umenie reholí v strednej Európe. Logicky nadviazala na môj profesionálny záujem i neukončené bádania ostatných rokov venované sakrálnaj tvorbe raného novoveku s dôrazom na rehoľnú kultúru. Hoci som si z dôvodu iných pracovných záväzkov, najmä prípravy monografie o umení františkánov a frátrovi Konrádovi Švestkovi, bola vedomá nereálnosti napísania vlastného príspevku, s vďakou som túto mimoriadnu príležitosť prijala. Využila som ju na rozvinutie stredo európskeho dialógu k mnohovrstvejnej a v posledných dvoch dekádach čoraz intenzívnejšie skúmanej problematike, ktorého časť sa zhmotnila v tu publikovaných textoch. Sakrálna realizácia, zvlášť tie spojené s fungovaním rôznych rehoľných komunít, mali po Tridentskom koncile (1545 – 1563) nezastupiteľné miesto v produkcii umeleckých diel. Členovia rehoľných komunít pritom pôsobili či už ako ich objednávateľia, konzumenti alebo priamo i tvorcovia. Život v kláštore bol formovaný na princípe komunity tvorenej síce vo vlastnom svete s vlastnými pravidlami a predsa v interakcii s okolitým svetom, v ranom novoveku neraz veľmi živej. Rozmanité formy výtvarného prejavu sú v rehoľných objektoch dodnes bohato zastúpené, pričom plnili rozličné funkcie. Tým všetkým poskytujú historikovi umenia široké pole pôsobnosti s možnosťou aplikácie tak autonómnych, ako i heterotómnych metód odboru.

Prirodzeným prvým krokom k naplneniu zámeru tematicky vymedzeného čísla *Ars-ii* bolo oslovenie kolegov z príslušných ústavov dejín umenia akademií vied a univerzitných katedier dejín umenia v Maďarsku, Rakúsku, Českej republike i Poľsku s ponukou na spoluprácu. Okrem pomerne širokej témy s chronologickým vymedzením dobou raného novoveku

When I was approached by the chief editor of *Ars* in the spring of 2013 with the offer of editing a foreign-language issue of this important scientific journal, it was not difficult for me to choose a theme. The overarching theme of the issue was and in the end is the early modern culture and art of religious orders in Central Europe. It corresponded with my professional interest as well as unfinished research of the past few years into sacred art of the early modern age, with an emphasis on monastic culture. Although I was aware of the unlikelihood of me writing a contribution because of other commitments, such as preparing a monograph on Franciscan art and on Fra Konrád Švestka, I gratefully accepted this opportunity. I have used it to develop the Central European dialogue pertaining to this many-layered and, in the past twenty years, intensively researched topic, a part of which is embodied in the papers published here. Sacral realisations, particularly those linked to the functioning of various monastic communities, had, after the Council of Trident (1545 – 1563), an irreplaceable role in the production of works of art. Additionally, members of monastic communities were active whether as patrons, consumers or directly as artists. Monastic life was shaped around the communal principle which, albeit in its own world and with its own rules, interacted with the surrounding environment in an often very lively way during the early modern era. The variety of artistic forms in monastic buildings is still very much in evidence today, while they fulfilled different functions. This allows the art historian to range over a wide field with the opportunity to apply both autonomous as well as heteronymous scholarly approaches.

A natural starting point towards the goal of a thematically unified issue of *Ars* was approaching colleagues from the relevant art history institutes and departments at universities in Hungary, Austria, Poland and the Czech Republic and suggesting collaboration. Apart from the relatively wide subject with

neboli prispievatelia po vzájomne dohodnutom námete príspevku z obsahového či metodického hľadiska ničím obmedzení. Ako sa ukázalo, v Maďarsku sa umenovedný výskum momentálne uberá iným smerom. Tamajší kolegovia síce istý čas zvažovali možnosti, no napokon sa ospravedlnili z dôvodu aktuálneho zaneprázdnenia bádaniami s iným tematickým zameraním. Situácia v Českej republike bola obdobná len sčasti. V súčasnosti je tam totiž výskum spojený s umením reholí zviazaný najmä so štúdiom nástenného maliarstva a to v rámci ich aktívnej participácie v medzinárodnej pracovnej skupine založenej vo Viedni v roku 2006 s názvom „Baroque Ceiling Painting in Central Europe“. Tá sa naposledy stretla na konferencii v Bratislave (*Concept – Image – Reception. Baroque Ceiling Paintings in the Setting of European Monasteries*, 19. – 21. 9. 2013, ÚDU SAV Bratislava, ÚDU AV ČR Praha, SDU MU Brno). Materiály z tohto i predchádzajúceho stretnutia prirodzene nechcú deliť, naopak plánujú ich vydať v súbornej podobe. Napriek tomu je skupina v čísle zastúpená – rakúskym kolegom W. Teleskom, ktorý spoločne s M. Haltrichom pripravil text o nových zisteniach spojených s Paulom Trogerom vyzdobenou knižnicou kláštora v Zwettli. Výrazný ohlas našla navrhnutá téma v Poľsku, kde sa o. i. na prelome mája a júna roku 2012 konala rozsiahla konferencia o umení po Tridentstkom koncile (*Sztuka po Trydencie*, 31. 5. – 1. 6. 2013, Instytut Historii Sztuki i Kultury UPJPII. Kraków). Široké spektrum príspevkov poľských kolegov postihuje mnohé aspekty rehoľnej kultúry i metódy ich spracovania, od podnetnej reflexie revivalu ranokresťanského umenia (P. Krasny), či teórie kalvárie ako rozšírenia kláštorného teritória (T. J. Żuchowski), cez inšpiratívny pohľad na interpretáciu a talianske vzory časti jednej portrétnej galérie biskupov (K. J. Czyżewski – M. Walczak), k dvojici objavných ikonografických štúdií poukazujúcich navyše v rozličných podmienkach na identickú aplikáciu rádovej ikonografie pre účely presadenia vlastných záujmov vo svetskom prostredí (A. Kozieł, A. Wojtyła), až po tradičný, najmä štýlovo-kritický profil autora v službách rádu pochádzajúceho zo stredoeurópskej umeleckej rodiny pôsobiacej aj u nás (P. Kluz).

Počas prípravy čísla sa naskytla unikátna možnosť publikovať v tomto *Ars-e* nový, výrazne stredoeurópsky ukotvený text prof. M. Pötzl-Malíkovéj o Franzovi Xaverovi Messerschmidtovi. Štúdiá vznikla pri

the chronological delimitation of the early modern era, there were no further fetters placed on the contributors from a methodological or thematic point of view. It has become apparent that in Hungary scholarly research is developing in a separate direction. Although colleagues from Hungary considered the offer for some time, in the end they have been unable to contribute due to differing thematic interests as well as the pressures of work and time. The situation in the Czech Republic was only partly comparable. Currently their research into monastic art is connected mostly with the study of wall painting as part of their active participation in the international task-force founded in 2006 in Vienna, entitled “Baroque Ceiling Painting in Central Europe”. Most recently it conferred in Bratislava (*Concept – Image – Reception. Baroque Ceiling Paintings in the Setting of European Monasteries*, 19. – 21. 9. 2013, Institute of Art History, Slovak Academy of Sciences, Bratislava; Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague; Art History Seminary, Masaryk University, Brno). Understandably they are reluctant to share their findings from this as well as their other meetings, and they plan to publish a comprehensive volume. Nevertheless, this group is represented in our issue in the person of W. Telesko who, together with M. Haltrich, prepared a text containing new findings about the Zwettl monastery library decorated by Paul Troger. The suggested topic found a significant response in Poland, where, apart from other events, a conference on post-Tridentine art took place between May and June 2012 (*Sztuka po Trydencie*, 31. 5. – 1. 6. 2013, Institute of History of Art and Culture, The Pontifical University of John Paul II, Cracow). The broad spectrum of the contributions by Polish colleagues touches on many facets of monastic culture and research methods, including a fertile analysis of early-Christian revivalism in art (P. Krasny), a theory of the Calvary as an extension of monastic territory (T. J. Żuchowski), an inspirational approach to the interpretation of and Italian models for a part of a portrait gallery of bishops (K. J. Czyżewski – M. Walczak), a pair of revealing iconographic studies which additionally point to the identical application of monastic iconography in various environments with the aim of furthering their interests in secular spheres (A. Kozieł, A. Wojtyła), and a traditional, particularly stylistic profile of an artist in the services of

príležitosti prác na autorkinej ďalšej monografii sochára pre Österreichische Galerie Belvedere Wien. Aj keď uvedená problematika časovo spadá do záveru raného novoveku, s rehoľnou kultúrou má pramálo spoločného. Na druhej strane táto mimoriadne kvalitná štúdia postavená v mnohom na kultúrnej antropológii rúca zaužívaný mýtus nazerania na Messerschmidta, opravuje tradované omyly a ponúka aj informácie o dosiaľ neznámych dielach majstra. Pôvodný zámer monotematického čísla bol preto modifikovaný a ešte pred letom roku 2013 vznikla samostatná druhá časť čísla špecificky venovaná F. X. Messerschmidtovi. Jej súčasťou sa stala aj precízna historická štúdia o prvom vystavovateľovi Messerschmidtových hláv vo Viedni Franzovi Strunzovi od A. Schirlbauer. Okrem zaujímavých hypotéz prináša rovnako viacero dosiaľ neznámych a pre náš odbor podstatných zistení. Na rozdiel od prvej časti čísla tu oba texty dokladajú, čím všetkým nás ešte môže prekvapiť zdanlivo známa problematika.

Prirodzenou súčasťou tohto typu periodika je popri štúdiách aj reflexia aktuálneho diania v odbore formou recenzií. Tentoraz ide o hodnotenie výstavy *Barok od roku 1630* z Österreichische Galerie Belvedere Wien (M. E. Yonan). K nemu je pridaná recenzia odovzdaná do redakcie už skôr, ktorá sa venuje rakúskej publikácii o jednej z kľúčových postáv baroka v strednej Európe – o jezuitskom umelcovi Andreovi Pozzovi (I. Štibraná). Napokon v časti správy číslo uzatvára obsiahly nekrológ Tomáša Štraussa, výraznej postavy slovenskej teórie umenia, ktorý nás opustil v máji tohto roku (Z. Bartošová).

Moje úprimné poďakovanie patrí všetkým prispievateľom, ktorí prijali pozvanie participovať na tomto vydaní *Ars-u*. Chcem sa tiež poďakovať redakcii a najmä šéfredaktorovi prof. Jánovi Bakošovi za vzácnu možnosť editorsky pripraviť číslo s témou podľa vlastného výberu.

an order who came from a Central European artistic family which was also active in Slovakia (P. Kluz).

The preparation of this issue of *Ars* gave us the opportunity to publish a new text, markedly Central European, by Prof. M. Pötzl-Malíková about Franz Xaver Messerschmidt. The study came to being as part of the author's work on another monograph of the sculptor for the Österreichische Galerie Belvedere Wien. Even though chronologically this subject falls into the latter stages of the early modern era, it has very little to do with monastic culture. On the other hand, this exceptionally accomplished study, significantly rooted in cultural anthropology, explodes the myth of Messerschmidt, corrects traditional errors and offers information on newly discovered works by the master. As a result, the original intention of a monothematic issue was modified and before summer 2013 a standalone, second part of the journal was created which is dedicated to F. X. Messerschmidt. It also contains a precise historical study by A. Schirlbauer about Franz Strunz, the first exhibitor of Messerschmidt's character heads in Vienna. Apart from interesting hypotheses it also introduces some heretofore unknown discoveries. In contrast to the first part of the issue both these texts prove how much more there is still to surprise us with this subject.

Apart from studies, a natural component of this type of journal is an analysis of scholarly activity in the form of reviews. This time, one exhibition is reviewed – *Baroque since 1630* in the Österreichische Galerie Belvedere Wien (M. E. Yonan). It is accompanied by an earlier review given to the editorial board discussing an Austrian publication about one of the key figures of Central European Baroque – the Jesuit artist Andrea Pozzo (I. Štibraná). Finally, the issue is completed with a comprehensive obituary of a significant figure of Slovak art theory, Tomáš Štrauss, who left us in May this year (Z. Bartošová).

My sincere thanks go to all contributors who kindly accepted my invitation to participate on this issue of *Ars*. I would like to express my gratitude to the editorial board of *Ars*, mainly to its editor-in-chief, Prof. Ján Bakoš, for the rare opportunity to edit an issue of the journal on the topic of my choice.

Katarína Chmelinová  
English translation by M. Pomichal

## New Branches of the Roman Trunk. The Issue of “Early Christian Revival” in Central Europe

Piotr KRASNY

The attempts to revive and emulate the early-Christian art, undertaken after the Council of Trent, were primarily a kind of monument conservation programme. The most important of these attempts were undertaken in the course of the restoration of the early-Christian basilicas, and particularly during the work associated with the restoration of the mosaics and tombs with the remains of ancient saints. Without a doubt, such a direction of the artists' efforts had a deep ideological significance, and had illustrated the return of the Church to its sacred apostolic tradition,<sup>1</sup> but it had also severely limited the geographical scope of the “early-Christian revival” to places where the monuments dating back to the first centuries in the history of the Church had been preserved, that is chiefly to Rome and Milan, and to a much lesser degree – a few other Italian cities.<sup>2</sup> Therefore, the rare attempts to adopt this trend in Central Europe, where the monuments of early Christianity were missing, must have struck one with certain artificiality and they must have conveyed a slightly different ideological message.

For in the latter case no restoration of the tradition of the local Church had been conducted, but rather its links with the Roman Holy See had been emphasized. No doubt such intentions accompanied

the erection of the two *theatra* in the Jesuit church (present-day cathedral) in Graz, which has been devoted to ancient Roman martyrs and where attempts had been made to clothe them in early-Christian forms [Figs. 1-2]. The chief initiator of this undertaking was prince of Styria, Carinthia and Craniola Ferdinand III (subsequently emperor Ferdinand II) who as the first Habsburg abandoned supporting the local church customs and with the help of the Jesuits began to subordinate them to the strictly Counter-Reformation Roman models.<sup>3</sup>

On the tall marble pedestals of the two *theatra*, it was written in elegant antiqua that they had been erected in honor of the relics of the martyrs which had been recovered from the Roman catacombs and presented to Duke Ferdinand by Pope Paul V in 1617. The above relics are placed in chests [Fig. 3] which at first glance could be taken for ancient sarcophaguses, very appropriate for the remains of saints, martyred in the capital of the Roman Empire. Yet a closer examination of the chests allows one to conclude that they are none other but 15<sup>th</sup> century wedding *cassoni*, executed in high grade wood and decorated with ivory reliefs presenting visions of the triumphs of Love, Chastity, Death, Fame Time and Eternity, alluding to

<sup>1</sup> See especially SCHWANGER, K.: Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, pp. 286-290; HERZ, A.: Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de'Appia. In: *The Art Bulletin*, 70, 1988, No. 4, pp. 690-620.

<sup>2</sup> SCHOFIELD, R.: Architecture and Assertion of the Cult of Relics in Milan's Public Space. In: *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 16, 2004, pp. 70-89.

<sup>3</sup> PÖRTNER, R.: *Counter-Reformation in Central Europe: Styria 1580 – 1630*. Oxford 2001, pp. 93-95.





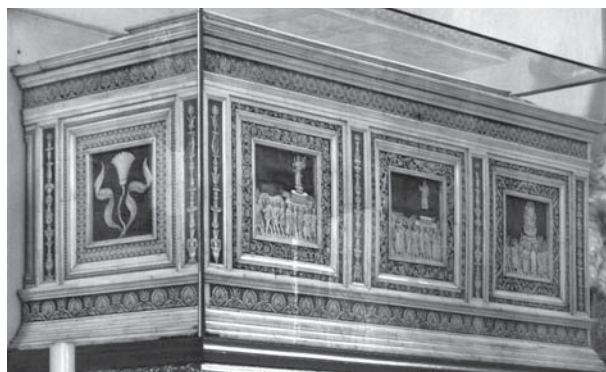
1. *Theatrum of the relics of St. Martin and St. Vincent, 1617. Graz, Cathedral. Photo: M. Kurzej.*



2. *Theatrum of the relics of St. Maxence and St. Agatha, 1617. Graz, Cathedral. Photo: M. Kurzej.*

Petrarch's poetic *Trionfi*. This elegant furniture had left Italy as part of the dowry of Paola Gonzaga who had married Prince Leonard von Görz-Tirol in the year 1478 and in time it became the property of the Habsburgs as the legal successors of the Gorizian dynasty.<sup>4</sup>

In the research devoted to the chests of Graz, scientists focused mainly on whether the project of their figural decoration could have been the work of Andrea Mantegna; they also attempted to identify the workshop which had executed the sculptures in ivory.<sup>5</sup> Whereas very little space had been devoted to the issue of the secondary use of the *cassoni*, which on second thoughts – ought to be regarded as very peculiar. For such an attitude contradicted the recommendations contained in the universally highly regarded *Instructiones fabricate et suppellectilis ecclesiasticae*



3. *Cassone used secondarily as the shrine of St. Maxence and St. Agatha, ca. 1478. Graz, Cathedral. Photo: P. Krasny.*

of St. Charles Borromeo, in accordance with which “nothing lay or immoral... nothing that does not serve the

<sup>4</sup> COUDENHOVE-ERTHAL, E.: *Die Reliquienschreine des Grazer Doms und ihre Beziehung zu Andrea Mantegna*. Wien 1931.

<sup>5</sup> See e.g. LIGHTBOWN, R.: *Mantegna with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*. Oxford 1986, p. 131; ARTL, T.: *Andrea Mantegna, “Triumph Cesars”. Ein Meisterwerk der Renaissance in neuen Licht*. Wien 2005, p. 13.



4. Ancient sarcophagi used secondarily as the shrines of “catacomb saints” in the crypt of the Church of Santa Prassede in Rome. Photo: K. Blaschke.

goal of *shaping the piety of the faithful*<sup>6</sup> should find its way to the churches. Whereas *cassoni*, which served to transport among others luxurious bed linen, were associated quite commonly and unequivocally with the secular aspect of marriage, which sometimes found its reflection in the highly frivolous decoration of these items of furniture.<sup>7</sup> And although we do not notice such motives on the chests from Graz, yet the scenes which decorate them surely do not belong to what one would refer to as religious

art, while the allegorical *Triumph of Love* does not fully correspond to the rather austere post-Trent morality. A lot seems to indicate that the creators of the ideological conception of the *theatra* assumed that while looking at the highly elevated *cassoni*, the majority of the viewers will not be able to identify their original function and interpret their allegorical program, but will exclusively make note of their decidedly classical forms.

In my view, engaging in such a risky game with the viewers was intended to emphasize in an artistic way the ancient-Roman origin of the relics which was underlined ostentatiously by the inscription on the pedestal. For such a provenance of the sacred relics was rather highly valued in the countries of transalpine Europe, to which the remains of the “catacomb saints” had been brought on a mass scale ever since the end of the 16<sup>th</sup> century, in this way developing their cult in clear response to the teaching of the Protestant *Magdeburg Centuries* which undermined the hypothesis that the Roman Church had been built on the blood of the first Christian martyrs. However in the majority of cases, attempts to create an artistic framework for this cult which would bring out its sublime message, proved to be unsuccessful. For exhibiting the venerable skeletons in simple glass boxes did not underscore clearly enough that these are authentic relics of Christians who had given the highest testimony of their faith in the first centuries of the Church. And the pseudo-Roman robes which were sometimes draped over the remains looked more like cheap theatre costumes imitating historical models in a rather naïve way introducing a clearly false note.<sup>8</sup>

Frequent visitors to the Eternal City as well as other religious centers in Italy, knew that the Italian propagators of the cult of the early-Christian saints emphasized the authenticity of their relics, treating them in a way that was in accord with the ancient funereal customs. An excellent example of such a

<sup>6</sup> BORROMEO, C.: *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. In: *Trattati d'arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*. Vol. 3: C. Borromeo, Ammanati, Bocchi, R. Alberti, Comacini. Ed. P. BAROCCI. Bari 1962, p. 42.

<sup>7</sup> See especially BASKIN, C. L.: *Cassone Paintings: Humanism and Gender in Italy*. Cambridge 1998.

<sup>8</sup> ACHERMANN, H. J.: *Die Katakombenheiligen und ihre Translationen in der schweizerischer Quart des Bistum Konstanz*. Stams 1979; ANGENEND, A.: *Heilige und ihre Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes von frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München 1994, pp. 250-251; LEGNER, A.: *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*. Darmstadt 1995, pp. 289-305.

practice was the laying down of the venerable remains in the authentic ancient sarcophagi, the way St. Charles Borromeo did with the relics transferred from catacombs to the church of Santa Prassede in Rome [Fig. 4].<sup>9</sup> Yet in Styria which comprised the territories situated along the fringes of the Roman Empire which had not been saturated with ancient monuments, it was difficult to obtain ancient sarcophagi. Therefore one ought not to be surprised that the creators of the *theatra* in Graz took advantage of the fact that they had at their disposal chests with strongly classicistic forms which were strongly reminiscent of the ancient sarcophagi, especially that at the beginning of 17<sup>th</sup> century it was believed quite commonly that in Italian art dating back to around the year 1500, the ancient artistic solutions had been quite faithfully revived.<sup>10</sup>

Undoubtedly, it was due to the possibility of taking advantage of the impressive *Ersatze* that the creators of the memory in Graz had failed to take into consideration the rather obvious idea of bringing over some authentic monuments from Italy to adequately adorn and embellish the cult of the early-Christian relics. For it was precisely such an import that the archbishop of Gniezno Henryk Firlej had made use of when during his stay in Rome in 1618, he persuaded Pope Paul V to present him with the relics of St. Victoria found in the catacombs of Priscilla, as well as with the tombstone with the engraved image of the Saint bearing the inscription “*Victoria que vixit ann[is] XVIII quiescet in pace*” which had enclosed the *loculus* with this saint’s remains.<sup>11</sup>

After it had been brought to Poland, the tombstone turned out to be not only a specific form of



5. Stone of the altar of St. Victoria, 1651. Łowicz, Cathedral. Photo: M. Kurzej.

affidavit which confirmed the genuineness of the relics, but it had also contributed in a significant way to endowing the cult of the relatively little known saint with an exceptionally high significance. For although the remains of many “catacomb saints” had been worshipped in Polish churches, the tombstone of St. Victoria constituted a unique monument of early-Christian art which had traveled so far away from the former borders of the Roman Empire<sup>12</sup>. It is not surprising therefore that after the relics of this saint had been laid down in the collegiate church (present-day cathedral) in Łowicz in the year 1625, the tombstone which had been brought from the catacombs had been exhibited next to them in the successive altars [Fig. 5]. The exceptional significance of this monument had also been emphasized by the inscription which had been placed next to it in the year 1651 at the order of archbishop Maciej Łubieński; the inscription announced that “*Hæc*

<sup>9</sup> ALEXANDER, J.: *From Renaissance to Counter-Reformation: The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*. Milano 2007, pp. 176, 180.

<sup>10</sup> WITTKOWER, R.: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New-York – London 1971, p. 24.

<sup>11</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Vol. 2: *Województwo łódzkie*. Pt. 5: *Powiat łowicki*. Eds. S. KOZAKIEWICZ – J. A. MIŁOBĘDZKI. Warszawa 1953, p. 29; GAJEWSKI, J.: *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*. In: *Łowicz. Dzieje miasta*. Ed. R. KOŁODZIEJCZYK. Warszawa 1986, p. 496; *Corpus inscriptionum Poloniae*. Vol. 5: *Województwo skierniewickie*. No. 2: *Miasto Łowicz*. Ed. J. SZYMCZAK. Łódź – Warszawa

1987, p. 114; MAĆZYŃSKI, R.: *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*. Toruń 2003, pp. 72-73, 77, 152, 598-599; ROLSKA, I.: *Firlejowie Leopardzi. Studia nad patronatem i fundacjami artystycznymi w XVI – XVIII wieku*. Lublin 2009, pp. 410-411; CZYŻ, S.: *Łowicz. Kolegiata Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*. Warszawa 2010, p. 85.

<sup>12</sup> According to archival records, several ancient tombstones were transported to Poland with the relics of “catacomb saints”. However, none of these monuments was integrated into the altars of the relics. See MAĆZYŃSKI 2003 (see in note 11), p. 73.



6. Tombstone of St. Victoria (4<sup>th</sup> century) and inscription indicating its provenance (1651). Łowicz, Cathedral. Photo: M. Kurzej.

*tabula cum sua inscriptione reperta fuit supra Corpus Sanctæ Victoræ in Criptis Romanis via Salaria extra portam*" [Fig. 6].<sup>13</sup>

Had it been left in the "crypts", the small and rather unimpressive tombstone of St. Victoria surely would not have aroused a great interest of the Roman researchers specializing in Christian archeology who operated in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries who had a chance to study much more interesting and impres-

sive monuments dating back to the first centuries in the history of the Church.<sup>14</sup> After it had been moved to Łowicz, it allowed numerous local pilgrims to participate in the fascination with the material objects dating back to the beginnings of Christianity which had at the same time enlivened the religious life of the Catholics in the Eternal City.<sup>15</sup> Yet this participation constituted but an exceptionally modest reflection of the Roman practices which at least among some recipients must have aroused a rather painful impression that the "young" Polish Church is not able to boast equally heroic beginnings as the Roman Church, irradiated with the glory of thousands of martyrs. Such a grievous reflection must have occurred even more forcefully to the pilgrims visiting Rome, which was perceived during the era of Counter-Reformation as one great monument to the saints of the early Church.<sup>16</sup> The majority of the pilgrims let matters rest there, but some tried to look for events in the history of the Polish Church which would somehow remind one of the mass testimony of faith given by the first Roman martyrs. In the hagiography and religious art these acts were sometimes juxtaposed with each other, thus opening a way to a specific local adaptation of the solutions of the "early-Christian revival".

At the turn of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries a successful reinterpretation of the Roman legend which in its original form showed rather emphatically the distance separating the "young" tradition of Polish Catholicism from the apostolic beginnings of the Roman Church, that had been marked with martyrdom, was carried out in Poland. On the occasion of the beatification of Pope Pius V in 1672, among the most important miracles of this saint, *miracolo della*

<sup>13</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (see in note 11), p. 29; GAJEWSKI 1986 (see in note 11), p. 496; *Corpus inscriptionum Poloniae* (see in note 11), p. 144; MAĆZYŃSKI 2003 (see in note 11), pp. 180, 599; CZYŻ (see in note 11), pp. 83-85.

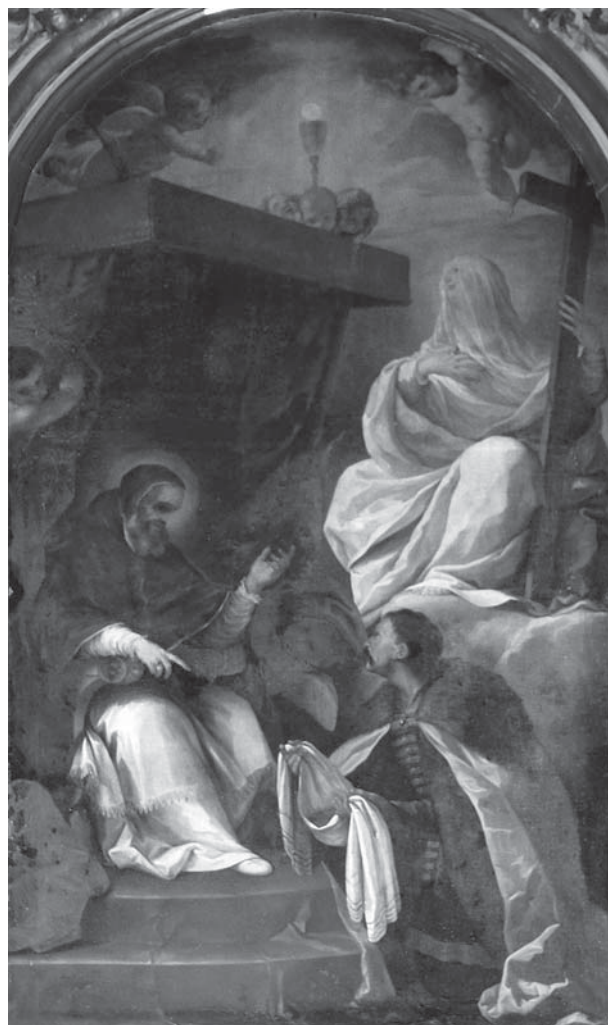
<sup>14</sup> See especially BICKENDORF, G.: *Die Historisierung der Italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jabrbunderts*. Berlin 1998, pp. 65-103. In the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries archaeologists believed that tombstones of catacombs such as the epitaph of Łowicz can be studied exclusively as epigraphic monuments. See e.g. BOLDETTI, M. A.: *Osservazioni sopra i cimiteri de'santi martiri ed antichi christiani di Roma*. Vol. 1. Roma 1720, pp. 50-87.

<sup>15</sup> It is worth noting that even the Polish King John II Casimir and his court made a pilgrimage to the relics of St. Victoria in the year 1652. See FABIANI, B.: *Dwór ostatnich Wazów 1645 – 1655. Na marginesie poszukiwań ikonograficznych*. In: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 13, 1969, No. 1, pp. 298-300, fig. 5; MAĆZYŃSKI 2003 (see in note 11), p. 180, fig. 159.

<sup>16</sup> LABROT, G.: *L'image de Rome. Une arme pour la Cointre-Réforme 1534 – 1677*. Seyssel 1987; DITCHFIELD, S.: *Reading Rome as a Sacred Landscape*. In: *Sacred Space in Early Modern Europe*. Eds. W. COSTER – A. SPICER. Cambridge 2005, pp. 167-190.

*polvere* had been recalled. According to the accounts of hagiographers, when Polish king Sigismund Augustus' envoy asked the Pope for some relics, the Pope advised him to take some soil from the square in front of St. Peter's Basilica and take it with him to Poland, explaining that the square is situated in the exact spot where the ancient circus of Nero had once been located and where the blood of the first martyrs had once been spilt. When the envoy expressed his indignation at this proposition, Pius V is reported to have asked for a basket of soil from the square; he then took a handful of soil from the basket and squeezed blood out of it.<sup>17</sup> This scene had been portrayed on one of the paintings which decorated the Roman church of S. Maria sopra Minerva during the beatification celebrations<sup>18</sup> and was subsequently repeated in a number of effective Italian paintings, among which the best known is the painting by Giovanni Viani in the pilgrimage church of Madonna di San Luca in Bologna [Fig. 7].<sup>19</sup> The above paintings proclaimed the exceptional religious significance of the Eternal City, showing that what the Romans used to tread on may become a precious relic in a distant country.<sup>20</sup>

Yet in Poland the above legend became transformed in such a way as to show that the Polish soil may be equally sacred as the Roman one. For it was announced that having heard the request for the relics, Pope Pius V bade the envoy to fetch the soil from the graveyard situated next to the collegiate church in Sandomierz, where in 1259 or 1260 the Tatars had murdered hundreds of citizens of this city. After the miraculous squeezing of the blood from this soil, he is supposed to have declared that the Poles do not need relics of Roman martyrs, if in their own country they can find the remains of equally great saints.<sup>21</sup> Having put a mark of equality between



7. Giovanni Viani: *The Miracle of St. Pius V Squeezing Martyr's Blood out of the Soil, 1700. Bologna, Pilgrimage Church of Madonna di San Luca. Photo: K. Blaschke.*

<sup>17</sup> RANDING, A.: *Beatus Pius V Pontifex Maximus ex Ordine Praedicatorum assumptus a Sanctissimo Domino Nostro Ckemente X beatororum coelum solenni ritu inscriptus anno MDCCLXXII. Augustae Vindelicorum 1672*, pp. 152-153. The legend of *miracolo della polvere* has been borrowed from the hagiography of Pope Gregory the Great, who had to squeeze the blood of martyrs from the soil of Coliseum. This soil was donated as a relic to the envoy of the Emperor Justinian I. See O'REILLY, A. J.: *The Martyrs of Coliseum*. London 1871, pp. 1-2.

<sup>18</sup> RANDING 1672 (see in note 17), p. 183.

<sup>19</sup> LEWAŃSKI, R. C.: *Storia delle relazioni fra la Polonia e Bologna*. Bologna 1951, p. 35; EMILIANI, A. – AGOSTINI, G.: *La pittura in Emilia e in Bologna. Seicento*. Milano 1994, p. 435.

<sup>20</sup> On the worship of the Roman soil, saturated with the blood of a martyrs, as a relic, see ABLASTER, P.: *Antwerp and the World. Rochard Verstegan and the International Culture of Catholic Reformation*. Leuven 2004, p. 158.

<sup>21</sup> This legend is known mainly from the book of lives of the Polish saints, issued by Florian Jaroszewicz in the year 1767 (see JAROSZEWICZ, F.: *Matka świętych Polska albo żywoty świętych, błogosławionych, wielebnych, świątoblnych, pobożnych Polaków i Polek*. Vol. 2. Piekary Śląskie 1850, p. 361). The hagiographer



8. Carlo de Prevot and Workshop: *The Passions of the Martyrs Described in Martirologium Romanum in March, 1708 – after 1728. Sandomierz, Cathedral. Photo: M. Kurzej.*

the Sandomierz and the Roman martyrs, an artistic manifestation of this act had also been carried out in the local hagiography. Namely, large-size paintings, ordered from the workshop of Carlo de Prevot by the archdeacon of Sandomierz Stefan Żuchowski in 1708, had been hung on the walls of the main corpus of the collegiate church (present-day cathedral). Twelve of them showed the passions of the martyrs described in *Martyrologium romanum* in successive months [Fig. 8], while two of them portrayed the Tatars murdering the citizens of Sandomierz in the graveyard of the collegiate church [Fig. 9] as well as the Dominicans being murdered in the neighboring church. However extending the cycle to include two more representations of highly dubious Sandomierz

martyrdom scenes, namely that of the death of soldiers in the castle which was blown up by the Swedes in 1656 and the ritual murders allegedly committed by Jews against children in the years 1698 and 1710,<sup>22</sup> did not prove to be a very good idea. Whereas what proved to be very appropriate was the conception of taking advantage of the achievements of the Roman Christian archeology in portraying the sufferings of ancient martyrs on the Sandomierz paintings. The individual methods of torture had been copied very carefully from the etchings of Antonio Tempesta [Fig. 10] enclosed in the *Trattato degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martirizzare*, published by Pompeo Gallonio in 1591;<sup>23</sup> the latter work is regarded as one of the most important achieve-

declared that he reported it “according to an old tradition” living in Sandomierz. See STOPKA, K.: *Męczennicy sandomierscy. Legenda i rzeczywistość*. In: *Nasza Przyszłość*, 80, 1993, pp. 85-86; GIERGIEL, T.: *Relikwią ziemia w nim jest. O męczennikach dominikańskich i sandomierskich podczas najazdu tatarskiego na Sandomierz na przełomie lat 1259 i 1260 oraz o ich kulcie*. Sandomierz 2010, p. 28.

<sup>22</sup> BULIŃSKI, M.: *Monografia miasta Sandomierza*. Warszawa 1879, pp. 224-234; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Vol. 3: *Województwo kieleckie*. Pt. 11: *Powiat sandomierski*. Eds. J.

Z. ŁOZIŃSKI – T. PRZYPKOWSKI. Warszawa 1962, p. 59; STĘPIEŃ, U.: Nieznane listy Karola de Prewo do kanoników sandomierskich z lat 1708 – 1728. In: *Zeszyty Sandomierskie*, 16, 2009, No. 27, pp. 13-20.

<sup>23</sup> GALLONIO, A.: *Trattato degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martirizzare*. Roma 1591; modern edition: GALLO-NIO, A.: *Traité des instruments de martyre et des diverses modes de supplice employés par les païens contre les chrétiens (1591)*. Grenoble 2002.

9. Carlo de Prevot and Workshop: *Tatars Murdering the Citizens of Sandomierz in the Graveyard of the Collegiate Church, 1708 – after 1728. Sandomierz, Cathedral. Photo: P. Krasny.*



ments of Counter-Reformation research into the history of the Church of the Martyrs.<sup>24</sup> Thanks to it, the entire Sandomierz cycle acquired an even more distinct Old-Christian character and from now on it could proclaim even more emphatically that the mass martyrdom of the citizens of Sandomierz, deserves the same degree of reverence as the sacrifice of the Roman *protomartyres*.

The complex of the peripheries which was so common among Polish Catholics had also forced them to look for monuments which would be similar to the oldest monuments of Eastern Christianity, on the territory of their own country. Among the places which were best suited to play such a role were the vast underground caves with numerous graves of holy monks, situated under the Kiev Pechersk Lavra [Fig. 11] which had been set up in 1051 and which could be presented as the local, younger counterpart

of the Roman catacombs. Yet the fact that since the moment of its foundation, this venerable monument had belonged to the Orthodox Church and from the point of view of the Catholics the saints who had been buried here were regarded as Schismatics, constituted a major hurdle in popularizing such a view.<sup>25</sup> Therefore, not wishing to add splendor to this great pilgrimage center of a rival denomination, the Catholic authors avoided comparing the caves to the catacombs. It was only Benedykt Chmielowski, the parish priest in Firlejów who took a different stand and in the first Polish encyclopedia published in the years 1745 – 1746 under the “modest” title *Nowe Ateny*,<sup>26</sup> he began to propagate the view that the news concerning the division of the Churches had reached the Ruthenian territories with considerable delay, and therefore the founders of the Pechersk Lavra had most probably continued to live under the conviction

<sup>24</sup> LOUIS-COMBET, C.: Un musée chrétien des supplices. In: GALLONIO 2002 (see in note 23), pp. 8-14; MANSOUR, O.: Not Torments but Delights: Antonio Gallonio's “Trattato degli instrumenti di martirio” of 1591 and Its Illustrations. In: *Roman Bodies: Antiquity to the Eighteenth Century*. Eds. A. HOPKINS – M. WYKE. London 2005, pp. 167-183.

<sup>25</sup> KRASNY, P.: Kijowskie katakumby? O wpływie kontrreformacyjnej historiografii kościelnej na „Τεράτουργημά lubo cuda w Monasteru Pieczarskim” Atanazego Kalnofoyskiego. In: *Język, kultura, mentalność a tożsamość narodowa Ukraińców*. Ed. W. MOKRY. Kraków 2010, pp. 133-146.

<sup>26</sup> RYBICKA-NOWACKA, H.: „Nowe Ateny” Benedykta Chmielowskiego. Warszawa 1974.



10. Antonio Tempesta: *Manners of Crossing the Christians by the Gentiles*, etching, in GALLONIO 1591 (see in note 23).

that they were subjects of the Roman Holy See. According to Chmielowski, the proof which supported this hypothesis was precisely the shape that they had given to their monastic cemetery which imitated the ancient catacombs, preserved in the city which they were still regarding as the seat of Christianity. Thus, the author of *Nowe Ateny* proclaimed that the monks

should be revered as the saints of the Roman Church, while the caves in which their remains had been buried should be looked upon as a very important element of Catholic heritage. In his encyclopedia which was evidently addressed to Polish Catholics, Chmielowski described the monument with great veneration, mentioning carefully the names of the deceased and the great miracles which had taken place at the sight of their relics.<sup>27</sup>

Such a misappropriation of the Kiev caves could have taken place exclusively on paper, as during Chmielowski's lifetime Kiev had been occupied by the Russians<sup>28</sup> and the Orthodox monks from the Pechersk Lavra did not very willingly allow access to their sacred places to the representatives of other denominations.<sup>29</sup> Therefore in order to secure for himself access to the "Kiev catacombs", the author of *Nowe Ateny* made a copy of them in the garden of his own parish church in Firlejów, at the entrance to which he had placed an inscription that read: "Without having to go to Kiev, here you've got caves, here you can obtain numerous gifts from the Divine saints." Whereas on the other side of the alley, he had erected a structure which represented "catacumbae or grotte, or else Roman caves in Polish".<sup>30</sup> None of the two complexes has survived until the present times and their appearance has not been documented either on any etchings or drawings.<sup>31</sup> Yet thanks to Chmielowski's description we are able to learn that in the Firlejów catacombs "executed ad imitatum of the Roman ones, a little street [had been] dug out in the rock, and urns had been placed along it on both sides, while in them one could make out reclining images of holy martyrs; in the center, a small altar had been placed". Despite its modest dimensions and, as it seems, a slightly tawdry execution in clay, pebbles, fragments of ceramics and

<sup>27</sup> CHMIEŁOWSKI, B.: *Nowe Ateny albo akademia wszelkiej scyencyi pełna, na różne tytuły iak na classes podzielona, mądrym dla memoryału, idiotom do nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erylowana*. Vol. 2. Lwów 1746, pp. 310-311.

<sup>28</sup> ROMER, E.: O wschodniej granicy Polski. In: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*. Vol. 2. Lwów 1925, p. 358.

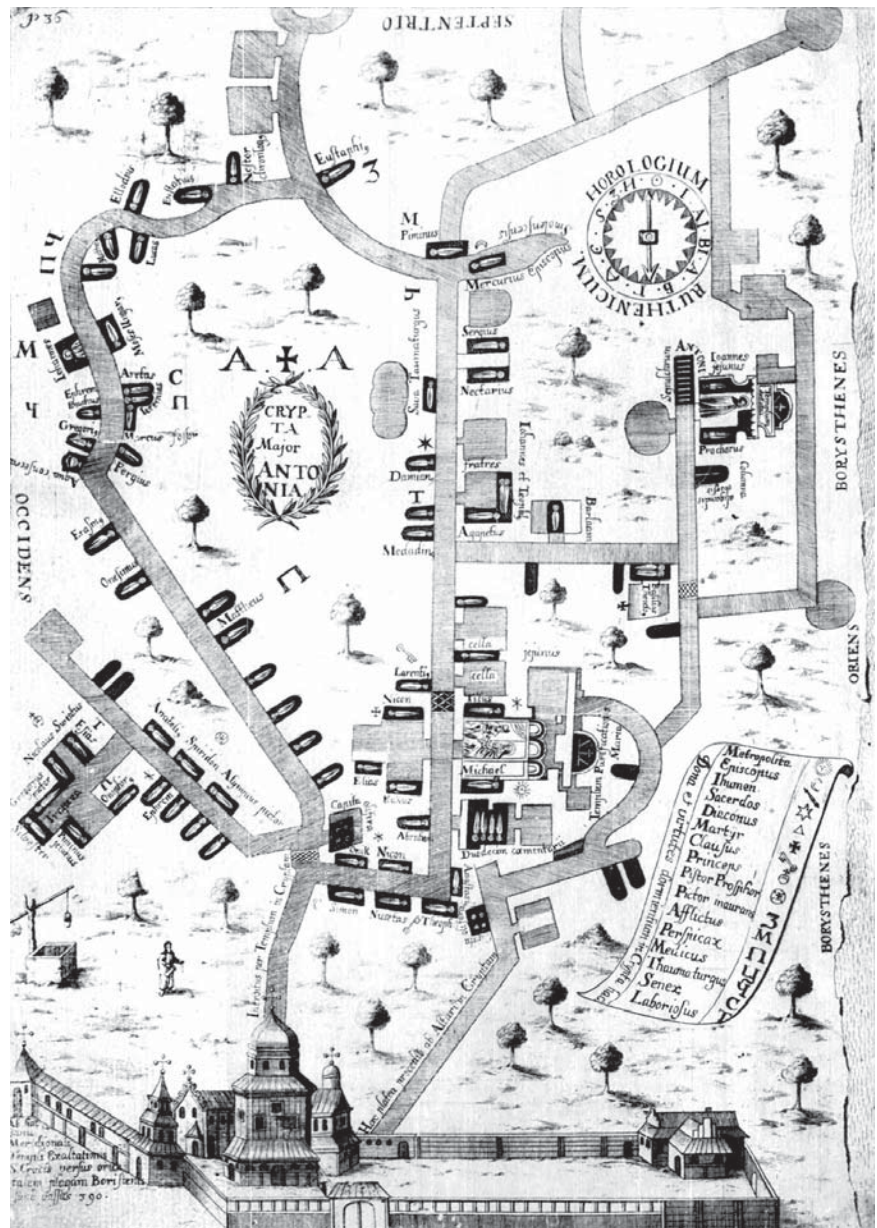
<sup>29</sup> However, Kievan Caves were visited by Catholic clergy around the mid-18<sup>th</sup> century, as evidenced by the note of Roman Catholic Bishop of Kiev (residing in Zhitomir

Józef Andrzej Załuski: "I visited the crypts, when I was in Kiev; they are like the catacombs which I have seen before in Rome." See ZAŁUSKI, J. A.: *Biblioteka historyków, prawników i polityków polskich*. Ed. J. MUCZKOWSKI. Kraków 1932, p. 139.

<sup>30</sup> CHMIEŁOWSKI, B.: *Nowe Ateny*... Vol. 3. Lwów 1754, p. 552.

<sup>31</sup> PETRUS, J. T.: Kościół parafialny p.w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Firlejowie. In: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*. Vol. 15. Ed. J. K. OSTROWSKI. Kraków 2007, pp. 220, 237.





11. The Map of the Caves under the Kiew Pechersk Lavra, etching, in HERBINUS, J.: Religiosae Kijovensens cryptae sive Kijovia subterranea. Jenae 1675.

cinders, this imitation surely constituted one of the most consistent efforts to recreate in Central Europe the ancient monuments in the midst of which the Romans and pilgrims visiting the Eternal City were able to contemplate the heroic beginnings of the Church. The Firlejów parish priest expressed the pastoral goal of his *imitatio* in the inscription placed above the entrance to his “catacombs”: “A true image of the Roman caves is presented here for you, venerable

Catholic, here you should worship and praise Christ the Lord in every martyr.”<sup>32</sup>

In all likelihood, Chmielowski’s not inconsiderable efforts aimed at popularizing the cult of the early-Christian saints did not bring about the desired effect. One may surmise that the Firlejów catacombs did not become the goal of pilgrimages, nor a tourist

<sup>32</sup> CHMIELOWSKI 1754 (see in note 30), p. 552.

attraction, as in the 18<sup>th</sup> century their description was nowhere to be found in printed sources, apart from the description of their creator. A lot seems to point out to the fact that the sophisticated fascination of the polyhistor priest with the oldest monuments of Christianity had not been shared by other clergymen and even less by the wide masses of the faithful.

For attempts to assimilate the early-Christian tradition of the Roman church on territories situated far away from the places where this tradition had been shaped, did not very well fit into the Counter-Reformation strategy which seemed to predominate in Central Europe. In countries situated on these territories, there was a widespread opinion that Utraquism, Lutheranism and Calvinism are the “indigenous” religions of the nations which lived there, whereas Catholicism constitutes for them an alien, “Italian” faith.<sup>33</sup> Thus the Catholic apologists argued chiefly that the Catholic faith had been present in the history of the Germans, Poles and Hungarians for centuries, bringing invariably good fruit in the shape of local saints. Consequently it was chiefly the cult of these saints as well as of their relics which was being revived, while the devotion to the “foreign” saints had often been obliterated.<sup>34</sup>

In these circumstances an ostentatious adaptation of purely Roman cult traditions and of their artistic framework, must have been the result of a strongly unconventional attitude of the people who decided to initiate such activities. At first glance it may seem that it is very difficult to point to any common conditionings of the fascination with the material

achievements of ancient Christianity among such different people as a duke representing the most powerful European dynasty, a primate, an archpriest of a provincial chapter and an even more provincial parish priest. Yet if we study more carefully the biographies of these people, we shall see that all of them had been educated by the Jesuits and were proud of having received from them this particular religious formation. Ferdinand III had studied at the Jesuit college of Ingolstadt; he consistently employed Jesuits as his confessors and listened carefully to their appeals instigating a decisive re-Catholicization of the territories governed by him.<sup>35</sup> Henryk Firlej had studied at the same university.<sup>36</sup> After attending a Jesuit college in Krakow, Stefan Żuchowski wished to join the order but had to abandon these plans, due to poor health. And although as archdeacon of Sandomierz, he engaged in arguments with the Jesuits, yet he continued to value very highly their academic and pastoral activity.<sup>37</sup> Benedykt Chmielowski attended Jesuit schools in Lvov; among the sources to *Nowe Ateny* he mentioned above all the authors from the Jesuit Society and he entrusted the publication of this book to a Lvov Jesuit Publishing House.<sup>38</sup>

Thus one has to observe that in the religious and cultural identity of Central European Jesuits, the cult of the early-Christian tradition of the Roman Church had played a very important role. This was due to a large extent to the activity of Pope Gregory XIII who founded the Collegium Germanicum et Hungaricum in Rome in the year 1579, entrusting the care of this institution to German Jesuits. The latter college was

<sup>33</sup> WINKELBAUER, T.: Konvertita. In: *Člověk českého raného novověku*. Ed. V. BŮŽEK. Praha 2007, pp. 279-285; DARLAGE, A. W.: *Priests under Pressure in Southern Moravia. History and Identity in Roman Catholic Polemics (1575 – 1615)*. Chicago 2009, pp. 149-212 (significant title of chapter “Importance of the Little Word “Roman” in Polemics against Martin Luther and His Followers”).

<sup>34</sup> See e.g. DECREUX, M. E.: Der Heilige Wentzel als Begründer der Pietas Austriaca. Die Symbolik der Walfarth nach Stará Boleslav (Alt Buzlau) im 17. Jahrhundert. In: *Im Zeichen der Kreise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*. Eds. H. LEHMANN – A. C. TREPP. Göttingen 1998, pp. 597-633; KNAPIŃSKI, R. – WITKOWSKA, A.: *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*. Pelplin 2007, pp. 37-56; LOUTHAN, H.: *Obraceni Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém a po zlém*. Praha 2011, pp. 155-142.

<sup>35</sup> See e.g. BIRLEY, R.: *Jesuits and the Thirty Years War. Kings, Courts and Confessors*. Cambridge 2003, pp. 9, 30-32.

<sup>36</sup> CZAPLIŃSKI, W.: Firlej Henryk. In: *Polski słownik biograficzny*. Vol. 6. Kraków 1948, p. 477.

<sup>37</sup> KIRYK, F.: *Ks. Stefan Żuchowski (1666 – 1715)*. Paper presented at conference “Stosunki chrześcijańsko-żydowskie w historii, sztuce i pamięci: europejski kontekst dzieł w katedrze sandomierskiej” organised by Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu and Wesleyan University, Sandomierz, January 11, 2013.

<sup>38</sup> OGRODZIŃSKI, W.: Chmielowski Joachim Benedykt. In: *Polski słownik biograficzny*. Vol. 3. Kraków 1937, pp. 341-342.



12. The interior of the Church Santo Stefano Rotondo in Rome decorated with frescoes by Niccolò Circignani called Pomarancio and Matteo di Siena in the year 1582. Photo: M. Kurzej.

to have played a key role in the Counter-Reformation activity of the Church, as its main goal was, among others, to prepare as best as possible the clergymen from Central Europe to convert their Protestant countrymen to Catholicism. In order to emphasize the special significance of this institution, the Pope entrusted to its jurisdiction the church of Santo Stefano Rotondo, which was regarded at the time as one of the most important early-Christian monuments in the Eternal City.<sup>39</sup> A thorough restoration of this temple which had been carried out already after this act, underscored not only its ancient origins, but also the significance of its dedication to the saint who was the first to have given his life for Christ, thus initiating the heroic history of the Church of the Martyrs. In 1582, with the help of Matteo di Siena, Niccolò Circignani, also known as Pomarancio, executed a series of frescos showing various passion scenes described in *Martyrologium Romanum* on the walls of

the above church [Fig. 12]. The Jesuits advised their students to meditate on the above scenes as examples of extraordinary heroism which should characterize clergymen intent on traveling to lands seething with religious conflicts.<sup>40</sup>

Undoubtedly for the clergymen and other faithful, it was the theme of the frescoes that was of primary importance, but the strength of their expression was additionally reinforced by the careful reconstruction of ancient costumes and architectural landscape. For such solutions contributed to the conviction that the frescoes showed events that really did take place and they made it easier for those who meditated on them to “cast” their thoughts back to the heroic times of the first Christians. Apart from the encouragement to meditate upon the content of Pomarancio’s paintings, the creators wished to propagate the fundamental conception of the “early-Christian revival”, that is to take advantage of the early-Christian monuments

<sup>39</sup> DOLINSKÝ, J.: *Aspekty protireformácie v Trnave*. Trnava 2001, pp. 145-146.

<sup>40</sup> MÜLLER-BOGNARD, K.: Konzepte zur Konsolidierung einer jesuitischen Identität. Die Martyrerzyklen der jesuitischen Kollegien in Rom. In: *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*. Eds. E. OY-MARRA – R. VOLKER. Berlin 2011, pp. 153-158, 169-174.

and their imitations in order to arouse among the faithful a fascination with the ancient history of the Roman Church.<sup>41</sup>

The life of the Jesuits as well as of many other clergymen from Central Europe, who came to visit Rome, revolved around the Collegium Germanicum et Hungaricum. It was visited not only by the Germans and Hungarians who came here as professors, retreat instructors or simply visitors, but also by the Poles.<sup>42</sup> One may suppose that many of these clergymen were fascinated not only with the ancient origins of the church of Santo Stefano Rotondo, but also with the formative role of the early-Christian legacy which was being practiced and developed in this temple. Similar fascinations had also been aroused by the book of etchings of Giovanni Battista Cavalieri

which reproduced the frescoes from Santo Stefano Rotondo; the album was published in 1585<sup>43</sup> and was dedicated to Stanisław Reszka, the Warsaw Dean and secretary to the Polish king Stephen Báthory. In the dedication to this album, the authors had expressed a conviction that becoming acquainted with the works of Pomarancio, should be of use to all clergymen who teach about the martyrs of the Roman Church in places which are far removed from the Eternal City.<sup>44</sup> A lot seems to indicate that it was precisely from the Roman college run by German Jesuits that there emanated some forceful inspirations to undertake sometimes quite singular, but at the same time very distinct attempts to adopt the artistic solutions of the “early-Christian revival” in the Duchy of Styria and in the Polish Kingdom.

## Nové vetvy rímskeho kmeňa. Problematika „ranokresťanského revivalu“ v strednej Európe

### *Resumé*

Pokusy o obrodienie ranokresťanského umenia, ktoré boli prijaté po Tridentskom koncile, mali výrazne konzervátorský charakter, pretože boli spájané s reštaurovaním starovekých bazilik, hrobov a iných miest uloženia ostatkov svätých v chráme alebo mozaík. Pôsobivé výsledky tejto činnosti možno pozorovať takmer výlučne v oblastiach, v ktorých takéto pamiatky boli: v Ríme a Miláne a tiež v niekoľkých

d’alších talianskych mestách. Zopár umeleckých snáh v duchu „ranokresťanského revivalu“ sa napriek tomu objavilo aj v strednej Európe, kde chýbajú artefakty z prvých storočí kresťanstva. Prostredníctvom takto orientovaných projektov sa lokálne cirkvi približovali tradícii Cirkvi rímskej, a tým deklarovali svoju vernosť Svätej stolici v Ríme.

<sup>41</sup> See e.g. NIMMO, M.: “L’età perfetta della virilità” di Nicolò Circignani delle Pomarancie. In: *Studi Romani*, 32, 1984, No. 1-2, pp. 194-214; MONNSEN, L. H.: Rex Gloriose Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography. In: *The Art Bulletin*, 63, 1988, No. 1, pp. 130-137; DITCHFIELD, S.: An Early Christian School of Sanctity in Tridentine Rome. In: *Christianity and Community in the West. Essays for John Bassy*. Ed. S. DITCHFIELD. Aldershot 2001, pp. 183-205.

<sup>42</sup> *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564 – 1995*. Ed. L. GRZEBIEN. Kraków 1996, p. 593; DOLINSKÝ 2001 (see in note 39), p. 146.

<sup>43</sup> CAVALLIERI, G. B.: *Ecclesiae militantis triumphus sive Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina*. Roma 1585. See also NOREEN, K.: Ecclesiae militantis triumphus: Jesuit Iconography and Counter-Reformation. In: *Sixteenth Century Journal*, 29, 1998, No. 3, pp. 589-715.

<sup>44</sup> CHRZANOWSKI, T.: *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*. Warszawa 1984, pp. 70-71; NOREEN 1998 (see in note 43), p. 699.

Dôležitým impulzom pre adaptáciu „ranokresťanského revivalu“ v strednej Európe bolo uvedenie relikvií „katakombových svätých“ do tejto oblasti a následná snaha predstaviť ich v zodpovedajúcej umeleckej úprave pripomínajúcej divákovi, že ide o ostatky starovekých mučeníkov. Také relikvie boli venované pápežom Pavlom V. Ferdinandovi III., vojvodovi štajerskému, korutánskému a kranskému v roku 1617. Vystavené boli v jezuitskom kostole (teraz katedrála) v Grazi v renesančnom *cassoni* z konca 15. storočia, ktorého klasicistické formy mali predstierať staroveký sarkofág. Arcibiskup Hnezdna Henryk Firlej v roku 1618 u rovnakého pápeža vyprosil nielen relikvie sv. Viktórie, ale aj kameň, ktorý uzatváral *loculus* s jej ostatkami v Priscilliných katakombách. Tento starobyľý kameň s latinským nápisom a zobrazením orantky bol ostentatívne vystavený v oltári sv. Viktórie v kolégiu (teraz katedrála) v Łowiczi, a v roku 1651 bola k nemu umiestnená informatívna tabuľa s textom zdôrazňujúcim, že ide o autentickú pamiatku z katakomb. Približne v roku 1700 sa v Poľsku začala šíriť legenda o svätom pápežovi Piovi V., ktorý mal zázračným spôsobom poukázať na to, že Tatármi zamordovaní obyvatelia Sandomierza v roku 1259 či 1260 sú rovnako veľkými svätými ako prví rímski mučeníci. Rovnocennosť sandomierzkich a rímskych mučeníkov bola tiež zdôrazňovaná pomocou veľkých obrazov vytvorených pre kolégium (teraz katedrála) v Sandomierzi na žiadosť archpresbitera Stefana Żuchowskeho a to dielňou Carla de Prevot po roku 1708. Dvanásť z nich ukazuje umučenie ranokresťanských svätcov spracované okrem iného na základe „archeologických“ rytín Antonia Tempestu v diele Pompea Gallonia *Trattato degli instrumenti di Martirio*. Dva obrazy zachytávajú Tatárov zabíjajú-

cich sandomierzanov v kolégiu a tiež dominikánov v kostole v Sandomierzi.

Iným spôsobom prirovnávania sa poľskej k rímskej cirkevnej tradícii bolo uznanie jaskynných hrobov svätých mníchov v Pečerskej Lavre v Kyjeve za „mladší“ ekvivalent rímskych katakomb. Takým spôsobom boli kyjevské jaskyne popísané Benediktom Chmielowskim v *Nowych Atenach*, prvej poľskej univerzálnej encyklopédii, publikovanej v rokoch 1745 – 1746. Tento spisovateľ vybudoval tiež „kópie“ rímskych katakomb a jaskýň v Kyjeve v záhrade pri kostole vo Firlejowe, kde bol farárom. Dáva ich do pozornosti ctihodným katolíkom s tým, aby sa v nich učili tak ako v Ríme „*ctiť Krista v každom mučeníkovi*“.

Ferdinand III., Henryk Firlej, Stefan Żuchowski a Benedykt Chmielowski boli žiaci Spoločnosti Ježišovej a aj neskôr boli pod silným vplyvom jezuitov. Ako sa zdá, práve od nich prebrali fascináciu kresťanskou antikou. Jezuiti zo strednej Európy spravovali rímske Collegium Germanicum et Hungaricum, ktorému pápež Gregor XIII. ako svätýňu určil kostol Santo Stefano Rotondo, považovaný za jednu z najvýznamnejších ranokresťanských pamiatok vo večnom meste. V roku 1585 bol nimi Niccolò Circignani tzv. Pomarancio požiadaný o freskovú výmalbu kostola, ktorá mala zodpovedať dobe vzniku a zasväteniu kostola. Až s „archeologickou“ presnosťou v nich ukazuje umučenia prvých svätcov v Ríme. Obrazy prezentovali jezuiti svojim učeníkom ako mimoriadne príklady kresťanskej horlivosti a šíрили ich aj formou albumu medirytinových kópií, ktorý bol dedikovaný Stanisławovi Reszce, tajomníkovi poľského kráľa Štefana Báthoryho.

*Preklad z poľštiny K. Chmelinová*

## The Memorial Portraits of Bishops Samuel Maciejowski and Franciszek Krasiński in the Cloister of the Franciscan Friary in Cracow\*

Krzysztof J. CZYŻEWSKI – Marek WALCZAK

Portrait galleries of bishops have been known in the Latin Christendom since the Early Middle Ages. They were modelled on the set of forty-two *imagines clipeatae* depicting the successive Bishops of Rome in the basilica of San Paolo fuori le Mura, dating from the times of Pope Leo the Great (440 – 460).<sup>1</sup> This series of portraits attests to the important role that the *ius imaginum* – originally a major privilege of Roman patricians – had played in the propaganda of the early Church.<sup>2</sup> Written sources confirm the popularity of such decorations in the first millennium. For example, on the piers of the church of Saint-Hilaire-le-Grand at Poitiers was depicted a cycle of portraits of local bishops, arranged according to their sequence presented in the official diocesan catalogue of ecclesiastical hierarchy.<sup>3</sup> Galleries of bishops' portraits

were usually located in cathedrals, e.g. in transepts (Augsburg), on choir screens (Merseburg, Ghent), stalls (Freising, Vienna), or else in ancillary spaces, such as sacristies (Naples, Mantua, Antwerp) and chapter houses (Léon, and the collegiate church of the Nativity of the Virgin at Sandomierz).<sup>4</sup> Galleried passages connecting the bishopric residences with their cathedrals in Salzburg and Freising, where the hierarchs, while moving within the *episcopium*, were able to reflect on their predecessors, are other interesting instances of areas used for displaying bishops' portraits.<sup>5</sup> A mention should also be made of a highly original creation, both as far as its location and iconography are concerned, namely the “genealogical tree” of the diocese of Geneva in the canons cloister at the Cathedral of St. Lawrence in that city. It depicts

\* The present article is a part of a full monograph on the gallery of bishops' portraits in the cloister of the Franciscan friary in Cracow, currently under preparation by these authors.

<sup>1</sup> DE BRUYNE, L.: *L'antica serie dei ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori le mura*. Roma 1934; LADNER, G.: *I ritratti dei Papi nell' antichità e nel medioevo*. Vol. I. Città del Vaticano 1941, pp. 39-59.

<sup>2</sup> ANDALORO, M.: Vom Porträt zur Ikone. In: ANDALORO, M. – ROMANO, S. (eds.): *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*. Regensburg 2002, pp. 33-37, esp. p. 37.

<sup>3</sup> CARRASCO, M.: Spirituality and Historicity in Pictorial Hagiography: Two Miracles by St. Albinus of Angers. In: *Art History*, 12, 1989, p. 3, n. 27.

<sup>4</sup> Such groups are generally poorly researched and rarely published, because of difficult accessibility, repetitiveness of formal solutions and usually low artistic quality of particular portraits, among others. An example of a discovery of such a gallery – hitherto unknown to art historians – is the chapter house of the collegiate church at Sandomierz (after 1664) with four images of the bishops of Cracow from the second half of the seventeenth century. – STĘPIEŃ, U.: Portrety czterech biskupów. Przyczynek do dziejów wystroju i wyposażenia kapitułarza katedry sandomierskiej. In: *Zeszyty Sandomierskie*, 17 (32), November 2011, pp. 20-23.

<sup>5</sup> HAHN, S.: Rundgang 5: Der Fürstengang, ein Monument Freisinger Geschichte. In: *Freising. 1250 Jahre geistliche Stadt. Ausstellung im Diözesanmuseum und in den historischen Räumen des Domborgs in Freising*. [Exhib. Cat.] 10 June – 19 November 1989. München – Zürich 1989, pp. 375-378.

the portraits of bishops originating from the local cathedral chapter suspended on branches growing out from the tree trunk rooted in the image of the diocese's patron saint, following the arrangement of the Tree of Jesse.<sup>6</sup> Portrait galleries were often assembled at the episcopal sees: in churches (e.g. the sacristy of the collegiate church at Łowicz),<sup>7</sup> and, above all, in the bishopric residences proper, where they functioned as counterparts to the picture galleries of ancestors, which were typical components of early-modern-period aristocratic palaces.<sup>8</sup> It can be said that keeping such collections of portraits was a common practice. In Poland the most splendid example of this custom can be found in the palace of the Cracow bishops in Kielce. There, in the dining room, on the wall just below the ceiling, was painted a frieze depicting the likenesses of hierarchs – predecessors of Bishop Jakub Zadzik (1635 – 1642) who founded the residence – which was later supplemented with the portraits of his successors, reaching up to the beginning of the nineteenth century.<sup>9</sup> Also groups of tombs, located principally in cathedrals (of which the largest and most homogeneous examples survived in

the episcopal sees of the Holy Roman Empire, e.g. in Mainz, Trier, Cologne, Würzburg and Eichstätt<sup>10</sup>), formed *sui generis* portrait galleries. Of unique character is the symbolic mausoleum of bishops in the church of St. Michael at the Benedictine Abbey in Bamberg, but the removal of the tombs from the cathedral in the nineteenth century resulted in their separation from the actual burial places.<sup>11</sup>

It is against such a background that the gallery of bishops' portraits in the cloisters of the Franciscan friary in Cracow must be viewed: as a unique exemplar, with neither precursors nor successors. Judging from the surviving remnants of the oldest layer of wall paintings, which originally covered the walls of the entire east and almost a half of the south wing of the cloister, the paintings date from the 1430s. The gallery was probably initiated by Zbigniew Oleśnicki, a Bishop of Cracow in 1423 – 1455.<sup>12</sup> With time, images of successive bishops were added. Of the thirty-four portraits (starting with Rachelin, d. 1046, up to Cardinal Frederick the Jagiellon, d. 1503) recorded in 1596<sup>13</sup> by Fr. Giovanni Donato Caputo, the Visitor General of the Polish Franciscan province,

<sup>6</sup> BOZZO, G.: Il chiostro dopo il Medioevo. Le modifiche dal Quattrocento al Ottocento. In: BOZZO, G. (ed.): *Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova*. Genova 2000, pp. 220-222, fig. 179.

<sup>7</sup> *Łowicz Prymasi. Portrety arcybiskupów gnieźnieńskich w zbiorach łowickich*. Łowicz 2011.

<sup>8</sup> A unique example in this regard is the *Gallery of Illustrious Men* (before 1637), modelled on the decoration of the Petite Galerie at the Louvre, introduced at the behest of Cardinal Richelieu to his Parisian palace. Among the historic personages shown there, Abbot Suger of St-Denis (ca. 1081 – 1151) was depicted as the cardinal's most eminent "spiritual" ancestor. – LAVEISSIÈRE, S.: Der Rat und der Mut: Die Galerie des Hommes Illustres im Palais-Cardinal – ein Selbstporträt Richelieu. In: *Richelieu (1585 – 1642). Kunst, Macht und Politik*. Eds. H. T. GOLDFARB et al. Köln 2003, pp. 64-71; KIRCHNER, T.: Richelieu et son usage programmatique de l'art. L'image du cardinal dans le décor de ses résidences. In: *Richelieu, patron des arts*. Eds. J.-C. BOYER – B. GAEHTGENS – B. GADY. Paris 2009, pp. 251-272, esp. p. 258.

<sup>9</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Vol. III: *Województwo kieleckie*. Pt. 4: *Powiat kielecki*. Eds. J. Z. ŁOZIŃSKI – B. WOLFF. Warszawa 1957, p. 34; KWAŚNIK-GLIWŃSKA, A.: Wnętrza zabytkowe z XVII i XVIII w. In: KUCZYŃSKI, J. – KWAŚNIK-GLIWŃSKA, A. – JEŻEWSKA, E.: *Pałac w*

*Kielcach. Przewodnik*. Kielce 1988, p. 15, fig. 7; ADAMCZYK, J. L.: *Wzgórza zamkowe w Kielcach*. Kielce 1991, pp. 28-29; *Skarby Kielc*. Ed. H. WITCZAK. Kielce 1992, p. 67; ADAMCZYK, J. L.: *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich. In: Siedziły biskupów krakowskich na terenie dawnego województwa sandomierskiego. Materiały z sesji naukowej, Kielce 20 IX 1997*. Kielce 1997, p. 88.

<sup>10</sup> HEINZ, S. – ROTHBRUST, B. – SCHMID, W.: *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz*. Trier 2004.

<sup>11</sup> SUCKALE, R.: *Krise und Verwandlung 1550 – 1648. In: Bamberg, ein Führer zur Kunstgeschichte der Stadt für Bamberger und Zugereiste*. Ed. R. SUCKALE. Bamberg 2002 (4. Ausg.), p. 151.

<sup>12</sup> MAŁKIEWICZÓWNA, H.: Średniowieczne wizerunki biskupów krakowskich w krągankach franciszkańskich w Krakowie. In: *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN*, 21, 1977, No. 2, pp. 85-87; *Malarstwo gotyckie w Polsce*. Vol. 2: *Katalog zabytków*. Eds. A. S. LABUDA – K. SECOMSKA (with contributions of A. WŁODAREK – T. ŁOZIŃSKA – A. PALIŃSKA – W. RĄCZKOWSKI). Warszawa 2004, p. 61 (entry by H. MAŁKIEWICZÓWNA).

<sup>13</sup> TOMKOWICZ, S.: *Galerya portretów biskupów krakowskich w krągankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie* (=Biblioteka Krakowska, 28). Kraków 1905, pp. 4-5.



1. The oldest part of the gallery of bishops' portraits initiated by Zbigniew Oleśnicki (1423 – 1455). Cracow, south wing of the Franciscan friary cloister. Photo: S. Michta.

fragments of thirteen portraits have survived to this day.<sup>14</sup> The gallery instituted by Oleśnicki bore the characteristics of the diocese's "genealogical explanation", depicting the bishops seated *in pontificalibus* on common bench-like thrones matching in size the length of the cloister's bay [Fig. 1]. A coat-of-arms of a given bishop was shown below each portrait, while a short biographical inscription ran above it. The "church family" or "gallery of ancestors" presented in this way exemplified the principle of the Apostolic succession and formed a pictorial counterpart to the widely disseminated catalogues of hierarchs and collections of bishops' biographies, e.g. Jan Długosz's

*Vitae episcoporum Cracoviensium* (before 1478),<sup>15</sup> later compiled also by Krzysztof Kacki<sup>16</sup> and the Rev. Szymon Starowolski.<sup>17</sup>

The idea of the Franciscan gallery, conceived in the fifteenth century, underwent changes at the beginning of the following century, when a portrait of Bishop Jan Konarski (1503 – 1525), painted on panel and showing the sitter in full-length standing under an arcade, with an inscription running along the wooden frame, was executed. Regrettably, this painting has not survived,<sup>18</sup> and its reconstruction is based on a retrograde projection of a compositional scheme known from the successive portraits, up to

<sup>14</sup> *Malarstwo gotyckie w Polsce* (see in note 12), pp. 60-61 (entry by H. MAŁKIEWICZÓWNA).

<sup>15</sup> A handwritten copy of this work, of 1531 – 1535, combined with the lives of the bishops of Gniezno, is preserved in the holdings of the National Library in Warsaw (BOZ 5). The biographies of Polish primates are accompanied by their portraits executed in the workshop of Stanisław Samoźrzelnik; similar illustrations were intended to accompany the lives of the Cracow bishops, but they were never executed (only ornamentally framed empty fields were reserved for them).

<sup>16</sup> KAČKI, K.: *Vitae archiepiscoporum et episcoporum Ecclesiae Cracoviensis*. Cracoviae 1593 (dedicated to Cardinal Jerzy Radziwiłł and the Cracow Cathedral Chapter), enlarged and re-printed in 1633, with a dedication to Cardinal Jan Albert Vasa.

<sup>17</sup> STAROWOLSKI, Sz.: *Vitae antistitum Cracoviensium*. Cracoviae 1655 (in numerous biographical entries appear quotations from and references to the inscriptions accompanying the portraits in the Franciscan cloister).

<sup>18</sup> It was destroyed around 1840; see TOMKOWICZ 1905 (see in note 13), pp. 5-6.



and including that of Franciszek Krasieński (d. 1577). The combination of a stately representation of a bishop, an architectural frame (which was painted, incised in the ground, and/or executed in wood) and an inscription (eulogy or epitaph), endow those works with a quasi-sepulchral function. Such an impression is further emphasised by sarcophagi and urns featuring in some frames, e.g. in the memorials of Jerzy Albrecht Denhoff (1701 – 1702), Jan Aleksander Lipski (1732 – 1746) and Kajetan Sołtyk (1758 – 1788). The key role was likely played by the unprecedented location of the bishops' gallery in the cloister, a part of the friary complex traditionally used as a burial place.<sup>19</sup> A perfect example of making reference to sepulchral art is the portrait of Andrzej Zebrzydowski (d. 1560), a painting that used to be set within a no longer extant arcade topped with an archivolt, rendered perspectively, “using small terracotta tiles with a Renaissance decorative motif” [Fig. 3].<sup>20</sup> As far as the compositional scheme is concerned, the painting clearly alluded to such works as the memorial brass of the Bishop of Olomouc Mark Kuen, cast by Hans Straubinger in Nuremberg in 1565.<sup>21</sup> An almost identical scheme was used in numerous tombstones dating from the sixteenth century, e.g. of Magdalena van Renesie (d. 1543) in the Grote Kerk in Breda [Fig. 2].

Among the works that are likely derived from the lost portrait of Jan Konarski are two large-size panel paintings (2.35 × 1.25 m and 2.41 × 1.24 m respectively) depicting Samuel Maciejowski (1545 – 1550) [Fig. 4] and Franciszek Krasieński (1572 – 1577) [Fig. 5].<sup>22</sup> Affinities between them are evident and were noticed already in 1884 by Teodor Nieczuja-Ziemiecki who wrote that “although these two paintings



2. Tombstone of Magdalena van Renesie (d. 1543). Breda, Grote Kerk. Photo: K. J. Czyżewski.

do not converge chronologically, they look as if they had come from the same hand”.<sup>23</sup> Stanisław Tomkowicz asserted that they were influenced by the earlier Renaissance panel painting portraits in the Franciscan cloister, but

<sup>19</sup> KLEIN, P.: Zur Einführung: Der mittelalterliche Kreuzgang. In: *Der mittelalterliche Kreuzgang: Architektur, Funktion und Programm*. Ed. P. KLEIN. Regensburg 2004, pp. 16-21; ABEGG, R.: “O quam Beata tempora ista...” – Une mise en scène rétrospective: Les monuments des rois et des évêques dans le cloître gothique de la cathédrale de Burgos. In: *Ibidem*, pp. 333-352.

<sup>20</sup> NIECZUJA-ZIEMIĘCKI, T.: *Wystawa zabytków z epoki Jana Kochanowskiego*. Kraków 1884, p. 12; *Katalog wystawy zabytków z epoki Jana Kochanowskiego urządzonej w 800-letnią rocznicę jego zgonu staraniem Zarządu Muzeum Narodowego w Krakowie*. Kraków 1884, p. 2 (“panels filled with grotesque ornaments against green background in terracotta”).

<sup>21</sup> HLOBIL, I. – PETRŮ, E.: *Humanism and the Early Renaissance in Moravia*. Olomouc 1999, p. 220, fig. 70; JAKUBEC, O.: *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*. Olomouc 2003, pp. 272-273, Cat. No. 75, figs. 30-31; JAKUBEC, O.: *Olomoučtí biskupové a konfesní poměry v Olomouci v potridentském období*. In: *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579 – 1598). Biskup a mecenáš umírajícího věku*. Ed. O. JAKUBEC. Olomouc 2009, p. 31, fig. 10.

<sup>22</sup> MIODOŃSKA, B.: *Renesansowe portrety biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkanów w Krakowie*. In: *Rocznik Krakowski*, 35, 1961, p. 23.

<sup>23</sup> NIECZUJA-ZIEMIĘCKI 1884 (see in note 20), p. 2, items 4-5.



3. Portrait of Bishop Andrzej Zbrzydowski, ca. 1560. Cracow, east wing of the Franciscan friary cloister. Repro: TOMKOWICZ 1905 (see in note 13).



4. Portrait of Bishop Samuel Maciejowski, after 1550. Cracow, Franciscan friary. Photo: S. Michta.

he considered them to form a separate group – “a sort of sub-chapter”.<sup>24</sup> Tomkowicz claimed that Krasinski’s portrait revealed affinities with that of Maciejowski, yet “the resemblance resides in the general idea, disposition, treatment, even in details and accessories, but the similarities are not all too slavish and it would be impossible to consider

one painting a copy of the other”.<sup>25</sup> Barbara Miodońska has pointed out to “far-reaching similarities, both as far as some common motifs and the sense of form are concerned”, at the same time emphasising considerable disparity of craftsmanship between the two works.<sup>26</sup> In her

<sup>24</sup> TOMKOWICZ 1905 (see in note 13), p. 38.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>26</sup> MIODOŃSKA 1961 (see in note 22), pp. 5-6.



5. Portrait of Bishop Franciszek Krasiński, ca. 1577. Cracow, Franciscan friary. Photo: S. Michta.

opinion, the portrait of Maciejowski was heavily repainted, as is forcefully testified, “above all, by the face and some parts of the chasuble and dalmatic, which exhibit a poorer craftsmanship than the other parts of the painting.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 23. In the recent years the painting has undergone a thorough restoration treatment done by Barbara Budziaszek of the Cracow Academy of Fine Arts.

They are coarsely and clumsily drawn, the colours are rather blunt, and what is more, they lack small craquelures covering the lateral parts of the painting.”<sup>27</sup> The scholar put forward a suggestion that the portrait of Maciejowski had been painted many years after the bishop’s death, probably shortly after 1577, that is, contemporarily with the portrait of Krasiński, which in turn bears resemblances to the portrait of Anne the Jagiellonian in coronation robes preserved in the Sigismund Chapel at Cracow Cathedral.<sup>28</sup>

The inscriptions below the portraits inform unequivocally that the paintings were executed after the deaths of both bishops; therefore the *terminus post quem* is specified by the dates 1550 and 1577 respectively. The inscription under the portrait of Maciejowski says that the image depicts a *vera corporis imago*, and additionally expresses hope that the painter had managed to show also the spiritual qualities of the sitter (*utinam aequae optima viri mentem expresisset pictor*).<sup>29</sup> The inscription under Krasiński’s portrait is much longer and gives basic information on the hierarch’s biography and the foundation of the portrait by the executors of his last will (*curatores testamenti possuerunt*). The striking resemblance between the face of Franciszek Krasiński [Fig. 6] and that of Queen Anne the Jagiellonian in her coronation portrait (shortly after 1576) [Fig. 7]<sup>30</sup> confirms the fact that the hierarch’s portrait must have been painted shortly after his death.

The resemblance of both Franciscan panels, already noted in the literature, made some scholars think that the portraits may have been executed by the same workshop – a conjecture that would require a more thorough analysis. Despite sharing a similar composition, both paintings differ not only in the level of craftsmanship but also in some details. The portrait of Krasiński is of higher quality than that of Maciejowski, a fact that can be perfectly seen in the physiognomies of the bishops. The compelling,

<sup>28</sup> Ibidem, pp. 26-27.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>30</sup> *Wawel 1000 – 2000. Wystawa jubileuszowa. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*. [Exhib. Cat.] Zamek Królewski na Wawelu, May – July 2000. Eds. D. NOWACKI – M. PIWOCKA. Kraków 2000, Cat. No. I 59, pp. 100-101 (entry by J. T. PETRUS).



6. Portrait of Bishop Franciszek Krasiński (detail), ca. 1577. Cracow, Franciscan friary. Photo: S. Michta.

haunting face of Krasiński, painted with subtle contrast of light and shade, with the underdrawing showing through the thin layer of paint in some areas, is significantly different from the face of Maciejowski, which resembles a stiff mask rendered almost without any chromatic gradation. Similar differences can be seen in the treatment of the dress and numerous other details of costume. For instance, the mitre of Krasiński, made of shiny silvery fabric and set with few three-dimensionally rendered jewels, is painted superbly, whereas the mitre of Maciejowski offends the viewer with its “vulgar” decorativeness, while its white ground was painted quite “bluntly”. The rusty red brocade of Krasiński’s chasuble is interwoven with a gold thread producing luminous colour effects, ranging from silver tinged with white to saturated orange. With equal mastery was rendered the delicate quality of the embroidery decorating the



7. Portrait of Queen Anne the Jagiellonian in Coronation Robes (detail), ca. 1576. Cracow, Cathedral. Photo: S. Michta.

edge of the tunicle [Fig. 8]. Maciejowski’s chasuble is decorated with a coarsely painted, large-patterned design rendered in local colour, while his tunicle is adorned with multicoloured cross-stitch needlework, painted with great precision but without any trace of virtuosity [Fig. 9]. Differences in the painting technique become evident in the forms of folds, which in the portrait of Krasiński are sharp and arranged in layers, whereas in the image of Maciejowski they are bulky and inconsequently organised. In one case the grapevine and acanthus leaves on columns have been painted three-dimensionally and using chiaroscuro; in the other, they have been rendered flat and unconvincingly. Only in the upper part of the painting did the author of Maciejowski’s likeness achieve a better artistic effect than was the case of the painter of Krasiński’s portrait. Namely, he managed to convincingly render the three-dimensionality of the scallop-shell flanked by slender, delicate nude boys.



8. Portrait of Bishop Franciszek Krasiński (detail), ca. 1577. Cracow, Franciscan friary. Photo: S. Michta.



9. Portrait of Bishop Samuel Maciejowski (detail), after 1550. Cracow, Franciscan friary. Photo: S. Michta.

The portraits under discussion are examples of a transformation to the medium of painting of the topical motif of early modern architecture: an arched niche with a head carved in the form of a scallop-shell and flanked by columns framing a sculptural group. Among the late Antique models for this solution are numerous consular diptychs (e.g. the co-called diptych of Probus Anicius, representing Emperor Honorius, 406, Treasury of Aosta Cathedral).<sup>31</sup> In the Renaissance period it was the *Doubling Thomas* group by Andrea del Verocchio on the façade of Orsanmichele in Florence (1467 – 1483) that had become an established model for this type of composition [Fig. 10].<sup>32</sup> Already Paolo Uccello was challenged with the problem of

transposing into painting a figure set within a niche (although in a reduced version, without the flanking architectural orders), in his frescoed portrait of Jacopone da Todi in Prato Cathedral (Museo dell’Opera del Duomo) of ca. 1433 – 1434.<sup>33</sup>

An aedicule was one of the motifs most frequently used in commemoration understood in its broadest sense, as is testified for example by the woodcut illustration showing a tomb in the form of an aedicule in Francesco Colonna’s *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice 1499).<sup>34</sup> In a scroll depicting the *Triumph of Maximilian I*, executed by the shop of Albrecht Altdorfer (ca. 1512 – 1515), the ancestors of the emperor were shown in three-dimensional aedicules.<sup>35</sup> An early instance of employing this

<sup>31</sup> BRECKENDRIDGE, J. D.: Portraiture. In: *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Ed. K. WEITZMANN. New York 1977, pp. 5-6, fig. 4.

<sup>32</sup> LEIN, E.: Die Bedeutung der Nischenrahmung an Orsanmichele für die Präsentation des Hl. Ludwig von Donatello und Veroccios Christus-Thomas-Gruppe. In: BECK, H. – BÜCKLING, M. – LEIN, E. (eds.): *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verocchio* (=Schriften des Liebighauses. Museum Alter Plastik). Frankfurt a. M. 1996, pp. 61-73.

<sup>33</sup> On the transposition of architectural and sculpted representations into painting, see ISRAËLS, M.: La pittura scolpita nella Firenze del primo Rinascimento. In: *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400 – 1460*. Eds. B. PAOLOZZI – M. BORMAND. Firenze 2013, pp. 151-157, esp. p. 152, figs. 129-130; pp. 188-189, Cat. No. VI.6 (entry

by A. DE MARCHI).

<sup>34</sup> See Chapter XIX, p. 271; <http://mitpress2.mit.edu/e-books/HP/hyp269.htm> (accessed on 12 September 2013).

<sup>35</sup> SCHAUERTE, T.: The Emperor Never Dies: Transitory Aspects of the Maximilian Memoria. In: *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*. Eds. E. MICHEL – M. L. STERNATH. München – London – New York 2012, p. 43, fig. 5; MICHEL, E.: “For Praise and Eternal Memory”. Albrecht Altdorfer’s Triumphal Procession for Emperor Maximilian I. In: *Ibidem*, p. 53, figs. 3a-3e; MICHEL, E.: Triumphal Procession of Emperor Maximilian. In: *Ibidem*, Cat. No. 53, fols. 80-84, pp. 230-231; MICHEL, E.: Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als Zweiter Natur*. Eds. Ch. WAGNER – O. JEHLE. Regensburg 2012, p. 111, figs. 77, 77a-77e.



10. A niche with *Doubting Thomas* by Andrea del Verrocchio (1467 – 1483). Florence, Orsanmichele. Photo: M. Walczak.

formula in the glorification of a bishop is the frontispiece in Ioannes Freyberger' *Exhortatio ad Colatores beneficiorum ecclesiasticorum* (Landshut [?] 1520), dedicated to Cardinal Bernardo Clesio [Fig. 11].<sup>36</sup> A culmination of this tradition in the art of the early

modern period can be found in the collection of prints by Dominicus Custos, executed for the most part in the last quarter of the sixteenth century, depicting the members of the Fugger family (*Fuggerorum et Fuggerarum... imagines*, 1593) and Europe's most famous knights (*Armamentarium Heroicum* by Archduke Ferdinand I of Tirol, 1603), all of whom were set within aedicules.<sup>37</sup> In the latter case, not only did architectural frames, but also tablets with inscriptions – transformed *Totenschilds* bearing texts by Jacob Schrenck von Notzing – allude to sepulchral monuments.

Of the elements characteristic of the Cracow portraits, a particularly important role is played by the scallop-shells, rendered with the use of chiaroscuro and suggesting the three-dimensionality of the picture space. They are suspended at the upper edge of the compositions, spreading out in the form of a fan above the heads of the hierarchs. A rich and varied symbolical meaning of the scallop was used in many ways, but it assumed a special meaning in the representations carrying eschatological content (e.g. the *Hetoimasia* under an arcade topped with a scallop-shell in an early-Byzantine marble relief in Berlin, Staatliche Museen).<sup>38</sup> In Renaissance painting, the eschatological connotations of the scallop-shell, which counted among the most important symbols of immortality and resurrection, came to the fore in the depictions of heavenly reality, e.g. in the famous Pala Montefeltre by Piero della Francesca in the Milan Brera (ca. 1472 – 1474).<sup>39</sup> A scallop appears also above the head of Saint Lawrence distributing alms in the decoration of the Cappella Niccolina in the Apostolic Palace in the Vatican City (Beato Angelico, 1447 – 1448), or in the *Triumph of Saint Thomas Aquinas* in the church of S. Maria sopra Minerva in Rome (Filippino Lippi, 1489 – 1491).<sup>40</sup> Although

<sup>36</sup> *La biblioteca del cardinale Bernardo Clesio*. Trento 1985, Cat. No. 131; *Ori e argenti dei santi*. Ed. E. CASTELNUOVO. Trento 1991, Cat. No. 26, pp. 142-143, fig. 44.

<sup>37</sup> ZÄH, H.: Die Ausgaben der Imagines und das kolorierte Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek. In: *Die Fugger im Bild. Selbstdarstellung einer Familiendynastie der Renaissance*. München 2010, pp. 115-130; STRECKER, F.: *Die künstlerische Gestaltung der Imagines: Repräsentation und Arbeitsökonomie*. In: *Ibidem*, pp. 131-143; see also the entire catalogue part of the quoted publication.

<sup>38</sup> BRILLIANT, R.: Scenic Representations. In: *Age of Spirituality* (see in note 31), p. 62, fig. 11.

<sup>39</sup> BORSI, F.: *Bramante*. Milano 1989, p. 147.

<sup>40</sup> VENCHI, I. – COLELLA, R. L. – NESSELRATH, A. – GIANTOMASSI, C. – ZARI, D.: *Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V* (=Recent Restorations of the Vatican Museums, 3. Ed. A. DUSTON OP). Città del Vaticano 1999, figs. 79-80.



11. Dedicatory engraving with the likeness of Cardinal Bernardo Clesio in Ioannes Freyberger's *Exhortatio ad Collatores benefactorum ecclesiasticorum*. Landsbut (?) 1520. Photo: Authors' archive.

in the mid-fifteenth century the scallop motif was used in architecture infrequently, it gained currency only a quarter of a century later thanks to the young Donato Bramante who repeatedly used it in the role of a niche topping in the recesses of the church S. Maria presso S. Satiro in Milan (1476 – 1482) and in his Roman *Tempietto* (1508).<sup>41</sup> Yet, it was only in the choir of S. Maria del Popolo (ca. 1508) [Fig. 12], and in Giuliano da Sangallo's designs for the new choir of St. Peter's basilica in the Vatican, modelled on the previously mentioned work, that an effect of remarkable austerity and monumentality was achieved by means of contrasting the severe apse walls with a huge plastic scallop decorating its half-dome.<sup>42</sup> In Poland in the mid-sixteenth century the motif of a niche with its head filled with a scallop had had a few local antecedents of the highest quality, for example in the Sigismund Chapel at Cracow Cathedral (a three-dimensional rendering)<sup>43</sup> and in the architectural decoration of the royal gardens on Wawel Hill (a flat version), which could have been freely taken advantage of by the authors of the portraits under discussion.<sup>44</sup>

The use of scallop in sepulchral art was influenced by ancient models, such as the sarcophagi in the Pisan Campo Santo, in which standing figures are set in niches enclosed within aedicules flanked by columns with spiral fluting.<sup>45</sup> Donatello, who had used the motif in the tombstones of Bishop Giovanni Pecci (ca. 1448 – 1450) in Siena Cathedral, and of Giovanni Crivelli (d. 1432) in the Roman church of S. Maria in Araceli,<sup>46</sup> contributed to its wider dissemination in

<sup>41</sup> BORSI 1989 (see in note 39), pp. 173-177, 251-259.

<sup>42</sup> Ibidem, pp. 287-290; VALTIERI BENTIVOGLIO, S.: Il coro di S. Maria del Popolo e il coro detto "del Rossellino" di S. Pietro. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20, 1976, No. 2, pp. 197-204, esp. p. 201, figs. 1, 2, 4, 6.

<sup>43</sup> MOSSAKOWSKI, S.: *King Sigismund Chapel at Cracow Cathedral (1515 – 1533)*. Cracow 2012, esp. Chap. VI: "Marble Figural Sculptures and Finishing Work (1526 – 1533)", pp. 210-227.

<sup>44</sup> FABIAŃSKI, M.: Wawelskie wirydarze Zygmunta Starego. In: *Studia Waweliana*, 14, 2009, p. 62, fig. 24.

<sup>45</sup> A fragment of a fourth-century sarcophagus depicting the *Traditio legis* scene (The Metropolitan Museum of Art, New York), in which all figures are standing within arcades supported by columns decorated in high relief and filled with scallops at the top, would be another good example. – KITZINGER, E.: *Christian Imagery: Growth and Impact*. In: *Age of Spirituality. A Symposium*. Ed. K. WEITZMANN. New York 1980, pp. 144-145, fig. 5.

<sup>46</sup> JOHNSON, G. A.: *Activating the Effigy: Donatello's Pecci Tomb in Siena Cathedral*. In: *Memory and the Medieval Tomb*. Eds. E. VALDEZ DEL ALAMO – C. S. PENDERGAST. Cambridge 2000, pp. 99-127; *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*. Eds. M. SEIDEL et al. Siena 2010, pp. 320-321, Cat. No. D.7 (entry by F. CAGLIOTI).



12. Donato Bramante:  
Chancel of S. Maria del  
Popolo in Rome, ca. 1508.  
Photo: M. Walczak.

the art of the fifteenth century. Under the influence of the above-mentioned works, the motif had become immensely popular and was used in numerous versions and variants. Frequent was a simple slab with an arcade containing the figure of the deceased, with his head on a pillow enclosed within a scallop, as in the tombs of Cardinal Guillaume-Hugues d'Estaing (d. 1455) in his titular church of S. Sabina on the Aventine, or of an anonymous Franciscan friar in Florence (Museo Stefano Bardini, ca. 1455).<sup>47</sup> A memorial slab in this type, commemorating the Canon Lorenzo Valla in the Basilica of St. John Lateran, was copied and published in Wrocław in 1574 among the 125 tables depicting tombstones executed by

the Silesian engraver Tobias Fendt as the result of his Italian journey made between 1559 and 1574, in *Monumenta Sepulcrorum*, his work that was extremely popular in Central Europe.<sup>48</sup> A similar composition, although restricted to half-figure, was used by Andrea di Piero Ferrucci in the monument to Marsilio Ficino (d. 1499) in Florence Cathedral, which was also included among Fendt's engravings.<sup>49</sup> Solutions in this type were used in non-figural tombs, e.g. in the Roman church of S. Maria sopra Minerva where a commemorative stele hewn in stone was set within an aedicule which, thanks to a painted illusionistic decoration, looked like a deep niche with a scallop in its head [Fig. 13].

<sup>47</sup> LA BELLA, C.: Memorie funerarie del primo Rinascimento nel pavimento di Santa Sabina all'Aventino. In: *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e architettura*. Eds. M. BEVILACQUA – D. GALLAVOTTI FAGIOLO. Roma 2010, p. 36, figs. 4-5; *Da Jacopo della Quercia a Donatello* (see in note 46), pp. 322-323, Cat. No. D.8 (entry by V. DI GENNARO).

<sup>48</sup> *Monumenta Sepulcrorum cum Epigraphis Ingenio et Doctrina Excellentium Virorum: Aliorumq tam precisi quam nostri saeculi memorabilium Hominum: De Archetipis expressa. Ex liberalitate Nob. et Clariss. Viri D. Sigefridi Rybisch Ec. Caesarii Consiliani. Per Tobiam Fendt, Pictorem et civem Vratislaviensem, in eas incisa et*

*edita. Anno Chr. MDLXXIII*; <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=35193&from=publication>, p. 43 (accessed on 15 September 2013); see MICHALSKI, S.: Seyfrieda Rybisch i Tobiasza Wendta "Monumenta Sepulcrorum cum epigraphis...". In: *O ikonografii świeckiej doby Humanizmu. Tematy – symbole – problemy* (=Idea i sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych. Ed. J. BIAŁOSTOCKI). Warszawa 1977, pp. 78-158.

<sup>49</sup> <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=35193&from=publication>, p. 39 (accessed on 15 September 2013); MICHALSKI 1977 (see in note 48), pp. 91, 143, figs. 24-25.



A motif of a bust of the deceased in a scallop, widespread in Roman art, was used in the glorification of the heroes of the past, for example in the “tabernacles” devoted to Julius Caesar and Trajan on the façade of Colleoni’s tomb chapel in Bergamo.<sup>50</sup> Yet, it was in sepulchral art that this motif enjoyed particular popularity, and was often used by the workshop of Alessandro Vittoria (e.g. the busts of Marc’Antonio Grimani in the church of S. Sebastiano, ca. 1559 – 1561; Niccolò Massa in Ateneo Veneto, ca. 1566 – 1569; and Giovanni Battista Perando in the church of S. Maria degli Angeli, 1586).<sup>51</sup> An important role in disseminating this solution in the Veneto was played by the monument of the great lover of antiquity, Cardinal Pietro Bembo (d. 1547), in the Paduan Santo. It consists of a huge aedicule with double columns, topped with a scallop, housing a bust hewn in stone by Danese Cataneo (with whom also the design of the entire monument has recently been associated). This work, executed in 1547 – 1548 and placed in the niche ca. 1549 – 1553 is considered the first *all antica* bust exhibited in a public space.<sup>52</sup>

The earliest examples employing the solution of an extensive arcade with a scallop-shell (supplemented with putti or naked erotes) occurring in sepulchral art north of the Alps can be found in the splendid bronze tomb slabs from the workshop of Peter Vischer the Elder commemorating the parson Anton Kress (d. 1513) in St. Lawrence church in Nuremberg and Godert Wigerinck (d. 1518) in St. Mary’s church in Lübeck.<sup>53</sup> With relation to the Cracow portraits, also a bronze tomb slab with an engraved figure of Willem van Galen (d. 1539), a deacon at Onze Lieve Vrouwekerk at Breda<sup>54</sup> and,



13. A memorial in the form of an aedicule, 15<sup>th</sup> century. Rome, S. Maria sopra Minerva. Photo: M. Walczak.

more importantly, a stone slab of Bishop Wilhelm Prusinowski (1572) in the church of Our Lady of the Snows in Olomouc, seem to be of importance.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> SCHOFIELD, R. – BURNETT, A.: The Decoration of the Colleoni Chapel. In: *Arte Lombarda*, 1992, No. 2, p. 71, figs. 36-37.

<sup>51</sup> MARTIN, T.: *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity* (=Clarendon Studies in the History of Art). Oxford 1998, Cat. Nos. 10, 18, 43, figs. 55, 79, 100.

<sup>52</sup> Ibidem, pp. 17-19, fig. 29; *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. Eds. G. BELTRAMINI – D. GASPAROTTO – A. TURA. Padova 2013, p. 379, Cat. No. 6.14 (entry by L. SIRACUSANO).

<sup>53</sup> HAUSCHKE, S.: *Die Grabdenkmäler Nürnberger Vischerwerkstatt 1453 – 1544* (=Denkmäler Deutscher Kunst – Bronzegeräte des Mittelalters). Ed. R. KAHSNITZ. Petersberg 2006, Bd. 6, Cat. Nos. 70, 74, figs. 228, 234.

<sup>54</sup> *Praal en Devotie. De Kanunniken in der Grote Kerk van Breda. Bidden en zingen in schoonheid* [n.p., n.d.]; <http://memo.hum.uu.nl/database/pages/objects.html> (ID 2849; accessed on 14 September 2013).

<sup>55</sup> JAKUBEC 2003 (see in note 21), pp. 273-274, Cat. No. 77, fig. 32; JAKUBEC 2009 (see in note 21), p. 32, fig. 11.

The columns flanking the representations of the Cracow bishops should be considered as a far more characteristic motif. Already Marian Sokołowski correctly identified them with the famous *columnae vitinae*, carved of white Greek marble, which, according to a widespread medieval tradition were supposed to have been taken from the Temple of Solomon in Jerusalem.<sup>56</sup> They were brought *de Grecias* by Constantine the Great for the decoration of the tomb of St. Peter in the Vatican basilica.<sup>57</sup> Originally four of them supported the baldachin over the tomb of the Prince of the Apostles, while two others held up the entablature joining the baldachin with the apse wall, as shown on a wooden casket from Pola (fifth century).<sup>58</sup> At the end of the sixth century, during the pontificate of Gregory the Great, the tomb of St. Peter was surmounted with an altar topped with columns of porphyry, while the marble columns were placed in a row at the entrance to the apse, creating a kind of screen-like partition. Pope Gregory III (731 – 741) received further six spiral columns as a gift from the Byzantine exarch Euty chius, which he had ordered to be put in front of the partition of Gregory the Great, thus creating an external structure similar in character to the previous one, and ultimately shaping the disposition of this cultic place.<sup>59</sup> Gregory III's partition was dismantled in 1507 and replaced by the eastern wall of a structure raised by Bramante in order to protect the tomb of

St. Peter during the construction works on the new basilica. The internal partition dating from the times of Gregory the Great was dismantled as late as 1592, but earlier had been recorded, e.g. in the *Donation of Constantine* painted by Giulio Romano in the so-called Constantine Hall in the Vatican Palace (1523 – 1524).<sup>60</sup> This scene is a kind of “reconstruction”, but one based on first-hand examination of the then still extant parts of the Constantinian church [Fig. 14].<sup>61</sup> At the beginning of the sixteenth century, two of the columns of the external partition were placed at the façade of the old basilica, in the entrance to the chapel of Pope John VII, and finally, at the behest of Pope Urban VIII, they were moved to the altar of St. Francis in the Holy Sacrament Chapel in the new basilica.<sup>62</sup> Bernini incorporated two further columns (ca. 1635) in the balcony of the northeast pier supporting the basilica's dome, devoted to St. Longinus. All remaining columns from the internal partition of Gregory the Great were incorporated into the balconies of the other three piers (devoted to Sts. Helena, Veronica and Andrew).<sup>63</sup> The most famous of them was *Colonna Santa*, a column that at least since the fifteenth century was thought to have been the one that Jesus was leaning on while disputing with the Doctors in the Temple. Great powers were ascribed to it, as testified by a stone partition with an inscription, set up already at the times when the column was in its original setting.<sup>64</sup> Currently it

<sup>56</sup> SOKOŁOWSKI, M.: *O wpływach włoskich na sztukę Odrodzenia u nas z powodu Wystawy zabytków z czasów Jana Kochanowskiego*. Kraków 1884, p. 18. For the fullest treatment of the tradition of Solomonic columns in art, see TUZI, S.: *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*. Roma [n.d.].

<sup>57</sup> *Liber pontificalis*. Ed. L. DUCHESNE. Paris 1886 – 1892, p. 417; WARD PERKINS, J. B.: The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns. In: *The Journal of Roman Studies*, 42, 1952, p. 22, n. 7, 13; TUZI (see in note 56), pp. 78-82.

<sup>58</sup> WARD PERKINS 1952 (see in note 57), p. 22, fig. 1; TUZI (see in note 56), p. 82, fig. 10.

<sup>59</sup> *Liber Pontificalis* (see in note 57), p. 194; TUZI (see in note 56), p. 83.

<sup>60</sup> FEHL, P. P.: Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino. In: *Artibus et Historiae*, 28, 1993, pp. 49-53, figs. 41-43.

<sup>61</sup> WARD-PERKINS 1952 (see in note 57), p. 24; TUZI (see in note 56), p. 83, fig. 18.

<sup>62</sup> WARD-PERKINS 1952 (see in note 57), loc. cit.

<sup>63</sup> LAVIN, I.: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's* (= Monographs on Archeology and the Fine Arts, 17). New York 1968.

<sup>64</sup> “H(a)ec e(st) illa colu(m)na in qua(m) d(omi)n(u)s n(oste)r YH'VS XPS appodiatu(s) \* dum populo predicabat et deo p(at)ri p(re)ces i(n) templo effundebat \* adberendo stabat qu(a)e una cu(m) aliis undeci(m) hic circu(m)stantibus de Salomonis templo in triumphum hui(us) basilic(a)e \* hic locata fuit: demones expellit et ab inuidis (sic) spiritibus vexatos liberos reddit \* et multa miracula cotidie facit; p(er) reverendissim(um) p(at)rem et d(omi)num Card(inalem) de Ursinis ornata: anno domin(i) MCCCCXXXVIII” – BUSIRI-VICI, A.: *La Colonna Santa del Tempio di Gerusalemme, etc.* Roma 1888; WARD-PERKINS 1952 (see in note 57), p. 24, n. 19; TUZI (see in note 56), pp. 90-92, fig. 29.



14. Giulio Romano: *The Donation of Constantine*, 1523 – 1524. Vatican City, Apostolic Palace, Sala di Costantino. Photo: M. Walczak.

is located in the Chapel of the Pietà in St. Peter's. As we can see, only one column from the set was lost, namely one that once used to be part of the screen ordered by Gregory III.

It would be difficult to determine whether the author of the Cracow paintings saw the famous monuments of Rome with his own eyes, yet it should be noted that the decoration of almost all columns from St. Peter's is similar. The shafts are divided into four sections, of which the first and the third are adorned with spiral or vertical fluting, while the second and the fourth segments are covered in relief grapevine decoration with frolicking putti. In most cases the relief was so high that its large pieces had come apart. Only two columns (now located in the Holy Sacrament Chapel) were deprived of the upper fluted segment at unspecified time; their flutings run at an angle of 45 degrees and the carved decoration is flat, featuring no figural motifs. They were recorded, in contracted form, already in Giacomo Grimaldi's

drawing, as located at the entrance to the oratory of John VII.<sup>65</sup> The above-mentioned truncation of the upper segments resulted in the lower parts of drums inorganically joining the capitals, while the secondary carved decoration overrun the area between volutes of the capitals. The same can be seen in both Cracow portraits.

Of similar forms (truncated as a result of removing the upper fluted segment) were also the columns used by Antonio da Sangallo the Younger while transforming the altar of Sts. Simon and Jude in the nave of the old Constantinian basilica into the Holy Sacrament Chapel (1542 – 1548). The erection of this chapel was related to the works undertaken in connection with the introduction of a wall dividing the construction site of the new St. Peter's basilica

<sup>65</sup> *La Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Codice Barberini latino 2733*. Ed. R. NIGGL. Città del Vaticano 1972.

from the parts of the old church built by Constantine the Great that were still extant in 1538.<sup>66</sup> The origin of these columns has not been determined, but they must have come, beyond any doubt, from the old basilica, just like the stone tabernacle carved by Donatello that was flanked by them. It was likely the earliest altarpiece flanked by twisted columns, and the popularity of such a solution in the art of the Eternal City in the sixteenth century is testified, for instance, by an altarpiece with a painting by Marcello Venusti (1575) in the chapel of the Lante della Rovere family in S. Maria sopra Minerva or an altarpiece with the Assumption of the Virgin Mary by Livio Agresti (ca. 1580) in the church of Santo Spirito in Sassia.<sup>67</sup>

The twisted, “Solomonic” columns had enjoyed widespread popularity over many centuries and could be found also outside Rome. In 1317 King Charles Robert of Anjou acquired two twisted columns from the Benedictine Abbey S. Maria in Monte near Andria in Apulia and had them placed in the church of S. Chiara in Naples.<sup>68</sup> These ancient supports most likely came from one of the foundations of Emperor Frederick II, but as early as the sixteenth century they were universally considered to be remnants of the Solomon Temple. Exact copies of Solomonic columns were produced during the great reform of the Church, at the close of the tenth century, as is testified by examples preserved in the churches of S. Trinita ai Monti in Rome and S. Carlo in Cave

di Palestrina (Latium), being probably remnants of choir screens.<sup>69</sup> A mention should also be made here about the actions of Pope Paschal I (ca. 817 – 819) who wanted to underscore the importance of the east part of the St. Praxedes church in Rome where the remains of over 2300 saints were laid to rest. In order to do so, the pope had a screen composed of six Corinthian columns with fluted shafts hewn out of white marble, consisting of segments divided by rings decorated with acanthus leaves, set up in front of the chancel arch.<sup>70</sup> As noted by Judson J. Emerick, although their shafts were not twisted, they bore clear resemblance to the Constantinian columns from St. Peter’s, a fact that was used by Paschal I for ideological purposes.<sup>71</sup> He repeated the principal elements of the spatial arrangement around St. Peter’s tomb in the Vatican, introduced during the pontificate of Leo III (808 – 809), referring not to the ancient idea of Imperial Rome, but to the conception of papal power, established in the Carolingian period. In the sixteenth century, however, these works were unknown because they had been bricked up as a result of introducing choir lofts on either side of the chancel at the time when Antonio Pallavicini (1489 – 1503) was the cardinal titular of S. Prassede.<sup>72</sup> It was only during the reconstruction of the church, undertaken by Cardinal Ludovico Pico della Mirandola (1728 – 1731), that they were revealed and presented in the newly arranged chancel.<sup>73</sup>

<sup>66</sup> ZAMPA, P.: Arredi architettonici rinascimentali nella basilica costantiniana: la capella del Sacramento. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N.S., 25 – 30, 1995 – 1997 (1997), pp. 167-174; RICE, L.: *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621 – 1666*. Cambridge 1998, p. 21, fig. 25.

<sup>67</sup> An extensive treatment of the use of twisted columns in altarpieces can be found in DUHEM, S.: La colonne “salomonique” dans le décor du retable; genèse des modèles. Quelques exemples d'utilisation dans l'ornementation des retables français et espagnols (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles). In: *Art sacré*, 25, 2008, pp. 198-219.

<sup>68</sup> WARD-PERKINS 1952 (see in note 57), p. 27.

<sup>69</sup> CLAUSSEN, P. C.: Magistra Latinitas – Opus Romanorum. Aspekte kirchlicher Reform in der Sakralarchitektur und liturgischen Ausstattung in Rom. In: *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik*.

Vol. 1: *Essays*. Eds. Ch. STIEGEMANN – M. WERNHOFF. München 2006, p. 306, fig. 5; *Compostella and Europe. The Story of Diego Gelmírez*. Milano 2010, p. 349.

<sup>70</sup> EMERICK, J. J.: Focusing on the Celebrant: the Column Display inside Santa Prassede. In: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 59, 2000 (2001), pp. 129-159.

<sup>71</sup> Ibidem, pp. 141-151.

<sup>72</sup> On this remodelling, see CAPERNA, M.: *La Basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*. Roma 1999, pp. 83-88, figs. 121, 123-124.

<sup>73</sup> EMERICK 2000 (2001) (see in note 70), p. 135, fig. 4; on the initiatives of Cardinal Mirandola, see CAPERNA 1999 (see in note 72), pp. 107-122, fig. 151; CODA, C.-G.: *Duecento corpi di martiri. La relazione di Benigno Aloisi (1729) e il ritrovamento delle reliquie nella basilica di Santa Prassede in Roma* (=Miscellanea della Società Romana di storia patria, 46). Roma 2004.

Since the fifteenth century Solomonic columns had fairly often served as a source of inspiration for various artists, one of the first being Jean Fouquet who saw them on his visit to Rome in 1446. Many years later, he depicted them several times in the illuminated manuscript of the Hours of Étienne Chevalier (ca. 1452 – 1460; Chantilly, Musée Condé). This motif was repeated (most likely, after Fouquet's drawing) by his main pupil and follower, The Master of the Munich Boccaccio, in Joseph Flavius' *Antiquities of the Jews* (e.g. *Pompey in Solomon's Temple*, 1470 – 1475; Paris, Bibliothèque Nationale, MS fr. 247, fol. 293v).<sup>74</sup> Yet, it was Raphael who had most significantly contributed to the dissemination of this motif thanks to employing twisted columns as the coulisses in the *Healing of the Lame Man* by Saints Peter and John from the series of his tapestry cartoons for the Sistine Chapel of 1514 – 1515 (London, Victoria & Albert Museum).<sup>75</sup> The above examples, just like the *Circumcision of Christ* by Giulio Romano of 1518 (Paris, Louvre), feature columns composed of four sections of the shaft, with superimposed segments decorated with spiral fluting.<sup>76</sup> Although these enjoyed a far greater popularity, also “truncated” columns were represented, all the more so that they were readily available at the entrance to the oratory of John VII and in Sangallo's Holy Sacrament altarpiece in the still extant Constantinian basilica. A spectacular reference to them was also made in the wall paintings decorating the Oratorio del Gonfalone in Rome (1569 – 1572).<sup>77</sup> The columns from the

Vatican basilica were consistently used in the pictorial propaganda of Paul III: Giorgio Vasari depicted them in the scene of *Rewarding Virtue* in the Sala dei Cento Giorni of the Palazzo Cancellaria (1546), and Francesco Salviati in his *Triumph of Paul III* in the Sala dei Fasti Farnesiani of the Palazzo Farnese in Rome (1552).<sup>78</sup> In both cases the fancifully twisted supports frame the image of the pope seated on the throne, a fact that testifies to the special role they played in the propagation of the idea of *plenitudo potestatis*, the authority of the pope as the head of the Church and the Vicar of Christ.<sup>79</sup> The popularity of this tradition in the second half of the sixteenth century is evidenced, for example, by the columns (without the upper, fluted drums) represented as coulisses of the papal throne in the *Confirmation of the Rule of Saint Francis by Pope Innocent III* in the cycle of wall paintings in the cloister of the Franciscan Observant friary at the Ognissanti church in Florence (Jacopo Ligozzi, after 1599).<sup>80</sup> A unique example of using the motif under discussion (a column in the more sumptuous and unmodified version) in sepulchral art is the memorial for the heart of the Great Constable of France Anne de Montmorency from the church of the Celestins in Paris (now in the Louvre) sculpted by Barthélemy Prieur in 1571.<sup>81</sup>

Although graphic reproductions of columns in the “Solomonic order” were extremely popular, there exist only a few sixteenth-century prints in which they were shown. Most easily available were likely their depictions in the work by Jacques Androuet

<sup>74</sup> TUZI (see in note 56), p. 92, fig. 31; INGLIS, E.: Fouquet peintre d'histoire. In: *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVI<sup>e</sup> siècle*. Ed. F. AVRIL. Paris 2003, p. 73, fig. 4; INGLIS, E.: *Jean Fouquet and the Invention of France. Art and Nation after the Hundred Years War*. New Haven – London 2011, pp. 53, 61, figs. 53, 67. On the importance of Fouquet's work for the representation of Antiquity in late medieval French art, see JACOB, M.: *Dans l'atelier des Colombes (Bourges 1470 – 1500). La représentation de l'antiquité en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*. Rennes 2012, esp. pp. 128-148.

<sup>75</sup> SHEARMAN, J.: *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. London 1972, pp. 56, 80, 98, 119; TUZI (see in note 56), pp. 154-158, fig. 1.

<sup>76</sup> TUZI (see in note 56), p. 160, fig. 6.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 166, figs. 19-21.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 170.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> HOFFMANN, S.: *Der Freskenzyklus zu den Ursprüngen des Servitenordens im Chiostro dei Morti der Santissima Annunziata in Florenz (1604 – 1618)* (=Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, I Mandorli, 18. Eds. A. NOVA – G. WOLF). Berlin 2013, pp. 98-99, figs. 47-49.

<sup>81</sup> DREILING, S. A.: Herzvereinigung von König und Konnetabel: Das monument du cœur des Anne de Montmorency in der Pariser Cölestinerkirche als monumentaler Loyalitätsbeweis. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36, 2009, pp. 145-183.



15. Solomonic column, engraved by Nicholas Béatrizet, published by Antoine Lafréry (Antonio Lafreri). Repro: TUZI (see in note 56).

Ducerceau *Exempla arcuum*, published in Orleans in 1549.<sup>82</sup> In two engraved arches he used double spiral columns in the more sumptuous version as well as supports with undivided column-shafts, evenly covered with floral decoration. The same author introduced a column with a shaft divided into four sections in his *Petit traité des cinq ordres de colonne*, published in Paris shortly before his death, in 1583. More significant, however, from the perspective of the research on the Cracow portraits, are prints by the French engraver Nicholas Béatrizet (d. after 1560), brought out by Antoine Lafréry (Antonio Lafreri, d. 1577), a French publisher active in Rome. One of these works shows a single Solomonic column in the truncated version [Fig. 15], while another represents columns in the same type flanking the “true image” of Our Lady of Loreto [Fig. 16].<sup>83</sup> It is, to the best of our knowledge, the oldest example of a print in which twisted columns form part of an aedicule and frame a stately representation.

To the last motifs we should like to examine here, belong the nude *erotes* – wingless boys with rosy skin, rounded shapes and tiny, fair curls – that are shown standing on the capitals and drawing back heavy draperies above the bishops’ heads. These *spiritelli* belong to a genre that was particularly popular in the fifteenth century and that was described by Wilhelm von Bode as “the only true genre motif in the art of this period”.<sup>84</sup> This solution is derived from the sepulchral art of ancient Rome and had there a number of antecedents, e.g. in the sarcophagus of Marcius Hermes and his wife Marcia in the so-called “ $\varphi$ ” mausoleum in the necropolis under St. Peter’s basilica, or in an anonymous sarcophagus in the Musées Royaux d’Art

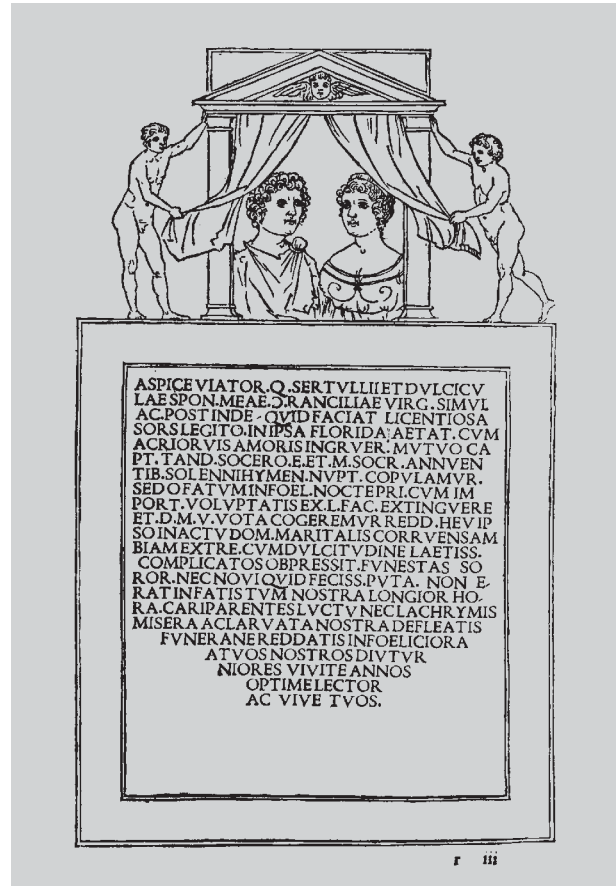
<sup>82</sup> TUZI (see in note 56), p. 228, fig. 50; GÜNTHER, H.: Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände. In: *RIHA Journal* 0015, 12 January 2011, figs. 6-7.

<sup>83</sup> TUZI (see in note 56), pp. 241, 245, fig. 4, 8.

<sup>84</sup> BODE, W.: Versuche der Ausbildung des Genre und der Putto in der Florentiner Plastik der Quattrocento. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 11, 1890, pp. 253-279. It is symptomatic that a part of a recent huge exhibition on the origins of Renaissance sculpture in Florence has been devoted to the representations of naked boys. – BORMAND, M.: Gli “spiritelli” del Rinascimento. In: *La Primavera del Rinascimento* (see in note 33), pp. 111-117.



16. The “true image” of Our Lady of Loreto, engraved by Nicholas Béatrizet, published by Antoine Lafréry (Antonio Lafreri). Repro: TUZI (see in note 56).



17. The Tomb of Sertullius and Rancilla in Francesco Colonna’s *Hypnerotomachia Poliphili*. Venice 1499. Photo: Authors’ archive.

et d’Histoire in Brussels.<sup>85</sup> Yet, there is no need to investigate whether the works of ancient art had been known in sixteenth-century Poland, because a parallel solution appeared in the engraved image of the tomb of Sertullius and Rancilla in Francesco Colonna’s *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice 1499) [Fig. 17].<sup>86</sup> Furthermore, an almost identical composition is featured in one of the tables in *Monumenta Sepul-*

*crorum* by Rybisch and Fendt (Wrocław 1574).<sup>87</sup> For the record, however, let it be noted that a motif of boys (winged or not) accompanied by a scallop-shell was popular in the sixteenth century, as is testified, for example, by a composition by Hans Daucher of ca. 1530 in Augsburg (Maximilianmuseum).<sup>88</sup> Such combinations appeared also in prints, for instance, in the frontispiece to the popular work by Wenzel

<sup>85</sup> ZANDER, P.: *The Necropolis under St. Peter’s Basilica in the Vatican*. Roma 2009, fig. 58.

<sup>86</sup> Chapter XIX, p. 269; <http://mitpress2.mit.edu/e-books/HP/hyp269.htm> (accessed on 12 September 2013); see LUCHS, A.: A Sculpture of Longing, Tullio Lombardo, Nostalgia for Antiquity, and Modern Venetian Sculpture. In: *Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance Sculpture*. Ed. A.

LUCHS. New Haven – London 2009, p. 7, fig. 4.

<sup>87</sup> See <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=35193&from=publication>, p. 108 (accessed on 15 September 2013); see above, note 48.

<sup>88</sup> ESER T.: *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*. Berlin 1996, Cat. No. 28, p. 213, fig. 49.



18. Giulio Romano: *Saint Damasius*, 1520 – 1524. Vatican City, Apostolic Palace, Sala di Costantino. Photo: M. Walczak.

Jamnitzer *Perspectiva Corporum Regularium* (Nuremberg 1568) engraved by Jost Ammann.<sup>89</sup> Among other very important (but no longer extant) examples using the ancient motif of boys with a curtain (in these

cases, treated as baldachin or *paludamentum*) are: the equestrian statue of the Grand Marshal of France Pierre de Rohan (d. 1513) over the entrance gate to the Castle of the Verger, and the tomb monument to bishop Agostino Zanetti in the church of S. Domenico in Bologna carved by Giovanni di Zaccaria Zacchi (ca. 1549?).<sup>90</sup> The image of the latter was reproduced in *Monumenta Sepulcrorum* by Rybisch and Fendt.<sup>91</sup> A motif of erotes drawing back a curtain appeared similarly in the scene of the coronation of Pope Pius III depicted on his tomb in S. Andrea della Valle in Rome.<sup>92</sup> Nevertheless, when considering the sources of the solutions under discussion, still another possibility should be taken into account. The motif of nude figures combined with a scallop-shell, and at that in a particularly monumental rendering that stands for a quintessential representation of papal authority, appears in the already mentioned wall paintings in the Sala di Costantino in the Vatican. The murals, done for Pope Clement VII, were executed around 1520 – 1524 under the supervision of Giulio Romano, likely using to some extent Raphael's cartoons.<sup>93</sup> The iconographic programme of this most stately room in the Apostolic Palace glorifies the Church, proclaiming its victory over paganism and emphasises the roots of the papacy in Rome (the scenes showing: *The Constantine's Vision of the Cross*, *The Battle of the Milvian Bridge*, *The Baptism of Constantine*, and *The Donation of Constantine*). On the sides of these huge narrative compositions appear painted aedicules, housing deep niches topped with imposing scallop-shells, in which saint popes from the first centuries of Christianity – Silvester, Damasius, Leo, Clement and Urban – are shown enthroned in pontifical robes [Fig. 18]. What is more, in order to extol the Medicis, the device of contemporising

<sup>89</sup> Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700. Nürnberg 1985, Cat. Nos. 756-757, pp. 479-480.

<sup>90</sup> ASCHER, Y.: Giovanni Zacchi and the Tomb of Bishop Zanetti in Bologna. In: *Source*, 12, 1993, No. 4, pp. 24-29, figs. 1-2.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 24; MICHALSKI 1977 (see in note 48).

<sup>92</sup> RÖLL, J.: Das Grabmonument Papst Pius III. In: *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus* (=Symbolische Kommunikation und ge-

sellschaftliche Wertsysteme. Schriftreihe des Sonderforschungsbereich 496, 2). Eds. J. POESCHKE – B. KUSCH – T. WEIGEL et al. Münster 2002, pp. 247-248, fig. 6.

<sup>93</sup> CORNINI, G. – DE STROBEL, A. M. – SERLUPI CRESCENZI, M.: La sala di Costantino. In: *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*. Ed. G. CORNINI. Milano 1993, pp. 167-201; FEHL 1993 (see in note 60), pp. 9-76; ROHLMANN, M.: Leoninische Stegverheißung und clementinische Heilserfüllung in der Sala di Costantino. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, No. 2, pp. 153-169.



the representations of the past has been used here, and Clement I has the features of Pope Leo X (1513 – 1521), while Pope Clement VII (1523 – 1534) was portrayed in Leo the Great.<sup>94</sup>

The Cracow memorial portraits of Bishops Maciejowski and Krasieński seem to have been executed with unparalleled erudition and are deeply rooted in the tradition of Renaissance art. Particularly noticeable are frequent references to Rome, a fact that may suggest that the author of the iconographic programme had had firsthand knowledge of the art of the Eternal City. Stanisław Hozjusz, in his *Life of the Bishop of Cracow Piotr Tomicki...*, wrote: “His eyes were constantly turned to Italy; at night his thoughts were directed towards Italy, and it was Italy that he most intensely yearned for, because he knew that it was there that all kinds of sciences were moved from Greece and a centre of all areas of study was located; he had read that Italy was the element of talented people and the best place for pursuing all branches of knowledge, and he contended that all his efforts and work would be lost, unless they be given to Italian scholars to be transformed.”<sup>95</sup> Jan Ocieski of Ocieszyn, one of the first Polish travellers who recorded his impressions, visited Italy in 1540 – 1541 and left in his diary a description of his tour of the Vatican’s St. Peter’s basilica and the papal chambers (which, incidentally, he considered to be rather “smallish”).<sup>96</sup> Samuel Maciejowski had studied in Bologna and Padua, and the life on his court served as a model for the poet Łukasz Górnicki when he compiled the Polish version of Baldassare Castiglione’s *Il Libro del Cortigiano* (1566).<sup>97</sup> The profound interest of this hierarch in matters Italian is attested by his tomb

chapel at Cracow Cathedral, which was modelled on the chapel of Bishop Piotr Tomicki; the cathedral’s high altar in the form of triumphal arch<sup>98</sup>, as well as the first Renaissance-style villa in Poland in the Cracow suburb of Prądnik.<sup>99</sup> Franciszek Krasieński also studied in Bologna and visited the papal court in Rome twice.<sup>100</sup> The combination of motifs used by the papal propaganda, especially during the pontificates of Clement VII and Paul III, may suggest their intentional use in the portraits under discussion, aimed at underscoring the links between Cracow and Rome and the apostolic tradition. From the point of view of the local tradition, these works ostentatiously ceased to display borrowings from German art, the references to which (e.g. gilt backgrounds with tooled decoration, columns with candelabrum motifs and fancy arcades, and ornaments mixing Gothic and Renaissance motifs) are still visible in the portraits of the Franciscan gallery dating from the first half of the sixteenth century. They may be interpreted as Italian-style monuments erected to glorify the sacerdotal mission of the bishops (the Solomonic columns) as well as their unique connections with Rome. Although it would be difficult to determine who and when could have conceived their iconography, this must have happened at the time when religious controversies started to intensify in the Polish-Lithuanian Commonwealth, and likely also during the Council of Trent, as it seems that the portraits under discussion were not done at the same time, and the image of Maciejowski, painted probably shortly after his death, and of lesser artistic quality, was later used as a model for the portrait of Krasieński.

<sup>94</sup> LANGEDIJK, K.: *The Portraits of the Medici: 15<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> Centuries*. Vol. 2. Firenze 1983, No. 83, p. 1441; ROHLMANN 1994 (see in note 93), pp. 154-155, figs. 2-3; DI TEODORO, F. P.: I ritratti di papa Leone X “pacificus ac charitatis amator”. In: *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*. Eds. N. BALDINI – M. BIETTI. Firenze 2013, p. 212, fig. 15.

<sup>95</sup> Quoted after WRZEŚNIAK, M.: *Roma Santa Fiorenza Bella. Dzieła sztuki w dziennikach polskich podróżników do Włoch w XVI i XVII wieku*. Warszawa 2010, p. 99.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>97</sup> DWORACZEK, W.: Maciejowski Samuel. In: *Polski słownik biograficzny*. Vol. 19. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, pp. 64-69, esp. pp. 67-68; WOJTKOWSKA-

-MAKSYMIAK, M.: “Gentiluomo cortigiano” i “dworzanie polskie”. *Dyskusja o doskonałości człowieka w Il Libro del Cortigiano Baldassara Castiglione i w Dworzaninie polskim Łukasza Górnickiego* (=Studia Staropolskie, N.S., 13 [69]). Warszawa 2007, esp. pp. 38-39.

<sup>98</sup> PENCAKOWSKI, P.: Renesansowy ołtarz główny z katedry krakowskiej w Bodzentynie. In: *Studia Waweliana*, 11 – 12, 2002 – 2003, pp. 107-155.

<sup>99</sup> SOBALA, M.: Rezydencja biskupów krakowskich na Prądniku. In: *Rocznik Krakowski*, 75, 2009, pp. 43-69.

<sup>100</sup> URBAN, W.: Krasieński Franciszek. In: *Polski słownik biograficzny*. Vol. 15. Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, pp. 171-173.

## Spomienkové portréty biskupov Samuela Maciejowskeho a Františka Krasínskeho v ambite františkánskeho kláštora v Krakove

### Resumé

Vzorom portrétnych galérií biskupov bol súbor 42 *imagines clipeatae* predstavujúcich pápežov v Bazilike S. Paolo fuori le Mura, vytvorený za Leva I. Veľkého (440 – 460). Galérie biskupských spodobení boli najčastejšie umiestňované v katedrálach (napr. v transeptoch, na chórových prepážkach či v stálach), alebo v príľahlých priestoroch, ako je sakristia a kapitulná sieň. Tradične boli v rezidenciách, kde typovo zodpovedali galériám predkov v novovekých magnátskych sídlach (napr. galéria krakovských biskupov v Kielce). *Sui genesis* galériami sú aj zoskupenia náhrobkov situované v katedrálach chrámoch (najpôsobivejšie v sídlach diecéz Ríše, okrem iného v Mainzi, Trevíri, Kolíne nad Rýnom, Würzburgu a Eichstätte), alebo kostoly v rezidenčných mestách (napr. kolégium v Łowiczi).

Bezprecedentným prípadom je galéria krakovských biskupov v ambite františkánskeho kláštora v Krakove. Najstaršie obrazy z nej boli vytvorené v 30. rokoch 15. storočia a ich fundácia sa pripisuje kardinálovi Zbigniewovi Oleśnickemu (krakovský biskup 1423 – 1455). Až do začiatku 16. storočia bola galéria dopĺňaná v technike al secco. Z 34 diel zaznamenaných v roku 1596 sa dodnes zachovali fragmenty 13 portrétov hierarchov sediacich *in pontificalibus* na spoločnom tróne [Obr. 1]. Pod každým portrétom bol erb a nad ním krátka inskripcia biografického charakteru. Takto zobrazená „cirkevná rodina“ bola exemplifikáciou princípu apoštolskej sukcesie a tvorila obrazový ekvivalent rukopisných a tlačených katalógov biskupov.

Koncepcia tejto františkánskej galérie sa zmenila na začiatku 16. storočia, kedy vznikla dosková maľba biskupa Jána Konarskeho (1503 – 1525) predstavujúca celú figúru stojacu v arkáde, s dreveným rámom a nápisom. Tento obraz sa nezachoval a jeho rekonštrukcia je založená na spätnej projekcii kompozičného modelu známeho z príbuzných portrétov. Kombinácia reprezentatívneho portrétu biskupa, architektonického rámovania a nápisu dodáva tým-

to dielam kvázi náhrobnú funkciu, ktorá je spojená s funkciou ambítov kláštora, tradične používaných pre pohrebné účely. Modelovým príkladom čerpania podnetov z riešení špecifických pre sepulkrálnu umenie je portrét Andreja Zebrzydowskeho (zom. 1560) vsadený kedysi do dnes už nezachovanej perspektívne zachytenej arkády [Obr. 3]. Z kompozičného hľadiska zodpovedá takým dielam ako napr. bronzový náhrobok olomouckého biskupa Mareka Kuenta (Hans Straubinger v Norimbergu, 1565), alebo Magdaleny van Renesie (zom. 1543) v Grote Kerk v Brede [Obr. 2].

Štúdia sa zaoberá dvojicou rozmerných tabuľových malieb (rozmer 2,35 × 1,25 m a 2,41 × 1,24 m) predstavujúcou Samuela Maciejowskeho (1545 – 1550) [Obr. 4] a Františka Krasínskeho (1572 – 1577) [Obr. 5-6]. Ich vzájomná väzba bola už v literatúre reflektovaná. Barbara Miodońska zdôraznila u týchto diel „dalekosiahle spojitosti ako z hľadiska motívov v nich použitých, tak aj v rovnakom zmysle pre formu“, pri malom rozdiely v kvalite prevedenia (portrét Krasínskeho kvalitatívne prevyšuje spodobenie Maciejowskeho). Pripustila tiež, že portrét Maciejowskeho bol vytvorený mnoho rokov po smrti biskupa, pravdepodobne krátko po roku 1577, spolu s portrétom Krasínskeho, ktorý sa zas podobá na portrét Anny Jagelovskej v korunovačnom odevu zo Žigmundovskej kaplnky na Waweli [Obr. 7]. Z nápisov pod portrétmi je zrejmé, že vznikli po smrti oboch biskupov, a teda správne po 1550 a po 1577. Nápis na portréte Krasínskeho tiež hovorí o fundácii zo strany vykonávateľov poslednej vôle biskupa.

Oba obrazy sú prenesením jedného z aktuálnych motívov ranonovovekej architektúry – polkruhovej niky s mušľovou konchou doplnenej po stranách stĺpmi. Príbuzné riešenie možno vidieť u konzulárnych diptychov neskoršej antiky; v renesancii sa v tomto ohľade vzorovou stala kompozícia Neveriaceho Tomáša od Andrea del Verrocchio na fasáde Orsanmichele vo Florencii (1467 – 1483),

a tiež freskový portrét Jacopone da Todi od Paola Uccella v katedrále v Prato (Museo dell'Opera del Duomo, okolo 1433 – 1434), kde riešil problematiku maliarskej transpozície motívu postavy v nike (v redukovanej verzii bez rámujujúcich architektonických prvkov).

Edikula bola jedným z najčastejšie využívaných motívov slúžiacich komemorácii, o čom svedčí aj drevorez zobrazujúci edikulový náhrobok v *Hypnerotomachia Poliphili* od Francesca Colonna (Benátky, 1499). Skorým príkladom použitia tejto formy na glorifikáciu biskupa je frontispice *Exhortatio ad Colutores benefactorum ecclesiasticorum* Joanna Freybergera (Landshut?, 1520), dedikovaný kardinálovi Bernardovi Clesiovi [Obr. 11]. V umení raného novoveku kulminuje táto tradícia v rytinách Dominika Custosa predstavujúceho v edikulách členov rodu Fuggerovcov (*Fuggerorum et Fuggerarum... imagines*, 1593) a najslávnejších rytierov Európy (*Armamentarium heroicum*, 1603).

Osobitnú úlohu v týchto portrétoch zohrávajú veľarovo rozložené mušle nad hlavami hierarchov. Bohatá symbolika mušle našla významné využitie pri realizáciách spojených s eschatologickým obsahom (napr. Hetoimasia v arkáde ukončenej mušľou na ranobyzantskom mramorovom reliéfe; Berlín, Staatliche Museen). Mušľa, ako jeden z najvýznamnejších symbolov nesmrteľnosti a vzkriesenia, našla uplatnenie napr. v *Pala Montefeltro* od Piera della Francescu (Miláno, Brera, asi 1472 – 1474). V architektúre ju spopularizoval Donato Bramante (napr. S. Maria presso S. Satiro v Miláne, 1476 – 1482, či rímske Tempieto, 1508). V Poľsku, v druhej štvrtine 16. storočia, sa motív niky s mušľovou konchou objavil v Žigmundovskej kaplnke v katedrále v Krakove, ako aj v architektúre kráľovského záhradného pavilónu na Waweli (v plošnom prevedení). Využitie mušle v sepulkrálnom umení bolo dôsledkom vplyvu anticých vzorov, akými boli napr. sarkofágy sústredené v Campo Santo v Pise. K rozšíreniu tohto motívu v umení 15. storočia prispel Donatello náhrobnými doskami biskupa Giovanniho Pecciega (okolo 1448 – 1450, katedrála v Siene) a Giovanniho Crivellega (zom. 1432, S. Maria in Aracoeli v Ríme). Náhrobná doska tohto typu pripomínajúca kanonika Lorenza Valla v Lateránskej Bazilike Sv. Jána bola prekreslená a v tlači opublikovaná vo Vroclavi v roku 1574 v *Monumenta Sepulcrorum* Tobiasa Fendta. V sepulkrálnom

umení na sever od Álp patria k najskorším príkladom využitia rozvinutej arkádovej formy s mušľou bronzové tabule z dielne Petra Vischera st. – Antona Kressa (zom. 1513, kostol sv. Vavrinca v Norimbergu) a Goderta Wigerincka (zom. 1518, Mariánsky kostol v Lübecku). V súvislosti s portrétmi krakovských biskupov nemožno tiež opomenúť náhrobné dosky Willema van Galen (zom. 1539, Onze Lieve Vrouwekerk v Brede) a biskupa Williama Prusinowskeho (1572, kostol Panny Márie Snežnej v Olomouci).

Stĺpy flankujúce portréty krakovských biskupov sú *columnae vitineae* z bieleho mramoru, ktoré mali podľa tradície pochádzať zo Šalamúnovho chrámu v Jeruzaleme. Z podnetu Konštantína Veľkého boli privezené *de Grecias* a použité na výzdobu hrobu sv. Petra vo vatikánskej bazilike. Pápež Gregor III. (731 – 741) získal ako dar od byzantského exarchu Eutychia šesť takýchto špirálovito stočených stĺpov. Z nich vytvorené chórové prepážky boli rozobrané v rokoch 1507 a 1592. Zo stĺpov, ktoré tvorili vonkajšiu prepážku, boli dva na začiatku 16. storočia postavené k fasáde starej baziliky, pri vchode do kaplnky pápeža Jána VII., potom za Urbana VIII. boli použité v oltári sv. Františka v kaplnke Najsv. Sviatosti novej baziliky. Ďalšie dva boli Gianlorenzom Berninim (okolo 1635) použité vo výzdobe balkónu severovýchodného piliera pod kupolou baziliky. Do balkónov na ostatných pilieroch boli vsadené všetky stĺpy z vnútornej časti prepážky fundovanej Gregorom Veľkým. Zvláštnej úcte sa tešil stĺp *Colonna Santa*, ktorý bol minimálne od 15. storočia považovaný za ten, o ktorý sa Ježiš opieral v čase dišputy so židovskými učencami v chráme (teraz v kaplnke Piety). Jeden stĺp zo súboru sa nezachoval.

Rímske stĺpy mali drieky rozdelené do štyroch častí, z ktorých prvú a tretiu vyplňali špirálovito stočené alebo zvislé drážky, zatiaľ čo druhú a štvrtú časť umelecká výzdoba v podobe viniča s putti. Dva stĺpy (dnes v kaplnke Najsv. Sviatosti) boli zbavené horného segmentu so žliabkami a ich sochárska výzdoba je plochá bez figurálnych motívov. Uvedené odstránenie hornej časti spôsobilo, že drieky sa spájajú s hlavicami bez jasnej hranice a dorezané rastlinné prvky prerastajú priamo do volúty. To isté možno pozorovať u stĺpov na oboch portrétoch v Krakove.

Stĺpy z vatikánskej baziliky boli dôsledne používané v obrazovej propagande Pavla III. Giorgio

Vasari ich predstavoval v scéne Odmenenia cnosti v Sala dei Cento Giorni v Palazzo Cancellaria (1546) a Francesco Salviati v Triumfe Pavla III. v Sala dei Fasti Farnesiani v Palazzo Farnese v Ríme (1552). V oboch prípadoch skrútené fantazijné podpory tvoria orámovanie pápeža na tróne, čo dokazuje ich osobitnú úlohu pri propagovaní myšlienky *plenitudo petestatis* rímskeho biskupa ako hlavy cirkvi a Kristovho vikára.

Grafické výtlačky Šalamúnovho stĺpu v 16. storočí boli najjednoduchšie dostupné v *Exempla arcuum* Jacquesa Androueta Ducerceau (Orleans, 1549), ktorý stĺp so štyrmi bubnovými časťami drieku zaradil aj do publikácie vydané v Paríži *Petit Traité des cinq Ordres de Colonne* (1583). Vo vzťahu k štúdiu krakovských portrétov majú zrejme väčší význam rytiny Nicholasa Béatrizeta (zom. po 1560), vydané prostredníctvom Antoina Lafréryho (†1577) pôsobiaceho v Ríme. Jedna z nich ukazuje samostatný stĺp v skrútenej verzii, ďalšie stĺpy v rovnakom type rámujuce „pravdivý obraz“ Panny Márie Loretánskej [Obr. 15-16] – najstarší nám známy príklad rytiny, kde sú tordované stĺpy súčasťou edikuly rámujucej zobrazenie reprezentačného charakteru.

Interpretáciu napokon vyžaduje aj spodobenie nahých erotov – bezkrídlych chlapcov, ktorí stáli na hlaviciach stĺpov rozhrňajúc nad hlavami biskupov ťažké závesy. Majú množstvo precedensov v staroveku. Pre nás zaujímavé riešenie možno vidieť na leptě náhrobku Sertulliusa a Rancilli v *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colonna (Benátky, 1499) [Obr. 17]. Takmer identická kompozícia sa nachádza aj v *Monumenta Sepulcrorum* Rybyscha a Fendta (Vroclav,

1574). Tento motív sa objavil tiež v scéne korunovácie pápeža Pia III. na jeho náhrobku v kostole S. Andrea della Valle v Ríme. V spojení s mušľou sa objavuje v monumentálnych verziách nástenných malieb v sále Konštantína Veľkého vo Vatikáne, vytvorených pre Klementa VII. (Giulio Romano, zrejme s využitím kartónov Rafaela, okolo 1520 – 1524). Glorifikujú cirkev, zdôrazňujú jej víťazstvo nad pohanstvom a zdôrazňujú vzťah pápežstva s Rímom. Na stranách týchto veľkých historických kompozícií sú namaľované edikuly s nikami ukončenými mušľou, v ktorých na trónoch sedia svätí pápeži z prvých storočí kresťanstva [Obr. 18]. Aktualizáciu možno vidieť v prenesení rysov pápeža Leva X. (1513 – 1521) na Klementa I. a pápeža Klementa VII. (1523 – 1534) na Leva Veľkého.

Spomienkové portréty krakovských biskupov Maciejowskeho a Krasínskeho sa javia ako diela erudované. Zvláštnu pozornosť pútajú početné odkazy na Rím, čo môže naznačovať, že autori ich ikonografického programu poznali umenie večného mesta z autopsie (aspoň autor prvého z nich). Kombinácia niekoľkých motívov používaných v pápežskej propagande môže poukazovať na ich medzinárodné využívanie s cieľom zdôraznenia zväzkov Krakova s Rímom a apoštolskou tradíciou. Z hľadiska miestnych tradícií sa tieto práce zreteľne líšia od portrétov krakovských biskupov z prvej polovice 16. storočia s príznačnými odkazmi na nemecké umenie (zlaté pozadie s razenou dekoráciou, kandelábrové stĺpy, fantazijné arkády, goticko-renesančná ornamentika).

*Preklad z poľštiny K. Chmelinová*

## Polnische Kalvarienberganlagen der frühen Neuzeit. Eine Vergrößerung des Klostergebietes

Tadeusz J. ŻUCHOWSKI

Die Kalvarienberganlage in Europa, die eine symbolische Wiederholung der Jerusalemer der Golgatha in Jerusalem und ihrer Umgebung waren, wurden vorwiegend von Orden betreut. Obwohl die ersten Kalvarienberge am Ende des Mittelalters entstanden sind, waren sie jedoch vor allem mit der neuzeitlichen Landschaftsgestaltung und mit der Frömmigkeit jener Zeit verbunden. Sie bildeten mit dem Kloster zusammen eine topographische Einheit, was die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Klosterbau und dem Kalvarienberg stellen erlaubt. Um einige Feststellungen formulieren zu können, möchte ich zuerst einige Bemerkungen zu dem Kloster und zu den Orden im Allgemeinen, sowie zu der mit der Passion Christi verbundenen spätmittelalterlichen Frömmigkeit, als auch zu den Reliquien und heiligen Orten, sowie ihrer Verbreitung bzw. Übertragung (*Jerusalem translata*) machen. Die Kalvarienberge sind eine Art symbolischer Replikation des Heiligen Landes. In meinem Artikel beschäftige ich mich vor allem mit der Frage der Koinzidenz zwischen der neuzeitlichen Kalvarienberganlagen und der franziskanischen Frömmigkeit. Besonders fokussiert wird die Situation im Königreich Polen (der sog. Krone) im 17. Jahrhundert, wo alle Anlagen von den Franziskanern betreut wurden [Abb. 1]. Meiner Meinung nach wirkte sich die spätmittelalterliche Mitleid-Frömmigkeit, die mit der Theologie der Franziskaner sehr stark verbunden war, im 16. und 17. Jahrhundert auf das neue Compassio-Verständnis aus, woraus die Entstehung der Anlagen, die einem neuen Typus von Monti Sacri gehörten, resultierte.

Unter dem Begriff Kloster versteht man manchmal sowohl ein Bauwerk als auch eine Institution;

dagegen nannte man die innerhalb ihrer Mauern lebenden Menschen Mönche (lat. *monachos*, sl. *mních*) oder die Kloster- bzw. Ordensbrüder (lat. *frater*, sl. *brat*).<sup>1</sup> Ordensbrüder sind vor allem die Mendikanten. Manchmal werden die Ordensbrüder auch fälschlicherweise als Kleriker (lat. *clerici*), Kanoniker (lat. *canonici regulares*) und Missionäre (lat. *missionari*) bezeichnet. Das, was die verschiedenen Arten der christlichen religiösen Organisationen vereinigt, nannte man Orden. Was die verschiedene Arten jener christlichen Organisationen vereinigte war der Name Orden, mit dem man sie alle bezeichnete. In der Regel also war der Orden (sl. *reboła*), um vom richtigen Orden sprechen zu können, eine von dem Papst akzeptierte Einrichtung. Die nach den Regeln der Evangelien verfasste Ordenskonstitution reguliert die Aktivität sowohl des einzelnen Ordens, als auch seiner Mitglieder. Die alten Orden, die mit dem Land belehnt wurden, erhielten theoretisch und manchmal auch faktisch die landesfürstliche Gewalt übertragen; die ihnen unterliegenden Territorien wurden als Abteien (sl. *opátstvo*) bezeichnet. Nach dem Investiturstreit wurden bereits keine neuen Abteistrukturen gegründet, obwohl man den Orden weiter die Landgüter schenkte.

Das oben erwähnte gemeinsame Leben (*vita communis*) wies unter den verschiedenen Orden starke Unterschiede auf. Die Mendikanten, die Kleriker und die Missionare bauten ihre religiöse Aktivitäten im Kontakt mit der externen Welt auf, die Eremiten schlossen sich von ihr fast völlig ab. Die Mönche errichteten eine alternative Gesellschaftsstruktur, die

<sup>1</sup> Siehe z. B. BERNHARD, M.: *Klasztorzy*. Warszawa 2000.



1. Die Grenze der Metropoliten und Bistümer in der Adelsrepublik, 17. Jahrhundert, mit angedeuteten der Orten, wo die Kalvarienberge angelegt worden sind: 1. Kalwaria Zebrzydowska, 2. Kalwaria Pąkowska, 3. Kalwaria Wejberska, 4. Kalwaria Paclawska, 5. Góra Kalwaria, 6. Kalwaria Ujazdowska (bei Warschau), 7. Kalwaria Żmudzka (Žemaičių Kalvarija), 8. Kalvarienberg in Werki (lit. Verkiai) bei Wilna, bearb. vom Autor.

im Gegensatz zu dem weltlichen Leben stand. Um zu verallgemeinern kann man feststellen, dass die Klosterorganisation in der christlichen Kirche – ohne Hinsicht auf die Intensität der Absonderung von der äußeren Welt – auf dem Prinzip der *vita communis* gestützt war. Das lateinische *claustrum* bedeutet einen

Bau, innerhalb dessen die der Klausur Unterliegenden freiwillig einwilligten, ihre Kontakte mit der äußeren Welt zu beschränken. Eine strengere Klausur betraf insbesondere Kloster- bzw. Eremitenanlagen. Die Kirchen des Mendikantenordens (Dominikaner, Franziskaner, Augustiner und Karmeliten<sup>2</sup>) und so-

<sup>2</sup> Dafür sind auch die Serviten (Ordo Serviorum Mariae, 1233 gegründet, aus Florenz stamender und in Mitteleuropa kaum existierender Orden) und Mercedarier (Ordo Beatae Mariae de

Mercede redemptionis captivorum, 1222 gegründet, vor allem auf der Pyrenäenhalbinsel aktiv; unter anderem beschäftigten sie sich mit dem Loskauf der christlichen Sklaven) einzureihen.

gar einige Teile ihrer Klostergebäuden standen den Gläubigen offen.

Das Leben von Christus wurde von Beginn an von der christlichen Religion als das Vorbild für die Christen angesehen. Die Beschreibungen der Ereignisse, die als Parallelen zu dem Christusleben interpretieren werden sollten, sind v. a. in den *Vitae* der Heiligen häufig zu finden. Hier spielten die Franziskaner eine besondere Rolle.<sup>3</sup> Mit dem heiligem Franziskus entwickelte sich eine Idee der Gemeinschaft im Leiden zwischen Christus und den Gläubigen, was die Stigmatisierung ausdrücklich versinnbildlicht. Die Stigmatisierung führte zur Frage nach der individuellen Verbindung zwischen jedem Gläubigen und Christus, sowie nach dem inneren, kontemplativen Beisein des Gläubigen bei dem Tod von Christus.<sup>4</sup> Die sogenannte Passionsfrömmigkeit entwickelte sich vor allem unter den Franziskanern, und zu den bedeutenden Texten gehören hier die *Meditationes vitae Christi* von Pseudo-Bonaventura.<sup>5</sup> Der Text war zum gemeinsamen Lesen vorgesehen. Die Zuhörer beteten nach dem gelesenen Abschnitt und erinnerten sich der Ereignisse aus dem Leben Christi. Sie litten damit die Passion mit. Sehr plastisch stellt der Autor von den *Meditationes* die Szenen dar, die mit dem Märtyrertod Christi verbunden sind, um die bei dem Leser bzw. den Zuhörer entsprechende Emotionen auszulösen.<sup>6</sup> Die emotionelle, religiöse Verwandlung unter dem Einfluss der Erfahrung des Ortes der Kreuzigung Christi kommt zur Sprache auch in einer der *Vitae* von Franziskus, nämlich in

der Geschichte von Peregrinus, der „mit sich das Buch des Evangeliums tragend, mit der Liebe Christi entflammend und mit der Lust der Passion brennend, nach Jerusalem kam um die heiligsten Stätten des Erlösers heimzusuchen“.<sup>7</sup>

Obwohl die *Meditationes*, das ganze Leben Christi darstellen, konzentrieren sie sich vor allem auf die Passionsereignisse, was den Eindruck erweckt, das irdische Leben des Erlösers sei eine Reihe von Ereignissen, die compassionale Wirkungen auslösen. Das Mitgefühl durchdringt jedoch das ganze Buch; besonders wichtig sind die Fragmente, die die emotionale Stellung Marias beschreiben.<sup>8</sup> Das Werk von Pseudo-Bonaventura wirkte dank seiner Einfachheit und rhetorischen Kraft intensiver als das ähnlich gedachte, jedoch intellektuelle stärkere Werk von Ludolph von Sachsen. Das Traktat von Ludolph war an die theologischen Kreise gerichtet. Sein Autor war wahrscheinlich zuerst ein Dominikaner, dann ging er zu den Kartäusern über und schrieb um 1360 in dem Mainzer Kartäuser-Kloster sein Werk. Eine Fortsetzung dieser Linie der Frömmigkeit war das Traktat *Nachfolge Christi* (*De imitatione Christi*), das dem Agnetenberger Augustiner Chorherr, Thomas a Kempis (Hemerken) zugeschrieben. Der *Nachfolge Christi* gibt Hinweise, wie man im Einklang mit christlichen Voraussetzungen leben kann. Der Autor sagt, es bestehe eine andere, nichtmaterielle Welt, die wichtiger als die physikalische Umgebung sei. Die Einfalt und das Gute seien die festen Faktoren für das wahre Leben. Der Autor fragt, wie wir leben sollen? Und sagt, viele Antworten auf diese Frage seien in

<sup>3</sup> SMEREKA, W.: *Studium pasyjne, rys historyczny i teksty Drogi Krzyżowej*. Kraków 1968, S. 33.

<sup>4</sup> In der größeren Vita von Franziskus wird direkt die Ähnlichkeit zwischen dem Assisischen Heiligen und Christi angesprochen. Siehe: Das Leben vom heiligen Franziskus, Kapitel 31, Absatz 12. „Die Folge dieser Ereignisse bestätigt, dass er [d. h. Franziskus] jenem Riesen ähnlich war, der in diesen Ostertagen, selbst persönlich in Jerusalem war“ (übersetzt vom Autor). – *Życiorys większy świętego Franciszka z Asyżu*. In: *Źródła franciszkańskie* (=Fonti Francescane Ed. Maior). Kraków 2005, S. 605.

<sup>5</sup> Ich habe keine Absicht hier auf die Frage der Autorenschaft und Datierung von *Meditationes* eingehen. Sie bleibt meines Erachtens weiter offen. Darüber das gründliche Studium von McNAMER, S.: *The Orgins of the Meditationes vitae Christi*. In: *Speculum*, 84, 2009, S. 905-955, bes. S. 946-955.

<sup>6</sup> Auf die Emotionen und den empathiven Charakter der *Meditationes* wies Max Imdahl bei seiner Interpretation der Fresken in der Arenakapelle in Padua hin. – IMDAHL, M.: *Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik* (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, 60). München 1980.

<sup>7</sup> *Dzieje Błogosławionego Franciszka i jego towarzyszy*, Kap. 30, 9. In: *Źródła franciszkańskie* (wie Anm. 4), S. 2009.

<sup>8</sup> McNAMER, S.: *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*. Philadelphia 2009, schreibt in ihrem interessanten, aus feministischer Perspektive verfassten Buch, dass das *Compasio* ein weiblicher Zustand gewesen sei (siehe Kap. 4 „Feeling Like a Woman“); die Autorin (S. 95) suggeriert sogar, dass die *Meditatione* für Frauen geschrieben worden sei. Siehe Rezension des Buches von B. NEWMAN in *The Journal of English and Germanic Philology*, 110, 2011, S. 523-526.

der Heiligen Schrift zu finden. Die Hauptideen des Büchleins *Nachfolge Christi* steckten im christlichen Vanitas-Konzept, demzufolge das irdische Leben minderwertiger als das seelische sei. Es sind dort auch die Nachklänge der moralischen Lehre von Plato zu spüren, wichtiger ist jedoch die Negation der materiellen Seite des menschlichen Lebens.<sup>9</sup>

Auch in der polnischen Provinz der Franziskaner entwickelte sich die compassionelle Frömmigkeit, in welcher die Verehrung der Gottesmutter und die Nachfolge Christi eine entscheidende Rolle spielten. Giacomo Montarii, der 1622 nach Polen kam, verfasste für die polnische Provinz die sog. *Exercitia Spiritualia*, die ein kohärentes System der neuen Frömmigkeit anboten.<sup>10</sup> Nach den Hinweisen von Montarini sollte ein Franziskanermönch während jeder Messe über die Passion Christi meditieren.

Für den wahren Christen war der Märtyrertod Christi eine Kulmination des irdischen Lebens des Erlösers, und alle Formen der Erinnerung daran hielt die christliche Theologie für Schlüsselmomente sowohl der Liturgie als auch der privaten Devotion. Eine besondere Form den Tod des Erlösers mit zu erleben waren die Pilgerfahrt nach Jerusalem, zum Ort Seiner Kreuzigung, wo das Ende Seines irdischen Lebens stattfand.

Für das symbolische Denken der christlichen Theologie spielte und spielt die Institution der Reliquien eine wesentliche Rolle.<sup>11</sup> Die Reliquien verbinden die Vergangenheit mit der Gegenwart, bestätigen die Authentizität der christlichen Lehre. Eine besondere Form der Reliquien sind diejenigen, die nicht mit der Person, sondern mit dem Platz, mit dem Ort oder mit der Topographie verbunden sind. Die symbolische

Übertragung eines Ortes mit Hilfe der Reliquien auf einen neuen Platz ermöglichte aus Rom ein anderes Jerusalem zu konzipieren. Der Kontakt und sogar nur die enge Nachbarschaft anderer Objekte, Gegenstände, Materien (sog. unmittelbare bzw. mittelbare Berührungsreliquien) könnten ebenfalls eine weitere Vermehrung verursachen, was das Beispiel vom Campo Santo (dem Gottesacker) am besten zeigt.

Die andere Methode der symbolischen Übertragung des Ortes war mit der Nachahmung des Urbildes verbunden. Einerseits ist hier von einer Ähnlichkeit mit dem Diataxiskonzept in der Ikonenmalerei zu sprechen, andererseits sind die Nachklänge der Bauweise der klassischen Tempel nach streng fixierten Ordnungen spürbar; diejenigen Tempel, die einer konkreten Gottheit gewidmet worden waren, sind nach dem gleichen Kanon errichtet worden.

Im Mittelalter war die Wiederholung der Struktur der Jerusalemer Anastasis-Kirche in Europa besonders verbreitet.<sup>12</sup> Dies war auch verständlich, denn die Anastasis-Kirche war das Hauptziel der christlichen Pilger, die nach Jerusalem gingen. Es ist zu betonen, dass diese Nachahmung von symbolischem Charakter war, was bedeutet, dass es sich nicht um eine körperliche Replik des Prototyps handelte, aber – ähnlich wie in der Ikonenmalerei – um die Beibehaltung der symbolischen Bedeutung.<sup>13</sup>

In der Neuzeit dagegen war das Loreto-Haus besonders populär. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die Reliquie des Hauses der Mariä Ankündigung mehrmals nachgeahmt. Man hat sowohl den charakteristischen Plan als auch die Dimensionen und die Proportionen des Loreto-Hauses wiederholt.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Siehe dazu auch ASSELONK, O. van (OFM Cap.): *Życie duchowe franciszkanów w XVI – XVIII wieku*. In: *Franciszkanie w Polsce XVI – XVIII wieku*. Hrsg. J. KŁOCZOWSKI – H. CZAPSKI – S. C. NAPIÓRKOWSKI (OFM Conv.). Niepokalanów 1998, S. 272-286, bes. S. 273-280 (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, II/1).

<sup>10</sup> NAPIÓRKOWSKI, S. C. (OFM Conv.): *Model Duchowości franciszkańskiej w świetle Exercitia Spiritualia Jakuba Montariniego*. In: *Franciszkanie w Polsce* (wie Anm. 9), S. 287-305, hier S. 294-299, 303.

<sup>11</sup> HESEMANN, M.: *Die stummen Zeugen von Golgatha. Die faszinierende Geschichte der Passionsreliquien Christi*. München 2000.

<sup>12</sup> Dazu gibt es reiche Literatur. Ich erwähne hier nur an KRAUTHEIMER, R.: Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture". In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, S. 1-33; später auch in seinen *Studies in Early Christian and Medieval Art*. New York – London 1969, S. 115-150; BRESC-BAUTIER, G.: Les imitations du Saint-Sépulchre de Jerusalem (IX – XV siècles). *Archeologie d'une devotion*. In: *Revue d'histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, S. 319-342; und UNTERMANN, M.: *Der Zentralbau im Mittelalter. Form – Funktion – Verbreitung*. Darmstadt 1989.

<sup>13</sup> Siehe LAZARIEV, V. N.: *Istorija vizantijskoi živopisi*. Moskva 1986, S. 19-20.

<sup>14</sup> Casa di Loreto befand sich seit 1598 unter der Obhut der Franziskaner Kapuziner (OFM Cap.).



Die spätmittelalterliche Frömmigkeit konzentrierte sich vor allem auf Akte und Handlungen, die das tiefe Erlebnis und die Kontemplation der Passion Christi stärkten. Die Erinnerung an den Tod Christi lag im Zentrum des Interesses und wurde am intensivsten betrachtet. Die Gläubigen versuchten sich auf die einzelnen Etappen der letzten Tage im Leben von Jesus zu fixieren und ihnen dann nach einer festgelegten Ordnung nachzufolgen. Der Dominikaner Heinrich Seise (1295 – 1366) hat im Kapitelsaal und im Kreuzgang des Ulmer Klosters den Weg der Passion Christi abgesteckt und die Meditationspunkte angewiesen.<sup>15</sup>

Fast zu derselben Zeit wurden die Kustodien der Franziskaner im Nahen Osten aktiviert.<sup>16</sup> In das Land des Todes Christi kamen die Pilger um Seine Passion intensiv zu erleben und zu fühlen. In Kürze entstanden in Jerusalem die speziellen Passionsgottesdienste (zuerst ohne festbestimmter Liturgie). Sie wurden auf dem gleichen Weg gelesen, den Christus bis zur Kreuzigungsstelle gegangen war. Den gleichen Weg soll man hier auch im symbolischen Sinn verstehen. Jedoch war er doch niemals präzise markiert und gemessen worden. Von diesem Moment an war es nur ein Schritt die topographische Struktur von Jerusalem als Gebiet der Passion Christi nach Europa zu übertragen.<sup>17</sup>

Die erste Phase dieses Prozesses ist relativ gut analysiert. Die Kalvarienberge, wie sich diese topographischen Übertragungen nannten, entwickelten sich zuerst im deutschsprachigen Gebiet und in

Italien. In den deutschen Ländern unterbrach die Reformation die intensive Entwicklung der Kalvarienberge (Görlitz, Fulda, Ahrweiler). In Italien, nach zwei ersten Kalvarienberge in Varallo bei Mailand und San Vivaldo bei Florenz (beide wurden von Frati Minori Osservanti, die in Polen Bernhardiner genannt wurden, betreut), entstanden die nächsten Anlagen.<sup>18</sup> Inzwischen wurden Bücher über Jerusalem und über den dortigen Kreuzweg herausgegeben, die die topographische Struktur des Ortes des Todes Christi in ein Muster für die Pilger verwandelten. Eine große Wirkung hatte das Buch des flämischen Karmeliten Jan van Paschen (1464 – 1539) *Een devote maniere om beestehyckpelgrimage* (Louvain 1563) und vor allem das Werk *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* von Adrichomius (Christian Kruik van Adrichem, 1533 – 1585), das zum ersten Mal 1584 in Köln veröffentlicht wurde.<sup>19</sup> Der letzte Autor schrieb von der *via captivitatis* und von der *via crucis*, die in den neuzeitlichen Kalvarienanlagen zwei Hauptwege bilden, und die Ordnung des Ganzen in zwei Abschnitten organisieren: von dem Ölberg bis zum Judaskuss und vom Kaiphas-Haus bis zum Grab Christi.

Die Bedeutung des Werkes von Adrichomius liegt vor allem darin, dass er die Topographie von Jerusalem vereinfacht und die Entfernungen zwischen wichtigeren Punkten des Kreuzwegs in Schritten gemessen angegeben hat, was die mathematisch-symbolische Übertragung wesentlich erleichterte. Adrichomius legte auch seinem Werk einen Plan von

<sup>15</sup> KNELLER, K. A.: Geschichte der Kreuzwegandacht von den Anfängen bis zur völligen Ausbildung. In: *Stimmen aus Maria-Lach. Katholische Blätter. Ergänzungsband*, 25, 1908, S. 18-20; KRAMER, E.: *Kreuzweg und Kalvarienberg*. Straßburg 1957, S. 106.

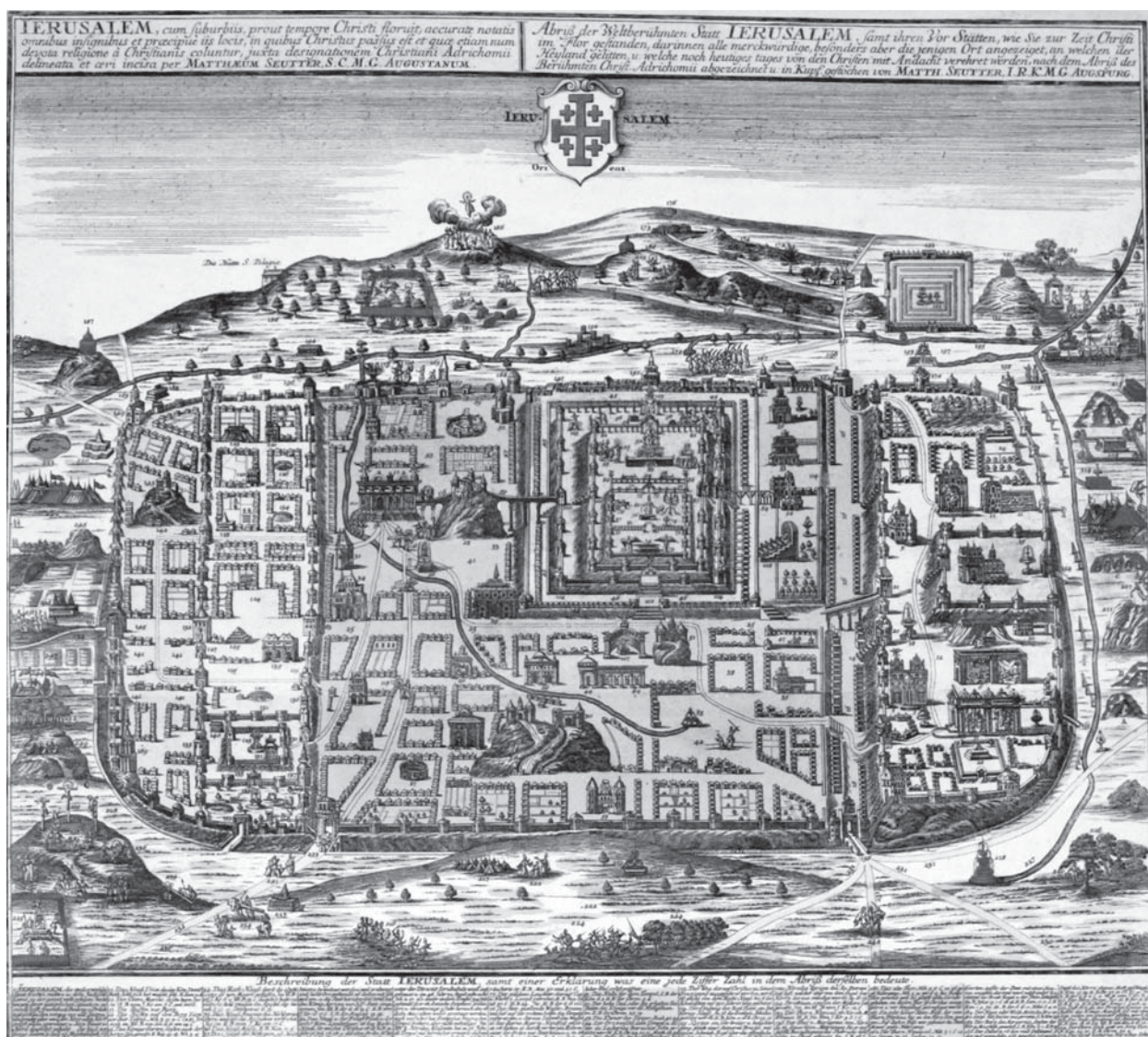
<sup>16</sup> 1342 bestätigte der Papst mit zwei Bullen die Anwesenheit der Franziskaner im Heiligen Land und ernannte sie zu den offiziellen Repräsentanten der römischen Kirche im Heiligen Land. Bis jetzt sind die Brüder Kustoden der Grabbasilika in Jerusalem. Anzelm aus Krakau (OFM Obs.) schrieb *Terrae sanctae et urbis Hierusalem apertior descriptio fratris Anselmi ord. Minorum de observantia*. Das Buch kam 1512 heraus, darauf folgten weitere Ausgaben. Siehe SMEREKA 1968 (wie Anm. 3), S. 45.

<sup>17</sup> In diesem Fall handelt sich nicht um eine bloße topographische Ähnlichkeit, wie es früher manchmal vorkam (z. B. Dusenbach, Elsaß; die Anlage wurde nach 1484 erweitert), aber auch

die gemessenen und fixierten Entfernungen zwischen der Stationen. Zum Dusenbach siehe KRAMER 1957 (wie Anm. 15), S. 107. Die Literatur zum Thema Kalvarienberge bzw. die Heiligen Berge ist sehr reich und von Harald Quietzsch und seinen Mitarbeitern akribisch zusammengestellt worden. Siehe QUIETZSCH, H.: *La Passione nel paesaggio, Bibliographia tedesca, a cura di Johannes Andresen, Amilcare Barbero, Guido Gentile*. Ponzano Monferrato [s. a., nach 2006]. Siehe auch [http://www.sacrimonti.net/DocumentFolder/Passione\\_paesaggio.pdf](http://www.sacrimonti.net/DocumentFolder/Passione_paesaggio.pdf).

<sup>18</sup> Crea, Orta, Ghiffa, Arona (Piemont) und Varese (Lombardien). Alle wurden in letztem Viertel des 16. und erstem Viertel des 17. Jahrhunderts angelegt.

<sup>19</sup> KNELLER 1908 (wie Anm. 15), S. 72, 148-150; KRAMER 1957 (wie Anm. 15), S. 103; auf die Rolle der Franziskaner wies u. a. BANIA, Z.: *Święte miary jerozolimskie. Grób Pański. Anastasis. Kalwaria*. Warszawa 1997, S. 70; SMEREKA 1968 (wie Anm. 3), S. 33.



2. Jersalem nach Adrichomius, ein Kupferstich aus SEUTTER, M.: Atlas novus. Augsburg [um 1745]. Foto: Archiv des Autors.

Jerusalem bei, der die Stadt schematisch abbildete [Abb. 2]. Das Jerusalem im Plan von Adrichomius ist eigentlich die Idee einer Stadt bzw. die Idee eines sakralen Gebietes, ein Urbild. Die Neuen Jerusalems waren daher seiner Emanationen folgend fast im platonischem Sinn gleich gedacht. Die Adrichomius'sche Beschreibung von Jerusalem ist den polnischen Stif-

tern der Kalvarienberganlagen bekannt gewesen. Den Text publizierte man mehrmals in polnischer Sprache, die erste Ausgabe kam 1671 heraus.<sup>20</sup>

Aus dieser einführenden Übersicht geht klar hervor, dass die Idee der Kalvarienberganlage im Milieu der Mendikanten am Ende des Mittelalters konzipiert wurden, wobei die Franziskaner eine wesentliche

<sup>20</sup> Jervzalem Iákie było zá czasów Chrystvsa Pana Przedmieścia Y co przedniejsze Mieyscá opisáne, Przez Chrystiana Andrychomivszá. A teraz świežo Dla pożytku większego

zbáwiennego ná Polski ięzyk przelożone. Przez Iednego z Duchownych, Jervzalem Nowego Pod Czerskiem, Roku 1671 dnia 1. Stycznia. Drukowano w Warszawie.

Rolle spielten. Die besondere Stellung der grauen Brüder hatte nicht nur einen organisatorischen Grund. Die Kalvarienberge entwuchsen der Franziskaner-Gedankenwelt, in der das intensive Erlebnis der Passion Christi und die emotionelle Einstellung des Menschen die Hauptthemen gewesen sind.

Es ist unklar, ob das Entstehen der Kalvarienberge eine Erweiterung der Andacht im Kirchenraum war, oder ob es in diesem Fall um eine ganz neue religiöse Handlung ging. Der Charakter der gottesdienstlichen Prozessionen weist darauf hin, dass wir es mit einer Ergänzung der Kirchenliturgie zu tun haben, doch nicht mit einer einfachen Verschiebung der Liturgie von drinnen nach außen. Das Kloster bildet gemeinsam mit dem anliegenden Kalvarienberg ein kohärentes System, in welchem der Ort, wo das Kloster platziert ist, sehr wichtig zu sein scheint. In der ersten Phase war die Absteckung des Golgatha-Ortes entscheidend, der in entsprechender Entfernung von der Stadt bzw. vom Kloster liegen sollte. Im Laufe der Zeit verdichtet sich die Struktur und man steckte die Entfernungen zwischen den einzelnen Stationen genauer ab. In Neuen Jerusalem bekamen nicht nur die Stationen, sondern auch die topographische Umgebung die Namen, die sich direkt auf Jerusalem und manchmal sogar auf das Heilige Land in weiteren Sinne bezogen.

Die beiden ersten italienischen Sacri Monti wurden im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts weitgehend umgestaltet, genau zu dem Zeitpunkt, an dem die neuen Anlagen in Piemont und Lombardei entstanden waren. Sacro Monte Varallo bekam ihre heutige Form nach den Plänen von Galeazzo Alessi unter der Leitung von Carl Borromeo und nach seinem Tod von Giovanni Bescape, dem Bischof von Novarra. Die Anlage San Vivaldo wurde seit den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts fast hundert Jahre (bis 1685) erweitert.

Die Ideologie der Sacri Monti erreichte in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts Polen. Für das Vorbild der vielen Anlagen ist die Kalwaria Zebrzydowska zu sehen.<sup>21</sup> Der Kalvarienberg entstand als eine Stiftung von Mikołaj Zebrzydowski auf seinen Gütern in der Umgebung von Lanckorona, wo Zebrzydowski ein Schloss besaß. Anfangs war nur eine Golgatha-Kapelle geplant, „um während des Großen Fastens, zum Andenken an die Herrenpassion mit einem Kapellan ein Obdach zu haben“.<sup>22</sup> Innerhalb kurzer Zeit jedoch, seit 1600, verwandelte sich diese Keimidee zu dem Projekt eine Kalvarienanlage zu bauen und den Bernhardinern anzuvertrauen [Abb. 3]. Die Anlage war um 1605 eigentlich schon in ihrer Hauptstruktur fertig und bekam anfangs den Namen „*Neues Jerusalem*“ („*Nowe Jeruzalem*“). Nach dem Tod von Mikołaj Zebrzydowski setzte sein Nachfolger, Jan Zebrzydowski, den Bau fort. Er änderte jedoch wesentlich den Charakter des ganzen Ensembles, weil die alte Passionsnarration durch die neuen Strukturen, die dem Marienkultus dienten, ergänzt wurden.

Die große topographische Ähnlichkeit der Gegend in Kalwaria Zebrzydowska mit der Landschaft von Jerusalem, genauer gesagt mit der Gebiet, das in der Karte von Adrichomius als der Ort der Passion zu interpretieren wäre, wurde genau angesprochen. Eine Chronik von 1613 sagt: „*Quod situs et positio istorum monitum, vallium cum suis dystantys proxime accedat ad Prototypus S. Civitatis Hierosolymitanae ut videre cuilibet licet in Mappa Christiani Adrichomi.*“<sup>23</sup> Der gesamte Passionsweg vom Ölberg über Sion bis nach Golgatha teilte sich in den Weg der Festnahme Christi und den Kreuzweg, eine der frühesten Lösungen dieser Art unter den europäischen Kalvarienberganlagen.<sup>24</sup>

Nicht alle topographische Elemente stimmten in Kalwaria Zebrzydowska mit dem Jerusalemer Vorbild überein, vor allem die Entfernungen waren etwas länger, doch der längere Weg sollte für die Pil-

<sup>21</sup> Zu Kalwaria Zebrzydowska siehe SZABLOWSKI, J.: Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej, 1600 – 1672. In: *Rocznik Krakowski*, 24, 1933, SS. 1-118; WYCZAŃSKI, H. E.: *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i kalwaryjskich dróżynek*. Warszawa 1989. Es ist auch ein Handbuch der polnischen Kalvarienberge, das die Hautinformationem zu ihrer Geschichte enthält. Siehe MITKOWSKA, A.: *Polskie Kalwarie*. Wrocław – Warszawa – Kraków 2003.

<sup>22</sup> DZIEŁOWSKI, F.: *Kalwaria albo nowe Jeruzalem na Polach Zebrzydowskich zasadzone*. Kraków 1669, S. 81; zitiert nach BANIA 1997 (wie Anm. 19), S. 81.

<sup>23</sup> *Historia calvariae seu... descriptio situs. Fundationis, privilegiorum... Conventus Zebrzydovicensis...* [s. l.] 1613 (Handschrift in Archiv der Bernhardiner Proviz, Krakau, Sign. IV-a-1), S. 51; zitiert nach BANIA 1997 (wie Anm. 19), S. 85.

<sup>24</sup> U. a. BANIA 1997 (wie Anm. 19), S. 95.



3. Die Karte von Kalwaria Zebrzydowska, ein Kupferstich aus dem Weltatlas von Braun und Hogenberg, VI (Köln 1617). Repro: SZABŁOWSKI 1933 (wie Anm. 21).

ger nur ein großer Vorteil sein, denn somit konnten sie länger an die Passion Christi denken.<sup>25</sup>

Die Stiftung von Zebrzydowski war in den polnischen Ländern eine Neuheit. Ein Kloster und mehr als ein Dutzend von Kleinbauten auf einem weit ausgedehntem Gebiet verteilt, bildeten eine bisher unbekannte Struktur, die relativ schnell nachgeahmt wurde. Seit 1629 und den darauffolgenden 30 Jahren entstand die zweite polnische Kalvarienberganlage – Kalwaria

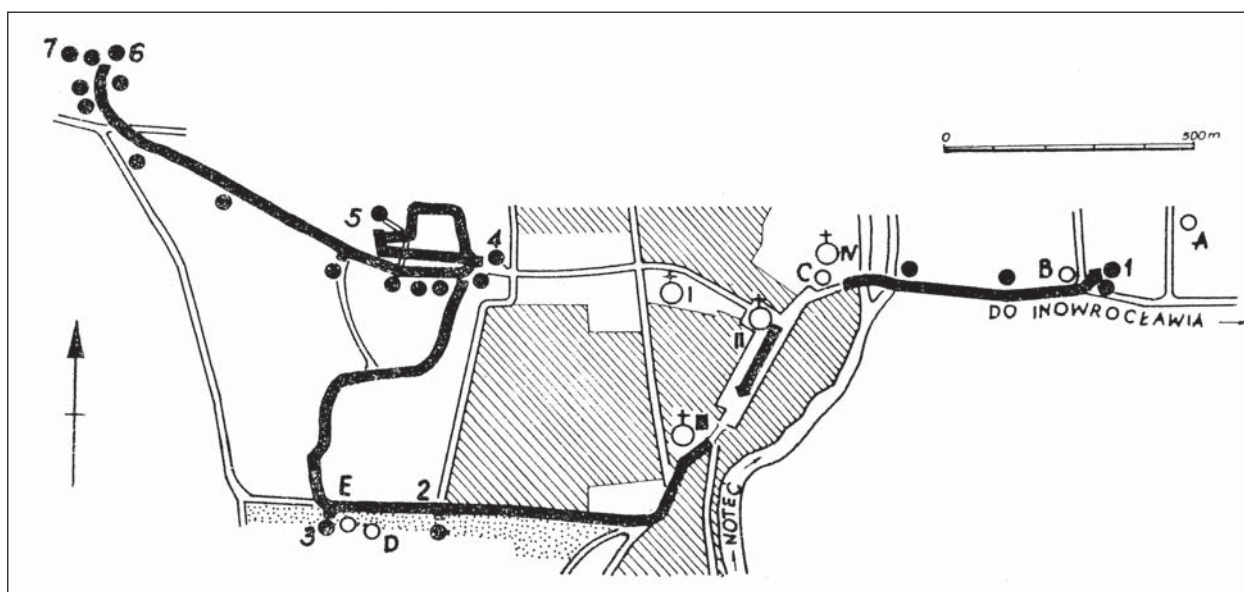
Pakoska [Abb. 4] unter der Leitung vom Probst von Pakość, Wojciech Kęsicki.<sup>26</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Kalwaria Zebrzydowska die Inspirationsquelle dafür war; sicher ist dagegen, dass auch Kęsicki fast genau die Vermessungen von Adrichomius nutzte, worüber er in einem Brief an den Erzbischof von Gnesen, Maciej Łubieński, schrieb.<sup>27</sup> Mit der Obhut über die Anlage betraute man die Reformaten (OFM Ref.), Franziskaner, die aus der Observanzreform nach 1517

<sup>25</sup> Siehe *Historia calvariae...* (wie Anm. 23), S. 51; nach BANIA 1997 (wie Anm. 19), S. 85.

<sup>26</sup> Darüber KRASSOWSKI, Cz.: Uwagi na marginesie pomiarów Kalwarii w Pakości. In: *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 11, 1966, S. 97-112.

<sup>27</sup> KABACIŃSKI, R.: W czasach staropolskich. In: *Dzieje Pakości*. Poznań – Warszawa 1978, S. 70, Anm. 162.

<sup>28</sup> 1579 bekamen sie die eignen Statuten. Die Kirche der Reformaten in Rom war S. Francesco a Ripa.



4. Das Schema der Kalvarienberganlage in Pakość: I. St. Jacob-Kirche, II. Die Kirche der Mariä Verkündigung, III. Hl.-Geist Kirche, IV. St. Bonaventura Kirche; A. Die Christi Himmelfahrt Kapelle, B. Die Mariä Himmelfahrt Kapelle, C. St. Rochus Kapelle, D. Die Abschied-Kapelle, E. Abendmahl-Kapelle; 1. Gethsemane, 2. Annas, 3. Kaiphas-Haus und Gefängnis, 4. Pilatus-Palast, 5. Herod-Palast, 6. Kreuzkirche, 7. Grab Christi, bearb. von Czesław Krassowski. Repro: KRASSOWSKI 1966 (wie Anm. 26).

hervorgingen.<sup>28</sup> In der damaligen Zeit, seit 1623 hatten die Reformaten in Polen zwei Kustodien, die schon 1637, nach einem Konflikt mit den Bernhardinern, in eine Provinz umgestaltet wurden. Die Reformaten bildeten eigentlich keinen abgesonderten Orden, sie besaßen nur innerhalb der Observanten eine eigene administrative Struktur.<sup>29</sup> Die Bernhardiner hielten die Reformaten für Konkurrenz und versuchten ihre Aktivität in Polen zu begrenzen. Die Bulle *Licet alias* von 1607 verbot sogar den Reformaten sich in Polen anzusiedeln. Das Verbot konnte der Orden jedoch nicht respektieren, weil er Unterstützung sowohl von den polnischen Magnaten als auch vom polnischen König bekam.

Die Pakośćer Kalvarienberganlage plante man auf den Gütern, die von der pomerellischen Fami-

lie Działyński zum diesem Ziel geschenkt worden sind.<sup>30</sup> Bis 1660 blieb der Kalvarienberg jedoch unbebaut; erst unter Kazimierz Działyński begann man die Arbeiten zu intensivieren. Er übertrug die Reliquien des Heiligen Kreuzes aus Nowe Miasto (Neumark) in die dem Hl. Bonaventura gewidmete Pakośćer Kirche.

Die dritte polnische Kalvarienberganlage entstand bei Wejherowo (dt. Neustadt in Pommern) im Königlichen Preußen. Sie wurde von Jakob Wejher, dem größten Grundbesitzer in Pomerellen gestiftet. Nach 1643 gründete er die Stadt Wejherowo. Es ist zu vermuten, die Idee einen Kalvarienberg in der Nähe der Stadt anzulegen, vom Gnesener Domherren, Mateusz Judycki, kam.<sup>31</sup> Es ist bekannt, dass Robert von Werden, ein Zisterzienser aus der Abtei Oliva

<sup>29</sup> Siehe WISNIEWSKI, A.: Reformaci. In: *Katolicka Encyklopedia kościelna*. Bd. 5. Lublin 1985, S. 487, 501; GAPSKI, H.: Zakony franciszkańskie w Polsce nowożytnej XVI – XVIII wieku. Krótki zarys porównawczy. In: *Franciszkanie w Polsce* (wie Anm. 9), S. 11-46; und SBANDELLA, R. (OFM): Bracia mniejsi reformaci w XVI – XVIII w. In: *Ibidem*, S. 58-79, bes. S. 68-70.

<sup>30</sup> Pakość war eine Stadt im Privatbesitz, die 1610 in den Besitz von den Działyńskis gelangte. – KABACINSKI 1978 (wie Anm. 27), S. 100.

<sup>31</sup> Wejherowo lag damals in Leslauer Bistum.



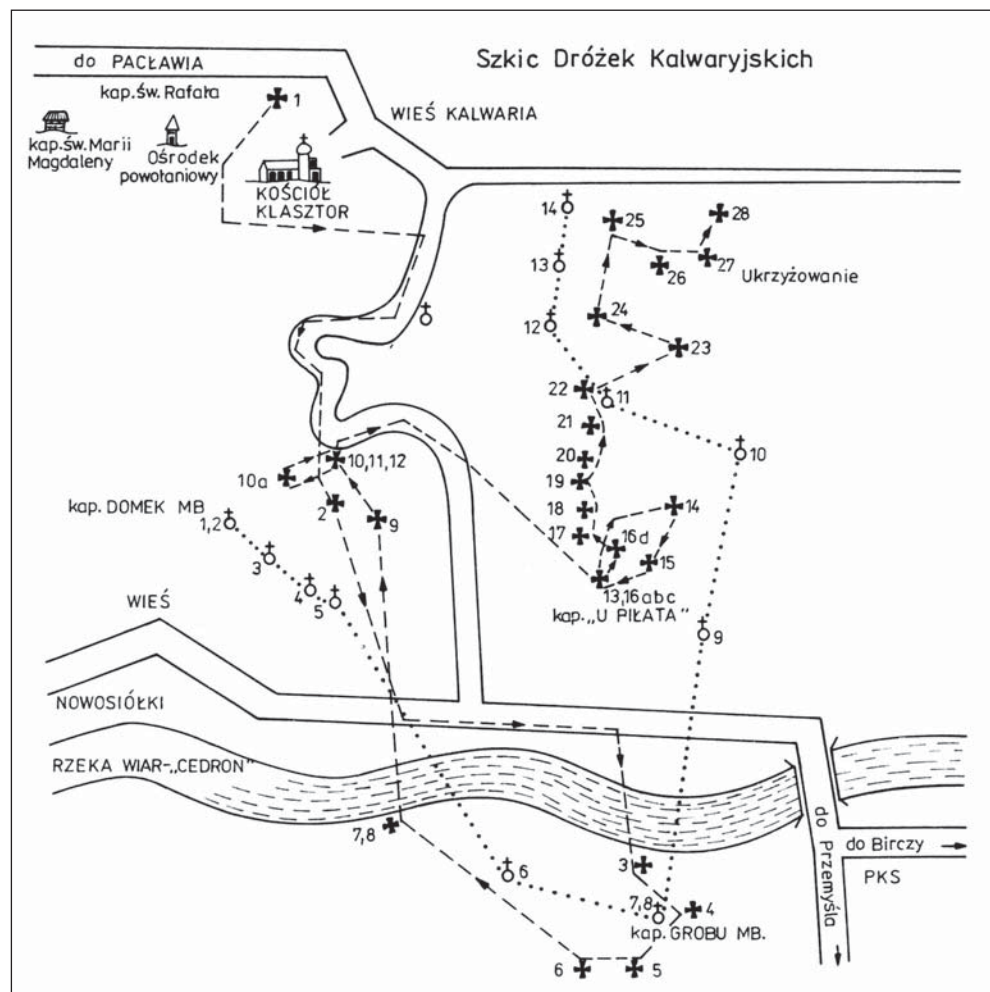
5. Der Kalvarienberg Wejherowo (Neustadt in Pommern), Kupferstich, um 1660. Foto: Archiv des Autors.

die Hauptwege und Stationen für die geplante Kalvarie absteckte [Abb. 5]. Die Obhut über die Anlage übernahmen die Reformaten, die von Warschau aus kommend 1647 ihr Kloster zu bauen begannen.<sup>32</sup> Zwei Jahre später erlaubte der Leslauer Bischof (von Kujavien und Pomerellen), Mikołaj Albert Gniewosz von Aleksów, auf den Gütern von Wejher den Kalvarienberg zu errichten. Das Grundschema der Anlage mit Kloster und Kapelle entstand 1650 – 1660. Zugleich wurden die Ablassprivilegien publiziert,

was schnell aus Wejherowo ein Pilgerort machte. Ähnlich wie in Kalwaria Zebrzydowska und in Pakość war auch für die Wejherower Anlage die von Adrichomius vorgeschlagene Disposition der Wege und Stationen entscheidend.<sup>33</sup> Die Entfernungen wiederholten die Abmessungen von Adrichomius nicht präzise, obwohl man genau nach seinem Traktat die ganze Struktur und die Verhältnisse zwischen den einzelnen Etappen absteckte.

<sup>32</sup> Die Geschichte der Anlage bespricht KUSTUSZ, G. A.: Święte Góry Wejherowskie. In: *Pomerania*, 17, 1981, Nr. 5, SS. 23-29 (erster Tl.) und Nr. 6, SS. 25-31 (anderer Tl.); KUSTUSZ, G. A. (OFM): *Święte Góry Wejherowskie*. Gdynia 1991.

<sup>33</sup> In der Klosterbibliothek befand sich das Band des gesagten Werks. Darüber KUSTUSZ 1981 (wie Anm. 32), Nr. 5, S. 25; auch KUSTUSZ 1991 (wie Anm. 32), s. 33.



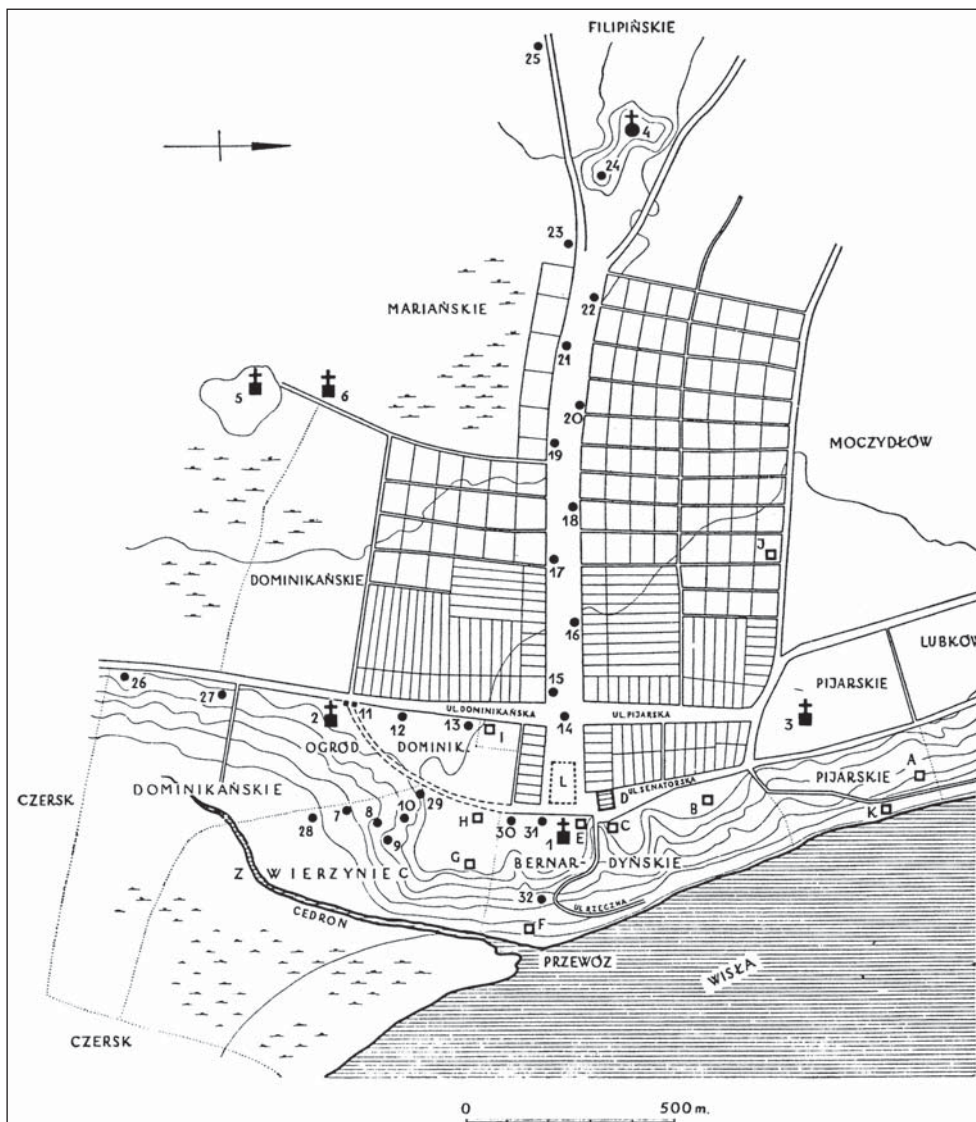
6. Das Schema des Kalvarienberges bei Paclaw. Repr.: BARCIK 1985 (wie Anm. 34).

Die vierte Kalvarienberganlage entstand an der östlichen Grenze der Lemberger Metropole, bei Paclaw.<sup>34</sup> Der Stifter war Andrzej Fredro. Begonnen wurde mit der Unternehmung nach 1655, doch der kriegerische Angriff Schwedens auf Polen verschob die Realisierung des Projektes um einige Jahre. Fredro hatte zuerst vor, den Kalvarienberg unter die Obhut den Dominikaner zu stellen, danach legte er den Reformaten den Vorschlag vor, die jedoch 1667 auf die Übernahme verzichteten. Schließlich kamen Franziskaner Konventualen (OFM Conv.), also Minoriten, aus Krakau nach Paclaw. Die Konventualen entstanden als ein separater Orden 1517,

mit dem Hauptsitz in der römischen Kirche SS. Apostoli. Der Orden verband in seinem Profil die Frömmigkeitstradition des heiligen Bonaventura mit neuen Aufgaben. Die Konventualen führten die Seelsorge und beschäftigten sich mit wissenschaftlicher Tätigkeit. Eben diesen Konventualen übergab der Papst 1517 die Kustodie vom Heiligem Land, die wegen Konflikte im Nahen Osten damals nur titular gewesen war. Unter die Obödienz der Konventualen kamen unter anderem die Kapuziner (1528 – 1619). Die Paclawer Anlage steckte man nach ähnlichen Mustern wie die übrigen gesprochene Kalvarienberge ab [Abb. 6].

Die letzte Anlage, die zu der hier besprochenen Gruppe gehört, entstand südlich von Warschau nach 1670. Davon abgesehen kam es gemeinsam

<sup>34</sup> BARCIK, J. S. (OFM Conv.): *Kalwaria Paclawska*. Warszawa 1985, S. 22-40.

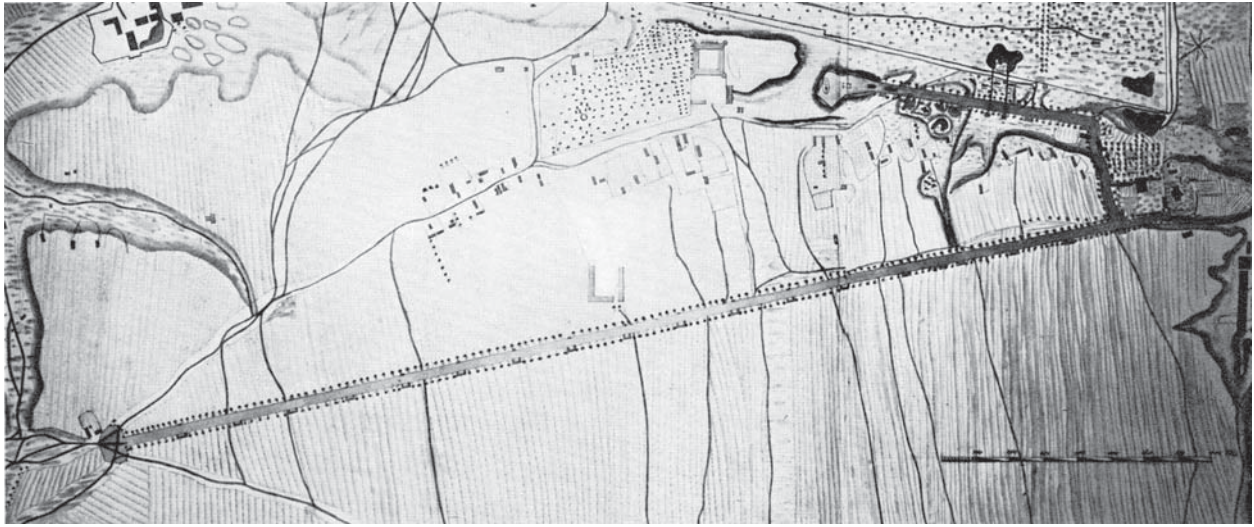


7. Góra Kalwaria, die Rekonstruktion der Stadtanlage: 1. Die Kirche und das Kloster der Bernhardiner, 2. Die Kirche und das Kloster der Dominikaner, 3. Die Kirche und das Kloster der Piaristen, 4. Kreuzkirche, 5. Die Kirche und das Kloster Dominikanerinnen, 6. Die Kirche und das Kloster Marianer (MIC), 7. Die Kapelle schlafender Piaristen, 9. Streitplatz des Petrus mit Malchus, 10. Ölberg-Kapelle, 11. Osttor, 12. Haus des Kaiphas, 13. Gefängnis, 14. Rathaus, 15. Herod-Haus, 16-24. Stationen des Kreuzwegs, 25. Emmaus-Kapelle, 26. Die Transfiguration-Kapelle, 27. Die Kapelle von der Prophetin Anna, 28. Das Grab der Gottesmutter, 29. Die Christi Himmelfahrt-Kapelle, 30. Franziskus-Kapelle, 32. Antonius-Kapelle, bearb. von Teresa Zarebska. Repr.: LICZBIŃSKI 1957 (wie Anm. 35).

mit der Stiftung dieses Kalvarienberges 1671 zu der Erstausgabe der polnischen Version des hier mehrfach erwähnten Werkes von Adrichomius. Der Ort wurde mit der Zeit als Góra Kalwaria (Kalvarienberg) bezeichnet. Auch in Góra Kalwaria wurde der Plan von Adrichomius als Vorbild genutzt [Abb. 7]. Der Posener Bischof Stefan Wierzbowski stellte

den Kalvarienberg unter die Obhut zweier Orden, der Franziskaner (OFM Obs.) und der Oratorianer (CO). Dann kamen auch die anderen Kongregationen (Dominikaner, Piaristen und Marianer) dazu, was die kleine Stadt in eine Quintessenz der heiligen Stadt verwandelte. Die Wahl der Franziskaner zur Betreuung des Kalvarienberges lässt sich klar interpretieren.





8. Joachim Daniel Jauch: Das Projekt des Kalvarienberges in Ujazdów bei Warschau, um 1724. Repr.: HENTSCHEL 1967 (wie Anm. 36)

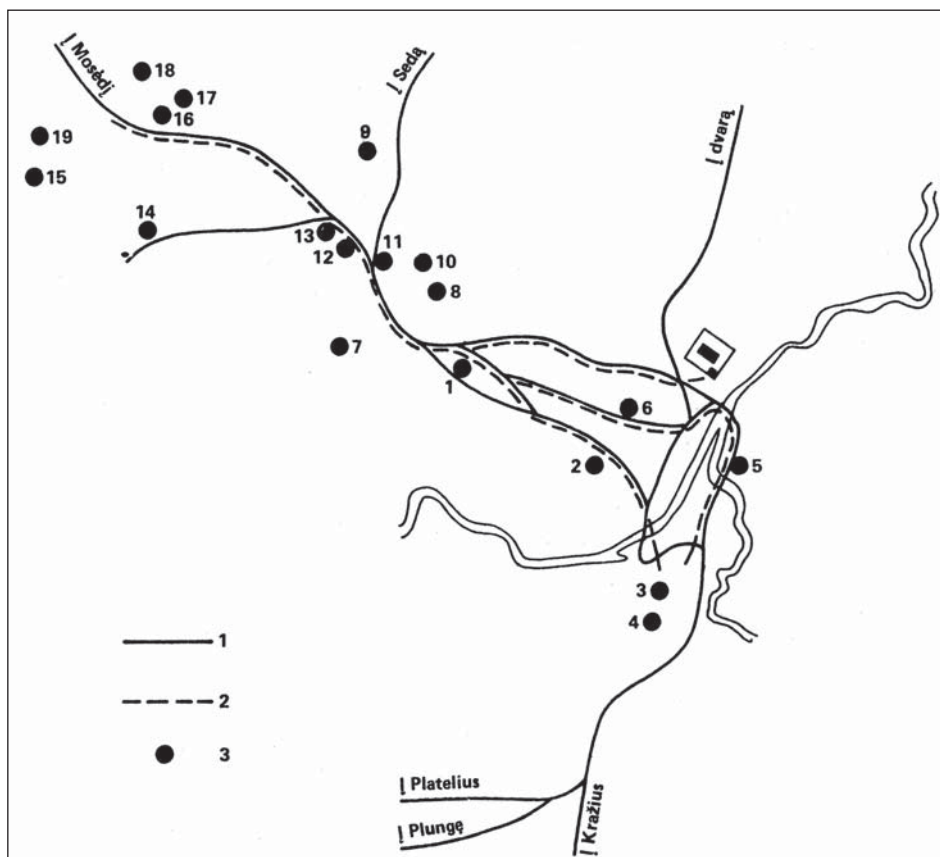
Sie waren nicht nur Kustoden des Heiligen Grabes zu dieser Zeit, sondern sie propagierten auch unter den einfachen Menschen die Ideen der *Compassio Christi*. Die Wahl der Oratorianer war jedoch auch nicht zufällig. Mit dem heiligen Philipp Neri, der 1575 das *Congregatio Oratorium* gründete, begann in Rom sich eine neue Art der Pilgerfahrt intensiv zu entwickeln. Es handelte sich um das Pilgern zu der Sieben Kirchen Roms. Der Heilige Philipp Neri versuchte die altertümliche Frömmigkeit in der Ewigen Stadt zu erwecken und zu modernisieren. Die Pilgerfahrt zu den Hauptkirchen Roms sollte nach ihm die Verbindung zwischen Christus, den ersten Christen und dem zeitgenössischen Rom erschaffen. Rom wurde als neues Jerusalem angesehen, was die dortigen Grabeskirchen als auch die Jerusalemer Reliquien bestätigen sollten. Die in Góra Kalwaria entstandene Idee, in einer Anlage des Kalvarienberges die Symbolik beider Hauptstädte des Christentums, Jerusalem und Rom, zu verbinden, war eine Neuheit.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Mehr darüber BANIA 1997 (wie Anm. 19), S. 116. Über Góra Kalwaria schrieb LICZBIŃSKI, A.: Góra Kalwaria – Lokacja i układ przestrzenny miasta. In: *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 2, 1957, S. 199-216.

Nach der Jahrhundertwende, schon zur Zeit der Herrschaft der Wettiner in Polen, verloren die Franziskaner das faktische Monopol für die Betreuung der *Sacri Monti*. Der Warschauer Kalvarienberg, der von August II., dem Starken, in Ujazdów 1715 gestiftet wurde, gelang unter die Aufsicht der Trinitarier aus der Vorstadt Solec.<sup>36</sup> Es ist zu betonen, dass die heute nicht mehr existierende Anlage [Abb. 8], kaum nach dem Muster von Andrichomius entstand, sondern vom Görlitzer Kalvarienberg inspiriert wurde. Die starke kompositionelle Verbindung des Warschauer Kalvarienberges mit der königlichen Residenz in Ujazdów verursachte, dass wir in diesem Fall weniger mit der *Compassio*-Frömmigkeit zu tun haben, sondern vielmehr mit der Manifestation der religiösen Konversion des Königs. Der sächsische Kurfürst Friedrich August I., der ein Lutheraner war, trat schließlich 1697 zum Katholizismus über, um als August II. polnischer König zu werden.

Außer der hiesigen Erwägungen verbleiben noch die Kalvarienberganlagen im Großherzogtum Li-

<sup>36</sup> Der 1193 gegründete Trinitarier Orden ist spanischer Abstammung. Er kaufte u. a. die Christen aus heidnischer Gefangenschaft los. Nach Polen kamen die Trinitarier 1685. Siehe unten die kurzen Informationen zu Kalwaria in Samogitien. Zum Kalvarienberg in Ujazdów siehe HENTSCHEL, W.: *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*. Dresden 1967, S. 197-200 und S. 468 (Anm. 299-305).



9. Žemaičių Kalvarija, das Schema der Anlage: 1. Die Wege, 2. Die Strassen, 3. Die Kapellen. Repro: Lietuvos architektūros istorija. Bd. 2 (Nuo XVII a. pradžios iki XIXa. vidurio). Vilnius 1994.

tauen, wobei zwei Anlagen es wert sind erwähnt zu werden, doch von zwei wenigstens sollte man hier doch einige Worte sagen, weil sie bis heute stehen geblieben sind. Die ältere entstand nach 1637 in Gordy bei Telsze als Stiftung von Jerzy Tyszkiewicz, der Bischof von Samogitien war.<sup>37</sup> Sie wurde ursprünglich als Kalwaria Żmudzka (heute Žemaičių Kalvarija) bezeichnet [Abb. 9]. Die andere wurde in Werki (lit. Verkiai) unweit Wilna nach 1662 als Stiftung des Bischofs von Wilna, Jerzy Białożor, angelegt [Abb. 10]. Beide befanden sich unter der Obhut der Dominikaner,<sup>38</sup> doch in Werki wurden auch die Trinitarier 1685 herbeigerufen.<sup>39</sup> Sie bekamen das sog. Trynpole-Kloster. Beide Anlagen nutzten auch die Andrichomius-Hinweise als Vorbild.

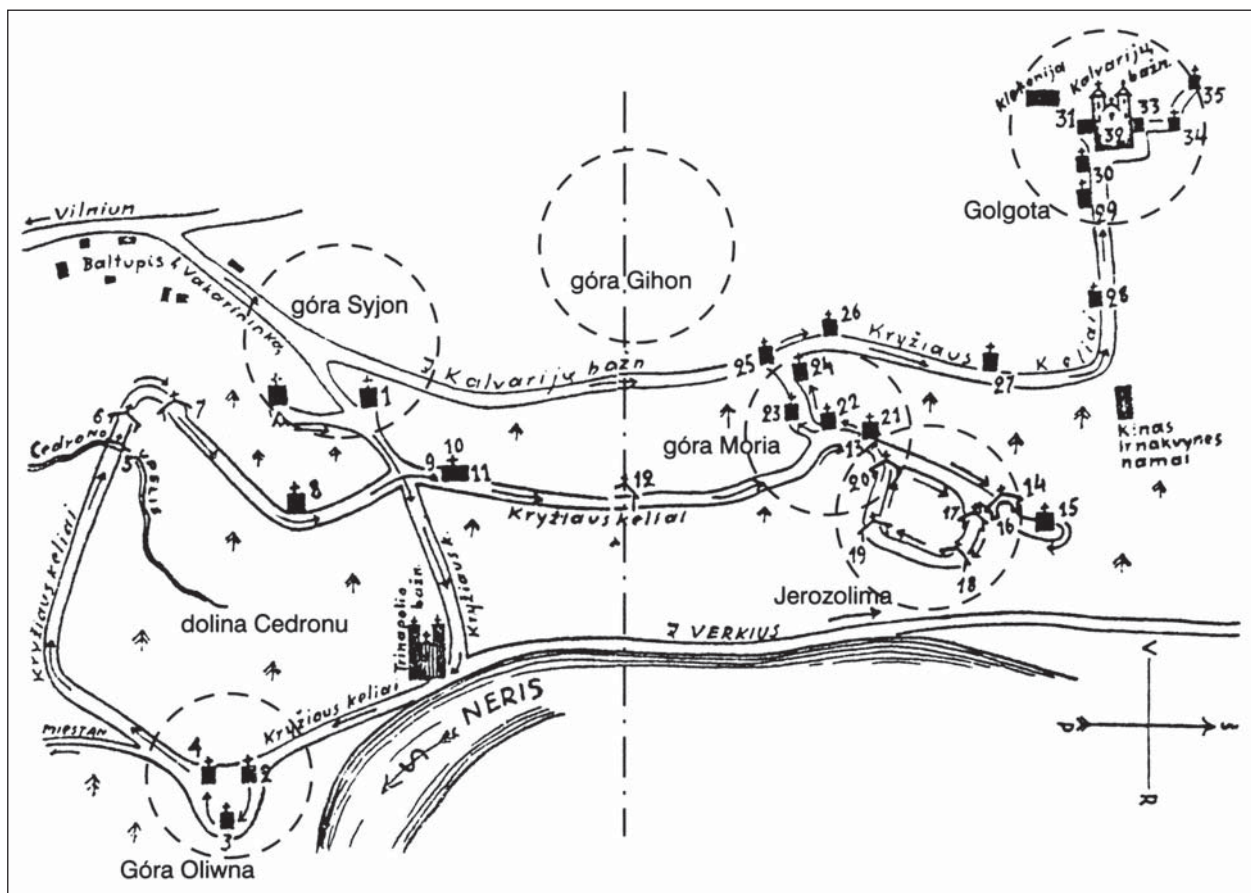
Das alte Wettstreit zwischen Franziskanern und Dominikanern spielte sich in der frühen Neuzeit auf den neuen Gebieten ab. Die Franziskaner intensivierten die theologischen Studien, die Dominikaner popularisierten dagegen die Ideen der Frömmigkeit, die ihren Ursprung in franziskanischen Quellen hatte. Schon das Traktat Ludolphs von Sachsen kündigte diese Einstellung, trotz des sonst wissenschaftlich-theologischen Geistes jener Schrift. 1532 entstand im Krakauer Dominikanerkloster das reich illuminierte Manuskript, das *Dominikanische Meditationen* genannt wurde. Seine Abhängigkeit von den obengenannten *Meditationes vitae Christi* des Pseudo-Bonaventura als auch von der *Vita Christi* Ludolphs von Sachsen hoben die Forscher mehrmals hervor.<sup>40</sup> Solche Texte

<sup>37</sup> MITKOWSKA, A.: *Kalwaria w Werkach pod Wilnem na tle kalwarii polskich i europejskich*. Kraków 1998, S. 33.

<sup>38</sup> Ibidem, S. 43-49.

<sup>39</sup> Ibidem, S. 111.

<sup>40</sup> Darüber KOPANIA, K.: *Słowo – obraz – teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich“*. In: *Biuletyn Historii*



10. Kalvarienberg in Werki (lit. Verkiiai) bei Wilna, das Schema der Anlage. Repr.: MITKOWSKA 1998 (wie Anm. 37).

wie die Krakauer Meditationen las man zuerst in der Kirche in einem kleinen Kreis und die Illustrationen wurden bei der Lektüre angeschaut. Mit der Verbreitung durch den Druck kamen die illustrierten Großauflagen von Gebets- und Passionsbücher auf. Die Verwalter einzelner Kalvarienberge druckten für die Pilger auch spezielle Gebetsbüchern, in die auch ein über den Kalvarienberg mitintegriert war.<sup>41</sup> Sie waren

mit der lokalen Kreuzwegliturgie verbunden. Es ist jedoch zu betonen, dass der Kreuzweg-Gottesdienst sich in Jerusalem erst am Ende des 16. Jahrhunderts konkretisiert hatte.<sup>42</sup>

Besonders wichtig ist die polnische Version von den *Meditationes Vitae Christi*, die Baltazar Opec am Anfang des 16. Jahrhunderts aus dem Lateinischen übersetzt hatte.<sup>43</sup> Der Text von Pseudo-Bonaventura

*Sztuki*, 66, 2004, S. 7-48, bes. S. 39-44 (dort die Besprechung bisheriger Literatur zum Thema).

<sup>41</sup> Das erste für Kalwaria Zebrzydowska publizierte man 1611; SMEREKA 1968 (wie Anm. 3), S. 67-68; WYCZAWSKI 1987 (wie Anm. 21), S. 250-251; KUSTUSZ 1991 (wie Anm. 32), S. 126-130. In Wejherowo nutzte man ursprünglich das Gebetbuch aus Kalwaria Zebrzydowska. 1717 bearbeiteten die Wejherowoer Reformaten eine eigene Version. In Góra Kalwaria kam das Gebetbuch schon 1670 heraus. – BANIA

1997 (wie Anm. 19), S. 111.

<sup>42</sup> SMEREKA 1968 (wie Anm. 3), S. 48.

<sup>43</sup> Die erste Ausgabe ist 1522 herausgekommen, dann erschienen noch viele weitere bis zum 19. Jahrhundert. – *Żywot Pana y Boga Naszego Jezvsa Chrystvsa to jest Droga Zabawienia którą, p. Zbawiciel y Odkupiciel nasz Jevs Chrystvs... Przez Doktora Baltazara Opecia r. p. M.D.XXII... w Krakowie.*

erweiterte der Übersetzer um einige Passionsgesänge, darunter um die Lamentation: „Pobudka do płaczu nąd Grobem Páná Iezvsowym“ („Aufregung zum Weinen über dem Grab Christi Herrn“), wo jede Zeile der Vierzeilen-Strophe mit dem Wort „*Weinet!*“, bzw. „*Weine!*“ (Anapher) beginnt. Durch die Nachträge wird die Passionsaussage der polnischen Version der *Meditationes* besonders bekräftigt.<sup>44</sup>

Strukturell gesehen wurden alle polnische Kalvarienbergeanlagen um die Elemente, die mit dem Muttergottes-Kult verbunden waren, erweitert. Einerseits war dies ohne Zweifel mit der Frömmigkeit der Posttridentinum-Zeit verbunden, andererseits spielte die besondere Ehre der Mutter Gottes, die als symbolische Königin von Polen betrachtet wurde, eine wesentliche Rolle. Vor allem jedoch intensivierte die Erweiterung der Anlage um die Bauten und Orte, die symbolisch mit dem Leben Marias verbunden waren, die Nutzung der Kalvarienberge von den Pilgern. Der Steigerung der Attraktivität sollte auch das Theatralisieren der Pilgerfahrt dienen. Die letzten Tage des irdischen Lebens Christi stellten die alljährlichen Inszenierungen unter den Heiligen Bergen dar. Wahrscheinlich fand schon 1608 die erste Aufführung der *Mysterien* in Kalwaria Zebrzydowska statt.

Von großer Bedeutung war die Frage nach der Attraktion der Kalvarienberge, denn sie wa-

ren nicht nur religiöse, sondern auch finanzielle Unternehmungen.<sup>45</sup> Der Orden, der mit der Stiftung beschenkt wurde, musste auch den Pflichten gemäß des mit dem Stifter geschlossenen Vertrags nachkommen und das dafür nötige Geld verdienen. Wenn die Vertragspunkte unklar waren, konnte es zum Streit mit der Stifterfamilie führen, was der Fall von Pałacaw zeigt.<sup>46</sup>

Die *Sacri Monti* waren eine Art religiöse Institution, über die nur die Orden dank ihrer Organisationsstrukturen verfügen konnten. Die Pflege und das Funktionieren eines Kalvarienberges benötigte eine systematische Aufsicht und die entsprechende Logistik. Die Mendikantenorden, vor allem die Franziskaner und die Dominikaner, die von Spenden lebten, waren die bestgeeigneten dafür. Sie boten auch die gesuchte Art der Frömmigkeit an, die es ermöglichte, den Tod des Erlösers auf individuelle Weise zu erleben. Die Klosterkirche und der mit ihr verbundene Kalvarienberg bildeten dabei zwei verschiedene Gebiete. Die kontemplative Kirche sprach das Individuum an, die gesellschaftliche Kalvarienberganlage weckte dagegen das Gemeinschaftsgefühl und regte sogar das Verlangen der öffentlichen Manifestation an. Zusammen erst ergaben die beiden Gebiete ein geschlossenes System. Bei den polnischen Kalvarienbergen der Neuzeit trafen diese Komponente zusammen.

<sup>44</sup> Ibidem, S. 346-349.

<sup>45</sup> WYCZAWSKI 1987 (wie Anm. 21), insbesondere das Kapitel „Sprawy Gospodarcze“.

<sup>46</sup> BARCIK 1985 (wie Anm. 34) S. 30-33.

## Poľské krížové cesty raného novoveku. Rozšírenie kláštorného teritória

### Resumé

Kalvárie predstavovali pre Európu náhradu posvätného miesta mučeníckej smrti Ježiša Krista. Ich význam narastal s rozvojom náboženského života a obmedzenou možnosťou púť do Svätej zeme. Tradícia kalvárií má stredoveké korene, no k jej intenzifikácii dochádza až od 15. storočia. Vtedy vznikli slávne kalvárie v Sacro Monte Varalo a San Vivaldo. Zakladanie kalvárií pramenilo z dobovej koncepcie relikvií. V prípade kalvárií sa podstatnou ukázala aj matematicky dôkladná topografia Jeruzalema, prenesená na konkrétne realizácie. Nasledovanie matematického modelu nebolo ničím novým. Známe je už zo stredovekej praxe kopírovania Božieho hrobu či z opakovania Loretánskej chyže v ranom novoveku. Podľa obdobných pravidiel sa formovala matematicko-topografická autenticnosť barokových kalvárií, ktoré boli v Poľsko-litovskej únii (Rzeczpospolita Obojga Narodów) opreté o populárnu prácu Christiana Adrichomiusa (prvé vydanie 1584).

Koncepcia kalvárií vyrastala z potreby prežitia Kristovo utrpenia. Ako projekt vyžadovala veľkú logistiku. Z toho tiež vyplýva, prečo sa starostlivosťou o ne zväčša zaoberali rády. Štruktúra rádov je odlišná v ich vzťahu k vonkajšiemu svetu. Podiel na pašiovej liturgii realizovanej mimo kláštora bol možný len u tých rádov, ktoré sa venovali aj pastoračnej činnosti. Z tohto dôvodu sa ochrancami kalvárií stávali najmä žobravé rády. Z nich mali v danom ohľade prirodzenú predispozíciu hlavne františkáni. Zo života sv. Františka je zrejmé, že sa svätec odvolával na udalosti spojené s umučeníím Pána. Navyše ním založený rád sa už od 14. storočia staral o Boží hrob v Jeruzaleme. Z františkánskeho prostredia pochádza tiež výnimočné literárne dielo *Meditationes Vitae Christi*, ktoré sa v skúmanom období viazalo so sv. Bonaventúrom. Tento traktát kladie dôraz na *compassio*, spoluzdieľanie utrpenia Pána. Popularita tejto práce mala veľký význam pre poľskú religiozitu. Prvý poľský preklad bol vydaný na začiatku 16. storočia a bol nasledovaný celým radom ďalších. Následne sa v Poľsko-litovskej únii objavili kalvárie, pobožnosti

kladúce dôraz na prežívanie Božieho utrpenia a idea zdieľania utrpenia Pána bola značne rozpracovaná zvlášť rádmí františkánov a dominikánov.

Venovanie sa pobožnostiam nasmerovaným na spoluprežívanie múk Pána nebolo františkánskym monopolom. Prinajmenšom v Poľsku intelektuálne orientovaný rád dominikánov propagoval pobožnosť blízku tej františkánskej, čoho dôkazom sú okrem iného tzv. Dominikánske premýšľania vytvorené v Krakove v roku 1532.

Štúdiu opísané príklady, ako Kalwaria Zebrzydowska (od 1600), Kalwaria Pakoska (1629), Kalwaria Wejherowska (od 1647), Kalwaria Paclawska (1650), Góra Kalwaria (z roku 1670), boli súkromnými fundáciami. O všetky sa starali františkáni, pričom najstaršia z nich bola v opatere observantov tzv. Bernardínov (OFM Obs.), rovnako ako aj tá v oblasti Góra Kalwaria (spravovaná spolu s oratoriánmi). O kalvárie v Pakości a Wejherowe sa starali františkáni-reformáti (OFM Ref.) a o Kalváriu Paclawsku františkáni-konventuáli (OFM Conv.).

Kláštor vrátane urbanistického konceptu kalvárie predstavoval inštitúciu, ktorej prevádzkové princípy vychádzali z dohôd medzi fundátorom a rádom. Rád bol povinný vykonávať v tejto dohode ukotvené záväzky. To podporovalo jeho záujem o zdôraznenie vlastnej atraktivity. V dôsledku toho boli do štruktúry kalvárií uvedené aj inscenované mystériá a mariánske témy. Prepracovanosť mariánskej ikonografie bola špecifikom poľských kalvárií. Význam mariánskeho kultu a zvýšenie atraktivity prostredia pre prichádzajúcich pútnikov boli navzájom previazané.

Kláštor, najmä kláštorný kostol, ale aj kalvársky koncept v jeho blízkosti tvorili samostatné, no navzájom previazané oblasti. Kostol bol miestom odvolávajúcim sa na jednotlivca, kalvária mala naopak podporovať činnosť spoločenstva. Tento princíp fungoval vo všetkých konceptoch poľských kalvárií.

Preklad z poľštiny K. Chmelinová

## „Bibliotheca nostra“. Studien zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der barocken Bibliothek des Zisterzienserstiftes Zwettl (Niederösterreich)\*

Werner TELESKO – Martin HALTRICH

Am 23. März des Jahres 1726 vermerkt Abt Melchior Zaunagg<sup>1</sup> [Abb. 1] in seinem Diarium den Besuch des „*murarius Munckenast*“ im Stift Zwettl und erwähnt, dass er ihm „8 talleros wegen gemachten riß ubern neuen convent tracten, und uber 2 neue stiegen auf dem abbteyplatz“<sup>2</sup> zukommen ließ. Joseph Munggenast (1680 – 1741)<sup>3</sup> war seit 1722 als Baumeister im niederösterreichischen Zisterzienserstift Zwettl tätig und erhielt ein Fixum zwischen 100 und 150 Gulden pro Jahr, zusätzliche Aufträge wie der oben erwähnte Riß für den neuen Konventtrakt wurden extra abgegolten.

Am Beginn der Vorhaben des „*Baubates*“ Melchior Zaunagg, „*eines würdigen Zeitgenossen der großen Barockäbte anderer österreichischer Stifte*“,<sup>4</sup> und seines Baumeisters Joseph Munggenast steht der Abbruch des romanischen Langhauses der Stiftskirche im Jahr 1722, das im gotischen Stil wieder errichtet und fünf Jahre später im Westen mit der von Matthias Steidl<sup>5</sup> entworfenen markanten Einturmfassade abgeschlossen wurde.<sup>6</sup> Die beiden in der Notiz erwähnten Stiegen sollten die Wirkung der neuen Fassade durch einen monumentalen Aufgang entlang der gesamten Schräge vom Kirchenportal bis zum nordwestlichen

\* Der folgende Beitrag ist als Gemeinschaftsproduktion der beiden Autoren zu verstehen: Während die Baugeschichte von Martin Haltrich verfasst wurde (S. 188-200), gehen die Ausführungen zur Ausstattungsgeschichte der Bibliothek auf Werner Telesko zurück (S. 200-207).

<sup>1</sup> Zu Abt Melchior von Zaunagg, vgl. GSELL, B. u. a.: *Beiträge zur Geschichte der Cistercienser-Stifte Reun in Steiermark...* (=Xenia Bernardina, III). Wien 1891, S. 159, Nr. 53; S. 170, Nr. 50; TREML, H.: *Beiträge zur Geschichte der Wissenschaftspflege im Zisterzienserstift Zwettl* [Diss.] Wien 1962, S. 44-46; KUBES, K. – RÖSSL, J.: *Stift Zwettl und seine Kunstschätze*. St. Pölten – Wien 1979, S. 81 f.; WENDA, G.: *Abt Melchior von Zaunagg (1706 – 1747) und die dritte Periode österreichischen barocken Klosterlebens im Stift Zwettl* [Diss.] Innsbruck 1951.

<sup>2</sup> Stiftsarchiv Zwettl (StiAZ), Hs. 2/47, ed. in BUBERL, P.: *Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl* (=Ostmärkische Kunsttopographie, 29). Baden – Wien 1940, Reg. 352 (S. 317).

<sup>3</sup> Zu Joseph Munggenast, vgl. GÜTHLEIN, K.: *Der österreichische Barockbaumeister Franz Munggenast*. [Diss.] Heidelberg 1973; KARL, T. (Bearb.): *Die Baumeisterfamilie Munggenast*. Sonderausstellung des Stadtmuseums St. Pölten anlässlich des 250. Todestages von Joseph Munggenast. Stadtmuseum St. Pölten, 10. Mai bis 25. August 1991 / St. Pöltner Kultur- und Festwochen 1991. St. Pölten 1991; MUNGGENAST, E.: *Joseph Munggenast: der Stiftsbaumeister, 1680 – 1741* (=Österreich-Reihe, 207/209). Wien 1963.

<sup>4</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 56.

<sup>5</sup> Ibidem, S. 57 f.

<sup>6</sup> SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Barocke Erneuerung im Bewußtsein der eigenen Geschichte: Die Stiftskirche Zwettl in den Annalen des P. Malachias Linck als Beispiel für zisterziensisches Kunstverständnis im 17. Jahrhundert. In: *Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag*. Hrsg. C. HECHT. Berlin [o. J. (2009)], S. 306-319, hier S. 312.

Turm des Abteihofes erhöhen, wurden jedoch nicht verwirklicht.<sup>7</sup> Die anderen in der Notiz erwähnten Risse zum neuen Konvent wurden sehr wohl umgesetzt, und in diese Planungen ist nicht nur ein Wohntrakt, sondern auch ein neuer Bibliothekssaal einbezogen, der im Jahr 1730 begonnen und nach dem Abschluss der Freskierung durch Paul Troger 1733 bezogen werden konnte.<sup>8</sup>

Melchior Zaunagg verliert in seinem Eintrag ins Diarium von 1726 kein Wort über die im neuen Konvent geplante Bibliothek, und überhaupt findet der Bau in seinen Tagebüchern der Folgejahre nur noch zweimal Erwähnung, nämlich am 26. Oktober 1730, als man neue Weinbehälter „*ad novum cellare sub nova bibliotheca*“ bringt und am 25. April 1733, als ihm Paul Troger, schon nach Abschluss der Arbeiten, „*in nova bibliotheca nostra*“, auf dem Weg nach Altenburg begegnet.<sup>9</sup> Diese fehlenden Einträge verwundern umso mehr, als Zaunaggs Diarien<sup>10</sup> in der Regel jeden einzelnen Planungs- und Baufortschritt akribisch verzeichnen und zahlreiche Details, vor allem zu den Arbeiten am Turm oder jenen von Matthias Götz und Ignaz Egedacher an Hochaltar und Orgel der Kirche berichten.<sup>11</sup>

Trotz dieser Fehlstellen in Zaunaggs Notizen ist die Forschung in der glücklichen Lage, eine Reihe von Quellen zur Verfügung zu haben, die verschiedene Konzepte und Überlegungen zu Bau und Einrichtung der Zwettler Stiftsbibliothek nahezu lückenlos rekonstruieren lassen. Es handelt sich dabei um die anfangs erwähnten Planungen Munggenasts zur Architektur,<sup>12</sup> den *Conceptus pingendi*<sup>13</sup> als Programm



1. Porträt des Zwettler Abtes Melchior Zaunagg (1706–1747). Zwettl, Zisterzienserstift. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

<sup>7</sup> StiAZ, Plansammlung Nr. X; BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 59.

<sup>8</sup> Zur Zwettler Bibliothek, vgl. GOLDMANN, A.: Zur Geschichte der Bibliothek des Zisterzienserstiftes Zwettl. In: *Mitteilungen des österreichischen Vereins für Bibliothekswesen*, 7, 1903, Nr. 1-4, S. 3-36; MUCK, R.: Abriß einer Geschichte der Bibliothek des Stiftes Zwettl. In: *Cistercienser-Chronik*, 42, 1930, S. 102-106; ÖZELT, H.: Die Bibliothek des Stiftes Zwettl. In: *Biblos*, 7, 1958, S. 134-140, hier S. 136 f.; TREML, H.: Die Bibliotheksräume im Stift Zwettl. In: *Das Waldviertel. Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatpflege*, 12, 1963, S. 104-107.

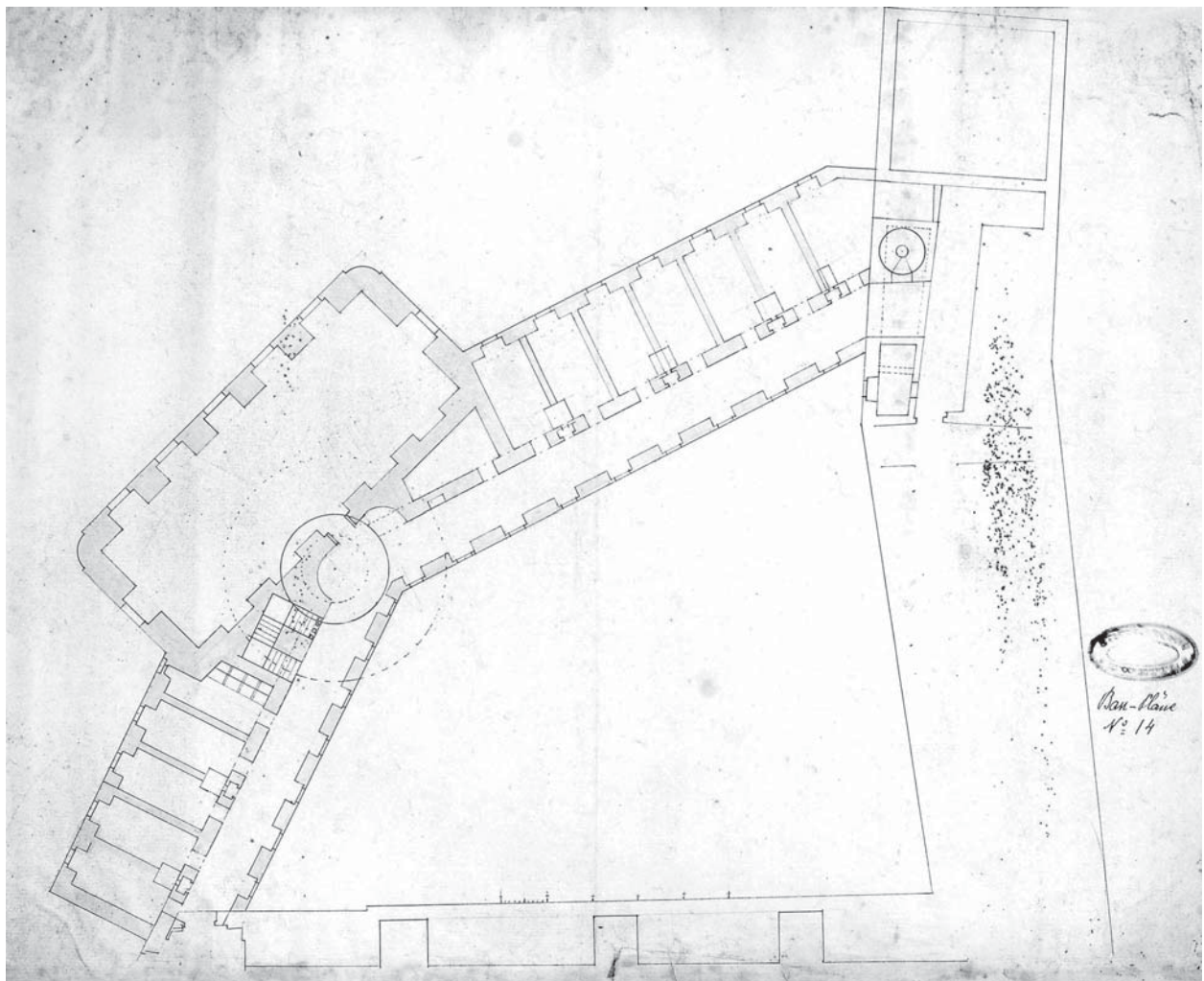
<sup>9</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), Reg. 352, S. 320 f.

<sup>10</sup> StiAZ, Hss. 2/33-65, auszugsweise publiziert in BUBERL 1940 (wie Anm. 2), Reg. 352, S. 313-323.

<sup>11</sup> Vgl. etwa die Einträge vom 21. Mai 1727: „*Heunt ist der neue Kirbenthurn im closter der höbe nach vollendt und der schlusztsein versus orientem in der Höbe über die ubrtafel... verfestiget worden*“; oder jener vom 9. Februar 1731: „*Heunt ist der passauer orglmacher Egetacher, nachdem er die große orgl völlig eingerichtet, mit dem bilthauer Göz, mit dem auch ein contract wegen des hochaltar errichtet worden*...“ – BUBERL 1940 (wie Anm. 2), Reg. 352, S. 317 u. 320.

<sup>12</sup> StiAZ, Plansammlung Nr. 12-16, tw. abgebildet in BUBERL 1940 (wie Anm. 2), Abb. 170-173.

<sup>13</sup> Die Zusammenstellung der Literatur zum *Conceptus* findet sich in Anm 53.



2. Entwurf Joseph Munggenasts für den „Neuen Convent“, 1726. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

für die Freskenausstattung und die bisher völlig unbeachtet gebliebenen Schemata zur systematischen Aufstellung der Bücher.<sup>14</sup> Im Folgenden soll auf Basis dieser Quellen eine kurze Übersicht über die barocke Bau-, Bestands- und Kunstgeschichte der Stiftsbibliothek Zwettl gegeben werden.

Melchior Zaunagg war 1726 im zwanzigsten Jahr seines Amtes als Abt des Stiftes und konnte durch gute Personalführung die Zahl der Professoren deutlich

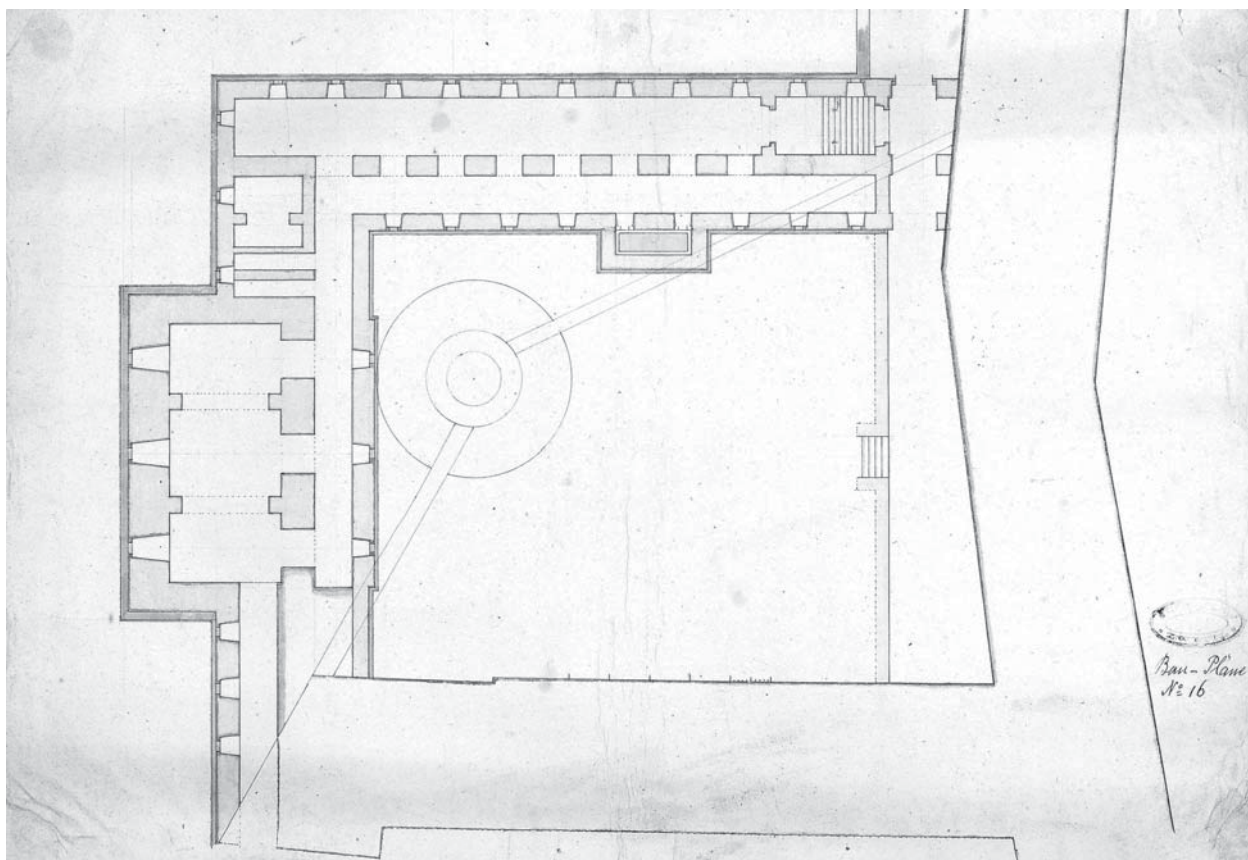
erhöhen, wodurch die Erweiterung der Wohnmöglichkeiten notwendig geworden war.<sup>15</sup> Mit dem neuen Konvent hat der Bauabt im östlichen Teil des Stiftes zur Kampschlinge hin einen neuen Hof geschlossen, der die letzte große Erweiterung der Stiftsanlage bildet. Bis dahin wurde das Terrain im Norden und Osten durch eine 1471 erbaute Mauer mit Wehrturm<sup>16</sup> begrenzt. Den westlichen Trakt bildete das zwischen 1630 und 1640 überbaute gotische *Infirmatorium*, und

<sup>14</sup> Es handelt sich dabei um ein unsigniertes Konvolut, das im Stiftsarchiv Zwettl im Karton „Bibliothek 1“ erhalten ist, vgl. unten Anm 37.

<sup>15</sup> Während der Regierungszeit Zaunaggs sind 62 Konventualen in das Stift Zwettl eingetreten.

<sup>16</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 48 u. 178.





3. Entwurf Joseph Munggenasts für den „Neuen Convent“, 1726. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

im Süden befand sich ein weit nach Ostern reichender Wohntrakt, der ursprünglich etwas abgesetzt als frei stehendes Abthaus um das Jahr 1290 von Abt Ebro (1273 – 1304) errichtet wurde. Im Jahr 1596 wurde das Haus in einen Getreidekasten umgebaut und erst von Abt Robert Schöller, dem Vorgänger Zaunaggs, zwischen 1701 und 1706 an die westlich liegenden Gebäude angeschlossen. Schließlich wurde 1706 über dem Getreidekasten die sogenannte „Schöller-Bibliothek“ aufgestockt.<sup>17</sup>

Joseph Munggenast bezog nun die bereits vorhandenen Gebäudeteile in seine Planungen ein und

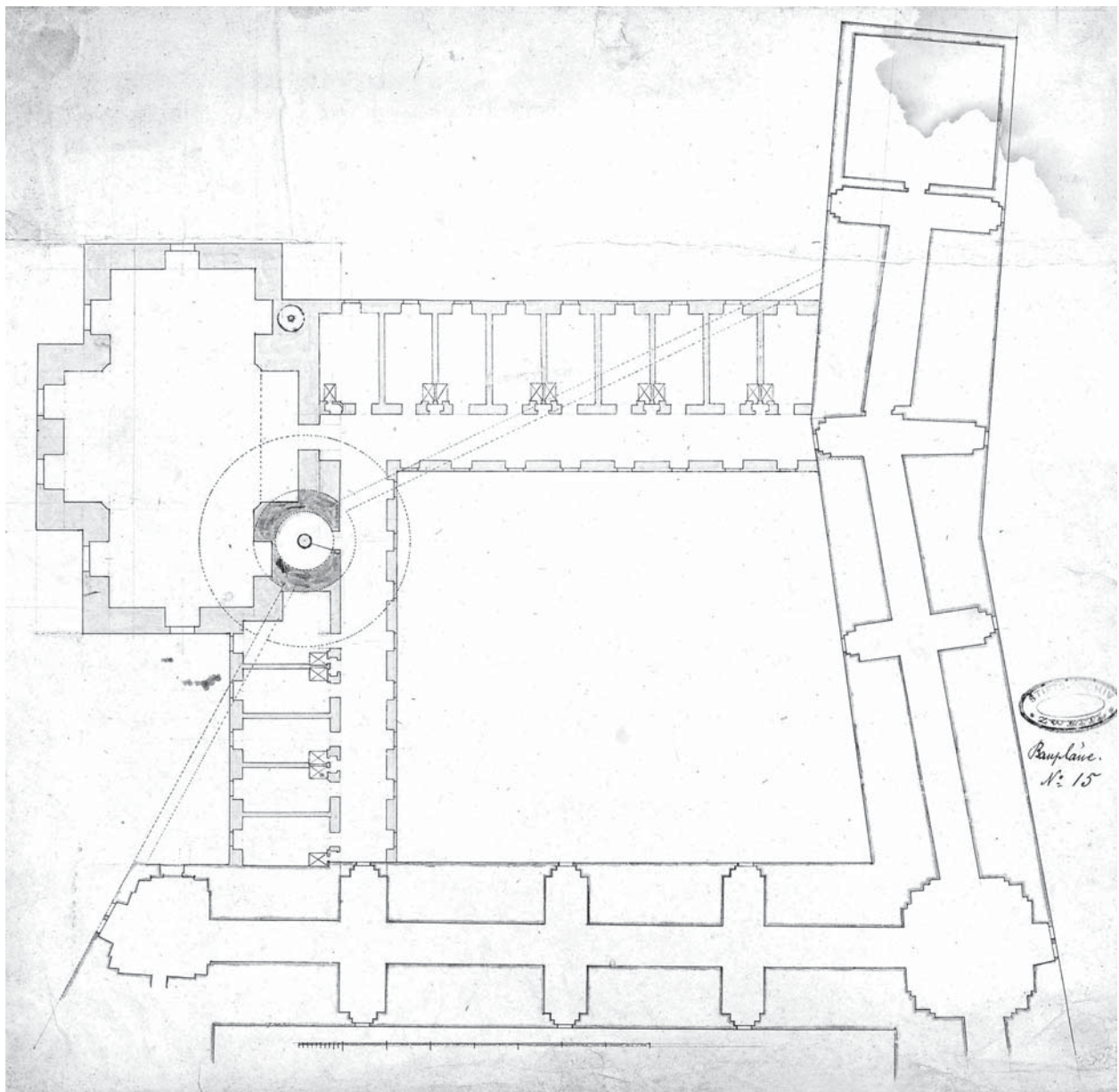
fertigte drei verschiedene Grundrisse für Wohnungen und Bibliothekssaal an [Abb. 2-4].<sup>18</sup> Eine große Rolle dürfte dabei die alte Wehrmauer gespielt haben, über deren westlicheren Teil in den Jahren 1724 bis 1727 die barocke Sakristei gebaut wurde [Abb. 5]. Der erste Entwurf<sup>19</sup> [Abb. 2] folgt noch dem stumpfen Winkel dieser Mauer, deren Verlauf und Rundturm angedeutet sind. Es sind insgesamt zwölf vom Gang aus beheizbare Zimmer eingezeichnet, von denen sieben nach Osten und fünf nach Norden ausgerichtet sind. Der östliche Trakt schließt etwa auf der Höhe der alten Bibliothek an

<sup>17</sup> Ibidem, S. 177 f.

<sup>18</sup> Es handelt sich um die fünf Grundrisse StiAZ, Plansammlung Nr. 12-16. Die Pläne Nr. 12-14 zeigen die Grundrisse von Keller, Erd- und Obergeschoß der gleichen Planung, bei Nr.

15 und 16 handelt es sich um zwei weitere Projektierungen, vgl. BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 60 f., Abb. 170-173.

<sup>19</sup> StiAZ, Plansammlung (Die Reihung der Entwürfe folgt den Archivsignaturen und hat keinerlei chronologische Relevanz).



4. Entwurf Joseph Munggenasts für den „Neuen Convent“, 1726. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

den Südtrakt an und springt im Nordwesten weit über die vorhandene Gebäudeflucht hinaus. Der rechteckige Bibliothekssaal mit seinen fünf Fensterachsen ist am Angelpunkt des stumpfen Winkels gedreht angesetzt und springt weit nach Nordosten vor. Vor seinem Eingang, der etwa an der Stelle des Wehrturms liegt, bildet sich eine kleine Halle. Das wahrscheinlich auf die Galerie führende Stiegenhaus

ist vom Gang aus erreichbar. Der Grundriss des Saalbaus entspricht, abgesehen von der längsseitigen Fensterachse, im Wesentlichen dem später tatsächlich ausgeführten [Abb. 5]. Der Entwurf weist mit etlichen toten Winkeln und dem nicht eingeplanten Arbeitszimmer des Bibliothekars allerdings einige Schwächen auf. Auch die beiden Anschlüsse an die schon bestehenden Gebäude scheinen nicht ideal



5. Grundriss des Konventhofes des Stiftes Zwettl. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

gelöst, vor allem die beiden ausladenden Abschlüsse im Nordwesten wirken eigenartig.

Dieses Problem ist bei den beiden anderen Entwürfen wesentlich eleganter umgesetzt. Hier wird die Linie der Wehrmauer aufgegeben und die Trakte im rechten Winkel verbunden, wodurch die Anschlüsse weniger problematisch sind. Der Grundriss mit der Archivsignatur 16 [Abb. 3] sieht für die Wohnungen im Konventbereich zehn Fensterachsen im Osten sowie fünf im Norden vor und bietet somit am meisten Platz für Wohnungen.<sup>20</sup> Die Bibliothek ist vollständig in den nördlichen Wohntrakt integriert und nur wenig vom übrigen Trakt abgesetzt, mit lediglich drei Fensterachsen ist

sie allerdings wesentlich kleiner konzipiert als im oben beschriebenen Entwurf.

Wie man an der Lage des alten Turmes erkennen kann, ist der Konventhof als Ganzes im dritten Entwurf in der kleinsten Variante konzipiert [Abb. 4]. Das ist vor allem an der Lage des als Wendeltreppe integrierten Turmes, aber auch an den Anschlussstellen, die weiter innen liegen erkennbar. Trotzdem bietet diese Planung mit 14 allerdings etwas kleineren Zimmern am meisten Raum für die Konventualen. Der Bibliothekssaal ist mit vier Jochen an der nordöstlichen Ecke angebaut, seine Fassade im Norden durch ein Mittelrisalit gegliedert und auch nach Osten hin vom Wohntrakt abgehö-

<sup>20</sup> Dieser Grundriss zeigt lediglich die Situation im Kellergeschoß.

<sup>21</sup> Dieser Raum liegt genau über dem 1274 gestifteten Kärner.

ben. Ähnlich wie im ersten Entwurf ist auch eine Fensterachse in West-Ostrichtung vorgesehen. An diesem Plan ist die Situation der alten Gebäude am detailreichsten dargestellt und die Lage bzw. Größe der Schöller-Bibliothek im Osten deutlich erkennbar. Ebenso ist die Halle im Nordwesten eingetragen, die schließlich zum Arbeitszimmer des Bibliothekars werden sollte.<sup>21</sup>

Umgesetzt wurde schlussendlich eine Synthese, in der Überlegungen aus allen drei beschriebenen Entwürfen zusammengeführt wurden, von der aber keine Planungen mehr erhalten sind [Abb. 5]. Der Konventhof ist heute nahezu rechtwinkelig, im Osten befindet sich ein durchgehender Wohntrakt mit elf Zimmern – die sogenannte „Böhmeile“. Die Bibliothek hat den Grundriss und die Ausdehnung der anfangs beschriebenen Konzeptionierung. Sie ist ähnlich integriert wie der Saal in der zweiten Planung, umfasst aber den gesamten Nordabschluss des neuen Hofes, verzichtet auf das westliche Fenster und ist mit der kleinen Halle des Altbestandes verbunden. Es ergibt sich demnach für den gesamten Neubau eine Maximallösung, die im Verhältnis weniger Platz verbraucht und sich auch weniger von der bestehenden Bausubstanz abhebt.

Der Bibliotheksbau mit dem neuen Konvent wurde relativ zügig in den Jahren 1730 bis 1732 errichtet und ist nach Abschluss der Arbeiten Paul Trogers (1733) eingerichtet worden.<sup>22</sup> Die Durchführung der Bauarbeiten ist anhand einiger archivalischer Quellen nachvollziehbar, so liegt etwa eine Tischlerrechnung aus der Zeit zwischen dem 12. April 1730 und dem 22. Jänner 1731 vor, in der „62 fensterstöck gemacht in dasz neue convent, 21 fensterstöck gemacht in die bibliotec, 3 neue thüern gemacht in die neue keller und 2 alte thüern in den neuen convent ausgebössert worden“ sind.<sup>23</sup> Ebenfalls im Jahr 1731 lieferte Franz Mäderl Gitter für die vier

gangseitig gelegenen Fenster und eine Quittung über die Stuckarbeiten von Leopold Perger liegt vom 31. Dezember 1732 vor. Die intarsierten Regale wurden um 1733 von den beiden Zwettler Laienbrüdern Mathias Mark und Ladislaus Maleg<sup>24</sup> in Nussholz ausgeführt.<sup>25</sup> Im gleichen Jahr marmoriert Balthasar Haggenmüller die „wänd oder mäu neben denen fenstern in der neuen bibliothec“.<sup>26</sup>

Bemerkenswert ist das repräsentative Portal mit zwei frei stehenden Säulen und einem Brustbild in einem gebrochenen Rundgiebel, das ursprünglich am Eingang der Schöller-Bibliothek positioniert gewesen war und in den neuen Konventgang versetzt wurde. Eine vom Steinmetzmeister Johannes Gallus Hügel aus Eggenburg angefertigte Entwurfskizze [Abb. 6] mit einem von Abt Robert Schöller hinzugefügten – und auch in der Realisierung übernommenen – Änderungsvorschlag aus dem Jahr 1702 ist erhalten geblieben.<sup>27</sup> Der Abt notiert: „Für dieses Portal, an welchem aber das ober gesümbts außbleibet, anstad diesem aber ein postament sambt eines sauber brustbild gemacht muß werden. Item für ein sauberes thür zu der Bibliothec werden die Steinmezmeister Johann Gall Hügel zu Egenburg versprochen zu gebn, 90 fl. Zwettl, den 11. Juli 1702. Robert Abbt zu Zwethl.“

Es ist nicht genau zu klären, warum der alte Bibliotheksstandort aufgegeben wurde, zumal Abt Melchior selbst am 21. Juni 1707 den Zwettler Tischler Leopold Zöhrer mit der Anfertigung von Regalen für die von seinem Vorgänger errichteten Bibliothek beauftragte.<sup>28</sup> Die immer wieder angeführte hohe Feuchtigkeit über dem Kamp wird wohl nicht die alleinige Ursache für eine Absiedlung gewesen sein. Die Erneuerung des Wissenschaftsbetriebes und Erweiterung des Buchbestandes – der sich während der Regierungszeit Zaunaggs nahezu verdreifachte – dürften hier eher ausschlaggebend gewesen sein. Die Fertigstellung der Bibliothek dürfte einige Zeit

<sup>22</sup> Die Dachgleiche dürfte laut Jahreszahl auf einem der Rauchfänge der Böhmeile bereits 1731 erreicht worden sein. Bei Bauarbeiten im Jahr 2011 kamen im Erdgeschoß behauene Steine zum Vorschein, die aus dem Abbruchmaterial der romanischen Kirche stammen dürften, vgl. Fotodokumentation im digitalen Bildbestand des Stiftsarchivs.

<sup>23</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), Reg. 422, S. 336.

<sup>24</sup> Zu Mathias Marck (1694 – 1769), vgl. BUBERL 1940 (wie

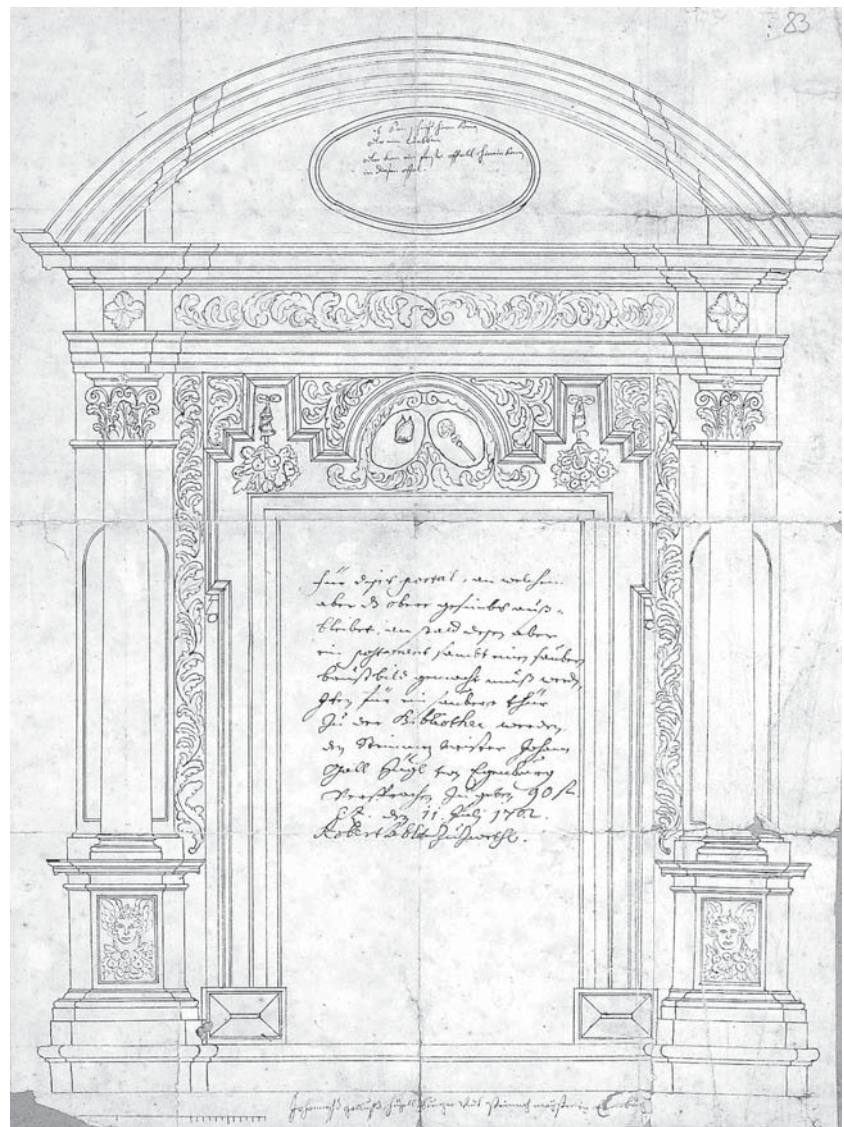
Anm. 2), Reg. 352, S. 315; zu Ladislaus Maleg (1680 – 1749), vgl. ibidem, Reg. 352, S. 319.

<sup>25</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 183.

<sup>26</sup> Ibidem, Reg. 422, S. 355.

<sup>27</sup> Die Skizze ist von Johannes Gallus Hügel unterzeichnet und trägt die Signatur StiAZ, Plansammlung Nr. 83.

<sup>28</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), Reg. 350, S. 298.



6. Entwurf für das Portal der Bibliothek des Abtes Robert Schöller (1695 – 1706), 1702. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

in Anspruch genommen haben, denn erst 1713 wird durch Prior P. Martin Elsner (1663 – 1738) und P. Petrus Ziegler ein neuer fünfbändiger Katalog *Catalogus Universalis Bibliothecae Beatae Virginis Mariae in Zwetl, erectus 1713* mit der ambitionierten Dreiteilung in Autoren-, Sach- und Stichwortkatalog erstellt.<sup>29</sup>

Die Ausstattung der Bibliothek dürfte nicht zuletzt in eine Phase gesteigerter Aufmerksamkeit

gegenüber der Systematisierung des reichen Bücherschatzes der Zisterze fallen, die wahrscheinlich durch den hoch gebildeten und den Wissenschaften gegenüber überaus aufgeschlossenem Abt angeregt wurde. Leider ist über die wissenschaftliche und theologische Biografie Zaunaggs bisher wenig bekannt: Seine Studien absolvierte er bei den Jesuiten in Wien; zudem gründete er eine theologische Lehr-

<sup>29</sup> KUBES – RÖSSL 1979 (wie Anm. 1), S. 81; BUCHINGER, W. – MITTENDORFER, K.: *Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich*. Bd. 3. Hildesheim 1996, S. 212.

In der Folge sind zudem Autorenkataloge der Jahre 1736 und 1742 nachweisbar.

anstalt im Stift, an der bis weit in das 18. Jahrhundert die Mehrzahl der Zwettler Mönche studiert haben dürfte.<sup>30</sup> Besondere Hervorhebung verdient die von ihm initiierte Drucklegung der zweibändigen *Annales Austrio-Claravallenses* (Wien 1723 – 1725) seines Vorgängers Bernhard (Malachias) Linck (1646 – 1671).<sup>31</sup> Auffällig sind – wie aus dem erwähnten Tagebuch sowie aus verschiedenen Rechnungsbüchern<sup>32</sup> zu ersehen ist – seine beträchtlichen Aufwendungen für Bücherankäufe mit weitgespannten Themenfeldern.<sup>33</sup> Damit kongruiert das offensichtliche Bestreben des Abtes, die geistige Bildung in seinem Kloster zu fördern.<sup>34</sup>

Noch vor der Fertigstellung der neuen Bibliothek beziehungsweise während der Bauarbeiten wird um 1728 ein Bibliothekskatalog mit einem Umfang von 186 Blättern angelegt, der mit etwa 6400 Titeln ziemlich genau die Quantität der alten Bibliothek verzeichnet.<sup>35</sup> Die Bücher sind thematisch in 22 Abteilungen<sup>36</sup> gegliedert, die jeweils fortlaufende Signaturen führen. Am Beginn des Verzeichnisses werden die mittelalterlichen Handschriften aufgelistet, danach beginnt die thematische Einteilung des Buchbestandes bei den Bibeltexten und endet bei der weltlichen Historiografie. Das Werk ist sicherlich vor der Übersiedelung in die neue Bibliothek angefertigt worden, da weder Systematik noch Signaturen mit der späteren Aufstellung übereinstimmen. Dennoch

bildet der Katalog die Grundlage für die heute noch vorhandene Aufstellung der Bücher und steht in engem Zusammenhang mit den bisher der Forschung nicht bekannten Konzepten zur Einrichtung der neuen Bibliothek.<sup>37</sup>

Den Beginn der Überlegungen bildet ein aus drei Doppelblättern bestehendes Konvolut, auf dessen erster Seite sich eine Handzeichnung unter dem Titel *Schema bibliothecae nostrae* befindet. Die Skizze gibt eine geostete Aufsicht auf die Regalaufstellung im Bibliothekssaal wieder. Die Nordseite wird durch Fenster unterbrochen, auf der Südseite sind die Nischen zum Gang hin durch Regale verbaut, die Tür zum Konventgang im Süden und der Durchgang zum Arbeitszimmer des Bibliothekars sind ebenso hervorgehoben, wie die beiden Globen in der Mitte des Raumes. Im Innenfeld werden die Regale durch römische Zahlzeichen gezählt und zwar jeweils von Osten nach Westen auf der Nordseite von I bis VII und von VIII bis XIX auf der Südseite. Die Themen der Bücher in den Regalen sind auf der Außenseite angeführt: *Bib(l)ia*, *Interpr(etes)*, *Patr(es)*, *Cano(nistae)*, *Tb(eologia) Sp(eculativa)*, *Tb(eologia) M(oralia) und Hist(oria) Sacra*, entlang der Nordseite, gegenüber wird mit der über drei Regale reichenden *Biblio(theca) Orator(ia)*, mit *M(iscellanea) S(sacra)*, *A(sce)t(is)*, *J(us) Civ(ile)*, *Med(icina)*, *Phi(losophia)*, *Anal(ecta)* und *M(iscellanea) P(rofana)* fortgesetzt

<sup>30</sup> TREML 1962 (wie Anm. 1), S. 154; vgl. SCHWEICKHARDT, F. X. J. [Franz Xavier Ritter von Sickingen bzw. Franz Schweickhardt Ritter von Sickingen]: *Darstellung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Ens* [sic!]. Bd. 3. Wien 1839, S. 117 u. 124.

<sup>31</sup> ÖZELT 1958 (wie Anm. 8), S. 140; TREML 1962 (wie Anm. 1), S. 45 f.; zu Abt Linck, vgl. GSELL 1891 (wie Anm. 1), S. 159, Nr. 50; 166 f., Nr. 33.

<sup>32</sup> TREML 1962 (wie Anm. 1), S. 44, Anm. 2, sowie IV (Anhang), erwähnt hier als entsprechende Quellen die „Beilagen zu den Wiener Rechnungen“ sowie die „Kammeramtsrechnungsbeilagen“. Zudem ist der die Bibliotheksankäufe ab 1694 verzeichnende „*Catalogus librorum emptorum ad bibliothecam. In quantum notitia illorum habetur, ac de pretio constat*“ (StiAZ, Hs. 362) von grundsätzlicher Bedeutung.

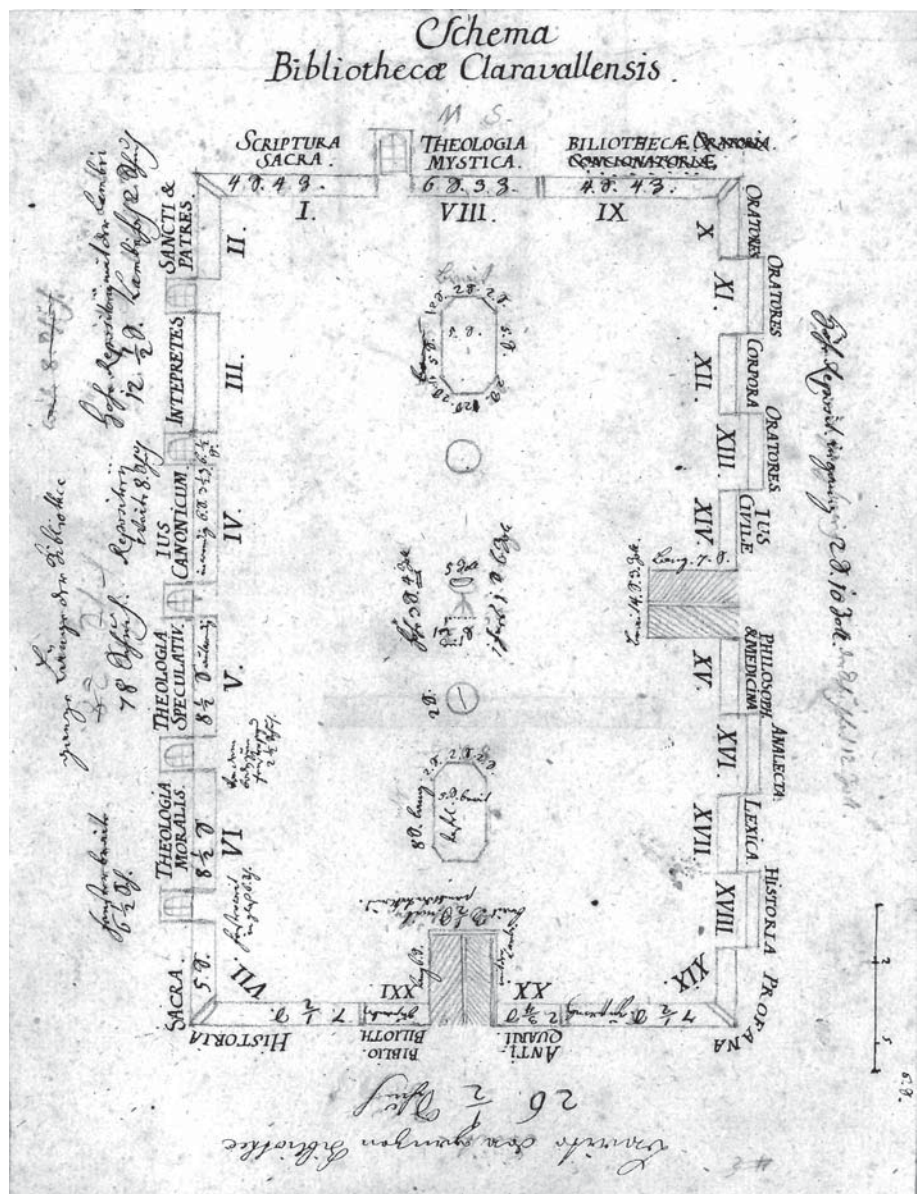
<sup>33</sup> TREML 1962 (wie Anm. 1), S. 44-46, 154-156.

<sup>34</sup> WENDA 1951 (wie Anm. 1), S. 42.

<sup>35</sup> Der Katalog besteht aus 186 Blättern, ist in Einzellagen überliefert und noch unter der alten Archiv-Signatur Hs. 18 verzeichnet. Die Datierung kann anhand der Druckdaten der eingetragenen Bücher erschlossen werden. Die Haupthand verzeichnet Bücher, die bis 1728 gedruckt wurden. In den Nachträgen sind wenige bis 1734 erschienene Werke eingetragen. Abgesehen davon, dass der Katalog die Grundlage für die Systematik der Bibliotheksaufstellung wiedergibt, liefert er wertvolle Informationen über die Buchbestände. Darunter findet sich etwa unter Nr. 51 im Buchstaben „T“ auch Stephanus Vinandus Pighius' *Hercules prodicius seu principis iuventutis vita et peregrinatio* (Antwerpen 1587), eine detaillierte Schilderung der Sehenswürdigkeiten Italiens, aber zugleich eine Geschichte des Herkules-Mythos.

<sup>36</sup> Unter der Verwendung des Alphabets mit Ausnahme der Buchstaben J, U, X und Y.

<sup>37</sup> Die im Folgendem beschriebenen Materialien sind bisher nicht archivalisch verzeichnet und befinden sich im Karton 1 des Aktenbestandes StiAZ, Bibliothek, vgl. WINNER, G.: *Inventar des Stiftsarchivs Zwettl* [masch.]. St. Pölten 1975, S. 64.



7. Schema Bibliothecae Claravallensis, Skizze zur Aufstellung der Bücher im neuen Bibliothekssaal. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

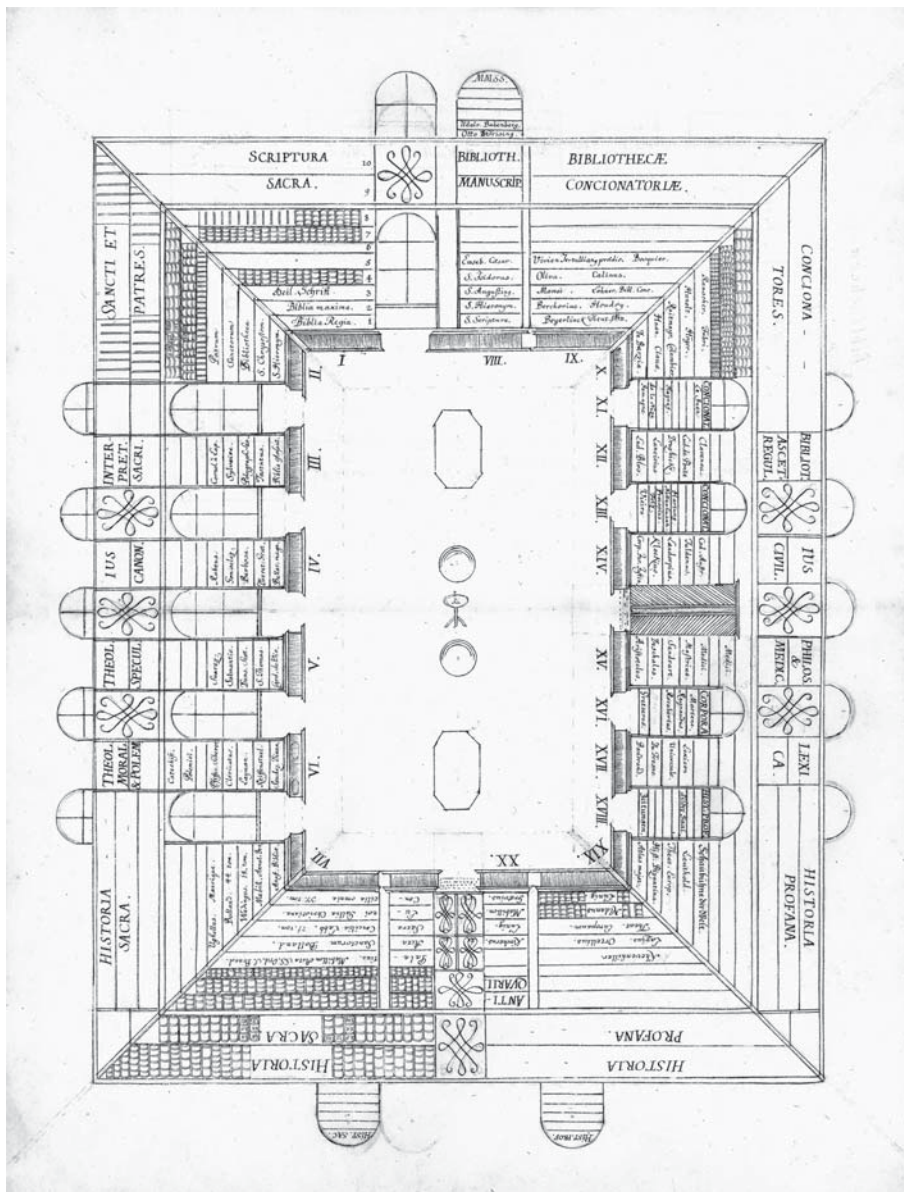
und der Kreis mit Werken der ebenfalls über drei Regale reichenden *Hist(oria) Prof(ana)* geschlossen. Über der Tür zum Arbeitszimmer sind als Nachtrag *Antiqu(arii)* eingetragen.

Direkt unter der Skizze befinden sich die Erklärungen zur vorgeschlagenen Systematik, die mit einem allgemein gehaltenem Absatz unter dem Titel

*Systema Recte Ordinandi Bibliothecam nostram* beginnen: Die Bücher sollen ihrem Inhalt nach von Osten nach Westen absteigend aufgestellt werden, d. h. beginnend mit dem Bibeltext über seine Auslegungen, die Texte der Kirchenväter, hagiografische Werke und so weiter.<sup>38</sup> Auf den Seiten drei bis zehn findet sich die auf der Skizze genannte Gliederung Punkt für

<sup>38</sup> „Primarius Bibliothecae nostrae Locus ac praecipua ejus Repositoria ea sunt, quae ingredientibus primum sub oblatum cadunt, et a sinistra

Superiori januam inferiorem ac scalas versus descendunt. Cum ergo, Quae praecipua in materia tractatum sunt, praecipuum nancisci debeant



8. Ausgearbeitetes Schema zur systematischen Aufstellung der Bücher in der 1732 fertiggestellten Bibliothek des Stiftes Zwettl. Foto: Zisterzienserkloster Zwettl.

Punkt angeführt. Jeder einzelne Bereich wird kurz beschrieben, seine Zusammenstellung argumentiert und mit Beispielen unterlegt. So werden etwa dem Bereich XVI, den *Miscellanea profani*, verschiedene Schriften zur Land- und Forstwirtschaft, Wein- und

Gartenbau sowie diverse Lexika zu den Themenbereichen Geografie, Genealogie oder Geschichte zugeordnet.<sup>39</sup>

Auf Seite zehn wird auf die *Bibliotheca Bibliothecarii*, die sich nicht im Saal, sondern im angrenzenden Ar-

*Locum, non abste fore iudico, si praedicta Repositoria ij occupent Libri, qui diviniora pertractant argumenta, qualis sunt Biblia Sacra. Interpretes, Patres, Sanctorum Opera et similia. Mibi sane sequens, quem aedificij Ratio, Lectiones Repositoriorum Numerus librorum huius alte-*

*riusque Materia jam major jam minor postulare videntur, arideret Ordo. Prout Schema designat.“ – StiAZ, Bibliothek 1, o. Sign. p. 1-2.*

<sup>39</sup> StiAZ, Bibliothek 1, o. Sign. p. 9.



beitszimmer befindet, eingegangen. Dort sollen vor allem die einschlägigen Arbeitsmittel zur Bearbeitung der Handschriften verfügbar sein, die als *Comentarii de Bibliothecis variis* oder *Recensiones Manuscriptorum* bezeichnet werden. Explizit erwähnt werden unter anderem die Werke des kaiserlichen Hofbibliothekars Peter Lambeck oder auch die *Annales Typographici*.

Den Abschluss der Planungen bildet der Entwurf einer in acht Abschnitte gegliederten Anweisung, wie die Bibliothek zu führen ist. So haben etwa unwissenschaftliche Werke keine Existenzberechtigung, und die Handschriften sollen mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt werden. Die Vorschläge des Heftchens dürften als Diskussionsgrundlage gedient haben. Der Text bringt verschiedene Argumente und die Skizze am Beginn weist einige Ausbesserungen auf. So wurden die Bereiche *Interpretes* und *Patrologia* vertauscht, der Bereich der *Oratoria* weiter untergliedert und die *Analecta* weiter ausdifferenziert.

Ein Blatt mit dem gleichen Titel bildet die nächste Stufe der Ausarbeitung [Abb. 7]. Es zeigt auf der Vorderseite den Grundriss des Saales und auf der Rückseite einige Detailskizzen, wie etwa das Holzgitter der Stiegentür oder die Ansicht des Stiegenaufgangs.<sup>40</sup> Es handelt sich dabei um einen etwas sorgfältiger ausgeführten Plan, in dem alle Korrekturen der ersten Handskizze übernommen wurden und vor allem detaillierteste Maßangaben gemacht werden. Auch die Skizzen auf der Rückseite deuten darauf hin, dass hier einer der Pläne für die Tischler vorliegt.<sup>41</sup>

Den Abschluss des Konvoluts bilden vier weitere Blätter, die Reinschriften der endgültigen Aufstellung zeigen. Auf zwei Blättern sind detailliert die Regale mit jeweils sechs größeren und zwei kleineren Reihen für den Hauptsaal und die Galerie gezeichnet sowie die Systematiken eingetragen. Ein weiteres Blatt ist in ähnlicher Weise angeführt und kombiniert Galerie und Hauptgeschoß. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass nicht die Systematik, sondern die Schilder mit ihren Aufschriften und die Zahlen für die Tafeln auf der Galerie eingetragen

sind, ebenso wie die Andeutung der Verzierungen in Balustrade und Tür für die Wendeltreppe zur Galerie. Zwar entsprechen die eingezeichneten Regalbretter nicht der Realität, dafür sind aber die Sockelfelder detailliert ausgeführt. Bei diesen Blättern stehen die Bücherregale im Vordergrund und wahrscheinlich liegt auch hier ein Plan für die beiden Zwettler Laienbrüder Mathias Mark und Ladislaus Maleg vor, die für die Inneneinrichtung verantwortlich zeichnen.

Das letzte Blatt ist eine Reinschrift der Gesamtansicht der Bibliothek, ihrer Möbel und der systematischen Aufstellung [Abb. 8]. Höchstwahrscheinlich ist die Zeichnung erst nach Fertigstellung des Saales und der Übersiedelung der Bibliothek angefertigt worden, da sie im Wesentlichen den heute noch vorhandenen Zustand wiedergibt. Neu ist lediglich die Abteilung *Bibliot(heca) Manuscript(a)*, die in den ersten Planungen nicht aufscheint. Diese Grafik ist mit jener vergleichbar, die P. Martin Kropff, Bibliothekar des Stiftes Melk, im Jahr 1751 in sein handschriftlich überliefertes Werk *Ichnographia de bene ordinanda ornandaque Bibliotheca Mellicensi* integriert hatte.<sup>42</sup> Kropff wurde nach der Fertigstellung der Melker Bibliothek von Abt Thomas Pauer beauftragt, einen Bibliothekskatalog zu erstellen und legte in der *Ichnographia* ein Konzept für die Systematik und den geplanten Aufbau des Kataloges vor.<sup>43</sup> Nicht nur die Übersichtszeichnung, auch die Systematik und die von Kropff festgehaltene Argumentationslinie ist jener des Zwettler Programms sehr ähnlich. Ob es hier einen Austausch zwischen Zwettl und Melk gab (wie dies für die malerische Ausstattung in hohem Maße belegt ist), ist allerdings Gegenstand weiterer Forschungen, vor allem auch deshalb, weil die Urheberschaft der Ordnungskonzepte für die Bibliothek des Stiftes Zwettl mangels personengeschichtlicher Untersuchungen vorerst ungeklärt bleiben muss. So ist es derzeit noch nicht nachvollziehbar, wer während der Regentschaft Melchior Zaunaggs als Bibliothekar tätig war. Zwar wird in der älteren Literatur dieses Amt dem Abt selbst zugeschrieben; aus

<sup>40</sup> Eine Vorzeichnung, wahrscheinlich für das Holzgitter der Tür zu Wendeltreppe und östlichem Ausgang, liegt in StAZ, Plansammlung Nr. 97 vor.

<sup>41</sup> Eine dieser Skizzen dürfte mit dem Plan Nr. 97 zusammenhängen.

<sup>42</sup> Stiftsbibliothek Melk, Cod. 1906 (olim 1061).

<sup>43</sup> NIEDERKORN, J. – NIEDERKORN-BRUCK, M.: P. Martin Kropff: *Ichnographia*. In: *900 Jahre Benediktiner in Melk. Jubiläumsausstellung, Stift Melk 1989*. Hrsg. E. BRUCKMÜLLER. Melk 1989, Kat. Nr. 30.15, S. 275.

den handschriftlichen Verzeichnissen der Professoren geht dies jedoch nicht eindeutig hervor. Der letzte als *Bibliothecarius* bezeichnete Konventuale in den Professorenlisten ist der Historiker P. Bertrand Gsenger (1679 – 1739), der unter Abt Robert Schöller Bibliothekar gewesen war.<sup>44</sup>

Die ungewöhnlich reiche Quellsituation hinsichtlich der Aufstellungssystematik leitet zur Ikonologie der Bibliothek im engeren Sinne über. Im Fall der Deckenmalereien Paul Trogers,<sup>45</sup> der die zwischen breite Quer- und schmale Längsgurte gespannten fünf böhmischen Platzgewölbe der neuen Bibliothek zu dekorieren hatte, ist einer jener seltenen – aus der Barockzeit überlieferten – Programme, ein *Conceptus pingendi* erhalten, der in detaillierter Weise über die Inhalte der jeweiligen malerischen Ausstattung informiert.<sup>46</sup> Zudem werden in den Stiftsammlungen von Zwettl fünf Entwurfsskizzen in Öl verwahrt,<sup>47</sup> die zudem einerseits Aufschluss über die unterschiedlichen Motiv- und Typenfindungen des Malers für die Ausmalung der Bibliotheksdecke geben, andererseits ebenso über die (geringfügigen) Differenzen zur Ausführung informieren.

Hinsichtlich der Ausstattung der Zwettler Bibliothek sind bezüglich einer Untersuchung zu den

Rahmenbedingungen der künstlerischen Entstehung und der ideengeschichtlichen Voraussetzungen mehrere Faktoren zu berücksichtigen: Zum einen stellt die Ausstattung der Bibliothek hinsichtlich des verwendeten Konzepts offensichtlich eine Variation der kurz zuvor (1732) fertig gestellten Ausmalung der Bibliothek im Benediktinerstift Melk durch Troger dar – ein Faktum, das auch in der Hinsicht gut in quellenmäßiger Hinsicht abgestützt werden kann, da der von Trogers Melker Ausstattungen offensichtlich beeindruckte Bildhauer Joseph Matthias Götz dem Zwettler Hofmeister empfahl, auch die Zwettler Bibliothek von Troger ausmalen zu lassen.<sup>48</sup> Zum zweiten war die künstlerische und thematische Anregung durch Melk im Rahmen der Zwettler Bibliothek in eine neue Form bzw. Erzählstruktur zu übertragen, da nun fünf Freskenfelder auf Platzgewölben dekoriert werden mussten. Damit wird im Gegensatz zu den innovativen, aus Kuppeln und Tonnen konstruierten Bibliotheksarchitekturen des 18. Jahrhunderts ein eher konservativer architektonischer Typus des 17. Jahrhunderts tradiert.<sup>49</sup> Zum dritten ergab sich durch diese „Neukonfiguration“ der Melker Thematik auch eine neue – weil nun abschnittsweise-parataktisch gegliederte<sup>50</sup> – Akzen-

<sup>44</sup> P. Bertrand Gsenger hat eine Reihe von hausgeschichtlichen Werken hinterlassen (StiAZ, Hs. 3/27-32), vgl. WINNER 1975 (wie Anm. 37), S. 6.

<sup>45</sup> Zusammenfassend: HEINZL, B.: *Die Frescomalerei Paul Trogers*. [Diss.] Wien 1959, S. 43-48; HEINZL, B.: Die Freskomalerei Paul Trogers. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19, 1962, S. 165-203, hier S. 176 f., fig. 20; ASCHENBRENNER W. – SCHWEIGHOFER OSB, G.: *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg 1965, S. 93, 169, Abb. 13-18; KUBES, K.: Kunst des Hochbarock. In: KUBES – RÖSSL 1979 (wie Anm. 1), S. 83-94, hier S. 90-94, Abb. 82-87; TOMASCHEK, J. [Text]: *Zisterzienserstift Zwettl (=Österreich im Bild)*. Wien 1989, S. 52-55; LEHMANN, E.: *Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster in der Zeit des Barock*. Berlin 1996, Textbd., S. 101, 103, 248, Katalogbd., S. 559 f.; GARBERSON, E.: *Eighteenth-century Monastic Libraries in Southern Germany and Austria: Architecture and Decorations (=Saecula spiritalia, 37)*. Baden-Baden 1998, S. 117 f., Pl. 34; TELESKO, W.: „Hercules christianus“. Zu Konzept und Erzählstruktur von Paul Trogers Bibliotheksfresken im Zisterzienserstift Zwettl (1733). In: *Der Schubert*, 86, 2012, Nr. 7-8 (Zum 250. Todestag des Barockmalers Paul Troger [1698 – 1762]), S. 102-119; KRONBICHLER, J.: *Paul Troger 1698 – 1762*. Berlin – München 2012, S. 57-60, 234.

<sup>46</sup> Darüber hinaus ist dieser *Conceptus* das einzige zu Trogers Fresken erhaltene Programm, vgl. Anm. 53.

<sup>47</sup> HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 47 f.; *Ausstellung Paul Troger und die österreichische Barockkunst im Stift Altenburg bei Horn vom 25. Mai bis 13. Oktober 1963* (=Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 6). [Ausst.-Kat.] Niederösterreichisches Landesmuseum. Wien 1963, S. 144, Nr. 82.

<sup>48</sup> Vgl. hier den Brief von Joseph Matthias Götz an den Zwettler Hofmeister P. Bernhard in Wien vom 4. September 1732. – BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 345, Nr. 440; HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 43, Anm. 4; ASCHENBRENNER – SCHWEIGHOFER 1965 (wie Anm. 45), S. 212, Dok. Nr. 38 (StiAZ, Nr. 34-II-1e).

<sup>49</sup> KUBES 1979 (wie Anm. 45), S. 91; ähnlich – mit Bezug auf die Sakralarchitektur – HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 46.

<sup>50</sup> Bereits vor der Anfertigung des *Conceptus* durch den Abt scheint durch eine Bleistiftskizze des Malers von Mitte Oktober 1732 (BUBERL 1940 [wie Anm. 2], S. 347, Reg. 442; HEINZL 1959 [wie Anm. 45], S. 8, 43 f., Nr. XIV [„Archiva-

tuierung der Herkules-Thematik an sich, die in der Literatur zumeist generell unter dem Schlagwort *Hercules christianus*<sup>51</sup> firmiert, in Detailstruktur und ikonographischer Auszeichnung aber durchaus neue Akzentsetzungen offenbart, da mit der allgemeinen Bezeichnung eines „christlichen Herkules“ zwar etwas über den Charakter der inhaltlichen Inszenierung der Hauptfigur ausgesagt wird, aber noch nichts über den geistigen Rahmen, in den diese im Kontext der Spiritualität eines Klosters eingespannt ist.

Nicht zuletzt muss auch danach gefragt werden, welche Beweggründe – unabhängig von der Anregung durch die Melker Ausstattung – dafür ausschlaggebend gewesen sein könnten, im Rahmen einer Bibliotheksausstattung eines Zisterzienserklosters so dezidiert und detailliert auf die Visualisierung eines antiken Mythos zu setzen. Die entsprechenden Bestrebungen der Ausstattungen der Räumlichkeiten in den Zisterzienserkloöstern im 18. Jahrhundert gehen an sich in eine Richtung, die wesentlich stärker ordenseigene (hagiographische) Zielsetzungen berücksichtigt.<sup>52</sup>

Bei genauerer Betrachtung des Zwettler Programms wird sich zeigen, dass nicht nur Divergenzen zwischen dem vor allem biblisch unterlegten und nicht namentlich gezeichneten *Conceptus pingendi*, wahrscheinlich vom hochgebildeten Abt Melchior Zaunagg verfasst (28. November 1732),<sup>53</sup> und der bis April bzw. Juni 1733<sup>54</sup> durch Paul Troger realisierten

malerischen Ausstattung existieren, sondern dass auch in den Deckenmalereien selbst jeweils ein subtiles Gleichgewicht zwischen der Präsenz des antiken Mythos, vertreten durch die Hauptfigur Herkules, und dem übergeordneten christlichen Referenzrahmen, der das Programm sinnvoll im Kontext eines Klosters verortet, gesucht wird.

Die Freskenfelder der Bibliothek als solche, deren inhaltliche Reihenfolge grundsätzlich – mit Ausnahme des mittleren Feldes, mit dem das schriftliche Programm einsetzt, – von Westen nach Osten verläuft, sind von geschwungenen Stuckrahmen eingefasst. Die Gewölbeflächen der Gurte sind mit zarten Stuckornamenten überzogen. Die beiden mittleren Gurtbögen tragen kleine 1732 von Ludwig Perger geschaffene Stuckreliefs, die mit konkreten Hinweisen auf Philosophie, Astronomie, Naturwissenschaften und Malerei<sup>55</sup> einerseits das mythologisch unterlegte malerische Programm in Richtung der Fakultätsikonographie hin orientieren, andererseits aber die in der *Divina Sapienza* gegenwärtige Theologie des Mittelfeldes in profaner Hinsicht ergänzen.

Auffällig ist, dass Troger in der Höhe des Eingangs in die Stiftsbibliothek ein Feld dekorierte, das bereits der Autor der im Jahr 1940 erschienenen Kunsttopographie des Stiftes, Paul Buberl, richtig als „Mittelbild“<sup>56</sup> [Abb. 9] ansprach. Dieses „durchbricht“ die Herkules-Folge und veranschaulicht – wie auch das östlichste Feld – gleichsam eine inhaltliche

---

rischer Anhang“]; ASCHENBRENNER – SCHWEIGHOFER 1965 [wie Anm. 45], S. 212, Dok. Nr. 39; KUBES 1979 [wie Anm. 45], S. 91; StAZ, Nr. 16-III-1) klar gewesen zu sein, dass das Konzept in mehreren Feldern wiederzugeben war.

<sup>51</sup> Grundlegend hierzu: PFISTER, F.: Herakles und Christus. In: *Archiv für Religionswissenschaft*, 34, 1937, S. 42-60; SIMON, M.: *Hercule et le Christianisme* (=Publications de la Faculté des lettres de l'université de Strasbourg, 1955). Paris 1955; SPARN, W.: *Hercules christianus: Mythographie und Theologie in der frühen Neuzeit*. In: *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten: Vorträge anlässlich des 12. Wolfenbütteler Symposions vom 5. bis 8. Dezember 1982 in der Herzog-August-Bibliothek*. Hrsg. W. KILLY. Wiesbaden 1984, S. 73-107.

<sup>52</sup> Grundlegend und mit zahlreichen Beispielen: KLEMM, D.: *Ausstattungsprogramme in Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620 bis 1720* (=Europäische Hochschulschriften, XXVIII, 293). Frankfurt a. M. u. a. 1997.

<sup>53</sup> Transkribiert und abgedruckt bei: BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 346 f., Reg. 442 (StAZ, Lade 16-III-1 und 2), vgl. HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 8-11, Nr. XV; ASCHENBRENNER – SCHWEIGHOFER 1965 (wie Anm. 45), S. 212, Dok. Nr. 41; KUBES 1979 (wie Anm. 45), S. 92 f.

<sup>54</sup> Vgl. hier die Quittung von 1120 Gulden durch den Maler am 14. Juni 1733. – BUBERL (wie Anm. 2), S. 351, Nr. 449; HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 44; KUBES 1979 (wie Anm. 45), S. 91 (StAZ, Lade 16-III-6). Am 25. April 1733 geht aus dem Tagebuch des Abtes der Abschluss der Arbeiten Trogers und dessen Abreise nach Stift Altenburg hervor, vgl. BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 321.

<sup>55</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 304 f. (Rechnungen); LEHMANN 1996 (wie Anm. 45), Textbd., S. 248.

<sup>56</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 182.



9. Mittelfeld des Freskenzyklus der Zwettler von Paul Troger, 1733. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

„Summe“: In diesem Mittelfeld thront die „Göttliche Weisheit“ (*Divina Sapientia*) als Dreh- und Angelpunkt des Programms nach Cesare Ripas bekanntem Typus (mit dem Heiliggeist-Schild sowie dem versiegelten Buch und dem darauf befindlichen Lamm der Apokalypse) im Zentrum vor einer Lichtglorie. Vor dieser zentralen Personifikation befinden sich auf der linken und rechten Seite je zwei Frauen, die einmal ein von einem Auge bekröntes Szepter, des Weiteren die Gesetzestafeln und Zügel, dann auf der rechten Seite eine Öllampe sowie ein Lamm als Attribute halten. Nicht ohne Hintersinn befindet sich gerade dieses Feld in der „Mitte“ der Bibliothek, fungiert doch diese *Divina Sapientia* – wie auch in der Melker Bibliothek – als inhaltliches Zentrum und Bezugspunkt aller anderen Darstellungen. In Melk ist diese

Hauptgestalt von einem die gesamte Freskenfläche füllenden, ellipsenförmig gestalteten Reigen zahlreicher Personifikationen – jede Gruppe steht dort für eine der Kardinaltugenden<sup>57</sup> – umgeben. Die Bedeutung dieses Jochs im Gesamtzusammenhang des Zwettler Bibliotheksprogramms unterstreicht der wohl als Verfasser bzw. Verantwortliche anzusprechende Abt, wenn er vom „ersten Feld“<sup>58</sup>, mit dem auch seine Beschreibung einsetzt, spricht. Der Abt fasst den Inhalt dieses Feldes wie folgt zusammen: „*Allhier wirdt Sapientia in ibren [sic!] triumph vorgestellt, ...*“<sup>59</sup> Mit Salomon und dem biblischen Buch der Weisheit wird die Weisheit über allen irdischen Ruhm gestellt (Sap. 7, 8-11). Mit Sir. 24, 5,<sup>60</sup> und dem dort enthaltenen Hinweis, dass die Weisheit aus dem Mund des Höchsten hervorgegangen und vor jedem

<sup>57</sup> HEINZL 1959 (wie Anm. 6), S. 40-43; LEHMANN 1996 (wie Anm. 45), Textbd., S. 247.

<sup>58</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 346.

<sup>59</sup> Ibidem, S. 346.

<sup>60</sup> Im Text des *Conceptus* wird Vers 6 erwähnt.

Geschaffenen existent sei, wird dieser Lobpreis fortgesetzt, der schließlich in Sir. 24, 26 mit dem Aufruf, zur Weisheit zu kommen und sich an ihren Früchten zu sättigen gipfelt. Letzterer Punkt wird im Text des *Conceptus* im Füllhorn illustriert gesehen: „... wesenthalben der genius mit den cornucopiae anbey gezeichnet ist.“<sup>61</sup> Der ausführliche Text des Konzepts fährt dann mit einem Hinweis auf die *Apologetica* des hl. Gregor von Nazianz (um 329 – 390) weiter („*Prima sapientia est vita laudabilis...*“),<sup>62</sup> denen zufolge die erste Stufe wahrer Weisheit in einem unsträflichen Leben sowie in einem reinen Gemüt bestehe, im Folgenden zusätzlich durch Sap. 1, 4, wonach in eine sündhafte Seele, die Böses sinnt, keine Weisheit einkehren könne, unterstrichen. An dieser Stelle wechselt die inhaltliche Zielrichtung des Textes, dessen moralische Ausrichtung unüberhörbar ist, wieder in eine konkrete Begründung, jene Tugenden wiederzugeben, mit denen man ausgestattet sein müsse, um Weisheit erlangen zu können: „... also werden unterschiedliche tugenden vorgebildet, mit welchen derjenige mues begabet seyn, der die wahre weißheit zu yberkommen eyfrig undt ernstliches verlangen traget.“ Mit Sir. 1, 16, Prov. 1, 7 und Job. 28, 28 (statt 28, 23 wie fälschlich im Konzept angegeben) wird in äußerst ausführlicher Weise auf die wichtigste (General-)Tugend, nämlich die Gottesfurcht, verwiesen, zugleich „*anfang undt grundtstein*“ der Weisheit.<sup>63</sup> Damit ist ikonographisch ausschließlich die Frau mit den Gesetzestafeln und den Zügeln – in Zwettl prominent an der Ehrenseite der „Göttlichen Weisheit“ positioniert – bezeichnet; alle anderen dargestellten Personifikationen, die diese Zentralfigur umgeben (die Göttliche Vorsehung,<sup>64</sup> der Glaubenseifer und die Sanftmut), werden hingegen im Konzept nicht namentlich erwähnt.<sup>65</sup>

In einem nächsten Schritt wird im *Conceptus* das zweite Feld von Osten (*Nr. II*) vorgestellt, das den „Herkules am Scheideweg“<sup>66</sup> zeigt. Der Abt geht somit in seiner feinsinnig aufgebauten Beschreibung, der auch hier gefolgt werden soll, auf eine Art Lese-richtung ein, die allerdings nicht der durchlaufenden Abfolge der Freskenfelder von Westen nach Osten entspricht. Der Sinn des *Conceptus* wird hier – auch ohne jede malerische Umsetzung – klar: Nach dem „Triumph der Weisheit“ und der damit verbundenen offensichtlichen programmatischen Festlegung der inhaltlichen Hauptlinie, der zufolge die Weisheit in jeder Beziehung den ursächlichen Beginn darstellt, wird in der Folge in ikonographischer Hinsicht Herkules, konkret aber der Mensch angesprochen, der sich im Sinne des allgegenwärtigen Leitmotivs des *Homo viator in bivio* moralisch zwischen zwei grundsätzlichen Lebenswegen zu entscheiden hat. Abt Zaunagg leitet mit einem Zitat des Pythagoras, überliefert in der Schrift *De prudentia* des Johannes Stobaeus (Stobaios) (5. Jahrhundert n. Chr.),<sup>67</sup> ein, demzufolge die Menschen zwar erkennen, welches Gut in der Weisheit begründet liegt, sich aber durch die Mühe abschrecken lassen, diese wirklich zu erlangen. Damit führt der Abt feinsinnig eine Schriftstelle ein, die als ideale Grundlage für das Verständnis der bildlichen Darstellung des Typus des „Herkules am Scheideweg“ gelten kann: Zaunagg fährt in der Folge – gleichsam ikonographisch erläuternd bzw. begründend – fort: „*Derohalben wirdt allhier Hercules gleichsam deliberierend vorgestellt.*“<sup>68</sup> und führt das Thema des „Herkules am Scheideweg“ näher aus. Rechts agieren in verführerischer Weise die Personifikationen des leichten Lebenswegs. Hier stehen die Laster Tanz, Trunk und Wollust einem steilen Weg zu einem von

<sup>61</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 346.

<sup>62</sup> Ibidem, S. 346. Dieser Passus mit einem Hinweis auf die „richtige“ christliche Lebensführung wird auch in dem verbreiteten und reich illustrierten Werk *Veridicus Christianus* (Antwerpen 1601) des Jesuiten Johannes David als Titel des Kupferstichs der Tafel 2 zitiert.

<sup>63</sup> In der Exegese zumeist ausführlich unter Hinweis auf die antike Philosophie analysiert.

<sup>64</sup> Von HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 44, als „*Sittsamkeit*“ bezeichnet.

<sup>65</sup> HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 44; KUBES 1979 (wie Anm. 45), S. 93. Der Genius mit dem Füllhorn wird entgegen KUBES im Konzept erwähnt.

<sup>66</sup> Grundlegend: PANOFSKY, E.: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (=Studien der Bibliothek Warburg, XVIII). Berlin 1930.

<sup>67</sup> *The Golden Verses of Pythagoras and Other Pythagorean Fragments*. Hrsg. F. M. FIRTH. Krotona 1904.

<sup>68</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 346.

einem Tempel bekrönten Berg auf der linken Seite gegenüber, zu dem Pallas Athene den in der Mitte sitzenden Helden weist. Keule, Schild und Eule sind die Attribute dieses „richtigen“ Weges, der dem Konzept zufolge zu „*rubm undt unsterbliche[r] glory*“ führt und von Zaunagg ausführlich mit einer nicht belegbaren Stelle aus Ovids *Tristia* kommentiert wird.

Im nächsten Feld, das der Abt in seinem Konzept behandelt, dem zweiten Feld von Westen, im *Conceptus* mit Nr. III übertitelt, wird der mit dem vorigen Feld betretene Erzählstrang des im Tugendhelden Herkules personifizierten Menschen *in bivio* weitergeführt und zusammenfassend im Sinne von Herkules als Kämpfer präsentiert: „*Hercules von der begierde der glory und unsterblichen namens angespornet undt angefeuret, entschlisset sich den rauchen weg zu betreten, und alldieweilen ein vernünfftiger und weißer mann, nicht nur allein vile widerwärtigkeiten und beschwärmuse standhaftig ybertragen, sondern auch heldenmüthige thatten außben mues, wan er den sigeßcranz yberkommen will...*“<sup>69</sup> – ein Umstand, den Zaunagg mit 2 Tim. 2, 5 („*Non coronabitur, nisi qui legitime certaverit.*“) biblisch begründet. Es ist dies im Übrigen ein Bibelzitat, das bereits Thomas der Zisterzienser († um 1190) und Johannes Algrinus († 1237) in ihrem Kommentar des Hohen Liedes auf Herkules (!), der zudem mit dem Geist (*spiritus*) Gleichsetzung findet, beziehen.<sup>70</sup> An diesem Punkt ergibt sich eine interessante Verbindungslinie zwischen dem Herkules-Mythos und einer hochmittelalterlichen Auslegung mit zisterziensischem Hintergrund.<sup>71</sup> Möglicherweise bestand eine entscheidende Intention für die Ausmalung in einer explizit didaktischen Ausrichtung mit dem Konvent

als Adressaten eines sich in Herkules als Identifikationsfigur verwirklichenden Programms.<sup>72</sup>

Zaunagg erwähnt im Rahmen seiner Charakterisierung dieses dritten Feldes viele Taten aus dem Dodekathlos, die aber von Troger nicht visualisiert wurden oder werden konnten: Im Vordergrund erschlägt Herkules den Zerberus, rechts thront Pallas mit dem Eichenzweig und Speer (hier erneut als „Begleiterin“ des Betrachters wie in den beiden vorangegangenen Feldern gegeben) mit der „Tapferkeit“ (mit Säule und Schwert als Attributen) neben ihr; links hält ein Genius bereits den Lorbeerkranz bereit, der handlungsbedingt zum nächsten Feld, dem westlichsten, überleitet wird, das – ähnlich wie das östlichste Feld – von einer Krönung des Helden dominiert wird. So sehr also die Lesefolge im Text des *Conceptus* nicht mit der Abfolge der Freskenfelder von Westen nach Osten übereinstimmt,<sup>73</sup> so sehr sind in der künstlerischen Ausformulierung Trogers – ganz unabhängig vom inhaltlichen Aufbau des *Conceptus pingendi* – die entscheidenden Akzente so gesetzt worden,<sup>74</sup> dass der mittlere – quasi „statisch“ formulierte – Triumph der Weisheit im westlichsten und östlichsten Feld der Folge jeweils von der irdischen bzw. himmlischen Krönung des „Siegere“ Herkules sinnvoll ergänzt bzw. flankiert wird. Während also der Text des *Conceptus* einer bestimmten Lesart folgt, die auch um ausführliche Begründungen für die gewählte Ikonographie bemüht ist, veranschaulicht die malerische Umsetzung durch Troger keineswegs ein künstlerisches Analogon zum Text im Sinne eines „Crescendo“ einer Freskenfolge, sondern vielmehr eine eigene Erzähl- und Aussagestruktur.

<sup>69</sup> Ibidem, S. 347.

<sup>70</sup> *Commentarius in Cantica Cantorum lib. VIII* (=Patrologia Latina, 206), S. 574 f.; vgl. CAVADINI, C. R.: *The „Commercium“ of the Kiss Who Saves: a Study of Thomas the Cistercian’s Commentary on the Songs of Songs*. [Diss.] Indiana 2010.

<sup>71</sup> Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Herkules in Augustinus Sartorius’ *OCist. „Cistercium bis-tercium...“* (Prag 1700), einem Hauptwerk zisterziensischer Historiographie, eine wichtige Stellung einnimmt, etwa im „titulus XXVIII“ („Bernardus Austriacus“ [S. 1155-1161]).

<sup>72</sup> Zu den Büchersälen als „Kommunikationsmedien“, vgl. SCHROTT, G.: „Die weltberühmte Bücherey“. Analogien

kommunikativer Pragmatik in der festlichen Gelegenheitsliteratur und in der Bibliotheksgestaltung frühneuzeitlicher Klöster. In: *Bibliothek und Wissenschaft (Klosterbibliotheken in der Frühen Neuzeit)*, 45, 2012, S. 227-248.

<sup>73</sup> KUBES 1979 (wie Anm. 45), S. 92, wies als erster auf diesen Umstand hin.

<sup>74</sup> Aus diesem Grund ist der Hinweis von KUBES 1979 (wie Anm. 45), S. 92, falsch, die Freskenfolge hätte (im Abbildungsteil der Publikation) dem *Conceptus* entsprechend richtiggestellt werden müssen. Sowohl das Konzept als auch die Fresken weisen jeweils – wie hier ausgeführt – eine dezidiert autonome „Lesart“ mit individuellen Schwerpunkten auf.

Im Feld Nr. IV im Konzept Zaunaggs, dem westlichsten der Folge, wird konsequenterweise der auf den im Wortsinn erledigten Objekten der im Konzept aber nicht näher bezeichneten Siege und Triumphe (Antäus, Cacus, Nemeischer Löwe und kretischer Stier) thronende und vor einem runden Ehrentempel gegebene Herkules mit dem „Lorbeerkrantz [sic!] zum Zeichen deß triumphs bekröneth“.<sup>75</sup> Der Ruhm des Helden wird von der Fama mit der Posaune verkündet.

Die Behandlung des abschließenden (östlichsten) Feldes, der Krönung des Helden mit der Krone der Unsterblichkeit („Glorie des Herkules“),<sup>76</sup> bei Zaunagg mit Nr. V bezeichnet, besitzt nun im Rahmen der Argumentation des *Conceptus* den Vorteil, dass der Abt in seinen Ausführungen unmittelbar auf das zuvor besprochene Feld mit der Krönung des (weltlichen) Siegers mit dem Lorbeerkrantz Bezug nehmen konnte: „Alldieweilen aber derjenige, der sich so mießsam umb die wahre weißheit beembsiget, nicht nur allein zeitliche ruhm und ehre billich verdienet: [...], sondern auch dessen glory unsterblich ist, also wird Hercules allhier abgebildet, wie er mit der cron der unsterblichkeit bekränzet mit allen zur weißheit dienenden tugenden gezieret wirdt.“<sup>77</sup> Damit wird nun einerseits der „irdische“ Ruhm des Helden im Feld Nr. 4 durch den Triumph der Unsterblichkeit überformt und dadurch das prominente Gegensatzpaar „zeitlich – ewig“ aktualisiert, andererseits aber wiederum die das gesamte Programm leitende Weisheitsthematik ins Spiel gebracht, da der eigentliche Sinn der Krönung des Tugendhelden durch die Unsterblichkeit in der Auszeichnung des Herkules mit „allen zur weißheit dienenden tugenden“ besteht, worin auch in ikonographischer Hinsicht der konsequente Brückenschlag zum Freskenfeld der Saalmitte und damit zum Triumph der Weisheit als Angelpunkt der Erzählfolge hergestellt ist: In diesem letzten Feld schreitet der von Pallas Athene

geleitete Held (im Löwenfell und mit Keule) auf eine nicht näher spezifizierte Personifikation<sup>78</sup> mit der Ewigkeitsschlange (Uroboros) in der Linken zu, die ihm einen goldenen Reif sowie einen Lorbeerzweig entgegenstreckt. Ein Engel hält eine Krone auf einer Schale. Auf der anderen Seite dieser Personifikation verweist ein Putto mit dem Szepter mit dem bekrönenden Auge wieder auf die „Göttliche Vorsehung“ im Mittelfeld. Rechts thronen auf Wolkenbänken drei Frauen: Gerechtigkeit (mit Waage und Schwert), Frömmigkeit (mit der Flamme auf dem Haupt) sowie Friede (mit dem Ölzweig). Anschließend an Herkules sind sitzend die Klugheit bzw. die Weisheit (mit dem Spiegel), die Stärke (Lorbeerkrantz, Löwe und Eichenblatt) sowie eine nicht näher identifizierte Gestalt mit einem Helm gegeben.<sup>79</sup> In sichtbarer Weise wird hier der „Weg“ von der vor allen Zeiten, existierenden (biblisch unterlegten) Weisheit (im Mittelfeld) bis zur konkreten personellen Erfüllung dieser Weisheit in Herkules (im östlichsten Feld) akzentuiert. Das in letzterem Feld ausgebreitete Tugendspektrum entspricht nun auch nicht mehr jenem des christlich konnotierten Mittelfeldes, sondern nähert sich – hier durchaus dem Programm der Melker Bibliothek vergleichbar – wesentlich stärker dem Kanon der Kardinaltugenden an. Das Faktum, dass das Programm letztlich im östlichsten Abschnitt gipfelt, könnte einen Ansatzpunkt auch in der oben zitierten *Systema Recte Ordinandi Bibliothecam nostram* besitzen, der zufolge die Bücher ihrem Inhalt nach von Osten nach Westen (!) absteigend aufgestellt werden sollen.<sup>80</sup>

Die „Göttliche Weisheit“ ist der entscheidende, durch die Tradition der barocken Bibliotheksikonographie vorgegebene und in Zwettl in Text und Bild immer wiederkehrende Referenzrahmen, dessen biblische Fundierung im Konzept Melchior Zaunaggs ausführlich durch Hinweise auf das alttestamentliche

<sup>75</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 347.

<sup>76</sup> HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 45.

<sup>77</sup> BUBERL 1940 (wie Anm. 2), S. 347.

<sup>78</sup> Ibidem, S. 183, wohl nicht ganz ohne Grund als „Göttliche Weisheit“ bezeichnet; HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 45 („Allegorie der Unsterblichkeit“).

<sup>79</sup> Zu differierenden Interpretationen: HEINZL 1959 (wie Anm. 45), S. 45 f.

<sup>80</sup> Hier müssten intensivere Forschungen zum wichtigen „Zusammenspiel von Bildprogramm und Sammlungsprofil (scil. der Bücher)“ (KARASCH, A.: Die Bibliothek der Benediktinerabtei St. Peter auf dem Schwarzwald, ihre Büchersammlung und ihr historischer Katalog. In: *Bibliothek und Wissenschaft* [wie Anm. 72], S. 111-133, hier S. 126) einsetzen.



10. Gesamtansicht des Bibliothekssaals des Stiftes Zwettl. Foto: Zisterzienserstift Zwettl.

Buch der Weisheit begründet erscheint.<sup>81</sup> Darin liegt etwa auch der fundamentale Unterschied zu Ausstattungen, die Herkules in einen breiten Tugendrahmen einspannen wie etwa in der 1706 von Sebastiano Ricci und Giuseppe Tonelli freskierten Sala d'Ercole im Palazzo Marucelli Fenzi in Florenz.<sup>82</sup> Der mythische Held ist in der Ausmalung der Zwettler Bibliothek zwar die (aktive) Hauptfigur, zugleich aber (passives) Objekt und Gegenstand von Krönungen und Auszeichnungen. Trogers Freskenfolge [Abb. 10] verdeutlicht somit ausgewählte und als ruhmreiche *vita* formulierte Stationen des Lebenswegs des Herkules,

dessen eigentliche Wirksamkeit und Sinnstiftung sich nur vor dem Hintergrund des dominierenden – und schriftlich fixierten – Tugend- und Weisheitsrahmens mit vorwiegend biblischen Referenzen erfüllt. In dieser dezidierten „Funktionalisierung“ eines antiken Helden für einen mönchischen Kreis als Adressaten dürfte eine der wesentlichen Motivationen der Ausmalung in Zwettl begründet liegen.<sup>83</sup> Eine spezifisch zisterziensische „assertion of identity“<sup>84</sup> wird somit sinnigerweise gerade im Rahmen eines Weisheitstempels einer Bibliothek geleistet. Diese Art der Funktionalisierung geht zudem weit über die

<sup>81</sup> TELESKO 2012 (wie Anm. 45), S. 113 f.

<sup>82</sup> ROETTGEN, S.: *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600 – 1800*. München 2007, S. 336-343 (Abb.).

<sup>83</sup> Möglicherweise wird darin auch ein jesuitisches Erbe tradiert, wenn man etwa an den Traktat *Christianus Hercules ogmius, e domo bavarica in theatrum gloriae productus cum duodecim*

*laborum serie redivivus, ac Rev. Dom. Francisco, Guilielmo, Episcopo Osnabrugensi... oblati ab eisdem suae celsitudinis Collegio Soc. Jesu* (Osnabrück 1630) und seine dichte christliche Kontextualisierung des Herkules-Mythos denkt.

<sup>84</sup> ROVELSTAD, M. V.: Pictures of the Mind. The Decor of 18th-Century Monastic Libraries. In: *Libri. International Journal of libraries and information services*, 46, 1996, S. 41-51, hier S. 49.



(positive) Instrumentalisierung des antiken Mythos in der barocken Bibliotheksikonographie hinaus, wie sie uns etwa in den Fresken von Wiblingen (1744) und Aldersbach (1760) vor Augen tritt. Der Zwettler *Conceptus* kann auch nicht als Konzept im herkömmlichen Gebrauch des Wortes, also im Sinne einer konkreten „Anleitung“ zu einer bildlichen Umsetzung, bezeichnet werden, sondern macht vielmehr die Differenzen zwischen dieser schriftlicher Festlegung, die ja eigentlich eher eine Beschreibung und

Legitimierung der Ausmalung darstellt, und Trogers Visualisierung andererseits offenbar. In gewissem Sinne wird damit ein Raum neuer künstlerischer und inhaltlicher Dynamik eröffnet, der letztlich zu einer noch eigenständigeren Rolle des Malers als eigentlichem Konzeptersteller führen sollte, wie sie für die zweite Jahrhunderthälfte etwa für Bartolomeo Altomontes Ausmalung der Bibliothek des Stiftes Admont<sup>85</sup> überliefert ist.

---

<sup>85</sup> LEHMANN, E.: Eine Bemerkung zu den „Programmen“ der Barockkunst. In: *Forschungen und Fortschritte*, 38, 1964, Nr. 7, S. 207-209, hier S. 208.

## „Bibliotheca nostra“. Štúdie o dejinách výstavby a vnútornej úpravy barokovej knižnice cisterciánskeho opátstva v Zwettli (Dolné Rakúsko)

### Resumé

Dnešná budova knižnice cisterciánskeho kláštora v Zwettli bola na mieste staršej stavby realizovaná relatívne rýchlo v rokoch 1730 – 1732. Zariadená bola po dokončení maliarskej výzdoby Paulom Trogerom v roku 1733. Priebeh stavebných prác a myšlienkové zázemie knižničnej systematiky sú vďaka doteraz nepublikovaným archívnym prameňom ľahko sledovateľné, pričom predkladaný príspevok prináša ich prvé komplexné predstavenie a zhodnotenie. Ide konkrétne o architektonické plány Josefa Munggensta, o *Conceptus pingendi* (program freskovej výzdoby) a o doteraz úplne opomínané schémy systematického usporiadania kníh v novopostavenej knižnici.

Výstavba novej knižnice bola úzko previazaná s ambíciami ctižiadostivého a vedeckému bádaniu zvlášť nakloneného opáta Melchiora Zaunagga. M. Zaunagg zavŕšil v roku 1726 dvadsiate výročie nástupu do funkcie, pričom počas svojho funkčného obdobia dokázal vďaka dobrým personálnym zručnostiam výrazne zvýšiť počet tých, ktorí zložili rehoľný sľub, čo viedlo k nutnosti rozšíriť obytnú kapacitu kláštora. Pridanie nového konventu uzavrelo na východnej strane smerom k útesu ďalšie nádvorie, znamenajúce posledné veľké rozšírenie kláštorného komplexu.

Opátovi Zaunaggovi možno vďaka nielen za výrazný nárast počtu kníh, treba ho tiež považovať za *Spiritus rector* maliarskej výzdoby, ku ktorej sa vzťahuje v období baroka zriedkavý *Conceptus pingendi*. Bohužiaľ, len málo sa vie o vedeckom a teologickom zázemí opáta Zaunagga. Štúdiá absolvoval u jezuitov vo Viedni. V kláštore založil teologický vzdelávací ústav, na ktorom malo možnosť študovať množstvo zwettlských mníchov hlboko do 18. storočia. Osobitnú zmienku si zaslúžia ním iniciované historické

diela, ako napr. tlač dvojzväzkových *Annales Austriaco-Claravallenses* (Wien 1723 – 1725) od zwettlského opáta Bernharda (Malachiasa) Lincka (1646 – 1671). Opomenúť nemožno ani značné výdaje na knižné nákupy so širokým tematickým rozsahom, sledovateľné vďaka jeho denníkom a rôznym účtovným knihám. To všetko potvrdzuje zjavnú túžbu opáta podporovať duchovné vzdelávanie v Zwettli. Ešte pred dokončením novej knižnice, respektíve v priebehu jej výstavby, bol okolo roku 1728 vypracovaný katalóg, obsahujúci 186 listov, ktorý sa počtom 6400 titulov takmer presne zhoduje s počtom kníh starej knižnice. Knihy sú tematicky rozdelené do 22 oddelení, dnes s priebežným značením.

Melchior Zaunagg sa v denníkových zápisoch za rok 1726 napodiv ani slovom nezmienil o plánovanej knižnici v novom konvente a celkovo stavbu vo svojich neskorších denníkoch spomenul iba dvakrát, a to 26. októbra 1730 a 25. apríla 1733. Tento archívny deficit prekvapuje o to viac, keď si uvedomíme, že Zaunaggove – doteraz neanalyzované – denníky zvyčajne starostlivo zaznamenávajú každý jeden pokrok v plánovaní či stavbe a opisujú tiež početné detaily, a to najmä vo vzťahu k prácam na veži, či k prácam Mathiasa Götza a Ignaza Egedachera na hlavnom oltári a organe.

Detailná analýza *Conceptus pingendi* na pozadí Trogerovej nástropnej maľby odhaľuje spôsob, akým bol nezvyčajne podrobne reprodukován mýtus o Herkulovi uspôsobený pre účely výzdoby barokovej cisterciánskej knižnice. Úloha a umelecký rozmer tejto mimoriadnej maliarskej dekorácie tu po prvýkrát získavajú jasné vedecké vysvetlenie.

Preklad z nemčiny M. Hrdina

## The Cycle of Frescoes in the Former Cistercian Presbytery in Cieplice Śląskie Zdrój (Poland). A New Contribution to St. Bernard of Clairvaux Iconography in Central Europe in the Baroque Period\*

Andrzej KOZIEŁ

In 2011, a sensational discovery was made in the former Cistercian presbytery in Cieplice Śląskie Zdrój (Bad Warmbrunn), currently a district of the city of Jelenia Góra (Hirschberg) in Silesia [Fig. 1]. During work being conducted to convert part of the building into the offices of the Nature Museum (Muzeum Przyrodnicze), a collection of almost 90 Baroque frescoes was discovered beneath layers of plaster. Among these was a cycle of estimated 54

paintings (only 26 were actually uncovered) dedicated to the persona of St. Bernard of Clairvaux<sup>1</sup> [Fig. 2]. The renovation and partial reconstruction work conducted in 2012 revealed what is in all probability the most numerous set of painterly representations of Doctor Mellifluus in Central Europe. Moreover, the circumstances of the creation of these paintings throw new light on the Baroque iconography of the Cistercian patron in the region.



1. Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum), view from the west. Photo: M. Pulik.



2. Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum), view of the interior of the corridor on the ground floor in the northern wing. Photo: M. Pulik.

\* The scientific work financed by the Ministry of Science and Higher Education in Poland in the frame of “The National Programme for the Development of Humanities” in the years 2012 – 2015.

<sup>1</sup> More on the circumstances of the discovery in KOZIEŁ, A.: O nowo odkrytych malowidłach freskowych w budynku dawnego probostwa w Cieplicach Śląskich-Zdroju. In: *Roczniki Sztuki Śląskiej*, 20, 2012, pp. 71-90.



3. Painter from Vrchlabi: The presentation of newly born St. Bernard to the God, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.



4. Jacob Neeffs after Philip Fruytiers: The presentation of newly born St. Bernard to the God, engraving, in Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae. Antwerpia 1653. Repro: PAFFRATH 1984 (see in note 2), fig. 173.

## I.

The Baroque frescos were uncovered in the northern part of the building of the former Cistercian presbytery in Cieplice, where renovation work was being conducted. In its southern part, housing the vicarage of the Roman-Catholic parish of St. John the Baptist, the frescoes are still under plaster. The cycle of fresco representations of St. Bernard of Clairvaux that were uncovered and underwent conservatory work consists of 26 oval figural scenes, cast within rich ornamental frames with inscriptions below and above each representation. They are located on the ground floor on walls on both sides of the corridor in a part of the east wing, in the northern wing [Fig. 2], in a section of the western wing, as well as on the south wall in the chamber located in the north-east corner, which in all probability fulfilled the function of a capitulary. The cycle of Bernardine frescoes starts in the eastern wing with two disclosed



5. Painter from Vrclabí: *St. Bernard converts Prince William of Aquitania, 1687 – 1689, fresco painting, Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.*

representations of the beginning of the legend of Doctor Mellifluus: *The explication of the augural dream of St. Bernard's mother, the blessed Aleth of Montbard and The presentation of newly born St. Bernard to the God* [Fig. 3]. The cycle continues on the walls of the corridor in the eastern, southern and western wings in the part of the building where the paintings still remain under the plaster. Subsequent representations of the Bernardine cycle which were uncovered are located in the western wing, and portray six scenes from the adult life of the saint: *St. Bernard visits La Grande Chartreuse, St. Bernard obtains a pardon for a convict sentenced to death, St. Bernard raises three dead people, St. Bernard is slapped in the face by an Augustine monk* [Fig. 12], *St. Bernard preaching and writing as Doctor Mellifluus, St. Bernard supported by angels during the schism.* The cycle continues in the northern wing, where an additional 15 paintings were placed: *St. Bernard converts Prince Wilhelm of Aquitania* [Fig. 5], *Roger the Second, the king of Sicily, founds a Cistercian monastery for St. Bernard, The*

*miracle of the reparation of a carriage during a journey across the Alps, A reconciliation of the anti-pope Anacletus II with Pope Innocent II, St. Bernard and Pope Innocent II during Mass see souls ascending the ladder from purgatory to Heaven, Fulfillment of the prophecy of St. Bernard during a mission to Sweden, St. Bernard procures a number of novice monks, The blind is looking for footprints of St. Bernard in Toulouse, St. Bernard heals the sick with blessed bread, The healing of the Bishop Peter of Astorga* [Fig. 13], *St. Bernard orders a buried monk to be dug up, St. Bernard worships God through the miracles he performs, St. Bernard appeals for a crusade to be initiated* [Fig. 6], *St. Bernard with his co-friars prays for the victory of Portuguese knights in their battle with infidels and St. Leopold funds a monastery for St. Bernard* [Fig. 7]. The whole cycle ends with three representations on the southern wall in the aula in the north-eastern quoin: *The death of St. Bernard, who leaves his co-friars tidings, in compliance with the cloister obedience rule* [Fig. 14], *St. Bernard stopped performing miracles and The Vision of a Cistercian monk Wilhelm of Montpellier.*



6. Painter from Vrclabí: St. Bernard appeals for a crusade to be initiated, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

The identification of particular representations, as well as their partial reconstruction was possible after having established that the creator of the Cieplice cycle used as models 54 graphic illustrations by Jacob Neeffs after Philip Fruytiers from the book *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae*, which was published in Antwerp in 1653 on the occasion of the 500<sup>th</sup> anniversary of the death of St. Bernard of Clairvaux at the expense of the Cistercian Abbey in Baudello in Flanders.<sup>2</sup> All 26 of the exposed paintings are free copies of prototypes [Fig. 4] from which not only the composition of the figural representation was taken, but the accompanying Latin inscriptions were faithfully copied as well, including a passage from The Holy Scriptures (above the representation) and a short description

of the scene (below it). The exposed Cieplice paintings correspond precisely with the order of graphic illustrations in *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae*, both at the beginning and the end of the cycle, which makes it possible to establish with a high degree of probability that the undisclosed paintings in the southern part of the building of the former Cistercian presbytery number 28 representations, copied in the same way from model engravings.

The date 1689, found on three chronograms in different locations within the presbytery edifice, leaves almost no doubt as to the year when work on the paintings was completed [Figs. 10-11]. It began in all probability soon after reconstruction works on the building to repair damage caused by a fire

<sup>2</sup> *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et exemplaris Vitae Medulla*. Antwerpia 1653. On the topic of the illustrations to this work, see PAFFRATH, A.: *Bernhard von*

*Clairvaux: Leben und Wirken – dargestellt in den Bilderzyklen*. Von Altenberg bis Zwettl. Köln 1984, p. 392.



7. Painter from Vrchlábí: St. Leopold funds a monastery for St. Bernard, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

in 1671 had been completed. In its basic form, the work lasted till 1684, because this date is engraved on one of the Baroque portals from the outer wall of the eastern wing.<sup>3</sup>

The founder of the Baroque reconstruction of the presbytery in Cieplice, and of the frescos, was the abbot of the Cistercian monastery in Krzeszów (Grüssau), Bernhard Rosa (1624 – 1696).<sup>4</sup> Interest-

ingly, he did not commission the painting of the frescos to the renowned Silesian artist Michael Willmann (who had worked for him before),<sup>5</sup> but to an unknown painter of inferior artistic merit hailing from the Bohemian village Vrchlábí (Hohenelbe) who collaborated with the Krzeszów Abbey.<sup>6</sup> Records in the account books of the abbey reveal that in the years 1687 – 1688 a “*Maler von Hohenelbe*”

<sup>3</sup> On the topic of the reconstruction of the edifice of the former rectory in Cieplice after the 1671 fire, see GRUNDMANN, G.: *Schlesische Architekten im Dienste der Herrschaft Schaffgotsch und der Propstei Warmbrunn. Veröffentlichung aus dem Graf Schaffgotsch Archiv*. Strassburg 1930, pp. 5-24; RYBKAC-CEGLECKA, I.: *Studium historyczno-architektoniczne zespołu pcysterskiego w Cieplicach*. Wrocław 1989 (the National Institute of Heritage, Branch in Wrocław, sign. PDNW 321), pp. 101-117.

<sup>4</sup> More information on the topic of the foundational activity of the abbot Rosa, see ROSE, A.: *Abt Bernardus Rosa von Grüss-*

*sau. Nach Notizen des P. Nikolaus von Lutterotti*. Stuttgart 1960; ROSE, A.: *Kloster Grüssau*. Stuttgart – Aalen 1974; KOZIEŁ, A.: *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku* (=Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia Sztuki, 23). Wrocław 2006.

<sup>5</sup> LUTTEROTTI, N. von: Archivalische Belege für Arbeiten Michael Willmanns und seiner Werkstatt im Auftrag des Klosters Grüssau. In: *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens*, 64, 1930, pp. 127-137.

<sup>6</sup> KOZIEŁ 2012 (see in note 1), pp. 87-88.



8. Anonymous artist: Illustration showing symbolic abolishing the validity of the Transaction from 1616 and Punctuation from 1664, in Codex Thermensis, the State Archive in Wrocław. Photo: A. Kozieł.

and his son worked for about 34 weeks during the warm months,<sup>7</sup> that is, the period when the fresco decorations were produced.

<sup>7</sup> See the State Archive in Wrocław, a set of acta: *Klasztor Cystersów w Krzeszowie*, sign. 102, passim.

<sup>8</sup> KOBIELUS, S.: Wątek Emmanuela w dekoracji monumentalnej kościoła opackiego w Krzeszowie. In: *Rocznik Historii Sztuki*, 16, 1986, pp. 174-180.

## II.

In no other Cistercian abbey in Silesian can we encounter such a numerous cycle of painterly representations devoted to the persona of St. Bernard of Clairvaux, with scenes covering the whole of his life. The largest group of Bernardine paintings has been preserved in the abbot church of the Grace of Our Lady in Krzeszów, where Georg Wilhelm Neunhertz in the years 1733 – 1735 painted six frescos depicting the most important events from the saint's life on the vault of the main nave. The representations were thematically connected with the illustrations of attributes of Emmanuel from the prophecy of Isaiah in the Old Testament (Is. 9:6).<sup>8</sup> In the same church, the artist also executed two Bernardine depictions in the chapel of St. Bernard of Clairvaux and additional 28 representations (24 extant) on gallery window glyths. These depict scenes from the legend of Doctor Mellifluus, and are modeled after graphic illustrations from *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae*. Less numerous cycles of Bernardine representations were found in monastery churches in Henryków (Heinrichau), where 14 monumental linens from 1729 authored by Nikolaus Bonora were hung on the walls of the main nave,<sup>9</sup> and also in Lubiąż (Leubus), where in the chapel of St. Bernard of Clairvaux on the vault of the copula, Carl Dankwart and Willmann in 1691 – 1692 created four narrative representations thematically connected with a fifth oil painting, *Lactatio Bernardi*, in the altar.<sup>10</sup> Moreover, in 1733 Felix Anton Scheffler painted four frescos in the summer refectory of the Cistercian monastery in Lubiąż illustrating scenes from the life of St. Bernard of Clairvaux which – apart from the representations of the life of St. Benedict and the prophets Daniel and Elias – constituted a thematic complement to the central plafond, *Miraculous Multiplication of Bread*

<sup>9</sup> *Monasticon Cisterciense Poloniae, 2. Katalog męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej*. Eds. A. M. WYRWA – J. STRZELCZYK – K. KACZMAREK. Poznań 1999, p. 74.

<sup>10</sup> *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia – stan zachowania – koncepcja rewitalizacji* (=Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia Sztuki, 30). Ed. A. KOZIEŁ. Wrocław 2010, Cat. Nos. B.I.6-10 and D.VIII.1 (Kozieł, A.).



and *Fish*.<sup>11</sup> In 1770 Franz Anton Felder created the cycle of six Bernardine oil paintings for the convent of Cistercian nuns in Trzebnica (Trebnitz), which were hung in the corridor of the monastery building. However, in the other Cistercian abbeys in Silesia – in Kamieniec Ząbkowicki (Kamenz), Rudy Wielkie (Groß Rauden) and Jemielnica (Himmelwitz) – only isolated paintings devoted to the Doctor Mellifluus are to be found.<sup>12</sup> Why then were such a copious cycle of fresco representations of the scenes of the legend of Bernard of Clairvaux made in the building of the Cistercian presbytery in Cieplice, which did not have the status of a monastery but only of *praepositura*?

It seems that the direct reason for executing such a plentiful group of paintings in the interiors of the Cieplice rectory was not so much religious concerns as it was propaganda given the background of the argument between the abbey in Krzeszów and members of the Schaffgotsch family for the rights to the Cieplice *praepositura* and the surrounding estate. It was descendent of the lineage Gotthard Schaffgotsch (Gotsche Schoff II) from Chojnik (Kynast) who brought Krzeszów Cistercians to Cieplice, bequeathing them the farm and a part of the locality, a mill in Malinnik (Herischdorf) and a village of Wojcieszycze (Voigtsdorf), in 1403 and 1404.<sup>13</sup> However, when the economic situation of the monastery visibly worsened during the period of Reformation, the Schaffgotschs – who were Protestant as of 1526 (the year when Ulrich of Schaffgotsch converted to Lutheranism) – availed themselves of the situation.<sup>14</sup> Although at odds with both the Cieplice provosts and Krzeszów abbots, they eagerly granted loans to the monks under the recognizance of the Cistercian estate in Cieplice and surroundings both of which the family subsequently leased to long-term tenants.

This first occurred in 1571, when the Cieplice presbytery was pledged for 12 years to Hans of Schaffgotsch for the sum of 10 000 tallars. The Cistercian presbytery buildings acquired were next leased to the Protestant pastor from Cieplice, Melchior Tielsch.<sup>15</sup> In 1585, the Cieplice *praepositura* was leased for the next 12 years to Christoph Gotsch. It transpired this way because a fire broke out in the Cieplice rectory that completely destroyed the precincts as the end of the previous rental agreement was approaching in 1582. After the fire, the Krzeszów Abbey was not able to repurchase the leased goods. In 1598, abbot Caspar II Ebert managed to reconstitute the estate; however, by 1608 the Krzeszów Abbey was 112 000 tallars in debt and was forced to once again lease the Cieplice rectory for 4 years to the mayor of Wojcieszycze, Merten Süßenbach. There was no change in the Krzeszów Cistercians' economic situation during this time and the Cieplice estate had to be leased again. On the 26<sup>th</sup> of September, 1616, the new abbot Martin Clave was forced to sign the so-called *Transaction* agreement with Ulrich of Schaffgotsch, whereupon the Krzeszów Abbey additionally remitted to the Schaffgotschs and their mayoral representatives the right to wield jurisdiction over the Cieplice estate. The Thirty Years' War did nothing to change the relations between the Krzeszów monastery and the Schaffgotschs with regard to the Cieplice rectory, a fact formalised by the so-called *Punctuation*, signed in 1664.<sup>16</sup>

Only when the financial situation of the Krzeszów monastery improved during the custody of abbot Rosa could the activities aimed at the revision of unpropitious agreements and at the restitution of the former estate and the previous legal status of the Cieplice estate be initiated. In 1682, the abbot

<sup>11</sup> DUBOWY, E.: *Felix Anton Scheffler. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*. München 1926, pp. 20-21.

<sup>12</sup> See GORZELIK, J.: *Dziedzictwo górnośląskiego baroku. Opactwo cysterskie w Rudach Wielkich 1648 – 1810*. Warszawa 2005, pp. 47-52; KOZIEŁ 2006 (see in note 4), p. 352, fig. 146; LEJMAN, B.: *Philipp Christian Bentum, malarz śląskiego baroku*. Warszawa 2008, p. 95.

<sup>13</sup> GRUNDMANN 1930 (see in note 3), p. 23; RYBKA-CEGLECKA 1989 (see in note 3), p. 15.

<sup>14</sup> On this topic, see GRUNDMANN 1930 (see in note 3), pp. 7-12; ROSE 1960 (see in note 4), pp. 45-46; ROSE 1974 (see in note 4), s. 57-66; HOŁOWNIA, R.: *Krzeszowskie mauzoleum Piastów świdnicko-jaworskich w aspekcie sukcesji książęcej*. In: *Krzeszów uświęcony Łaską*. Eds. H. DZIURLA – K. BOBOWSKI. Wrocław 1997, pp. 304-305.

<sup>15</sup> GRUNDMANN 1930 (see in note 3), p. 9.

<sup>16</sup> ROSE 1960 (see in note 4), p. 46.



9. Painter from Vrclabí: *The apotheosis of the Cistercian order*, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplce Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

Rosa managed to undermine the validity of the settlements from both agreements concluded with the Schaffgotschs. These efforts were continued by his successor, Dominicus Geyer. Working additionally to their advantage was the fact that some influential members of the Schaffgotschs lineage, including Christoph Leopold, the starost of the Świdnica (Schweidnitz) and Jawor (Jauer) duchies and the director of the Supervising Office (*Oberamt*) in Wrocław (Breslau), converted to Catholicism, thus becoming allies of the Krzeszów abbots in their counter-reformational initiatives.

A pivotal process initiated by the Krzeszów abbots was the preparation of appropriate documentation whereupon the 1616 and 1664 claims of the Schaffgotschs to Cistercian goods in Cieplce and its

surroundings could be undermined. The documentation, encompassed within one thick volume called *Codex Thermensis*, was kept for over 250 years in the Cistercian monastery in Krzeszów, and is currently stored in the State Archive in Wrocław (Poland).<sup>17</sup> The first part of this opus contains copies of legislation confirming Cistercian rights to the ownership of Cieplce goods and the Cieplce rectory, starting with the founding letters by Gotthard Schaffgotsch from 1403 and 1404, as well as the act of the ratification of these documents issued in 1404 by the ruler of the Bohemian Crown, emperor and king Wenzel IV. The second part of the *Codex Thermensis* includes detailed descriptions of all of the Krzeszów Cistercians' possessions in Cieplce and its surroundings, accompanied by planographic drawings. The texts,

<sup>17</sup> The State Archive in Wrocław, the group of acts: *Klasztor Cystersów w Krzeszowie*, sign. 72. On *Codex Thermensis*, see

ROSE 1960 (see in note 4), p. 46; HOŁOWNIA 1997 (see in note 14), p. 305, n. 56.



10. Painter from Vrclabí: The coat of arms of the Cistercian Abbey in Krzeszów, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplíce Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

spanning many pages, chronologically list the legal foundations for each particular estate, present their financial history together with the names of the tenants, and cite regulations from the two agreements signed with the Schaffgotschs together with the argumentation questioning their validity.

More importantly, the captions were complemented by additional illustrations and drawings. The first panel shows the genealogical tree of the Schaffgotschs family, beginning with Gotthard, who is described as *GOTTHARDVS FUNDATOR*, and ending with Christoph Leopold, who fostered the

<sup>18</sup> On the topic of this miniature, see HOŁOWNIA 1997 (see in note 14), p. 305, n. 56; and CZECHOWICZ, B.: Kaplica na Śnieżce jako akt chrystianizacji Sudetów. Nowe spojrzenie na symbolikę najwyższej położonej świątyni ziem Korony



11. Painter from Vrclabí: The coat of arms of the Cistercian praepositura in Cieplíce, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplíce Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

Krzeszów Cistercians. The second illustration, entitled *Annmerkungen über die Transaction. Ao. 1616. / und Punctuation. Ao 1664*, dispels all doubts as to the *telos* of the creation of the *Codex Thermensis* collection [Fig. 8]. It symbolically shows the questioning of the stipulations of the Transaction and the Punctuation as well as the restitution of former Cistercian rights to the Cieplíce estate. The drawing shows Gotthard Schaffgotsch holding the foundation letters from 1403 and 1404 in his hand, and treading upon documents captioned as *Transac / tion. / 1616* and *Puncta / tion / 1664*. He is accompanied by Wenzel, the bishop of Wrocław, who is holding the act of confirmation of Cieplíce foundation from 1403 in his right hand, and stamping on the Lutheran catechism with his left foot. The coat of arms of Cieplíce *praepositura* is visible between the two men, and above, an imperial eagle is flying, holding in its beak the ratification act of the foundation letters issued by the emperor Wenzel IV.<sup>18</sup>

Czeskiej. In: *Wokół Karkonoszy i Gór Izerskich. Sztuka baroku na śląsko-czesko-tużyckim pograniczu*. Ed. A. KOZIEŁ. Jelenia Góra 2012, p. 42, fig. 27.



12. Painter from Vrclabí: St. Bernard is slapped in the face by an Augustine monk, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplíce Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

It is beyond any doubt that the fresco decoration which was made in the chambers of the rectory (reconstructed soon after the abbot Rosa had questioned the legitimacy of both agreements signed with the Schaffgotschs) was meant to carry a similar message. This interpretation is corroborated by fact that apart from depictions illustrating scenes from the legends about Bernard of Clairvaux, the frescos also incorporate scenes glorifying the Cistercian order and the Krzeszów Abbey as legitimate owners of the Cieplíce estate. A scene of the apotheosis of the Cistercian order is placed over the ground floor's eastern entrance to the building's western wing [Fig. 9]. Below the figural representation, on the right and

left hand sides in two inscriptional cartouches and also above in four banderoles on the glyph of the entrance opening, there are inscriptions (today largely undecipherable) with the texts of papal bullas, issued *inter alia* by Nicolas IV, Clemens IV, Nicolas V and Benedict XII, which refer to the Cistercian order and sanction particular status of the order within the churchly organizational structure.

Within the same span of corridor on the opposite side on the western wall there was a fresco painting of the similar subject matter; however, it was demolished when part of the wall was removed and the entrance recess enlarged. Only six of the banderoles which were on the entrance opening glyph were pre-



13. Painter from Vrchlabí: *The healing of the Bishop Peter of Astorga*, 1687–1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

served; however, the inscriptions are totally blurred today and unreadable. Three fresco paintings referring to the Krzeszów Cistercians as the proprietaries of the Cieplice *praepositura* were situated near the two entrances on the opposite side of the building. On the southern wall of the corridor, over the passage to the eastern wing, a representation of the coat of arms of the Cistercian Abbey in Krzeszów was made. The coat of arms is carried by two angels and

is arranged within the ornamental frame [Fig. 10]. A cartouche was painted beneath bearing an inscription with a chronogram (1689) written with black and red paint glorifying the Krzeszów Abbey.<sup>19</sup> A painting was placed over the entrance to the edifice on the eastern wall of the corridor representing – as can be asserted based on the current state of preservation – a Cistercian monk kneeling down in the pose of adoration before a figure in a dark cloak, perhaps

<sup>19</sup> SoLeM attenDIIt Irretorte Vt aqVILa / tVetVr fortIter Vt Leo / foVet Paterne Vt Pastor. Exactly on the opposite side of the corridor on its northern wall, a representation of an ornamental frame, which is carried by an angel and

which is encircling an empty area, was collocated. Its size and shape seem to indicate that originally a coat of arms of the Cistercian order was to be painted inside or placed as a mobile painting on a wooden or tin canvas.



14. Painter from Vrclabí: The death of St. Bernard, who leaves his co-friars tidings, in compliance with the cloister obedience rule, 1687 – 1689, fresco painting. Jelenia Góra-Cieplice Śląskie Zdrój, the former Cistercian presbytery (currently the Natural Museum). Photo: M. Pulik.

Madonna with the Child. The painting could have represented a dedicational scene, with the abbot Rosa portrayed as the adorant before Madonna with the Child.<sup>20</sup> In the eastern wing, over the passage from the northern corridor, the Marian coat of arms of the Cieplice *praepositura* was depicted [Fig. 11]. Below

the coat of arms, on an inscriptional cartouche, an inscription with chronogram extolling Maria's virtues was written with black and red paint.<sup>21</sup>

Nonetheless, paintings depicting scenes from the legend of Bernard of Clairvaux had an important propaganda function. The choice of this particular

<sup>20</sup> This was how he was shown in the prayer book *Griissauisches Joseph-Buch* (1694), which he sponsored for the Krzeszów confraternity of St. Joseph. Before the title page, on the frontispiece of the book there is a graphic representation designed by Willmann, where the kneeling abbot is offering the founded book to St. Joseph and the accompanying Madonna

with the Child. See KOZIEŁ, A.: *Rysunki Michaela Willmanna (1630 – 1706)* (=Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia Sztuki, 14). Wrocław 2000, Cat.: *Grafiki*, No. A.80.

<sup>21</sup> POSSEDEAT / ET AVGEAT QVOS SIBI IVNXIT / VIRGO INTEMERATA / COELI REGINA.

saint as subject matter was deliberate and perfectly inscribed into the ideational program of fresco decorations in the corridor of the presbytery building. St. Bernard of Clairvaux was not only an outstanding theologian and mystic as apart from being the abbot of the monastery in Clairvaux he was also counted among the most influential people in the Europe of the time, and his will was respected even by crowned heads. It could thus be assumed that the persona of St. Bernard of Clairvaux in the Cieplice decoration became symbolic for the particular, and in a sense superior, position of the Cistercian order with relation to the secular authority. The cycle of illustrations from the œuvre *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae* magnificently rendered the thread of the public activities of St. Bernard of Clairvaux and his relations with the representatives of lay authority: the set of graphic illustrations features all scenes which epitome the superiority of Doctor Mellifluus over the secular world, as well as emphasizes the subordination of the powerful yet crowned rulers. Among the paintings discovered are images of the founding of new Cistercian monasteries by kings and princes “for St. Bernard” (*Roger II, the king of Sicily, sets up for St. Bernard a Cistercian monastery, St. Leopold funds a monastery for St. Bernard* [Fig. 7]), testimonies of the supremacy of St. Bernard of Clairvaux over the secular (*St. Bernard appeals for a crusade to be initiated* [Fig. 6]), and also a display of the spiritual power of Doctor Mellifluus towards the rulers who contravened his will (*St. Bernard converts Prince William of Aquitania* [Fig. 5]).

Even more importantly, the fresco works executed in the edifice of the presbytery were not solely intended for the monks as would have been the case in a monastery, but rather they targeted a wide range of secular addressees who visited the presbytery or even lived there as the Cieplice *praepositura* fulfilled

two functions. While serving as a vicarage for the monks caring for the Cieplice parish, it was also a sort of spa, hosting visitors who underwent treatment in the so-called “provost’s bathrooms”, which had been enlarged between 1662 – 1664 under the auspices of the abbot Rosa.<sup>22</sup> The building of the presbytery contained guestrooms, most probably situated on the first floor in the northern wing.<sup>23</sup> Every single occupant of these chambers would have had to pass through the corridor and become acquainted with the paintings placed there – and with the ideational message implied by these paintings which did not leave any doubt as to who the legitimate owner of the Cieplice precincts was.

### III.

The scholarship on the topic of the contemporary iconography of Bernard of Clairvaux usually assumes that the foundations of the representations of the Doctor Mellifluus were undertaken for two basic reasons: firstly, due to the interest in the history of the Cistercian order and its glorification, and secondly, because of the cult of the persona of St. Bernard of Clairvaux as a saint and “the founder” of the Cistercian order, alongside St. Benedict of Nursia as its legislator.<sup>24</sup> These intentions were specifically emphasized in the case of numerous spectacular examples of funding representations of scenes from the life of St. Bernard of Clairvaux, which are certified from the area of Central Europe. The artistic decorations in special monastery chambers devoted to St. Bernard of Clairvaux were created both as an expression of contemporary historicism as well as a concern for medieval tradition among the Cistercian friars. The most significant example is the Bernardisal in the Cistercian monastery in Stams (Austria), where fresco paintings were carried out by Michael Hüber and his assistant Anton Zoller

<sup>22</sup> GRUNDMANN 1930 (see in note 3), p. 12.

<sup>23</sup> In 1691, a weekly accommodation in “the old convent” cost 1.5 tallar, and using to so-called provost’s bathrooms 2 tallars. See ROSE 1960 (see in note 4), p. 46. To alleviate the rectory building from this function, within 1689 – 1693 a new edifice was erected, the so-called Long House, the designer of which was an architect Martin Urban from Lubawka. See GRUNDMANN 1930 (see in note 3), p. 14.

<sup>24</sup> See HÜMPFNER, T.: *Ikongraphie des hl. Bernhard von Clairvaux*. Augsburg 1927; SQUARR, C.: Bernhard von Clairvaux. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Eds. E. KIRCHBAUM SJ – W. BRAUNFELS. Vol. 5. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1973, coll. 371-386; PAFFRATH 1984 (see in note 2), passim; KACZMAREK, R. – WITKOWSKI, J.: Historia i tradycja średniowieczna w sztuce cystersów Europy środkowowschodniej (XVII – XVIII w.). In: *Cystersi w kulturze średniowiecznej Europy*. Ed. J. STRZELCZYK. Poznań 1992, pp. 396-397.

in 1722.<sup>25</sup> Cycles of representations of the scenes from the life of St. Bernard of Clairvaux were also arranged in main monastery chambers, as for example the 14-medallion group of frescoes made in 1725 – 1730 in the refectory of the Cistercian monastery in Neuberg an der Mürz (Austria),<sup>26</sup> or the cycle of 18 linens dating from the 18<sup>th</sup> century carried out in the Cistercian monastery in Mogiła (Poland).<sup>27</sup> The groups of paintings showing scenes from the life of Doctor Mellifluus were also commissioned as decoration for monastery churches. Some examples of this type include fresco paintings created in 1694 – 1697 in the Cistercian monastery church in Baumgartenberg (Austria),<sup>28</sup> a cycle of 36 fresco paintings on the vault and walls in the Cistercian monastery church in Stams (Austria) carried out by Johann Georg Wolker in 1731 – 1734,<sup>29</sup> a group of 10 oil paintings from the third quarter of the 18<sup>th</sup> century on the walls of the main nave in the Cistercian monastery church in Koronowo (Poland)<sup>30</sup> or the cycle of 20 oil paintings (only 10 extant) painted by Gottfried Bernhard Göz during 1760 – 1765 in the Cistercian monastery church in Donauwörth (currently Kaisheim,

Austria).<sup>31</sup> Most typically, however, the paintings showing St. Bernard of Clairvaux were combined with the representations of other Cistercian saints, as was the case in, for example, the group of easel images painted in 1704 – 1707 by Adrian Bloem in the lunettes of the summer refectory in the Cistercian monastery church in Heiligenkreuz (Austria),<sup>32</sup> the fresco paintings made in 1708 – 1710 by Jacob Anton Pink in the form of 6 medallions on the vault of the chapel of the Name of Madonna in Mladotice (the Czech Republic),<sup>33</sup> the fresco decoration by Pink and Franz Anton Müller from 1732 – 1740 on the vaults of the galleries in the Cistercian monastery church in Plasy (the Czech Republic),<sup>34</sup> the fresco paintings carried out by Joseph Wagenmeister in 1744 – 1748 on the vaults of the Cistercian monastery church in Zirc (Hungary),<sup>35</sup> the cycle of fresco paintings created by Stanisław Brzozowski in 1753 – 1754 on the vault of the Cistercian monastery church in Obra in the Wielkopolska region (Poland),<sup>36</sup> or the late-Baroque paintings from 1764 which were recently uncovered in the vaults of the presbytery of the Cistercian monastery church in Wąchock (Poland).<sup>37</sup>

<sup>25</sup> *Tirol. Debio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs.* Wien 1980, pp. 754-755.

<sup>26</sup> See TAUBINGER, B.: *Das Refektorium im ehemaligen Zisterzienserkloster Neuberg an der Mürz.* [Dipl.-Arb.] Wien 2010, pp. 50-61.

<sup>27</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce.* Vol. 1: *Województwo krakowskie* (ed. J. SZABŁOWSKI). Pt. 6: *Powiat krakowski* (elaborated by J. LEPIARCZYK). Ed. J. Z. ŁOZIŃSKI. Warszawa 1951, p. 20.

<sup>28</sup> See KLEMM, D.: *Ausstattungsprogramme in Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620 bis 1720* (=Europäischen Hochschulschriften. Kunstgeschichte, 293). Frankfurt a. M. 1997, pp. 148-153.

<sup>29</sup> *Tirol* (see in note 25), p. 751.

<sup>30</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce.* Vol. 9: *Województwo bydgoskie* (eds. T. CHRZANOWSKI – M. KORNECKI). Pt. 3: *Bydgoszcz i okolice* (elaborated by T. CHRZANOWSKI – M. KORNECKI – T. JURASZOWIE). Eds. J. Z. ŁOZIŃSKI – B. WOLFF-ŁOZIŃSKA. Warszawa 1977, p. 52.

<sup>31</sup> See PAFFRATH 1984 (see in note 2), p. 399.

<sup>32</sup> See RICHTER, W.: Das barocke Refektorium und und seine Restaurierung 1990/91. In: *Santa Crux*, 53, 1992, p. 52.

<sup>33</sup> See HORYNA, M. – ROYT, J.: Die Marienkapelle in Mladotice bei Plasy. Zur Problematik der symbolischen Funktion, der Gestaltung und der formbildenden Potenz der Bedeutung des barocken Werks. In: *Umění*, 44, 1996, p. 194; and BUKAČOVÁ, I. – HORYNA, M.: *Kaple Jména Panny Marie Mladotice.* Kralovice 2006.

<sup>34</sup> See VÁCHA, Š.: Koncepce a ikonografie freskového cyklu a dalších nástěnných maleb J. A. Pinka a F. A. Müllera v konventu plaského kláštera. In: *Plaskej klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny. Sborník příspěvků ze semináře konaného v Plasích a Mariánské Týnici ve dnech 11. – 13. května 2005.* Plasy – Mariánská Týnice 2005, pp. 49-55.

<sup>35</sup> See HERVAY, L. F. – LÉKAI, J. P.: *The Abbey Church of Zirc.* Zirc 2007, pp. 9, 11, 13.

<sup>36</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce.* Vol. 5: *Województwo poznańskie* (eds. T. RUSZCZYŃSKA – A. SŁAWSKA). Pt. 28: *Powiat wolsztyński* (elaborated by I. GALICKA – I. KACZOROWSKA – H. SYGIETYŃSKA). Eds. J. Z. ŁOZIŃSKI – B. WOLFF-ŁOZIŃSKA. Warszawa 1970, pp. 9-10.

<sup>37</sup> These fresco decorations were uncovered during the conservation works conducted in 1989 – 1990. See KRAMI-SZEWSKA, A.: *Visio religiosa w polskiej sztuce barokowej. Ze studiów nad ikonografią bagiograficzną.* Lublin 2003, pp. 245-249, figs. 86-88.



In the case of the paintings situated in monastery chapels, historicism usually combined with the cult of St. Bernard of Clairvaux as a Cistercian saint and “founder” of the order. The most spectacular manifestation of this was the custom of funding separate shrines in the Cistercian chapels dedicated to the saint and sometimes also to St. Benedict of Nursia, as for example, the two twin chapels in the ambulatory of the Cistercian monastery church in Lubiąż in Silesia (Poland).<sup>38</sup>

The history of the creation of the cycle of fresco representations in the building of the former Cistercian rectory in Cieplice shows that the funding of the representations of the scenes from the life of St. Bernard of Clairvaux was influenced not only by the historicism and the cult of the persona of the saint, but also by short-term propaganda concerns which in this case ensued from the dispute between the Krzeszów Cistercians and the Schaffgotschs over the Cieplice estate. The persona of Doctor Mellifluus, his authority and his activities outside the monastery were used by the Krzeszów Cistercians as a peculiar historical precedence for the privileged position of monks over lay rulers, as well as for legitimizing the rights to property that once had been transferred to them. This propaganda function of the Cieplice cycle of paintings is also intimated by the huge number of images (about 54 items in all probability) encircling the entire presbytery building which is very unusual for a non-monastery edifice. Although this set of paintings was executed by the provincialal who closely followed the graphic illustrations from the œuvre *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae*, the cycle is a unique

work of art as considered against the background of known Central-European examples of Bernardine Baroque iconography.

In 1707, the Krzeszów abbot Dominicus Geyer concluded a deal with the count Johann Anton Leopold von Schaffgotsch. The treaty put an end to property quarrels, sanctioned annulations of the agreements which were unfavorable for the Krzeszów Cistercians, and for over a century secured their proprietorship in Cieplice.<sup>39</sup> We do not know to what extent the propaganda activities which had been undertaken by the monks (part of which was the creation of the fresco decoration of the building of the rectory in Cieplice) contributed to that success. Nonetheless, the propaganda function of the Cieplice paintings must have also been the cause of their subsequent falling into oblivion. In 1812, the former *praepositura* of the Krzeszów Cistercians was secularized and taken over by representatives of the Schaffgotsch lineage. Subsequently, the fresco decorations were painted over with glue paint and covered with plaster. Undoubtedly, the ultimate aim of these endeavors was to eliminate all visible traces of the presence of the Cistercians in the precincts, as well as of their ownership claims. Paradoxically, these activities, in a sense contrary to the intentions of the commissioners, protected the Baroque paintings from damage for two centuries. Today, after having been discovered, uncovered from under the layers of plaster and having undergone restoration, they continue to proclaim the glory of St. Bernard of Clairvaux in the Cistercian presbytery in Cieplice.

*English translation by M. Hałademicz-Grzela*

<sup>38</sup> See BARANOWSKI, A. J.: Kopułowe kaplice z czasów Michaela Willmanna w kościele Cystersów w Lubiążu. In: *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artysty* (=Acta Universitatis Wra-

tislaviensis. Historia Sztuki, 26). Ed. A. KOZIEŁ. Wrocław 2008, pp. 135-152.

<sup>39</sup> ROSE 1974 (see in note 4), p. 98.

## Séria fresiek v bývalom cisterciánskom prepoštvie v Cieplicach Śląskich Zdróji (Poľsko). Nový príspevok k ikonografii sv. Bernarda z Clairvaux v strednej Európe v dobe baroka

### Resumé

V bývalom prepoštvie krzeszówského cisterciánskeho kláštora v Cieplicach Śląskich Zdróji (teraz časť mesta Jelenia Góra) v Sliezske [Obr. 1] došlo v roku 2011 k výnimočnému objavu v podobe 90 barokových fresiek, zahŕňajúcich zrejme až 54 obrazov (odkrytých 26) zo série venovanej osobe sv. Bernarda z Clairvaux [Obr. 2]. Cyklus začína vo východnom krídle kláštora dvoma maľbami opierajúcimi sa o úvod legendy „medoústeho Doktora“ (Doctor mellifluus): *Objasnenie prorockého sna bl. Aletty Montbard, matky sv. Bernarda* a *Zasvätenie narodeného sv. Bernarda Bohu* [Obr. 3]. Pokračuje na stenách chodby krídla východného, potom južného a západného, kde sa maľby ešte i teraz nachádzajú pod omietkou. Ďalšie odkryté zobrazenia sú v západnom krídle kláštora a zobrazujú šesť scén z dospelosti svätca: *Sv. Bernard navštevuje Veľkú Kartúzu*, *Sv. Bernard získava milosť pre odsúdenca na smrť*, *Sv. Bernard vzkriesil troch zomrelých*, *Sv. Bernard udretý do tváre augustiniánskym mníchom* [Obr. 12], *Sv. Bernard ako kázajúci a píšuci Doctor mellifluus* a napokon *Sv. Bernard podopieraný anjelmi pri schizme*.

Cyklus pokračuje v severnom krídle, kde vzniklo ďalších 15 maliieb: *Sv. Bernard obracia na vieru kniežťa Wilhelma Akvitánskeho* [Obr. 5], *Ruggero II. kráľ Sicílie zakladá pre sv. Bernarda cisterciánsky kláštor*, *Zázrak nápravy vozu počas cesty cez Alpy*, *Zmierenie anti-pápeža Anacleta II. s pápežom Inocentom II.*, *Sv. Bernard a pápež Inocent II. vidia počas omše duše stúpajúce z očistca po rebríku do neba*, *Naplnenie prorocstva sv. Bernarda počas misie vyslanej do Švédska*, *Sv. Bernard získava množstvo nových mníchov*, *Slepec hľadá v Toulouse stopy sv. Bernarda*, *Sv. Bernard lieči chorých skrz posvätný chlieb*, *Uzdravenie biskupa Petra z Astorgy* [Obr. 13], *Sv. Bernard prikazuje vykopať pochovaného mnícha*, *Sv. Bernard uctieva Boha skrz zázraky, ktoré činí*, *Sv. Bernard vyzýva ku krížovej výprave* [Obr. 6], *Sv. Bernard sa so spolubratmi modlí za víťazstvo portugalských rytierov v boji s neveriacimi* a *Sv. Leopold zakladá pre sv. Bernarda kláštor* [Obr. 7]. Celá séria sa

končí v troch obrazoch na južnej stene miestnosti v severovýchodnom rohu kláštora a to scénami *Smrť sv. Bernarda, ktorý prenecháva spolubratom správu v súlade s príkazmi poslušnosti rádu* [Obr. 14], *Sv. Bernard prestal konať zázraky* a *Vízia cisterciánskeho mnícha Williama z Montpellier*. Identifikácia jednotlivých zobrazení spolu s ich čiastočnou rekonštrukciou bola možná vďaka utvrdeniu sa, že sa autor cyklu v Cieplicach Śląskich inšpiroval 54 grafickými ilustráciami z diela *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris pulcherrima Ecclesiae et Exemplaris Vitae* (Antverpy 1653) [Obr. 4].

Fresková výzdoba vznikla v rokoch 1687 – 1689 v nadväznosti na barokovú prestavbu prepoštva v Cieplicach Śląskich po požiari v roku 1671. Tá bola započatá v úvode 80. rokov 17. storočia a trvala až do roku 1684. Po dokončení architektonických a štukatérskych prác v interiéri stavby cieplického prepoštva nastúpila fáza maliarskych realizácií. Fundátorom barokovej prestavby, ako aj autorom ikonografického programu freskovej výzdoby bol vtedajší opát cisterciánskeho kláštora v Krzeszówe Bernhard Rosa. Hlavným realizátorom fresiek bol neznámy maliar z Vrchlabí, dnes v Českej republike, ktorý v tom čase spolupracoval s krzeszówskými cisterciánmi.

V žiadnom z cisterciánskych opátstiev v Sliezske nenájdeme tak bohatý cyklus maľovaných stvárnení sv. Bernarda z Clairvaux obsahujúci scény z celého jeho života. Príčinou vytvorenia rozsiahleho cyklu fresiek s uvedenou témou v interiéroch cieplického prepoštva boli propagandistické hľadiská, na pozadí ktorých stál spor cisterciánskeho kláštora v Krzeszówe s rodinou Schaffgotsch o vlastníctvo cieplického prepoštva a k nej patriacich majetkov. V časoch šírenia reformácie, keď sa katastrofálne zhoršil stav financií kláštora v Krzeszówe, rod Schaffgotsch im ochotne poskytoval pôžičky kryté zástavou cisterciánskych majetkov v Ciepliaciach a ich okolí. To viedlo k uzavretiu dvoch pre kláštor v Krzeszówe

nevýhodných majetkových zmlúv s rodinou Schaffgotsch, tzv. „Transakcji“ v roku 1616 a „Punktacji“ v roku 1664, v dôsledku čoho čiastočne stratili kontrolu nad cieplíckymi majetkami. Sotva sa však finančná situácia kláštora v Krzeszówe výrazne zlepšila, a to za pôsobenia opáta Rosu, pristúpilo sa aj k revízií nevýhodných zmlúv a reštitúcii bývalého majetkového stavu. Jedným z kľúčových prvkov tejto cisterciánskej akcie bolo pripravenie príslušnej dokumentácie s názvom *Codex Thermensis*, v ktorej boli znevážené práva Schaffgotschov na cieplícky majetok [Obr. 8].

Fresková výzdoba vytvorená v sálach prepošstva mala plniť podobnú rolu. Svedčí o tom aj početná prítomnosť zobrazení glorifikujúcich rád cisterciánov, aj samotné Krzeszówske opátstvo – skutočného majiteľa Cieplic: ako apoteóza rádu cisterciánov, erb opátstva cisterciánov v Krzeszówe, dedikačný výjav či erb cieplíckej prepozitúry [Obr. 9-11]. Nemenej dôležitú funkciu propagandy plnili aj obrazy s výjavmi z legendy o sv. Bernardovi z Clairvaux. Jeho autorita a činnosť mimo kláštora boli v skutočnosti cisterciánmi z Krzeszówa použité ako istý historický precedens privilegovaného postavenia rehoľníkov nad svetskými „možnovládca“mi, ako aj legitimizácia

ich práv na raz im už preukázané vlastníctvo. Fresky vytvorené v budove prepošstva neboli určené len rehoľníkom, ako by to bolo pri ich umiestnení v kláštore, ale práve širokému spektru svetských osôb, ktoré prepošstvo navštevovali, zvlášť obyvateľom tej oblasti. Cieplícka prepozitúra plnila rolu fary vo vzťahu k okolitej farnosti spravovanej cieplíckymi mníchmi. Okrem toho slúžila aj ako istý typ liečebného domu, v ktorom bývali hostia liečiaci sa v prepoštských kúpeľoch.

V doterajších spracovaniach novovekej ikonografie sv. Bernarda z Clairvaux panuje presvedčenie, že tvorba spodobení „medoústeho Doktora“ mala v podstate dva dôvody: záujem o históriu cisterciánskeho rádu a ich velebenie alebo kult sv. Bernarda z Clairvaux ako svätca a „zakladateľa“ cisterciánskeho rádu. História vzniku série opísaných malieb v budove bývalého prepošstva cisterciánov v Ciepliaciach poukazuje na to, že o vzniku diel zo života sv. Bernarda z Clairvaux nerozhodoval len historizmus a kult svätca, ale aj výrazné hľadiská propagandy. Tie v tomto prípade vyplynuli z kompetenčných a majetkových sporov cisterciánov z Krzeszówa s členmi rodu Schaffgotsch.

*Preklad z poľštiny K. Chmelinová*

## Facies dilecti sui Filij Iesu, faciei Iacobi similis. On the Sources of the Baroque Iconography of the Canons of the Holy Sepulchre in Poland

Arkadiusz WOJTYŁA

A superficial review of the baroque iconography of various orders of the Knights of the Cross (inter alia, with a red heart, with a red star) reveals that their imagery was based on motives and scenes typical of Christian art – like the Wood of the Cross, its founders (St. Helene, St. Macarius) and its defenders (Constantine the Great, Heraclius, holy knights). However, a study of written sources created by these communities (legends, historiography, panegyrics) reveals that these widespread themes reflected not only their piety, but also contained significant po-

litical allusions connected with their position in the ecclesiastical and secular hierarchy.<sup>1</sup> The aim of this paper is to describe this phenomenon based on selected examples of the baroque iconography of the Canons of the Holy Sepulchre (called the Knights of the Double Red Cross or the Guardians of the Holy Sepulchre) in Poland.<sup>2</sup>

Tradition maintains that the order derives from the chapter established at the Tomb of Jesus in Jerusalem by Godefroy de Bouillon – the hero of the first crusade – just after the capture of the city (1099).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Compare WOJTYŁA, A.: *Idea ordo militaris w sztuce barokowej krzyżowców z czerwoną gwiazdą* (=Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia Sztuki, No. 3455). Wrocław 2012.

<sup>2</sup> On the art of the Canons of the Holy Sepulchre in Poland, see SAMEK, J.: Kruchta zachodnia Kościoła Mariackiego w Krakowie (geneza kompozycji formalnej). In: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki*, 8, 1970, pp. 99-129; ŁOZINSKI, J. Z.: Miechowskie Sepulchrum Domini. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 31, 1969, No. 2, pp. 151-166; KĘBŁOWSKI, J.: *Nysa* (=Śląsk w zabytkach sztuki. Eds. T. BRONIEWSKI – M. ZLAT). Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, pp. 138-173; MRÓZ, F.: Sanktuaria i kaplice Bożego Grobu w Polsce. In: *Peregrinus Cracoviensis*, 8, 2000, pp. 79-114; ANDRZEJCZAK, H.: *Świątynia starsza od miasta. Szkiecy z dziejów kościoła Wniebowzięcia NMP w Bytomiu*. Opole 2002, pp. 171-179; PIECHA, B.: Czy bożogrobcy posiadają własną sztukę? Omówienie i propozycje interpretacji form architektonicznych oraz ikonografii zakonu Strażników Grobu Pańskiego. In: *Bożogrobcy. Jerozolima – Miechów – Chorzów. Materiały z sesji naukowej 9 października 1999 r.* Ed. J. KUREK. Chorzów 2000, pp. 23-36; KOZAK, S. – POLACZEK, J.: *Bazylika kolegiacka p.w. Ducha Świętego*

*i Kanonia Bożogrobców w Przeworsku*. Przemyśl – Przeworsk 2006; KOZAK, S. – POLACZEK, J.: *Bazylika kolegiacka p.w. Ducha Świętego i Kanonia Bożogrobców w Przeworsku*. Kraków – Przeworsk 2009; WOJTYŁA, A.: Ogłos tryumfalny Grobu Chrystusowego w sztuce zakonu bożogrobców w Małopolsce, na Rusi Koronnej i Śląsku w czasach nowożytnych. In: *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych* (=Acta Universitatis Wratislaviensis, No. 3291). Eds. A. BETLEJ – K. BRZEZINA-SCHEUERER – P. OSZCZANOWSKI. Wrocław 2011, pp. 215-229.

<sup>3</sup> On the history of the Canons of the Holy Sepulchre, see BULIŃSKI, M.: Wiadomość historyczna o zakonie kanoników regularnych, stróżów Grobu Chrystusowego. In: *Pamiętnik Religijno-Moralny*, 22, 1852, pp. 449-490; PEKALSKI, P.: *O początku, rozszerzeniu i upadku zakonu XX kanoników, stróżów Św. Grobu jerozolimskiego*. Kraków 1867; TOBIASZ, M.: Bożogrobcy w Miechowie. In: *Nasza Przyszłość*, 17, 1963, pp. 5-60; HERRMANN, W.: *Zur Geschichte der Neisser Kreuzherren vom Orden der regulierten Chorberren und Wächter des Heiligen Grabes zu Jerusalem mit dem doppelten roten Kreuz* (=Forschungen zur Geschichte der Stadt Neiss und des Neisser Landes, 1).

Its members were entrusted with the celebration of the liturgy in the Basilica of the Holy Sepulchre as well as the pastoral care of the knights and pilgrims. The chapter was submitted to the Patriarch of Jerusalem and transformed by him into an order of the regular canons with the rule of St. Augustine (1114). Their position was very significant in the Holy Land – they were the guardians of the Lord’s Sepulchre and ministered in the most important church in Christianity in which the rulers of Jerusalem were crowned and buried. The order had the right to elect the Patriarch of Jerusalem and the superiors of all the orders active in Palestine. As a result, two canons of the Holy Sepulchre rose to the patriarchal throne of Jerusalem, and one of them became Bishop of Bethlehem. Thanks to donations of numerous benefactors, new convents of the order were founded in the Holy Land and in Europe, where hospital activity and pastoral care came to the fore.<sup>4</sup>

Unfortunately, the order suffered the same fate as the Kingdom of Jerusalem and the crusaders. After the capture of Jerusalem by Saladin (1187), the seat of its general prior was transferred to Acre, and after its collapse (1291) to Perugia in Italy. However, in Europe the structure of the order was decentralised. Apart from the general priory (in Perugia), the convent of Miechów in Poland started to play a leading role in the central and eastern part of the continent. This convent was founded in 1163 by Duke Jaxa of Miechów after his pilgrimage to the Lord’s Tomb in Jerusalem. At his request, one canon of the Holy Sepulchre named Martinus Gallus ar-

rived from Palestine to Poland. Tradition maintains that the mother church in Poland was built on soil imported from the Holy Land and in the image of the rotunda of Anastasis.<sup>5</sup> In 1198, Monachus, the Patriarch of Jerusalem, confirmed the confraternity of the Holy Sepulchre in Miechów, whose members were mostly bishops and princes of Poland.<sup>6</sup> In time, a copy of the Lord’s Tomb was constructed alongside the order’s church. As a result – especially after the collapse of the Kingdom of Jerusalem – a pilgrimage to Miechów had the same significance as a pilgrimage to the Holy Land. Therefore, the sanctuary was visited by the monarchs of Poland.

The liturgy of the Canons of the Holy Sepulchre was based to the Council of Trient on the rite used in the Basilica of the Holy Sepulchre in Jerusalem, combined with some rituals transplanted here by the French clergy during the first crusade.<sup>7</sup> According to Iacobus Vitriaco, the canons enjoyed some privileges during the liturgy of Holy Saturday. They were allowed to sing the proclamation “*Christ is risen from this tomb*” instead of “*Christ is risen from the tomb*” sung by all Christians. During the reading of the Paschal Gospel, namely the verse “*He has risen, he is not here*”, a deacon of this order had the right to point his finger at the Holy Sepulchre. The canons also believed in the miracle of Holy Fire descending from heaven to the dark Basilica of the Holy Sepulchre every year on Easter Eve.<sup>8</sup>

The order’s historians claimed that the canons of the Holy Sepulchre initiated a solemn celebration of Good Friday and Holy Saturday in Poland that

Breslau 1938; DUCHNIEWSKI, J. – PEĆKOWSKI, Z. – PIWOŃSKI, H.: Bożogrobcy. In: *Encyklopedia katolicka*. Vol. 2. Eds. F. GRYGLEWICZ – R. ŁUKASZYK – Z. SUŁOWSKI. Lublin 1976, coll. 877-882; *Bożogrobcy w Polsce. Materiały z sesji historycznej „Bożogrobcy miechowski” w Miechowie w dn. 21–22 października 1995*. Ed. M. AFFEK. Miechów – Warszawa 1999; STARNAWSKA, M.: *Między Jerozolimą a Łukowem. Zakony krzyżowe na ziemiach polskich w średniowieczu*. Warszawa 1999, pp. 73-106.

<sup>4</sup> *Bożogrobcy* (see in note 2).

<sup>5</sup> TOBIASZ 1963 (see in note 3), p. 13.

<sup>6</sup> PEŃKALSKI 1867 (see in note 3), p. 38 (2<sup>nd</sup> ed.).

<sup>7</sup> On the liturgy of the Canons of the Holy Sepulchre, see KOPEĆ, J.: Teksty oficjum Sacrosancti Sepulchri Hierosolymitani u Bożogrobców miechowskich i w Proprium Poloniae. In: *Archiva, Biblioteki i Muzea Kościelne*, 20, 1970, pp. 179-194; PIWOŃSKI, H.: Liturgia Wielkanocna u Bożogrobców. In: *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*, 16, 1969, No. 4, pp. 93-102; PIWOŃSKI, H.: Liturgia Wielkosobotnia u Bożogrobców. In: *Studia Theologica Varsaviensia*, 9, 1971, No. 2, pp. 131-146; PIWOŃSKI, H.: Liturgia Wielkoczwartkowa u Bożogrobców. In: *Archiva, Biblioteki i Muzea Kościelne*, 35, 1977, pp. 215-280; WOLNIK, F.: Tajemnica krzyża w liturgii nyskich bożogrobców. In: *Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego*, 16, 1996, pp. 289-312.

<sup>8</sup> After NAKIELSKI, S.: *De sacra antiquitate et statu Ordinis Canonici Custodum Sacrosancti Sepulchri Domini Hierosolymitani*. Cracovia 1625, p. 20.

was much loftier than that in the other European countries – even in Rome. The idea of the construction of the Holy Sepulchre in which a cross and the Blessed Sacrament was placed on Good Friday was also attributed to them. In the church of Miechów they placed the figure of the dead Jesus in the Tomb, which was guarded by four canons.<sup>9</sup> In the Middle Ages during the Paschal liturgy, they performed mystery plays, especially *Visitatio Sepulchri*, characteristic of the order piety. Three canons dressed up as the Three Marys that went to the empty Tomb of Jesus, where they were informed of the Resurrection by the angel. Afterwards, two canons playing the roles of St. Peter and St. John the Evangelist hurried to the Sepulchre, removed the shroud and held it up to the congregation. The canons also celebrated the second Sunday after Easter and the order's Festivity of the Holy Sepulchre with great pomp. On this day they prepared special texts for the Mass and worship, including the hymn *Sacri Sepulchri gloriam*. On the last Sunday of the Easter period the canons organised processions with emblems of the Resurrection in their church.<sup>10</sup>

In 1620, the *Officia propria festorum Canonici Sanctissimi Sepulchri Domini* by Samuelus Nakielski was published in Cracow. This book was compiled from the old liturgical texts of the Canons of the Holy Sepulchre, harmonised with the Roman Breviary

and enriched with the fragment taken from the famous *Annales* by Cesare Baronio. Nakielski's work was reissued twice in the seventeenth century. The shortened version of this book for the members of the Congregation of the Holy Sepulchre was based on it. In 1742, the Roman Congregation of Rites approved the new *officium* by Jacobus Radliński.<sup>11</sup> The rhythm of the liturgical year of the Canons of the Holy Sepulchre was also determined by the feasts of their saints, especially the bishops of Jerusalem. Their lives were described thoroughly by Florianus Buydecki, a member of the order, in a book published in 1743 in Cracow.<sup>12</sup>

This work seems to be the key to the order's baroque iconography, therefore we try to summarise it. The content is a bit strange for the contemporary reader because it includes the biographies of the saints from early Christian times, especially the Patriarchs of Jerusalem, regarded by the order as its members. After previous historians (Jacobus Vitriaco, Samuelus Nakielski, Joannes Nauclerus, Ioannes Lucidus<sup>13</sup>), Buydecki informed that the Canons of the Holy Sepulchre were established by St. James the Less, called the brother of the Lord.<sup>14</sup> Tradition maintains that he was a relative of Christ and brought up with him. Moreover, he resembled the Saviour so closely that he could have been his twin brother.<sup>15</sup> This was why Judas had to kiss Christ in the Garden

<sup>9</sup> KOPEĆ 1970 (see in note 7), p. 181.

<sup>10</sup> Ibidem, pp. 181-182.

<sup>11</sup> Ibidem, pp. 187-188.

<sup>12</sup> BUYDECKI, F.: *VITAE SANCTORUM et SANCTARUM Ordinis Canoniorum Regularium Sanctae Hierosolymitanae Ecclesiae, Custodum Sanctissimi Sepulchri, nunc primum editae – in quibus Res in Palestina gestae, Historia Orientalis, Status Hierosolymitanae Ecclesiae, Notitia Ordinis, continentur*. Cracovia 1743.

<sup>13</sup> See NAKIELSKI 1625 (see in note 8), pp. 19-20: "... in antiquorum Historicorum varijs monume(n)tis recensendis, qui uno ore testantur; vetustissimum semper fuisse Ordinem Canoniorum Hierosolymitanorum, Sanctissimumque eorum Duce(m) et authorem fuisse D.(ivum) Iacobum Apostolum, eumque penes illam Ecclesiam, quam Apostoli ex Coenaculo in domum Orationis consecrassent traduntur, simul cum illis cohabitasse irrefragibilis autoritas gravissimi viri D.(omni) Iacobi de Vitriaco, ... qui praeclaram narrationem de antiquitate et praerogativa Canoniorum S.(anctissimi) Sepulchri D(omi)ni instituentis; illorum originem à D.(ivo) Iacobo Apostolo primo Episcopo Hierosoly-

*mitano, qui pertica percussus, martyrio transivit ad Dominum, profectam affirmat, eosq(ue); primitus sub Patriarcha constitutos fuisse docet. Quos deinceps à temporibus Constantini Magni, ad praestantissimam à se miro opere fabricatam Dominicae Resurrectionis Ecclesiam institutos, ibidem sedem suam habuisse, et in ea Divina mysteria exercuisse ostendit."* P. 21: "Huius auctoritatem per omnia fulcit, atq(ue); confirmat, Ioannes Nauclerus Praepositis Tubingensis: qui primordia huius sacri Ordinis etiam ad D.(ivum) Iacobum Apostolum referens, ingem et continuam successionem Episcoporum Hierosolymitanorum, Almi Ordinis (ut eius verbis loquar) Praesidium, satis dilucidè enarrat." P. 22: "His adstipulatur Sylvester Marulus, vir in perscrutandis omnium pene Religiosaru(m) familiarum promordijs facile princeps; qui florentissimum olim dicti Ordinis statum, in libro quem Mare Oceanum omnium Ordinum inscripsit; prolixè describens haec subiungit: Nec mirum hanc Religionem, in illis partibus Palestinae mirabiliter floruisse, si quidem ibi suam habuit institutionem ab Apostolis, praesertim à Beato Apostolo Iacobo Minore."

<sup>14</sup> BUYDECKI 1743 (see in note 12), pp. 11, 17-30.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 18: "... quia Christo simillimus moribus, formâ et vultu, ac si Christi Frater et gemellus fuisset."

of Gethsemane – to identify Jesus to the soldiers.<sup>16</sup> However, this resemblance became very painful for the Blessed Virgin after the deposition of Christ from the Cross – especially the comparison of the mutilated face of her son with the beautiful face of St. James. In spite of this suffering, the Mother of God nominated him to be the guardian of Christ’s sepulchre and the propagator of his Passion and Death. Then she dipped her finger into the blood of Jesus and marked the vestment of St. James with the double cross. She then made a smaller cross over it in memory of the *titulus INRI*, which became a warning to sinners.<sup>17</sup> However, St. James believed firmly in the Resurrection of Jesus, announced by him during the Last Supper, and from that moment he begun a strict fast. When Jesus rose from the dead, he revealed himself to this faithful disciple and gave him a piece of blessed bread to confirm the reality of his Resurrection. A church was built on the place of this meeting by pious Christians.<sup>18</sup> Tradition maintains that Jesus considered St. James to be among the most trusted Apostles, so before his Ascension to Heaven he transferred all his knowledge (*omnem... scientiam*) to him and to St. Peter and St. John. These Apostles elected St. James as the first bishop of Jerusalem. Afterwards, this disciple established regular canons at the Church of Jerusalem (*Ecclesia Hierosolymitana*), and the Cenacle, and lived with them to teach the

lifestyle of the Apostles. As a priest consecrated by Jesus during the Last Supper, he celebrated the first Holy Mass in this church. Moreover, he compiled the liturgical texts. He also prescribed the dress to be worn by the bishops of Jerusalem, consisting of a linen ephod, a rochet with tight sleeves, “*a stole of the Apostles*” and the *lamina aurea*, a prototype of an episcopal mitre.<sup>19</sup> According to the order’s hagiography, St. James was allowed to enter the *Sancta Sanctorum* in the Temple of Jerusalem. He also took part in the first Council of Jerusalem “*as the first after St. Peter*” during which he abolished the Law of Moses. For this reason, even St. Paul called him “*a pillar of the Church and of the Faith*”. Because of his resemblance to Jesus, many pilgrims came to Jerusalem to see him quasi *vivam Christi effigiem*. What is more, the sick who touched the fringe of St. James’s cloak were healed in the same way as the bleeding women by Jesus Christ. After twenty nine years of service in the church of Jerusalem, St. James died and was buried in the vicinity of this temple.

After his death, St. Simeon, the other member of the terrestrial family of Jesus, became his successor on the episcopal throne of Jerusalem. In keeping with tradition, Simeon – as a nephew of St. Joseph – was adopted by the Blessed Virgin, with whom he often prayed and contemplated the divine mysteries. He also visited the Holy Sepulchre and shed tears

<sup>16</sup> Ibidem, p. 25: “*Hinc etiam Iudas, Christum proditorum Iudaeis, eis osculi signum dedit, ut eo Christo agnoscerent, ne pro eo Iacobum Christi similitum comprehenderent.*”

<sup>17</sup> Ibidem, pp. 20-21: “*Maria oculos suos aperuisset, et in Iacobum coniecisset, mox agnovit, quod facies dilecti sui Filij Iesu, faciei Iacobi similis esset; nunc autem propter multiplicia verbera et copiosum sanguinem, ex integro sit dissimilis: ob quod maeror cordis ejus, dolor et compassio renovata fuit. Post aliquot autem suspiria ad se rediens, nuntiavit Iacobo suo cognato ex instinctu Spiritus Sancti, quod ille Hierosolymis Custos Sepulchri sui Filij, Praedicator et Episcopus Fidelium, Propagator Passionis, et Mortis Christi esse debeat: ne autem hujus obliviscatur, sed semper in recenti memoria haec retineat, intinxit digitum suum in pretiosissimum Sanguinem, qui in ejus vestes, dum Christus in Cruce penderet, guttatim decidit, vel potius defluxit, tum etiam in illud vulnus, quod Christo ad latus factum erat, in veste alba ac linea ad pectus Iacobo Crucem expressit: juxta formam et figuram illius, in qua Christus affixus fuit. Postea vero adhuc alteram parvulum Crucem super primam signavit, in memoriam illius inscriptionis, quam Pilatus super Crucem affigi jussit, quae fuit: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum. Sic tibi etiam haec Crux, (ajebat Maria) Iacobe, aeternum memoriale amarae et innocentis mortis mei dilecti Filij.*”

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 21-22: “*Accepta pretiosissimo Sanguine exarata Cruce Sanctus Iacobus à Maria, expectavit firma fide. Resurrectionem Christi de Sepulchro jejunos, quam firmam fidem et ardens desiderium ipsius, Christus de Sepulchro Resurgens, triumphaliter coronavit. Nam apparuit ei, et tulit panem, benedixit, fregit, et dedit Iacobo Iusto, dicens ei: Frater mi, comede panem tuum, quia resurrexit Filius hominis à dormientibus: ubi autem post Resurrectionem suam Christus Iacobo apparuit, ibi in honorem ipsius Christiani postmodum Ecclesiam erexerunt.*”

<sup>19</sup> Ibidem, p. 23: “*Factus Episcopus Clericos Regulares in Ecclesia Hierosolymitana instituit, quos et vitae Apostolicae normam edocuit, simulq(ue); penes illam Ecclesiam, quam Apostoli ex coenaculo in Domum orationis consecrassent traduntur, simul cum ipsis cohabitavit.*” P. 25: “*Unde ad Episcopalis dignitatis ornamentum, Sanctus Iacobus praeter hoc, quod utebatur lineo Ephod, quod erat cum strictis manicis, ut testatur Sanctus Hieronymus, in formamq(ue) Rochetti; tum praeter stolam ejusdem Sancti Apostoli, quam diutissime conservatam esse, gestavit laminam auream.*”

over it. He was ordained by St. James in the Church of Jerusalem as a deacon and became a fervent preacher who opposed heretics who questioned the Resurrection of Jesus from the tomb.<sup>20</sup> As a bishop of Jerusalem, he inherited the linen vestments, cross and mitre of St. James.<sup>21</sup> He also worked out the rule for the Canons of the Cross, compiled from the Gospels and Acts of the Apostles.<sup>22</sup> It was later re-drafted by St. Augustine. The Canons of the Holy Sepulchre also regarded St. Stephen, the first Christian martyr, as a member of their order. Tradition claims that he was ordained a deacon by the Apostles and served at Masses celebrated by St. James in the Church of Jerusalem.<sup>23</sup>

Buydecki's *Lives of the Saints* also contains a large biography of St. Matthias, the eighth bishop of Jerusalem. The order's historian claims that he extended the Cenacle and prayed there day and night together with the Canons of the Holy Sepulchre. When the tomb of Jesus was filled in by the order of the Emperor Hadrian and the statue of Venera was set above it, St. Matthias visited this place every day and shed

tears over the Sepulchre. He asked Jesus to explain to him why the places sanctified by his redemptive Blood were in the possession of the devil.<sup>24</sup>

In the early modern times, some orders of the Holy Cross regarded St. Helene not only as their holy patroness – strictly connected with the centre of their spirituality, that is the veneration of the Wood of the Cross – but also as their protectress or even as their foundress (inter alia, the Knights of the Cross with the Red Star). The Canons of the Holy Sepulchre admitted her as a member of the female branch of their order which was allegedly founded in the time of the Apostles by Mary Magdalene, Martha Mary, the Mother of James – the disciples of her son.<sup>25</sup> The order's historiography maintains that St. Helene donated two temples on Mount Calvary, founded by Constantine the Great, to the canons. Afterwards, she humbled herself before God and received the religious habit and the pectoral cross of the female branch of this order from Macarius, the Bishop of Jerusalem. Thanks to the grace of her vocation, she started to promote the piety of the Holy Sepulchre.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> Ibidem, p. 34: “*Cūm autem ad Ecclesiam Hierosolymitanam maneret, à Sancto Iacobo Hierosolymitano Episcopo in Diaconum fuit Ecclesiae Hierosolymitanæ ordinatus, penes quam Ecclesiam prædicationis officio fungebatur, cum tanto animarum fructu, ut ad aliquot millia hominum ad Christi fidem converteret.*”

<sup>21</sup> Ibidem, p. 35: “*Postquam autem in Cathedra Sancti Iacobi Successor esset, Sancti sui Patris Iacobi Iusti Apostoli, vestem lineam, crucem, et laminam auram, quā utebatur Sanctus Peter accepit.*”

<sup>22</sup> Ibidem, p. 35: “*Memor insuper fuit, et Religionis Clericorum Regularium Ecclesiae Hierosolymitanæ, de quorum numero Sanctus Episcopus in Ecclesia Hierosolymitana officio antè Diaconatū et prædicationis functus erat, ipsis primam Regulam et Constitutiones præscripsit, ut testatur Dagobertus, dum ait: Sanctus Simeon Pater noster, qui Apostolo Iacobo successit, et pro fide crucifixus est, varia suis Religionis Clericis, ex Evangelio et Actibus Apostolorum extracta documenta communicavit.*”

<sup>23</sup> Ibidem, p. 151: “*à Christi fidelibus electus est, ut in Diaconum Ecclesiae Hierosolymitanæ, ab Apostolis ordinaretur, et in Ecclesia Hierosolymitana ministraret. Postquam autem Sacro Diaconatū Ordine, ab Apostolis insignitus esset, statim se Sancto suo Patri, Iacobo Iusto Apostolo, primo Hierosolymitanæ Ecclesiae Episcopo adiunxit, ei, tanquam suus Diaconus, dum Missæ sacrificium celebraret, ministrando, tum eidem Sancto suo Patri, purum et inculpatum ministerium exhibendo.*”

<sup>24</sup> Ibidem, pp. 30-31: “*Sanctus Matthias natione Hebraeus, qui postposito saeculo, numero Clericorum Regularium Sanctissimi Se-*

*pulbri adscriptus. Hic à Sancto Zacheo Episcopo Hierosolymitano in Presbyterum ordinatus cum aliis Clericis Regularibus Ecclesiae Hierosolymitanæ; tantæ sanctitatis fuit, ut post Ioannem dignus inventus sit, ad Cathedram Sancti Iacobi promoveri; eratque; in numero Episcoporum Ecclesiae Hierosolymitanæ octavus episcopus Hierosolymitanus factus, Coenaculum Domini ampliasse fertur, in quo cum Clericis Regularibus Hierosolymitanæ Ecclesiae die nocteque orationi incumbat.*” P. 32: “*Sanctus Episcopus quotidie prædicta loca obambulabat, eadem amarissimo fletu rigabat, dolendo maxime conceptum Redemptoris. Dicebat, prædicta loca sacra videns: O Iesu Redemptor noster! qui in isto loco pro salute humani generis, in hac abscondita in loco isto Cruce peependisti, et Sanguinem tuum pretiosum effudisti, qui hanc terram Sanguine tuo irrigasti, cur permittis in terra hac, et in loco tuo Sanguine sacro, hoc diaboli simulacrum stare?*”

<sup>25</sup> Ibidem, p. 5: “*Ex Sanctis autem Foeminis, primitivæ Ecclesiae Hierosolymitanæ, à quibus Canonissæ Regulares Sanctissimi Sepulchri ducunt originem, propter eandem causam, hic vitas non produco, utpote Sanctarum MARIAE IACOBI, MARIAE MAGDALENÆ, MARTHÆ, quæ omnes Religiosæ fuerunt, ut mox ostendam, Discipulaeque; Sancti IACOBI, et secundum institutionem ejusdem Sancti IACOBI vixerunt, ut scribit Petrus Lall, in libro saepe allegato cap:(ut) 8.*”

<sup>26</sup> Ibidem, p. 119: “*Ista igitur duo templa, memoriâ perpetuâ celebranda angusta et eximia, in duobus obscuris quasi antris et mysterijs Helena Augusta, pij Imperatoris pia Mater, suæ piae mentis, tanquam indicia Deo Servatori fundavit, Filio suo ei opem per regiam potentiam et auctoritatem porrigente, quæ statim templa postquam aedificaverat,*



The bishop himself, as a successor of St. James, was also regarded by the order as its superior. Moreover, under his rule the community prospered. After the founding of the Holy Cross, Constantine the Great entrusted Macarius with the construction of three Basilicas – on Calvary, the Mount of Olives and in Bethlehem, taken “obviously” by the Canons of the Holy Sepulchre. It is worth mentioning, that the emperor ordered Macarius to build the temple of the Holy Sepulchre as the most beautiful church in the world.<sup>27</sup> The Canons of the Holy Sepulchre also admitted another hero of the Finding of the Cross to their order – Judas, who showed St. Helene the way to the place of the hiding of the Holy Wood. After this discovery, he was christened Cyriacus and became a member of the order of the Holy Sepulchre. Eventually, he rose to the episcopal throne of Jerusalem.<sup>28</sup> Although Buydecki’s work contains mostly the lives of the saints from the early Christian and Byzantine periods, the biography of Urban IV (1261 – 1264) was included. This pope granted numerous privileges to the order and established the Feast of Corpus Christi.<sup>29</sup>

Some general theses of the order of the Holy Sepulchre were formulated in the *Lives of the Saints*. The first one states that the order was founded at the *Ecclesia Hierosolymitana*, or the Cenacle, the oldest church in the world and the patriarchal temple of all Christian churches. The second – that the Canons of

the Holy Sepulchre were indirect heirs of the bishops of Jerusalem. The third thesis – that the linen habits were patterned after the vestments of St. James the Less and his successors.

In the early modern times the legends about the foundation of religious orders by the Apostles, their successors or St. Helene were characteristic of many religious congregations, which – in the world of feudal dependencies and rivalry between Christian denominations – searched for their origins in the biblical times and for their founders in the persons of the first saints. In addition to these general reasons, every one of these orders had a particular interest in creating such a variant of its history. During the baroque period, the Knights of the Cross with the Red Star, a hospitaller order founded in Prague and Wrocław in the thirteenth century, propagated the ideology about their Palestinian roots and military merits to support their efforts for chivalric status.<sup>30</sup> In the next part we shall attempt to consider the motives of the Canons of the Holy Sepulchre, but we shall start with a presentation of selected objects of their art.

In 1745, fire destroyed the order’s church in Miechów, including its furnishings and precious relics from the Holy Land. Only the inscription *Et erit ejus Sepulchrum gloriosum* (Isaiah 11:10) written above the entrance to the chapel of the Holy Sepulchre<sup>31</sup> and the copy of the Lord’s Tomb in its interior miracu-

---

*eadem Canonis Regularibus Sanctissimi Sepulchri tradidit.” Pp. 120-121: “Tandem Helena Sancta amore Dei flagrans, postposito propter Deum Imperiali honore, de manibus Sancti Macarj Patriarchae Hierosolymitani, habitum Ordinis Canonissarum Regularium Sanctissimi Sepulchri una cum Cruce in pectore suscepit. Quo suscepto, memor vocationis suae, erga Sacratissimum Sepulchrum Christi in Devotione, mirabiliter profecit.”*

<sup>27</sup> Ibidem, p. 44: “*Sub hoc Sancto Pontifice Clerus Regularis Sanctissimi Sepulchri maxime propagati, et majora in dies incrementa sumere coepit; nam Constantinus Imperator Hierosolymis expurgatis locis sacris, Sanctissimu(m) illu(m) salutaris Christi Resurrectionis locum, nempe Sepulchrum, existimavit ita à se illustrari debere, ut omnibus eximius et veneratione dignus videretur; idcirco ad Sanctum Macarium, Hierosolymitanae Ecclesiae Episcopum, litteras scripsit, ut in construenda Basilica ommem curam et sollicitudinem adhibeat, templumq(ue); ipsum, non solum ut reliquis omnibus templis, quae ubiq(ue); sunt, pulchritudine antecellat, sed etiam caeterae ejus partes tales sint, ut omnia templa, quae in singulis Civitatibus primas tenent, hujus aedificij dignitate longè superentur.”*

<sup>28</sup> Ibidem, p. 80: “*Suscepto Christi Baptismo, renuntiavit simul omnibus saeculi pompis, quas facile acquisivisset ab Helena Imperatrice pro tanto demonstarto thesauro, et ad vitam Religiosam Canonorum Regularium Sanctissimi Sepulchri summopere desideravit; factaq(ue) professione, ex emissis secundum institutum Apostolicum Religiosis votis, sub Macario, Ecclesiae Hierosolymitanae Episcopo sanctissime vixit.”*

<sup>29</sup> Ibidem, pp. 127-141.

<sup>30</sup> See WOJTYŁA 2012 (see in note 1).

<sup>31</sup> BUYDECKI, F.: *Vita Venerabilis Servi Dei Mathiae Lubiensis Canonici Regularis S. Sepulchri ac tandem Archiepiscopi Gnesnensis*. Calissia 1752, s. 80: “... omnes eius picturae elegantissimae, et inscriptiones variae per flammis delerentur, sola inscriptio, supra Sepulchrum Christi, in pariete depictum, integra permansit, nempe illa Et erit Sepulchrum ejus gloriosum; ex qua inscriptione Sancti Sepulchri, a flammis intacta et inviolata, spes nostras erigimus, & firmissimam fiduciam, in misericordia & Providentia Divina, totaliter reponimus.”



1. Wojciech Rojowski: High Altar, after 1771. Miechów, Basilica of the Holy Sepulchre. Photo: M. Szczepański.



2. Workshop of Wojciech Rojowski: Altar of St. Augustine, after 1765. Miechów, Basilica of the Holy Sepulchre. Photo: M. Szczepański.

lously survived. Although the canons set immediately about the reconstruction of the temple, it was not furnished until the eighth decade of the eighteenth century by the workshop of Wojciech Rojowski. As a result, the triad of altars in the chancel<sup>32</sup> [Fig. 1] was exposed.<sup>33</sup> The columned architecture of the High Altar is a frame for the monumental sculptural composition depicting the Resurrection of Jesus and the Three Marys at his Tomb. We remember from the introduction to this paper, that the canons performed a mystery about this event. What is more, the women at the Lord's Sepulchre were regarded by the order

<sup>32</sup> GLIŃSKI-BOKSIŃSKI, A. – BARCZYŃSKI, W.: *Bazylika Grobu Bożego w Miechowie*. Miechów 2007, pp. 16-19.

as patronesses of its female branch. Two side altars, set by the pillars supporting the chancel arch, were dedicated to St. James, the legendary founder of the order and St. Augustine, its legislator [Fig. 2].

The series of representations of holy bishops we found in the St. Trinity Church in Leżajsk, which belonged to the canons from 1439. This parochial church was lavishly endowed in 1400 by its founder, King Ladislaus II of the Jagiellonian dynasty. In return, the beneficiaries were obliged to pray for him, for the soul of his first wife, Queen Hedvigis of the Angevin House (she died in 1399) and the souls

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 16-19.



3. Jan Piechnikowicz: High Altar, 1643. Leżajsk, Church of the Holy Trinity. Photo: R. Kwieciński.



4. Unknown artist from the circle of Tomasso Dolabella: Holy Trinity Adored by All Saints, ca. 1643, painting. Leżajsk, Church of the Holy Trinity. Photo: R. Kwieciński.

of the Polish monarchs.<sup>34</sup> The construction of the new church began in 1612 on the initiative of Felix of Skarzeszów, the prior of the local convent of the Canons of the Holy Sepulchre. The consecration of the baroque temple took place in 1619 on All Saints Day. However, its High Altar was founded only in 1642 by Lucas Opaliński, the Grand Marshal of the Crown and mayor of Leżajsk and by his wife, Sophia of the Daniłłowicz family [Fig. 3]. This monumental architectural structure, richly decorated with sculp-

tures, woodcarvings, and gilding was sculpted by Jan Piechnikowicz in 1643. Its centre contains a large painting described in literature on the subject as the *Adoration of the Holy Trinity* and attributed to an artist from the circle of Tomasso Dolabella<sup>35</sup> [Fig. 4]. The space of this picture is divided horizontally into three parts. The highest part is the zone of the Holy Trinity clustered around the double red cross – revealing the sky – and accompanied by choirs of angels. In the middle sphere numerous saints (clergy,

<sup>34</sup> PEKALSKI 1867 (see in note 3), pp. 66-67.

<sup>35</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Vol. III: *Województwo rzeszowskie* (eds. E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOTOWA – F. STOLOT).

Pt. 4: *Leżajsk, Sokółów Małopolski i okolice* (E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOTOWA – F. STOLOT). Eds. J. Z. ŁOZIŃSKI – B. WOLF-ŁOZIŃSKA. Warszawa 1989, pp. 28-29.



5. Pulpit, second quarter of the 17<sup>th</sup> century. Leżajsk, Church of the Holy Trinity. Photo: R. Kwieciński.

members of religious orders, kings, princes) adore the Blessed Virgin, who kneels on a cloud between these zones as the mediator between God and the man. The lower part is occupied by five saints praying on their knees with their eyes fixed on Mary and the divine persons. Two representatives of the female and male branches of the order of the Holy Sepulchre, dressed in white habits and black coats marked with the double red cross, are depicted in the centre of this group. According to the *Lives of the Saints* by Buydecki, the woman supporting the Wood of the Cross is probably St. Helene, who received the habit of the order from the hands of Macarius.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 30.

It is possible that he is depicted at the right hand of the empress as the head of the male branch of the community. However, we should also take into account the other hero of the Founding of the Holy Cross, namely St. Cyriacus – the order's restorer, or even St. James the Less, its legendary founder.

It seems that the theme *Adoration of the Holy Trinity by All Saints* was appropriate for the church, whose owners were obliged by King Ladislaus II to pray for the monarchs of Poland. It is worth mentioning that among the saints of the middle zone, St. Casimir of the Jagiellonian dynasty is represented. The theme of the painting was also appropriate for the glorification of the Order of the Holy Sepulchre. The double red cross revealed in the upper part of the picture and the order's crosses on the habits of its representatives in the lower zone create an ideological axis of this painting. In the same way, the Cross supported by Jesus corresponds with the Holy Wood embraced by St. Helene.

The painted representation of the mother of Constantine and Bishop Macarius, flanked by the images of Christ as *Salvator Mundi* and the Blessed Virgin, appears in the background of the pulpit, a magnificent structure topped with an original roof in the form of three crowns placed over each other in the pattern of the papal tiara and surmounted with the double cross above the globe [Fig. 5]. The niches of the pulpit display the sculptures of St. James and St. Simeon, as the bishops of Jerusalem, and two unidentified canons of the Holy Sepulchre.<sup>36</sup> However, in the *Lives of the Saints*, only St. Stephen, St. Athanasius and St. Cyrillus were not bishops of Jerusalem. It is possible that two of these holy martyrs were chosen by the authors of the iconographical programme of the pulpit. One of its theses is the glorification of the Canons of the Holy Sepulchre, who rendered great service to the Roman Church symbolised by the papal tiara. The other representations of the order's saints can be found in the iconography of the side altars. The architecture of St. Joseph's altar (around 1640) is topped with the order's cross flanked by statues of two bishops set over the columns [Fig. 6].<sup>37</sup> They could be St. James and St. Augustine, because both of these saints are found in the art of the order (inter alia, the High

<sup>37</sup> Ibidem, p. 29.



6. Altar of St. Joseph, second quarter of the 17<sup>th</sup> century. Leżajsk, Church of the Holy Trinity. Photo: R. Kwieciński.



7. Altar of the Holy Cross, first half of the 18<sup>th</sup> century. Leżajsk, Church of the Holy Trinity. Photo: R. Kwieciński.

Altar of the church in Przeworsk, a pair of altars from the temple in Miechów).

The iconography of the altar of the Holy Cross [Fig. 7] in the south chapel, a late baroque columned structure, is also enriched with figures of the order's saints gathered around the Crucifix (two external statues of the bishops in vestments marked by the order's cross and a pair of internal sculptures of bearded men dressed in costume *all'antica*). Perhaps we can identify them as the witnesses of the Passion of Jesus – St. James the Less and St. Simeon, members of the terrestrial family of Jesus and the first bishops of

Jerusalem. The bearded men, unfortunately deprived of any attributes, may be Joseph of Arimathea and Nicodemus, who organised the funeral of Christ. Written sources inform us of the copy (*effigies*) of the Lord's Sepulchre, built on the initiative of the prior Jacobus Radliński “on the left side of the church, at its entrance”. The dimensions of this structure were the same as that of Christ's Tomb in Jerusalem. Moreover it was gilded, and decorated with colourful paintings and figures of the saints of the Canons of the Holy Sepulchre.<sup>38</sup> From 1692 to 1727, the Chapel of the Lord's Tomb was attached to the order church in

<sup>38</sup> MURATOWICZ, V.: *Gloria Sacrosancti Hierosolymitani Sepulchri Christi Domini Illo Isaiae Prophetae Fatidico Oraculo: Et Erit Sepulchrum Ejus Gloriosum...* Varsavia et Lipsia 1755, pp. 515-516:

“In Palatinatu Russiae, in Oppido Leżajsk Dioecesis Premisliensis, in Ecclesia Conventuali & Parochiali, Ordinis nostri à latere sinistro ad ingressum Ecclesiae, extat effigies sive structura S.(ancti) Sepulchri



8. Revelations of Christ Arisen, 1727, fresco. Przeworsk, Chapel of the Holy Sepulchre. Photo: Archive of the Holy Spirit Parish in Przeworsk.

Przeworsk,<sup>39</sup> another city in Russia of the Crown. In 1720, its dome was decorated by Paweł Koroniewicz with a fresco depicting the revelations of Christ arising to his disciples [Fig. 8], while its pendentives were decorated with representations of the Old Testament protagonists (Noah, Daniel, Samson, Jonas),<sup>40</sup> whose

fates were interpreted by Church writers as prefigures of the Holy Sepulchre (e.g. Jonas in the Whale).<sup>41</sup> A copy of the Holy Tomb [Fig. 9] was constructed in 1744 in the centre of its interior at the initiative of the local prior, Jacobus Radliński, an author of prayer books for the Confraternity of the Lord's Sepulchre.<sup>42</sup>

*in Capella ad normam Hierosolymitani Sepulchri, splendide inaurata, coloribus picturarum speciosa, variis Sanctorum Ordinis nostri decorata statuis, eandem effigiem ambientibus; de novo constructa per Reverendissimum D(ominum) Jacobum Radlinski.*"

<sup>39</sup> PENC, R.: *Parafia i kościół parafialny w Przeworsku*. Przeworsk 1947; SAMEK 1970 (see in note 2), pp. 110-111; ABLEWICZ, A.: Kościół parafialny p.w. Ducha św. niegdyś prepozytura Bożogrobców miechowskich w Przeworsku. In: *Przeworskie Zapiski Historyczne*, 2, 1995, pp. 105-129; KOZAK – POLACZEK 2006 (see in note 2); KOZAK – POLACZEK 2009 (see in note 2).

<sup>40</sup> KOZAK – POLACZEK 2006 (see in note 2), pp. 20, 39.

<sup>41</sup> MURATOWICZ 1755 (see in note 38), p. 516: "Ejus Capellae lacunar, egregiis picturis adornatum, repraesentat varias figuras S.(anti) Sepulchri."

<sup>42</sup> Ibidem, p. 516: "In cujus medio, modernus Reverendissimus Jacobus Radlinski, ex Praeposito ejusdem Conventus Prevorscensis, electus Ordinis Nostri Praepositus Generalis Infulatus, feliciter gubernans, praeter multa ornamenta illi Ecclesiae exhibita, in honorem Christi Sepulti, et ad augendam fidelium devotionem, erga sacrum hunc locum, Anno 1744to similiter construxit operosam effigiem, sive structuram



9. Copy of the Holy Tomb, 1744. Przeworsk, Chapel of the Holy Sepulchre. Photo: Archive of the Holy Spirit Parish in Przeworsk.

This structure was originally gilded, silvered and decorated with images of the order's saints and inscriptions on the Holy Sepulchre. The quotation *Et erit ejus Sepulchrum gloriosum* is carved in black marble on the chapel's portal. The other elements of the iconographical programme of the chapel are the two side altars. Their original paintings – the *Deposition of the Cross* and the *Entombment of Jesus* (now replaced by another canvas) – were done in Bologna.<sup>43</sup> The written sources mention the efforts of winning the relic of

*Sepulchri Christi, ad instar Hierosolymitani, affabrè factam, in vestitu deaurato, et deargentato splendidam; addunt decus non modicum Statuae Sanctorum Ordinis Nostri, cum inscriptionibus Sepulchro Christi adaptatis.*



10. Revelation of the Holy Trinity to the Bishops of Jerusalem, first half of the 18<sup>th</sup> century (?), painting. Przeworsk, Basilica of the Holy Spirit. Photo: Archive of the Holy Spirit Parish in Przeworsk.

the Holy Sepulchre in Jerusalem, for which a silver reliquary in the form of its miniature was prepared.

The Convent in Przeworsk also possessed a baroque painting depicting the *Revelation of the Holy Trinity to the Holy Bishops of Jerusalem* [Fig. 10], gathered before the Basilica of the Holy Sepulchre. In the centre of the composition, St. James the Less is represented as the “*twin brother of Jesus*” (longhaired, bearded and gazing to Heaven). The canon seated on his left side with a palm branch in his hand is probably St. Stephen, the first Christian martyr, who, before his death, served at the Masses celebrated by St. James in the “*Church of Jerusalem*”. The bishop on his left side could be St. Simeon, a deacon ordained by him and later his successor to the Episcopal throne of the Holy City. St. Macarius stands behind and supports the Wood of the Cross.

<sup>43</sup> Ibidem: “*Continet in se binas Altaria... in quibus Bononiâ transmissae binae imagines spectantur, in una depicta est insigni arte, depositio Christi de Cruce ad Sepulchrum.*” Compare KOZAK – POLACZEK 2009 (see in note 2), p. 39.



11. Pope Urban IV Confirming the Privileges of the Canons of the Holy Sepulchre, second half of the 18<sup>th</sup> century. ChelĄ on the Raba, Church of St. John the Baptist, sacristy. Photo: S. Jabłoński (Collection of the Parish Museum in ChelĄ).



12. Pope Urban IV Confirming the Eucharistic Hymns by St. Thomas of Aquinas, second half of the 18<sup>th</sup> century. ChelĄ on the Raba, Church of St. John the Baptist, sacristy. Photo: S. Jabłoński (Collection of the Parish Museum in ChelĄ).

It is difficult to establish the identity of the bishop depicted behind St. Stephen. After the lecture of the *Lives of the Saints* by Buydecki, we can take into account the most important patriarchs – for instance, St. Matthias. In the upper zone of the painting, the epiphany of the Holy Trinity is represented in an interesting iconographical redaction. Namely, the person of Jesus is replaced by the double cross in the sky under the figures of God the Father and the Holy Spirit. Its red corresponds to the colour of the coat of St. James alluding to his martyrdom.

The motive of the order cross in the sky is also characteristic of the painting placed in the gable of the architectural altar (in the second half of the eighteenth century) in the Church of the Holy Cross in Górzno.<sup>44</sup> The depicted persons, a standing bishop and a kneeling monarch, are identified in the literature as St. Macarius and Duke Godefroy de Bouillon. However, the attributes of the monarch include a closed crown, which was for emperors

– not dukes, who wore a mitre. When we take into account the dedication of the church to the Holy Cross and we bear in mind that in the times of Macarius, the emperor, Constantine the Great, had a vision of the cross in the sky, we are inclined to identify the monarch painted in that picture with him. The pulpit of this church was also surmounted with the order's cross.

Other interesting examples of the iconography of Polish Canons of the Holy Sepulchre can be found in ChelĄ on the Raba, a village donated to the order by Michora, a relative of Jaxa of Miechów, soon after its foundation in Poland.<sup>45</sup> The baroque church of ChelĄ was constructed from 1738 to 1749. In the second half of the eighteenth century, its sacristy (now known as the Chapel of the Canons of the Holy Sepulchre) was decorated with mural paintings, described generally in the literature as the *Granting of Privileges to the Canons of the Holy Sepulchre*.<sup>46</sup> How-

<sup>44</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Vol. 11: *Województwo bydgoskie* (eds. T. CHRZANOWSKI – M. KORNECKI). Pt. 2: *Powiat brodnicki* (T. CHRZANOWSKI – T. ŻUKROWSKA). Eds. J. Z. ŁOZIŃSKI – B. WOLF-ŁOZIŃSKA. Warszawa 1971, pp. 30-31; KOJ, M. – KOJ, R.: Kościół p.w. Św. Krzyża w Górznie. In: *Pomorzę i Kujawy*, 7 (14).

<sup>45</sup> PEKALSKI 1867 (see in note 3), p. 42.

<sup>46</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Vol. 1: *Województwo krakowskie* (eds. J. SZĄBŁOWSKI). Pt. 4: *Powiat bocheński* (J. E. DUŃKIEWICZ). Eds. J. Z. ŁOZIŃSKI – B. WOLF-ŁOZIŃSKA. Warszawa 1951, pp. 4-5; TWOREK, A.: *ChelĄ i Przyrabie*. Tarnów 1999, pp. 94-106; TWOREK, A.: *Przewodnik po ChelĄmie i Muzeum Parafialnym*. Brzesko 2009, pp. 10-12, 61-63.



ever, thanks to the lecture of the *Lives of the Saints* by Buydecki, we are able to decipher their content more precisely. The barrel vault of this room depicts the *Revelation of Christ Arisen to St. James the Less*. According to legend, the disciple of Jesus is similar to him and the characteristic motive of bread is introduced. In the background, the Holy Tomb with its *glorietta* is seen. The lunettes of the barrel vault are decorated with scenes representing Pope Urban IV as a member of the order of the Holy Sepulchre [Figs. 11-12]. This affiliation is confirmed by the emblem of the order depicted on the wall in the vicinity of the papal throne. Apart from the scene of the *Granting of Privileges to the Canons*, other paintings are connected with the history of the origin of the hymns for the *Feast of Corpus Christi* written by St. Thomas of Aquinas. The first one represents St. Bonaventure and St. Thomas by Urban IV. According to the legend, this pope ordered all of them to write Eucharistic hymns. After completing them he called these monks to present the results of their work to him. St. Thomas was the first to read his hymns. St. Bonaventure was moved so deeply by the beauty of the lecture that he began to discretely tear his work into pieces. Thus the hymns of Thomas were accepted by the pope. The scene of their confirmation is depicted in the next lunette. The choir stalls were decorated with representations of St. Stephen and St. Helene depicted as the members of the Order of the Holy Sepulchre.

In conclusion, we should consider why the images of the holy bishops were so important in the baroque iconography of the Canons of the Holy Sepulchre in Poland. It seems that the answer lies in the early modern history of that order. From the beginning of the sixteenth century, some bishops – with the consent of the Kings of Poland – tried

to incorporate the possessions of the local Canons of the Holy Sepulchre into their dioceses. However, these designs were temporarily frustrated as a result of the intervention of the Holy See and the Seyms of Poland. Unfortunately, in the sixth decade of that century, King Sigismundus II August of the Jagiellonian dynasty did away with the privilege of the election of the general prior by the order and entrusted his favourite with this lucrative office. The king's successors acted more diplomatically because they recommended their candidates to the order's chapter. They were mostly bishops and canons living in their cathedrals, and were especially interested in the profits of the order. As a result, the Polish canons of the Holy Sepulchre started to fall into decline, and at the beginning of the eighteenth century they came into serious conflict with their superiors, calling for their resignation and for the election of the general prior from among the members of the order. The case was adjudicated by the Holy See. Although the privilege of the election of the general prior was returned to the order, the function of its external administrators remained. However, they lost the right of their jurisdiction over the convents and a quarter of their income. In 1725, King August II of the Wettin dynasty confirmed the right of the general priors of Miechów to use the pontifical insignia that was granted to them in 1412.<sup>47</sup> It seems that the ideology about the membership of the patriarchs of Jerusalem to the order of the Canons of the Holy Sepulchre was especially relevant during all of these conflicts. For this reason, the painted and sculpted representations of the bishops of the Holy City could have been treated as arguments demonstrating its independence from the direct rule of the Polish Church hierarchy.

<sup>47</sup> PEKALSKI 1867 (see in note 3), pp. 75-100; DUCHNIEWSKI – PECKOWSKI – PIWONSKI 1976 (see in note 3), coll. 880.

## Facies dilecti sui Filij Iesu, faciei Iacobi similis. O prameňoch barokovej ikonografie Kanonikov Božieho hrobu v Poľsku

### Resumé

Zbežný prehľad barokovej ikonografie rôznych krížových rádov (medzi inými krížovníkov s červenou hviezdou, alebo s červeným srdcom) ukazuje, že sa zakladala na typických motívoch kresťanského umenia ako sú sv. Kríž, jeho nálezcovia (sv. Helena, sv. Makarios) a ochrancovia (Konštantín Veľký, Heraclius, svätí rytieri). Avšak analýza písomných prameňov vytvorených týmito komunitami (legendy, historiografia, panegyryky) ukazujú, že tieto bežne rozšírené témy odrážali nielen ich zbožnosť, ale obsahovali aj významné politické narážky týkajúce sa ich postavenia v cirkevných a politických štruktúrach. Tento text je zameraný na charakteristiky tohto javu na základe vybraných príkladov barokovej ikonografie Kanonikov Božieho hrobu v Poľsku.

Podľa tradície sa toto zhromaždenie vyčlenilo z kapituly zriadenej pri Hrobe Pána v Jeruzaleme z podnetu Gotfryda de Bouillon hneď po dobytí Svätého mesta (1099) a čoskoro bolo jeho spravovateľom pretransformované na rád kanonikov podľa reguly sv. Augustína (1114). Medzi hlavné úlohy spoločenstva patrilo spravovanie liturgie v Bazilike Božieho hrobu – najvýznamnejšom kresťanskom kostole, v ktorom boli tiež korunovaní a pochovávaní králi novovzniknutého Jeruzalemského kráľovstva. Vďaka štedrej podpore donátorov vytvorili Kanonici Božieho hrobu sieť rádových domov, zameraných predovšetkým na nemocničnú a pastoračnú pomoc, a to ako vo Svätej zemi, tak aj v Európe. Bohužiaľ v Palestíne museli zdieľať osud Jeruzalemského kráľovstva a krížovníkov. Po dobytí Jeruzalema Saladínom (1187) bolo sídlo komunity prenesené do Akky (1291), a po jej páde do Perugie v Taliansku. V Európe ich centralizovaná štruktúra začala podliehať decentralizácii. Okrem talianskeho strediska zohrávalo čoraz dôležitejšiu úlohu v stredovýchodnej časti kontinentu prepošstvo v Miechówe v Poľsku, založené už v roku 1163 kniežat'om Jakšem z rodu Gryfítów po jeho návrate z púte do Jeruzalema. Podľa tradície bol prvý chrám poľských Kanonikov

Božieho hrobu postavený na zemi privezenej priamo z Božieho hrobu a mal podobu rotundy Anastasis. Časom pri nej vznikla kópia Svätého hrobu v Jeruzaleme. Z týchto dôvodov – najmä po páde kráľovstva krížiakov – bola púť do Miechówa považovaná za rovnocennú s púťou jeruzalemskou.

Aj napriek význačnej pozícii a veľkej minulosti Kanonikov Božieho hrobu presunuli títo v novoveku svoje počiatky až do dôb apoštolských uznajúc za svojho zakladateľa sv. Jakuba menšieho, prvého patriarchu Jeruzalema, a jeho nástupcov za členov svojho spoločenstva. Nositeľom týchto ideí bolo rádové písomníctvo, najmä životy svätých rádu spísané členom spoločenstva, otcom Floriánom Buydeckim, a publikované v Krakove v roku 1743.

Zdá sa, že uvedené dielo možno chápať ako kľúč k interpretácii barokovej ikonografie spoločenstva. Jeho obsah sa môže zdať dnešnému publiku dosť zvláštny, pretože obsahuje životy svätých, uznaných za členov spoločenstva, ktorí však žili veľmi dávno pred skutočným dátumom jeho založenia. Vo svetle Buydeckého *Životov* mala byť iniciátorkou vzniku rádu Kanonikov Božieho hrobu sama Matka Božia. Tá krvou z boku Ježiša Krista snáteného z kríža označila odev sv. Jakuba menšieho symbolom dvojramenného kríža a ustanovila ho tak strážcom Božieho hrobu i šíriteľom mystéria jeho pašii. Dôvodom pre výber tohto učeníka bola jeho nezvyčajná podobnosť so Spasiteľom – tak duchovná, ako aj fyzická, ale aj jeho neotrasiteľná viera v Zmŕtvychvstanie Pána posvätená navyše prísny pôstom držaným od Poslednej večere pod prísahou až do dňa Vzkriesenia. Zmŕtvychvstalý Ježiš ocenil jeho vernosť a priniesol Jakubovi bochník chleba. Apoštolmi bol zvolený za biskupa v Jeruzaleme a ako taký ustanovil rád Kanonikov Božieho hrobu, pričom spolu s nimi býva pri mieste konania Poslednej večere. Tu ako prvý po Kristovi spravoval liturgiu, ktorej sa účastnil tiež sv. Štefan.

Rovnako aj Jakubov nástupca na biskupskom poste v Jeruzaleme, Simeon, bol členom rádu. Na-

vyše to údajne práve on spracoval regule rádu na základe apoštolských spisov, čiže tie, ktoré mal neskôr redigovať sv. Augustín, skutočný zákonodarca Kanonikov Božieho hrobu. Prestíž rádu zvýšili prirodzene aj objavitelia kríža: sv. Makarios, sv. Helena i sv. Cyriak. Vo svetle legend spoločenstva matka Konštantína Veľkého po nájdení sv. Kríža prijala habit ženskej línie rádu – Kanoničiek Božieho hrobu. Hoci Buydeckého *Životy* obsahujú predovšetkým životopisy svätých ranokresťanského a byzantského obdobia, predsa len bola do nich zaradená biografica pápeža Urbana IV., ktorý posilnil postavenie Kanonikov Božieho hrobu množstvom výsad.

Z vyššie uvedeného vyplýva, že Buydeckého práca nemá výlučne hagiografický charakter. Vyjadrené v nej boli tiež tézy, venované pozícii rádu v katolíckom svete. Prvá z nich informovala o vzniku rádu pri najstaršej kresťanskej svätyni. Druhá o tom, že

každý jeruzalemský biskup bol jeho členom. Tretia zas o pôvode habitu Kanonikov Božieho hrobu, odvodeného od odevu sv. Jakuba menšieho. Čítanie *Životov* umožnilo ikonograficky identifikovať mnohé zobrazenia svätých vo vybraných rádových chrámoch (v Miechówe, Leżajsku, Przeworsku, Chełme nad Rabou a v Górzne), rovnako ako aj dovolilo odčítať ikonologickú vrstvu ich programov. Zdá sa, že predstavenia svätých patriarchov Jeruzalema mohli byť jedným z argumentov v dobe ranonovovekého konfliktu poľských Kanonikov Božieho hrobu s nadriadenými ustanovenými im z vonku (predovšetkým poľskí biskupi a kanonici katedrálnej kapituly). Možnože týmto spôsobom spoločenstvo chcelo komunikovať ideu, že v jeho čele stávali biskupi najvýznamnejšej kresťanskej svätyně, a že rád má viesť generálny prior vybraný z ich vlastných radov.

*Preklad z poľštiny K. Chmelinová*

## Sculptor Sebastian Zeisel and His Works for the Dominican and Jesuit Orders in Lublin

Paulina KLUZ

In the second third of the eighteenth century, Puławy was one of the most dynamic centers of sculpture in the Commonwealth.<sup>1</sup> Their value is associated with the founding activity of Maria Zofia née Sieniawska. After the death of her mother Elżbieta Sieniawska, Maria Zofia inherited her properties, including Puławy. Since then, Maria Zofia continued her mother's initiatives, also taking over artists, who were working for her before. Rebuilding of the Puławy residence was her personal project. The residence later became her main property, especially after the marriage with Alexander Augustus Czartoryski in 1731.<sup>2</sup> Therefore, because of the extensive works, the number of the Czartoryski court artists was gradually increasing. Most of them came from the countries of the Habsburg Empire, clearly indicating a specific artistic taste of magnates,<sup>3</sup> and connections with local artists' milieu.<sup>4</sup>

Sculptor Sebastian Zeisel was brought to the Czartoryski court and to Puławy and hired as an artist before 1745. We don't have sufficient information on his life before the arrival to Puławy, and thus the place and time of his birth, education and work abroad of the Commonwealth remain unknown. Name of the sculptor got undoubtedly German etymology, and he spoke German as well.<sup>5</sup>

The key to Sebastian Zeisel's mysterious descent may be hidden behind two other sculptors with the same name, who worked within the areas of the present-day Czech Republic and Slovakia. First of them is Tomáš Zeisel, who worked at the Cathedral of St. Nicholas in České Budějovice and made sculptures for the facade and the stucco interior in 1648 – 1649.<sup>6</sup> The second one is Joseph Zayzl (Czajzel), a sculptor from Vienna, who arrived in Prešov in 1734, where he died three years

<sup>1</sup> LASKOWSKA, I. M.: Osiemnastowieczny warsztat rzeźbiarski w Puławach i jego twórcy. In: *Teka konserwatorska*. Vol. 5: *Puławy*. Ed. S. LORENTZ. Warszawa 1962, pp. 47-58.

<sup>2</sup> KONOPCZYŃSKI, W.: Czartoryska Maria Zofia. In: *Polski Słownik Biograficzny*. Vol. 4. Kraków 1938, pp. 248-249; BOHDZIEWICZ, P.: *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700 – 1729 w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*. Lublin 1964, p. 318.

<sup>3</sup> NESTOROW, R.: Artyści i rzemieślnicy z krajów monarchii habsburskiej w służbie Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej. In: *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*. Eds. A. BETLEJ – K. BRZEZINA – P. OSZCZANOWSKI. Wrocław 2011, pp. 277-289.

<sup>4</sup> GAJEWSKI, J.: Z Wiednia i Pragi (?) przez Lubnice do Puław. Działalność Jana Eliasza Hoffmanna i jego warsztatu w Lubelskiem oraz nurt hoffmannowski w rzeźbie późnobarokowej między Wisłą a Bugiem. In: *Dzieje Lubelszczyzny*. Vol. 6: *Między Wschodem a Zachodem*. Ed. J. KŁOCZOWSKI. Lublin 1992, Part 3 (ed. T. CHRZANOWSKI), pp. 178, 198.

<sup>5</sup> We know the correct name of the sculptor from Biblioteka i Archiwum Książąt Czartoryskich w Krakowie (BCzK), ms. 11319, Pałac Błękitny w Warszawie, *Contract mit dem Bildbauer Zeisel wegen der Armaturen zum Einschluss von der Strasse vor dem Varchauer Pallais Puławy 11.VIII. 1765*.

<sup>6</sup> *Umělecké památky Čech*. Vol. 1. Ed. E. POCHE. Praha 1977, p. 204.

later.<sup>7</sup> According to the records on sociology of the artistic life in the seventeenth and eighteenth centuries, we can observe that in artistic circles, the entire families, sometimes including many generations, worked in the same profession, for example families of Zürn, Brokoff, or Platzer. In the Commonwealth, the Hoffmann and Kornecki families followed the same line of work.<sup>8</sup> It is likely that all three sculptors named Zeisel were related to each other. They might belong to a three-generation family of sculptors and stuccoists of Austrian descent, who traveled looking for an employment in regions with less active workshops. Joseph could have been Sebastian's father, in whose workshop he might have received basic education and after this, he continued his studies under another Viennese sculptor. Then Sebastian left, to travel or to look for a lucrative job.

The sculptor was perhaps recruited to the Czartoryski court workshop by Johann Elias Hoffman, who promised his principals to leave educated workers. He also made a declaration that he would bring artists "from foreign countries", if there would be a need.<sup>9</sup> Hoffmann came from Vienna or the surrounding areas. It is possible that he was looking for a skilled sculptor in a similar professional milieu, including

Vienna, Bratislava or Prague, through which he had traveled.<sup>10</sup>

Strict rules of workshop education allow us to estimate the age of the sculptor. The average age of a master as well as the unknown period of journeyman years and a few years of the lucrative work allow us to assume that Zeisel arrived in Puławy at the age of 30-35. Zeisel should have already obtained the necessary qualifications and artistic achievements, because he was hired to the court as a future successor of Johann Elias Hoffman. An aspiring sculptor at the court must have been prompted by someone and at the same time showcased his skills to his future principal.<sup>11</sup>

Zeisel worked in the court workshop until 1766,<sup>12</sup> but continued to live in Puławy until 1769, according to the metrics of the Włostowice parish, to which Puławy were then subjected.<sup>13</sup> He made sculptural decoration for the rebuilt Czartoryski palaces at that time. A single payment for a sculptor provides us with the information on some unspecified works in the palace at Puławy;<sup>14</sup> nevertheless, the sculptural decoration of three terrace arcades is attributed to him.<sup>15</sup> Similarly, archival records suggest his work in the rebuilding of the Czartoryski palace in Krakowskie Przedmieście 15 in Warsaw.<sup>16</sup> However, the

<sup>7</sup> BODNÁROVÁ, M. – CHMELINOVÁ, K.: Umelci a umeleckí remeselníci Prešova v 16. – 18. storočí. In: *Ars*, 39, 2006, No. 2, p. 235; CHMELINOVÁ, K.: *Ars inter Arma. Umenie a kultúra raného novoveku na východnom Slovensku*. Bratislava 2008, s. 42.

<sup>8</sup> KACZMARZYK, J.: Warszawski ośrodek rzeźbiarski czasów saskich. In: *Studia warszawskie*. Vol. 22: *Warszawa XVIII wieku*. Warszawa 1975, p. 135.

<sup>9</sup> Originally: "z cudzych krajów". – GAJEWSKI 1992 (see in note 4), pp. 178, 198.

<sup>10</sup> Ibidem, pp. 175, 179.

<sup>11</sup> GAJEWSKI, J.: Elżbieta Sieniawska i jej artyści. Z zagadnień organizacji pracy artystycznej i odbioru w XVIII w. w Polsce. In: *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*. Eds. E. KARWOWSKA – A. MARCZAK-KRUPA. Warszawa 1984, pp. 291-293.

<sup>12</sup> His last order for the Czartoryski family was probably the Warsaw guardhouse sculpture decoration from 1765 – 1766.

After this, ca. 1766 – 1769, he undertook works in nearby Nałęczów, still living in Puławy, and next, since 1770, he worked in Opole Lubelskie.

<sup>13</sup> JAROSZEWSKI, T. – KOWALCZYK, J.: Artyści w Puławach w XVIII wieku (w świetle ksiąg metrykalnych Parafii Włostowice). In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 21, 1959, No. 2, pp. 216, 220.

<sup>14</sup> The first payment is for an undefined work; see BCzK, ms. 6006, Vol. 7, 1751 – 1757 Aleksander August Czartoryski, *Księga generalna w Warszawie*, p. 67; the second one is for "2 Kindel mit Palmen, 2 Vasen, 2 Medailen en Pasi Relief mit neben Zieratbe" for an unknown salon in the palace; see *Contract mit dem bildbauer Zeisel...* (see in note 5).

<sup>15</sup> GAJEWSKI 1992 (see in note 4), p. 202. Gajewski attributed to Zeisel the decoration of only two arcades. The author tends to think that he executed all three.

<sup>16</sup> A payment for a work in small apartments, probably in the Warsaw palace; see BCzK, ms. 11327, 1761 – 1767 Warszawa, *Księga główna dochodów i wydatków pienniężnych. Prace budowlane*, p. 327.

sculptural decorations of the palace guardhouse were undoubtedly made by Zeisel in 1765 – 1766, these works being confirmed by a contract.<sup>17</sup>

Between 1770 and 1772 Sebastian Zeisel was noted in the “factory” accounts as a contractor of the external sculptural decoration during rebuilding of the Lubomirski palace in Opole Lubelskie.<sup>18</sup> The moving of the sculptor to Opole indicates the end of his work for the Czartoryski court, the sculptural center in Puławy included. Based on a stylistic analogy to Opole, sculptures and stucco in the nearby Małachowski palace in Nałęczów are attributed to Zeisel. At that time the sculptor probably started a permanent collaboration with Warsaw architect Ferdynand Nax.<sup>19</sup> It is likely that Zeisel was making sculptural decoration and stucco in palaces that Nax was rebuilding in Kurozwęki, Szczekociny, Śladków Duży and Kraków.

A large part of Zeisel’s artistic activities were orders from church principals. His major works of this sort are the altars for the Dominican and Jesuit churches in Lublin. Lublin in the eighteenth century was placed between two great artistic centers – Warsaw and Puławy – which concentrated a number of workshops and artistic individualities. These were the places where magnates looked for workers and artists acquired prestigious jobs.

The Dominican church in Lublin, brick-built in the fourteenth century, was destroyed twice by the

fires in 1550 and 1575. This triggered the enlargement and redevelopment of the church,<sup>20</sup> including new furnishing, accomplished in the 1780s.<sup>21</sup>

Sebastian Zeisel is the confirmed author of the St. Thomas Aquinas altar in the chapel of the same name.<sup>22</sup> The archive documents also indicate the “sculptor from Puławy” made two of the Rosary altars in 1761, the Blessed Virgin Mary and Lord Jesus altars, located at the triumphal arch of the church.<sup>23</sup> Both references point to Sebastian Zeisel, who was working in Puławy between 1745 and 1769.<sup>24</sup> All these altars are uniform in style. At the same time, on the basis of formal similarities, the altars of St. Vincent Ferrer, St. John and the altarpiece of St. Mary Magdalene in the Szaniawscy chapel might be attributed to his workshop and dated around 1761 too.<sup>25</sup>

The structures of the six altars from Zeisel’s workshop are designed as a single axle and single tier with a crest, flanked by columns and pilasters carrying a full entablature. The architecture is based on a fairly conventional *aedicula* type, discoverable in a number of essentially different variants. They can be divided into three groups; each of them is based on the same composition. The first group consists of the altars located in the chapels, the altars of St. Thomas Aquinas and St. Mary Magdalene, another two groups are formed in pairs, the Rosary altars and the altars of St. Vincent Ferrer and St. John, placed by the pillars of the nave [Fig. 1].

<sup>17</sup> *Contract mit dem Bildbauer Zeisel...* (see in note 5); LASKOWSKA, I. M.: Rzeźba figuralna ołtarzy rokokowych w kościele OO. Dominikanów w Lublinie. In: *Roczniki Humanistyczne KUL*, 6, 1958, No. 4, pp. 164-165; LASKOWSKA, I. M.: Domniemany mistrz ołtarzy różańcowych w kościele OO. Dominikanów w Lublinie. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 21, 1959, No. 2, p. 236; KOWALCZYK, J.: Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła (z badań nad rzeźbą Lubelszczyzny w XVIII w.). In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 23, 1961, No. 3, pp. 300-301; LASKOWSKA 1962 (see in note 1), pp. 52-53; KWIATKOWSKA, M. I. – MALINOWSKA, I.: *Pałac Potockich*. Warszawa 1976, p. 39.

<sup>18</sup> TATARKIEWICZ, W.: Opole i Nałęczów. Merlini i Nax. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 18, 1956, No. 2, pp. 240-270.

<sup>19</sup> KONOPCZYŃSKI, W.: Nax Jan Ferdynand. In: *Polski Słownik Biograficzny*. Vol. XXII/4/95. Wrocław 1977, p. 638.

<sup>20</sup> WADOWSKI, J. A.: *Kościół lubelskie na podstawie źródeł archiwalnych*. Kraków 1907, pp. 207-356.

<sup>21</sup> On furnishings in the Dominican church in Lublin, see LASKOWSKA 1958 (see in note 17), pp. 151-165; LASKOWSKA 1959 (see in note 17), pp. 236-237; KOWALCZYK 1961 (see in note 17), pp. 300-303; LASKOWSKA 1962 (see in note 1), pp. 52-54.

<sup>22</sup> The altar is the foundation of Piotrkowski swordfish, probably Antoni Ostrowski, coat of arms Korab. – Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności, ms. 2388/I, t. 4, *List o Bonawentury do o. Jana Ewangelisty Stobieckiego, Róme, dnia 8.VIII.1758 roku*; KOWALCZYK 1961 (see in note 17), p. 301; *Urządnic województw łęczyckiego i sieradzkiego XVI – XVIII wieku*. Compil. E. OPALIŃSKI – H. ŻEREK-KLESZCZ. Ed. A. GAŚSIOROWSKI. Kórnik 1993, pp. 114, 280.

<sup>23</sup> WADOWSKI 1907 (see in note 20), p. 252.

<sup>24</sup> KOWALCZYK 1961 (see in note 17), p. 300; LASKOWSKA 1962 (see in note 1), p. 48.

<sup>25</sup> KOWALCZYK 1961 (see in note 17), pp. 302-303.



1. Sebastian Zeisel: Altars in the nave, 1761. Lublin, Dominican Church. Photo: J. Skrabski.

The structures created by Zeisel are very sculptural, but they don't lose their constructional functions. All three components of an altar are unified, its architecture, sculpture and ornamentation. The individual elements, often the crests, took ornamental or sculptural form, e.g. in the altars of St. Vincent Ferrer and St. John, or in the altarpiece of St. Thomas Aquinas where the entablature is undulate, having concave-convex contours.

In the Dominican church he attempted to adapt the eighteenth century altar structures in the disposition of the sixteenth century church architecture.<sup>26</sup> In each group, different formal measures were applied, and because of that each has an individual design. At the same time they all share a common theme in an entirely uniform composition. The altarpiece

construction is adjusted to the space, that is why the plan of the altar changes. It's moving away from the flat faces, especially when the altar covers the wall or surrounds the pillar, taking its shape from the extra pair of outer pilasters. The St. Thomas Aquinas altar was designed for the chapel, so its tier is wide and its crest is tapered and fitted within the space between the pendentives of the dome. The altars of St. Vincent Ferrer and St. John are different; they are high and slender, corresponding to the pillars, at which they stand. By this method the altars closely blend in with the architecture of the interior and unify it according to the architectural rule.<sup>27</sup>

The high altar was a compositional node, leading the viewer to the side altars, forming a vertical plane, and building the deep of the interior. In the

<sup>26</sup> GIEYSZTOR-MIŁOBĘDZKA, E.: Wnętrze sakralne w 1. poł. XVIII wieku. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 42, 1980, No. 2, p. 163.

<sup>27</sup> KRASNY, P.: Lwowskie środowisko artystyczne wobec symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730 – 1780). In: *Rocznik Historii Sztuki*, 30, 2005, p. 147.



2. Sebastian Zeisel: Zacharias, Lord Jesus Altar, 1761. Lublin, Dominican Church. Photo: P. Kluz.

Dominican altars, set design solutions are used, dividing the pairs into individual sequences of gradually developed architecture. Coolies theatrical effect compounded further twill set in the corners of the Rosary altars, guiding the vision directly to the chancel. There the symmetrically arranged ambos narrowed rainbow light, leading deeply towards the high altar.<sup>28</sup>

All these six altars have similar and very elegant ornamentation. *Rocaille* panels are filling the structures of the altars like *panneau*. Delicate decoration is subordinate to architecture. In fact, the entire surfaces of the altars are filled with settings of subtle

<sup>28</sup> GIEYSZTOR-MIŁOBĘDZKA 1980 (see in note 26), p. 161.

ornamentation and fine sculpture. However, it does not hinder structural clarity, it actually enhances their lines and generates the key of semantic iconography of each altar.

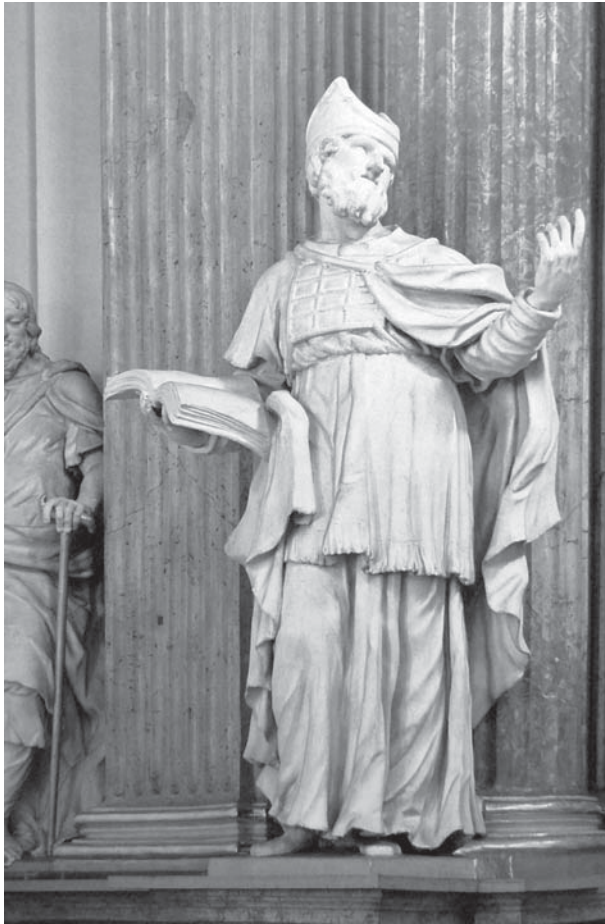
Sculptural decoration differs substantially at each structure. They were all created very individually, referring to the appropriate context for their content. Common points of the composition of all the altars are figures standing on *rocaille* consoles, differing in the arrangement according to the composition and location of the altars. On the altar of St. Thomas Aquinas, for the sake of twin pairs of columns, its four statues are located in pairs, inside and outside of them. In the Rosary and St. Mary Magdalene altars, figures are standing on the axis of the columns, highlighting the vertical line. However, in the altars by the pillars, statues were arranged on the outer sides of columns, standing with their backs to the wall and also turning into the altar. The altars have small sculptures located on the entablature. In four altars in the nave of the church, additional figural sculptures were placed in the space between the tier and the crest [Fig. 1].

The figural sculptures of all the altars create a very interesting formal repertoire. Analyzing the individual components, we can observe the evolution of Zeisel's sculpture mastery, applying more and more daring forms and solutions. Chronologically, the earliest are the statues of four Doctors of the Church in the St. Thomas Aquinas altar. It seems that the sculptures in the St. Mary Magdalene altar, which are similarly still somewhat toned, come from the same period. The same plasticity is slightly expanded and more rampant in the figures of the Rosary altars. However, all up-to-date composite and plastic components of Zeisel's sculptures are reflected in the full-blown figural sculptures of the St. Vincent Ferrer and St. John altars.

The sculptor treats his figures as actors, whose movements reflect the appropriate meaning. Analyzing them, it appears that figures composed by Zeisel are usually based on a few models, but in individual manner, so that's why it is impossible to talk about repeatability.

Zeisel's figures always stand in *contrapposto*, which naturally balances the weight of the body defining the relation of the hips to the shoulder line. The result is a strongly pushed hip, which forms





3. Lorenzo Mattielli: *Zacharias*, High Altar, 1735 – 1736. Vienna, *Barmherzige Brüder Church*. Repro: *Triumph der Phantasie* (see in note 30).

the main shape of the body. Then, depending on the inflection relative to the legs, the figure takes an arched or sinusoidal composition. Frequently there is a strong return of the head upward or tilting of the body to the back. The elements that balance the composition are always arms and hands, which, depending on the assumed position, distribute the weight of the body in the right direction. That is why, despite the significant bending, figures seem to be static. It is well illustrated by the statues of the Rosary altars, which involve hands in the opposite side to the tilt of the body [Fig. 2]. Hands are always distant from the body. The most common solution is that one is raised in a sudden gesture and the other is passive, holding a book on a hip, resting

on a cartouche, or is pulled sideways. Zeisel poses his figures, highlighting the line of the body, by a strong bend and sinusoidal shape. His sculptures take extremely light and sophisticated poses, as if they were dancing.

The drapery corresponds with the poses of the statues. It reflects their movement and sometimes contributes to it. The sculptures often have abundant and rich costumes, in which the fabric of tunics firmly adheres to bodies, almost like wet robes, which with subtle and fine crimp underline the figure. In some places, the material is opposed to the composition, creating lines demonstrating sudden movement, as in the case of St. Jerome in the St. Thomas Aquinas altar. Extremely characteristic for Zeisel's figures is the moved up piece of material, which often goes up or surrounds the sculpture, forming an arch. Zeisel seeks to synthesize the body and the costume; draperies always depend on the anatomy from which they come, not trying to get an autonomous form.

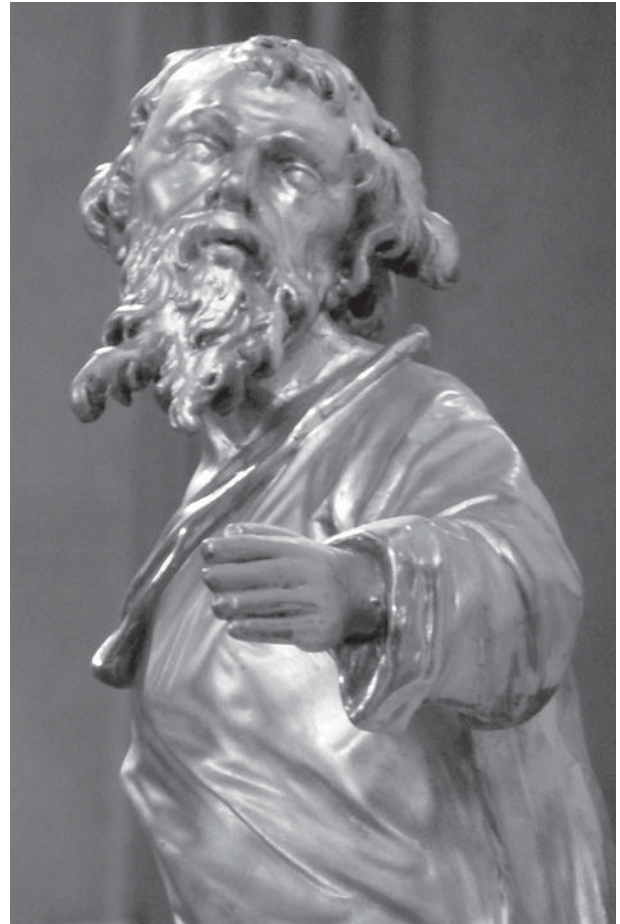
Zeisel followed the tendency to compose interesting raiment of his figures indicating the iconography, using Eastern or historical costumes. The finesse and mastery of technique are visible through the crimp of the drapery and its movement, which can interpret all kinds of fabrics. Details are also sculpted with great precision, such as the hollow flange or decorative buckles and belts. Repeatedly he used ribbons in costumes, often supporting falling pieces of material. This is due to a very sensual procedure exposing parts of the bodies.

In all figures poses, facial expressions and gestures are extremely important. They supply the movement of the other components of sculpture. In cases where the figures play a strong gesture, expression frozen in motion, their clothes or hair are constantly calmed down. When the movement is mild, less sudden, expression adds fabric or hair, showing early flurry.

Zeisel used particular physiognomic types of figures like elders, youths, women and children. The first one is very ascetic with highlighted lines of eyebrows, nose and cheekbones. These faces have very clear contours; lips, closed or parted, are always deeply carved [Fig. 4]. Very sophisticated is the mustache that visually fuses with the face, covering the upper lip, delicately carved in a single



4. Sebastian Zeisel: *St. Paul (detail)*, *St. John Altar*, 1761. Lublin, Dominican Church. Photo: P. Kluz;



5. Sebastian Zeisel: *Prophet (detail)*, *Mother of God of Częstochowa Altar*, 1752 – 1758. Lublin, former Jesuit Church. Photo: P. Kluz;

strand of hair, disappearing in the beard, toned in very delicate facial plastic and emphasizing pointed chin. His hair and beard reflect the movement of the figure, which often freezes in a sudden twist, or a gesture, illustrated by the statue of St. Augustine from the St. Thomas Aquinas altar.

According to the nature of men, the senile face was developed in the characteristics of the prophets of the Old Testament physiognomy, which represent enhanced features identified as Semitic, especially in the figures of the priests from the Lord Jesus altar [Fig. 2]. Youthful physiognomy essentially has the same characteristic form, but is devoid of facial hair and has a clearly underlined chin line. Their facial expressions are very sensual, often with subtly parted lips.

Female physiognomies were created in a different way. They have full and round faces with pronounced small chins, foreheads are generally quite flat, eyes are deep-set and noses, narrow and straight, are sometimes slightly upturned. The mouths always emphasize face expressions, giving them a sensual subtlety, with the mouths usually slightly open, or ostentatiously open in ecstasy; often accentuated lip line is a deep cut, or hollow corners [Fig. 6].

Hairstyles play an important role in the figures as well. Regardless of the length, they take the form of winding and wavy strands or locks of hair, carved and engraved with a single hair, giving them the right natural structure. Zeisel selects individual locks, which strongly protrude from the head, leading to a

kind of autonomy. The sculptor preferred decorative, dressed hair, e.g. in the female figures from the Blessed Virgin Mary altar.

Children sculpted by Zeisel can be compared with his confirmed work – the guardhouse sculptures from the Czartoryski palace in Warsaw. It points to the development of a model character of these sculptures in the treatment of bodies and faces. The amazing form of their figures, smoothly and softly run plasticity, evokes a seemingly senile, deeply sculpted anatomy. Putti have usually elongated bodies with slender arms and legs, and the characteristic round bellies. They are often shown in complicated, twisted sinusoidal or arch tilted poses, composed very naturally and subtly.

The sculpture was the main point of interaction in the baroque *theatrum sacrum*. The literature available at this time supplied patterns to allow a proper use of the principles of rhetoric, costumes and attributes. A handbook for actors, consisting of the well-known imaging codes,<sup>29</sup> namely *Dissertatio de actione scenica cum figures eanidem explicantibus* published in 1727 by Jesuit Franz Lang, had exerted a specific impact on the form of sculptures.<sup>30</sup>

Lang's book probably affected Zeisel's figures too. First of all, an altar composes a scene for statues. That is why the proper positioning against the structure determines their poses. Figures immediately establish contact with the altar by turning inside. They often communicate with each other, e.g. in the Blessed Virgin Mary altar, where sculptures of Judith and Esther liaise with the angel and the allegorical figures on the entablature. The suggestions included in Lang's work for including the actor's individual emotions are reflected in Zeisel's sculptures. In particular, many comments on feelings and their display through facial expressions, such as frowning eyebrows to show anger, can be found in the Dominican figures. The composition of sculptures applies Lang's instructions in the position and



6. Sebastian Zeisel: Judith (detail), Virgin Mary Altar, 1761. Lublin, Dominican Church. Photo: P. Kluz.

arrangement of the body parts to each other, with contact to the viewer. Zeisel carefully individualized the iconography of his figures through costumes, with a clear emphasis on the decorative character and details, as Lang wrote. This shows how strongly sculptures adopted imaging conventions.

Coloring plays also an important role in the arrangement of the church interior. Colors formed

<sup>29</sup> JUDKOWIAK, B.: O nobilitacji sztuki teatru i aktora. In: LANG, F.: *O działaniu scenicznym*. Trans. J. ZABOROWSKA-MUSIAŁ. Gdańsk 2010, p. 27. The issue of the impact of textbooks about rhetoric and theater art, including the special significance of Father Franz Lang's works for Polish baroque statues, was for the first time raised by Adam ORGANISTY and Józef SKRABSKI in their paper "Afekt i gest w potrydenckim „theatrum sacrum”. Uwagi o efektach teatralnych

w sztuce Śląska i Rzeczypospolitej”, read at the conference *Sztuka po Trydencie* on 1. 6. 2012 in Krakow.

<sup>30</sup> LIPOWICZ, W.: Das Teatralische als Beschreibungsformel der barocken Kunst. In: *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*. Ed. K. KALINOWSKI. Poznań 1985, p. 300.

an interdependent system. Furnishing polychrome was enforced by the colors of the interior, and polychrome of the altars determined the color of the individual figures.<sup>31</sup> The structures created by Zeisel bear an obvious correlation with the architecture of the interior. Zeisel applied polychrome entirely in white with gold ornamental details in the altar structure of the Dominican church. Figures are painted white with gold robes and attributes [Fig. 1]. This color scheme in altar architecture was significant for the late court Rococo.<sup>32</sup> White imitates noble materials such as white marble, alabaster or porcelain. In the Old Commonwealth whitening and gilding were rare,<sup>33</sup> although this color formation occurred quite often in the circles Warsaw-Saxon and Puławy-Lublin. “Boudoirs”, white and gold colors, referring to a form of decoration for secular suite interiors, mark altars created in the years 1750 – 1770 under the patronage of the Czartoryski family.<sup>34</sup>

All measures used by Zeisel in the Dominican furnishing affected the material-ideological-emotional unification of the interior, which is characteristic for the idea of art symbiosis typical of Rococo.<sup>35</sup> Zeisel's works are an expression of the spirit of the era. They use all formal methods, in particular theatricality in accordance with its rules, conventions and accepted ways of thinking. The extensive development of the idea of the *theatrum sacrum* in sculptural works provides only a high level of formal and full of erudition overtones of content.

Almost at the same time as the furnishing of the Dominican church, the former Jesuit church in Lublin (today Lublin Cathedral) was decorated. The building of the Jesuit church took almost

hundred years, starting in 1584 and finishing at the end of seventeenth century.<sup>36</sup> The great fire in 1752 destroyed the interior of the church. Its restoration was completed in 1757.<sup>37</sup>

Among the newly realized church furnishings, two altars located at the eastern jamb of the entrance to the chapel of St. Ignatius of Loyola and St. Aloysius Gonzaga are of a special interest. The altar of the Mother of God of Czestochowa with figures of the prophet (Ezekiel?) and Daniel and the altarpiece of St. Joseph with statues of the Mother of God and St. John the Evangelist. The figures from the latter were parts of the Crucifixion Group. A seventeenth century crucifix, originally from the cathedral in Krasnystaw, was standing in front of the mensa, now it's removed.<sup>38</sup> These altars as well as the rest of the new furnishing are imprecisely dated between 1752 and 1758. Formally they strongly correspond to confirmed works of Sebastian Zeisel.

The retables of the Mother of God of Czestochowa and St. Joseph constitute a pair closely adjacent to the wall [Fig. 9]. They got an architectural, single axle and single tier structure with a crest, set on a pedestal. The settings are flanked by pairs of pilasters facing at an angle outside, supporting the full entablature, which at the central field is limited to the cornice in a segmental arch form. The tiers of the altars are flanked by volutes. The crest takes the form of a lying rectangle flanked by volutes. The structure of the altar was subordinated to the architecture. The retables for the sake of form and material, in fact made of brick and stucco, blend into the wall. This pair of altars is quite different from the previous work of Zeisel's workshop. Interference in the project

<sup>31</sup> KALINOWSKI, K.: Warsztat barokowego rzeźbiarza. In: *Atrium Quaestiones*, 7, 1995, p. 123.

<sup>32</sup> KOLLER, M.: Entwurf, Material und Technik der Barockaltäre und ihrer Modelle. In: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinariolo*. Ed. M. KRAPF. Wien 1998, p. 44.

<sup>33</sup> BRZEZINA, K.: *Rzeźba i mała architektura sakralna księstwa opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*. Kraków 2004, p. 64.

<sup>34</sup> SITO, J.: Warszawska architektura ołtarzowa XVIII wieku wobec grafiki francuskiej. In: *Inspiracje grafiką europejską w sztuce*

*ce polskiej. Czasy nowożytne*. Eds. K. MOISAN-JABŁOŃSKA – K. PONINSKA. Warszawa 2010, p. 151.

<sup>35</sup> GIEYSZTOR-MIŁOBĘDZKA, E.: W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk. In: *Kultura Współczesna*, 1995, No. 3-4, p. 1; KRASNY 2005 (see in note 27), p. 147.

<sup>36</sup> PASZENDA, J.: *Budowle jezuitów w Polsce XVI – XVIII w.* Vol. 1. Kraków 1999, pp. 146-152.

<sup>37</sup> Ibidem, pp. 153-154.

<sup>38</sup> SZEWCZYK-PROKURAT, D.: *Archikatedra Lubelska: przewodnik*. Lublin 2009, p. 27.



7. Sebastian Zeisel: *St. John, St. Joseph Altar*, 1752 – 1758. Lublin, former Jesuit Church. Photo: P. Kluz.



8. Lorenzo Mattielli: *Bozzetto for the figure of prophet Daniel*, 1731. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Repro: *Triumpf der Phantasie* (see in note 30).

cannot be excluded, as well as a particular source of inspiration for the structure, maybe graphics.<sup>39</sup>

These altars are devoid of delicate rococo ornaments decorating the surface of structures, like in the Dominican retables. Only crests are outlined by *rocaille*, which in the same characteristic way fills the structures of the Dominican altars. However, as in the Dominican church, the console by the figure

creates a meaty, fluent *rocaille*. We can find also small sculptural decoration, e.g. winged angel heads that are facing each other tenderly, known from Zeisel's repertoire, for example from the altar of St. Mary Magdalene.

The statue of the prophet from the Mother of God of Częstochowa altar is composed in a familiar smooth and sinusoidally curved silhouette standing

<sup>39</sup> The designer of the altars might be Father Franciszek Koźmiński. This Jesuit was the rector of the Lublin Jesuit College, professor, and a skilled architect, as evidenced by his function of a principal during rebuilding activities after the fire. Koźmiński was the first and foremost author of the redevelopment projects of the college and church architectures. The architectural appearance of the church after the fire

is largely the result of his design. Thus it's highly probable that he could have been involved also in the design of the altar structures, directly affiliated with the interior architecture. – PENCAKOWSKI, P.: *Opracowanie historyczne*. In: *Dokumentacja konserwatorska Archikatedry Lubelskiej. AC Konserwacja*. Kraków 1999 – 2006; PASZENDA 1999 (see in note 36), pp. 161-162.

in contrapposto and facing the altar. It is almost a copy of the Dominican figures of St. Martha from the altar of St. Mary Magdalene and St. Gregory from the St. Thomas Aquinas altarpiece, with the same pose spread to the sides of hands. The features correspond with the characteristic ascetic, senile physiognomy, carved by Zeisel, which occurs in the figures of four Doctors of the Church and St. Paul and Isaiah in Lublin Dominicans [Figs. 4-5]. His physiognomy is particularly close to the old man's face of St. Paul, significantly popular, writhing masses of hair and soft curls revealing his face. The statue of the prophet is clad in a robe, which very sensually reveals his right arm, and continues on gently pleated and draped in small folds, strictly adhering to the body. The tunic was curiously tied below the waist, dropping on the left side in the form of abundant folds, as is the case in Zacharias's figure in the Dominican Lord Jesus altar.

Daniel's figure corresponds with the Dominican sculptures of Esther and Isaiah. The arms and sinusoidal bend of the body, with a strong push-out of the hip, provokes characteristic deflection of the back. Youthful Daniel's face has the same facial features like the physiognomy of Dominican St. Cavalier, reflecting clearly outlined and delicate chin line profile. Subtle bend, lift of the head and parted lips give him a sensual dimension. It also highlights the tight fitting tunic, which is upheld by individual sites ribbons.

The statue of St. John the Evangelist has the characteristic arch shape of the body due to contrapposto [Fig. 7]. He turns his head in the opposite direction and pulls clasped hands in front of him, in a very refined and smooth pose, theatrically expressing emotional state. The physiognomy of St. John corresponds with the above described youthful face, which is shown in the figures of St. Cavalier and Daniel. The material is treated similarly as in the figures of women from the Dominican Blessed Virgin Mary altar, showing a tunic adjacent to the body, with a high neckline, and sensually exposing the extended leg.

The statue of the Mother of God compositionally corresponds with St. John's figure as its *pendant*.

Her body is bent forward and tilted, as a continuation of the left-hand movement congealed in a gesture of wiping tears, at the same time the right hand is balancing the pose. The face of the Mother shows the type of Zeisel's female physiognomy, occurring in the Dominican figures. Through sophisticated pose and gesture, personal drama is reflected in her face. In contrast to the previously known Zeisel's women, the statue of the Mother of God is dressed in a skin-tight tunic, only gently emphasizing her feminine shapes, and not in a courtly dress with corset. She wears a close-fitting veil falling over her shoulders and diagonally across the right shoulder and back a heavy coat, fastened on the right side.

These four figures use sculptor's characteristic formal repertoire, met in the Dominican church. Starting from the poses of bodies, type of physiognomy and material treatment. However, the figures have undoubtedly different compositions, including diversity of poses and gestures that are appropriate for their iconography and gracefully reflected in the passion.

In the figures of the Jesuit church, methods suitable for the baroque *theatrum sacrum*, especially rhetoric, have been used. The Jesuits contributed in a special way to their dissemination, because of the release of the largest, in the baroque period, number of rhetorical textbooks, including the above described *Dissertatio de actione scenica* by Lang.<sup>40</sup> It is no wonder that the creation of Zeisel's sculptures for the former Jesuit church in Lublin is directly derived from this work. The composition arrangements of figures, the way of conveying emotions through gestures and facial expressions, corresponding to those of an actor on a stage, were described in this handbook. Striking examples are visible in the figures of the altar of St. Joseph, whose forms express specific stage behaviors and rules of expressing emotions. St. John shows, described by Lang, a characteristic pose with hands clasped in front and his head tilted back, to show pain and sorrow.<sup>41</sup> The weeping statue of the Mother of God also subtly illustrates Lang's indications on how to express feelings of a deep, tear causing sadness.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> JEZIERSKA, A.: Retoryka w sztuce wrocławskich jezuitów. In: *Silesia Jesuitica: kultura i sztuka zakonu jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580 – 1776*. Eds. D. GALEWSKI – A. JEZIERSKA. Wrocław 2012, p. 70.

<sup>41</sup> LANG 2010 (see in note 29), p. 78.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 80.

Despite the lack of archival confirmation of the author of these two altars and their figures, such a strong formal similarity enables us to attribute them to works of Zeisel's workshop. Stylistic connotation, corresponding to the form and following the same procedures as in the Zeisel's works for Dominicans and Jesuits in Lublin, might point to almost simultaneous realization of these two orders, possibly done at the same time, or sequentially.

The methods used by Zeisel in his sculptures are undoubtedly the result of his artistic education, based on the study of specific solutions, as well as the development of individual characteristic style. First of all, it is impossible to look for comparisons in the areas of the Commonwealth, because at this time we don't find examples analogous or even close to his works. Contemporary works in the Warsaw-Saxon sculptors' milieu, e.g. by Johann Georg Plersch or Johann Chrysostomus Redler, who also came from the countries of the Empire and their works were influenced by the Viennese circle, don't show a close resemblance.<sup>43</sup>

Zeisel arrived at the Czartoryski court as a sculptor who had already moulded his artistic language. He studied with high probability in Vienna.<sup>44</sup> Among the artists working there in the first half of eighteenth century, Zeisel has a lot in common with Lorenzo Mattielli, who had his workshop in Vienna from 1714 to 1738, before moving to Dresden.<sup>45</sup> In Mattielli's figures there are many similarities with Zeisel's figurative sculptures for the Dominicans and Jesuits in Lublin.

Mattielli's figures stand in contrapposto with provocatively S-shaped silhouettes, often with a characteristic underlined hip line with interestingly composed hands in a gesture. Fabric adjoining to the body is generously draped and pleated in soft folds

and creases; the tunic, often tight to the body, and the coat encircle the figure, wrap the arm or side. His statues show the same tendency for decorativeness, whether by significant details of dress or characteristic costume elements, always finely crafted. Zeisel's way of sculpting robes, especially in material behavior, its draping character and attitude to the body is incredibly close to Mattielli's works. Both sculptors alike very subtly reveal different parts of the body, like the arms and legs, tying decorative garments, often using ribbons.

Faces carved by Zeisel and Mattielli are different. Physiognomies of the latter are very delicate and subtle; they do not wear the same neutral, ascetic forms, which characterize Zeisel's chisel, even in the case of senile type. Nevertheless, the formation of hair and beard in both sculptors' figures is very similar.

Mattielli's models of the statues for the abbey church in Melk, made in 1714 – 1718 by Peter Widerin's workshop, have a lot in common with Zeisel's works.<sup>46</sup> Zeisel was influenced by Mattielli's forms, visible in the figure of St. John the Evangelist from the Jesuit church in Lublin [Fig. 7], almost identical to the bozzetto for the Melk figure of prophet Daniel [Fig. 8]. Mattielli's figures on the high altar of the Barmherzige Brüder church in Vienna were probably also inspirational for Zeisel, for the iconography and compositions of his statues. The first what strikes us is the similarity of the costume of the Viennese figure of Zacharias to the two sculptures of priests from the Lublin Lord Jesus altar [Fig. 3]. The costume with all its elements, and similarly treated face, referring to the Semitic type, were repeated in Lublin [Fig. 2]. Zeisel applied also body poses from Mattielli's sculptures, as exemplified by Viennese Joachim, which was reflected in the statue of Lazarus, or the equivalent of Zacharias and Elizabeth similar to the

<sup>43</sup> In Plersch's works one can see references to the southern German and Austrian sculpture, e.g. J. Ch. Redler, whose work reveals the relationship with Vienna and Lorenzo Mattielli's workshop. – MIKOCKA-RACHUBOWA, K.: Plersch Johann Georg. In: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*. Vol. 7. Ed. J. MAURIN-BIAŁOSTOCKA. Warszawa 2003, p. 281; MIKOCKA-RACHUBOWA, K.: Redler Johann Chrysostomus. In: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*. Vol. 8. Eds. U. MAKOWSKA – K. MIKOCKA-RACHUBOWA. Warszawa 2007, p. 270.

<sup>44</sup> GAJEWSKI, J.: Fesinger czy Fesinger i Osiński? Z problematyki atrybucyjnej i warsztatowej lwowskiej rzeźby rokokowej: figury przemyskie. In: *Rocznik Przemyski*, 33, 1997, No. 2: *Historia Sztuki*, p. 13.

<sup>45</sup> Mattielli Lorenzo. In: *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Vol. 23/24. Eds. U. THIEME – F. BECKER. Leipzig 1999, p. 266.

<sup>46</sup> *Triumph der Phantasie* (see in note 32), p. 150.



9. Sebastian Zeisel: *Mother of God of Częstochowa Altar*, 1752 – 1758. Lublin, former Jesuit Church. Photo: P. Kluz.

figures of four Doctors of the Church from the Dominican altar of St. Thomas Aquinas.

Ornamental repertoire used by Mattielli is almost identical to Zeisel's ornamentation. For example, Mattielli's floral festoons on the portal of Verfassungsgesetzshof in Vienna (1751) are the same as those characteristically formed by Zeisel, flowers with hollow buds, from the ornamentation of the Dominican altars.

The altar architecture created in Zeisel's workshop as compared with the work of contemporary

artists from the Warsaw-Saxon and Puławy-Lublin milieu was a kind of formal *novum*. This *aedicula* type is derived from the works of Matthias Steinl.<sup>47</sup> Examples of these simple structures from Steinl's workshop are numerous in Vienna, e.g. the altars from St. Stephen's cathedral, the parish church in Hietzing, or St. Peter, Francis and Laimgrube church.<sup>48</sup> This type of structures was composed by Viennese carpenter and architect Konrad Kotschenrütter, active at the Czartoryski court.<sup>49</sup> There is no doubt that Kotschenrütter, familiar with the examples from autopsy, brought accurate Viennese model solutions to the lands of the Commonwealth. His structures, especially his work for the Bernardine church in Lviv, are close to the Dominican altars by Zeisel, e.g. the altarpiece of St. Anne, which is a copy of the altar of St. Thomas Aquinas. The similarity of architectural structures of Kotschenrütter and Zeisel may arise from the same Viennese inspirations and patterns, suggesting a common origin of both artists' work. However, in practice, it seems that in the milieu of the Czartoryski court they were able to apply solutions based perhaps on the same projects or designs.

The genesis of Zeisel's architectural forms could be undoubtedly found in the Viennese center. The Lublin altars are close to realizations by stable Mattielli's co-workers, namely Antonio Beduzzi and Johann Bernard Fischer von Erlach. Zeisel might have had contact with particular realizations of these architects, a source of inspiration for him, while keeping an eye on other works created at that time in Vienna.

The two altars from the transept of the abbey church in Melk, realized in 1714 – 1718 according to the revised draft by Antonio Beduzzi,<sup>50</sup> are very important for Zeisel's works. They represent the altar type extremely close to the structures of St. Vincent Ferrer and St. John from the Dominican church in Lublin. Beduzzi's concept also strongly marks the construction of the pair of altars in the Jesuit church in Lublin [Fig. 9]. They are close to the

<sup>47</sup> SITO 2010 (see in note 34), p. 151.

<sup>48</sup> PÜHRINGER-ZWANOWETZ, L.: *Matthias Steinl*. Wien – München 1966.

<sup>49</sup> NESTOROW, R. – SITO J.: Stolarz czy architekt? Przypadek Konrada Kotschenrütterera. In: *Między Wrocławiem a Lwowem* (see in note 3), pp. 291-303.

<sup>50</sup> *Triumpf der Phantasie* (see in note 32), pp. 153-155.



two architects' two projects and realizations from 1723, for stucco side altars of the church in Melk [Fig. 10].<sup>51</sup> The Jesuit altars' architecture repeated all the elements, together with the crest (but in the project the architect adopted a window). Zeisel's altars from the Jesuit church are also close to the work of Johann Bernard Fischer von Erlach, especially to the design of the high altar of the Franciscan church in Salzburg, where the construction of the tier is similar to stucco altars.

Such a strong dependence of the formal work of Zeisel on Mattielli and the artists working with him is a result of knowing their works from autopsy, achieving deeper insight into the Viennese milieu, and later conscious use of specific solutions. At the same time, Zeisel's works present items, purchased at a later stage of his activity, perhaps as a result of his journeyman years or settle in the Commonwealth.

The experience of the eighteenth century sculpture of the Czech lands, including Moravia, was familiar to Zeisel as well. From these areas, the art of Moravian sculptor Severin Tischler, working mainly in Moravská Třebová, is particularly close to Sebastian Zeisel's sculpture.<sup>52</sup> Zeisel carved in the same way male physiognomy, shaped and arranged hair. Especially that reminds us of Tischler's statues of rogues from the Calvary Sculpture in Moravská Třebová,<sup>53</sup> when compared with the figure of St. Paul from the Dominican church in Lublin.

This is not the only relation between Zeisel's art and the eighteenth century sculpture of the Czech lands. It is also worth mentioning that Sebastian Zeisel's compositions of figures are close to the solutions applied by Matthias Bernhard Braun and Ferdinand Maximilian Brokoff and also Severin Tischler, a follower of Braun's manner. In particular, many compositional patterns used by Zeisel correspond with Braun's garden statues from Krankenhaus in Kuks, which were inspired by Martin Engelbrecht's graphics, from around 1700.<sup>54</sup> These solutions were common and used at that time in these areas. Zeisel could have had prints or known Braun or his followers' works from autopsy.



10. Antonio Bedużzi: Altar design, 1723. Melk, Abbey Archive. Repro: *Triumpf der Phantasie* (see in note 30).

It seems that Zeisel might have used graphics, from which he took inspirations for compositional patterns, or on how to compose exotic and historical costumes. He could have known the works of another Jesuit Father, Filippo Bonanni, which were

<sup>51</sup> Ibidem, pp. 155-157.

<sup>52</sup> PAVLÍČEK, M.: *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*. Olomouc 2008, p. 13.

<sup>53</sup> Ibidem, pp. 26-27.

<sup>54</sup> SITO, J.: *Thomas Hutter (1696 – 1745): rzeźbiarz późnego baroku*. Warszawa – Przemysł 2001, p. 157.

known in sculptors' milieu in the Commonwealth.<sup>55</sup> *Catalogo degli ordini equestri, e militari esposto in imagini* offered useful patterns for the iconography, as well as for the figures' poses and gestures. An iconographic program from the Dominican church in Lublin was perhaps inspired by this work, as indicated by the statue of St. Cavalier from the St. Vincent Ferrer altar, which wears a costume *Equus Jesu Christi et S. Dominici* from this handbook.<sup>56</sup> The second Bonanni work, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati, e spiegati*, might play its role too. Many of the characters from the prints wear Eastern attire, which could have been an inspiration for costume pieces, e.g. for the unknown prophet from the St. Vincent Ferrer altar, which is in an outfit and body position similar to *Gnacchare delli Turchi* graphics.<sup>57</sup> Likewise, dance poses with contrapposto and outstretched arms to the side, exemplified by the statues of the Dominican Rosary altars, are equivalent to the figures *Cembalo Antico* and *Baccante con Nacchera*.<sup>58</sup>

In Zeisel's works can be seen the impact of French patterns, prevailing in the Warsaw milieu, including inspiration by popular illustrated publishers or individual graphics. Characteristic ornaments used in the decoration of Zeisel's altar architecture in the form of fine golden *rocaille* panels are related to early assimilation of French patterns on the Czartoryski court. The decoration of the Golden Salon in Puławy, executed according to Juste-Aurèle Meissonier's project, poses a possible inspiration for the ornamentation of the Lublin altars.<sup>59</sup> At the same time, other motives that are characteristic for Zeisel, e.g. *rocaille* consoles for figures, can be found in Meissonier's projects, as well as in ornamental prints.

Very popular Franz Xavier Habermann's ornamental prints had much in common not only with ornamentation, but also with the structures created by Zeisel. They repeatedly represent a simple con-

struction of an altar of the *aedicula* type, flanked by diagonally standing columns and a *rocaille* crest form. In particular, single prints from the works *Entwurf eines Rokokoaltars mit Grundriss*<sup>60</sup> and *Different Ornaments oder Unterschiedliche Verzierungen*<sup>61</sup> find their counterparts in the structures created by Zeisel's workshop.

Sculptor Sebastian Zeisel was one of the greatest sculpture personalities working at this time in the Commonwealth. He brought there entirely new formal architectural and sculptural qualities. Their origins, rooted in the Viennese milieu, are especially close to the work of Lorenzo Mattielli, in whose workshop he could have been taught, as well as to realizations of Viennese architects working with him. Despite the conscious use of these solutions, Zeisel developed completely individual and very distinctive forms. Linking two other Central European sculptors of the same name to Sebastian Zeisel may also indicate the existence of the whole family of artists in the seventeenth and eighteenth century.

The works for the Dominicans and Jesuits in Lublin realized around the same time – in the late 1750s and early 1760s – are the best known works of figurative sculpture made by Zeisel. They use high quality, fully developed rococo plasticity in the luminaire of the baroque *theatrum sacrum*. The works for Lublin most fully revealed the creative possibilities of the sculptor. The form was shaped largely according to the meaning, using significant solutions and treatments that might have been appropriate to express it. The altar sculpture was an intermediary in experiencing the Absolute through faith, also impacting the intellectual cognizance through reading carried by their meanings. These works directly reflect the methods and aims of the Dominican and Jesuit spirituality, and the spirit of the theatre epoch.

<sup>55</sup> BOCHNAK, A.: *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*. Kraków 1931, pp. 5-10.

<sup>56</sup> *Catalogo degli ordini equestri, e militari esposto in imagini, e con breve racconto, offerto alla santità di n.s. Clemente XI dal P. Filippo Bonanni*. Roma 1711, graph. 35.

<sup>57</sup> *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati, e spiegati dal padre Filippo Bonanni*. Roma 1722, graph. XCV.

<sup>58</sup> Ibidem, graph. LXXXVI, XCIII.

<sup>59</sup> SITO 2010 (see in note 34), p. 151.

<sup>60</sup> HABERMANN, F. X.: *Entwurf eines Rokokoaltars mit Grundriss*. Series 49. Graph. 1. Publ. J. G. HERTEL. Augsburg ca. 1746 – 1750.

<sup>61</sup> HABERMANN, F. X.: *Entwurf eines Rokokoaltars mit Grundriss*. Series 80. Graph. 2, 3, 4. Publ. J. G. HERTEL. Augsburg ca. 1746 – 1750.

## Sochár Sebastian Zeisel a jeho práce pre kláštory dominikánov a jezuitov v Lubline

### Resumé

Maria Sophia Sieniawska, po vydaji Denhoff, po druhom vydaji Czartoryska, zdedila po smrti svojej matky Alžbety Sieniawskej veľký majetok, ako aj pre ňu pracujúcich umelcov. V súvislosti s pokračujúcimi stavebnými iniciatívami matky, a tiež vlastným pôsobením v oblasti umenia, zaangažovala do svojej dvorskej dielne viaceru nových tvorcov pochádzajúcich predovšetkým z oblasti habsburského súštátia. Jedným z nich bol i Sebastian Zeisel, ktorý do Puław prišiel pred rokom 1745 a pracoval na dvore rodiny Czartoryskych až do roku 1769. Pochádzal pravdepodobne z oblasti habsburgovcami spravovaného cisárstva, o čom svedčí ním používaný nemecký jazyk, ako aj možný rodinný vzťah s ďalšími sochármi rovnakého priezviska – z Viedne pochádzajúcim Tomášom Zeislom pôsobiacim v polovici 17. storočia v dnešnej Českej republike a Josefom Zeislom zaznamenaným a v 30. rokoch 18. storočia pochovaným na dnešnom Slovensku. Existuje vysoká pravdepodobnosť, že Zeisla priviedol ako svojho nástupcu v dvorskej dielni v Puławach ďalší viedenský sochár Johann Elias Hoffman. Zeisel realizoval sochy pre prestavané rezidencie Czartoryskych v Puławach a vo Varšave. Následne začala jeho stála spolupráca s varšavským architektom Ferdinandom Naxom, pri ktorej sa venoval tvorbe sochárskych a štukatérskych dekorácií Naxom prestavovaných palácov v Nałęczowe, Opole Lubelskom, Kurozwękách, Szczekocinách, Śladkowie Dużym a v Krakove.

Počas svojho pôsobenia na dvore Czartoryskych prijímal aj objednávky zvonku. Týka sa to aj vyhotovenia zariadení pre kostoly dominikánov a jezuitov v Lubline. Lublín sa nachádzal medzi dvomi umeleckými centrami – Varšavou a Puławami, okolo ktorých sa sústreďovali početné umelecké dielne a odkiaľ boli aj umelci pozývaní na realizácie do okolitých oblastí. Zmluva so Zeislom na vyhotovenie oltára sv. Tomaša Akvinského pre lublinských dominikánov bola podpísaná v roku 1756. Zdrojom tejto informácie je list, ktorý intervnuje vo veci nedoplatenia pohľadávky

voči sochárovi pri príležitosti jeho zamestnania na tvorbe ďalšieho oltára pre iný neurčený kostol dominikánov. Dva ružencové oltáre z lublinského dominikánskeho kostola sú tiež jeho doloženou realizáciou z roku 1761 a ďalšie tri sú pripisované tej istej dielni na základe štýlových analógií.

Tento rokokový mobiliár nezvyčajnej kvality spolu s jeho figurálnou a ornamentálnou dekoráciou predstavuje jednotný koncept, kde v rozmedzí niekoľkých rokov môžeme vidieť vývoj umelcovho osobného štýlu. Analýza diel umožnila zadefinovať charakteristické črty jeho typického formálneho repertoáru, ktorý vo vtedajšom Poľsku nemá obdobu. Táto realizácia zároveň ukazuje vrcholnú formu prevedenia *theatrum sacrum* v oblasti malej architektúry a sochárstva.

Na základe komparácie s prácami Zeisla u lublinských dominikánov možno pripísať rovnakej dielni aj dva oltáre v bývalom jezuitskom kostole v Lubline, vrátane ich figurálnej výzdoby, ktoré boli vytvorené medzi rokmi 1752 – 1757. Silné štýlistické konotácie, najmä s figurálnou rezbou, ktorá presne zodpovedá prejavu sochára, umožňujú vidieť v týchto dielach prácu jeho dláta. Zároveň aj prevedenie výstavby oltára s jeho sochárskou a ornamentálnou výzdobou využívajúcou charakteristické motívy známe z realizácií Zeisla poukazujú na tohto sochára.

Je mnoho odkazov indikujúcich viedenský pôvod sochára a tam treba hľadať aj miesto jeho umeleckého vzdelávania. Vysokokvalitné Zeislove realizácie z Lublínu vykazujú silnú väzbu k dielu Lorenza Mattielliho, pracujúceho vo Viedni v rokoch 1714 – 1738. Pri formovaní jednotlivých zložiek sôch, ako je telo, jeho kompozičné usporiadanie, traktovanie drapérie spolu s príslušnými dekoratívnymi prvkami, rovnako ako v ikonografii, odkazujú Zeislove figúry zjavne na Mattielliho diela. Aj tzv. malá architektúra vytvorená v jeho dielni má viedenský pôvod. Ide o typy špecifické pre prácu Matthiasa Steinla, ktoré v Poľsku rozšíril Konrad Kotschenrütter, ďalší

Viedeňčan pracujúci na dvore Czartoryských. Nás zaujímajúce výstavbové štruktúry diel majú najviac spoločných znakov s tvorbou Mattielliho stálych spolupracovníkov – Antonia Beduzziho a Johanna Bernarda Fischera von Erlach, ako aj členov rodiny Galli-Bibiena.

Táto silná formálna závislosť Zeisla na Mattiellim a umelcoch s ním spolupracujúcich je jednak výsledkom poznania ich diel z autopsie a jednak ich neskoršej vedomej nápodoby pri navrhovaní konkrétnych realizácií. Súčasne sú v tvorbe Zeisla zreteľné prvky získané v neskoršej fáze pôsobenia, či už ako výsledok jeho tovarišskej vandrovky alebo už pôsobenia v Poľsku. V tvorbe sochára je evidentný napríklad vplyv francúzskych vzorov dominujúcich varšavskému umeleckému centru či inšpirácie populárnymi ilustrovanými vydaniaми alebo grafickými listami.

Veľký význam v dielach tvorených Zeislom malo ich určenie pre cirkev a ikonografické vzory so zodpovedajúcim plastickým prevedením obsahu témy. Diela Sebastiana Zeisla pre dominikánov a jezuitov v Lubline ilustrujú úplne novú formálnu kvalitu v sochársko-architektonickej oblasti, neznámu v oblasti bývalej Rzeczypospolitej. Okrem vedomého využívania viedenských riešení si sochár vypracoval osobitú a veľmi charakteristickú podobu rezby. Je pravdepodobné, že Sebastian Zeisel bol členom stredoeurópskej umeleckej-sochárskej rodiny rovnakého mena. V rehoľných objednávkach z Lublinu bol naplno využitý jeho sochársky potenciál. Ich forma bola utváraná najmä obsahom, ponúkajúc pritom príznačné riešenia, ktoré zodpovedajúcim spôsobom vyjadřili dominikánsku a jezuitskú spiritualitu.

*Preklad z poľštiny K. Chmelinová*

## Von Messerschmidt, seinen Schweizer Freunden und einem „Holzbein“

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

Die bisher wenig beachtete Bemerkung des Heinrich Gottfried von Bretschneider in einem seiner zahlreichen Briefe an seinen Berliner Freund, den Verleger und Publizisten Friedrich Nicolai, datiert mit 10. Juni 1782 „*Joseph Podmanický... war etliche Male bei mir und sagte mir zuerst, daß ihm Lavater so viel von Messerschmidt vorgeredet habe*“,<sup>1</sup> war für mich der Anlass dazu, dieser Behauptung nachzugehen und die Beziehung zwischen Johann Caspar Lavater und Franz Xaver Messerschmidt zu klären versuchen. Dabei war die Untersuchung eines möglichen Einflusses von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* auf das Werk Messerschmidts nicht das eigentliche Thema dieser Nachforschungen, wichtig war mir vor allem die Frage, wieso Lavater, der ja nie in Wien oder Pressburg war und hier auch nur wenige schriftliche Kontakte unterhielt,<sup>2</sup> von Messerschmidt gewußt hatte und was er wohl seinem Besucher aus Ungarn über diesen Künstler erzählen konnte.

Die Suche im Nachlaß Lavaters in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und in der Zentralbibliothek in Zürich und das sowohl in seiner umfangreichen, heute gut erschlossenen Korrespondenz, wie auch in seinen Schriften und in dem von ihm gesammelten Material zu seinen physiognomischen Interessen, war erfolglos, es konnte hier kein einziger Hinweis auf Messerschmidt gefunden werden. Bei dieser Gelegenheit kam aber in der Zentralbibliothek Zürich und in der Grafischen Sammlung des Kunsthhauses Zürich<sup>3</sup> eine ganze Reihe von offenbar kaum ausgewerteten Briefen aus anderen Nachlässen und Autographen-Sammlungen zum Vorschein, aus denen sich nicht nur eine – mögliche – Antwort auf die ursprünglich gestellte Frage ergab, sondern auch wichtige neue Erkenntnisse zu Messerschmidt selbst gewonnen werden konnten. Diese Briefe betrafen zwei aus Zürich stammende Künstler, den Maler und Kunstschriftsteller Johann Rudolf Füssli (1737

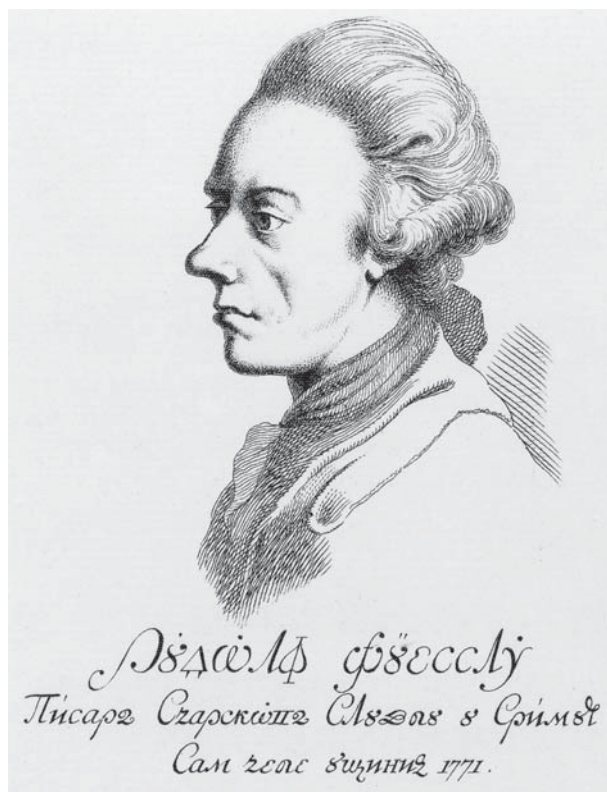
<sup>1</sup> Publiziert in GÖCKING; L. K. G. von: *Reise des Herrn von Bretschneider nach London und Paris nebst Auszügen aus seinen Briefen an Herrn Friedrich Nicolai*. Berlin – Stettin 1817, S. 294. Siehe auch SZENT-KIRÁLLYI, M.: *H. G. Bretschneider első Budai évei 1777 – 1782*. Budapest 1938, S. 110. Zum Offizier, Abenteurer, Publizisten, Bibliothekar und zuletzt einem k. k. Hofrat Heinrich Gottfried von Bretschneider (1739 – 1810), der ein guter Bekannter von F. X. Messerschmidt war, siehe außer der zitierten Literatur auch LINGER, K. F.: *Denkwürdigkeiten aus dem Leben des k. k. Hofrates Heinrich Gottfried von Bretschneider 1739 – 1810*. Wien – Leipzig 1892. Der in diesem Brief erwähnte Baron Joseph Podmanický (1756 – 1823), war später in verschiedenen höheren Ämtern der Ungarischen Verwaltung tätig. – WURZBACH, C. von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 23. Wien 2001 (1872), S. 13-14.

<sup>2</sup> Nach der erhaltenen Korrespondenz des J. Caspar Lavater unterhielt er einen Briefwechsel nur mit den in Wien lebenden: Graf Franz Joseph von Thun, Graf Johann Georg Browne, Gräfin Franziska Romana von Hallwill, sowie der Dichterin Caroline von Pichler und ihrem Schützling Lorenz Leopold Haschka. Einzelne Briefe findet man z. B. auch von und an: Fürst Wenzel Anton Kaunitz, Joseph Reichsgraf von Frieß, oder den Maler Heinrich Füger.

<sup>3</sup> Ich danke allen Mitarbeitern der Zentralbibliothek Zürich, die mir bei der Suche nach dem entsprechenden schriftlichen sowie bildhaften Material geholfen haben, vor allem Frau Dr. Alexa Renggli. Mein besonderer Dank gilt Frau Monique Meyer, wissenschaftlicher Mitarbeiterin der Grafischen Sammlung des Kunsthhauses Zürich, die mich bei meiner Arbeit sehr engagiert unterstützt hat.

– 1806) und den Landschaftsmaler Johann Jacob Meyer (1749 – 1828), zu deren Leben und Schaffen sie eine Fülle von bisher meist unbekanntem Daten lieferten. Beide kamen als junge Kunstadepten nach Wien, um sich an der Akademie der bildenden Künste weiterzubilden und lebten anschließend einige Zeit in Pressburg/Bratislava und im Süden des damaligen Königreichs Ungarn, in Slavonien und im Komitat von Bács. Ihr Leben war mehrere Jahre eng miteinander verbunden, sie bewegten sich in Wien, vor allem aber in Pressburg in gleichen gesellschaftlichen Kreisen und kamen bald auch in Berührung mit Franz Xaver Messerschmidt, mit dem sie beide, vor allem aber Johann Jacob Meyer, befreundet waren.

Der ältere von ihnen, Johann Rudolf Füssli [Abb. 1] gehörte einer angesehenen, weitverzweigten Züricher Familie an, deren Mitglieder, die man in der Stadt bis tief in das Mittelalter zurückverfolgen kann, ein „besonderer Hang zu den bildenden Künsten“ auszeichnete.<sup>4</sup> Auch sein Vater, Johann Caspar Füssli d. Ä. (1706 – 1782), war ein Maler, der sich zuerst lange in Wien und in anderen Städten Mitteleuropas aufhielt – und in Nürnberg einige Zeit bei Johannes Kupecký wohnte –, bis er 1736 in seine Heimatstadt zurückkehrte.<sup>5</sup> Dort entwickelte er eine vielseitige, vor allem aber kunstschriftstellerische Tätigkeit und unterhielt einen brieflichen Kontakt mit vielen Repräsentanten der damaligen europäischen Kunstszene, darunter auch mit Winckelmann und Mengs, deren Schriften er herausgab. Sein umfangreichstes und bedeutendstes Werk, bis heute eine der wichtigsten Quellen zur Schweizer Kunst, ist die reich bebilderte *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, die zuerst, in den Jahren 1755 – 1757 in zwei Bänden, – in ihrer zweiten, ergänzten und überarbeiteten Auflage in den Jahren 1769 – 1779 dann in fünf Bänden erschienen ist.



1. J. R. Füssli: Selbstporträt, 1771, graphisches Blatt, ausgeführt von J. R. Schellenberg. Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung und Fotothek. Foto: Zentralbibliothek, Zürich.

Johann Caspar Füssli hatte fünf Kinder, drei Söhne und zwei Töchter, die alle künstlerisch begabt waren.<sup>6</sup> Außer ihnen wusste er auch andere junge Talente zu unterstützen und an sich zu binden, so dass in der Zeit, als seine eigenen Kinder heranwuchsen, sein Haus in Zürich zu einem bekannten künstlerischen Zentrum wurde, das auch auswärtige Besucher gerne frequentierten. In Johann Rudolf, dem ältesten

<sup>4</sup> So drückt sich im Vorwort zum ersten Band seiner *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*. Teil 1. Wien 1801, S. XVI. Zu einzelnen Mitgliedern dieser Familie, deren Name auch als Füeßli oder Füeßlin geschrieben wird, siehe BRUN, C.: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*. Bd. 1. Frauenfeld 1905, S. 518-530; und SAUR. *Allgemeines Künstlerlexikon*. Bd. 46. München – Leipzig 2005, S. 157-171. Johann (auch Hans) Rudolf (auch Rudolph) wird in der Genealogie dieser Familie als „der Jüngste“ genannt, denn dieselben Vornamen hatten auch zwei weitere Maler in Zürich, sein Großvater

(„der Alte“) und ein entfernter Onkel („der Junge“), der auch Verfasser des bekannten Allgemeinen Künstlerlexikons ist.

<sup>5</sup> BOERLIN-BRODBECK, Y.: Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. In: *Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich*. Zürich 1978, S. 77-178.

<sup>6</sup> Außer den hier näher genannten Söhnen waren es die Töchter Elisabeth (1744 – 1780) und Anna (1749 – 1772), die sich als Blumenmalerinnen betätigten. Sie blieben unverheiratet und starben in jungen Jahren.

der Söhne, sah der Vater seinen Nachfolger und erzog ihn sorgfältig für diese Aufgabe. Schon mit 17-18 Jahren wurde dieser Sohn Mitarbeiter an seinen Publikationen und lieferte z. B. Illustrationen für die erste Ausgabe der *Geschichte der besten Künstler*. Den zweitältesten, Johann Heinrich (1741 – 1825), den einzigen mit einem überdurchschnittlichen Talent, der später in London als Henry Fusely berühmt wurde, bestimmte er dagegen zum Theologen und vernachlässigte seine künstlerische Ausbildung.<sup>7</sup> Nach dem frühen Weggang der beiden älteren Söhne blieb im familiären Verband außer beiden Töchtern nur der jüngste Sohn, Johann Caspar d. J. (1743 – 1786), doch dieser interessierte sich nur für Entomologie, illustrierte Publikationen über Insekten und Pflanzen und wurde zuletzt in Zürich ein Verleger und Buchhändler.

Als einen weiteren Schritt in der Ausbildung seines ältesten Sohnes schickte ihn J. Caspar Füssli 1759 nach Wien,<sup>8</sup> um an der Akademie der bildenden Künste zu studieren, die er selbst in den Jahren 1724 – 1731 besucht hatte und wo er noch immer Freunde hatte.<sup>9</sup> Um ihm den dortigen Aufenthalt möglichst gut vorzubereiten, ersuchte er auch den bekannten Pariser Kupferstecher deutscher Abstammung Johann Georg Wille, mit dem er in schriftlichem

Kontakt stand, um ein Empfehlungsschreiben, das dieser auch ausstellte.<sup>10</sup>

Nach seinen eigenen Worten<sup>11</sup> verbrachte J. Rudolf Füssli an der Wiener Akademie nur zwei Jahre und das in „*unausgesetzter Übung im Zeichnen nach Abgüssen*“. Obwohl er schon theoretische und praktische Vorkenntnisse hatte, sind ihm erst dort „*die großen Schwierigkeiten sich über das Gewöhnliche zu schwingen*“ bewußt geworden. Sein Aufenthalt an dieser Institution entwickelte sich offenbar nicht so erfolgreich, wie es der Vater erwartet hatte, der ihn auch finanziell nicht lange unterstützen konnte.<sup>12</sup> Die weiteren drei Jahre bleiben bisher im Dunkeln. Wahrscheinlich versuchte er, wohl mit wenig Erfolg, sich in Wien als Maler zu etablieren. Dafür sprechen zwei Studienblätter mit Jünglingen beim Lampenlicht, die sich heute in Budapest, im Museum der Schönen Künste befinden.<sup>13</sup> Auf einem von ihnen bezeichnete er sich selbst als „*Peintre à Vienne*“. Im Jahre 1765 verzichtete er dann auf die Laufbahn eines freien Künstlers und trat als Sekretär in die Dienste des Grafen Franz de Paula Balassa ein.<sup>14</sup> Sein neuer Brotgeber, dessen Erscheinung auch aus einem Alabastermedaillon von Messerschmidt bekannt ist [Abb. 4],<sup>15</sup> war ein bedeutender Repräsentant der maria-theresianischen und josephinischen Ära in

<sup>7</sup> Die Frage warum der Vater gerade ihn, der seit seiner Kindheit mit großem Eifer zeichnete, aus der Kunstlaufbahn bewußt ausschließen wollte, ist bis heute nicht eindeutig beantwortet worden. Eine mögliche Interpretation wäre, dass Johann Caspar Füssli diesen vielseitig begabten Sohn für eine glänzendere Laufbahn als die eines Züricher Malers vorbereiten wollte. Für eine solche wäre in der Stadt das Theologie-Studium eine gute Ausgangsbasis gewesen. Siehe BOERLIN-BRODBECK 1978 (wie Anm. 5), S. 129-130.

<sup>8</sup> Siehe Brief J. C. Füsslis an J. G. Wille vom 19. 12. 1759, zitiert in BOERLIN-BRODBECK 1978 (wie Anm. 5), S. 148-149. In der Literatur findet man seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts bis heute die unrichtige Angabe, dass J. R. Füssli erst 1765 nach Wien gekommen sei. Die Quelle für diese und einige andere nachweislich falsche Behauptungen, die sich weitertradierten, ist die bis heute grundlegende Schrift – [HORNER, J. J.]: *Leben Rudolf Füsseßlins von Zürich. Neujahrstück herausgegeben von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1809*. Zürich 1809, S. 5.

<sup>9</sup> In seinem Brief an Wille vom 19. 12. 1759 (siehe Anm. 8) begründet J. Caspar Füssli seine Entscheidung den Sohn nach Wien und nicht nach Paris zu schicken u. a. mit seiner Freundschaft mit Martin van Meytens und Paul Troger. Er

behauptet dabei, dass diesem „*zu Wienn Hoffnungen gemacht worden*“, die er an keinen anderen Ort erwarten konnte.

<sup>10</sup> Laut Willes Tagebucheintragung vom 4. 1. 1760, zitiert in BOERLIN-BRODBECK 1978 (wie Anm. 5), S. 149. Die Empfehlung ging an Emanuel Jacob Wächter, einen engen Mitarbeiter des Grafen (seit 1764 Fürsten) Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg.

<sup>11</sup> Siehe FÜESSLI 1801 (wie Anm. 4), S. XVI (Vorwort).

<sup>12</sup> HORNER 1809 (wie Anm. 8), S. 5.

<sup>13</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 681, 682. Als Werke von J. Rudolf Füssli wurden sie publiziert in GARAS, K.: *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*. Budapest 1980, Nr. 55 mit Abb. (Nr. 681).

<sup>14</sup> HORNER 1809 (wie Anm. 8), S. 5, der Name Balassa ist hier zu Palasch verballhornt. Unter diesem Namen ist Balassa in der ganzen bisherigen lexikalischen Literatur über J. R. Füssli bekannt.

<sup>15</sup> U. a. PÖTZL-MALIKOVA, M.: *Franz Xaver Messerschmidt*. Wien – München 1982, S. 235-236, Nr. 50, mit Abb.



2. J. R. Füßli – L. Jansch: Blick auf Burg und Stadt Pressburg, Zeichnung. Wien, Albertina Museum. Foto: Albertina, Wien.

Ungarn.<sup>16</sup> Da er überwiegend in Pressburg, in seinem neuerbauten Palais lebte,<sup>17</sup> übersiedelte dorthin auch Johann Rudolf Füßli.

In den nachfolgenden Jahren verlor der Sekretär Füßli das Interesse an der Kunst nicht, er übte sie aber offenbar nur gelegentlich aus. In der Literatur werden mehrere Werke erwähnt, die möglicherweise in dieser Zeit entstanden sind, doch sind diese heute verstreut und meist unauffindbar. Seine guten gesellschaftlichen Kontakte in Pressburg, die er bei seiner

Anstellung leicht knüpfen konnte, belegen zwei Ansichten der Pressburger Burg und Umgebung, die er zusammen mit dem bekannten Vedutisten Laurenz Jansch ausgeführt hatte [Abb. 2]. Sie befinden sich in der Albertina und sind wohl im Auftrag von Albert von Sachsen-Teschen entstanden.<sup>18</sup> Bekannt ist auch ein graphisches Porträt des Pressburger Bürgermeisters und Historiographen Karl Gottlieb von Windisch aus dem Jahre 1765 [Abb. 3],<sup>19</sup> für dessen Publikation *Politische, geographische und historische*

<sup>16</sup> Graf Franz de Paula Balassa (1736 – 1807), Kommandeur des St. Stephansordens, bekleidete unter Maria Theresia und Joseph II. viele bedeutende Posten und war auch schriftstellerisch tätig. Er war u. a. in den Jahren 1785 – 1790 Banus von Kroatien. – MARKÓ, L. (Hrsg.): *Új magyar életrajzi lexikon*. Bd. 1. Budapest 2001, S. 292.

<sup>17</sup> Der vordere Trakt dieses 1754 – 1762 erbauten Gebäudes (Adresse: Bratislava, Panská 15) hat sich erhalten und ist u. a. Sitz des Vereins der slowakischen Architekten. – HOLČÍK, Š. – RUSINA, I.: *Bratislava alt und neu*. Bratislava 1987, S. 375, Nr. 35, mit Abb.

<sup>18</sup> Wien, Albertina Museum, Inv. Nr. 14714, 14715. Die erste, hier abgebildete Zeichnung trägt am alten Unterlagskarton

die Beschriftung: „La Vue du Chateau et de la Ville de Pressbourg prise de l’Ile de Bruckau. Nic. [sic!] Jansch et Fneszli.“ – KO-SCHATZKY, W. (Hrsg.): *200 Jahre Albertina*. [Ausst.-Kat.] Wien 1969, S. 52-53, Kat. Nr. 71 (Inv. Nr. 14.714). Von Füßli sind wohl nur die in diesen Blättern eingezeichneten Figuren im Vordergrund.

<sup>19</sup> Das graphische Blatt existiert in zwei Versionen, wobei das zweite, im Porträt identische Blatt mit reicher Rokoko-Ornamentik von Sebastian Zeller umrahmt ist. – PATAKY, D.: *A magyar rézmetség története*. Budapest 1951, S. 128; CENNER-WILHELM, G.: Das grafische Porträt in Ungarn im 18. Jahrhundert. In: *Niedzica Seminars IV (Late Baroque Art in the 18<sup>th</sup> Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary, 1987)*. Cracow 1990, S. 191, Abb. 118.



*Beschreibung des Königreichs Ungarn* aus dem Jahre 1772 er ein Frontispice beisteuerte.<sup>20</sup> In Diensten von Graf Balassa, der auch Obergespan des damals zu Ungarn gehörenden Syrmien – dem östlichen Teil von Slavonien – war, reiste er auch in diese Gegend, was seine Zeichnung der Festung in der Stadt Illok aus dem Jahr 1768 beweist.<sup>21</sup> Während dieses Aufenthaltes entstanden wohl auch zwei, heute verschollene Darstellungen einer slawonischen Hochzeit und einer Hinrichtung.<sup>22</sup>

In Pressburg traf sich Füssli von neuem auch mit Franz Xaver Messerschmidt, der dort im Sommer 1777 Zuflucht bei seinem Bruder gefunden hatte.<sup>23</sup> Nach seiner eigenen Aussage<sup>24</sup> begegnete er ihm schon 1760 in Wien, also in der Zeit, als er an der Akademie zu studieren begann, während der nur um ein Jahr ältere Bildhauer bereits seine ersten bedeutenden selbständigen Werke schuf. Über die neue Begegnung in Pressburg, die er viele Jahre später in seinen *Annalen* um ein Jahr zu früh datierte, schreibt er: „Ich fand ihn 1776 in Pressburg in einer kleinen Wohnung, ganz einsam, und nur mit dem allerunentbehrlichsten Bedürfnissen versehen, sich mit dem Studium seiner Kunst beschäftigen; und von allen Menschen abgesondert, bloß für seine Kunst leben.“<sup>25</sup> Das hier vermittelte Bild von Messerschmidt war sicher durch den Umstand bedingt, dass Füssli den Künstler am Beginn seiner Pressburger Zeit getroffen hat, als dieser in der für ihn neuen Umgebun noch wenige Kontakte, und daher auch wenig Mittel zur Verfügung hatte. Füsslis Bericht hatte aber einen wesentlichen Einfluss auf die spätere unrichtige Vorstellung von Messerschmidt als einem Künstler, der in Pressburg als Eigenbrötler armselig lebte und alles seiner Kunst opferte. Kurz danach, 1778, kam Füssli in das Domizil des Künst-



3. J. R. Füssli: Karl Gottlieb von Windisch, 1765, graphisches Blatt. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv. Foto: ÖNB, Wien.

<sup>20</sup> PATAKY 1951 (wie Anm. 19), S. 128.

<sup>21</sup> Wien, Albertina Museum, Inv. Nr. 5244, Beschriftet am unteren Rand von der Hand Füsslis: „Die Mittägliche Seite der Vestung Illock, ehemaliger Residenz deren Syrmischen Herzogen; A<sup>o</sup> 1768 gezeichnet“, signiert rechts unten: „gezeichnet R. Füessly 1768“.

<sup>22</sup> Nach HORNER 1809 (wie Anm. 8), S. 5-6, gehörten diese Zeichnungen „im größten Formate auf blauem Papier getuscht, und mit Weiß aufgehöbt“ zu den Werken, die J. R. Füssli 1770 nach Zürich mitgebracht hat. Die Werke sind heute verschollen.

<sup>23</sup> Messerschmidt kam nach Pressburg im August 1777 und starb dort 6 Jahre später, am 19. (?) August 1783. Zu diesem seinem letzten Lebensabschnitt siehe PÖTZL-MALIKOVA 1982 (wie Anm. 15), S. 57-67.

<sup>24</sup> Siehe den zweiten Teil von H. R. Füsslis *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*, der 1802 in Wien erschienen ist. In ihm wird u. a. die Geschichte der Bildhauerei in Österreich beschrieben. Messerschmidt sind hier die Seiten 21-28 gewidmet, das Kennenlernen dieses Künstlers an der Akademie, erwähnt Füssli auf der Seite 22.

<sup>25</sup> FÜESSLI 1802 (wie Anm. 24), S. 25.

lers, als dieser gerade mit großer Bravour aus Holz einen Merkur schnitzte.<sup>26</sup> In den *Annalen* unerwähnt geblieben ist dagegen ein heute verschollenes Alabastermedaillon mit seinem Porträt, das Messerschmidt in dieser Zeit geschaffen hat.<sup>27</sup> Die Passage über Messerschmidt ist in Füsslis *Annalen* unproportional lang und mit viel Anerkennung geschrieben, und – was sonst nicht vorkommt – er beschreibt dabei seine persönlichen Begegnungen mit ihm. Dies alles sind Hinweise, dass er zu Messerschmidt eine gute freundschaftliche Beziehung hatte. Mitte des Jahres 1778 verließ Füssli Pressburg für immer und ging als Geometer nach Syrmien. Sein persönlicher Kontakt zu Messerschmidt war damit zu Ende, eine lebendige, positive Erinnerung an diesen Künstler blieb ihm aber offenbar noch lange Jahre erhalten.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1770 reiste Füssli aus privaten Gründen nach Zürich und kehrte erst im Frühjahr 1771 nach Pressburg zurück. In dieser Zeit entstand das *Domus Fueslinorum*<sup>28</sup> ein Werk mit graphischen Bildnissen des Johann Caspar Füssli, seiner Frau und seiner Kinder, das die Bedeutung dieser bekannten Züricher Familie noch einmal beschwor. Aus diesem Werk stammt das einzige, bisher bekannte, hier abgebildete Porträt des jungen Johann

Rudolf Füssli, das auch als selbständiger Stich in mehreren Sammlungen zu finden ist. Einige davon sind mit einer serbischen Inschrift versehen, deren Formulierung die allgemein verbreitete Meinung bestätigt, dass sich J. R. Füssli am *Domus Fueslinorum*, dessen Blätter nicht signiert sind, maßgeblich beteiligt hatte.<sup>29</sup> Außerdem beweist diese Inschrift auch seine damals schon bestehende Beziehung zu Syrmien.<sup>30</sup> Wahrscheinlich in dieser Züricher Zeit ist auch ein Ölgemälde, „*Die Spieler*“, entstanden, das durch einen Stich bekannt ist.<sup>31</sup> Dieses Werk ist ein charakteristisches Beispiel für die Fabulierkunst J. Rudolf Füsslis und zugleich für seine Vorliebe für eine düster-groteske Stimmung, die man auch aus den anderen wenigen, bisher bekannten Werken herauslesen kann.

Johann Rudolf Füssli reiste im April 1771 jedoch nicht allein nach Pressburg zurück. Mit ihm verließ Zürich auch ein junger Schützling seines Vaters namens Johann Jacob Meyer [Abb. 5],<sup>32</sup> Sohn eines in Zürich angesehenen *Wundarztes* (Chirurgen).<sup>33</sup> Von dessen vier Söhnen folgten drei der vorgegebenen ärztlichen Laufbahn, nur dieser eine hatte für das Studium ein zu „*schwaches Gedächtnis*“. Er zeichnete aber gerne, so dass er in die sog. Kunstschule zu

<sup>26</sup> Ibidem, S. 28. Zu diesem Werk, das heute verschollen ist, siehe PÖTZL-MALIKOVA 1982 (wie Anm. 15), S. 235, Nr. 47.

<sup>27</sup> Das heute verschollene Porträtmedaillon ist in der Messerschmidt-Literatur bisher unbekannt. Vgl. dazu weiter, S. 283.

<sup>28</sup> Der genaue Titel dieses Werkes ist *Domus Fueslinorum, artis pingendi Cultrix, a cara manu Imaginibus expressa, A° MDCCCLX-XI*. Im Exemplar der Zentralbibliothek Zürich, das mir zur Verfügung stand (Sign. KK 3628), fehlt die Darstellung der jüngsten Tochter Anna, so dass hier nur 6 Profilbildnisse zu sehen sind.

<sup>29</sup> Diese Beschriftung in gekünstelt gestalteter, kaum lesbarer serbischer Schrift befindet sich z. B. auf einem Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotothek (siehe Abb. 1). Man kann aus ihr wenigstens soviel verstehen, dass Füssli ein Beamter („Schreiber“) der Syrmischen Gespanschaft sei und dass er selbst dieses Bildnis geschaffen hat. Am Blatt des *Domus Fueslinorum* steht dagegen die Unterschrift: „*J. Rodolphus Fuesslinus Gaspar. Filius natu maximus*“. In der bisherigen Literatur zieht nur BOERLIN-BRODBECK 1978 (wie Anm. 5), S. 155, die Autorschaft J. Rudolf Füsslis an *Domus Fuesslinorum* in Zweifel. Die graphische Ausführung stammt von J. R. Schellenberg.

<sup>30</sup> Über die Umstände wann und wie diese zweite Fassung desselben Blattes entstanden ist, wissen wir nichts Näheres, es ist aber wahrscheinlich, dass dieses Blatt ebenfalls in Zürich gedruckt wurde und J. R. Füssli es dann nach Pressburg mitnahm.

<sup>31</sup> Heute im Kunsthaus Zürich, Kellersche Sammlung, Inv. Nr. 175. Eine graphische Nachbildung dieses Werkes und seine Beschreibung findet man in HORNER 1809 (wie Anm. 8), Frontispice und S. 4-5.

<sup>32</sup> Die grundlegende Literatur über diesen wenig bekannten Künstler ist die bereits erwähnte Publikation: FÜESSLI, J. C.: *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*; Bd. 4. [s. 1.] 1774, S. 236-239; Bd. 5 (Anhang). [s. 1.] 1779, S. 163-173, mit Abb von J. H. Lips auf S. 162 (siehe Abb. 5). Vgl. auch BRUN, C.: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*. Bd. 4 (Supplement). Frauenfeld 1917, S. 307-308. Sonst findet man in den Lexika nur einen kurzen Lebenslauf J. J. Meyers mit knappen Angaben.

<sup>33</sup> HIRZEL, H. C.: *Biographische Nachricht von Herrn Stadtarzt Meyer von Zürich*. Zürich 1788.

Johann Balthasar Bullinger kam.<sup>34</sup> Nach drei Jahren suchte sein Vater Rat bei J. Caspar Füssli d. Ä., der bei diesem *Jacques* eine Begabung für die Landschaftsmalerei entdeckte und ihn weitere drei Jahre nach seiner Anweisung Werke verschiedener Künstler kopieren ließ. Nun sollte der damals 22-jährige Meyer nach Wien reisen, um an der Akademie bei dem bedeutenden Landschaftsmaler Johann Christian Brand, einem guten Bekannten von J. Rudolf Füssli zu studieren.

In Wien wurde Meyer unter die „privaten“ Schüler Brands aufgenommen, d. h. er hatte eine engere Beziehung zu seinem Lehrer als andere Studenten, zahlte ihm sicher extra Lehrgeld und wohnte auch bei ihm. Seine offizielle Inskribierung in der Akademie-Matrikel konnte zwar nicht gefunden werden, er genoss aber offenbar alle Vorteile eines Schülers dieser Institution. So konnte er sich auch an zwei, von Maria Theresia finanzierten Exkursionen ausgewählter Studenten beteiligen, die unter der Führung des Professors Brand und des Direktors der Akademie, des Kupferstechers Jakob Schmutzer zum Zeichnen für zwei Wochen in die Umgebung von Theben/Devín und ein anderes mal für drei Wochen nach Schloss Austerlitz/Slavkov reisten.

Im Gegensatz zu J. Rudolf Füssli sind wir über Meyers Studienjahre in Wien ziemlich gut informiert, denn J. Caspar Füssli d. Ä. der in ihn viele Hoffnungen setzte, publizierte in seiner *Geschichte der besten Maler* zwei umfangreiche Beiträge über ihn. In dem ersten veröffentlichte Füssli einen Brief von einem gewissen Heinrich Werdmüller, datiert mit 17. August 1774, der in ihm außer über Meyer auch über andere junge Künstler berichtet.<sup>35</sup> In dem zweiten Beitrag<sup>36</sup> zitiert er u. a. ziemlich ausführlich aus Meyers Tagebuchnotizen über die beiden erwähnten Reisen. Dieselben, noch um einiges erweiterten Passagen



4. F. X. Messerschmidt: Graf Franz de Paula Balassa, 1777 – 1783, Alabastermedaillon. Zagreb, Hrvatski povijesni muzej. Foto: Hrvatski povijesni muzej, Zagreb.

aus Meyers Tagebuch finden wir auch in einer nicht näher bezeichneten und nicht datierten Druckschrift über Meyers frühe Wiener Zeit, die für uns vor allem deswegen interessant ist, weil hier auch eine kurze Beschreibung des Austerlitzer Schlosses von Meyer abgedruckt ist, in der er als einziges konkretes Werk das Kruzifix in der Schlosskapelle nennt, das „von meinem Freund Messerschmied in Holz geschnitten“ worden ist.<sup>37</sup> Wir wissen nichts Näheres über die Entstehung und Bestimmung dieser Schrift, so dass sie uns keine eindeutige Antwort auf die Frage geben kann, ob die später nachgewiesene Freundschaft Meyers mit Messerschmidt schon damals in Wien, in den für

<sup>34</sup> Diese Züricher „Kunstschule“ an der damals der Maler und Kupferstecher J. B. Bullinger (1713 – 1793) das Zeichnen unterrichtete, war eine Fortbildungsanstalt für Handwerker.

<sup>35</sup> Siehe Anm. 32. Den Autor dieses Briefes kann man identifizieren mit Johann Heinrich Werdmüller (1742 – 1819), einem Maler und Graphiker in Zürich. Ein Verwandter von ihm lebte in der Umgebung von Pressburg und war mit Meyer befreundet (siehe weiter, Anm. 67 und 74), so dass er durch diesen sicher gut informiert war. Über die eigenen Söhne publizierte J. Caspar Füssli „in vornehmer Zurückhaltung“

keine Beiträge, so dass uns frühe Angaben über sie, vor allem über J. Rudolf und J. Caspar d. J. fehlen.

<sup>36</sup> Siehe der in Anm. 32 zitierte 5. Band aus dem Jahre 1779, der der jungen Generation gewidmet ist. Das hier genannte Tagebuch Meyers musste sich damals schon in Zürich befinden haben.

<sup>37</sup> Vgl. dazu PÖTZL-MALIKOVA 1982 (wie Anm. 15), S. 230-231, Nr. 31, mit Abb. Der Altar, auf dem das Kruzifix steht, ist 1769 errichtet worden.



5. J. H. Lips: J. Jacob Meyer, 1779, graphisches Blatt. Repro: FÜESSLI 1779 (wie Anm. 32), S. 162.

den Bildhauer so schicksalhaften Jahren 1771 – 1772 begann. Diese Schrift befindet sich im Nachlass der

prominenten Züricher Ärztesfamilie Hirzel in der Zentralbibliothek in Zürich, wo auch etliche Briefe von Meyer aus Wien, aus den Jahren 1772 – 1774 an seinen besten Freund Johann Conrad Hirzel d. J. aufbewahrt sind.<sup>38</sup> Dieser, später ein bekannter Züricher Arzt, studierte in den Jahren 1770 – 1772 in Wien Medizin und wohnte zusammen mit Meyer bei J. Chr. Brand.<sup>39</sup> Im Jahre 1772 kam dann für einen kürzeren Studienaufenthalt Meyers Bruder Joh. Conrad d. J. nach Wien, der bereits in Strassburg sein Medizinstudium abgeschlossen hatte.<sup>40</sup> Die Beziehung zwischen diesen beiden Brüdern war besonders eng, der nur um zwei Jahre ältere, 1747 geborene Johann Conrad war die Bezugs- und Autoritätsperson für Johann Jacob, und vermittelte oft zwischen ihm und den Eltern.

Der Aufenthalt in Wien entwickelte sich anfangs für Meyer ziemlich erfolgreich. Er beteiligte sich 1772 in der Akademie an den jährlichen Preisausschreiben und gewann im Landschaftszeichnen unter 18 Beteiligten den zweiten Preis.<sup>41</sup> Ausführlich und mit viel Begeisterung referierte er am 30. Dezember 1772 in einem seiner Briefe an Freund Hirzel der schon wieder in Zürich war, über die große Feier, bei der er aus der Hand des Protektors der Akademie, des Fürsten Kaunitz, die silberne Medaille erhielt.<sup>42</sup>

Eine Möglichkeit in Wien vor die breite Öffentlichkeit zu treten bot sich J. Jacob Meyer im Frühjahr 1774, bei der ersten Ausstellung der Akademie außerhalb ihres Hauses im Kleinen Redoutensaal, an der sich auch F. X. Messerschmidt mit mehreren Werken beteiligte.<sup>43</sup> Meyer, der hier eine Landschaft

<sup>38</sup> Zentralbibliothek Zürich, FA Hirzel, Nr. 314,33-40 (Briefe von J. J. Meyer), Nr. 314,41 (Druckschrift über den frühen Wiener Aufenthalt des J. J. Meyer). Der lebenslange gute Freund von Meyer, Johann Caspar Hirzel d. J. (1751 – 1817) war der Sohn des ersten Stadtarztes J. Caspar Hirzel d. Ä., der eine der führenden Persönlichkeiten im damaligen Zürich war.

<sup>39</sup> Über die Zeit, in der Meyer in Wien zusammen mit Hirzel gelebt hat, erfahren wir verschiedenes Persönliche auch in WIRZ, A. H.: *Leben Herrn Hans Caspar Hirzels. Arzbiaters und Stifters der Hülfsgesellschaft in Zürich*. Zürich 1818, S. 9-15.

<sup>40</sup> USTERI, P.: *Denkrede auf Hans Conrad Meyer, ersten Wundarzt am Kantonospitale und Lehrer am medizinisch-chirurgischen Kantonalinstitute in Zürich*. Zürich 1813. Über seine Reise nach Wien siehe ein Notizblatt im Archiv des Medizinhistorischen

Instituts der Universität Zürich, in Meyer Porträtsammlung, PN 94.02, Schachtel 21, Nr. 06.

<sup>41</sup> WEINKOPF, A.: *Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 und 1790*. Wien 1875, S. 33. Nach Weinkopf fand 1772 anlässlich der Vereinigung der Akademien noch ein Preisausschreiben statt, dann gab es sie bis 1781 nicht mehr. Die Zeichnung Meyers hing unter anderen Preisstücken im Modellzimmer der Akademie, heute ist sie verschollen.

<sup>42</sup> Zentralbibliothek Zürich, FA Hirzel, Nr. 314,33.

<sup>43</sup> TROST, A.: Der älteste Wiener Kunstausstellungskatalog. In: *Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, 1925, S. 99-103. Die ausgestellte *Landschaft* von Meyer wird hier auf S. 101 genannt, die Werke Messerschmidts auf S. 102.

ausstellte, beeilte sich wieder, darüber mit Freude seinem Freund Hirzel in Zürich zu berichten.<sup>44</sup>

In demselben Jahr 1774 besuchte J. Rudolf Füssli auf einer seiner Reisen nach Wien auch J. Jacob Meyer und begutachtete dessen bisherige Werke. Er fand, dass es jetzt an der Zeit wäre, dass sich Meyer fern von der Akademie zu mehr Selbständigkeit entwickeln würde und nahm ihn daher mit nach Pressburg.<sup>45</sup> Er war damals schon mit einer reichen Witwe verheiratet, so dass Meyer bei ihm, in seinem Haus wohnen konnte.<sup>46</sup>

Aus dieser frühen Pressburger Zeit sind Nachrichten von einigen selbständigen Werken Meyers erhalten.<sup>47</sup> Zwei Zeichnungen der Pressburger Burg brachte J. Rudolf Füssli dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen, der sie angeblich in seine Sammlungen eingereiht hat.<sup>48</sup> Für den Präsidenten der Ungarischen Hofkammer, Graf Johann Nepomuk Erdödy<sup>49</sup> malte Meyer einige Landschaften und im Landhaus des *Hof-Kammeraths Kempeli*<sup>50</sup> schmückte er einen ganzen Sommer lang zwei Zimmer mit Fresken aus, die Landschaften darstellten. Diese Werke, bei denen J. Rudolf Füssli eine bedeutende Vermittlerrolle spielte, sind heute verschollen, wahrscheinlich vernichtet. Bisher bekannt sind aus der Pressburger

Zeit nur graphische Blätter, die nach Meyers Vorlagen gestochen wurden. Das bedeutendste von ihnen ist ein Stich von J. E. Mansfeld mit einem Panorama von Ofen/Buda aus dem Jahre 1777,<sup>51</sup> der darauf schließen lässt, dass sich Meyer kurz vorher in dieser Stadt aufgehalten hat. Später, in verkleinertem Format, gestochen von Peter Westermeyer, bildet es eine der vier Illustrationen Meyers in der zweibändigen Ausgabe der *Geographie des Königreichs Ungarn* von Karl Gottlieb von Windisch, die 1780 in Pressburg erschienen ist. Ein weiteres großes Blatt in diesem Buch, ebenfalls von Westermeyer ausgeführt, stellt eine Ansicht von Pressburg dar.<sup>52</sup> Auf der Titelseite von beiden Bänden, befinden sich noch kleine Veduten von Theben/Devín und Lanschütz/Bernolákovo, gestochen von C. Kohl.<sup>53</sup> Meyer musste die Vorlagen für diese weiteren drei Stiche noch vor dem Frühjahr 1779 gezeichnet haben, denn dann verließ er Pressburg und reiste nach Südungarn. Privaten Charakter haben dagegen einige bisher unpublizierte Skizzen aus der Umgebung von Pressburg, die sich heute in der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich befinden [Abb. 6-7].<sup>54</sup> In allen diesen Blättern zeigt sich Meyer als ein Künstler, der unpräzise, mit zarten Linien der Wirklichkeit nachgeht und mit

<sup>44</sup> Meyer beschreibt in seinem Brief vom 11. April 1774 (siehe Zentralbibliothek Zürich, FA Hirzel, Nr. 314,39) auch den großen Andrang der Menschen, die schon am ersten Tag diese Ausstellung sehen wollten und meinte, sie sei nach dem Vorbild von Pariser Ausstellungen veranstaltet worden.

<sup>45</sup> Siehe Anm. 32.

<sup>46</sup> HORNER 1809 (wie Anm. 8), S. 6.

<sup>47</sup> Die folgenden Arbeiten Meyers in Pressburg sind nach FÜESSLI 1779 (wie Anm. 32), S. 172-173, zitiert.

<sup>48</sup> Nach J. Caspar Füssli wurde Meyer dafür vom Herzog Albert von Sachsen-Teschen mit einer goldenen Uhr und Medaille beschenkt. In der graphischen Sammlung des Herzogs im Albertina Museum in Wien, waren keine Werke des J. Jacob Meyer zu finden.

<sup>49</sup> Zum Grafen Johann Nepomuk Erdödy (1723 – 1789) siehe auch S. 278-279.

<sup>50</sup> Es handelt sich hier wohl um den Hofkammerrat Wolfgang von Kempelen (1734 – 1804) den Erfinder des Schachautomaten.

<sup>51</sup> RÓZSA, G.: *Budapest régi látképei / Alte Ansichten von Budapest 1493 – 1800*. Budapest 1999, S. 142-143, Nr. 145, 145a. J. J. Meyer ist hier als ein österreichischer Künstler bezeichnet.

<sup>52</sup> Als selbständiges Blatt befindet es sich in der Graphischen Sammlung der Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. C-7207 und C-8267. Publ. in JANČOVÁ, K.: *Bratislava v grafike minulých storočí*. In: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, S. 317, Nr. 104.

<sup>53</sup> SZABOLCSI, H. – GALAVICS, G. (Hrsg.): *Művészet Magyarországon 1780 – 1830*. [Ausst.-Kat.] Budapest 1980, S. 217, Kat. Nr. 155 (Galavics Géza), Abb. Taf. 69.

<sup>54</sup> In der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich, befinden sich in der Mappe N 17 mehrere bisher unpublizierte Zeichnungen von J. J. Meyer. Aus seiner frühen Pressburger Zeit stammen wohl folgende undatierte Werke: Nr. 3. *Einsiedelei auf dem Gemenberg bei Pressburg* (siehe Abb. 7), Nr. 4. *Grabstätte des Frater Johannes auf dem Gemenberg*, Nr. 5. *Wasserfall im Grütth bei Pressburg*, Nr. 6. *Waldpartie im Grütth bei Pressburg* (siehe Abb. 6), Nr. 7. *In der Au bei Pressburg* (2 Blätter).



6. J. J. Meyer: *Motiv aus den Kleinen Karpaten (Waldpartie im Grütth bei Pressburg)*, Zeichnung. Zürich, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung. Foto: Kunsthaus Zürich.

feinen Nuancen in der Lavierung die Raumverhältnisse andeutet.

In Zürich war damals Meyer mindestens genau so bekannt wie in Pressburg. Durch seine Eltern wurde auch Johann Caspar Lavater auf ihn aufmerksam. Sie zeigten ihm die letzten Bilder, die sie aus Pressburg von ihrem Sohn bekommen hatten. Von diesen hatte Lavater einen so positiven Eindruck, dass er spontan, am 3. Februar 1777, einen enthusiastischen, heute in seiner Korrespondenz in einer Abschrift erhaltenen Brief an Johann Jacob Meyer schickte, in dem er ihn zur Rückkehr nach Zürich aufforderte.<sup>55</sup> Um Meyer sofort nach der Rückkehr Arbeit zu verschaffen, bestellte Lavater bei ihm zugleich ein Gemälde des Rheinfalls bei Schaffhausen, das er

nach seinen „Ideen“ ausführen sollte. Obwohl Meyer nicht auf Dauer im Ausland bleiben wollte, folgte er dieser Aufforderung nicht. Er fühlte sich wohl noch nicht genügend vorbereitet dazu, um, wie man es von ihm erwartet hatte, mit Anstand und Ehre in seine Vaterstadt zurückzukehren.<sup>56</sup> Der Kontakt mit Lavater blieb aber bestehen, von den Werken, die Meyer in den folgenden Jahren nach Zürich geschickt hatte sind einige auch ihm gewidmet. Immer erbittet sich Meyer dabei auch dessen Urteil über seine Kunst.<sup>57</sup> Neben ihm war es weiterhin Johann Caspar Füssli der Ältere, dessen Meinung für Meyer sehr wichtig war.<sup>58</sup>

In dieser Zeit schwebte Johann Jacob Meyer ein anderes Reiseziel vor: er sollte durch die Vermitt-

<sup>55</sup> Siehe Anhang I. Eine weitere, undatierte Abschrift dieses Briefes aus der Hand des J. Conrad Meyer d. J. befindet sich in der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich, Briefe P 205 (zitiert weiter als GSKZ, P 205) unter Nr. 37.

<sup>56</sup> FÜESSLI 1774 (wie Anm. 32), S. 238.

<sup>57</sup> Siehe weiter, S. 273-274. In den Briefen J. J. Meyers, die sich

aus seinem Aufenthalt im Ausland erhalten haben (GSKZ, P 205) wird Lavater von ihm öfter erwähnt (meist unter dem Namen „Herr Vetter Helfer“).

<sup>58</sup> Siehe weiter, S. 273. Meyer titulierte ihn in seinen Briefen immer mit „Herr Rathschreiber“, da dieser einige Zeit lang in Zürich das Amt des Ratschreibers, eines städtischen „Notars“ ausgeübt hatte.

7. J. J. Meyer: *Einsiedelei auf dem Gemenberg/Kamzík bei Pressburg, Zeichnung. Zürich, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung. Foto: Kunsthaus Zürich.*



lung seines Freundes, des Malers Johann Martin Stock, der damals in Pressburg lebte,<sup>59</sup> nach Siebenbürgen reisen, um beim Gouverneur des Landes und bekannten Kunstsammler Baron Samuel von Brukenthal zu arbeiten. Nach langem Warten kam aber von Brukenthal wegen der damaligen ungünstigen politischen Lage eine Absage, was Meyer in eine missliche finanzielle Lage brachte und das umso mehr, als auch Herzog Albert von Sachsen-Teschen ihm damals seine vier Zeichnungen zurückgeschickt hat.<sup>60</sup> Darum empfing er zuerst

mit Freude das Angebot von Johann Rudolf Füssli, mit ihm nach Syrmien zu reisen.<sup>61</sup> Dieser befand sich damals auch in einer prekären Situation. Seine Ehe wurde auf Betreiben seiner Ehefrau und deren Verwandten geschieden, der Grund dafür war angeblich vor allem die zu freizügige Art, mit der er mit ihrem Vermögen umgegangen war.<sup>62</sup> Bei der unangenehmen Situation, in die er damit in Pressburg geraten war, wünschte er sich möglichst bald die Stadt zu verlassen. Er war daher sicher sehr froh, dass er durch den Grafen Balassa damals die

<sup>59</sup> Der Maler Johann Martin Stock (1742 – 1800) aus Siebenbürgen, kam 1763 nach Wien, wo er an der Akademie zuerst Malerei, dann die Kupferstecherkunst studierte. Seit 1773 lebte er in Preßburg. 1783 übersiedelte er in seine Geburtsstadt Hermannstadt/Sibiu, wo er in die Dienste des Barons Samuel von Brukenthal trat. – BIELZ, J.: Johann Martin Stock, Siebenbürgischer Bildnismaler des 18. Jahrhunderts. In: STEPHANI, B. (Hrsg.): *Sie prägten unsere Kunst*. Cluj-Napoca 1985, S. 141-146.

<sup>60</sup> Nach einem Brief des J. Jacob Meyer an seinen Bruder J. Conrad vom 25. Juni 1778 (GSKZ, P 205, Nr. 52).

<sup>61</sup> Laut Brief des J. J. Meyer an seine Eltern, vom 20. Mai 1778, in dem er ihnen den Aufenthalt mit Füssli in Syrmien als sehr vorteilhaft schildert (GSKZ, P 205, Nr. 45).

<sup>62</sup> Nach HORNER 1809 (wie Anm. 8), S. 6. Siehe dazu auch einen Brief des J. R. Füssli vom 21. August 1778 aus Mitrowitz in Syrmien (heute Mitrovica in Serbien) an seinen Vater (GSKZ, P 205, Nr. 10). Aus diesem Brief erfahren wir auch, dass er aus dieser Ehe einen Sohn hatte, der aber sehr früh starb.

Stelle eines Geometers in Syrmien bekommen hatte. Mit einigen Gehilfen sollte er auf den Gütern des Fürsten Odescalchi, die Landvermessungsarbeiten durchführen.<sup>63</sup>

Füssli reiste nach Illok in Syrmien schon um die Mitte des Jahres 1778, aber ohne Meyer. Dieser musste zuerst in Pressburg seine Schulden begleichen und wartete daher dort auf Geld aus Zürich, um das er seine Familie ersucht hatte.<sup>64</sup> Auch nach dem Erhalt der benötigten 200 Gulden beeillte sich aber Meyer keineswegs Füssli rasch zu folgen, sondern er blieb einige Monate in Pressburg. Er hatte große Bedenken vor einer Reise ins Ungewisse, die er ganz allein und ohne entsprechende Sprachkenntnisse meistern sollte.<sup>65</sup>

Die Familie in Zürich, die von *Jacques* lange Zeit keine Nachricht erhielt, war beunruhigt, glaubte, dass er schon Pressburg verlassen habe und suchte Auskunft über seinen Verbleib bei jedem der ihn kannte. Vor allem war es natürlich die Füssli Familie, die sie mit Fragen bombardierte. Zwischen Johann Rudolf Füssli in Syrmien und seiner Familie in Zürich sind deswegen mehrere Briefe ausgetauscht worden, von denen sich einige erhalten haben. In einem Brief vom 16. März 1779<sup>66</sup> bittet auch Johann Caspar Füssli d. J., der ein Freund der Brüder Meyer war, seinen älteren Bruder, sich auch weiterhin des *Jacques* anzunehmen, damit er kein Geld mehr „*vom Haus aus*“ nötig habe.

Das Interessanteste in diesem Brief betraf aber nicht den jungen Meyer, sondern den Bruder Johann Heinrich, der im Oktober 1778 überraschend aus Rom nach Zürich kam und in seiner Geburtsstadt mit solcher Begeisterung empfangen wurde, dass er sich entschloss, dort bis April 1779 zu bleiben. Der einsame, damals schon kranke, in einem entlegenen, kaum urbanisiertem Land lebende Johann Rudolf

musste den Bericht über die Erfolge seines Bruders in großen europäischen Kulturzentren sicher mit ziemlicher Bitterkeit gelesen haben, und das umso mehr, als Heinrich es nicht für nötig hielt, ihm während des ganzen Züricher Aufenthalts wenigstens ein paar Zeilen zu schreiben.

Ein Freund von Johann Jacob Meyer an den sich sein älterer Bruder im Jahre 1778 während der Suche nach ihm gewandt hat, war der bereits genannte Maler Johann Martin Stock. Allerdings hat dieser erst sehr spät, am 10. November 1779 geantwortet,<sup>67</sup> als die Familie Meyer mit ihrem *Jacques* schon längst wieder in Verbindung war.

Nach seinen Worten hat Stock J. Jacob Meyer sehr eindringlich davon abgeraten Pressburg zu verlassen und nach Syrmien zu reisen, dieser ließ sich aber nicht überzeugen. Seine Antwort war, er könne nicht anders, er müsse dorthin, weil sich das seine Familie wünsche. Über J. Rudolf Füssli äußerte sich Stock ziemlich abschätzig, und bedauerte Meyer, dass er dem Rat von jemandem folgen solle, der „*selbst so rathsbedürftig ist*“.

Den Briefkontakt mit einem Züricher Arzt nutzte Stock gleich auch für ein eigenes Anliegen. Er teilte ihm mit, dass er aus Bewunderung für die physiognomischen Beobachtungen des Johann Caspar Lavater selbst „*100 Köpfe nach der Natur*“ gezeichnet habe und zwar aus seinem Fenster, das auf einen Markt führt, wo er „*durchaus merkwürdige Persohnen*“ zu sehen bekam. Er legte seinem Brief „*eine Probe*“ davon bei und bat Dr. Meyer, dass er sie mit „*geborsamsten Respect bey Gelegenheit*“ Herrn Lavater vorlege. Keine von diesen physiognomischen Studien des Johann Martin Stock ist bisher gefunden worden und ob Lavater die *Probe* erhalten und wie er sie beurteilt hat, ist auch nicht bekannt.

<sup>63</sup> Die Fürsten Odescalchi erhielten diese Ländereien als Lehen des Kaisers nachdem sich die Türken von dort zurückziehen mußten. Sie lebten aber nach wie vor in Rom und hatten dort nur einen Verwalter.

<sup>64</sup> Siehe Brief vom 20. Mai 1778 (wie Anm. 61).

<sup>65</sup> Ein Grund für Meyers Zögern war auch ein verärgerter Brief Füsslis vom 22. August 1778 (GSKZ, P 205, Nr. 12), in dem er ihm schreibt, dass er ja machen könne was er wolle, entweder in Pressburg bleiben oder zu ihm kommen, es solle ihm aber bewußt sein, dass er ihn eigentlich nicht braucht

und ihn nur deswegen nach Syrmien eingeladen hat, damit sich seine finanzielle Lage verbessert.

<sup>66</sup> GSKZ, P 205, Nr. 9.

<sup>67</sup> GSKZ, P 205, Nr. 93. Ein weiterer Freund von *Jacques* an den sein Bruder bei der Suche nach ihm geschrieben hat, war der in Anm. 35 bereits zitierte Herr Werdmüller. Siehe dessen französischen Brief vom 18. Oktober 1779 (GSKZ, P 205, Nr. 96). Der Tenor seiner kurzen Antwort ist ähnlich jenem des Briefes von Stock.



Auf Drängen seines Bruders hat Meyer dann doch an Füssli geschrieben. Allerdings erst im Oktober 1778,<sup>68</sup> in einer, für eine solche Reise schon ungünstigen Zeit. Ein geplanter Aufenthalt Füsslis in Wien wo ihn J. Jacob Meyer treffen wollte, konnte nicht stattfinden, denn Füssli bekam im September 1778 in dieser sumpfigen Gegend nahe der Donau Malaria mit hohem Fieber, an der er bis zum Frühjahr laborierte. Während dieser Zeit konnte er nur mit Mühe seinen Geschäften nachgehen. In seiner Bedrängnis hatte Füssli keine Zeit sich auch noch um Meyer zu kümmern.

Im März 1779 fand Meyer, der über Füsslis Situation wahrscheinlich wenig informiert war, eine günstige Gelegenheit zu einer Fahrt nach Syrmien. Josef von Kiss, ein Ingenieur der Ungarischen Hofkammer,<sup>69</sup> nach Meyer einer seiner besten Freunde in Pressburg, bereitete sich vor, mit einem eigenen Schiff auf der Donau bis nach Südungarn zu fahren, so wie er das jedes Jahr im Frühling tat, um dann im Herbst wieder nach Pressburg zurückzukehren. Meyer bat ihn um die Erlaubnis mitzufahren, der Kiss gerne zustimmte und ihn während der Fahrt als seinen Gast behandelte. Das war natürlich ganz nach Meyers Geschmack, bequem und umsonst, und noch dazu in angenehmer Gesellschaft bis fast ans Ziel kommen zu können.<sup>70</sup>

Das Reiseziel von Kiss war aber nicht Illok in Syrmien, sondern Apatin, ein Ort an der Donau, nördlich davon, der heute an der Grenze zwischen Kroatien und Serbien liegt, damals aber zu Ungarn,

in das Komitat Bács gehörte. Dort lebte noch ein anderer Angestellter der Ungarischen Hofkammer, der Ingenieur Heinrich Friedrich Fischer, der, zu großer Freude von Meyer, ein Schweizer aus Bern war.

Noch während der Fahrt auf der Donau und dann in einigen Abständen aus Apatin schrieb Meyer an Füssli vier Briefe in denen er ihm seine Reise und den Aufenthalt in Apatin meldete,<sup>71</sup> er wartete aber vergebens auf eine Antwort. Füssli war damals wieder krank und lag in Vukovar, während die Briefe nach Illok adressiert waren und dort liegen blieben. Die Erklärung und Entschuldigung Füsslis kam sehr spät, erst etwa zwei Monate nach Meyers Ankunft. Er schrieb ihm, dass er trotz aller Schwierigkeiten die er ihm mit seiner plötzlichen Ankunft verursache, jederzeit kommen könne. In seinem Brief konnte sich Füssli nicht verkneifen zu erklären, dass er viel riskiere, weil ihm der Aufenthalt von Meyer jährlich etwa 300 Gulden kosten würde, während dieser alles umsonst bekomme und so nichts dabei verliere.<sup>72</sup>

Inzwischen, während der langen Wartezeit, beriet der verzweifelte, in Apatin harrende Meyer seine unangenehme Lage mit den beiden Ingenieuren, Kiss und Fischer. Zuletzt schlug ihm Kiss, der Füssli nicht leiden konnte,<sup>73</sup> vor, dass er bei ihm bleiben könne. Er versprach Meyer freie Kost und Logis, dafür sollte er bei den Dienstreisen von Kiss auf der Donau Prospekte zeichnen, die dieser seinen Berichten beilegen könnte. Nach kurzem Überlegen, nahm Meyer diesen Vorschlag an und blieb in Apatin. Zu Füssli, der ganz in der Nähe lebte, ist er nie gefahren,

<sup>68</sup> Siehe den Brief J. R. Füsslis an seinen Vater vom 15. Dezember 1778 aus Vukovar (GSKZ, P 205, Nr. 11).

<sup>69</sup> Zu Josef von Kiss (1748 – 1813), einem bedeutenden Ingenieur in Ungarn im späten 18. Jahrhundert, siehe u. a. MARKÓ, L. (Hrsg.): *Új magyar életrajzi lexikon*. Bd. 3. Budapest 2002, S. 953. Zu der – bisher tradierten – Freundschaft zwischen ihm und Messerschmidt siehe weiter, S. 279 und 285.

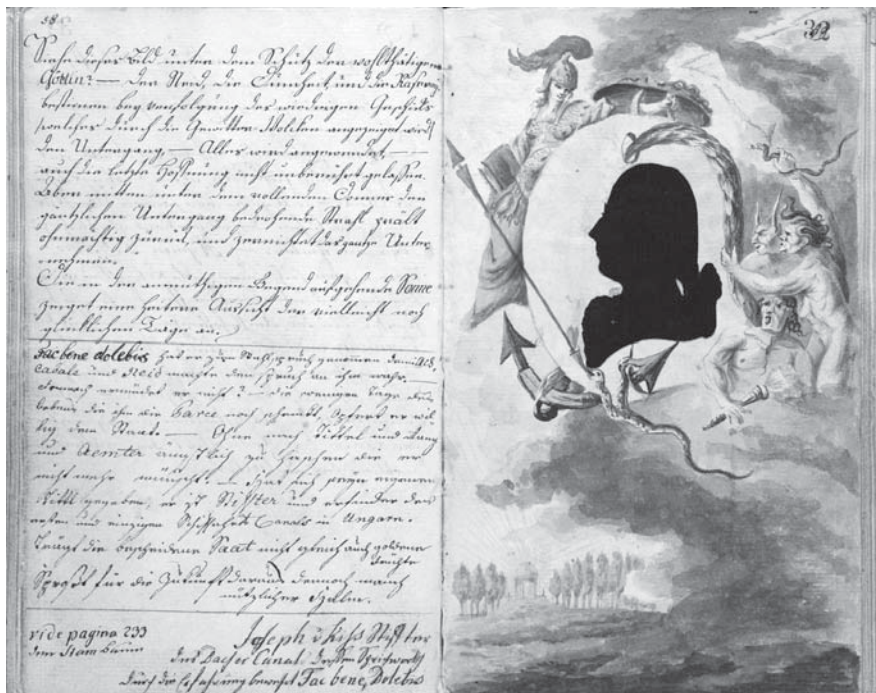
<sup>70</sup> Nach einem Brief Meyers an seinen Bruder, den er am 21. März 1779 während der Fahrt auf der Donau geschrieben hat (GSKZ, P 205, Nr. 55).

<sup>71</sup> Diese vier Briefe Meyers, sowie der Antwortbrief von Füssli sind verschollen, wir erfahren von ihnen aus anderer Korrespondenz, vor allem aus zwei ausführlichen Rechtfertigungsschreiben die J. J. Meyer am 28. Juni 1779 von Apatin

an seinen Vater in Zürich adressiert hat (GSKZ, P 205, Nr. 46) und J. R. Füssli am 18. Juli 1779 aus dem Ort Bingula an seinen Bruder Johann Caspar d. J. (Eine Abschrift des Teils, der J. J. Meyer betraf, schickte dieser an Meyers Bruder, siehe GSKZ, P 205, Nr. 13).

<sup>72</sup> Nach dem Angebot von Füssli, sollte Meyer Kost und Quartier sowie verschiedene kleinere Ausgaben bei ihm umsonst haben und Füssli versprach auch, wenn es notwendig wäre, auch die Kosten für den Arzt oder Apotheker selbst zu tragen. Als Gegenleistung sollte Meyer nach Anweisung die Landschaft Syrmiens zeichnen. Diese Zeichnungen wollte Füssli verkaufen und sich den Erlös mit Meyer teilen.

<sup>73</sup> Füssli wusste selbst, dass ihn Kiss nicht mochte. Er schreibt in seinem Brief vom 18. Juli 1779 (siehe Anm. 71): „... *dieser gute H. Kiss hat einiche kleine Handwercks Zaluzzen heimlich gegen mich – und wünscht mir nicht viel Gutes.*“



8. Silhouette des Josef von Kiss im Stammbuch des J. v. Kiss. Budapest, Országos Széchényi könyvtár, Kéziratár. Foto: OSZK, Budapest.

auch wenn er in seinen Briefen mehrmals behauptet hatte, dass er Füßli bei günstiger Gelegenheit besuchen würde.

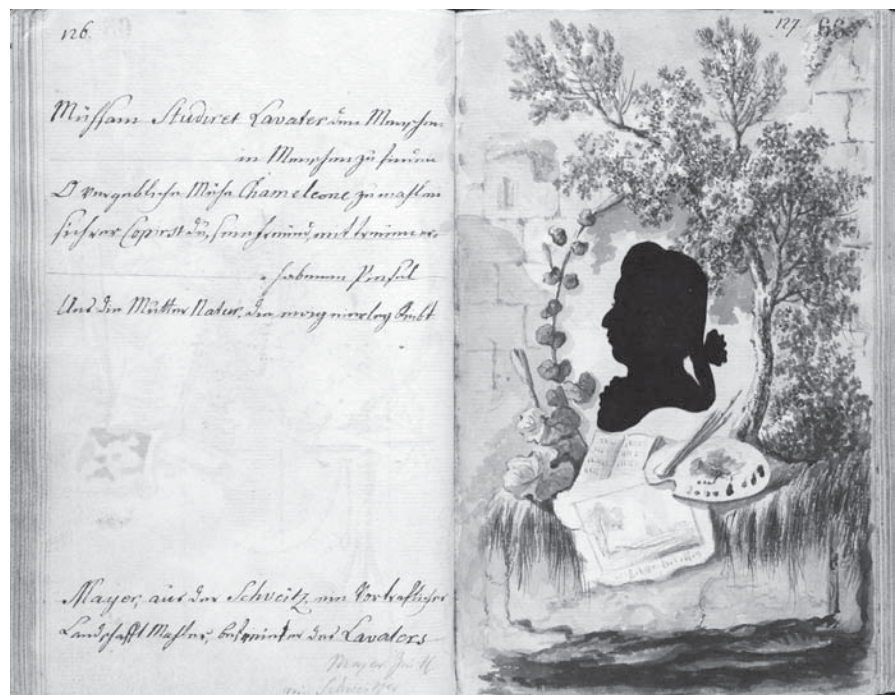
Die Arbeit für Kiss im Sommer 1779 scheint nicht ganz nach Meyers Wunsch gewesen zu sein. Wenigstens schreibt er am 8. September 1779 an einen unbekanntem Freund<sup>74</sup> über das Prospektzeichnen an der Donau: „Ich komme von einem Ohrt zum andern und nie an einen ruhigen Punkt.“ Außerdem ist auch er bald an Malaria erkrankt, die sich dann während seines ganzen Aufenthalts in Apatin wiederholt bemerkbar machte. Zuerst wollte er im Herbst nach Pressburg zurückkehren, doch dann bekam er durch Vermittlung von Kiss eine Arbeit in Zombor,

der Hauptstadt des Komitates Bács. Für den damaligen Administrator dieses Komitates Baron Josef von Ürmenyi hat er dort im Winter mehrere Zimmer des Komitatshauses ausgemalt.<sup>75</sup> Damals wohnte er schon bei Ingenieur Fischer, der ihm ebenfalls freie Kost und Logis gewährte. Dafür gab er dessen zwei Kindern Zeichenunterricht.<sup>76</sup> Sein Leben ist in dieser Zeit, mit Ausnahme der Tage in denen ihn die Malaria plagte, schon ruhiger geworden. Er konnte sich wieder auch seiner eigenen Arbeit widmen und in größerem Ausmaß Zeichnungen in die Schweiz schicken. Vorher, am Ende seines Pressburger Aufenthaltes hatten die Eltern außer seinem Porträt von Johann Martin Stock nur sein Zeichenbuch erhalten,

<sup>74</sup> Siehe GSKZ, P 205, Nr. 51. Nach dem Inhalt dieses Briefes war der Adressat der bereits erwähnte Herr Werdmüller, mit dem sich Meyer in Pressburg befreundet hatte. Siehe auch Anm. 35 und 67.

<sup>75</sup> Siehe Briefe des J. J. Meyer an seinen Bruder vom 16. September und 2. Dezember 1779 (GSKZ, P 205, Nr. 56, 57). Meyer hoffte, dass er nach der Arbeit in Zombor noch weitere Aufträge in der Umgebung von Apatin bekommen würde. Diese blieben aber wahrscheinlich aus, denn sie werden in seinen weiteren erhaltenen Briefen nicht erwähnt.

<sup>76</sup> Siehe den vorher, in Anm. 75 zitierten Brief vom 2. Dezember 1779. Die Sorge um Meyer übernahm in dieser Zeit ausschließlich H. F. Fischer. Josef von Kiss wird in diesem und in weiteren Briefen aus Apatin nicht mehr erwähnt, was aber noch kein Zeichen einer Entfremdung bedeuten muss, möglich ist es auch, dass Kiss damals in Apatin nicht anwesend war.



9. Silhouette des Johann Jacob Meyer im Stammbuch des J. v. Kiss. Budapest, Országos Széchényi könyvtár, Kézirattár. Foto: OSZK, Budapest.

das auch Lavater und J. Caspar Füssli d. Ältere zu sehen bekamen und positiv beurteilten.<sup>77</sup> Über eine größere Sendung von Zeichnungen aus der Umgebung von Apatin schreibt Meyer ausführlich im Brief vom 5. Mai 1780 an seinen älteren Bruder.<sup>78</sup> Es waren alles Landschaften, die er aber mit Darstellungen der *Raizen* (Serben)<sup>79</sup> mit ihren Wohnungen und ihren Gewohnheiten zu beleben suchte. Die Art, wie er die einzelnen Szenen im Brief beschreibt, spricht dafür, dass ihn das Dorfleben interessierte und er es auch ganz gut kannte. Wir wissen aus einer anderen Quelle, dass von ihm auch ein Taschenbuch „*Bauart Ungarischer, Slavonischer und Raiczischer Dörfer*“ existiert hat, das sicher in dieser Zeit entstanden ist.<sup>80</sup>

Unter den hier genannten Blättern befand sich auch eine Ansicht von Visegrad, einem Ort, der zwar an der Donau, aber weit nördlich von Apatin liegt. Aus eigenem Antrieb ist Meyer sicher nicht bis dorthin gereist, so dass diese Zeichnung entweder während des Prospekts-Zeichnens für Kiss entstand, oder – was wahrscheinlicher ist – schon bei der Schiffsreise auf der Donau nach Apatin. Während dieser Fahrt hat Meyer vielleicht auch das heute noch erhaltene Blatt gezeichnet, auf dem die Ruine des verlassenen Johanniterklosters in Ofen/Buda zu sehen ist.<sup>81</sup>

Von den Blättern, die Anfang Mai 1779 nach Zürich kamen, gehörte ein Teil Meyers Bruder, der

<sup>77</sup> Siehe die Briefe Meyers an seinen Bruder vom 16. September 1779 und 2. Dezember 1779 (beide wie Anm. 75) sowie vom 24. März 1780 (GSKZ, P 205, Nr. 58).

<sup>78</sup> Siehe GSKZ, P 205, Nr. 59.

<sup>79</sup> In seinen Briefen benennt Meyer die Dorfbewohner immer nur als *Raizen*, und unterscheidet nicht die verschiedenen Völker, die als Einheimische oder als Kolonisten diese Gegend damals bewohnten.

<sup>80</sup> Dieses heute verschollene *Taschenbuch* erwähnt Meyer selbst, als er J. Heinrich Füssli (dem „*Obmann*“) für die Supplementausgaben des Allgemeinen Künstlerlexikons des Vaters Angaben zu seiner Person liefert. Siehe den undatierten Brief in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, der seinem Porträt von J. H. Lips (siehe Anm. 32), das sich hier als selbständiges Blatt befindet, beigeheftet ist.

<sup>81</sup> Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Mappe N 17, Nr. 1. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass diese Zeichnung aus Meyers früherem Aufenthalt im Jahre 1777 stammt. Siehe dazu S. 267.

andere J. Caspar Lavater. Dieser hat sich auch sofort schriftlich bedankt und schickte Meyer dafür 2 Louis d'or.<sup>82</sup> In einem anderen Brief aus derselben Zeit, der nur in Abschrift erhalten ist, teilt Lavater seine Zufriedenheit mit der Ausführung der geschenkten Blätter mit, erteilt aber Meyer sogleich gute Ratschläge, wie er einiges besser machen könne.<sup>83</sup>

Das Hauptanliegen Meyers war aber in dieser Zeit die Vorbereitung auf die Rückkehr in die Schweiz. Er hatte vor, entweder über Kroatien nach Venedig zu reisen und von dort, über die Alpen, die er unterwegs zeichnen wollte, nach Zürich zu gelangen, oder sich zuerst nach Wien zu begeben. Dort wollte er etwa ein halbes Jahr bleiben, an der Akademie bei J. Schmutzer eine Ausbildung in graphischen Techniken machen und die vielen Kunstschatze der Stadt studieren. Er bemühte sich, so weit er konnte, für die Rückreise Geld zu verdienen, doch vom Ersparten ging das meiste immer wieder für ärztliche Behandlung und Medikamente weg. Im Einvernehmen mit seiner Familie entschied er sich zuletzt für den Aufenthalt in Wien, dem auch J. Caspar Lavater, der zu Rate gezogen wurde, zustimmte. In seinem Brief vom 3. Juni 1780<sup>84</sup> bot er zugleich Meyer an, dass er – wenn er wolle – nach der Rückkehr in die Schweiz zuerst ein Vierteljahr nur für ihn arbeite und das unter Bedingungen die Meyer selbst bestimmen könne.

In der Antwort Meyers vom 24. März 1780 auf einen – nicht erhaltenen – Brief seines Bruders<sup>85</sup> erscheint unvermittelt auch der Satz: „*Wegen Messerschmid werde Stock schreiben, und seben, wie ich wieder mit ihm anbändle, damit dein Wunsch erfühlet wird.*“ Eine kleine Hilfe zur Erklärung dieses Satzes findet sich

im letzten erhaltenen Brief Meyers aus Apatin vom 4. Juli 1780, in dem er auf verschiedene inzwischen angekommene Briefe seines Bruders antwortet.<sup>86</sup> Hier schreibt er: „*Messerschmids Bein werde, so bald ich nach Preßburg kommen werde, besorgen.*“ Wie man später erfahren kann,<sup>87</sup> handelte es sich hier um eine von Messerschmidt konstruierte Beinprothese, die J. Jacob Meyer wohl noch vor seiner Abreise von Pressburg gesehen, oder wenigstens von ihr gehört hatte. Seinen Bruder, der ja ein Chirurg war, musste er damals schon davon informiert haben. Jetzt äußerte dieser den Wunsch, dass ihm *Jacques* eine solche von Messerschmidt in Pressburg ausführen läßt und nach Zürich schickt. Die zitierten kurzen Sätze in Meyers Briefen aus Apatin sind der Beweis dafür, dass sich beide, Messerschmidt und Meyer in der Zeit zwischen der Ankunft des einen im August 1777 in Pressburg und der Abreise des anderen im März 1779 nach Apatin bereits kannten, ja wahrscheinlich schon befreundet waren.

Im August 1780 reiste J. J. Meyer über Esseg/Osijek nach Wien.<sup>88</sup> Das erste um was er sich nach der Ankunft bemüht hatte, war eine Unterredung mit Direktor Jakob Schmutzer.<sup>89</sup> Er ersuchte ihn um die Erlaubnis, die Akademie wieder eine Zeit lang zu besuchen und bei ihm das Radieren zu lernen. Dieser war zuerst dazu bereit nur unter der Bedingung dass ihm Meyer für den zusätzlichen Zeitaufwand 100 Gulden zahle, was nach seinen Worten nicht mehr wäre, als das, was er auch von seinen anderen, einheimischen Schülern verlangte. Das war natürlich nicht im Sinne von Meyer, er erklärte Schmutzer, dass er nicht ganz auf die Kupferstecherei umsatteln

<sup>82</sup> GSKZ, P 205, Nr. 35. Der kurze Brief, in dem Lavater nur zwei Zeichnungen erwähnt, ist offenbar eigenhändig.

<sup>83</sup> U. a. hätte Lavater diese Blätter „*alle am liebsten mit schwarzer Kreide*“ und nicht mit farbigen Stiften gezeichnet gesehen und meinte auch, dass Meyer seinen Figuren durch einen Umriss die „*unentbehrliche Bestimmtheit*“ geben solle – alles Wünsche die dem damaligen Kunstgeschmack entsprachen. Siehe GSKZ, P 205, Nr. 37. Der Brief ist nur mit „*20. May*“ datiert, doch nach seinem Inhalt bezieht sich hier Lavater auf die kurz vorher erhaltenen Zeichnungen. Die Abschrift ist von J. Conrad Meyer d. J.

<sup>84</sup> GSKZ, P 205, Nr. 36 (Abschrift von J. Conrad Meyer d. J.).

<sup>85</sup> GSKZ, P 205, Nr. 58.

<sup>86</sup> GSKZ, P 205, Nr. 61 (die Briefe des Bruders sind verschollen).

<sup>87</sup> Siehe S. 276-277 und 278-279, und Anhang II und III.

<sup>88</sup> Nach einem unbezeichneten selbständigen Blatt mit der Überschrift „*AusGab im August*“ (GSKZ, P 205, Nr. 80) dauerte die Reise vom 8. bis 16. August, der erste Brief, in dem Meyer seinem Bruder die Ankunft in Wien meldet ist vom 17. August 1780 (GSKZ, P 205, Nr. 62).

<sup>89</sup> Über diese Unterredung berichtet Meyer ausführlich in seinen Briefen vom 24. August 1780 an seinen Bruder (GSKZ, P 205, Nr. 63) und vom 11. September 1780 an seine Eltern (GSKZ, P 205, Nr. 47).

10. J. R. Füssli: *Tanzende serbische Soldaten*, 1779, Aquarell. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár, Kézirattár. Foto: MTA, Budapest.



will, sondern diese nur neben seiner Malerei ausüben möchte. Schmutzer war dann bereit, Meyer auch umsonst zu unterrichten. Scherzhaft wünschte er sich dafür nur „einen guten Schweizer Käse“, den ihm Meyer später auch wirklich besorgte.<sup>90</sup> Mit Meyer entwarf Schmutzer sogleich auch einen „Unterrichtsplan“, zuerst sollte sich dieser an der Akademie dem Zeichnen widmen „weil dies die Seele des Radierens ist“, dann etwa einen Monat malen und zuletzt nach seinen eigenen Gemälden radieren „welches eine unendliche Erleichterung ist“.

Ein ziemliches Problem verursachte Meyer am Anfang dieses Wiener Aufenthalts die Begegnung mit seinem ehemaligen Professor Johann Christian Brand.<sup>91</sup> Dieser wollte, dass Meyer von seinem Bruder Friedrich August, der vor allem als Kupferstecher tätig war, unterrichtet werde. Meyer musste verschiedene Ausreden parat haben, denn – wie man sieht – „private“ Schüler waren für die Professoren eine gute zusätzliche Einnahmequelle und noch dazu

lebte Brand „noch immer in Feindschaft mit Schmutzer“. Wahrscheinlich ist es Meyer gelungen, auch mit Brand weiterhin gut auszukommen, von einem persönlichen Kontakt mit seinem ehemaligen Lehrer ist in den späteren erhaltenen Briefen Meyers aber keine Rede mehr.

Bald nach der Ankunft in Wien musste Meyer bei seinen Eltern auch wieder um Geld bitten, denn außer den Ausgaben für die Reise hat er sich aus dem in Apatin ersparten Geld in Wien gleich eine neue Garderobe angeschafft,<sup>92</sup> damit er dort als „boneter Mann“ auftreten könne. In seinem Brief vom 11. September 1780<sup>93</sup> zählt er seine notwendigsten monatlichen Ausgaben für Wohnen, Essen und Friseur (!) genau auf und kommt auf 26 Gulden und 34 Kreuzer. Dazu kamen aber noch verschiedene andere Ausgaben die er nicht genau beziffern konnte – für Kleidungssachen, Heizung, Licht, Briefporto, sowie für die notwendigen Utensilien zur Arbeit in der Akademie. Obzwar er behauptete, dass es „gewiß das

<sup>90</sup> Im Brief vom 27. December 1780 an seinen Bruder (GSKZ, P 205, Nr. 69) erwähnt Meyer unter seinen extra Ausgaben auch „6 fl 42 xr für Porto des Käses“.

<sup>91</sup> Siehe Brief des J. J. Meyer vom 12. September 1780 an seinen Bruder (GSKZ, P 205, Nr. 65)

<sup>92</sup> Vgl. das selbständige Blatt mit der Überschrift „Ausgab im August“ (wie Anm. 88), in dem Meyer alle seine Ausgaben genau aufzählt. Sie gaben zusammen die beträchtliche Summe von 133 fl. und 48 xr.

<sup>93</sup> Zitiert in Anm. 89.

leste Mahl seyn“ wird, kam er mit dem erhaltenen Geld aber dann doch nicht aus. Er erkrankt im Winter<sup>94</sup> und hat auch andere unvorgesehene Ausgaben, so dass er weitere Bettelbriefe schreiben musste. Eine ziemlich große Ausgabe des Vaters ist am Ende des Wiener Aufenthaltes ein neuer Anzug und andere Kleidungsstücke, damit sein Sohn nach zehnjähriger Abwesenheit ein ehrbares *entrée* in Zürich habe.<sup>95</sup>

Das mühsame Leben in Wien, hatte aber auch seine erfreuliche Seite. Nach den öden Monaten in Apatin genoss Meyer mit sichtlicher Freude seinen Aufenthalt in der Stadt und berichtet seinem Bruder, dass sich Wien, seitdem dieser hier war<sup>96</sup> „*ungemein mit neuen Häusern vermehrt und verschönert*“ habe, und dass man anfangs „*dj Gassen mit quarathen Steinern zu pflastern, welches... wie in einem Tanzsaal zu gehen ist*“. Auch das Theater, von dem sie vor acht Jahren glaubten „*nichts vollkommens mehr zu sehn*“, können, hat sich, seiner Meinung nach, noch verbessert und er erwähnt mit Begeisterung einzelne Sänger und Schauspieler und nennt die aufgeführten Werke. Von den Ereignissen dieser Zeit berichtet er nur von dem Tod der „*großen*“ Maria Theresia im November 1780.<sup>97</sup> Vor allem über deren Begräbnis, bei dem er mit Befremden zusehen musste, wie das Volk keine Trauer zeigte, sondern sich fröhlich ja ausgelassen „*wie bei einer frey Comedy*“ benahm. Er erklärte das, wohl mit Recht, mit der, mit großem Unwillen aufgenommenen Getränkesteuer, die kurz vorher, auf Befehl der Kaiserin eingeführt worden war.

An der Akademie arbeitete Meyer nach eigener Schilderung sehr fleißig, fast den ganzen Tag durch.<sup>98</sup> Nur der Sonntag war frei, den verbrachte er bei schö-

nem Wetter mit einem Spaziergang mit Schmutzer und dessen Freunden in der Umgebung Wiens oder er besuchte das National-Theater.

Über Schmutzer schreibt Meyer immer sehr positiv, behauptet, dass er ihn wie seinen Sohn behandle,<sup>99</sup> dass er ihn erlaubt habe, zusammen mit den Akademie-Schülern während etlicher Wochen am Land zu zeichnen und ihn auch mit dem Galerieinspektor Joseph Rosa bekannt machte. Durch diesen bekam er einen freien Eintritt in die damals eröffnete Galerie im Oberen Belvedere. Er studierte dort vor allem die großen flämischen Meister, die dann seine „*Freunde*“ wurden, die ihn belehrten, öfter aber auch „*niederschlagen*“, so dass er sie „*voll tiefer Melancholie*“ verlässt.

Der Aufenthalt Meyers in Wien bot seiner Familie und den Freunden in Zürich die Gelegenheit, ihm verschiedene Aufträge zu erteilen. So sollte er z. B. für J. Caspar Füssli d. Ä., der ein großer Sammler von graphischen Werken war, einige Blätter von dortigen Künstlern, von Brand, Weirötter und Schmutzer erwerben. Seinem Bruder ging es damals, im November 1780 vor allem um zwei Sachen, um einen längst fälligen Fächer für seine Frau und um „*das hölzerne Bein*“.<sup>100</sup>

Über diese hölzerne Beinprothese, die Meyer, wie bereits gesagt wurde, bei Messerschmidt bestellen sollte, mussten im Anschluss an den zuletzt zitierten Brief einige weitere, heute verschollene Briefe ausgetauscht worden sein. Das ergibt sich aus einem undatierten Konzept eines Briefes, den J. Conrad Meyer d. J., wohl erst einige Monate später an seinen jüngeren Bruder schrieb.<sup>101</sup> In diesem bedankte er

<sup>94</sup> Meyer hatte im Winter zweimal große Zahnschmerzen und nachdem die Zähne gezogen wurden, einen gefährlichen Abszess in der Mundhöhle. Siehe seine Briefe vom 27. Dezember 1780 (wie Anm. 90) und 28. Februar 1781 (GSKZ, P 205, Nr. 70).

<sup>95</sup> Im oben zitierten Brief vom 28. Februar 1781 schlägt Meyer zur Auswahl vier verschiedene Anzüge im Preis von 50 bis 27 fl. vor, die er genau beschreibt.

<sup>96</sup> Siehe den Brief an seinen Bruder vom 20. November 1780 (GSKZ, P 205, Nr. 66). Über den kurzen Aufenthalt des J. Conrad Meyer d. J. in den frühen 70er Jahren in Wien siehe S. 266.

<sup>97</sup> Siehe den Brief Meyers an seinen Bruder vom 27. Dezember 1780 (wie Anm. 90).

<sup>98</sup> Nach dem Brief Meyers vom 20. November 1780 (wie Anm. 96).

<sup>99</sup> Siehe den Brief Meyers an seine Eltern vom 16. Oktober 1780 (GSKZ, P 205 Nr. 48).

<sup>100</sup> Siehe den Brief Meyers vom 20. November 1780 (wie Anm. 96), in dem er über die Schwierigkeiten klagt, die er mit der Beschaffung dieser graphischen Blätter hat und von neuem verspricht, dass er den Fächer und das Holzbein nicht vergessen wird.

<sup>101</sup> GSKZ, P 205, Nr. 100. Siehe Anhang II.

sich bei *Jacques* für alle seine bisherigen Bemühungen um das *Bein* und teilte ihm mit, dass er durch die Kaufleute von Glarus,<sup>102</sup> die dafür vereinbarten 4 Dukaten geschickt habe. Meyer solle das fertige Instrument dann durch diese „*Glerner*“ nach Zürich bringen lassen, zusammen mit seinen eigenen neuen Werken, nach denen schon alle „*Gönner*“ fragen.

Wie man aus dem Brief entnehmen kann, war dieses *Bein* keine einfache Prothese, sondern eine Holzkonstruktion, mit deren Hilfe man sich – einigermaßen – bewegen konnte. Bei einem solchen, für einen Bildhauer ziemlich überraschenden Werk muss man in Betracht ziehen, dass Messerschmidt sich schon sehr früh mit dem Bewegungsapparat des Menschen bekannt gemacht hat – realisierte er ja als junger Akademie-Absolvent nach der Anleitung des damaligen Akademie-Direktors Martin van Meytens für den Schulbetrieb ein *bewegliches Skelett*, das man mit Schrauben in verschiedene Positionen bringen konnte.<sup>103</sup> Sein Interesse für solche Konstruktionen auch in späteren Jahren beweist ein Skelett eines Pferdes, das man in seinem Nachlass gefunden hatte.<sup>104</sup> Er war in seiner Zeit keinesfalls eine Ausnahmeerscheinung, auch andere Künstler versuchten sich auf dem technisch-mechanischen Gebiet und sind mit ihren Werken erfolgreich geworden.<sup>105</sup> In Pressburg fand Messerschmidt für eine solche Tätigkeit sicher genügend Anregungen, lebte ja dort damals der begabte Erfinder Wolfgang von Kempelen, der zwar mit seinem Schachautomaten berühmt wurde, dessen wirkliches Verdienst aber in anderen Erfindungen, vor allem in der Konstruktion einer Sprechmaschine lag.<sup>106</sup>

In dem erwähnten Briefkonzept beschrieb J. Conrad Meyer d. J. auch das Aussehen des von ihm vorge-

sehen zukünftigen Benützers von Messerschmidts Konstruktion, einem jungen Mann mit einem unter dem Knie amputierten Bein. Bis die Beinprothese von Messerschmidt in Zürich ankommen und sich als tauglich erweisen würde, sollte nach seinem Wunsch aber alles noch geheim bleiben. Da er das Werk wohl nur vom Erzählen seines Bruders kannte, wollte er etwas Näheres über seine Konstruktion erfahren, und ersuchte daher *Jacques*, dass er in einem günstigen Augenblick versuchen solle, von Messerschmidt wenigstens eine Skizze davon zu bekommen. Die Entwurfzeichnungen existierten nämlich nicht mehr, Messerschmidt hatte sie alle verbrannt.

Aus diesem Briefkonzept erfahren wir auch, dass es noch andere, bisher verschollene Briefe des *Jacques* gab, in denen er über Messerschmidt geschrieben hat. Es waren angeblich vor allem unterhaltsame Anekdoten aus dessen Leben, die seinem Bruder in Zürich so gefallen haben, dass er von ihm weitere solche Berichte über Messerschmidt verlangt hat. Ob ihm *Jacques* diesen Wunsch erfüllt hat wissen wir nicht. Es ist aber eher unwahrscheinlich, denn sein Aufenthalt in Wien näherte sich dem Ende und er hatte vieles andere, wichtigere zu tun. Das Wissen von einer solchen „Berichterstattung“ aus Pressburg führt aber zu einer anderen Vermutung – wahrscheinlich war es gerade die Familie Meyer, die J. Caspar Lavater die Kenntnis von Messerschmidt vermittelt hatte. Möglicherweise bekam er die Informationen über diesen Künstler sogar direkt von Johann Jacob Meyer, der – wie wir wissen – nach seiner Rückkehr in die Schweiz eine Zeit lang für ihn arbeitete.<sup>107</sup> Für Lavater, der den Spuren des Transzendenten im Menschen nachging und sich daher sogar für Mesmers Heilmethoden und Gessners Exorzismus

<sup>102</sup> Diese Handelsgesellschaft, die die Geschäfte der Schweiz mit dem Ausland durchführte, wird in Meyers Briefen oft erwähnt. Durch diese „*Glerner*“, die in Wien eine Niederlassung unterhielten, schickte er z. B. von Wien aus seine Werke nach Zürich und erhielt von dort u. a. auch Geld.

<sup>103</sup> PÖTZL-MALIKOVA 1982 (wie Anm. 15), S. 218, Nr. 1. Das verschollene, wahrscheinlich längst vernichtete Werk ist in den Jahren 1759 – 1761 entstanden.

<sup>104</sup> *Ibidem*, S. 224, Nr. 15. Die in der Literatur seit langem tradierte Behauptung, dass dieses Werk Messerschmidt schon während seines Aufenthalts in Rom im Jahre 1765 geschaffen hat, ist nicht belegt und eher unwahrscheinlich.

Vielmehr müssen wir annehmen, dass es erst in Pressburg entstanden ist.

<sup>105</sup> So z. B. der Bildhauer Leonhard Posch, der während seines letzten Wiener Aufenthaltes in den Jahren 1795 – 1805 mit seinen „mechanischen Künsten“ mehr verdient hat als mit seiner Bildhauerei. – FORSCHLER-TARRASCH, A.: *Leonhard Posch, Porträtmedailleur und Bildhauer 1750 – 1831*. Berlin 2002, S. 21–22.

<sup>106</sup> Zu Wolfgang von Kempelen (1734 – 1804), siehe REININGER, A.: *Wolfgang von Kempelen – Eine Biographie*. Wien 2007.

<sup>107</sup> Siehe weiter, S. 280.

interessierte, war das Anekdotenhafte in Messerschmidts Leben sicher nur nebensächlich, wichtig war für ihm wohl vor allem das Geheimnisvolle, das diesen Bildhauer und sein Werk umgab.

Die Antwort Meyers auf diesen Brief seines Bruders, der im Konzept vorliegt, war lakonisch. Er schrieb ihm am 26. April 1781, in seinem letzten Brief, aus Wien<sup>108</sup> unter vielen anderen Mitteilungen nur soviel, dass er die vier Dukaten für Messerschmidt nach Pressburg geschickt und dort Johann Martin Stock gebeten habe, sich um alles weitere zu kümmern, vor allem Messerschmidt dazu zu bringen, dass er das *Bein* noch vor der Abreise fertigstelle. Nachträglich fand es Meyer aber angebracht, einiges seinem Bruder näher zu erklären und daher schrieb er zu diesem Brief noch ein *Beiblatt*,<sup>109</sup> in dem er zugab, dass er vor einiger Zeit ein Zerwürfnis mit Messerschmidt hatte, das die Ausführung und Verschickung des *Beines* fraglich gemacht habe.

Nach diesem *Beiblatt* hielt sich Meyer im Frühjahr 1781 einige Zeit in Pressburg auf, sicher vor allem deswegen, dass er sich zu seinem kargen Auskommen in Wien etwas dazu verdiene. Die Arbeit am *Bein* hatte er damals mit Messerschmidt genau abgesprochen und dieser begann schon daran zu arbeiten. Da kam Josef von Kiss,<sup>110</sup> der sich damals noch in Pressburg aufhielt, zu Meyer mit der Bitte, dass er ihn mit Messerschmidt bekannt mache. Während des Besuches beim Künstler war Kiss von dessen Werken so beeindruckt, dass er gleich sein Porträt in Alabaster<sup>111</sup> bei ihm bestellte. Messerschmidt be-

gann sofort mit dieser Arbeit, aber Kiss war schon beim Modellieren mit der Wiedergabe seiner Züge nicht zufrieden, er behauptete, das Bildnis sei ihm unähnlich. Es kam zum Streit, den Meyer entscheiden sollte. Das war ihm sehr unangenehm, er behalf sich mit verschiedenen Ausreden, denn er wollte es sich mit keinem von beiden verderben.

Bald darauf ging Meyer mit dem Pressburger Maler Zallinger<sup>112</sup> in ein Café, wo sich auch Messerschmidt befand. Dieser hatte mit Zallinger kurz vorher im Tanzsaal des Wirtshauses *Zum Hecht*<sup>113</sup> einen Konflikt und jetzt begannen die beiden wieder zu streiten. Meyer ging bald weg, um nicht in die Auseinandersetzung hineingezogen zu werden, denn er arbeitete gerade mit Zallinger zusammen für eine Gräfin Castiglione und wollte sowohl mit ihm, wie mit Messerschmidt weiterhin befreundet bleiben. Messerschmidt war zwar verärgert dass er weggegangen ist, akzeptierte aber zuletzt seine Ausrede, dass er wegen Arbeit nicht länger bleiben konnte. Er ließ ihm aber ausrichten, dass er den nächsten Tag zwischen 10 und 11 Uhr zu ihm kommen solle, damit er die fertige Büste des Kammerpräsidenten Graf Erdödy noch vor ihrer Abholung zu sehen bekomme. In derselben Zeit musste aber Meyer beim Baron Splényi sein, um sein Honorar zu empfangen und konnte daher dieser Einladung nicht folgen. Der vergeblich wartende Messerschmidt war über sein Nichterscheinen so erbost, dass es zwischen den beiden zu einer ernststen Auseinandersetzung kam.

<sup>108</sup> Siehe Anhang III. Hier ist aus dem langen Brief Meyers vom 26. April 1781 (GSKZ, P 205, Nr. 73) nur der kurze Abschnitt der Messerschmidt betrifft wiedergegeben. Man findet dort aber auch andere Absprachen mit dem Bruder vor der Abreise, vor allem Antworten auf seine verschiedenen Wünsche. Erwähnt wird hier auch, dass Meyer inzwischen eine eigene Radierung nach Zürich geschickt hatte, die dort sehr gut angekommen ist und dass er an einer anderen, größeren noch arbeitet, die ihn zuhause „aufs beste empfehlen“ solle.

<sup>109</sup> GSKZ, P 205, Nr. 77. Siehe Anhang III. Vom *Beiblatt* ist hier nur der Teil, der Messerschmidt betrifft wiedergegeben, außerdem ist hier auch ein längerer Text über einen Abbé Biller, einen Professor der Naturwissenschaften an der Universität in Ofen/Buda, der an einem Austausch von Mineralien und Medaillen mit Sammlern in Zürich interessiert war.

<sup>110</sup> Meyer nennt ihn in seinem *Beiblatt* „Herr von Gisch“.

<sup>111</sup> Nach Meyer sollte das Porträt in „Porvir“, d. h. in Porphyr, einem extrem harten Stein ausgeführt werden, was nicht stimmen kann. Der offenbar wenig sachkundige Maler Meyer hat damit sicher den weichen Alabaster gemeint, den Messerschmidt gewöhnlich für seine Reliefporträts benützte.

<sup>112</sup> Zu Andreas Zallinger (1738 – 1805), einem aus Wien stammenden Pressburger Maler aus dem Umkreis von Franz Anton Maulbertsch, siehe PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, S. 48-50, Abb. 62-65.

<sup>113</sup> Das Wirtshaus *Zum Hecht* in Pressburg hatte nach zeitgenössischer Beschreibung einen Tanzsaal, wo man sowohl tanzen, als auch von einer Galerie zusehen konnte. – ROTENSTEIN, G. von: *Lustreise von Preßburg nach Bruck an der Leitha...* In: *J. Bernouilli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen*. Bd. 10. [s. l.] 1782, S. 208.



Meyer sah danach die Herstellung und Ablieferung des *Beines* ziemlich gefährdet. Er selbst war kurz vor der Abreise nach Zürich und hatte daher nicht genügend Zeit dafür, dass er Messerschmidt wieder zu besänftigen versuche. Seine Hoffnung war, dass Kiss sein Porträt, das Messerschmidt nochmals ausführen wollte, doch akzeptieren werde. Dann könnte Meyer alles mit Kiss's Hilfe regeln. Dieser sollte bei Messerschmidt wegen dem *Bein* nachfragen und ihm auch die vereinbarten vier Dukaten übergeben. Seinem Bruder versicherte Meyer von neuem, dass er alles versuchen werde, um ihm das *Bein* zu beschaffen.

Zu einer weiteren Sitzung des Josef von Kiss bei Messerschmidt und der neuen Ausführung seines Porträts ist es tatsächlich gekommen, denn dieses Porträt ist sicher mit jenem Alabastermedaillon von Messerschmidt gleichzusetzen, das sich in Kiss's Eigentum befand [Abb. 12]. Heute gehört dieses Werk dem Museum der Schönen Künste in Budapest.<sup>114</sup> Ob aber Josef von Kiss oder Johann Martin Stock Messerschmidt dazu bewegen konnten, rechtzeitig auch das *Bein* auszuführen und ob dieses Werk dann wirklich nach Zürich gebracht und dort auch benützt wurde, ist nicht bekannt. Keine weitere Nachricht gibt uns darüber Auskunft. Die Erwartung des J. Caspar Meyer, dass man dieses Werk in Pressburg als eine neue Erfindung „*sey es in der Mechanick oder Physic*“ publik machen werde<sup>115</sup> hat sich nicht erfüllt und er selbst hat über das *Bein* in Züricher Ärztekreisen offenbar auch nicht referiert.

Die Korrespondenz der Brüder Meyer hat außer dem Nachweis über Messerschmidts technische Interessen, von denen man bisher nichts wusste, auch andere wichtige Erkenntnisse zum Leben und Werk dieses Künstlers gebracht. Dank dem *Beiblatt* können wir das Œuvre Messerschmidts in seiner Pressburger Zeit um eine neue, bisher unbekannte Büste des damaligen Präsidenten der Ungarischen

Hofkammer, des Grafen Johann Nepomuk Erdödy (1723 – 1789) erweitern. Dieser war nicht nur ein bedeutendes Mitglied des ungarischen Hochadels, sondern auch eine führende Persönlichkeit im damaligen Kulturleben Pressburgs [Abb. 11]. Er unterhielt ein ausgezeichnetes Opernensemble, das in seinem Palais u. a. auch Werke von Gluck, Haydn und Mozart aufführte.<sup>116</sup> Leider ist die Suche nach diesem unbekanntem Werk Messerschmidts bis heute nicht erfolgreich gewesen, es ist längst verschollen und es konnten in der Quellenliteratur auch keine weiteren Nachrichten über die Büste gefunden werden.

Das *Beiblatt* klärt einen bisher tradierenen Irrtum in der Beziehung des Josef von Kiss zu F. X. Messerschmidt auf. Er ist da kein „*intimus amicus*“ des Künstlers, so wie es seit 1825 in der Literatur behauptet wird,<sup>117</sup> sondern er wurde mit ihm erst im Frühjahr 1781 und das durch die Vermittlung von J. Jacob Meyer bekannt. Diese erste Begegnung verlief sehr unerfreulich und wenn sich auch später vielleicht die Wogen geglättet haben, kann man wohl nur von einer üblichen Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler sprechen und nicht von einer innigen Freundschaft. Wie wir noch sehen werden, hat das Auswirkung auf die Interpretation mehrerer Medaillons Messerschmidts aus den Pressburger Jahren, die sich in Kiss's Besitz befanden.<sup>118</sup>

Die wichtigste neue Erkenntnis bringt aber das *Beiblatt* mit der Schilderung von Messerschmidts gesellschaftlichem Leben. Sein cholerasches Temperament und seine Streitsucht kommen zwar auch hier, in den beschriebenen kleinen Episoden, sehr krass zum Vorschein, doch das ist von ihm bekannt. Was überrascht, ist aber seine Kontaktbereitschaft. Man findet ihn bald in einem Café, bald in einem Tanzsaal, er begegnet dort anderen Menschen, vor allem Künstlern, und das nie mit Gleichgültigkeit, sondern er baut gleich eine spannungsgeladene Beziehung auf. Die verbreitete Behauptung über seine späten

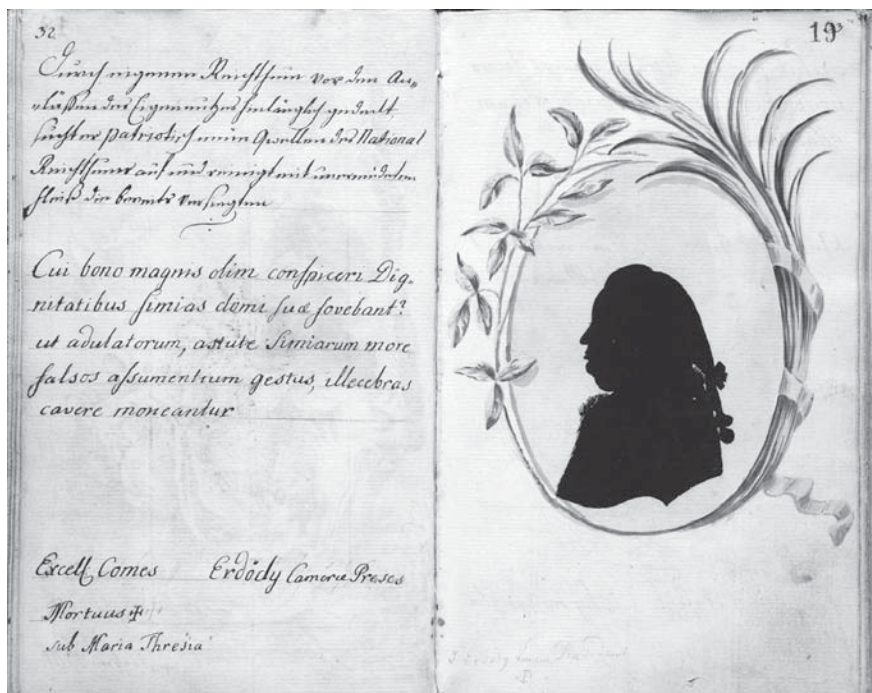
<sup>114</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 8528; PÖTZL-MALIKOVA 1982 (wie Anm. 15), S. 236, Nr. 53, mit Abb.; SZÖCS, M.: Medaillon Portraits by Franz Xaver Messerschmidt / Franz Xaver Messerschmidt Medallionportréi. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2010, Nr. 112-113, S. 128, Abb. 5, S. 129.

<sup>115</sup> Siehe das Briefkonzept des J. Conrad Meyer d. J. im Anhang II.

<sup>116</sup> STAUD, G.: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*. Wien 1977, S. 189-238.

<sup>117</sup> Als „*intimus amicus*“ Messerschmidts wird Kiss zuerst im Sammlungskatalog des Ungarischen Nationalmuseums aus dem Jahre 1825 genannt. Siehe *Cimelioteca musei Nationalis Hungarici, sive Catalogus historico-criticus...* Budae 1825, S. 48.

<sup>118</sup> Siehe weiter, S. 285-286.



11. Silhouette des Grafen Johann Nepomuk Erdödy im Stammbuch des J. v. Kiss. Budapest, Országos Széchényi könyvtár, Kézírtattár. Foto: OSZK, Budapest.

Pressburger Jahre, dass er sie am Rande der Stadt „in selbstgewählter Einsamkeit“<sup>119</sup> verbracht habe, erweist sich damit als eine pure Fiktion der Kunsthistoriker, die sich von Messerschmidt ein Bild kreiert haben, das in vielem an die gängigen Künstlerlegenden erinnert.

Meyer verließ Wien mit den Kaufleuten aus Glarus am 12. Juni 1781, sechs Tage später war er in St. Gallen in der Schweiz.<sup>120</sup> Unter den mitge-

nommenen, in Wien ausgeführten Werken befand sich wohl auch die nach Schmutzer radierte, seinem Mentor Johann Caspar Lavater gewidmete Landschaft aus der Umgebung von Wien [Abb. 13], die einzige, die aus Meyers später Wiener Zeit gefunden werden konnte.<sup>121</sup> In Zürich arbeitete Meyer zunächst einige Zeit für Lavater,<sup>122</sup> seit 1793 unterrichtete er als Nachfolger seines ehemaligen Lehrers Bullinger an der dortigen *Kunstschule*.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> Vgl. u. a. KRAPF, M.: Franz Xaver Messerschmidts Leben und Werk. In: KRAPF, M. (Hrsg.): *Franz Xaver Messerschmidt 1736 – 1783*. [Ausst.-Kat.] Ostfildern-Ruit 2002, S. 13-31. Nach diesem Autor wurde aus dem Künstler nach seinem Mißerfolg in Wien im Jahre 1774 ein Misanthrop (siehe S. 14), der schon während seines Aufenthaltes in Wiesensteig im Jahre 1775 und danach in Pressburg in „selbstgewählter Einsamkeit“ an seinen „Charakterköpfen“ arbeitete (siehe S. 25, 28).

<sup>120</sup> Siehe die Briefe J. J. Meyers an seinen Bruder vom 9. Juni 1781 aus Wien (GSKZ, P 205, Nr. 74) und vom 18. Juni 1781 aus St. Gallen (GSKZ, P 205, Nr. 75). Kurz vor der Abreise gestand er seinem Bruder, dass er in Wien Schulden hinterlassen habe (u. a. auch bei J. Schmutzer) und bittet ihn diese zu begleichen (undatiertes *BeyBlatt*, GSKZ, P 205, Nr. 76).

<sup>121</sup> Im Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung, Mappe N 17. Das Blatt trägt die Überschrift: „Aussicht von Brunn gegen Burkersdorf unweit Wien. Lavatern, dem Ermunterer der Künstler gewidmet.“ Darunter, rechts: „Von seinem Verehrer Johann Jacob Meyer.“ Links: „Nach der Natur gezeichnet von Jacob Schmutzer.“

<sup>122</sup> Das Angebot Lavaters, Meyer könne nach seiner Rückkehr in die Schweiz für ihn einige Zeit arbeiten (siehe S. 274) nahm dieser wahr und schrieb später darüber an Johann Heinrich Füssli (den „Obmann“): „Ich zeichnete für den Sell. Lavater verschiedene Prospective und malte einige derselben in Öhl.“ Siehe seinen undatierten Brief in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich (wie Anm. 80).

<sup>123</sup> Über die Aussicht, diese Stelle zu bekommen, unterhielt sich Meyer mit seinem Bruder schon 1780 in Wien (siehe seinen Brief vom 27. Dezember 1780, zitiert in Anm. 90).

Die großen Erwartungen seiner Familie ist ihm nicht gelungen zu erfüllen – in der Geschichte der Schweizer Landschaftsmalerei nimmt er nur einen bescheidenen Platz ein.<sup>124</sup>

So ausführlich wir aus der erhaltenen Korrespondenz in der Grafischen Sammlung des Kunsthhauses Zürich über den Aufenthalt J. J. Meyers in Apatin und Wien informiert sind, so wenig Neues liefert diese über das Leben J. Rudolf Füsslis in Syrmien.<sup>125</sup> Meyer selbst erwähnt ihn in seinen späteren Briefen kaum und wenn, dann nur in negativem Sinne.<sup>126</sup> Er versuchte damit wohl seine ausschließliche Schuld an der „großen Verwirrung“ von der angeblich seine Familie überzeugt war, zu kompensieren.

Von Füssli selbst hat sich, außer den bereits zitierten Briefen an seinen Vater und jüngeren Bruder, in denen auch von Meyer die Rede ist,<sup>127</sup> nur ein liebenswürdiger aber nichtssagender Brief mit einer gezeichneten Titelvignette an eine seiner Schwestern erhalten, der zwar undatiert ist, aber dem Inhalt nach in Slavonien geschrieben wurde.<sup>128</sup> Einige wenige Briefe von ihm aus dieser Zeit befinden sich im Ungarischen Staatsarchiv in Budapest, im Nachlass seines Vorgesetzten, des Grafen Balassa.<sup>129</sup> Außer den üblichen Gratulationen zu Namenstagen, zum Neuem Jahr etc., findet man hier auch einen offiziellen Bericht vom 25. März 1783 aus Illok über die Schwierigkeiten mit denen Füssli in Syrmien zu kämpfen hatte.<sup>130</sup> Der interessanteste von diesen Briefen, geschrieben im Illok am 4. November 1780,<sup>131</sup> betrifft ein Projekt der Errichtung einer



12. F. X. Messerschmidt: Josef von Kiss, 1781, Alabastermedaillon. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Foto: SMM, Budapest.

Akademie der bildenden Künste in Ofen/Buda, für die bereits ein Entwurf von J. Schmutzer vorlag. Graf Balassa, dem damals das Unterrichtswesen in Ungarn unterstellt war, hatte vor, Füssli dort als Sekretär anzustellen, doch dieser riet ihm von diesem Projekt ab.

Füsslis künstlerische Tätigkeit in dieser Zeit ist bisher nur mit einem signierten und mit dem Jahr 1779 datierten Aquarell belegt, auf der eine volks-

sei inzwischen in Syrmien gestorben und lässt sich dabei zur Bemerkung hinreissen: „... ich würd ihn bedauern, wenn ich nicht wiste, daß es das beste [war] was Er hät thun können um zur Ruhe zu kommen...“

<sup>124</sup> U. a. BOERLIN-BRODBECK, Y.: Malerei und Graphik. In: WYSLING, H. (Hrsg.): *Zürich im 18. Jahrhundert*. Zürich 1983, S. 209.

<sup>125</sup> Die unter GSKZ, P 205 zitierten Briefe stammen sicherlich aus dem Nachlass der Familie Meyer (wahrscheinlich sogar direkt vom J. Conrad Meyer d. J.) und betreffen nur den Auslandsaufenthalt J. Jacob Meyers. Was sich dort an Briefen der Familie Füssli befindet, hat einen Bezug dazu.

<sup>126</sup> Siehe seine Briefe vom 1. März 1779 (GSKZ, P 205, Nr. 54), 2. Dezember 1779 (wie Anm. 75), 17. August 1780 (wie Anm. 88), 20. November 1780 (wie Anm. 96). Meyer machte hier Andeutungen über Füsslis schlechte Ehe, bei der er unfreiwillig als Mitbewohner Zeuge war und behauptete, dass dieser „seinen Credit in Preßburg und Wien völlig verlobren“ habe und dass in Syrmien „seine Sachen sollen nicht zum besten stehen“. In einem dieser Briefe erwähnt er sogar das Gerücht, Füssli

<sup>127</sup> Siehe S. 270-271.

<sup>128</sup> Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Nachlass Felix Ulrich Lindinner, Umschlag: *Rudolf Füssli*, nicht nummeriert. Diese Sammlung ist weiter zitiert unter ZBZ, Ms. Lind. 73.

<sup>129</sup> Budapest, Magyar Országos Levéltár (zitiert weiter als MOL), A Balassa család levéltára, P 1765, Nr. 2834-2841.

<sup>130</sup> MOL, P 1765, Nr. 2836.

<sup>131</sup> MOL, P 1765, Nr. 2834.

tümliche Szene mit tanzenden serbischen Soldaten zu sehen ist [Abb. 10]. Es befindet sich in der Handschriftenabteilung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest.<sup>132</sup>

Auf die Landvermessungsarbeiten für den Fürsten Odescalchi folgte bei Füssli die Mitarbeit bei der von Joseph II. angeordneten Steuerreform, bei der das Bodeneigentum in Ungarn erfasst werden sollte. Über seine Tätigkeit als Vorstand der Steuerkommission für das Komitat Syrmien in den Jahren 1786 – 1790 und über die Übergriffe nach dem Tod Josephs II., bei denen in Ungarn die Akten der verhassten Steuerreform vernichtet – meist öffentlich verbrannt – wurden, referiert er ausführlich in einem Brief vom 13. Juli 1790 an seine Schwägerin in Zürich, die Witwe nach seinem jüngeren, 1786 verstorbenen Bruder Johann Caspar.<sup>133</sup> Er schrieb diesen Brief aus Fünfkirchen/Pécs, wohin er aus beruflichen Gründen übersiedelt war und bat um finanzielle Hilfe, denn nach dem Verlust seines Amtes stand er wieder einmal vor dem Nichts. Es war ihm klar, dass er nach Zürich, wo er niemanden mehr hatte, in seinem Alter nicht mehr zurückkehren könne, daher wollte er nach Wien reisen, um sich dort um einen neuen Posten zu bewerben.

In Wien, wo Füssli erst nach 15 Monaten angekommen ist, wurde er nicht zu einen Rat ernannt, so wie er es sich erhofft hatte, sondern erhielt nur die untergeordnete Stelle eines Hofkonzipisten. Eine bisher wenig beachtete Quelle über diese Wiener Zeit ist ein Konvolut seiner Briefe aus den Jahren 1797 – 1805 an seinen Vetter Johann Heinrich Füssli in Zürich.<sup>134</sup> Dieser, ein Sohn seines Onkels, wuchs bei seinem Vater, Johann Caspar d. Älteren auf, wo er ebenfalls zum Maler ausgebildet wurde. Er kam sehr früh nach Paris, wo er sich als Zeichenlehrer



13. J. J. Meyer: *Landschaft aus der Umgebung Wiens (Aufsicht von Brunn gegen Burkersdorf unweit Wien)*, 1780 – 1781, graphisches Blatt. Zürich, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung. Foto: Kunsthaus Zürich.

in adeligen Familien sein Brot verdiente. Seit 1793 lebte er wieder ständig in Zürich und eröffnete dort eine Kunsthandlung.<sup>135</sup> Aus der Korrespondenz zwischen den beiden an der Kunst interessierten Verwandten erfahren wir viel über den neuen Le-

<sup>132</sup> Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár, Kézirattár. Publiziert in GALAVICS, G.: *Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet (Muzsikus- és táncabrazolások 1750 – 1820 Magyarországon)*. In: *Ethnographia*. Budapest 1987, Nr. 2-4, S. 182-183, Abb. S. 184, Nr. 19.

<sup>133</sup> ZBZ, Ms. Lind. 73.

<sup>134</sup> Die 24 Briefe des J. Rudolf Füssli an seinen Vetter befinden sich ebenfalls in ZBZ, Ms. Lind. 73. Da sie nicht einzeln nummeriert sind, können sie auch nicht einzeln zitiert werden. Gegebenenfalls wird daher nur das Datum ange-

geben. Die Briefe waren schon J. J. Horner bekannt, der sie in seinem Lebenslauf von J. R. Füssli im Jahre 1809 (wie Anm. 8) benützt hat.

<sup>135</sup> SAUR 2005 (wie Anm. 4), S. 162. Dieser Johann Heinrich Füssli (1755 – 1729) ist nicht zu verwechseln mit einem anderen, damals in Zürich lebenden Johann Heinrich Füssli (1745 – 1832), der ein bedeutender Politiker, Historiker und Publizist war. Er hat oft den Beinamen „Obmann“, weil er u. a. Obmann der von der Stadt eingezogenen kirchlichen Güter war. Erwähnt wird er hier in Anm. 80 und 122.

bensabschnitt J. Rudolf Füsslis in Wien.<sup>136</sup> Dieser hat zwar nach einer schweren Krankheit im Jahre 1794, bei der seine Augen stark in Mitleidenschaft gezogen wurden, aufgehört, selbst die Kunst auszuüben,<sup>137</sup> entwickelte aber in Wien eine rege Tätigkeit als Kunstschriftsteller, in der er sich nach vielen Irrwegen seines Lebens zuletzt doch gefunden hat. Er begann hier sein *Kritisches Verzeichniß der besten, nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche* zu schreiben<sup>138</sup> und befasste sich mit dem Gedanken in Wien ein Kunstjournal herauszugeben, aus dem dann seine zweibändigen *Annalen* geworden sind.<sup>139</sup> Über alle seine Projekte referierte er seinem Vetter, der ihm dann in Zürich bei der Herausgabe des Werkes *Kritisches Verzeichniß* behilflich war. Ein weiteres gemeinsames Interesse war das Sammeln von graphischen Blättern, das dem Verwandten in Zürich zur Grundlage seiner Existenz geworden ist. Johann Rudolf lieferte ihm wertvolle Informationen über den Kunstmarkt in Wien und vermittelte den Kontakt zu Herzog Albert von Sachsen-Teschen, der damals schon in Wien lebte.

Eine erfolgreiche, von Füssli mit viel Engagement ausgeübte Tätigkeit war auch die Einrichtung einer Bibliothek mit Kupferstichsammlung an der Akademie der bildenden Künste, mit der er 1800 vom damaligen Protektor der Akademie Graf Johann Philipp von Cobenzl beauftragt wurde.<sup>140</sup> Durch den neuen Kontakt mit der Akademie kam

<sup>136</sup> In einem dieser Briefe, datiert mit 14. Oktober 1798 referiert J. R. Füssli seinem Vetter sehr ausführlich auch über die Zustände in Ungarn nach dem Tod von Joseph II. und über seine ersten Jahre nach der Ankunft in Wien. Aus diesem Brief übernimmt J. J. Horner fast wörtlich den ganzen Abschnitt über die Situation in Ungarn. Siehe HORNER 1809 (wie Anm. 8), S. 6-7.

<sup>137</sup> Siehe Füsslis Brief vom 29. September 1797. Seit dieser Krankheit konnte er am Abend bei künstlichem Licht auch nicht lesen und schreiben. Als seine letzte Arbeit nennt er im Brief vom 10. November 1797 Illustrationen zu Blumauers Aeneis-Travestie. In den verschiedenen Ausgaben des Werkes am Ende des 18. Jahrhunderts waren diese Illustrationen nicht zu finden.

<sup>138</sup> Das *Kritische Verzeichnis* erschien in den Jahren 1798 – 1806 in vier Bändchen im bekannten Züricher Verlag Orell, Füssli & Co. Drei davon waren verschiedenen Schulen der italienischen Malerei gewidmet, das vierte der niederländischen Schule. Weitere Schulen fehlen, Füssli ist es nicht gelungen bis zu seinem Tode im Jahre 1806 die Reihe abzuschließen.

Füssli auch in nähere Beziehungen zu den damaligen Studenten aus der Schweiz, über die er in späten Briefen an seinen Vetter oft berichtet. Unter diesen befand sich auch der begabte, aber frühverstorbene Jacob Merz.<sup>141</sup>

Am 27. April 1801 schickte Füssli seinem Vetter zwei seiner Porträts, neben einem neueren Gemälde, auch einen Gipsabdruck, dessen Original von dem „berühmten Messerschmidt vortrefflich geschnitten ist“. Zu beiden Werken äussert er sich auch noch im nachfolgenden Brief vom 8. Juli. Während er das Ölgemälde nicht sehr schätzt, ist er voll Lob über das zweite Porträt aus Alabaster, das ihm noch immer, auch nach 20 Jahren, sehr ähnlich ist. Die Zeilen in Füsslis Briefen liefern die einzige Nachricht über dieses, in Messerschmidts Œuvre bisher unbekanntes Werk, wohl ein Bildnismedaillon, das nach Füsslis Tod verschollen ist.

In der erwähnten Korrespondenz erfährt man auch einiges über die schwierige Beziehung des J. Rudolf Füssli zu seinem berühmten Bruder in London. Erst durch den Vetter in Zürich erfuhr er überhaupt seine Adresse<sup>142</sup> und als er dann versuchte, mit ihm in brieflichen Kontakt zu kommen hatte er keinen Erfolg. Nur im Herbst 1798 bekam er einen Brief aus London, in dem ihm der Bruder über seine Arbeit zu Miltons Verlorenem Paradies berichtete und verschiedene graphische Werke zu schicken versprach.<sup>143</sup> Mit 7. Mai 1799 ist ein erhaltener Brief

<sup>139</sup> Siehe FÜESSLI 1801 (wie Anm. 4) und FÜESSLI 1802 (wie Anm. 24).

<sup>140</sup> LÜTZOW, C. von: *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste*. Wien 1877, S. 83. Füssli selbst referiert über diese Tätigkeit, die ihm Freude bereitet hat, seinem Vetter in den Briefen vom 27. April 1801 („Ich unterhalte mich unvergleichlich mit dieser Beschäftigung und genieße dabey ein kleines Nebeneinkommen von jährlich 400 fl.“), 8. Juli 1801 und 25. Juli 1803.

<sup>141</sup> Zum Maler Jacob Merz (1783 – 1807) und seiner Tätigkeit in Wien siehe BRUN 1917 (wie Anm. 32), S. 302.

<sup>142</sup> Siehe die Briefe J. R. Füsslis an seinen Vetter in Zürich vom 29. September und 10. November 1797.

<sup>143</sup> J. R. Füssli berichtet über diesen heute verschollenen Brief des Bruders am 14. Oktober 1798 an seinen Vetter. Die angekündigten graphischen Blätter hat er wohl aus London nie erhalten.

J. Rudolfs an seinen Bruder datiert,<sup>144</sup> auf den er aber keine Antwort bekam. Genauso unbeantwortet blieben auch seine weiteren Briefe. Wir erfahren darüber aus der Korrespondenz des Johann Rudolf mit seinem Vetter, bei dem er sich wiederholt über seinen Bruder beklagt und ihn einen berechnenden Egoisten nennt.<sup>145</sup> Nur auf einer akademischen, unpersönlichen Ebene kam es im Jahre 1803 zu einer „Begegnung“ beider Brüder: bei einem offiziellen Austausch von Informationen zwischen den Akademien in Wien und London wurden J. Rudolfs *Annalen* nach London geschickt, während von dort die Vorlesungen J. Heinrichs nach Wien kamen.<sup>146</sup>

Die letzte von den bereits genannten Personen, die uns im Zusammenhang mit Messerschmidt interessiert, ist Josef von Kiss. Seine große Zeit kam in den 90er Jahren, als er zusammen mit seinem jüngeren Bruder Gabriel, der ebenfalls ein Bauingenieur war,<sup>147</sup> im Bácsér Komitat einen schiffbaren, über 100 Kilometer langen Verbindungskanal zwischen Donau und Theiss projektierte, der mit der Zustimmung des Kaisers den Namen *Franzenskanal* erhielt. Zu seiner Finanzierung konstituierte sich im Jahre 1793 in Wien eine *k. k. privilegierte Schiffarts-Canal-Gesellschaft*<sup>148</sup> und beide Brüder Kiss, die zu Baudirektoren ernannt

wurden, begannen noch in demselben Jahr mit dem Bau.<sup>149</sup> Das umfangreiche, für die damalige Zeit sehr anspruchsvolle Bauunternehmen verlangte von den Brüdern Kiss, dass sie in seine Nähe übersiedelten.<sup>150</sup> Der Kanal, der 1802 eröffnet wurde,<sup>151</sup> existiert bis heute – man findet ihn auf den Landkarten von Serbien unter dem Namen *Veliki kanal* eingezeichnet.

Wie wir aus erhaltener Korrespondenz erfahren können, hatte Josef von Kiss in seinem letzten Domicil in Verbász/Vrba eine kleine Kunstsammlung, die er noch zu seinen Lebzeiten dem Ungarischen Nationalmuseum in Ofen/Buda schenken wollte.<sup>152</sup> In ihr befanden sich neben seinem Porträt von F. X. Messerschmidt<sup>153</sup> noch sechs weitere Alabastermedaillons von diesem Künstler. Sie stellen Joseph II. mit der ungarischen Krone auf dem Haupt, Erzherzogin Maria Christina und ihren Gemahl Herzog Albert von Sachsen-Teschen sowie drei männliche Profilbildnisse dar, die bis heute traditionell als Selbstporträts Messerschmidts gelten. Heute sind alle diese Werke Messerschmidts in der Skulpturensammlung des Museums der Schönen Künste in Budapest.<sup>154</sup>

Zusammen mit den Kunstwerken schenkte J. von Kiss dem Ungarischen Nationalmuseum auch sein

<sup>144</sup> Der Brief befindet sich in der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich, in der Sammlung Ms. Briefe Füssli. Seine englische Übersetzung ist publiziert in KNOWLES, J.: *The Life and Writings of Henry Fuseli*. London 1831, Bd. 1, S. 225-229. Der Autor hat auf Grund dieses sehr freundlichen Briefes irrtümlich angenommen, dass die Beziehungen zwischen J. Heinrich Füssli und seiner Familie harmonisch waren.

<sup>145</sup> Siehe Brief des J. R. Füssli vom 7. Juli 1799. Ähnlich äussert er sich auch im Brief von 25. Juli 1803.

<sup>146</sup> KRAPF-WEILER, A.: Die Brüder Füssli und die Wiener Akademie der bildenden Künste. In: JAKI MOZETIČ, B. (Hrsg.): *Razprave iz evropske umetnosti. Za Ksenijo Rozman*. Ljubljana 1999, S. 199-205.

<sup>147</sup> Zu Gabriel (Gábor) von Kiss (1751 – 1800), Major und Bauingenieur siehe MARKÓ 2002 (wie Anm. 69), S. 956.

<sup>148</sup> Über die erste General-Versammlung dieser Gesellschaft referiert die *Wiener Zeitung* vom 18. Mai 1793, S. 1406-1407.

<sup>149</sup> U. a. REININGER 2007 (wie Anm. 106), S. 344-373.

<sup>150</sup> Siehe den Bericht über den Besuch bei den Brüdern Kiss im Jahre 1794 in ihren neuen Wohnorten in Verbász/Vrba

und Kula in der Nähe des Kanalbaus und über die Besichtigung des Baues in TELEKI, D., Graf von Szék: *Reisen durch Ungarn...* Pest 1805 (aus dem Ungarischen übersetzt von Ladislaus v. Németh), S. 134-138.

<sup>151</sup> Damals lebte Gabriel von Kiss nicht mehr und die Führung des Baues wurde inzwischen anderen Ingenieuren übergeben. – REININGER 2007 (wie Anm. 106), S. 368-369.

<sup>152</sup> Siehe Briefe des J. v. Kiss an den damaligen Direktor des Nationalmuseums Jakob Ferdinand von Miller vom 11. Januar und 6. März 1813 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. germ. 614, fol. 30r, 31r-v). Ursprünglich war dem zweiten Brief eine (heute verschollene) *Specification* aller Sachen, die Kiss dem Museum schenken wollte, beigelegt. Kiss schreibt hier, dass er diese Sachen noch nicht verschickt hat, weil er die Rahmen der Alabastermedaillons von Messerschmidt hatte neu vergolden lassen.

<sup>153</sup> Zu diesem Medaillon siehe S. 278-279 und Anm. 114.

<sup>154</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 8522, 8523, 8524, 8525, 8527, 8529; PÖTZL-MALIKOVA 1982 (wie Anm. 15), S. 237-238, Nr. 54-59, mit Abb.; SZÖCS 2010 (wie Anm. 114), S. 125-132 mit Abb. 1, 3, 4, 6, 7, 9.

Stammbuch, das er, seiner Angabe nach, bereits 1767 angefangen und dann weitergeführt hatte. Heute gehört es der Széchényi Bibliothek in Budapest.<sup>155</sup> Das kleine Büchlein hat Kiss selbst einheitlich gestaltet, auf jeder Doppelseite findet man einen Schattenriss einer für ihn bedeutenden Person, den er zeichnerisch ausgeschmückt und mit kurzen deutschen Erklärungen oder lateinischen Sentenzen ergänzt hat. Diese etwa 90 Silhouetten stellen Kiss's „Welt“ dar, beginnend mit den Porträts Maria Theresias, Josephs II., des ungarischen Statthalterpaares und weiterer damals regierender Herrscher, über seine Vorgesetzten und Mitgleider des hohen ungarischen Adels, bis zu seinen Mitarbeitern, Freunden und Bekannten. Auch sein eigenes Bildnis [Abb. 8] und das seines Sohnes befinden sich inmitten dieser „Welt“. Von den hier genannten Personen finden wir im Stammbuch sowohl den Grafen Franz de Paula Balassa,<sup>156</sup> als auch den Präsidenten der Ungarischen Hofkammer, Graf Johann Nepomuk Erdödy [Abb. 11], den Ingenieur Fischer aus Apatin wie auch den Maler J. Jacob Meyer [Abb. 9]. Wer bezeichnenderweise hier fehlt, ist Johann Rudolf Füssli, den, wie bereits gesagt wurde, Kiss nicht geschätzt hat. Wesentlich wichtiger ist aber das Fehlen des Schattenrisses von F. X. Messerschmidt im Stammbuch, der daher offenbar nicht in den freundschaftlichen Kreis von Josef von Kiss gehörte.

Die Übergabe der kleinen Sammlung sammt den sieben Alabastermedaillons von Messerschmidt und des Stammbuches war schon vorbereitet, als Josef von Kiss bei einem Aufenthalt in Zombor am 13. Januar 1813 plötzlich starb und sein Vermächtniss der Sohn dann zu erledigen hatte.<sup>157</sup> Die Werke Messerschmidts bekamen dabei ihre Ettiketten, wobei es

nicht klar ist, ob die einzelnen Benennungen noch von Josef von Kiss stammen, oder erst später, im Museum entstanden sind. Publiziert wurden sie das erste Mal in dem erwähnten Museumskatalog aus dem Jahre 1825.<sup>158</sup> In dem kurzen Begleittext über Messerschmidt, der voll von gravierenden Fehlern ist, wird Josef von Kiss – wie bereits gesagt wurde – als ein naher Freund des Künstlers vorgestellt, der ihm angeblich alle diese Werke geschenkt hatte.

Der Bericht J. J. Meyers über die erste Begegnung und den darauffolgenden Streit des J. v. Kiss mit F. X. Messerschmidt im Frühjahr 1781 in Pressburg,<sup>159</sup> sowie das Fehlen des Schattenrisses Messerschmidts im Stammbuch des J. v. Kiss schliessen eine enge Freundschaft zwischen beiden so gut wie aus. Die unbewiesene Behauptung, dass Kiss alle Medaillons vom Künstler geschenkt bekam, ist daher auch äusserst fraglich. Viel eher hat sie Josef von Kiss, der, wie gesagt, ein Bewunderer der Kunst Messerschmidts war, während der Jahre, in denen er sich noch in Pressburg aufgehalten hatte, bei verschiedenen Gelegenheiten und von verschiedenen Personen, sei es noch beim Künstler selbst oder von anderen Eigentümern gekauft und sie dann in seine kleine Kunstsammlung einverleibt.

Im Katalog aus dem Jahre 1825 wurden drei männliche, nicht konkret identifizierbare Porträtmedaillons das erste Mal ohne näherer Begründung als Selbstbildnisse Messerschmidts genannt.<sup>160</sup> Unabhängig von der Fragwürdigkeit der Behauptungen über F. X. Messerschmidt in diesem Katalog, entsprechen diese angeblichen Selbstbildnisse auch nicht den bekannten Selbstdarstellungen Messerschmidts, so wie wir sie aus einzelnen seiner „Charakterköpfe“ kennen.<sup>161</sup> Sie sind sich auch untereinander so

<sup>155</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Oct. germ. 10. Erstmals publiziert wurde dieses Stammbuch von Géza Galavics in MAROSI, E. u. a. (Hrsg.): Pulszky Ferenc (1814 – 1897) emlékére / Ferenc Pulszky 1814 – 1897 Memorial Exhibition. [Ausst.-Kat.] Budapest 1997, S. 81-82 und S. 171. Siehe auch SZÖCS 2010 (wie Anm. 114). Josef von Kiss gibt zwar an, dass er mit diesem Stammbuch schon 1767 angefangen hatte, doch das erhaltene Exemplar stammt nach dem Aussehen der Silhouetten erst aus den Jahren 1780 – 1790.

<sup>156</sup> Abgebildet in SZÖCS 2010 (wie Anm. 114), S. 132, Nr. 11.

<sup>157</sup> Siehe den Brief des Michael von Kiss an den Direktor des Nationalmuseums vom 10. August 1814 (Országos Széchényi

ny Könyvtár, Kézirattár, Fol. germ. 614, fol. 32r-v).

<sup>158</sup> *Cimeliotbeca...* 1825 (wie Anm. 117), S. 47-48, Nr. 62-68.

<sup>159</sup> Siehe S. 278.

<sup>160</sup> Die heutigen Namen dieser Porträtreliefs sind: *Selbstbildnis lachend* (Inv. Nr. 8522), *Selbstbildnis ernst* (Inv. Nr. 8524) und *Selbstbildnis mit Perücke* (Inv. Nr. 8529).

<sup>161</sup> Vgl. besonders mit den Köpfen Nr. 1 (*Der Künstler, so wie er sich lachend vorgestellt hat*) und 32 (*Des Künstlers ernste Bildung*). – PÖTZL-MALIKOVA 1982 (wie Anm. 15), S. 243-244, Nr. 67, mit Abb., S. 257, Nr. 98, mit Abb.

unähnlich, dass wir annehmen müssen, sie stellen drei verschiedene, bisher unbekannte Männer dar. Lediglich die Gesichtszüge eines von ihnen, mit kurz geschnittenen Haaren ähneln jenen Messerschmidts. Sein Gesicht ist aber so jugendlich, dass man auf diesem Medaillon eher das Bildnis des jungen Neffen des Künstlers namens Franz Putzer, der in Pressburg lebte<sup>162</sup> vermuten könnte.

Mit diesen Überlegungen schließen wir den Bericht über mehrere, in ihren Schicksalen miteinander verflochtene Persönlichkeiten ab, die alle aus unterschiedlichen Gründen mit Messerschmidt in Kontakt gekommen waren. Für ihre Wertschätzung des Künstlers, die seinen Tod überdauerte, sind die erhaltenen Budapester Medaillons heute noch ein sprechendes Zeugnis.

### Anhang I.

**Brief des Johann Caspar Lavater in Zürich an Johann Jacob Meyer in Pressburg vom 3. Februar 1777 (Abschrift)**

Zentralbibliothek Zürich, FA Lav., Ms. 573.120.

An Herrn Mayer in Breßburg den 3. Febr. 1777

Lieber Herr Vetter!

Ihre lieben Eltern hatten die Gütigkeit, mir von Ihren lezterhin erhaltenen Arbeiten zu zeigen. Ich hatte so viel Freude daran, daß ich Sie mir sogleich näher wünschte; daß sich mir auf der Stelle die angenehmsten Aussichten für Sie öffneten – Ich entdeckte meine Gedancken sogleich – und sie fanden Beyfall.

Hören Sie meinen Vorschlag an. Ich will nichts, als Ihr Glück. Kein Meister, keine Schule und keine Natur kann Sie lehren, was Ihr Vaterland Sie lehren kann. Schweizer! lernen Sie von Ihrer Mutter! – was Rom für den Geschichtsmahler ist, das und mehr noch ist die Schweiz für den Landschaftsmahler. In

der Welt finden Sie keine Originale wie da! Nirgend eine solche Gallerie! Sie haben nun genug Kunstfertigkeit, und, wie ich hoffe, genug Naturgefühl... das wesentlichste, was der Landschaftmahler haben muß, und wie selten hat – um vor den ehrwürdigen Monumenten der alten Schöpfung mit Ihrem Pinsel un Bleystift zuerscheinen. Nichts kann Ihre Talente so weken, aufspannen, üben; nichts Ihre Kunst so vervollkommen – nichts Ihnen mehr Freüd und Ehre machen, als Studium der prächtigsten, und erhabensten Schweizernatur. Fortschritte – von einem Tage zum anderen versprech ich mir ganz zu versichtlich. Kommen Sie; säumen Sie nicht, aus dem großen Quelln zuschöpfen – aus deren tausende schöpfen konnten, alle schöpfen sollten, und Sie wissen, wie wenige schöpfen!... Kommen Sie, der schönen Natur und Ihrem großen Urheber Ehre zumachen!

Und damit Sie nicht aufs ungewisse kommen, so bestell ich sogleich die erste vier Wochen ganz für mich, Zeichnen und Mahlen Sie mir den Rheinfall nach meinen Ideen – und wenn die Zeichnungen oder Gemählde davon, wie ich nicht zweifle, wohl ausfallen, so bezahl' ich Ihnen sofort, wenn Sie damit zufrieden sind, 10. Louis d'or für diese mir und dem Rheinfall gewiedmete vier Wochen.

Das ist aber noch nicht alles. Ich hoffe, dadurch den Grund zu einem Plane zulegen, der Sie nicht gereuen soll, wenn Ihr Fleiß und Ihre Kunst meinen Erwartungen und Hofnungen entsprechen.

Reisen können Sie dann immer weiter, wenn Sie sich wieder gestärkt haben im Anschauen und Nachahmen der großen Quell und Felsennatur. Noch kein Mahler hat die Schweiz benutzt – dann keiner hat sie gefühlt. Wer sie fühlte, wer Hand hätte, sein Gefühl so bestimmt und unbestimmt, als es ist, hinzuwerfen, wer dem Menschen durch markige, geistvolle und kernhafte Zeichnungen gleichsam ein Medium geben kann, wodurch ihm die alte Natur ganz neu erscheint – o welch ein Wolthäter der Menschheit, welch ein dollmetsch Gottes wäre der!

Ich hoffe, mein wehrter Herr Vetter, Sie verstehen mich, und werden glauben, daß es mich sehr freuen

<sup>162</sup> Über diesen Sohn der Schwester von F. X. Messerschmidt, der in jungen Jahren zu seinen Onkeln Franz Xaver und Johann Adam nach Pressburg kam und dann dort als Bildhauer tätig war, ist bisher nur wenig bekannt. – LUXOVÁ, V.: Zur

Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei. In: *Arb*, 6 – 8, 1972 – 1974, Nr. 1-6, S. 85, 87.



werde, wenn ich solche Interpretationen der Natur von Ihnen sehen – und ausbreiten kann.

Zürich den 3. Febr. 1777.  
J. C. Lavater

## Anhang II.

### Auszug aus einem Briefkonzept des Arztes Johann Conrad Meyer d. J. in Zürich an seinen Bruder Johann Jacob in Wien (?), ohne Datum und Unterschrift

Kunsthhaus Zürich, Grafische Sammlung, Briefe P 205, Nr. 100.

Bester, liebster Jaque

[...] Viel 1000 Dank lieber Bruder, für deine Bemühung mit dem Bein – Also bleibt es abgeredt – ich erwarte von unserem Meßerschmidt für den bestimmten Preiß 4 Ducaten einen solchen Fuß – Ich hatte eine hertzige Freud, und reut mich gwis nichts – ich würde noch mehr wagen: – Wann mir jest auch einer von den Glarner Kauffleüthen hieher käme, so gäbe Ihm gleich das Geld samth den 4t Theill des Schweytzer Mahlers mit – Ich habe Ihn schon bey handen – sollte keiner hieher komen so laß dir das Geld gleich von einen dem du den fuß mitgibst bezahlen, und vergiß Ihn ja nicht – so bald als möglich ist zu senden auch zugleich Mahlereyn und Zeichnungen, denn der Gel. Vatter sagt täglich davon, u. alle deine Gönner fragen offt darnach – Herr Rathschreiber der dir selbstn schreibt, wird dir wie er mir gesagt sein Urtheil über die grösst. Landschäftgen schriftlich geben – Gegen mir sagte er ohne schmeicheley, daß Sie als Anfang sehr guth und in einem guten gout seyen – Also auf den fuß den warte ich also, und zugleich anectotes in Absicht Messerschmidts Leben, auch das mindeste vergeße nicht, ich hoffe, u. freue mich schon darauf. Es gibt gwiß eine unterhaltende lustige Abhandlung, u. habe zu gleich das Vermögen, unsern guten Ehrlichen Locher zu helffen. Was nun die Fragen anbetrifft so freund Messerschmidt von diesen jungen Menschen wißen will, so will ich dir Sie so schreiben, als wie ich Sie unter der Hand habe erfahren können

– den schau Jaque ich mag mich noch nichts gegen die Locherischen merken laßen biß ich thätlich den nutzen von einer solchen Maschine darthun könne, denn wenn es Hr. Operator Burkhard oder die anderen Ärzte merkten, so würden Sie groß Stühl u. bänck darunter werfen u. neidisch werden u. alles anwenden um das vorzügliche dieser Maschine zu verkleinern, hingegen wann ich die Maschine habe so gehe ich gerade zum Locher u. zeige Ihm solche – Wen er sich nun eine solche darnach will machen laßen, so kan er sodan solches auf seine Kosten machen laßen. Also Locher wird ohngefehr 26-27 Jahr alt seyn seine Statur ist mittelgathig, er ist nicht groß – zwischen den kleinen u. Mittelgathigen. Er ist wohl bey leib nicht mager, das Bein ist unter den Knie abgenohmen, ohngefehr... [leer] die Stumpe groß. Schade daß Meßerschmidt die Zeichnungen alle verbrandt hate Sie machen doch die wichtigste Epoquée von seiner lebens Geschichte aus und es ist schwehr, ohne diese Zeichnungen seine eigene vorgenohmene Meßung ohne eine solche Zeichnung zuerklären. Schreibe mir ja etwas weitläuffig über dieses – und vielleicht triffst einmahl Messerschmidt in einer guten Laune, daß wann du Ihm auf dieses Capitel führst er ohngefordert einen solchen Riß, der doch geschwind fertig ist macht, hab ich nur einen einzigen, so kann ich desto eher meine Gedancken sagen. Also L. Jaque, betreibe doch diesen Auftrag so bald nur möglich – zugleich l. Jaque wan dueten in Preßburg von einer neuen Erfindung sey es in d. Mechanick oder Physic, so melde es mir, damit ich zu zeiten Stoff habe der Gesellschaft etwas vorzu lesen [...].

## Anhang III.

### Auszüge aus einem Brief des Johann Jacob Meyer vom 26. April 1781 aus Wien an seinen Bruder Johann Conrad in Zürich und aus einem undatierten Beiblatt dazu

Kunsthhaus Zürich, Grafische Sammlung, Briefe P 205, Nr. 73 und 77.

Mein Bester Bruder!

[...] Wegen dem hölzern Bein habe 4 Ducaten nach Preßburg geschickt und Stock gebetten selbstn

oder durch eine andere Hand Meßerschmid dahin zu vermögen diese Arbeit vor Abreise, wenn ich nicht mehr nach Preßburg kämme fertig zu machen, ich erwarte destwegen alle Tag antwort von Ihme. [...]

Bey Plat zum Vorigen Brief!

Bester Bruder!

Nun will ich das noch nachhollen, was ich lesthin schuldig geblieben.

Zu erst wegen dem Hölzern Bein und Meßerschmid. Mit diesem hatte ich wahrhaftig deßwegen schon accordiert und er hatte schon angefangen, daran anzufangen, immer war ich noch sein freünd, und hate alle Hoffnung dir das selbe in kürzer Zeit durch dj Glarner LandLeüthe einzuhändigen, als mich Gisch bath Ihne bey Meßerschmid aufzuführen. Ersterer war über Meßersch. arbeit so entzückt, daß Er sich bey Ihme gleich sein Portait in Porvir anfremdte. Meßerschmid hatte dj Gewogenheit für mich etliche wichtige Arbeit auf dj Seiten zu sezen und dieses für unsere Freundschaft so unglückliche Portrait, gleich in dj Arbeit zu nehmen. Gisch glaubte im Mass schon keine Kenntlichkeit zu sehen, Meßerschmid fragte nach meiner Meinung, und ich sagte mit Offenherzigkeit daß ich es nicht ganz ändlich fände, doch zweifelte ich gar nicht, wenn Gisch noch einmahl säße, und Meßerschmid sich die Mühe nehme es noch einmahl zu überarbeiten, es gewiß alle Ähnlichkeit gewinnen würde, das geschah und wurde beßer aber in der Aus arbeitung in Porfir schug es nach Gisch Meinung ganz fell, und dieser wolte Messersch. persuadieren, ein anderes zu Machen, da wars aus, du weist wj sehr Er beleidiget wird, wenn mann Ihme wieder spricht, ich solte absolut sagen, ob es kentlich seye oder nicht, eine Höchst verdriesliche Lage, ich lobte dj große Kunst dj unstretig darin herrscht ob es ähnlich sey oder nicht, was dj Haupt Frage, übergieng ich mit Stillschweigen. Beyde ärgerten sich über mein Urtheil, einer der absolut glaubte, ich

wurde sagen es sey unkentlich, und der andere weil ich nicht Decesiv gestund, daß es kentlich sey, kurz darauf war ich mit einem gewissen Mahler Zalinger im Cremischen Café Haus, dieser und Meßerschmid hatten d. Sonntag auf dem danz Saal bejm Hecht, Verdrieslichkeiten, hier fingen Sie wieder an, und da ich keinen Zeügen dabey seyn wolte, gieng ich weg, den zu der zeit mahlte ich eben mit Zalingers Zimmer bey der Gräffin Castilionj, und dato immer mit mir freundschaftlich umgegangen, wolte ich nicht, daß Er eine Ursach hätte, mich nicht für seinen Freund zu halten. In diesem Fahl hätte ich nun bey einer oder andren Partej verliehren müßen. Meßerschmid verdros daß ich weggegangen, da ich Ihme aber gesagt daß ich unmöglich wegen meinen Beschöftigen länger hätte bleiben können, so schien Er zimmlich gut wieder zu seyn, damit alle (Got verzieh mir) alle Teüfel rebellisch wurden, lies er mir sagen, wenn ich cammer praedisiten Graffen J. Erdöt Busté sehen wolte, solte ich Morgen zwis. 10. und 11. Uhr zu ihme kommen, und das war eben dj Stunde wo ich zum Baron Splennj, wegen bezahlung meiner Arbeit berufen war, ich muste hin, weil ich sonst zugewarten hette, etliche Monath zu warten, da war nun Meßerschmid heftig auf mich erzürnt, und sagte mir Er hätte geglaubt, ein redlicher Freund, ein schwaiczer hielte seine Stund beser, ich sagte die einzigen wort, ja, wenn ers kann, so thut ers gewiß, ich machte mir anfangs ganz wenig daraus, da aber meine Abreis dazwischend kamm, kannte keine Zeit finden, Messerschmid zu besämmftigen welches ich auf gutem Wegen hate, ich wolte Gisch bereden Gott nicht anzusehen, u. sein Portait zu nehmen, welches Er jezo aufs neüe thun will, geschieht das so werd durch Gisch Anfrage an Meßersch. thun lasen und zu gleich das Gelt u. einen brief mit geben, ich hoffe du wirst das Bein doch noch bekommen. Das sind nun dj Ursachen dj dir gerne schon lange geschrieben hätte, u. nie das Herz gehabt habe. Ich werde alles versuchen, wenn ich kann, dennoch deinen Willen zu erfüllen. [...]

## O Messerschmidtovi, jeho švajčiarskych priateľoch a o jednej „drevenej nohe“

### Resumé

Poznámka H. G. Bretschneidera v jeho liste berlínskemu publicistovi a vydavateľovi Fridrichovi Nicolaiovi z 10. júna 1782 o barónovi Jozefovi Podmanickom, ktorému pri jeho návšteve Zürichu Johann Caspar Lavater „*mnoho o Messerschmidtovi narozprávať*“ ma viedla k pokusu vystopovať cestu, akou sa znalosť o tomto umelcovi dostala až k Lavaterovi, ktorý zaiste nemal k nemu žiaden priamy kontakt.

Hľadanie súvislostí v obsiahlej Lavaterovej pozostalosti, ktorá sa nachádza v Zürichu a vo Viedni, nebolo úspešné; žiadnu stopu po F. X. Messerschmidtovi som tam nenašla. V rámci tohto výskumu sa mi však v dvoch veľkých inštitúciách Zürichu a to v tamojšej *Zentralbibliothek* a v grafickej zbierke v *Kunsthaus Zürich* podarilo nájsť veľký fundus doteraz väčšinou nevyhodnotených listov, ktoré nielen že dávajú možnosť – hypoteticky – zodpovedať položenú otázku, ale prinášajú aj nové poznatky k životu a tvorbe F. X. Messerschmidta. Pisatelia väčšiny týchto listov sú dvaja umelci pochádzajúci z Zürichu: maliar a publicista o umení Johann Rudolf Füssli (1737 – 1806) a krajinár Johann Jacob Meyer (1749 – 1828). Obaja prišli ako mladí adepti umenia do Viedne, aby tu študovali na Akadémii výtvarných umení a obaja žili vzápätí niekoľko rokov v Bratislave. Už vo Viedni sa Füssli a možno aj Meyer zoznámili s F. X. Messerschmidtom, s ktorým mali potom priateľský vzťah aj v Bratislave.

Starší z nich pochádzal zo známej umeleckej rodiny Füssli, žijúcej v Zürichu už od stredoveku. Aj jeho otec, Johann Caspar Füssli, a všetci súrodenci boli maliari. Vo Viedni, kam prišiel v roku 1759, neuspel, preto zanechal v roku 1765 umeleckú dráhu, stal sa sekretárom grófa Františka Balassu a presťahoval sa za ním do Bratislavy. Medzi rokmi 1770 a 1771 žil asi pol roka u rodiny v Zürichu, odkiaľ sa vrátil s jedným žiakom svojho otca, J. J. Meyerom, ktorý sa pripravoval na dráhu maliara-krajinára. Vo Viedni študoval Meyer tri roky na Akadémii u J. Chr. Branda, od 1774 žil potom u vtedy už ženatého J. R. Füssliho v Bratislave.

Meyerov pobyt vo Viedni a v Bratislave bol spočiatku pomerne úspešný, na Akadémii získal v študentskej súťaži striebornú medailu a v Bratislave dostal pomocou Füssliho svoje prvé objednávky. Rodičia v Zürichu ukázali jeho diela, ktoré im poslal z Viedne a Bratislavy, aj ich príbuznému, J. C. Lavaterovi. Ten bol nimi tak nadšený, že mladého Meyera pozýval v roku 1777 späť do Zürichu a ponúkal mu prácu. Aj keď sa vtedy Meyer ešte domov nevrátil, zostal potom naďalej v trvalom kontakte s Lavaterom, venoval mu svoje diela a pýtal si od neho posudok na svoje práce. Druhým Meyerovým stálym mentorom bol v Zürichu jeho bývalý učiteľ J. C. Füssli.

Manželstvo J. R. Füssliho bolo po niekoľkých rokoch na žiadosť jeho manželky a jej príbuzných rozvedené. V Bratislave bol Füssli vtedy v nepríjemnej spoločenskej situácii a bol preto rád, že mohol z mesta odísť. Pomocou grófa Balassu dostal miesto geometra na majetkoch kniežat a Odescalchiho v Sirmii, východnej časti Slavónska, ktoré bolo vtedy súčasťou Uhorska. Svojmu vtedajšiemu spolubývajúcemu J. J. Meyerovi Füssli navrhol, aby ho tam sprevádzal a s ním tam za výhodných podmienok istý čas aj býval, čo tento spočiatku rád prijal, pretože jeho dohodnutý pobyt v Sedmohradsku u guvernéra a známeho milovníka umenia baróna Samuela Brukenthala sa pre napätú politickú situáciu v tejto krajine nedal zrealizovať.

Plánovaný spoločný pobyt s Füsslim v Sirmii sa takisto nepodarilo uskutočniť, tentoraz ale z osobných dôvodov. Podrobnosti o mnohých nedorozumeniach a konfliktoch, ktoré nielenže prekazili tento pobyt, ale viedli nakoniec k odcudzeniu ba až k nepriateľskému vzťahu Meyera k Füsslimu sa dozvedáme zo zachovanej bohatej korešpondencie J. J. Meyera s jeho rodinou v Zürichu. Už počiatok cesty bol spojený s rôznymi ťažkosťami. Füssli odcestoval v júni 1778 do Sirmie sám, Meyer sa vydal za ním temer o rok neskôr, loďou po Dunaji s inžinierom Uhorskej komory Jozefom Kissom a to

nie do Syrmie, ale do mesta Apatin, kam mal Kiss namierené. Tam mal Meyer opäť problémy dorozumieť sa s Füsslim o ďalšej ceste k nemu, pretože ten nedostal včas jeho poštu. Nakoniec sa Meyer vzdal pobytu v Syrmii a prijal ponuku J. Kissa pracovať pre neho. Sprevádzal ho pri jeho služobných cestách po Dunaji a kreslil prospekty, ktoré Kiss pripojil ku svojim správam. Po čase dostal Meyer aj iné objednávky a mal možnosť vyučovať deti ďalšieho inžiniera žijúceho v Apatine, ktorý bol na jeho veľkú radosť Švajčiarom.

Hlavným záujmom Meyera v tom čase bolo ale dostať sa čo najskôr z Apatinu a vrátiť sa do Zürichu. Ešte pred tým chcel pobudnúť nejaký čas vo Viedni, aby tam študoval na Akadémii u riaditeľa J. Schmutzera grafickej techniky. Cestu späť nastúpil v auguste 1780 a strávil potom vo Viedni ešte temer celý rok. Po celkove desiatich rokoch pobytu v cudzine sa v júni 1781 vrátil do rodného mesta, ktoré potom neopustil po celý svoj ďalší život. Veľké nádeje, ktoré do neho vkladala jeho rodina a aj J. C. Lavater, sa mu nepodarilo splniť – v dejinách švajčiarskej krajiny mal by mu patriť len veľmi skromné miesto.

Ešte v Apatine, počas prípravy cesty do Viedne, sa v zachovaných listoch J. J. Meyera naraz objavuje meno F. X. Messerschmidta. Jeho starší brat, chirurg v Zürichu, ku ktorému mal Meyer zvlášť blízky vzťah, ho žiadal, aby mu po príchode do Viedne objednal v Bratislave u Messerschmidta pre jedného jeho pacienta „drevenú *nobu*“ – pohyblivú protézu a poslal ju do Zürichu. Meyer musel túto *nobu* vidieť, alebo sa aspoň o nej dozvedieť, už pred svojim odchodom z Bratislavy do Apatinu v marci 1779 a musel už vtedy svojmu bratovi o nej písať.

V súvislosti s touto dodnes neznámou prácou F. X. Messerschmidta sa z Meyerovej korešpondencie s jeho bratom dozvedáme ešte o ďalších, doteraz stratených listoch, v ktorých mu tento líčil rôzne anekdoty z Messerschmidtovho života v Bratislave. Pravdepodobne sa tieto „správy“ pomocou rodiny Meyer dostali aj k Lavaterovi a vzbudili jeho záujem o podivného umelca v Bratislave. Možno, že mu o Messerschmidtovi rozprával aj sám J. J. Meyer, pretože o ňom vieme, že po svojom návrate do Zürichu pre Lavatera pracoval.

Na jar 1781 žil Meyer istý čas v Bratislave, aby si tam trochu privyrobil. Vtedy objednal u Messer-

schmidta aj *nobu*, sľúbenú bratovi. Ako sa dozvedáme z prílohy k jednému jeho listu, došlo však v tom čase k viacerým konfliktným situáciám, pre ktoré nebolo isté, či Messerschmidt v dohodnutom čase *nobu* aj skutočne vyrobí.

Začalo to žiadosťou inžiniera Jozefa Kissa, s ktorým sa Meyer v Bratislave znovu stretol, aby ho zoznámil s Messerschmidtom. Pri ich návšteve u umelca si Kiss objednal svoj alabastrový portrét, na ktorom Messerschmidt začal ihneď pracovať. Vzápätí došlo ale k roztržke, pretože Kiss nebol spokojný so svojou podobou. Meyer, ktorý mal spor rozhodnúť, musel použiť rôzne výhovorky, lebo si to nechcel u žiadneho z nich pokaziť. Čoskoro na to šiel Meyer s maliarom A. Zallingerom do jednej kaviarne, kde stretli Messerschmidta. S tým mal Zallinger už predtým, v tanečnom sále jedného hostinca, konflikt a v kaviarni sa začali opäť hádať. Meyer, ktorý nechcel byť zatiahnutý do hádky, radšej rýchlo odišiel. Nakoniec mu Messerschmidt odkázal, že ak chce vidieť práve hotovú bustu grófa Erdödyho ešte pred tým, ako ju odovzdá, aby prišiel ďalší deň v určitéu hodinu k nemu. To bol ale čas, keď mal Meyer prevziať honorár za prácu u baróna Splényiho. Messerschmidt, ktorý mu dovtedy ešte všetko toleroval, bol po márnom čakaní tak nazlosteneý, že došlo aj medzi nimi k veľkej roztržke. Meyer po návrate do Viedne, kde mal mnoho práce, lebo sa blížil termín jeho cesty do Švajčiarska, nemal už čas prísť opäť do Bratislavy a skúsiť si udobriť Messerschmidta. Dúfal preto, že buď jeho priateľ, maliar J. Martin Stock, alebo dokonca J. Kiss, ktorého Messerschmidt sľúbil znovu portretovať, všetko vybaví za neho. Či sa tak stalo, či sa protéza skutočne dostala do Zürichu a bola tam aj používaná, nie je známe. Žiadne ďalšie správy o tejto kuriózneý objednávke u F. X. Messerschmidta sa nezachovali.

Z citovanej korešpondencie J. J. Meyera sa dozvedáme nielen o Messerschmidtových technicko-mechanických záujmoch, ale získavame z nej aj viacero ďalších dôležitých údajov. Vieme z nej o ďalšej jeho práci v Bratislave, o buste vtedajšieho predsedu Uhorskej komory grófa J. Nepomuka Erdödyho, ktorú sa však doteraz nepodarilo nájsť. Líčenie návštevy J. Kissa u Messerschmidta a jeho sporu s umelcom podstatne koriguje doteraz tradovanú predstavu o ich úzkom priateľskom vzťahu. Aj keď sa zrejme neskôr zmierili, pretože Kissov alabastrový portrét potom

skutočne vznikol a nachádza sa dnes v Szépművészeti Múzeum v Budapešti, iste zostali obaja len pri vzťahu objednávateľa a umelca, pre skutočné zblíženie im nezostal už ani čas. Najdôležitejší poznatok je však o zrejmej spoločenskosti Messerschmidta v jeho neskorom bratislavskom období. Raz je podľa Meyera v spoločnosti s iným umelcom v tanečnom sále, čoskoro na to zase v kaviarni. Tieto údaje protirečia doteraz tradovanému obrazu o Messerschmidtovi ako misantropovi, ktorý v Bratislave žil ako samotár na kraji mesta a venoval sa výlučne tvorbe svojich „charakterových hláv“ a odkazujú takúto predstavu medzi konvenčné legendy o umelcoch.

O pobyte J. R. Füssliho v rovnakom čase v Syrmii sa v porovnaní s bohatými správami týkajúcimi sa Meyera dozvedáme len veľmi málo. Meyer ho z Apatinu nikdy nešiel navštíviť a keď o ňom potom občas písal, tak vždy len negatívne. Údaje o ďalších životných osudoch Füssliho máme len z jedného jeho listu z roku 1790 adresovaného do Zürichu jeho švagrinej, vdove po najmladšom bratovi. Podľa nich mal Füssli v Syrmii od roku 1786 vedúce postavenie pri príprave daňovej reformy nariadenej Jozefom II. a zažil tam tiež ostrú reakciu uhorskej šľachty na túto nenávidenú reformu po cisárovej smrti. Vtedy stratil Füssli tiež svoj úrad v Syrmii a rozhodol sa preto vrátiť do Viedne. Tam sa mu však podarilo získať len podradné miesto dvorského koncipistu. Z rokov 1797 až 1805 sa zachoval celý rad jeho listov, písaný bratrancovi do Zürichu, ktorý bol tiež maliarom, z ktorých sa dozvedáme mnoho podrobností o tomto poslednom úseku jeho života. Po prekonanej očnej chorobe Füssli prestal úplne s vlastnou umeleckou tvorbou, začal sa však vo voľnom čase sústavne venovať písaniu o umení. K tejto činnosti, v ktorej sa konečne našiel, pribudla od roku 1800 úloha zriadiť v Akadémii knižnicu a grafický kabinet, z ktorej mal veľkú radosť.

Vo svojej dvojzväzkovej publikácii *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*, ktorá vyšla v rokoch 1801 a 1802 vo Viedni, píše Füssli pomerne obsérne aj o Messerschmidtovi, s ktorým sa zoznámil už v roku 1760, po svojom príchode do Viedne. V knihe spomína však predovšetkým svoje stretnutia s ním v Bratislave. Vtedy vytvoril Messer-

schmidt zrejme aj jeho alabastrový portrét, o ktorom zase Füssli píše vo svojich listoch bratrancovi. Toto v literatúre o umelcovi dodnes neznáme dielo, ktoré Füssli do konca života vlastnil, a veľmi si ho cenil, sa po jeho smrti stratilo.

Jozef Kiss, posledná z postáv, spomínaných v tomto článku, prežil najdôležitejšie obdobie svojho života v 90. rokoch 18. storočia, keď spolu so svojím mladším bratom Gabrielom projektoval a budoval splavný kanál spájajúci rieky Dunaj a Tisu, ktorý je v prevádzke dodnes. Táto v tej dobe mimoriadne náročná úloha vyžadovala, aby sa úplne presťahoval na juh, do blízkosti stavby, do mestečka Verbász (dnes Vrbas v Srbsku). Tam si preniesol aj svoju malú umeleckú zbierku, ktorú tesne pred svojou smrťou venoval Národnému múzeu v Budíne. V nej sa okrem jeho portrétu nachádzalo ešte šesť ďalších alabastrových medailónov od F. X. Messerschmidta, znázorňujúcich Jozefa II. s uhorskou korunou na hlave, arcikňažnú Máriu Kristínu a jej manžela Alberta Sasko-Tešínskeho a tri portréty dodnes neidentifikovaných mužov. Súčasne daroval Kiss múzeu aj svoj „pamätník“, ktorý si vytvoril sám. Na každej strane sa tu nachádza silueta človeka, ktorý bol pre Kissa dôležitý, od Márie Terézie a Jozefa II. až po jeho priateľov a známych. Nájdeme tam napríklad aj grófa Balassu a grófa J. N. Erdödyho, ako aj J. J. Meyera. Chýba tu však F. X. Messerschmidt, čiže ten zrejme nepatrí do Kissovoho priateľského okruhu.

Toto konštatovanie je dôležité pre vyvrátenie názoru o úzkom priateľstve Kissa a Messerschmidta, o ktorom tu bola už reč. Prvý raz nachádzame takéto tvrdenie v katalógu múzea z roku 1825, kde sa ďalej hovorí, že Messerschmidt všetky alabastrové medailóny Kissovi daroval. Aj tu musíme skôr predpokladať, že Kiss ich v dobe, keď ešte bol občas v Bratislave, pri rôznych príležitostiach kúpil, možno niektoré aj priamo od Messerschmidta. V katalógu sa po prvý raz objavuje tiež dodnes tradované tvrdenie, že tri neidentifikované mužské portréty sú vlastne autoportréty umelca. Odhliadnuc od toho, že ich výzor nezodpovedá tvári umelca, tak ako ju poznáme z niektorých jeho „charakterových“ hláv, sú tieto aj medzi sebou tak odlišné, že zobrazujú skôr tri rozdielne, dodnes neznáme osobnosti.

## Die Charakterköpfe F. X. Messerschmidts und ihr erster Aussteller Franz Strunz\*

Anna SCHIRLBAUER

Nach dem Tod des F. X. Messerschmidt mussten zehn Jahre vergehen, bis seine Charakterköpfe – neuerlich auch Studienköpfe genannt – aus dunklen Privaträumen an die Öffentlichkeit gelangten. Möglich machte das ein Mann namens Strunz, ein 36-jähriger Schwärmer und treuer Anhänger der aufklärerischen Ideen, der 49 Büsten vom Bruder des verstorbenen Künstlers in Bratislava (Pressburg) etwa 1792 gekauft hatte und in Wien öffentlich präsentierte. Wie die aktuellen Recherchen ergeben, waren diese Kunstobjekte anschließend mehr als ein Jahrzehnt ununterbrochen im Besitz dieses Mannes. 220 Jahre lang kannte man nur seinen Namen – und selbst das nicht ganz eindeutig.<sup>1</sup>

### Erste Ausstellung in Wien 1793

Als Strunz in die Residenzstadt kam, konnte er schon auf Erfahrungen als Gastronom, als Landwirt und sogar als Autor eines Fachbuches hinweisen – wie ich im weiteren Verlauf zeige. Am Beginn stand die Pacht eines Lokals in bester Lage, im sog. *Bürgerspitalzinshaus* ab dem 1. Oktober 1792.<sup>2</sup> Damit

wurde eigentlich auch der erste Schritt zu der allerersten Ausstellung von Messerschmidts Köpfen gelegt, denn an diesem Ort sollte sie nur kurze Zeit später stattfinden.

Das *Bürgerspitalzinshaus* war ein riesiger, auf Wunsch Joseph II. errichteter Gebäudekomplex, der durch einen gründlichen Umbau des einstigen städtischen Spitals gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Dass man damals den modernsten Wohnpark Wiens im Volksmund nach wie vor mit dem alten Namen *Bürgerspitalhaus* bezeichnete, mag seltsam sein, nicht aber in Wien. Dieser liebgewordene Name sorgte allerdings noch zwei Jahrhunderte später für eine veritable Verwirrung in der Messerschmidt-Literatur.<sup>3</sup> Es lag bis Ende des 19. Jahrhunderts zwischen der Kärntnerstraße, dem Palais Lobkowitz, der Albertina und dem Neuen Markt, also im Herzen der Wiener Innenstadt.<sup>4</sup> Es war ein lebendiges Labyrinth mit 11 luftigen Höfen, 18 Stiegen und Trakten, sechs Eingangstoren, vielen Innendurchgängen und perfekter Infrastruktur. In über 200 (!) Wohnungen lebten Künstler, Hochadel, Musiker, hohe Staatsbeamte, Prominenz und reiche

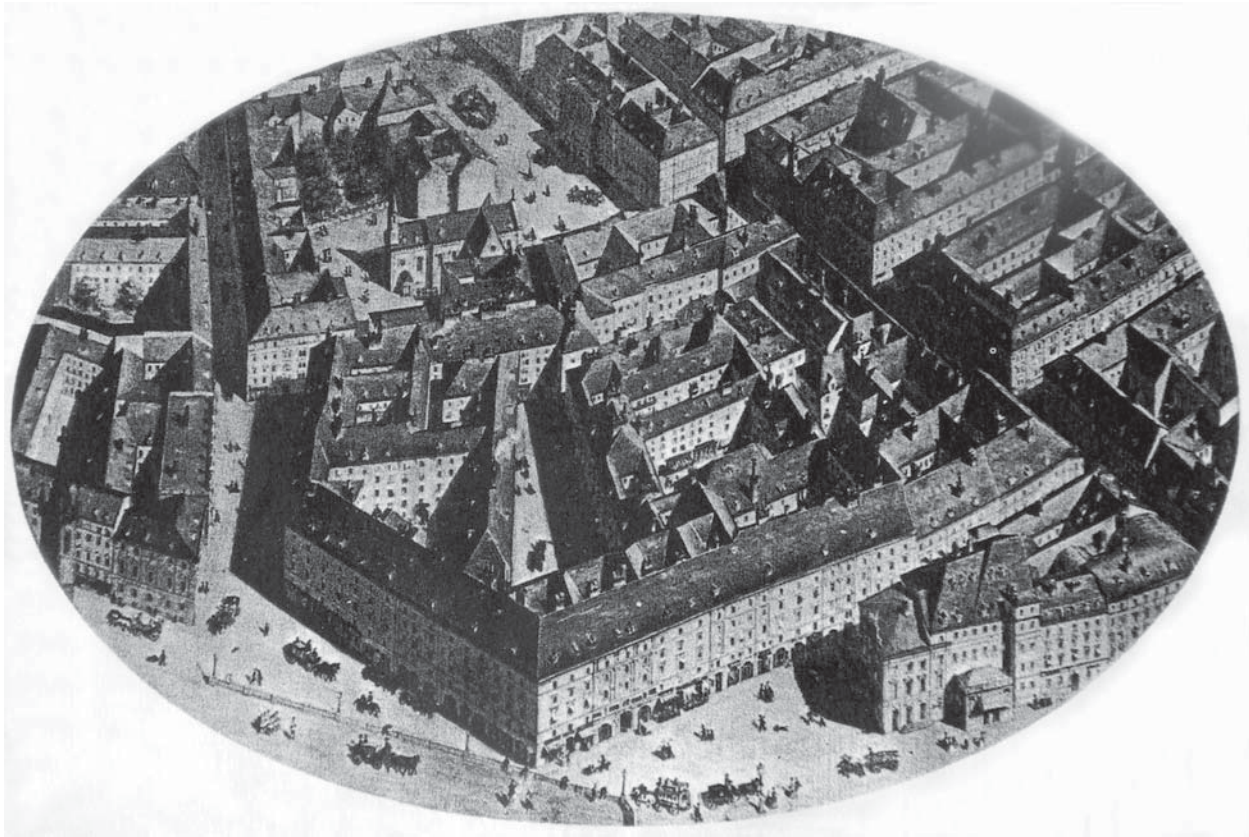
\* Zu diesem Thema weise ich auf meine zwei ausführlichen Aufsätze hin: „Der erste Aussteller der Charakterköpfe von F. X. Messerschmidt: der bekannte „Anonymus“ namens Strunz“ und „Miscelanea zu Messerschmidt: Ausstellungskatalog 1793 und Urheberschaft, Strunz, Seipp, ein Messerschmidt-Porträt etc.“, beide publiziert an <http://www.anna-schirlbauer.com/publikationen>. In diesem Text werden sie als ARTIKEL 1 und ARTIKEL 2 bezeichnet.

<sup>1</sup> In der Messerschmidt-Literatur können wir öfter auch Strantz, Stronz oder Stanz finden.

<sup>2</sup> Wiener Stadt- und Landesarchiv (weiter nur WStLA), 1.7.1.1.B1016 (alt: Bürgerspitalsfonds, Zinsbuch B16/52), pag. 169 (Wohnung Nr. 5).

<sup>3</sup> Siehe Ansichten, Strunz sei ein Koch „im Spital“ gewesen. Und: die Ausstellung sei „im Spital“ gewesen.

<sup>4</sup> Näheres in SCHIRLBAUER, A.: Verloren im Bürgerspitalzinshaus? Versuch einer Rekonstruktion des legendären Wiener Gebäudekomplexes. In: *Wiener Geschichtsblätter*, 59, 2004, Nr. 4, S. 324-337.



1. Das Bürgerspitalzinshaus auf einem Aquarell aus dem Jahre 1870, wo die einzelnen Innenhäuser allerdings längst schon aufgestockt waren. Links das Lobkowitz-Palais, auf dem rechten Rand verläuft die Kärntner-Straße, rechts unten das Kärntnertor-Theater. Das Lokal von Strunz befand sich im rechten oberen Teil dieses Areals. Repr.: REINÖHL, K.: Wien anno 1786. Wien 1946.

Witwen, aber auch Handwerker und Personal. Zur Verfügung standen ihnen Bierlokale, Cafés und 2 *Wirtsbäuser* (heute: Restaurants), mondäne und einfachere Geschäfte aller Art sowie Wagenschuppen und Stallungen.

Das von Strunz gepachtete Lokal lag inmitten dieses Organismus: im *Radl- und Kochhoftrakt*, auf der 12. Stiege im 8. Hof. In dem dreistöckigen Haus befanden sich ebenerdig (außer Strunz' Lokal) kleine Handwerkerlokale, darüber lebten in 2- und 3-Zim-

mer-Wohnungen mittlere Regierungsbeamte, Beamtenwitwen, Kleinadelige und bessere Handwerker.<sup>5</sup> Das vom Magistrat komplett neu errichtete Lokal bestand im Erdgeschoss aus den sog. Gast- und Extrazimmern, einer Küche und Kellerräumen.<sup>6</sup> Strunz hatte jährlich stolze 3.500 fl. zu zahlen.<sup>7</sup> Im Mietvertrag erscheint übrigens sein Name das erste Mal als „*Franz Friedrich Strunz Ritter v. Skronsky*“, was künftig noch mehrmals vorkommen wird. Dazu aber später. Wie ernst er seine Karriere in Wien nahm,

<sup>5</sup> WStLA, 1.7.1.1.B1016 (alt: Bürgerspitalfonds). Nach den Zinsbüchern aus der Reihe B16.

<sup>6</sup> „Die Spitalsneue errichtete Weinschank bestehend in 1 Gast- und 1 extra Gastzimmer, dann den Kellers Wohnzimmern samt zugehörigen Schankkellern, Küchel und Holzgewölbe... Franz Friedrich STRUNZ Ritter v. Skronsky giebt zu Folge Contract dd 1.8ber 792 für den We-

inschank im Bürgerspital, dann den Kellerschank in Chaosschen Keller und Spitalhauskeller von 1.8ber 792 bis Michaeli 1802 jährl. 3.500 fl.“ – Ibidem, Zinsbuch B16/52, pag. 169. Außerdem hatte Strunz eine Pferdestallung im benachbarten Haustrakt.

<sup>7</sup> Außerdem gab es auch einen Pachtvertrag, der anscheinend nicht erhalten ist.



2. Eines der Tore zum Bürgerspitalzinshaus auf dem Aquarell von Emil Hutter (1872). Repro: REICHLARDT, J. F.: Vertraute Briefe. Bd. 1. München 1915.

kann man auch daran messen, dass er sofort um das „Bürgerrecht“ und „Einverleibung bey den Mitgliedern der bürgerlichen Stadtköche und Tracteurs“ ansuchte.<sup>8</sup> Allem Anschein nach dürfte er sich hier auf ein riskantes Unterfangen eingelassen haben,<sup>9</sup> praktisch ohne Kapital, nur mit der Aussicht auf Gewinn, welcher aber nur mit einer Kochlizenz zu erwirtschaften gewesen wäre. Dieses Recht wurde ihm jedoch konsequent verweigert.<sup>10</sup> Und so schlitterte er bald in eine aussichtslose Situation, wo er allmonatliche Revisionen seitens der Behörde zu dulden hatte und unter permanenter Exekutionsgefahr lebte.

Vor diesem wirtschaftlichen Hintergrund liefen die Vorbereitungen für die Präsentation der Charakterköpfe. Dafür zog Strunz allerdings alle Register. Zu allererst besorgte er einen Ausstellungsraum, und da es damals keine solchen deklarierten gab, mietete er im Mai 1793 eine nicht möblierte Wohnung Direkt über „seinem“ Weinlokal, im ersten Stock.<sup>11</sup> Wichtig war auch die „Werbung“ in Printmedien. Zuerst erschien eine Ankündigung in der *Preßburger Zeitung*.<sup>12</sup> Danach folgte dreimal hintereinander die bereits bekannte Einschaltung in der prominenten Wiener Zeitung, die erste am 6. November.<sup>13</sup> Hier wurde ein breites Publikum ausführlich über die Attraktion informiert, samt genauer Adresse und Erwerbsmöglichkeit. „Ober dem Gasthause und der Weinschenke, im Hofe Nr. 8 auf der Stiege 11 im ersten Stock“<sup>14</sup> – stand am Beginn. Der Text wurde schon mehrmals in der Literatur zitiert, der Autor war zweifelsohne Strunz

<sup>8</sup> WStLA, 1.2.2.B1/25 (Politica ex 1793), Fol. 233.

<sup>9</sup> Außerdem gab es auch einen Pachtvertrag, der anscheinend nicht erhalten ist. Der Erwerb dieser Pacht im Frühjahr 1792 war schon ziemlich kurios, über eine Versteigerung. Um 16.000 fl. bekam Strunz die Schankberechtigung, mit einem versprochenen *Auskochensrecht* um beinahe 16.000 fl. Da er über solche Summe nicht verfügte, wurden eine ziemlich komplizierte Rückzahlungsmodalität und Sicherstellung gefunden, die für ihn nicht unbedingt von Vorteil war. Weitere Details siehe ARTIKEL 1.

<sup>10</sup> WStLA, Magistrat, 1.2.2.A16, Fasc. 18 (9), 15.912 ex 1792.

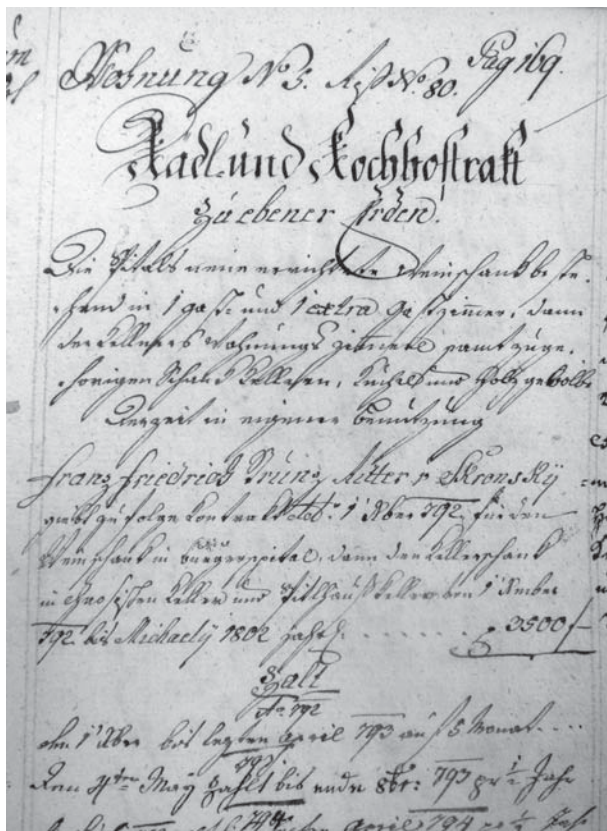
<sup>11</sup> „Wohnung Nr. 30 im 1ten Stock bestehend in 3 Zimmern. Küche, Holzlag, Kellerl und Boden [Dachboden]. Nun Hr: Franz Friedrich v. Strunz wie oben [also wie sein Vormieter] jährl. 174 fl.“ – Ibidem, 1.7.1.1.B1016 (alt: Bürgerspitalsfonds, B16/52), pag. 316. Er zahlte gleich die erste halbjährliche Miete 87 fl. bis zum Michaeltag, dem üblichen Zins- und Abgabebetag am 29. September.

<sup>12</sup> Der öfter zitierte Text: „Vor einigen Tagen ist eine überaus seltene, und für den Kunstliebhaber äußerst interessante Sammlung von 39 [sic! richtig soll 49 sein] Karikaturköpfen nach Hogarts Manier in Erz und Alabaster gebauen von dem berühmten Künstler Messerschmidt in Preßburg, hier angekommen. Man schätzt den Werth dieser Köpfe oder Büsten, die wirklich das Studium eines jeden Bildbauers verdienen, auf mehrere tausend Gulden. Man wird sie in einigen Wochen öffentlich zur Schau ausstellen.“ Zuerst erschien dieser Text in der *Preßburger Zeitung*. Zitiert wird er aber überwiegend nach einer nicht näher genannten (österreichischen?) Zeitung vom 6. Oktober als Abdruck in MEUSEL, J. G.: *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*. Bd. 1. Leipzig 1794, S. 104.

<sup>13</sup> *Wiener Zeitung*, 6. November 1793, S. 3251 f.; 13. November, Nr. 91, S. 3315 f. und 11. Dezember, Nr. 99, S. 3569 f.

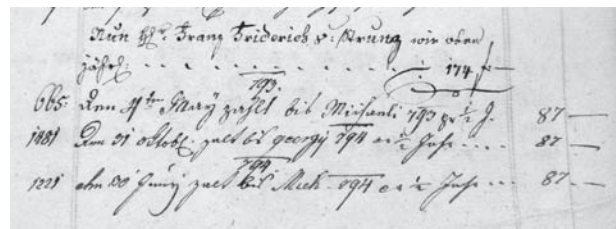
<sup>14</sup> Die Unstimmigkeit in der Stiegen-Angabe (hier die Stiege Nr. 11, im Zinsbuch jedoch die Nummer 12) erklärt sich dadurch, dass die dortige Nummerierung sehr verwirrend war und selbst die Bewohner die Zahlenangaben verwechselten.





3. Die Zinsbucheintragung, wonach Strunz im Jahre 1792 das Lokal im Bürgerhospitalzinshaus mietet. Er wird hier als „Franz Friedrich Ritter von Skeronsky“ geführt. WStLA, Bürgerspitalfonds, Zinsbuch B16/52, pag. 169. Foto: A. Schirlbauer.

persönlich. Demnach waren 49 Köpfe und weitere 5 Exponate zu sehen, darunter die Büsten der Gräfin Batthyany, des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen und ein Kreuzifix. Unbekannt ist, an welchem Tag die Präsentation begonnen hat; jedenfalls muss sie bereits am 6. November, als die erste Annonce erschienen ist, zu besichtigen gewesen sein. Da es damals weder ein „trainiertes“ Ausstellungspublikum noch einen gewöhnlichen Ausstellungsbetrieb gab, hatte Strunz auch keine Normative für seine Ausstellung. Sie war keine Veranstaltung für einen exklusiven Zirkel, sondern sowohl eine für Kunstinteressier-



4. Strunz mietet Räumlichkeiten für die erste Messerschmidt-Ausstellung, wie im Zinsbuch zu sehen ist, vom 4. Mai 1793 bis Michaeli 1794. WStLA, Bürgerspitalfonds, Zinsbuch B16/52, pag. 316. Foto: A. Schirlbauer.

te, Kenner und potenzielle Käufer, wie auch für künstlerisch wenig gebildetes bis völlig ungebildetes Publikum. Natürlich war das Ziel ein kommerzielles, nämlich die Kunstwerke zu verkaufen. Es wird zwar öfter von einem dubiosen und trivialisierten Rahmen gesprochen,<sup>15</sup> jedoch unbestritten ist, dass bei Strunz die Kunstwerke nicht – so wie später – verkitscht wurden, und genauso sich seine Geschäftstüchtigkeit in Grenzen hielt.

Ein ganz wichtiger Bestandteil dieser Ausstellung 1793 war die wohl bekannte Broschüre als „der zukunftsweisende Versuch, einen Ausstellungskatalog herauszugeben“,<sup>16</sup> mit dem Titel: *Merkwürdige Geschichte des Franz Xaver Messerschmidt, k. k. öffentlichen Lehrer der Bildbauerkunst, herausgegeben von dem Verfasser der freymüthigen Briefe über Böhmens und Oesterreichs Schaafzucht*. Mit dieser Publikation möchte ich mich zum Schluss näher befassen.

### Ausstellung 1794

In der Literatur ist die Rede von einer weiteren Präsentation im Folgejahr, d. h. 1794, an einem unbekanntem Ort. Begründet damit, dass es erhaltene Exemplare von dem Ausstellungskatalog auch mit der Jahresangabe 1794 gibt. Wie man den Angaben in den vorhandenen Zinsbüchern aus dem Bürgerhospitalzinshaus entnehmen kann, hatte Strunz die (für die Ausstellung) angemieteten Räumlichkeiten durchgehend vom 4. Mai 1793 bis 29. September

<sup>15</sup> Von Trivialität spricht man z. B. in den Katalogen zu Messerschmidt-Ausstellungen in den Jahren 2010 (Louvre, New York, Mailand) und 2012 (Los Angeles).

<sup>16</sup> PÖTZL-MALÍKOVÁ, M.: *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt, k. k. öffentlichen Lehrer der Bildbauerkunst, 1794*. Wien 1982 (Faksimile-Ausgabe), Nachwort, n. p.

1794 (Michaeli-Tag).<sup>17</sup> Meiner Meinung nach deutet es doch stark daraufhin, dass Strunz diese Räumlichkeiten für die ganze Dauer für die Präsentation genutzt hat. Insofern würde es sich dann nicht, wie bisher angenommen, um zwei separate Ausstellungen an verschiedenen Orten, sondern um eine durchgehende gehandelt haben. Und die Ausgabe des Katalogs mit der Jahresangabe 1794? Sie war offenbar notwendig, weil die anfangs gedruckte Auflage einfach nicht die Nachfrage decken konnte. Es handelte sich also um einen „Nachdruck“.

### Wer war Franz Strunz?

Nach umfangreichen Recherchen kann man das Profil des Mannes, der in der Haupt- und Residenzstadt Karriere machen wollte, und dessen Identität doch letztendlich unerkannt blieb, einigermaßen rekonstruieren.<sup>18</sup>

Geboren wurde er im böhmischen Obora in der Netolicer Herrschaft der Schwarzenbergs am 17. Februar 1756, als fünftes Kind des Jakob und seiner Frau Katharina Heyne.<sup>19</sup> Die Familie des Vaters stammte aus Postoloprty (Postelberg), einem nordwestlich von Prag liegenden Städtchen, das zum Schwarzenbergischen Fideikommiss gehörte. Die Häuser des

Obora lagen direkt an den Mauern des berühmten, eleganten Lustschlosses Kratochvíle (Kurzweil). In dem in der Form einer norditalienischen Landvilla gebauten Renaissance-Juwel kam Strunz bereits in der Frühkindheit mit der hohen Kunst in Kontakt. Sein Vater hatte den hiesigen, noch unter Rudolph II. begründeten, Fasangarten zu versorgen, übrigens den ersten auf böhmischem Boden.<sup>20</sup>

Als Franz gerade 5 Jahre alt war, wurde der Vater samt Familie in seinen Geburtsort Postelberg versetzt, wo der Bub wieder auf Kunst traf: die Familie lebte im Schlossareal,<sup>21</sup> denn sein Vater war Herr über zwei Fasangärten, Weinberge und das wichtige große Jagdrevier.<sup>22</sup> Ihm standen Revierjäger, Holzmeister und mehrere Adjunkten zur Seite. In dieser Zeit starb die Mutter der Kinder. Der Vater heiratete 1764 wieder, jedoch bald danach erlag er einer Krankheit<sup>23</sup> und hinterließ drei Vollwaisen: darunter auch Franz, der noch in die Schule ging und bei seiner Stiefmutter blieb.<sup>24</sup> Über seine Ausbildung ist nichts Konkretes bekannt. Es scheint aber, dass eben Johann Nepomuk Fürst Schwarzenberg<sup>25</sup> großen Einfluss auf seinen Werdegang hatte.<sup>26</sup> Offensichtlich absolvierte Strunz keine höhere schulische Ausbildung, sondern erwarb alle Kenntnisse im Selbststudium. Wo er sich von 1767 an aufhielt, ist unbekannt.

<sup>17</sup> WStLA, 1.7.1.1.B1016 (alt: Bürgerspitalsfonds, B16/52), pag. 316: „*Franz Friedrich v. Strunz... den 4 May zablł bis Michaeli pr 793 1/2 J. 87,-; den 31. Okt. zablł bis Georgi 794 1/2 Jahr 87,-; den 30 Juny zablł bis Mich. 794 1/2 Jahr 87,-.*“

<sup>18</sup> An dieser Stelle nur eine Kurzfassung, eine ausführliche ist im ARTIKEL 1 nachzulesen.

<sup>19</sup> Aus der Geburtsmatrikel von Netolice (Netolitz), Buch 6 (Jahre 1756 – 1784), pag. 4. N.B. Die Siedlung Obora wird in Dokumenten manchmal auch als Bažantnice, bzw. Netolitzer Gehege bezeichnet.

<sup>20</sup> Daneben stand das Hegerhaus, wo die Familie, damals nur noch mit drei Kindern lebte (nach den Angaben aus den Geburts- und Sterbematrikeln von Netolice, Bücher 5, 6 und 7). Die anderen drei Kinder waren sehr bald nach der Geburt gestorben.

<sup>21</sup> Es war im *Künigelhaus* am Fasangarten. – VESELY, J.: *Geschichte der fürstlich Schwarzenberg'schen Domaine Postelberg*. Praha 1893, S. 41-47; KUČA, K.: *Města a městečka*. Bd. 5. Praha 2002, S. 401-408; SOMMER, J. G.: *Das Königreich Böhmen*. Bd. 14 (Saazer Kreis). Praha 1846, S. 69.

<sup>22</sup> Schwarzenberg-Archiv, Český Krumlov. Postelberg, II A 8J 7, pag. 402-404.

<sup>23</sup> Jakob Strunz, „*venator dominicalis*“ (herrschaftlicher Jäger), ist in Postelberg am 16. September 1767 gestorben. – Ibidem, II A 8J 7, pag. 305 wie auch die Sterbematrikel 134/13, Postelberg, pag. 120.

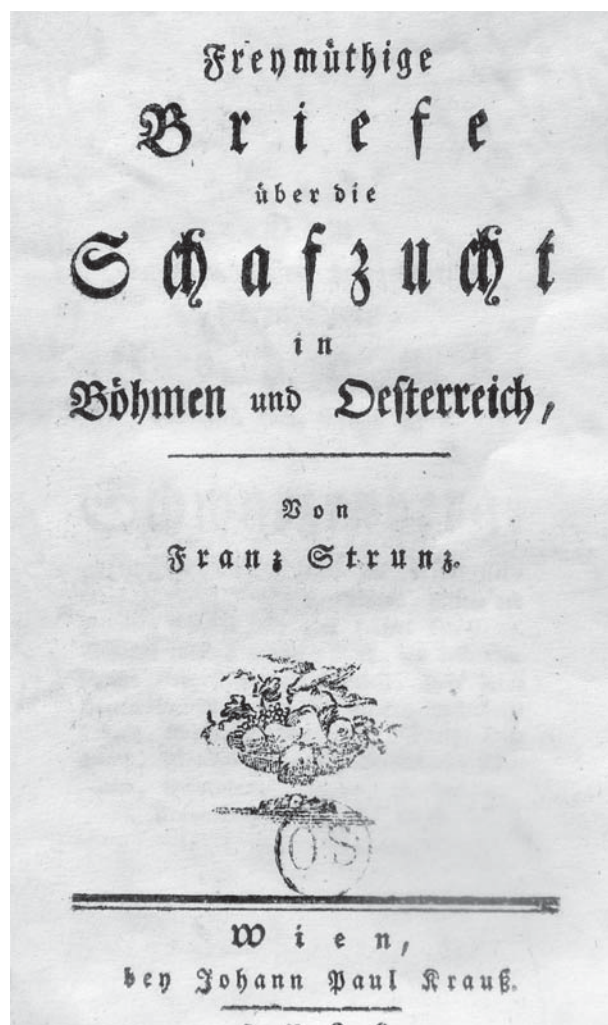
<sup>24</sup> Ibidem, Postelberg, II A 8J 7, pag. 305.

<sup>25</sup> Dieser Adelige hatte keine höheren öffentlichen oder Hofämter inne, er konzentrierte sich auf die Verwaltung seines Besitzes und systematische Erschließung der Ländereien. Aber auch als Musikliebhaber und Mitbegründer einer Bank in Wien hatte er sich einen Namen gemacht.

<sup>26</sup> Siehe STRUNZ, F.: *Freymüthige Briefe über die Schafzucht in Böhmen und Oesterreich*. Wien 1788, Vorwort, n. p. Die bereits erwähnte Widmung des Buches an seinen Mäzen Fürst von Schwarzenberg diente übrigens als Sprungbrett zu meinen biographischen Strunz-Recherchen.

Die erste Spur seiner Existenz als Erwachsener hinterließ er in der mährischen Metropole Brno (Brünn). Dorthin wurde im Jahre 1778 die bekannte Universität aus Olomouc (Olmütz) verlegt. Im neu organisierten *Priesterhaus* für Theologiestudierende wurde er *Traiteur*, d. h. er sorgte als Pächter einer entsprechenden Einrichtung für das leibliche Wohl sowohl der Studenten wie auch des akademischen Personals.<sup>27</sup> Es ist unbekannt, wo und bei wem er den Gastronomie-Beruf überhaupt erlernt hatte. Hier in Brno hatte er schon eine kleine Familie.<sup>28</sup>

Strunz' erste Spuren in Österreich finden sich in den Archivalien der von Maria Theresia im Jahre 1753 begründeten Militärakademie in Wiener Neustadt.<sup>29</sup> Hier wurde er wieder *Traiteur*, im Jahre 1780. Er gehörte nicht zum Personal der Akademie, denn die Verpflegung war ausgelagert, er war Pächter eines hochprofessionellen Betriebes. Solch einen Auftrag beim Militär hatte wohl nicht jedermann bekommen können und so wird man mit der Annahme nicht falsch liegen, dass ihn eine einflussreiche Person protegiert haben muss – ähnlich, wie auch schon vorher in Brno. Über seine Fachkompetenz spricht am besten Folgendes: seine Aufgabe war es, die Zöglinge, die Führung und das ganze Militär- und Zivilpersonal mit Essen zu versorgen und hohe und allerhöchste Besuche zu bewirten. Konkret: den fast 400 Zöglingen zwischen 9 und 18 Jahren, dem Akademiepersonal (80 hochgestellten und weiteren etwa 80 untergeordneten Personen), wie auch einigen selbstzahlenden nicht militärischen Personen<sup>30</sup> täglich das Essen mit jeweils vier Gängen auf dem Niveau eines besseren Restaurants zu servieren. Dazu unterhielt Strunz eine Bäckerei, Tierzucht und Fleischbänke, hatte Weinberge, einen gepachteten Gutshof in Reichweite von Wiener Neustadt und einen weiteren in Grünau, im damaligen Ungarn. Heute ist es Myslenice in der Slowakei, ein Ortsteil von Sv. Jur, damals nur eine halbe Stunde von dem



5. Die Titelseite (Ausschnitt) des lange Zeit unentdeckten Strunz' Buchs über die Schafzucht aus dem Jahre 1788. Foto: A. Schirlbauer.

bekannteren Pezinok (Bösing) entfernt. Da der *Bösing*-Bezug in der Geschichte der Charakterköpfe eine Rolle spielte, ein paar Worte dazu: Myslenice war in der Vergangenheit ein gräflich Pálffyscher

<sup>27</sup> „... da ich annoch die *Traiteurstelle* in *k. k. Priesterhause zu Brünn bekleidete*.“ Diese Erwähnung von Strunz' Tätigkeit in Brno befindet sich in seinem Brief an die Oberdirektion der Akademie. – Österreichisches Staatsarchiv (weiter nur ÖSA), KA, MilAk Wiener Neustadt, Karton 265, 1782, n. p. (ex Mai 1782).

<sup>28</sup> Von seiner Braut ist weder die Herkunft noch das Alter bekannt, nur den Vornamen wissen wir – Franziska. 1779 ist seine erste Tochter zur Welt gekommen. – Geburtsmatrikel

(1769 – 1784), Brno – St. Jakob, 1779, pag. 368.

<sup>29</sup> Sein Name scheint schon im Zusammenhang mit Begleichung der sog. Tranksteuer 1780 auf. – ÖSA, KA, MilAk Wr. Neustadt, Akten der Oberdirektion u. Protokoll zu 1779 – 1785, Nr. 147 und 360 ex 1780.

<sup>30</sup> Siehe SVOBODA, J.: *Die Theresianische Militärakademie zu Wiener Neustadt und ihre Zöglinge*. Bd. 1. Wien 1894, S. LV.

Marktflecken im bekannten Weingebiet der Kleinen Karpathen, mit zwei Landsitzen im Ort und zwei Meiereien oder Höfen außerhalb.<sup>31</sup> Einen davon hatte also Strunz in Pacht. In Wiener Neustadt lebte er übrigens samt seiner Großfamilie<sup>32</sup> direkt auf dem Areal der Militärakademie, in der ehemals kaiserlichen Burg.

Während dieser Zeit arbeitete Strunz an einem Buch, das dann 1788, d. h. acht Jahre nach seinem Niederlassen in Österreich, bei dem damals renommierten Wiener Verlag Kraus erschien: *Freymüthige Briefe über die Schafzucht in Böhmen und Oesterreich*. Es war jenes Buch, dessen Existenz von Messerschmidt-Fachleuten oft angezweifelt wurde.<sup>33</sup> Nun, das Buch existiert sogar in mehreren öffentlichen Bibliotheken der Länder der ehemaligen Monarchie. Dessen Existenz ist ganz wichtig, denn damit ist eindeutig nachgewiesen, dass es bei dem rätselhaften Titel der Broschüre *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt, k. k. öffentlichen Lehrers der Bildhauerkunst, herausgegeben von dem Verfasser der freymüthigen Briefe über Böhmens und Oesterreichs Schaaßzucht* um eine tatsächlich existierende Person geht und dass diese Person Franz Strunz heißt.

Das Werk ist eine Mischung aus Betrachtungen und persönlichen Erfahrungen, in der im 18. Jahrhundert wohl beliebten Briefform verfasst. Das Thema Schafzucht ist breit aufgefasst und kritisch

behandelt. Wie aus seinem Text hervorgeht, muss Strunz große europäische Länder bereist und viele Höfe besucht haben, auf Grund dessen er auch viele Verbesserungsvorschläge liefert (z. B. zur Veredelung der Schafzucht, zur Bekämpfung gewisser Krankheiten, wobei er sogar Krankheitsursachen entdeckte).<sup>34</sup> Die Fachkritik fand anerkennende Worte für das Werk eines Nicht-Veterinärmediziners.<sup>35</sup>

1788 nahm Strunz Abschied von Wiener Neustadt. Sein nächstes Lebenskapitel spielte sich in Bratislava (Pressburg) ab, im Zeitraum zwischen 1788 und 1791. Er wurde *Traiteur* im dortigen General-Seminarium, dem 1784 von Joseph II. für die Bildung der ungarischen Geistlichkeit begründeten Institut.<sup>36</sup> Es befand sich im dortigen Schloss, das nach der Überführung der ungarischen Krone nach Wien und der Übersiedelung des Statthalters nach Buda damit eine neue Funktion bekommen hat.

Man braucht also nicht mehr nach Erklärungen zu suchen, wie ein *Wiener Koch* (zu dieser Bezeichnung später) von der Existenz der Büsten in Pressburg überhaupt hätte erfahren können und warum er von einem alten Forscher als „geborener Pösinger“ bezeichnet wurde.<sup>37</sup> In dieser Zeit muss auch die Verbindung mit Adam Johann Messerschmidt, dem Bruder des berühmten 1783 verstorbenen Bildhauers, geknüpft worden sein. Dieser Bruder, selbst auch ein Bildhauer, allerdings nicht vom Format des Franz Xaver,

<sup>31</sup> DUBOVSKÝ, J. – ŽUDEL, J. (Hrsg.): *Dejiny Pezínka* [Geschichte Bösing]. Bratislava 1982, S. 201 f.

<sup>32</sup> Mittlerweile waren es drei Kinder, Ehefrau, Stiefmutter, älterer Bruder und die Schwester seiner Frau. Diese Informationen sind zu finden in ÖSA, KA, MilAk Wr. Neustadt, Karton 265, n. p. (*Verhörprotokoll eines Diebstahls bei Traiteur Strunz* im Februar 1782).

<sup>33</sup> Man war auch einer anderen negativen Meinung – ohne jegliches Kenntnis dieser Publikation, z. B.: „*Arme Kunst des Landes, in welchem seit jeber die einheimischen Alterthumsvereine so viel mit Pfahlbauten und Gräberfunden zu thun hatten, dass über dich die Schafzüchter sich erbarmen mussten.*“ – ILG, A.: F. X. Messerschmidts *Leben und Werke*. Praha – Leipzig 1885, S. 53.

<sup>34</sup> Das betrifft die damals bei Schafen verbreitete parasitäre Erkrankung *Nasendassellarvenbefall* (damals auch *falsche Drehkrankheit* genannt) und ihre Ursachen. Strunz' Therapievor schläge wurden später noch verbessert. – KRUNITZ, J. G.: *Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft*. Bd. 139. Berlin 1825, S. 451, 461.

<sup>35</sup> *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 22. Oktober 1788, Nr. 254, S. 226-230; und *Wiener medizinische Schriften*, 1789, Nr. 5, S. 233-235.

<sup>36</sup> Der bis heute einzige Beweis befindet sich in einem Schriftstück (Strunz' Ansuchen): „... dass er bei *Aufhebung Seminariums in Pressburg brodlos geworden.*“ – ÖSA, FHFk, Kameralakten, Karton 1587, Fasz. 22, Nr. 689 ex 1795.

<sup>37</sup> Es gibt eine Schilderung dieses Kaufes von dem 42 Jahre nach Messerschmidts Tod geborenen Sprach- und Literaturwissenschaftler Karl Julius Schröer. Bei seiner Recherche in Bratislava erfuhr er von den Hinterbliebenen und Nachkommen des Adam Messerschmidt eine Mischung aus Fakten und Familienerzählungen, eine Geschichte von Adams Tochter und ihrem Mann Dr. Pendl (Pendel, Bendl). Die Geschichte, in der der Käufer als „geborener Pösinger“ genannt wird, befindet sich auf S. 219 seines vierteiligen Artikels mit dem Titel „Franz Xaver Messerschmidt“ in *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 19. 9., 3. 17. und 31. 10. 1853.

war der aktuelle Besitzer der Charakterköpfe. Im Jahre 1790, zur Zeit der Krönung Kaiser Leopolds zum ungarischen König befanden sie sich bei ihm,<sup>38</sup> Strunz kaufte sie ihm (wie bereits bekannt) etwa 1792 ab.<sup>39</sup> Als das Pressburger General-Seminarium nach dem Tode des Josef II. aufgehoben wurde, endete auch der Aufenthalt Strunz' in Pressburg 1791 abrupt. Danach ging er nach Wien. Nachweisen läßt sich seine Anwesenheit hier ab Mitte 1792.

Irgendwann in dieser Zeit dürfte es noch ein „Prager Intermezzo“ gegeben haben. Christoph Ludwig Seipp schließt die Passage über Messerschmidt in seinem „Reisebuch“ 1793 mit folgenden Worten: „Die Hinterlassnen achth [sic!] und vierzig Köpfe hat Herr Strunz, dermaliger Traiteur im Buergerhospital zu Wien, an sich gekauft. Sie stehn alle wohlverwahrt zu Prag.“<sup>40</sup> Seipp war zunächst Schauspieler, später Direktor einer Theatergesellschaft, die damals in Pressburg für mehrere Jahre (mit kurzen Unterbrechungen) verpflichtet war,<sup>41</sup> er hat also über die neuesten Ereignisse in den dortigen künstlerischen Kreisen bestens informiert sein müssen. Zu der Zeit hätte Strunz als Besitzer der Büsten bei seinem Enthusiasmus durchaus irgendwelche Pläne für Prag gehegt haben können. Außerdem sind ja bei einem gebürtigen Böhmen Kontakte im Heimatland nichts Überraschendes. Interessant ist noch ein weiteres Detail: er wurde in Wien zum ersten Mal 1792 beim Abschließen des

ersten Mietvertrags<sup>42</sup> und dann noch bei einigen weiteren Gelegenheiten, als „Franz Friedrich Strunz, Ritter von Skronskey“ geführt. Das Verwandtschaftsverhältnis mit dieser Familie konnte ich nicht nachweisen.<sup>43</sup> Die Ritter von Skronskey und Budzow sind ein altes Geschlecht, das in mehreren Linien in Schlesien – sowohl im österreichischen wie auch preußischen – und Galizien beheimatet war, erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden einige Mitglieder der Familie in den böhmischen und erbländisch-österreichischen Freiherrnstand erhoben. Zu Strunz' Zeit lebten in Prag zwei Brüder, Georg Gustav und Adam, die öffentliche Funktionen innehatten. Spielte etwa einer von ihnen eine Rolle bei Strunz' Prager Plänen mit der „Verwertung“ der Charakterköpfe, in dem bis jetzt ungeklärten Prager Intermezzo? Und zerschlugen sich nach dem plötzlichen Tod eines der Brüder Skronskey (1791) solche eventuellen Pläne, so dass er an reale Möglichkeiten in Wien dachte – und sich dabei des Namens Skronskey bediente?<sup>44</sup>

Naheliegender ist auch die Frage der möglichen adeligen Herkunft Strunz', die in Akten erwähnt wird.<sup>45</sup> Fakt ist, dass in den Geburtsmatrikeln alle Strunzens in zwei Generationen ohne jeglichen Adelstitel eingetragen sind. Nach der Schreibart der Eintragungen aber gehörte die Familie *nicht* zu Leibeigenen.<sup>46</sup> Meine Suche ergab nur so viel, dass 1603 ein niederösterreichischer Bürger dieses

<sup>38</sup> „Der hier verfertigten Köpfe des verstorbenen berühmten akademischen Bildhauers, Messerschmied, welche jetzt sein Bruder, ein bürgerlicher Bildhauer, besitzt, verdienen allerdings angemerkt, und vor jedem Kunstverständigen aufmerksam betrachtet zu werden.“ – SCHAUFF, [J.], N.: *Die Feyerlichkeiten bey der Krönung Seiner kaiserlich-königlichapostolischen Majestat Leopold II.* Pressburg 1790, S. 116.

<sup>39</sup> Über die Geschichten um diesen Kauf wie auch die Gegenargumentation im ARTIKEL 1.

<sup>40</sup> SEIPP, Ch.: *Reisen von Presburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenburgen und von da zurück nach Presburg.* Frankfurt – Leipzig 1793, S. 508. Dieser Text wurde schon öfter zitiert.

<sup>41</sup> Genaue Angaben sind in SCHINDLER, O. G.: Christoph Ludwig Seipp a bratislavské německé divadlo v 18. století [Christoph Ludwig Seipp und Pressburger deutsches Theater im 18. Jahrhundert]. In: *Divadelní revue*, 4, 1993, Nr. 3, S. 28-31.

<sup>42</sup> WStLA, 1.7.1.1.B1016 (alt: Bürgerspitalsfonds, B16/52), pag. 169. Siehe auch Anm. 6.

<sup>43</sup> Stichworte in *Siebmacher's großes und allgemeines Wappenbuch. Böhmen, Schlesien, Preussen*; MAŠEK, P.: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Bd. 2. Praha 2010, s. 281 f.; KNE-SCHKE, E. H.: *Neues allgemeines deutsches Adelslexikon*. Bd. 8. Leipzig 1868, S. 509 f.; ÖSA, Adelsarchiv (Ansuchen der Brüder Skronskey samt Beilagen, Standeserhebung, Wappen und Diplom von Maria Theresia). In diesem Zusammenhang gebührt mein Dank für Hilfe Baronin Ing. Renata Skronska, Praha.

<sup>44</sup> Ausführlich über diese Frage im ARTIKEL 2.

<sup>45</sup> „[Strunz]... aus einem altadelichen wohlverdienten böhmischen Geschlechte stamme; und gegenwärtig mit Schulden belastet samt seiner Familie darbe.“ – ÖSA, FHFK, Kameralakten, Karton 1587, Fasz. 22, Nr. 689 ex 1795 (*Zur Ratssitzung am 29. Mai 1795*).

<sup>46</sup> Es kommen drei Varianten vor: Bei den Namen der Leibeigenen steht jeweils „Leibeigener“. Sonst wird ausschließlich nur der Name verzeichnet. Beim hohen Adel wird die Standesbezeichnung angegeben.

Namens ein Adelswappen für treue Dienste bekam, später eine Wappenbesserung und Nobilitierung.<sup>47</sup> Eine mögliche Erklärung wäre nun, dass eine wohl zum Altadel gehörende Familie verarmte und aus finanziellen Gründen im Laufe der Zeit keinen Antrag auf „*Anerkennung des alten Adels*“ stellen konnte. Jedenfalls findet sich auf dem Testament Strunz' ein Petschaft (siehe weiter), das sich in wichtigen Bestandteilen mit dem Wappen jenes Strunz' aus dem 17. Jahrhundert deckt. Vielleicht bemühte er sich, die alte Familienwürde wieder zu erlangen und plante eines Tages das Ansuchen um Bestätigung des Adelstitels zu stellen? Handelte es sich seinerseits also um eine, obwohl moralisch nachvollziehbare, juristisch aber doch unrechtmäßige Aneignung des Adelstitels oder nicht?

### Charakterköpfe und Lotterie

Kommen wir nun zurück zu den Wiener Ereignissen im Jahre 1794, als die Ausstellung im Bürgerspitalzinshaus definitiv zu Ende ging. Da alle ausgestellten und zum Kauf angebotenen Plastiken nach wie vor in Strunz' Besitz blieben, ist klar, dass seine Verkaufspläne nicht in Erfüllung gingen. Seine wirtschaftliche Lage war an sich alles andere als zufriedenstellend und so zog er nach den erfolglosen Verhandlungen wegen seiner Kochlizenz im Sommer 1794, d. h. zeitgleich mit dem Ende der langen Ausstellung, von hier aus.<sup>48</sup> Zumindest Eines konnte er jedoch in dieser Zeit erreichen: er wurde zum Wiener Bürger.<sup>49</sup> Um seine Finanzen zu sanieren entschloss er sich, die Charakterköpfe in einer Lotterie auszuspielen.

Das Wort Lotterie im Zusammenhang mit Messerschmidts Köpfen mag suspekt klingen, in der

Vergangenheit war es aber keine unübliche Praxis, eine missliche finanzielle Situation in den Griff zu bekommen.<sup>50</sup> Im Prinzip gab es damals mehrere Arten: die sog. einfache Zahlenlotterie, die zweite mit Immobilien, die weitere „mit eigenen Ziehungen“ und die sog. Effektenlotterie, auch Effektausspielung genannt. Diese letzte, und allgemein beliebte Kategorie wurde jeweils von Privatunternehmern gepachtet, wobei sich der Staat die oberste Kontrolle vorbehielt. Der übliche Vorgang war: Veranstalter gaben Lose aus und Besitzer der in den Ziehungen herausgekommenen Losnummern erhielten die auszuspielenden Waren. Es gab nur neunzig Lose, ohne Zerlegung in Serien.<sup>51</sup> Strunz suchte um die Genehmigung im Frühling 1795 an, eine Lotterie mit seinen Charakterköpfen machen zu dürfen.<sup>52</sup> Dieses konkrete Schriftstück ist leider nicht erhalten. Dafür gibt es andere Papiere in dieser Angelegenheit, denn der Amtsweg war nicht gerade einfach. Vom Wiener Magistrat, über die Niederösterreichische Landesregierung, k. k. Lottogefällen-Direktion, die Hofkammer, bis zum „*allerhöchsten*“ Hof und wieder zurück. Wir haben Aktenvermerke von den einzelnen Instanzen, leider nicht von der höchsten, des Kaisers Franz. Da es sich um Werke eines bekannten Künstlers handelte, waren die Behördenmeinungen nicht ganz eindeutig. So z. B. die k. k. Lotterie-Direktion: „... *daß so sehr sie wünsche, daß Meisterstücke nicht aus dem Lande kommen möchten, sie dennoch weder an die Taxe von 10 p te [Prozente] etwas nachzusehen, noch die persönlichen Verdienste des Bittstellers zu beurteilen befugt sey, auch nicht bestimmen könne, in wie weit der allerhöchste Hof in Rücksicht dieser Verdienste den Bittsteller begünstigen wolle.*“<sup>53</sup>

Aus einem weiteren Bericht geht hervor, dass Strunz beim Anhören bekannt gab, seine Samm-

<sup>47</sup> ÖSA, Adelsakten *Strunz*.

<sup>48</sup> Z. B. WStLA, Magistr. Hauptregistratur, Politica (Protokoll), 1490, 1858, 4378 5095 ex 1795. Laut dem Vermerk im Zinsbuch zahlte Strunz für das Lokal nur bis Ende Juli 1794. – WStLA, 1.7.1.1.B1016, pag. 109.

<sup>49</sup> WStLA, 1.2.4.1.B2-Duplikate/1686 – 1835 38/1 (Bürgerbuch 1792 – 1808), Fol. 49: „*Den 10ten July 1795, Koch Franz, Friedrich Strunz, auf der Wieden Nr. 46.*“

<sup>50</sup> So ging z. B. Graf Pálffy, Besitzer des Theaters an der Wien, noch im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts diesen Weg. Siehe ARTIKEL 1, Anm. 109, S. 23.

<sup>51</sup> SIEGHART, R.: *Die Öffentlichen Glücksspiele*. Wien 1899, S. 87 f. und S. 91-93.

<sup>52</sup> WStLA, 1.2.2. B1/31 ex 1795, Fol. 93, 100 und 153. (N.B. Nicht alle Schritte sind in diesen Quellen schriftlich belegt.)

<sup>53</sup> Das Schriftstück ist mit der Anrede *Eure Majestät* versehen, datiert am 5. Mai 1795. – ÖSA, FHFk, Kameralakten, Karton 1587, Fasz. 22, Nr. 689 ex 1795. Archivalisch lässt sich dieser letzte Amtsweg zum Kaiser leider nicht belegen, da die Bücher der Staatskanzlei aus diesem Jahr nicht mehr existieren.

lung gleich in der ersten Ziehung und mit üblichen 90 Losen, dabei jedes zu 100 Gulden, auszuspielen beabsichtige. Der Verkauf der Lose sollte in einem festgelegten Zeitraum stattfinden, die finanzielle Sicherung sollte die Wiener Bank Ochs & Geymüller übernehmen. Eine Pflichttaxe von 10% vom Gesamtbetrag der Spieleinlagen war in voraus abzuführen. Als Grund seines Vorhabens nannte Strunz mehrere „*ungünstige Lebensumstände*“.<sup>54</sup> Die Behörden sahen sich überfordert: man könne die von ihm vorgeschlagenen Bedingungen der Lotterie überhaupt nicht beurteilen, vor allem aus dem Grunde, „*da der Preis der Kunstsachen nach dem Verhältnisse der Liebhaber bald steigt, bald fällt*“. Dennoch fiel die Entscheidung positiv aus.<sup>55</sup> Strunz wurde „*das Ausspielen seiner Büstensammlung auf den ersten Ruf bewilligt*“.<sup>56</sup>

Und doch kam die ersehnte Lotterie aus uns unbekanntem Gründen höchstwahrscheinlich gar nicht zu Stande. In den Magistratischen Schriften ist nichts Weiteres vermerkt. Allein die Tatsache, dass die Büsten auch weiterhin in Strunz' Besitz blieben, ist ein Beweis in diese Richtung.

### Ein Charakterkopf in der Müller'schen Kunstgalerie

Im Jahre 1797 erschien ein Katalog, eine Auflistung der ausgestellten Exponate: *Beschreibung der kaiserl. königl. Privilegierten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien*.<sup>57</sup> Unter den Exponaten befand sich ein Charakterkopf Messerschmidts.<sup>58</sup>

Bei der Müller'schen Galerie handelte es sich um das wohlbekannte, mittlerweile aufgewertete Wiener Wachskabinett des Grafen Deym, alias Joseph Müller. Deym als Unternehmer großen Formats wendete moderne Geschäftspraktiken an: er stellte lebensgroße bekleidete und kolorierte Wachsfiguren mit echten Haaren, Gipskopien von antiken Statuen in fantasievollen Inszenierungen, raffiniert beleuchtet, oft mit Illusions- und erotischen Elementen, sogar mit Hintergrundmusik von Automaten aus.<sup>59</sup>

In diesem Ambiente stand ein Charakterkopf von Messerschmidt. Im Katalog steht wörtlich: „*Ein Kopf aus weichem Metall. Von dem nicht weniger bekannten Bildhauer Messerschmidt*“, in der Kategorie „*Neuere Kunstwerke*“ genannt, die laut Katalog „*theils Originalien, theils Copien*“ umfasste. Bedeutet es etwa, dass es sich um ein Messerschmidt'sches (Blei-Zinn-Legierung) Original aus Strunz' Besitz gehandelt hat und also Strunz mit dem Grafen Deym in Kontakt gewesen war? In diesem Fall wäre es eine Leihgabe gewesen und Deym hätte Strunz dafür gewiss gezahlt. Vielleicht fand Strunz eine Möglichkeit, mit Leihgaben zu verdienen? Oder ließ sich Deym doch einen Abguss von Strunz Original anfertigen? Das ist wenig wahrscheinlich. Es könnte aber noch eine andere Provenienz in Frage kommen: es könnte sich um einen der Köpfe, die gar nicht von Strunz einst in Pressburg gekauft worden waren, gehandelt haben.<sup>60</sup> Übrigens wird in der weiteren Auflage des Deymschen Katalogs im Jahre 1814 keine Büste von Messerschmidt mehr genannt.<sup>61</sup>

<sup>54</sup> Die Umstände waren: von der unerwarteten Auflösung des Pachtverhältnisses im Pressburger Seminarium, wofür er bis dato keine in Aussicht gestellte Entschädigung erhalten habe, über den finanziellen Verlust bei der Pacht im Bürgerspitalzinshaus, bis zu aktuellen Schulden. – Ibidem (*Zur Ratssitzung am 29. Mai 1795*).

<sup>55</sup> „*Es scheint... kein Anstand zu seyn dem Bittsteller, das angesuchte Ausspielen dieser Büsten vermittelt der Bestimmung einer Lotteriezählung auf der ersten Ausruf zu gestatten, doch kaum wegen mehrerer zu besorgenden Folgen die Erlaubnis-Taxe von 10% nicht nachgesehen werden; auch wird es die Obliegenheit der Landesstelle seyn, dafür zu sorgen, daß die Einlagen sichergestellt, und die Abnehmer der Lose nicht hintergangen werden.*“ – Ibidem (*Zur Ratssitzung am 29. Mai 1795*).

<sup>56</sup> Ibidem (das Dekret ist datiert mit 2. Juli 1795, die Amtsanzeige war demnach am 28. Juli d. J.) wie auch WStLA, 1.2.2. B1/31 ex 1795, Fol. 93, 100 und 153.

<sup>57</sup> Folgende Informationen komplettieren das Titelblatt: *Von C.M.A.* [der Autor mit diesen Initialen ist bis heute unbekannt]. Wien 1797. Der Text der Broschüre ist hier mit dem 30. Oktober 1796 datiert.

<sup>58</sup> Ibidem, S. 63.

<sup>59</sup> Näheres über Deyms Galerie in HATWAGNER, G.: *Die Lust an der Illusion – über den Reiz der Scheinkunstsammlung des Grafen Deym, der sich Müller nannte*. [Dipl.-Arb.] Uni Wien. Wien 2008.

<sup>60</sup> Diesen interessanten Hinweis verdanke ich Prof. Mária Pötzl-Malíková.

<sup>61</sup> C.M.A.: *Beschreibung der kaiserl. königl. Privilegierten Kunstgalerie zu Wien am rothen Thurme*. Wien 1814. Zu diesem Zeitpunkt war die Kunstgalerie schon unter der Führung Deyms

## Weitere Ausstellung

Bevor eine weitere, bisher nicht bekannte Ausstellung der Charakterköpfe angesprochen wird, möchte ich wieder einmal das Augenmerk auf das Leben deren Besitzers Franz Strunz lenken. Etwa zu der Zeit, als er sich um die Lotterie bemühte, fand er auf dem Alten Fleischmarkt 739 in der Innenstadt wieder ein Lokal und konnte endlich seinen ursprünglichen Beruf *Traiteur* ausüben. Er war ja kein *Koch* im heutigen Sinne des Wortes, wie es in der Messerschmidt-Literatur zu finden ist. Ein echtes *Traiteur*-Lokal für zivile Klientel, also nicht in einem Schulinstitut, war eine spezielle innenstädtische Art von Gastronomiebetrieb, die auf schnelles Essen, daher auch schnelles Wechseln der Gäste spezialisiert war. Im sozial buntgemischtem Publikum fanden sich hohe Beamte und Militärpersonen, Geistliche, Künstler und Musiker, aber auch adelige Lakaien, jedoch nicht in einem Raum vermischt, sondern in getrennten Zimmern, je nach Preisstufe. Daneben wurden aber auch Luxusspeisen und Sonderleistungen für Spezialgäste angeboten. *Traiteurs* gab es damals in Wien nicht viele, nur etwa dreißig.<sup>62</sup> Strunz begann am 1. November 1795.<sup>63</sup> Bald darauf wurde er in die St. Anna Bruderschaft der Wiener Köche und *Traiteurs* „*incorporiert*“.<sup>64</sup> Ein weiteres Aufstiegszeichen war, dass sein Name ab nun im spezialisierten Anhang des Staats- und Hofkalenders geführt wurde.

1798 folgte eine weitere Übersiedlung, in ein anderes innenstädtisches Gebäude, das wieder eine

Station in der Odyssee von Messerschmidts Büsten darstellen wird – daher auch ein paar Informationen über diesen Ort. Es war das heute ebenfalls nicht mehr existierende „*Haus zu rotem Krebsen*“ in der Rotgasse CNr. 564,<sup>65</sup> wo auch seine Familie Domizil fand.<sup>66</sup> Dieser Wechsel war übrigens nichts Ungewöhnliches, denn einige Gastronomie-Betreiber wechselten öfter, bis sie den für sie bestpassenden Standort gefunden hatten. Das Zweifrontenhaus mit einer Seite zum Hohen Markt hin hatte drei Stockwerke. Strunz standen sowohl im Erdgeschoss als auch im Keller und zum Teil im 1. Stock Räumlichkeiten zur Verfügung.<sup>67</sup> Die Charakterköpfe wurden jedenfalls im ersten Stock ausgestellt, wie ein bis jetzt nicht bekannt gewesenes Anschlagblatt, ein Plakat, beweist.<sup>68</sup> Unter der Überschrift „*Mit hoher Bewilligung*“ beginnt der eigentliche Text: „*Im Rothgäßl nächst dem Lichten Steeg Nro. 564, bey dem bürgerlichen Trakteur im ersten Stock ist die, in ihrer Art einzige Kunstsammlung von 49 Bruststücken, theils von Metall, theils von Alabaster täglich Vor- und Nachmittags zu sehen.*“ Der weitere Textverlauf mit der Exponatliste (also den bekannten 49 Charakterköpfen) ist nur eine gekürzte Version des ehemaligen Werbetexts, es fehlen jedoch die Büsten der Gräfin Batthyany und des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen. Neu sind hier „*3 Stücke Handzeichnungen*“. Als *Nota bene* ist die Information hervorgehoben, dass bei der Hauseinfahrt die Anschlagzettel den Eingang zur Kunstsammlung zeigen. Angegeben ist leider kein Datum. Im Hinblick darauf, dass dieses Plakat mit vielen anderen in ein Konvolut aus dem

---

Wittve Josephine Brunsvik – einer Frau, die als eine der Kandidatinnen für Beethovens „unsterbliche Geliebte“ in die Musikgeschichte eingegangen ist.

<sup>62</sup> PEZZL, J.: *Skizze von Wien*. Wien 1786 – 1790, S. 443 f.

<sup>63</sup> *Wiener Zeitung*, 28. Oktober 1795, s. 3114. Weitere Avisos am 4. Mai und 21. Dezember 1796.

<sup>64</sup> Siehe WStLA, 2.8.31.B 31 (Meisterbuch). Das Buch für den Zeitraum ab 1793, wo auch Strunz' Namen vorkommen müsste, ist leider in den magistratischen Beständen nicht erhalten.

<sup>65</sup> Vorher war die Familienwohnung auf der Wieden CNr. 46, 108.

<sup>66</sup> Die Anzeige in der *Wiener Zeitung*, 31. Oktober 1798, Anhang

<sup>67</sup> Im Steuerbuch aus der Josephinischen Zeit sind folgende Räumlichkeiten des Hauses Alt-CNr. 514 (später 564) angegeben: „*Weinschankkeller unter der Erde, 3 Gewölbe [Geschäftsräume, Lokale] zu ebener Erde, im 1. Stock eine 3-Zimmer- und eine 2 Zimmer-Wohnung mit 2 Kammern, Küche, nebst den zu ebener Erde im Rothgassel dabeiabenden 1 Zimmerküchl und Verschlag samt Holzgewölb.*“ – WStLA, Steuerbücher, Fassionsbuch 34/2, Fol. 303. Welche konkret von Strunz gemietet waren, ist unbekannt.

<sup>68</sup> Das Originalplakat, bis jetzt das einzige Zeugnis der Ausstellung, wurde unlängst in einem gebundenen Konvolut von Plakaten gefunden. – Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Konvolut von Anschlag- und Ankündigungszetteln aus Wien (überwiegend aus dem Zeitraum ca. 1790 – 1800), n. p. Für den wertvollen Hinweis und weitere Hilfe danke ich Walther Brauneis und dem Direktor des Archivs Otto Biba.



letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eingebunden ist, können wir diese Ausstellung etwa in den letzten drei Jahren diesen Zeitraumes vermuten.

### Eine weitere Ausstellung?

Es wäre nachvollziehbar, wenn nach Strunz' Ausstellungen das Interesse an den Charakterköpfen abgeflaut wäre. Im Jahre 1801 erschien ein Zeitungsbericht, wonach sie „seit ihrem Ankauf in Wien zur wiederholten Malen zur Schau ausgestellt worden..., es hat sich aber noch kein Käufer gefunden, weil kein Stück einzeln daraus verkauft wird“. <sup>69</sup> Was heißt das? Lag es etwa an Strunz' zu euphorischen Erwartungen? Der Grund lässt sich in einem Artikel in der Leipziger Zeitschrift *Journal des Luxus* des Jahres 1801, aus der Feder eines nicht identifizierten Wiener Berichterstatters erahnen: „Des berühmten, auch durch Nicolai's Reisen im nördlichen Teutschland bekannter gewordenen Messerschmidts Büstensammlung befindet sich hier in den Händen eines Privatmannes, des Hrn. STRUNZ, welcher jedoch die Beschauung derselben jedem, welcher ein Verlangen darnach trägt, mit vieler Freundlichkeit gestattet.“ <sup>70</sup>

Strunz ermöglichte interessierten Privatleuten also Zugang zu Messerschmidts Werken auch außerhalb der Ausstellungen. Und weiter heißt es: „Er [Strunz] hatte es vor einiger Zeit sogar allen hiesigen zeichnenden Künst-

lern angetragen, die Büsten unentgeltlich abzuzeichnen, weil er die der Verbreitung und dem dadurch vermehrten Studium des Ausdrucks würdig hielt. Er hatte überdies volle Bequemlichkeit dabei versprochen, aber es hat sich dessen ungeachtet niemand dazu gefunden! Man liebt das hier nicht!“ <sup>71</sup>

Trotz dieses Desinteresses soll in Wien bald eine weitere Ausstellung stattgefunden haben. Ganz eindeutig ist sie jedoch nicht belegt. Ludwig Hevesi schrieb (ohne eine entsprechende Quellenangabe), eine Ausstellung habe 1802 stattgefunden. <sup>72</sup> Ein undatiertes, bereits publiziertes Flugblatt, das eine Präsentation von insgesamt 85 Büsten, darunter auch 46 Charakterköpfe Messerschmidts ankündigt, <sup>73</sup> wurde für einen Nachweis gehalten. Fälschlicherweise. Denn das auf dem Flugblatt erwähnte Eintrittsgeld ist in der sog. Wiener Währung angegeben, die aber galt in der österreichischen Monarchie erst nach dem Bankrottpatent von 1811! Das Plakat kündigt also eine Ausstellung an, die erst Jahre später stattgefunden haben konnte. <sup>74</sup>

### Charakterköpfe wechseln Besitzer

Zur Verwirklichung Strunz' eventuell weiterer Pläne sollte es nicht mehr kommen. Im Jahre 1805 wurde er ernsthaft krank und am 18. Juli 1805 starb er im nur 49. Lebensjahr. <sup>75</sup> Ein Monat vorher schrieb

<sup>69</sup> FÜBLI, H. R.: *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*. Teil 2. Wien 1801, S. 27.

<sup>70</sup> Nachrichten aus Wien. Vierter Brief (datiert im September 1801). In: *Journal des Luxus und der Moden*, November 1801, S. 600-605.

<sup>71</sup> Briefe über Wien (datiert im Dezember 1801). In: *Journal des Luxus und der Moden*, Februar 1802, S. 92-96. Einige Nummern später, in der Fortsetzung des Artikels, befindet sich eine Beschreibung der Charakterköpfe, wo sich der Verfasser der Übersichtlichkeit wegen um eine Einteilung der Exponate in Gruppen bemühte.

<sup>72</sup> Im Jahre „1802 waren sie [die Köpfe] wieder ausgestellt“. – HEVESI, L.: *Franz Xaver Messerschmidt's Werke*. Hrsg. J. Wlha. Wien 1909.

<sup>73</sup> Dieses Flugblatt befand sich im Antiquariat Christian N. Nebehay in Wien. Die Reproduktion erschien aber nicht nur im Katalog *Nebehay Liste 106*, Herbst 1970, Nr. 17, wie bereits wohl bekannt ist, sondern auch in SCHARDT, H. (Hrsg.): *Schausteller, Gaukler und Artisten*. Essen 1980, Kat. Nr. 040.

In diesem Werk wird das Plakat allerdings um 1840 datiert, was meiner Meinung nach wiederum eindeutig zu spät ist.

<sup>74</sup> Zusätzlich noch ein wesentliches Detail: auf dem Flugblatt ist die Rede davon, dass die Büsten „von geschickten Malern ganz nach der Natur“ koloriert seien. Auch das spricht für eine etwas spätere Zeit, als z. B. Baron Johann Georg Dubsy von Wittenau (1777 – 1831) in seinem *Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen* ähnlich präparierte Büsten zeigte. Dubsy verwirklichte sich offenbar selbst in dieser für uns dubios anmutenden Manier, er war ja bekannter Wachsbossierer.

<sup>75</sup> WStLA, Magistrat, Totenbeschauprotokoll der Stadt Wien unter dem 18. Juli 1805 (und fast identisch auch die Matrikel der Pfarre St. Stephan): „Strunz H: Franz, bürgl.[-erlicher] Stadt-Traitteur, verh.[-eiratet], ist am hohen Markt beim Rothen Krebs, No 564 am Lungenbrand beschaut worden, alt 49 Jr. [Jahr].“ Das Begräbnis war am nächsten Tag: „... im Freydhof St. Marx, bezahlt worden 3e Classe... 8 fl. 56. Wagen mit 2 Pferd 3 f.“ – Bahrleiherbuch St. Stephan, 1805, Fol. 225. Der sog. Lungenbrand (*gangraena pulmonum*), das akut verlaufende Absterben einzelner Partien der Lunge, der heute mit Antibiotika ausgeheilt werden kann, führte damals des Öfteren zum Tod.

er sein Testament,<sup>76</sup> worin er seine Lebensgefährtin zur Universalerbin erklärte. Wenn auch Messerschmidts Büsten nicht in diesem Dokument vorkommen, waren sie doch Gegenstand der offiziellen Verlassenschaftsabhandlung. Um alles zu verstehen, mache ich an dieser Stelle einen kurzen Exkurs in Strunz' Vergangenheit. Er lebte zumindest in den letzten Jahren in ziemlich komplizierten familiären Verhältnissen. Geheiratet hat er noch in seinen „vor-österreichischen“ Jahren, mit seiner Frau Franziska hatte er mehrere Kinder, die noch im Kindesalter gestorben sind (die letzte Tochter nur zwei Jahre vor ihm). Von dieser Ehefrau war er gesetzlich (kirchlich) geschieden. Eine weitere Frau, Anna Siegwarth, begleitete ihn lange Zeit und leistete treue Dienste in seinen Lokalen. Sie hatte zwei Kinder, wobei offen ist, ob sie von Strunz stammten. Und schließlich gab es eine dritte Frau, Katharina Mayer, ebenfalls Mutter, deren Sohn Strunz als seinen eigenen anerkannte. Das war der Stand der Dinge zum Zeitpunkt seines Todes. Unmittelbar nach seinem Tod wurde die übliche *Sperre* über seinen Nachlass verhängt und die Nachlassinventur durchgeführt.<sup>77</sup> Im Inventurprotokoll mit der Schätzsumme von 748 Gulden 51 Kreuzer steht unter anderem Folgendes: „2 weiche Stellaschen worauf 49 Stück Theils alabasterne theils metallene Bruststücke sich befinden. Notandum: diese Bruststücke soll der Verstorbene noch bei Lebzeiten der Katharina Mayr geschenkt haben.“<sup>78</sup>

Damit ist nun geklärt, warum die Büsten, geschätzt auf 480 Gulden, nicht im Testament erwähnt wurden. Strunz hat sie zu seinen Lebzeiten seiner Lebensgefährtin geschenkt. Und sie legte dem zuständigen Gericht als Nachweis der Schenkung ein nur wenige Tage nach dieser Inventur verfasstes Papier, bestätigt von zwei glaubwürdigen Zeugen, vor.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> WStLA, Mag. Zivilgericht, 1.2.3.2.A 10 – Testamente /1797 – 1850/, Nr. 395 ex 1805, Franz Friedrich Strunz.

<sup>77</sup> Die juristische Sperre wurde aber erst 1808 aufgehoben; der Grund dafür dürfte die komplizierte Realisierung der einzelnen testamentarischen Verfügungen, vor allem alle Kinder betreffend, sein.

<sup>78</sup> WStLA, Mag. Zivilgericht, Fasz. 2, 814 ex 1805 (Franz Strunz): *Inventur und Schätzung Ueber das Verlassenschaftsvermögen des den 18ten July 805 verstorbenen Franz Friedrich Strunz bürgl. Tracteur so von Endesunterzeichneten der Ordnung nach vorgekommen*

### Schenkungschrift

„Wir zu Ende Unterschriebenen bezeugen hiemit, daß der verstorbene Herr Franz Friedrich Strunz bürgerlicher Stadttraiteur im Rothgäßel N 564 seine ihm eigentümlich angehörig gewesene von Franz Xaver Messerschmied verfertigte, in 49 Bruststücken bestehende Sammlung theils gegossener metallener, theils von Alabasterstein angebauener Köpfe /: im gerichtlichen Schätzungswerth pr Vierhundertachtzig Gulden :/ noch bey seinen Lebzeiten, jedoch auf den Todesfall der Katharina Mayer förmlich geschenkt hat, und uns bey dieser Schenkung selbst zu Zeugen aufforderte, im Falle sie Katharina Mayer bemüsstigt seyn sollte, heut oder morgen Red und Antwort deshalb zu geben. In Folge dieser geschebenen Schenkung sind also diese Sammlungköpfe in unserer Gegenwart ein förmliches Eigenthum und Andenken der Katharina Mayer als Lohn für ihre vieljährige freundschaftliche Treue, Hanshaltung und Erziehung der Kinder des Verstorbenen geworden, welches wir auch erbötig sind, da, wo es nothwendig, mit einem Eide zu beschwören, und zu bestätigen.

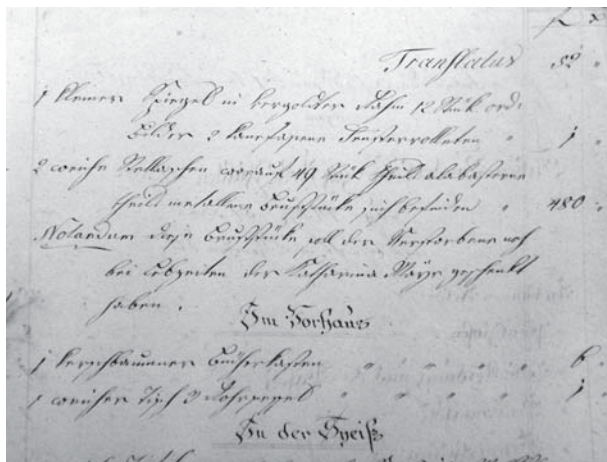
So geschehen in der k. auch k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien am 1ten August 1805 (etc...).“

Wie man sieht, werden nirgends, weder im Testament, noch im Inventurprotokoll oder der Schenkungsliste, jene Kunststücke genannt, die Strunz ursprünglich miterworben und folglich in der allerersten Ausstellung mitgezeigt hatte. Aber genauso finden sich hier auch keine Immobilien, die im Laufe der Jahre immer wieder im Zusammenhang mit seiner Person erwähnt wurden. Die übliche Versteigerung vom 6. September 1805 brachte 424 Gulden 37 Kreuzer. Im entsprechenden Bericht wurde vermerkt, dass die Büsten tatsächlich davon ausgenommen waren. Nun wissen wir, dass die 49 Büsten an die Katharina Mayer gegangen sind.<sup>80</sup> Befanden sie sich aber tatsächlich bei ihr?

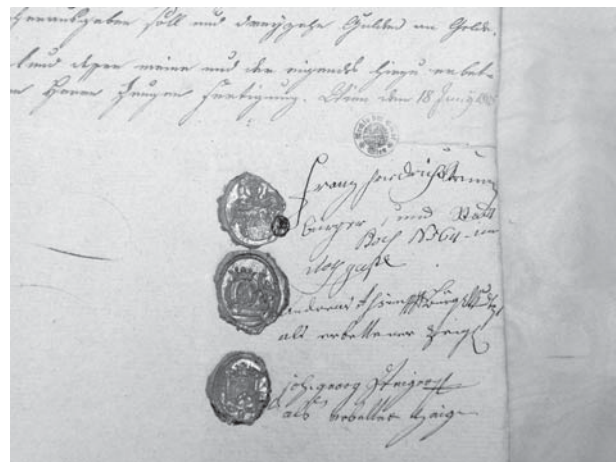
wurde. Protokolliert wurde es den 19. August 1805. Die Schätzsumme bezog sich auf Pretiosen, Kleider und Wäsche des Verstorbenen und auf die Wohnungseinrichtung (darunter ein Schreibtisch und Bücherkasten samt Büchern).

<sup>79</sup> Ibidem (Verso bezeichnet: A. 42336).

<sup>80</sup> Nach Strunz' Testament sollten diese „Jungfrau Katharina Mayer Bürgers Tochter aus Neustadt“ und ihr Sohn Ignaz Strunz sämtliches bewegliches und unbewegliches Vermögen und das Gewerbe übernehmen, „da mir diese Jungfrau treu und redlich durch so viele Jahre in der Nahrung beygestanden, und all ihr Vermögen bei mir zugesetzt.“ Siehe Strunz' Testament.



6. Ein Ausschnitt aus dem nach Strunz' Tod gefertigten Inventurprotokoll seines Vermögens: „2 weiche Stellaschen worauf 49 Stück theils alabasterne theils metallene Bruststücke sich befinden (Schätzung 480 fl.). Notandum diese Bruststücke soll der Verstorbene noch bei Lebzeiten der Katharina Mayr geschenkt haben.“ WStLA, Magistr. Zivilgericht, Verlassenschaftsabhandlung 814/1805, Fasz. 2. Foto: A. Schirlbauer.



7. Unterschriften auf dem Testament des todkranken Franz Strunz aus dem Jahr 1805. Oben seine eigenhändige Unterschrift. WStLA, Magistr. Zivilgericht, Testamente 1797 – 1850, Nr. 395/1805 – Franz Friedrich Strunz. Foto: A. Schirlbauer.

Im Spätherbst 1805 hielt sich der junge deutsche Verleger und Kunstfreund Carl Bertuch in Wien auf.<sup>81</sup> Durch Vermittlung von Anton Grassi, einem einstigen Schüler Messerschmidts,<sup>82</sup> konnte er die Köpfe bei einer Frau, wie er meinte, „Strunz' Erbin“ sehen. Nun ergibt sich die Frage, welche Frau er mit der Formulierung „*altes weibliches Wesen*“ in einer „*engen Straße in der Nähe der Stephanskirche*“ gemeint hat?<sup>83</sup> Welche der drei Frauen ist denn an die von ihm sehr vage beschriebene Adresse umgezogen? Die Wohnverhältnisse von allen dreien müssen sich ja innerhalb von drei, vier Monaten nach Strunz' Tod geändert haben, einmal abgesehen von eventuellen Abmachungen zwischen den Frauen punkto

der Köpfe.<sup>84</sup> Trotz intensiver Recherchen ist es mir nicht gelungen, diese Rätsel zu lösen.<sup>85</sup> Und noch: welche Frau konnte wohl Bertuch als eine alte Frau bezeichnet haben? Katharina Mayer, Strunz' Lebenspartnerin und Mutter eines 13-jährigen Bubens, oder Anna Siegwart, die nur 2, 3 Jahre zuvor noch zwei Kinder zur Welt gebracht hatte,<sup>86</sup> oder die Exfrau Franziska? Bertuchs Charakteristik der Person der „Erbin“ „*ich glaube die Haushälterin M. 3 [Messerschmidts]*“, die er getroffen hatte, stimmt so gesehen bis zu einem gewissen Grad: vor ihm stand eine vermeintliche „Haushälterin“, jedoch nicht die von *Messerschmidt*, wie er glaubte, sondern eine von Strunz.

<sup>81</sup> Bertuchs Reise dauerte vom 8. Oktober 1805 bis 4. Februar 1806. – MIDELL, K.: *Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben*. Leipzig 2002, S. 112.

<sup>82</sup> Anton Mathias Grassi (1755 – 1807) war zu der Zeit *Modelmeister*, Leiter der Wiener Porzellanmanufaktur im Augarten.

<sup>83</sup> BERTUCH, C.: *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806*. Weimar 1808, S. 119 f. (18. Brief: Wien, Dezember 1805), in der Messerschmidt-Literatur bereits mehrfach zitiert.

<sup>84</sup> Solch' eine Entwicklung lässt sich aus den Papieren der Verlassenschaftsabhandlung erahnen.

<sup>85</sup> Zu der Zeit existierte noch keine zentrale Evidenz der Einwohner Wiens. Ab 1805 wurden zwar die sog. Konskriptionsbögen (zu militärischen Zwecken) angelegt, sie wurden allerdings auch nicht zentral, sondern für jedes Haus separat geführt. Zu den Wohnadressen der drei Frauen nur so viel: Zum Todesdatum Strunz' lebten Katharina Mayer und die Köchin Anna Siegwarth bei ihm (Zum roten Krebsen, Stadt CNr. 564). Die Exfrau mag bereits an einer anderen, unbekanntem Adresse (laut Angaben aus dem Verlassenschaftsakt Strunz') gewohnt haben. Weitere Adressenänderungen sind leider nicht festzustellen.

<sup>86</sup> WStLA, Mag. Zivilgericht, Fasz. 2, 814 ex 1805 (Fr. Strunz; darin Sign. 4410 S vom November 1828).

## Und weiter...

Ziemlich bald nach Bertuchs Besuch muss es zu einem Besitzwechsel der Büsten gekommen sein. Vielleicht kaufte sie direkt von dem „alten weiblichen Wesen“ der Bronzefabrikant und Gastwirt Jakob Steger, einer in der endlosen Reihe der Nachbesitzer.<sup>87</sup> Und war dazwischen vielleicht auch ein Großhändler namens Baruch?<sup>88</sup> Anfang des 19. Jahrhunderts setzte ja erst so richtig der Boom der Kunstkabinette und Schaustellungen ein, mit Wachfiguren, Automaten, Monstrositäten und Raritäten aller Art.<sup>89</sup> Und eben mit Messerschmidts Charakterköpfen. Es ist zu bedauern, dass sich damals kein Sammler, kein Mäzen zum Kauf entschließen konnte. Nun, das Problem der Rezeption, des Verständnisses dieser Kunstwerke dürfte das Haupthindernis gewesen sein und so wurden sie eigentlich regelrecht in „Dubiosität und Trivialisierung“ gedrängt.

### Urheberschaft des ersten Ausstellungskatalogs

Die Broschüre von Strunz wurde immer wieder neu aufgelegt,<sup>90</sup> eine wesentliche Änderung erfuhr sie

aber erst im Jahre 1852! Man spricht heutzutage von ihrer Trivialität und niedrigem Niveau. Nun sollte die Frage gestellt werden: An welchen Vorbild konnte sich der Urheber des Ausstellungskatalogs überhaupt orientieren? Kataloge in der heutigen Form gab es nicht und selbst eine einfache Exponatenliste war in dieser Zeit bei weitem kein Regelfall.<sup>91</sup> Wenn sich Strunz 1793 einen Katalog leistete, war es also eine ganz große Ausnahme. Ob sich der hohe Aufwand (z. B. auf dem Frontispiz ein Kupferstich der Büste des Bildhauers von einem nicht identifizierten Kupferstecher),<sup>92</sup> tatsächlich gelohnt hat, bleibt dahingestellt.

Für den biographischen Teil wurden Informationen vom Bruder des Künstlers<sup>93</sup> oder einem anderen Familienmitglied,<sup>94</sup> eventuell von weiteren Personen, die den Künstler gekannt hatten, sowie zwei Bücher verwendet: das von dem deutschen Literaten und Verleger Friedrich Nicolai,<sup>95</sup> der den Künstler 1781 besucht hatte und das von Theaterdirektor Christoph Ludwig Seipp aus dem Jahre 1793.<sup>96</sup> Für die Broschüre wurden alle diese Informationen zusammengefügt, teils im Wortlaut übernommen, teils umformuliert und um kleine Ergänzungen, bzw. Kommentare bereichert. Dazu gehört aber auch, dass

<sup>87</sup> Steger stellte die Büsten im Prater, in seinem damals neuen, populären Gasthaus „Zum Thurm von Gothenburg“ 1808 aus und ließ Strunz' Ausstellungskatalog wieder drucken.

<sup>88</sup> Zur Identität des Händlers Baruch siehe ARTIKEL 2.

<sup>89</sup> Siehe dazu SCHARDT, H. (Hrsg.): *Schausteller, Gaukler und Artisten*. Essen 1980.

<sup>90</sup> Die Österreichische Nationalbibliothek besitzt je ein Exemplar des Katalogs aus den Ausgaben 1793, 1794 und 1808.

<sup>91</sup> Die Ausnahmen (*Descrizione completa... nella galleria di pittura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao Lichtenstein*. Wien 1767 und die spätere französische Version 1780; MECHEL, Ch. von: *Das Verzeichnis der Gemälde der k. k. Bildergalerie in Wien*. Wien 1783) gleichen einem Inventar, ebenfalls Deyms *Beschreibung der k. k. p.[-riyat] Kunstgalerie zu Wien am rothen Thurme*. Wien 1784. Eine neue, erweiterte Version des letztgenannten „Katalogs“ erschien erst nach der ersten Messerschmidt-Ausstellung von Strunz. Auch eine weitere ausführlichere Auflistung (ROSA, J.: *Gemälde der k. k. Galerie*) erschien erst 1796.

<sup>92</sup> „M.J.C. Schmid“ – hier wurde übrigens der mittlere Buchs-

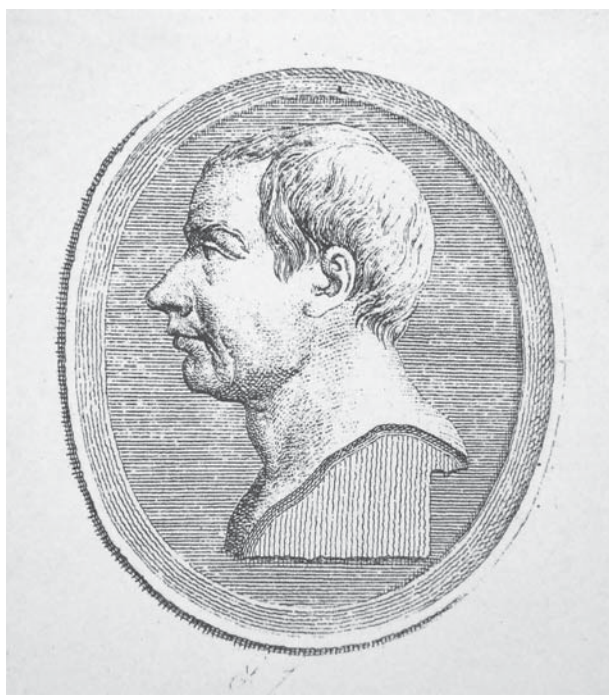
tabe irrtümlich als „Z“ gelesen. Die Initialen könnten daher genauso gut Martin Johann Carl Schmidt wie auch Matthias Joseph Schmidt, dessen dritter Vorname unerwähnt blieb, bedeuten. Darüber hinaus ist unbekannt, ob dieser konkrete Schmid[-t?] in Wien, oder in einer der früheren Lebensstationen Strunz' zu suchen ist. Und noch Eines: Wenig bekannt bis unbekannt sind sogar Signaturen von all den Schmidts, die selbst in Thieme-Becker- und im Wurzbach-Lexikon angeführt sind.

<sup>93</sup> Davon spricht z. B. auch Theodor SCHMID in seiner Publikation *Franz Xaver Messerschmidt und seine Köpfe in der Literatur seit Ernst Kris*. [Lizentiatsarbeit.] Zürich 1995, S. 9.

<sup>94</sup> Hier verweise ich auf die gründlichere Analyse, samt historischer Entwicklung, im ARTIKEL 2.

<sup>95</sup> NICOLAI, F.: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*. Bd. 6. Berlin – Stettin 1785.

<sup>96</sup> SEIPP, Ch.: *Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und zurück nach Preßburg*. Frankfurt 1793. Seipp war verheiratet mit einer Pressburgerin und lebte hier mit Unterbrechungen einige Jahre, war Stadtbürger und Kenner der Lokalverhältnisse.



8. Das unsignierte Porträt Messerschmidts auf dem Frontispiz des Buches von Christoph Seipp: Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und zurück nach Preßburg. Frankfurt 1793. Nach neuestem Wissenstand wurde es auf Seipps Bestellung vom deutschen Stecher Christian Gottlieb Geysler (1742 – 1803) nach einer unbekanntten Vorlage geschaffen. Foto: A. Schirlbauer.

dabei manche Fakten aus Messerschmidts Leben anders dargestellt oder gar frei komponiert wurden, so dass wir dann im Text auf einige Fehler und Irrtümer stoßen. Diese Arbeit weist alle Charakteristika von Strunz' Feder auf.<sup>97</sup> Bereits seine *Briefe* über Schafzucht sind von freigeistigen Gedanken mit Exkursen in die Antike durchsetzt, er ging zurück zu Plinius, brachte einen Lobgesang auf Joseph II. und zahlreiche Zitate von Montesquieu, suchte nach Querverbindungen, neigte stark zum Sinnieren, Philosophieren und Moralisieren, scheute nicht vor pathetischer Rhetorik und selbstbewusster Haltung wie auch vor betontem Landespatritismus zurück.

Etwas anders ist es mit dem Katalogteil über das Werk und einzelne Charakterköpfe. Nun fasse ich

<sup>97</sup> Für die Durchsicht der beiden Publikationen bin ich dem bedeutenden tschechischen Übersetzer und Philologen Vratislav Jiljí Slezák zu Dank verpflichtet.



9. Die Titelseite (Ausschnitt) des Ausstellungskatalogs von Strunz. Die 2. Auflage im Jahre 1794. Foto: A. Schirlbauer.

hier die Hauptpunkte zusammen:<sup>98</sup> die meisten Beschreibungen – bis auf einige Ausnahmen – erinnern an kleine theatralische Szenen. Strunz scheint keine Erfahrungen mit dem Theater gehabt zu haben und so dürfte er sich vertrauensvoll an einen Fachmann gewendet haben. Ich vermute, dass es der Theatermensch Seipp war. Es läge nur nahe, zur Deutung der „unverständlichen“ Köpfe als „Charaktere“ – und nicht als pathologische Artefakte – einen Praktiker heranzuziehen, dessen tägliches Brot es ist, sich mit dem Vokabular der Gestik, dem Mienenspiel und Ge-

<sup>98</sup> Ausführlich im ARTIKEL 2.

fühlen auseinanderzusetzen. Gleich mehrere Indizien sprechen sowohl für die Pressburger Bekanntschaft Seipps mit Messerschmidt wie auch Strunz' mit Seipp.<sup>99</sup> Übrigens entdeckt man bei der Auseinandersetzung mit Seipps anderen publizistischen Texten an vielen Stellen denselben Stil, die selbe dramatische Sprache, wie es eben in den Beschreibungen der Büsten Messerschmidts vorkommt.<sup>100</sup> Meine Hypothese ist, dass Strunz und Seipp an der Entstehung des Ausstellungskatalogs zusammenarbeiteten, zumindest zu Beginn, als einige Monate nach Strunz auch Seipp nach Wien übersiedelte, wo er ab Ende Februar 1793 die Leitung des *Theaters an der Landstraße* übernahm.<sup>101</sup> Im April erschienen übrigens seine „Reisen“, wo er Messerschmidts Porträt für das Frontispiz verwendete.<sup>102</sup> Diese Zusammenarbeit

konnte aber nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn kurz darauf wurde Seipp krank und starb am 20. Juni. Strunz musste die Vorbereitungen für diesen Teil des Katalogs nun allein fortsetzen. Deswegen deklarierte er sich auch nur als Herausgeber des Katalogs. Der Begriff „Verfasser“ hätte nicht ganz der Wahrheit entsprochen.

Die Priorität Messerschmidts Charakterköpfe ausgestellt zu haben, zählt ebenso zu seinen Verdiensten, wie die Tatsache, dass er als erster und auf eigene Kosten das Kompendium aller zu der Zeit bekannten Informationen über Messerschmidt und seine Büsten herausgab. Auch wenn man sich nur auf Indizien stützen kann, wäre es nur recht, vom Urheber des Katalogs zu sprechen etwa: „*Franz Friedrich Strunz (unter Verwendung fremder Texte)*“.<sup>103</sup>

<sup>99</sup> Z. B. ein kleines, jedoch ins Gewicht fallendes Detail: Seipp verballhornt als einziger nicht Strunz' Familiennamen (in seinem oben erwähnten Buch), wie es sonst nach ihm gemacht wurde.

<sup>100</sup> Zwei solcher Passagen aus Seipps Buch (*Johann Lehmanns Reise von Preßburg nach Herrmannstadt in Siebenbürgen*. Leipzig 1785) sind im ARTIKEL 2 zitiert.

<sup>101</sup> GUGITZ, G.: Das alte Landstraßer Theater. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, 13, 1961.

<sup>102</sup> Wer war der Autor dieses Stichs? In meinem ARTIKEL 2 erbringe ich einen Nachweis, dass ihn das renommierte Mitglied der Leipziger und der Dresdner Akademie, ein bekannter Künstler, erfolgreicher und geschätzter Buchillustrator, Christian Gottlieb Geysler (1742 – 1803) gestochen hat. Die Vorlage bleibt jedoch nach wie vor unbekannt.

<sup>103</sup> In diesem Sinne könnte auch die Information im HOLZMAN, M. – BOHATTA, H: *Deutschen Anonymen-Lexikon*. Bd. 6. Wien 1911, S. 264, korrigiert werden, wo sich ebenfalls eine längst überholte Angabe über Dr. Pendl als Verfasser des Katalogs befindet.

## Messerschmidtove charakterové hlavy a ich prvý vystavovateľ Franz Strunz

### Resumé

Jedno desaťročie prešlo od smrti F. X. Messerschmidta, kým sa verejnosť po prvý raz mohla oboznámiť s jeho charakterovými hlavami, dnes označovanými aj ako študijné hlavy. Vystavil ich 36-ročný nadšenec a stúpenec osvietených ideálov menom Strunz, ktorý 49 búst odkúpil od umelcovho brata v Bratislave približne v roku 1792. Z najnovších výskumov vyplýva, že vyše desať rokov potom zostali v majetku tohto muža, o ktorom sa 220 rokov nevedelo s istotou ani len jeho meno. V tomto článku prezentujem výsledky viacročného bádania: niekoľko podstatných nových poznatkov, ale aj niekoľko nových hypotéz. K niektorých čiastkovým témam sú podrobnejšie informácie v ďalších dvoch materiáloch: *Der erste Aussteller der Charakterköpfe von F. X. Messerschmidt: der bekannte „Anonymus“ namens Strunz*, ako aj *Miscelanea zu Messerschmidt: Ausstellungskatalog 1793 und Urheberchaft, Strunz, Seipp, ein Messerschmidt-Porträt etc.*, ktoré sú zverejnené na <http://www.anna-schirlbauer.com/publikationen>.

Mladý Strunz začínal vo Viedni v roku 1792 ako gastronóm. Prenajal si vtedy od viedenského magistrátu novozałożený podnik, ktorý by sme v dnešných pomeroch označili ako vináreň. Nachádzal sa v tzv. *Bürgerspitalhaus* (doslovný preklad: *budova mestskej nemocnice*). Keďže práve na tejto adrese sa uskutočnila spomínaná prvá výstava charakterových hláv a navyše v messerschmidtovskej literatúre je rozšírený názor, že pravdepodobne išlo o akýsi druh mestského špitála, v ktorom bol údajne tento vystavovateľ kuchárom, žiada sa na tomto mieste objasnenie. V skutočnosti to bol najmodernejší bytový areál v hlavnom meste habsburskej monarchie, ktorý na prianie Jozefa II. vznikol veľkorysou prestavbou zastaraného mestského špitála. Pôvodný a zaužívaný názov *Bürgerspital* však nezmenili a ten pretrval až do jeho asanácie na konci 19. storočia. Tento komplex sa rozprestieral v samotnom centre mesta, približne medzi dnešnou Viedenskou štátnou operou, Albertinou, Kärntnerstraße a Neuer Markt. Pozostával z 11 vzdušných dvorov, 18 samostatných

vchodov a traktov, zo šiestich brán a nespočetných vnútorných prechodov a podjazdov. Obyvateľstvo vyše 200 bytov bolo sociálne pestré: žili tu umelci, vysoká šľachta, štátni aj súkromní úradníci, bohaté vdovy, univerzitní učители, ale aj lepší remeselníci a služobníci. Ku perfektnej vybavenosti prispievali pivárne, reštaurácia, obchody luxusné aj jednoduché, stajne pre kone a povozy a rôzne stánky.

Strunzov podnik sa nachádzal uprostred tohto labyrintu, na prízemí a v pivničných priestoroch 3-poschodového domu, ktorý mal adresu: 12. vchod, dvor č. 8. Pravdou je, že mladý muž sa dal na podnikanie s pomerne nízkym kapitálom a nedostatok financií nahradil pôžičkami a hypotékou. To už po krátkom čase viedlo ku komplikáciám, k čomu sa pridružilo aj to, že mu viedenský magistrát definitívne zamietol žiadosť o rozšírenie licencie na reštauračnú prevádzku. Strunzove pôvodné predstavy, v ktorých hlavnú rolu mala hrať reštauračná prevádzka, sa tak v podstatnej miere rozchádzali so skutočnosťou.

Na tomto pozadí sa odohrávali prípravy na messerschmidtovskú výstavu. Prvým krokom bolo, že v máji 1793 si Strunz za účelom výstavných priestorov prenajal trojizbový byt, ktorý sa práve uvoľnil o poschodie vyššie. Potom sa postaral o vhodnú reklamu v tlači. V októbri sa objavil v *Pressburger Zeitung* oznam, že do Viedne priviezli Messerschmidtove hlavy, ktoré tu budú onedlho vystavené. V novembri nasledovalo tri razy za sebou podrobné avízo vo *Wiener Zeitung*, v ktorom bol zverejnený zoznam exponátov, mimochodom po prvý raz aj s ich názvami (dovedna 49 hláv a 5 ďalších objektov). Ako vyplýva z formulácie tohto textu, výstava sa musela začať už v prvých novembrových dňoch. Strunz sa pritom nemohol opierať o nejaký vzor či normu, pretože výstavy v pravom slova zmysle sa vtedy ešte nekonali. Ak opomenieme sprístupnené cisárske zbierky, prezentácia umenia sa obmedzovala na šľachtické paláce, kde vystavené zbierky mali dokumentovať prestíž ich majiteľov. Isté je, že Strunz sa svojou výstavou obracal na znalcov a záujemcov o umenie, ako aj na

úplných laikov a umelecky nevzdelaných návštevníkov. A samozrejme na potenciálnych kupcov, keďže mu išlo o to, aby charakterové hlavy predal. Dôležitou súčasťou tejto výstavy bola brožúra, v podstate prvý výstavný katalóg vôbec, ktorý vyšiel vo Viedni pod názvom: *Merkwürdige Geschichte des Franz Xaver Messerschmidt, k. k. öffentlichen Lehrer der Bildbauerkunst, herausgegeben von dem Verfasser der freymüthigen Briefe über Böhmens und Oesterreichs Schaafzucht* (Podivuhodný príbeh Franza Xavera Messerschmidta, c. k. verejného učiteľa sochárskeho umenia, vydaný autorom Prostosrdečných listov o chove oviec v Čechách a Rakúsku).

V literatúre sa môžeme stretnúť s názorom, že v nasledujúcom roku, čiže roku 1794, sa konala na neznámom mieste ďalšia výstava. Odôvodňuje sa to tým, že sa zachovali exempláre výstavného katalógu aj s takýmto rokom vydania. Ako vyplýva zo starých nájomných kníh z „Bürgerspitálskeho domu“, Strunz mal priestory na prvom poschodí prenajaté od 4. mája 1793 pomerne dost dlho, nepretržite až do 29. septembra 1794. Podľa môjho názoru to nasvedčuje tomu, že ich viac menej celý čas, čiže 17 mesiacov používal za výstavné účely. A tak sa v rokoch 1793 a 1794 konala najpravdepodobnejšie iba jedna jediná dlhotrvajúca výstava a to na tomto mieste, a nie dve na dvoch rôznych miestach. Existenciu katalógov s rokom vydania 1794 potom možno vysvetliť tým, že celý náklad katalógu sa vypredal už v prvých mesiacoch a tak bolo treba zaobstarat' dotlač, ktorá sa konala už v nasledujúcom roku.

Kto bol Franz Strunz? Narodil sa v obore švarcenberského netolickeho panstva v južných Čechách 17. februára 1756 ako piate dieťa Jakuba a jeho ženy Kataríny Heyne. Jakub pochádzal z Postoloprt, mestečka neďaleko Prahy, ktoré taktiež patrilo Švarcenbergovcom. Domy netolickej obory a bažantnica, ktorú viedol Jakub Strunz, sa nachádzali priamo pri múre slávneho letného zámočku Kratochvíle. V tomto ojedinelom renesančnom klenote tak prichádzal Franz už od útleho veku do styku s významným európskym umením. V roku 1761 sa rodina presťahovala do Postoloprt, lebo otca Strunza povýšili. Stal sa revírnym poľovníkom a dostal niekoľko pomocníkov a podriadených. Po krátkom čase ovdovel a oženil sa druhý raz, no už v roku 1767 predčasne zomiera. Osirelým deťom takto zostala iba nevlastná matka. Kde chodil Franz do školy, nevieme. Vyššie

vzdelanie však pravdepodobne nadobudol ako samouk, v čom ho zdá sa výdatne podporoval Ján Nepomuk knieža Švarcenberg.

Prvou stopou dospelého Franza je jeho pôsobenie v moravskej metropole, v Brne, kde už mal malú rodinku. V tamojšom zreformovanom univerzitnom seminári viedol stravovacie zariadenie pre študentov a akademický personál. Uvedená činnosť a funkcia sa nazývala *traiteur*. Ako sa dopracoval k tomuto miestu a kde sa vyučil gastronómii, nie je známe. Prvú stopu v Rakúsku zanechal vo Viedenskom Novom Meste, opäť ako *traiteur*. Tentoraz však v oveľa väčšom merítku, v tamojšej elitnej Vojenskej akadémii, ktorú založila Mária Terézia. Takýto rýchly postup je možné vysvetliť iba tým, že ho protežovala nejaká významná osoba, ktorá sa za neho osobne zaručila. Strunz mal v akadémii na starosti zabezpečovanie vysokokvalitnej stravy pre takmer 400 chovancov, 160-členný personál a ďalšie civilné osoby. Taktiež sa staral aj o pohostenie pre vysokopostavené návštevy, nevynímajúc vizitácie samotného cisára. Keďže bol zodpovedný aj za produkciu potravín, obhospodaroval okrem iného aj dva statky. Jeden z nich sa nachádzal v Malých Karpatoch neďaleko Bratislavy, v Mysleniciach. Myslenice sú dnes súčasťou Svätého Jura, čiže susednej obce Pezinka. A tým sa dostávame ku záhadnému údaju o „rodenom Pezínčanovi“ („*gebürtiger Bössinger*“), ktorý sa opakovane uvádzal v literatúre v súvislosti s kupcom charakterových hláv. Vysvetlenie starej nejasnosti je teraz už celkom jednoduché: spojenie Strunza s týmto regiónom naozaj existuje, no nebol rodeným Pezínčanom, lež nájomcom Myslenického statku.

Vo Viedenskom Novom Meste pracoval Strunz na knižke, ktorá mu vyšla roku 1788 u popredného viedenského vydavateľa Krausa: *Freymüthige Briefe über die Schaafzucht in Böhmen und Oesterreich* (Prostosrdečné listy o chove oviec v Čechách a Rakúsku). Je to knižka s 228 stranami v oktávovom formáte, s obsiahlym venovaním jeho dobrodincovi, kniežaťu Švarcenbergovi. Knižka, ktorej existencia sa mimochodom v messerschmidtovskej literatúre viac-menej popierala. No titul existuje, dokonca vo viacerých verejných knižniciach krajín bývalej monarchie. Tento fakt je dôležitý najmä preto, lebo tým je dokázané, že vydavateľ brožúrky o Messerschmidtovi, iba nepriamo označený na titulnej strane, skutočne žil a že to bol Franz Strunz. Kvôli tejto



súvislosti je zaujímavé pozrieť sa na úroveň prvej Strunzovej vydanéj práce. Je napísaná vo vtedajšej obľúbenej forme listov, v ktorých sa miešajú všeobecné poznatky s autorovými úvahami a bohatými osobnými skúsenosťami. Strunz však tému chovu oviec poňal oveľa širšie a zaoberá sa aj dopadom na hospodárstvo, zverolekárskou problematikou a dokonca popisuje aj vlastné bádateľské výsledky v tejto oblasti, ako aj možnosti liečby. To mu vyneslo priaznivý ohlas odbornej kritiky.

V tom istom roku Strunz opustil Viedenské Nové Mesto a presunul sa do Bratislavy. Žil a pôsobil tu opäť ako *traiteur*, tentoraz v Generálnom seminári a to prinajmenšom do konca roku 1791, kedy tento uhorský reformný teologický ústav v hradnom areáli zrušili. Ako vidieť, Strunz nebol v Bratislave žiaden neznámy, práve naopak, musel sa vyznať v tunajších pomeroch. Právom môžeme predpokladať, že v priebehu štyroch rokov, ktoré tu strávil, sa dostal do styku s mnohými ľuďmi, medzi ktorými bol aj brat zomrelého sochára. Od neho Strunz – ako je známe – odkúpil 49 charakterových hláv a 5 ďalších umeleckých predmetov. Kúpa sa musela uskutočniť až po roku 1790, keďže existuje svedectvo o tom, že v tom roku hlavy ešte stále vlastnil Messerschmidtov brat. Po rozviazaní zmluvy v seminári na prelome rokov 1791 – 1792 Strunz odišiel z Bratislavy do Viedne.

Niekedy v priebehu roku 1792 sa však musela odohrať ešte jedna malá pražská „medzihra“. Jediná zmienka o nej sa nachádza v cestopisnej knižke *Reisen von Pressburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenburgen...* z roku 1793, kde autor Christoph Seipp uvádza, že Messerschmidtove hlavy vlastní pán Strunz a momentálne sa nachádzajú v Prahe. Môžeme vychádzať z toho, že autor ako herec a riaditeľ divadla v Bratislave mal nepochybne prehľad o tom, čo sa deje v tamojších umeleckých kruhoch a že mu boli známe aj také detaily, ktoré bežný návštevník nepoznal. Navyše: Strunzove spojenie s Čechami, keďže sa tam narodil, by naozaj nebolo nič nezvyčajné. V tejto súvislosti však treba upozorniť na jeden zaujímavý detail: na viedenskej nájomnej zmluve z roku 1792 sa Strunzove meno vyskytuje ako *Franz Friedrich Strunz Ritter von Skronsky*. Rod slobodných pánov Skronských z Bučova skutočne existoval a jeho príslušníci, pôvodne pruskí šľachtici, boli povýšení aj do českého a rakúskeho rytierskeho stavu. V Prahe žili

dvaja bratia z tohto rodu: Gustáv a Adam. Bol snáď jeden z nich v spojení so Strunzom a hral nejakú rolu v jeho plánoch s Messerschmidtovými hlavami? A keďže sa neuskutočnili, ponechal si potom Strunz aspoň meno Skronský?

Táto záhada sa pravdepodobne nikdy nebude dať celkom uspokojivo vyriešiť, podobne ako aj Strunzov údajný šľachtický pôvod. V jednom úradnom viedenskom dokumente sa uvádza, že pochádza zo starého šľachtického rodu. Aká je skutočnosť? V matrike nie je žiadna poznámka v tomto zmysle, ani pri narodení Strunzovho otca, ani pri Franzovom. Lenže rovnako chýba pri ich menách aj slovo „*poddaný*“. Z ďalšieho výskumu vyplýva, že začiatkom 17. storočia bol skutočne povýšený do šľachtického stavu jeden človek tohto mena, starosta rakúskeho mesta Krems na Dunaji. Je teda aspoň teoreticky možné, že Franz Strunz pochádzal z tohto rodu, ktorý v priebehu takmer dvesto rokov schudobnel a nemohol si dovoliť medzi časom financovať potrebné obnovenie šľachtických výsad. Možno práve preto sa Franz Strunz snažil urobiť kariéru vo Viedni a pomocou toho získať späť niekdajšie rodové výsady? To, že na jeho testamente sa nachádza pečať s erbom tohto rodu, však nemožno považovať za žiaden dôkaz.

Výstava v roku 1794 sa skončila, charakterové hlavy sa nepredali a Strunzova finančná situácia nebola veľmi uspokojivá. Síce sa v tom čase stal občanom Viedne, no nepodarilo sa mu získať licenciu na reštauračné služby. Preto vypovedal zmluvu a odišiel z prenajatého podniku. Jeho kapitálom boli Messerschmidtove charakterové hlavy a tie mu teraz mali pomôcť vyriešiť tiesnivú situáciu. Hodlal ich použiť v lotérii, presne povedané, v jednom z viacerých vtedy zaužívaných druhov lotérie. Treba zdôrazniť, že lotéria, ktorú štát prenajímal súkromným osobám, pričom si podržal vrchnú dozornú funkciu, nebola ničím nezvyčajným. Práve naopak, často slúžila ako prostriedok na riešenie konkrétnych finančných problémov. Strunz v roku 1795 požiadal o povolenie uskutočniť tzv. predmetovú lotériu na jeden t'ah, s deväťdesiatimi lósmi, každý v hodnote 100 zlatých a s jedinou výhrou, 49 bustami. Ako dôvod žiadosti uviedol zlú finančnú situáciu. Po dlhých a komplikovaných vybavovačkách, kde museli zaujať stanovisko najrôznejšie úrady, sa napokon dočkal kladného vybavenia. Pravdepodobne púhy fakt, že išlo o diela známeho umelca, ktorý bol kedysi členom

viedenskej akadémie a tvoril na zákazku cisárskeho dvora, spôsobil, že úrady mali pritom očividne ťažkosti. V tejto súvislosti je zaujímavé, že dokonca aj samotný cisár sa vyjadril ku Strunzovej žiadosti. Žiaľ, práve tento spis sa nezachoval.

Zatiaľ nikde sa nepodarilo nájsť zmienku o tom, že by sa táto lotéria uskutočnila. Fakt je, že aj po roku 1795 zostal Strunz naďalej vlastníkom búst. Ďalšiu zmienku o nich nachádzame v „katalógu“ od anonymného autora, ktorý vyšiel roku 1797: *Beschreibung der kaiserl. königl. Privilegierten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien*. Za menom Müller sa skrýval Jozef gróf Deym, rodák z Čiech, ktorý vlastnil známy kabinet voskových figurín. Vďaka nekonvenčným a vysoko účinným metódam vytvoril z neho v priebehu niekoľkých rokov obľúbenú viedenskú atrakciu, ktorú z dnešného hľadiska možno umiestniť na pomedzí umenia a gýču. V spomenutej brožúrke sa medzi exponátmi uvádza aj Messerschmidtova hlava. Znamená to, že Deym a Strunz spolupracovali a že Strunz našiel možnosť, ako si privyrobit? Že zapožičiaval charakterové hlavy? V skutočnosti nevieme, či išlo o bustu zo Strunzovho vlastníctva, a teda o Messerschmidtov originál, alebo o odliatok originálu, alebo či Deym vystavil nám ešte neznámu bustu, ktorej vlastníkom Strunz nikdy nebol.

V každom prípade sa musel Strunz usilovať, aby nejakým spôsobom speňažil akvizíciu, ktorá v podstate ďaleko presahovala jeho materiálne možnosti. A to aj napriek tomu, že od konca roku 1795 bol už konečne gastronómom v centre mesta a k tomu ešte špecializovaným. V messerschmidtovskej literatúre sa zvyklo o ňom hovoriť, že bol „*Koch*“, čiže kuchár, no toto označenie je máťúce a absolútne nevystihuje podstatu činnosti, ktorú vykonával. Stal sa teraz skutočným viedenským traiteurom, o čo sa snažil ešte počas pôsobenia v „Bürgespitalskom dome“. Traiteur (mimo pedagogických inštitúcií) bol gastronóm v centre mesta, ktorý mal podnik špecializovaný na rýchlu obsluhu a rýchle striedanie hostí. Podávalo sa jedlo na rôznych kvalitatívnych stupňoch a vo viacerých oddelených miestnostiach, podľa sociálneho postavenia a cien. Náročným zákazníkom sa ponúkali najrôznejšie lahôdky, uzavreté salóniky a osobitné služby.

V roku 1798 Strunz vymenil tento podnik za iný, v dome U červeného raka na Rotgasse p. č.

564. Na tejto adrese usporiadal aj ďalšiu výstavu charakterových hláv, o ktorej sa doteraz nevedelo. Až prednedačnom sa objavil nedatovaný plagát, ktorým Strunz výstavu oznamoval v tom istom dome, kde sa nachádzal jeho podnik, na prvom poschodí. Rok výstavy možno iba odhadnúť. Na základe toho, že plagát sa nachádza vo zväzku dobových oznamov z posledných rokov 18. storočia, by to mohlo byť v rozmedzí rokov 1798 – 1801. Strunz tu prezentoval nezmenený počet búst – 49, zato ďalších päť exponátov, ktoré boli na prvej výstave, už chýbajú. Namiesto nich boli zahrnuté do ponuky tri bližšie neurčené kresby.

Ani začiatkom 19. storočia Strunz nepoľavil v snahe uplatniť charakterové hlavy. V roku 1801 napríklad vyšlo oznámenie, že umožňuje záujemcom prehliadku na požiadanie aj mimo deklarovaných výstav. Dokonca ponúkol domácim umelcom, že si u neho môžu kopírovať busty. No údajne sa nedočkal žiadnej odozvy, čo dozaista súviselo s nejednoznačnou, ba problematickou recepciou týchto umeleckých diel. Publikovaný údaj o ďalšej výstave v roku 1802 je veľmi nejasný. Dôkazom mal byť totiž ďalší nedatovaný plagát, ktorý však v skutočnosti pochádza až z obdobia po roku 1811. Na plagáte je totiž uvedené vstupné v mene, ktorá v rakúskych zemiach platila až od uvedeného roku.

Na jar roku 1805 Strunz vážne ochorel a o niekoľko mesiacov neskôr, vo veku 49 rokov zomrel. V jeho testamente by sme márne hľadali zmienku o charakterových hlavách. Ako však vysvitá z dokumentov pozostalostného konania, v čase smrti sa nachádzali v jeho byte a tak sa aj dostali do inventúrneho protokolu, ktorý sa tradične spisoval bezprostredne po úmrtí. Znalec hlavy ohodnotil na 480 zlatých. Z dedičstva však boli vyňaté, pretože, ako sa ukázalo, Strunz ich ešte za života daroval svojej družke. Vlastnila ich ale naozaj ona, menovaná Katarína Mayer? Otvorenou otázkou je totiž, kto bola oná žena, u ktorej videl hlavy mladý nemecký vydavateľ Carl Bertuch začiatkom zimy roku 1805. Majiteľku popísal ako „*starú ženu*“. Bola to spomenutá družka alebo bývalá Strunzova manželka, s ktorou bol úradne rozvedený, alebo jeho dlhoročná domvedúca? Pritom ani jedna z nich nemohla byť skutočne „*stará*“. Napriek tejto nejasnosti je však isté, že majiteľka busty veľmi skoro predala, a tým sa začala ďalšia kapitola ich dlhej a komplikovanej

púte, ktorá viedla aj ku pochybným prezentáciám a skutočnej „trivializácii“.

Pri spätnom pohľade je zrejmé, že Strunzov katalóg k prvej výstave v roku 1793 bol pionierskym činom. On sám sa označil nepriamym spôsobom ako jeho vydavateľ. Ťažko hovoriť v tomto prípade o nejakom vzore, pretože dovtedy existovalo iba niekoľko publikácií, ktoré mali bez výnimky podobu nanajvýš trochu podrobnejšieho zoznamu vystavených exponátov. Strunz mal očividne iné predstavy. Vidieť to už aj podľa toho, že na frontispice zaradil medirytinu Messerschmidtovej busty a text publikácie rozvrhol do viacerých kapitol. Kto ich ale napísal? Autor životopisnej časti sa jednoznačne opieral o dve známe knihy, ktoré priniesli materiál o Messerschmidtovi (Friedrich Nicolai v roku 1785, Christoph Seipp v roku 1793) a o informácie od umelcových príbuzných či známych. Ich spojením a osobnými autorskými doplnkami vznikol text, v ktorom sa miestami vyskytujú nepresnosti, ba aj omyly. Text, za ktorým najpravdepodobnejšie stojí Franz Strunz, nesie totiž známky, ktoré sú typické pre jeho štýl. Už vo svojej knižke o chove oviec vecný text prepletal voľnomyšlienkárskymi úvahami, robil exkurzy do antiky, najradšej ku Plíniovi, chválorečil Jozefa II., používal citáty Montesquieua, inklinoval k filozofovaniu a moralizovaniu, nezdráhal sa používať patetickú rétoriku, zdôrazňovať patriotizmus a hovoriť zo seabavedomej pozície.

Inak sa to javí v kapitole o Messerschmidtovom diele a jednotlivých charakterových hlavách. Na tomto mieste zhrniem iba najdôležitejšie fakty: väčšina popisov, ktoré sa zvyknú označovať ako

jednoduché až primitívne, v skutočnosti pripomína krátke divadelné scény. Strunz pravdepodobne nemal žiadne skúsenosti s divadlom a preto sa musel obrátiť ohľadne výkladu „nezrozumiteľných“ búst na nejakého odborníka. Predpokladám, že to bol bratislavský divadelný riaditeľ Seipp, čiže človek, ktorý sa dennodenne intenzívne zaoberal gestikuláciou, mimikou a citovým výrazom, a ktorý aj s veľkou pravdepodobnosťou poznal Messerschmidta osobne. Viacero indícií hovorí aj v prospech existencie stykov Strunza so Seippom, dokonca ešte za bratislavských čias. A navyše: stačí porovnať popisy hláv s vybranými pasážami z iných Seippových knižiek, aby sa ukázalo, že v oboch je prítomná tá istá dramatickosť, ten istý štýl.

Predpokladám teda, že výstavný katalóg vznikol spoluprácou oboch mužov. Muselo to byť v čase, keď Strunz začínal s konkrétnymi prípravami na výstavu, z jari roku 1793. Vtedy sa aj Seipp presťahoval z Bratislavy do Viedne, kde prevzal koncom februára 1793 „Divadlo na Landstrasse“. Ich spolupráca však netrvala dlho, pretože Seipp dva, tri mesiace na to ochorel a už 20. júna zomiera. Strunzovi potom nezostalo nič iné, ako nadviazať na poznámky a úvahy skúseného divadelníka a dokončiť neúplný text (pričom niektoré popisy zostali v pôvodnej, nerozpracovanej podobe). Pravdepodobne z tohto dôvodu sa Strunz na titulnej strane svojho katalógu neoznačil menom ako autor textov, ale iba ako vydavateľ a aj to „tajomne“. Vzhľadom na jeho zásluhy i na najväčší podiel na príprave katalógu by však bolo správne, keby sa autorstvo uvádzalo vo forme: Franz Friedrich Strunz (s použitím cudzích textov).

## Barock since 1630

It is a commonplace among scholars to say that Austria experienced two artistic Golden Ages. One took place in the years around 1900, the historical moment that produced the art of *Jugendstil* as well as some of Vienna's most famous composers, writers, and thinkers. For the Viennese culture industry, this has proven a highly profitable moment to celebrate in exhibitions, concerts, and books and has been presented as fundamentally Austrian in its exploration of new artistic forms, new psychological understanding, and subversive human sexualities. The previous Golden Age, in contrast, was the baroque era, understood in Austria as the middle seventeenth to the late eighteenth centuries. The exhibition *Barock since 1630* (Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, 27 February – 9 June 2013) tried to connect the two eras, and the time in between, with the art of today by viewing Austrian art panoramically across five centuries. Its purpose was to illustrate how a conception of baroque aesthetics is a repeated concern in Austrian art. The exhibition, on display at the Lower Belvedere in Vienna, achieved this goal only partially. It certainly demonstrated the complexity and quality of Austria's visual tradition, but it also struggled to sustain its theme across an extremely diverse range of objects.

The exhibition began with a discussion of the how Austrian society views itself as essentially baroque and how its primary qualities – opulence, sensuality, and a sense of movement – can be traced across many eras. The Austrian is the ultimate *Barockmensch* and this historical period determines the basic aspects of his character. The galleries illustrated this thematically, with art works from different centuries mixed among each other and arranged according to broad transhistorical categories. The advantage of this arrangement was that it enabled comparison across the centuries, and one found therefore some unexpected connections, especially between the eighteenth century and the nineteenth. But

more than this, this presentation revealed profound discontinuities and the full force of modernism's break with traditional representational forms was very apparent.

The first gallery was devoted to unity and synthesis, the *Streben nach Einheit* that is considered a fundamental characteristic of baroque art. A selection of works from the eighteenth century were displayed, including Giovanni Giuliani's *Saint Roch*, from ca. 1710, a limewood sculpture, and a beautiful gilded *Saint Florian* from ca. 1733. Alongside these were art works from later centuries, right up to shrine-like installation by Hermann Nitsch. Some artworks openly mimicked baroque aesthetics, such as Hans Canon's drawing for the altarpiece in the Wiener Hofkapelle, a Rubens-inspired *Madonna and Child with Saints Francis and Elizabeth*. Here the baroque has clear political overtones as it evokes the Habsburg imperial tradition of art patronage. Others works were only more tenuously indebted to baroque predecessors, but their formal and emotional content invited consideration of the possibility. One example of this was the pairing of Johann Michael Rottmayr's *St. Michael and the Rebel Angels (Engelssturz)*, dating from 1697, with Robert Eigenberger's *Der Mythos vom Menschen ist zu Ende* from ca. 1950. Both paintings have similar compositional formats, with powerful figures (St Michael in the Rottmayr, an angry ape in the Eigenberger) using force to suppress a group of figures in a downward motion. Other than this, the paintings would seem to have little in common. The installation did little to explain such comparisons and in my opinion this was one of the exhibition's most serious flaws. Did Rottmayr inspire Eigenberger directly, or is their formal similarity simply an accident of artistic choice? Are the two subjects related, or is this mostly a similarity of composition or technique? The two paintings are obviously very different, and since that is apparent, to what degree are they alike? With extremely minimal wall labeling, many things

were left unclear. While I suspect the curators wished visitors to experience the art directly and unencumbered by too much text, the educational potential of the museum's presentation was not achieved. I would even suggest that to someone encountering baroque art for the first time, this presentation would confuse more than illuminate him or her about what makes a work of art baroque.

Subsequent galleries explored additional themes. Room 2 was devoted to *Projektionsfläche Himmel* and to the importance of ceiling painting to Austrian art. Here ceiling sketches by Troger and Canon were compared with a recent commission of a ceiling painting by contemporary Austrian artist Peter Baldinger visible in the Lower Belvedere's entry hall. Baldinger's use of abstracted squares recalls the abstractive-illusionistic technique of American artists like Chuck Close. Room 3 was titled *Jenseits des Idylls* and contained landscape paintings, which then led to the Lower Belvedere's central marble salon with its sculptures by Georg Raphael Donner.

Then came the first of two rooms to emphasize the sculptures of Franz Xaver Messerschmidt. Room 5 was simply titled *Menschenbild* and offered several character heads by Messerschmidt alongside the famous early half-figure bronzes of Emperor Francis Stephen and Empress Maria Theresa. Messerschmidt's sculptures unfortunately were displayed with their humorous but entirely unintended titles, a practice the Belvedere has abandoned in their permanent installation of Messerschmidt's art in the Upper Belvedere. A second room, devoted to Messerschmidt's influence, involved two more busts and several of Arnulf Rainer's works after them next to a drawing by Florentina Pakosta. Between the two Messerschmidt rooms was a gallery titled *Künstlerbild* that displayed diverse artistic self-portraits, including images of Schuch, Amerling, Kupetzky, and Seybold.

The final three galleries concluded the thematic presentation. Room 6 was devoted to *Körper-Kult* and offered an extremely diverse selection of works concerning feeling, pain, and suffering. The centerpiece

here was a painting of *Venus und Amor* by Kremser Schmidt, a beautiful work significantly damaged in storage and recently restored. Room 7 addressed *Schönheit und Tod* and included paintings of food, still lifes, and slaughterhouse images by Teniers, Corinth, and Martinz, as well as a second installation by Nitsch. The final room, called simply "*Hinaus!*" (incorrectly translated on the gallery wall as "*Look out!*"), was devoted to public sculptural monuments in Vienna, mostly nineteenth-century works that evoke the glories of Austria's baroque past. The gallery contained large photos and films of Zumbusch's Maria-Theresien-Denkmal and Fernknorn's equestrian statues of Eugene of Savoy and Archduke Karl, as well as relevant scale models.

This was an intriguing exhibition, but not always for good reasons. It is striking how much this presentation dehistoricized the concept of "baroque", presenting it purely as a style and not the outgrowth of larger historical and sociocultural concerns. In presenting baroque in this way, the style's origins in specific material conditions (the Counter-Reformation, new global exploration, the rise of bourgeois wealth, the dissolution of ancient social structures) became obscured. Given our closeness to modern art, the exhibition's mixing of eras often worked detrimentally and encouraged visitors to view seventeenth- and eighteenth-century art through a modern lens, which distorts its original significance. Messerschmidt is the perhaps ultimate example of this anachronistic misreading, but it occurred constantly in this exhibition. Direction for the visitor could be provided through carefully prepared wall labels, but this exhibition (like so many at the Belvedere in recent years) suffered from far too little explanatory text in the galleries. Visitors needed to read the catalogue to understand why these works of art belong together, but most probably did not do so before entering the museum. That said, exhibition succeeded in demonstrating how important and constant the theme of "baroque" is for Austrian art and culture.

Michael E. Yonan

## Andrea Pozzo (1642 – 1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten

*Andrea Pozzo (1642 – 1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten.* Ed. Herbert KARNER. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2012, 218 s., 110 obr., ISBN 978-3-7001-7200-0.

V roku 2009 uplynulo 300 rokov od smrti uznávaného architekta a veľkého majstra barokovej iluzívnej fresky, jezuitského pátra Andreu Pozza (30. november 1642 – 31. august 1709). Toto okrúhle výročie inšpirovalo k zorganizovaniu konferencií a výstav prakticky vo všetkých miestach jeho niekdajšieho účinkovania: v Ríme,<sup>1</sup> Tridente,<sup>2</sup> Benátkach<sup>3</sup> i vo Viedni, kde páter pracovne strávil posledných sedem rokov svojho života.

Spomenuté vedecké sympóziu k Pozzovmu výročiu usporiadal Dr. Herbert Karner (nar. 1958), člen Komisie pre dejiny umenia Rakúskej akadémie vied a docent Viedenskej univerzity. Karnerov bádateľský záujem sa už štvrté storočie sústreďuje na problematiku umenia a architektúry v službách jezuitskej estetiky, v rámci ktorej venuje špeciálnu pozornosť tvorbe a vplyvu Andreu Pozza v širšom viedenskom, respektíve stredoeurópskom regióne. Svoje poznatky v posledných rokoch zúročil aj v rámci veľkého medzinárodného výskumného projektu *Baroque Ceiling Painting in Central Europe*. Pozzovskej téme sa Herbert Karner venoval už vo svojej diplomovej práci (*Der Hochaltar Andrea Pozzos in der Wiener Universitätskirche*, 1989) aj dizertácii (*Rezeption des scheinarchitektonischen Werkes Andrea Pozzos in Mitteleuropa im 18. Jahrhundert*, 1995). V roku 2000 pripravil spolu s doc. Dr. Wernerom Teleskom sympóziu, z ktorého vyšiel zborník *Die Jesuiten in*

*Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert* (Wien : ÖAW, 2003).<sup>4</sup> S prof. Richardom Böselom z Rakúskeho historického inštitútu v Ríme spolupracoval na 2. zväzku veľkolepého prehľadu jezuitskej architektúry v Taliansku (*Jesuitenarchitektur in Italien (1540 – 1773). Teil 2: Die Baudenkmäler der mailändischen Ordensprovinz*, Wien : ÖAW, 2007).

Najaktuálnejšou Karnerovou publikáciou s jezuitsko-pozzovskou problematikou je práve zborník z vedeckého sympózia z roku 2009, vydaný v roku 2012 pod názvom *Andrea Pozzo (1642 – 1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*. Publikácia charakteru vedeckej monografie obsahuje 15 textov od erudovaných odborníkov, ktoré sa dajú rozčleniť do troch hlavných okruhov. V prvom sú príspevky k podstatným teoretickým aspektom barokovej iluzívnej perspektívnej maľby. V ďalších zborníkových štúdiách sa venuje pozornosť interpretácii konkrétnej architektonickej, freskovej i oltárnej tvorby samotného Andreu Pozza. Tretia časť príspevkov sa zaoberá inšpiratívnym vplyvom tohto jezuitského majstra na tvorbu nasledujúcich umeleckých generácií.

Predmetom „teoretických“ zborníkových štúdií sú kritické úvahy o zásadných otázkach vizuálnej rétoriky pozzovského iluzionizmu. Pozornosť je venovaná predovšetkým výkladu niektorých kľúčových pojmov a kategórií. Z tohto tematického okruhu je

<sup>1</sup> Z rímskeho kolokvia vyšli zborníky BÖSEL, R. – SALVIUCCI INSOLERA, L. (ed.): *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo. Atti del Convegno*. Roma 2011; BÖSEL, R. – SALVIUCCI INSOLERA, L. (ed.): *Mirabili disignanni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709), pittore e architetto gesuita. Catalogo di mostra*. Roma 2010.

<sup>2</sup> BIANCHI, E. – CATTOI, D. – DARDANELLO, G.

– FRANGI, F. (ed.): *Andrea Pozzo (1642 – 1709). Pittore e prospettico in Italia settentrionale*. Trento 2010.

<sup>3</sup> PANCHERI, R. (ed.): *Andrea e Giuseppe Pozzo. Atti del Convegno*. Venezia 2012.

<sup>4</sup> Celý zborník je dostupný aj online na <http://hw.oew.ac.at/3203-4inhalt?frames=yes> (navštívené 25. 1. 2012).

mimoriadne inšpiratívny a poučný text berlínskeho emeritného univerzitného profesora Dr. Bernharda Kerbera (s. 17-26), ktorý sa zaoberá aspektom ilúzie a poukazuje na historický anachronizmus a významovú nepresnosť tohto dnes bežne používaného termínu v súvislosti s Pozzovým dielom. Za historicky korektnejší považuje termín „*inganno degli occhi*“ (spopularizovaný v neskoršej francúzskej podobe ako „*trompe l'oeil*“). Kerber tiež zdôrazňuje, že pozzovský okaklam v službe propagandy katolíckej viery „nechytal len oko“, ale jeho úlohou bolo presvedčiť aj ducha (autor pre tento význam volí termín „*persuasio*“). Text tohto fundovaného znalca Pozzovej tvorby sa dotýka aj k pojmov „*punto stabile*“ a „*punto mobile*“ a diskutuje o úlohe pevného a pohyblivého stanoviska diváka v jezuitskej koncepcii iluzívnej perspektívnej maľby architektúr. Výbornú úvahu o „štvrtej dimenzii“ v priestorovej ilúzii – o dimenzii času – prezentoval vo svojom príspevku Dr. Julian Blunk z berlínskej Universität der Künste (s. 27-36). Autor si v tvorbe Pozza a jeho nasledovníkov všima bimodálny aspekt času: jednak „*betrachteten Zeit*“ (ako „ikonologický čas“) a popri ňom aj „*Betrachtungszeit*“ ako čas určený na kontempláciu.

Väčšina textov zborníka – monografie sa venuje analýze a interpretácii konkrétnych Pozzových diel. Celkom logicky boli na viedenskom sympóziu v centre záujmu predovšetkým jeho stredoeurópske realizácie, hoci traja autori sa pokúsili podať Pozzove najznámejšie talianske oltárne a kvadrátne maľby v nových interpretačných súvislostiach. Tak napríklad PD Dr. David Ganz z Universität Konstanz na príklade Pozzových maľovaných oltárov demonštruje typickú prepojenosť iluzórneho sveta a skutočnej prítomnosti (s. 45-56) a univerzitný profesor Dr. Richard Bösel z Historisches Institut beim Österreichischen Kulturforum v Ríme ilustruje na príklade jezuitského kostola v Mondovi pri Ríme Pozzov spôsob konštruovania priestoru kvadrátne technikou. Veľkú argumentačnú váhu má text PD Dr. Christiana Hechta z Friedrich-Alexander-Universität Erlagen-Nürnberg, venovaný ideovému zámeru najvýznamnejšej Pozzovej kvadrátnej realizácie – nástropnej freske v rímskom S. Ignazio z rokov 1691 – 1694 (s. 37-44). Autor upozorňuje na dosiaľ veľmi častú mylnú interpretáciu námetu ako Glória sv. Ignáca, resp. Vstup sv. Ignáca do raja, pričom skutočný výklad poskytol už priamo Andrea Pozzo vo svojej korešpondencii s kniežat'om



HERBERT KARNER (Hg.)

## Andrea Pozzo (1642–1709)

Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten

Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften  
OAW

Antonom Floriánom von Liechtenstein.<sup>5</sup> Hecht teda jednoznačne vylučuje, že by mal Pozzo v úmysle „kódovať“ svoju prácu, ale naopak, odvolávkou na predpokladaný inšpiračný zdroj dokazuje, že jezuitský umelec použil všeobecne známy motív ignaciánskej hagiografie a ikonografie – slova o ohni (*IGNIS*) z Lukášovho evanjelia, daný do súvislosti s osobou sv. Ignáca (*IGNAZIO*). Ako Pozzov inšpiračný zdroj vidí Hecht text z liturgie Ignáčovho sviatku v Rímskom misáli, kde je sv. Ignác označený za oheň, ktorý Kristus prišiel vrhnúť na zem.

Rakúski bádatelia spravidla predstavili výsledky svojich bádání o „domácich“ pozzovských realizáciách, špeciálne o tých viedenských. Napríklad Dr. Werner Telesko aj Dr. Herbert Karner z Rakúskej akadémie vied vo Viedni písali každý osve o Pozzovej

<sup>5</sup> List publikoval TIETZE, H.: Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein. In: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, N.F. 13 – 14, 1914 – 1915, s. 432-446, tu s. 434-436.

nástropnej freske v Herkulovej sále Liechtensteinského záhradného paláca vo Viedni. Zatiaľ čo prvý spomínaný autor (s. 69-80) si všíma tamojší ikonografický obrazový program ako alegóriu cti a zrejme aj vtedy aktuálneho spoločenského povýšenia kniežat'a Johanna Adama Andreasa von Liechtenstein, polemizujúci pritom s interpretáciami Hellmuta Lorenza a Friedricha Pollerossa,<sup>6</sup> Herbert Karner (s. 81-88) sa nad touto Pozzovou zákazkou zamýšľa skôr z pohľadu evidentnej služby svetskému pánovi a teda prepožičaniu sa pátra k maliarskej činnosti „*ad maiorem principis gloriam*“. Ako zostavovateľ zborníka-monografie a popredný bádateľ v jezuitsko-pozzovskej problematike pridal tento autor aj stat' o svojich nových zisteniach k Pozzovmu viedenskému účinkovaniu (s. 11-16). Opomenutý nezostal ani Pozzov hlavný oltár viedenského františkánskeho kostola – posledné z Pozzových zachovaných diel, ktorý sa stal pre Dr. Tobiasa Kunza z berlínskych Staatliche Museen (s. 89-98) podnetom k príkladovej štúdií o scénicky riešených barokových oltároch, zapájajúcich uctievané stredoveké obrazy a sochy do „moderne“ komponovaného oltárneho priestoru s triumfálnym oblúkom a iluzívne maľovaným zadným plánom.

Posledná časť textov pojednáva o Pozzovom odkaze v stredoeurópskom regióne: jednak o vrcholnobarokovom fenoméne uplatňovania iluzívneho architektonického spôsobu výzdoby stropov freskovou kvadraturnou technikou a tiež o tvorbe konkrétnych Pozzových nasledovníkov. Silu a trvácnosť tomuto štýlu zabezpečila vlastná Pozzova publikácia: dvojdielny traktát *Perspectiva pictorum et architectorum – Prospettiva de' pittori e architetti*, vydaný prvý raz v Ríme v roku 1693 (– 1700), ktorý ovplyvnil niekoľko generácií maliarov a tvorcov oltárnej architektúry

18. storočia. Z textov tejto kategórie sa žiada upozorniť aspoň na tri, ktoré sa dotýkajú priamo nášho prostredia, resp. susedných Čiech. Dr. Martin Mádl z Ústavu dejín umění Akademie věd ČR uvádza svoj text smutným konštatovaním, že v Čechách Pozzo priamo osobne nič nezrealizoval („*Pozzo without Pozzo in Bobemia*“, s. 129-138) a tak venuje pozornosť aspoň šíriteľom jeho štýlu. Oblasť bývalého Uhorska, ktorá je pomerne bohatá na pamiatky vytvorené Pozzovými priamymi žiakmi i nasledovníkmi a dokonca sa môže popýšiť aj dvomi objednávkami u samotného majstra, však v predostretej viedenskej monografii prezentujú nemecky hovoriacim čitateľom výlučne odborníci z Maďarska, nikto zo Slovenska. Dôvody mi nie sú známe, verím však, že k téme by mali čo povedať aj naši odborníci, ktorí sa, napokon, s organizátorom sympózia a editorom zborníka iste poznajú z už spomínaného projektu *Baroque Ceiling Painting in Central Europe*.<sup>7</sup> Relevantné pamiatky na našom území sú takto podané v rámci dejín „pozzizmu“ v Uhorsku, spísaných Dr. Szabolcsom Serfőzóm z budapeštianskeho Iparművészeti Múzeum (s. 111-122). Autor začína hrdým pripomenutím dvoch priamo Pozzom zrealizovaných uhorských zadaní a významu Gabriela Hevenesiho ako sprostredkovateľa,<sup>8</sup> pričom silnú pozzovskú inšpiráciu sleduje až do polovice 18. storočia. Špeciálne sa venuje tvorbe osobného Pozzovho pomocníka a žiaka z viedenského obdobia, jezuitského pátra Krištofa Tauscha – autora rozmerného oltárneho obrazu a fresiek na klenbe niekdajšieho jezuitského (teraz piaristického) kostola v Trenčíne (1712 – 1715) a viacero ďalších, dnes už spravidla len archívne doložených realizácií z nasledujúcich rokov (v roku 1713 objednávka na oltárny obraz pre jezuitský kos-

<sup>6</sup> POLLEROSS, F.: Utilità, virtù e bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 47, 1993, č. 1-2, s. 36-52; LORENZ, H.: Ein „exemplum“ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit – Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 43, 1989, č. 1, s. 7-24.

<sup>7</sup> Slovenskí zástupcovia v projekte sú Mgr. Jozef Medvecký, CSc. a Mgr. et Mgr. art. Barbara Balážová, PhD., dobre poznajú výsledky postupne prebiehajúceho reštaurovania malieb z rokov 1996 – 2001 a 2004 – 2005. Zistenia čias-

točne zapracovali do kolektívnej monografie BALÁŽOVÁ, B. – MEDVECKÝ, J. – SLIVKA, D.: *Medzi nebom a zemou. Majstri barokovej fresky na Slovensku*. Bratislava 2009.

<sup>8</sup> Szabolcs Serfőzó uvádza, že Pozzo krátko pred svojou smrťou namaľoval obraz pre bočný oltár jezuitského kostola v Budíne, ktorý bol počas regotizácie kostola, v roku 1890, venovaný Historickému múzeu mesta Budapešť. Druhým dielom je rytina s vyobrazením Immaculaty od Johanna Andreasa Pfeffela, vytvorená podľa Pozzovho návrhu na objednávku palatína Pavla Esterházyho. Jej jediný známy exemplár uchováva Mestské múzeum v Soproni.



tol v Banskej Štiavnici, v roku 1714 obraz hlavného oltára pre piaristický kostol v Prievidzi a v roku 1716 výzdoba klenby v refektári vtedajšej letnej jezuitskej rezidencie v Skalke pri Trenčíne i práce v Egeri). Serfózzóm predostreté zistenia a časové spresnenia nesvedčia len o jeho výbornej znalosti literatúry k téme pozzovskej reminiscencie v Uhorsku, ale sú najmä výsledkom jeho precízneho štúdia relevantných archívnych fondov. Vďaka komparácii s dolnorakúskym a viedenským prostredím, kde baroková iluzívna freska prekvitala v prvej polovici 18. storočia, dospel autor k záveru, že „zlatý vek“ barokovej fresky nastal v Uhorsku oneskorene – až v tretej štvrtine 18. storočia (cca 1751 – 1780). Zá-

verečnú dekádu pozzovských reminiscencií potom na príklade neskorých Maulbertschových fresiek vhodne ilustruje text Dr. Jánosa Jernyei-Kissa, univerzitného docenta z budapeštianskej Pázmány Péter Katolikus Egyetem (s. 123-128).

Prezentovaná vedecká monografia má mimoriadny význam pre dejiny barokovej iluzívnej maľby v širšom viedenskom regióne a bude určite na dlhý čas predstavovať zásadný kompletizujúci a precizujúci materiál k umeleckej tvorbe samotného Andreu Pozza, jeho žiakov a vôbec pozzizmu ako iluzívneho architektonického maliarskeho štýlu.

*Ingrid Štibraná*

## Pamiatke Tomáša Štraussa\*

Zuzana BARTOŠOVÁ

S úmrtím Tomáša Štraussa<sup>1</sup> (4. 4. 1931, Budapešť – 28. 5. 2013, Bratislava) stratila umenoveda osobnosť, ktorej miesto ostáva prázdne. Mimoriadne vzdelaný, kreatívne mysliaci a rozhladený estetik, teoretik a kritik umenia, pedagóg, autor mnohých publikácií, štúdií a článkov, kurátor a spolukurátor výstav, esejista a v neposlednom rade kultúrny historik a kulturológ so schopnosťou analyzovať spoločenské, nielen umelecké otázky prekračoval vo svojom zábere úzko vymedzenú domácu problematiku smerom k európskej a globálnej. Jeho intelektuálnu aktivitu charakterizovalo predovšetkým myslenie, a to polemické – avšak nie dogmatické. Bol skeptik a liberál: pochyboval o nemenných pravdách a pripúšťal alternatívne riešenia. Rád vstupoval do diskusií, aj tých, ktoré sa netýkali výlučne estetiky a výtvarného umenia, sfér, kde bol profesionálne ukotvený. Zaujímali ho aj politické a spoločenské otázky a svoje názory publikoval ako vo vedeckých monografiách a štúdiách v odborných časopisoch, tak v médiách, ktoré sú adresované širšiemu čitateľskému publiku.

Tomáš Štrauss sa narodil 4. apríla 1931 v Budapešti. Rodina sa zakrátko presťahovala na stredné Slovensko, a tak rané detstvo prežil vo Zvolene, v dobre situovanej rodine, ktorú neskôr poznačila politická submisivita tzv. slovenského štátu voči nacistickému Nemecku. Otec Tomáša Štraussa bol

rasovo prenasledovaný. V roku 1945 tragicky zahynul pri prechode frontu. S matkou, ktorá sa druhýkrát vydala, a otčimom žil neskôr Tomáš Štrauss v Košiciach. Tu, v meste, ktoré pre neho neskôr aj po odbornej stránke veľa znamenalo, strávil mladosť, študoval a maturoval (1950). Povojnová politická atmosféra vplývala na jeho rozhodnutia: roku 1948, ešte ako stredoškolač, sa prihlásil do komunistickej strany.

Vysokoškolské vzdelanie nadobudol Tomáš Štrauss na Fakulte spoločenských vied, ktorá v priebehu jeho štúdia najprv patrila k Vysokej škole politických a hospodárskych vied v Prahe a neskôr (1953) bola včlenená do Filozoficko-historickej fakulty Karlovej univerzity. Po krátkom pôsobení na Katedre základov marxizmu-leninizmu Vysokej školy ekonomickej v Bratislave začal od 1. septembra 1954 pracovať na Katedre vied o umení Filozofickej fakulty Univerzity Komenského tamtiež. Osobné spisy dokladajú jeho neutíchajúce úsilie stať členom komunistickej strany, čo sa v roku 1955 naplnilo. Neskôr pôsobil aj ako lektor Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska i jej krajského výboru a zastával viaceré funkcie, a to v liberálnejšom období rokov 1963 až 1967.<sup>2</sup>

Tomáš Štrauss bol komunistom a marxistom s kritickým myslením. V roku 1956 publikoval štúdiu „O špecifčnosti umeleckého zovšeobecnenia sku-

\* Predkladanému nekrológu predchádzajú skoršie články – BARTOŠOVÁ, Z.: Za Tomášom Štraussom. In: *Ateliér*, 26, 2013, č. 13, s. 4; BARTOŠOVÁ, Z.: Tomáš Štrauss (4. 4. 1931 – 28. 5. 2013). In: *SME*, 21, 2013, č. 132, s. 10.

<sup>1</sup> Počas svojho života zosnulý používal viaceré modifikácie svojho mena: Tomáš Štraus, Thomas Strauss a Tomáš

Štrauss; prítomný text používa posledný variant Tomáš Štrauss; v citáciách i v odkazoch na zdroje ponecháva variant dobový.

<sup>2</sup> Ohľadom životopisných údajov viď osobný spis Tomáša Štrausa. Registratúrne stredisko Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.

točnosti“<sup>3</sup> a nasledujúci rok ďalšiu, „O mnohostranosti metód estetického skúmania“. Jeho životopisec Milan Zemko konštatuje, že v druhej zo štúdií „*chápe Štrauss v adornovskom duchu dialektický materializmus ako vyprázdnenosť, principiálnu negáciu akejkoľvek parciálnosti a dogmatizmu*“, pričom oceňuje, že Štrauss mohol svoje tézy, bez toho, aby stratili aktuálnosť, zopakovať o tridsať rokov neskôr „*v podstatne inej a odlišnej kultúrnej, filologickej a vedecko-kritickej tradícii*“.<sup>4</sup>

Štrausove polemické názory oponujúce dogmatickým predstavám iných umenovedcov a najmä ideológov neostali koncom päťdesiatych rokov bez kritickej odozvy: v rokoch 1956 až 1958 sa na jeho adresu znieslo viacero výhrad od kolegov, funkcionárov komunistickej strany, za jeho ideovo-estetické a kultúrno-politické názory, ako napríklad: „*Štraus si nedokonale osvojil myšlienku straníckosti*“, alebo, že na jeho postojoch vidno „*určitý vplyv ideologických nejasností*“. Nasledoval postih: „*V roku 1960 sa súvislosti s tým povinne zúčastnil výrobnnej praxe v Bratislavských elektrotechnických závodoch*“ a sebakritika.<sup>5</sup>

Na konci roku 1961 bol Tomáš Štrauss menovaný kandidátom filozofických vied na Karlovej univerzite v Prahe, kde predtým (24. októbra 1959) obhájl prácu *Realistická umelecká predstavivosť*. Ďalší rok vychádza jeho publikácia *Umelecké myslenie. K otázke špecifickosti umeleckého poznania*,<sup>6</sup> v ktorej zúročil vlastné vedecké výsledky a „*načrtnol... svoju teoretickú koncepciu umeleckého myslenia*“.<sup>7</sup>

Počas šesťdesiatych rokov sa stal Tomáš Štrauss mienkotvornou osobnosťou. Nielen pedagogická, ale najmä jeho publicistická aktivita, napríklad v denníku *Pravda*, kam pravidelne prispieval, modelovali rámce súdobého slovenského výtvarného umenia. Napredoval i vo svojej vedeckej kariére. Roku 1965 obhájl habilitačný spis *Anton Jasusch – vznik východoslovenskej avantgardy*, ktorý s malou obmenou v názve



Foto: P. Procházka.

vyšiel onedlho v knižnom vydaní.<sup>8</sup> V nasledujúcom roku bol Tomáš Štrauss menovaný docentom pre odbor estetika a teória výtvarného umenia a poverený vedením Kabinetu estetiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského.

Počnúc šesťdesiatymi rokmi sa začal Tomáš Štrauss podieľať aj na výstavnom živote. V roku 1963 bol komisárom (dobový termín pre kurátora) kolekcie komornej maľby reprezentatívnej prehliadky

<sup>3</sup> ŠTRAUS, T.: O špecifčnosti umeleckého zovšeobecnenia skutočnosti. In: *Slovenský filozofický časopis*, 11, 1956, č. 3, s. 221-242.

<sup>4</sup> Milan Zemko v tejto súvislosti uvádza štúdiu Tomáša Štraussa „Über die Wesenslosigkeit der Kunst. Zur Frage einer postmodernen Kunstdefinition“ publikovanú roku 1986 v Bonne. – ZEMKO, M.: Život ako neprestajná výzva. In: ŠTRAUSS, T.: *Tri otázky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava 1993, s. 245-251, citat' zo s. 247.

<sup>5</sup> Posudky i sebakritika v osobnom spise Tomáša Štrausa. Registratúrne stredisko FiF UK v Bratislave.

<sup>6</sup> ŠTRAUS, T.: *Umelecké myslenie. K otázke špecifickosti umeleckého poznania*. Bratislava 1962.

<sup>7</sup> ZEMKO 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 247.

<sup>8</sup> ŠTRAUS, T.: *Anton Jasusch a zdroj východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*. Bratislava 1966. Autorov úvod v publikácii je datovaný rokom 1964.

*Súčasnité slovenské výtvarné umenie* v Jazdiarni Pražského hradu (generálny komisár Marian Váross). Výstavu organizoval Zväz slovenských výtvarných umelcov a bola prvou, ktorá v celorepublikovom kontexte uviedla Štraussovou (a Matuštkovou) zásluhou tvorbu niekoľkých autorov nastupujúcej generácie, ktorí si v tom čase už osvojili nefiguratívny výtvarný prejav (Rudolf Fila, Marián Čunderlík a Bohuslav Kulhavy).

O dva roky neskôr Tomáš Štrauss demonštroval svoj vyhranený kritický postoj: začal propagovať nastupujúcu neokonštruktivistickú tendenciu. Ako kurátor výstavy Milana Dobeša v Bratislave<sup>9</sup> (1966 prenesená do Prahy) poukázal na význam ruskej revolučnej avantgardy ako základného východiska, na ktoré táto tendencia nadviazala. Od tejto chvíle možno vnímať obrat Tomáša Štraussa k nadregionálnej problematike dejín výtvarného umenia podmienenej politickými udalosťami s pozornosťou k historicko-spoločenským súvislostiam a otvoreným medzinárodným sieťam. V tomto duchu koncipoval svoje monografie a štúdie, ako *Umenie dnes*,<sup>10</sup> *Op art. ABC umenie*,<sup>11</sup> „From Aesthetics Towards Authentic Expression of Personality“,<sup>12</sup> „Východoeurópsky a stredoeurópsky konštruktivizmus vo svetle vlastných programových teórií. (Pokus o komparáciu)“<sup>13</sup> i *Neoplasticizmus. Holandský prínos k problematike konštruktivizmu*.<sup>14</sup> Posledný z menovaných titulov už

vyšiel v zmenenej politickej situácii a bol „*zošrotovaný na úradný príkaz*“.<sup>15</sup> Štrausovu pozíciu a vklad do súdobej umenovedy z hľadiska kultúrno-politických súvislostí zhodnotila štúdia Ingrid Ciulisovej „Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie II. Slovenský dejepis umenia 1948 – 1968“.<sup>16</sup>

Liberalné šesťdesiate roky umožnili Tomášovi Štrausovi viac cestovať, angažovať sa v spoločenskom i spolkovom živote,<sup>17</sup> spoznávať aktuálne výtvarné dianie z autopsie. Invázia vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v auguste 1968 ho zastihla vo švédскеj Uppsale. Domov sa nevrátil, pokračoval na ceste do vtedajšieho Západného Nemecka, kde v školskom roku 1968/1969 využil ročné štipendium a pôsobil na Univerzite Friedricha Wilhelma v Bonne. Po návrate do vlasti v auguste 1969 ho čakali postihy. Bol uvoľnený z funkcie vedúceho Kabinetu estetiky FiF UK (1970) a v školskom roku 1970/1971 bola zastavená aj jeho pedagogická činnosť.<sup>18</sup> „Normalizátori“ mu vyčítali aj ďalšie aktivity: „*Ako vysokoškolský učiteľ a najmä ako člen Zväzu slovenských výtvarných umelcov v Bratislave udržoval časté styky so zahraničím, najmä so západnými kapitalistickými krajinami. V publikačnej činnosti intenzívne propagoval umenie a kultúru západných štátov a dostával sa do rozporu s oficiálnou kultúrnou politikou...*“<sup>19</sup>

Podľa už citovaných zdrojov bol Tomáš Štrauss po návrate domov vylúčený z komunistickej strany,

<sup>9</sup> Milan Dobeš. *Vizuálne objekty*. [Kat. výst.] Úvod T. ŠTRAUSS. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka. Bratislava 1965.

<sup>10</sup> ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes*. Bratislava 1968.

<sup>11</sup> ŠTRAUS, T.: *Op art. ABC umenie*. Bratislava 1969.

<sup>12</sup> ŠTRAUS, T.: From Aesthetics Towards Authentic Expression of Personality. In: *Arx*, 3, 1969, č. 1, s. 115-120.

<sup>13</sup> ŠTRAUS, T.: Východoeurópsky a stredoeurópsky konštruktivizmus vo svetle vlastných programových teórií (Pokus o komparáciu). In: *Arx*, 3, 1969, č. 2, s. 111-117.

<sup>14</sup> ŠTRAUS, T.: *Neoplasticizmus. Holandský prínos k problematike konštruktivizmu*. Bratislava 1971.

<sup>15</sup> ZEMKO 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 250.

<sup>16</sup> CIULISOVÁ, I.: Lesk a bieda slovenskej kunsthistorie II. Slovenský dejepis umenia 1948 – 1968. In: *Arx*, 28, 1995, č. 2-3, s. 184-204.

<sup>17</sup> Tomáš Štrauss bol členom Zväzu slovenských výtvarných umelcov i medzinárodnej organizácie nezávislých kritikov AICA.

<sup>18</sup> V posudku z 27. 12. 1972 (overený odpis z 15. 10. 1973), podpísanom doc. dr. Pavlom Michalidesom, CSc., vedúcim katedry, doc. dr. Jánom Števcekom, CSc., prodekanom FiF UK a doc. dr. I. Serdulom za Výbor závodnej organizácie Komunistickej strany Slovenska, sa píše: „*Preverovacia komisia KSS [Komunistickej strany Slovenska] pri ZO [Závodnej organizácii] KSS FFUK v súčasnosti s vyššími straníckymi orgánmi hodnotili jeho pracovno-politickú a ideovo-politickú činnosť negatívne, jeho pobyt v NSR považovali za zbebnutie a vylúčili menovaného z radov členov KSS. Na základe tohto rozhodnutia a pokynov vyšších straníckych a štátnych orgánov bola menovanému v školskom roku 1970/71 zastavená pedagogická činnosť.*“ Viď osobný spis Tomáša Štrausa. Registratúrne stredisko FiF UK v Bratislave.

<sup>19</sup> Tamtiež.

voči čomu sa odvolal (3. septembra 1970), dokonca podal proti rozhodnutiu obvodného výboru sťažnosť (2. novembra 1970): jeho profesionálne pôsobenie od uvedených rozhodnutí priamo záviselo. Proces postihov však nezastavil. 30. apríla 1971 s ním FiF UK ukončila pracovný pomer, pričom on sám sa maximálne snažil, aby nemusel zo svojho pôsobiska odísť. Na jeho žiadosť mu trikrát po dvoch mesiacoch úväzok predĺžili, kým nastúpil ako radový zamestnanec do oddelenia knižnice a dokumentácie Slovenskej národnej galérie. V nasledujúcom roku zaniklo jeho členstvo v Zväze slovenských výtvarných umelcov,<sup>20</sup> navyše „normalizačný“ zjazd tejto organizácie odsúdil popri iných aj aktivity Tomáša Štraussa.<sup>21</sup>

Z dnešného pohľadu je obdivuhodné, ako sa Tomáš Štrauss nevzdával svojich profesionálnych mét napriek politickej situácii, hoci vytesnila aktuálne umelecké tendencie, ktorým sa venoval, ba dokonca ich považovala z ideologického hľadiska za nebezpečné. V sedemdesiatych rokoch spolupracoval predovšetkým s okruhom autorov slovenskej neoficiálnej výtvarnej scény, medzi ktorými boli najmä konceptualisti, schádzal sa s nimi v súkromí

a diskutoval. Vtedy napísal súbor esejí, ktorý už rok pred jeho emigráciou do vtedajšieho Západného Nemecka – na základe vlastnej žiadosti a s pomocou osobných konexií sa vystaňoval na jar 1980<sup>22</sup> – koloval medzi priateľmi.<sup>23</sup> Paralelne usiloval o udržanie svojho mena v domácom<sup>24</sup> i medzinárodnom<sup>25</sup> kontexte. Rozhodujúcim impulzom pre jeho odchod z vlasti bolo vyňatie z evidencie pri Slovenskom fonde výtvarných umení.<sup>26</sup> Sám Tomáš Štrauss priznáva, že chybné odhadol politickú situáciu husákovského obdobia. Až v roku 1978 si uvedomil, že sa nedalo slobodne odborne pracovať a od ním očakávaného kádárovského prístupu ku kultúre sa naša situácia značne líšila.<sup>27</sup>

Po roku 1980 pôsobil Tomáš Štrauss v múzeu sochárstva – Wilhelm Lehbruck Museum – v Duisburgu a od roku 1986 vo Východoeurópskom centre v Kolíne nad Rýnom, meste, kde žil. Tam i v galériách neďalekých miest inicioval viacero pozoruhodných výstav s nemenej pozoruhodnými úvodnými textami v ich katalógoch. Zároveň pravidelne referoval vo *Franfurter Allgemeine Zeitung* o problematike avantgardy a neoavantgardy strednej a východnej Európy, o tvorbe slovenských,<sup>28</sup> českých,<sup>29</sup> bulharských, poľ-

<sup>20</sup> Kópia listu ZSVU Tomášovi Štrausovi z 12. 10. 1972, podpísaný zasl. umelec doc. Róbert Dúbravec, predseda Dočasného prípravného výboru ZSVU. Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave.

<sup>21</sup> *Za socialistické umenie. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov (máj – november 1972)*. Bratislava 1974, s. 237.

<sup>22</sup> „V poslednej inštancii mi pomohol i minister [kultúry] Miroslav Válek.“ – ŠTRAUSS 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 242.

<sup>23</sup> „A tak sa... postupne zrodilo pozoruhodné svedectvo o slovenskom konceptualizme šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, súbor esejí Slovenský variant moderny. Dielo vyšlo roku 1980 v niekoľkých exemplároch a až o dvanásť rokov neskôršie ho v celkom nových pomeroch publikovalo vydavateľstvo Pallas.“ – ZEMKO 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 248-249. Eseje vyšli knižne s uvedeným názvom.

<sup>24</sup> V roku 1977 dostal od vtedajšieho vedenia Slovenskej národnej galérie možnosť vytvoriť expozíciu *Umenie po roku 1945* (trvala do neskorej jesene 1977). Pokúsil sa v nej o objektívizujúci pohľad akceptujúci tak líniu oficiálneho umenia reálneho socializmu, ako aj tendencie u nás aktuálne koncom šesťdesiatych rokov. Vid' ŠTRAUSS 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 226.

<sup>25</sup> Ide o najmä o dva príspevky o Lajosovi Kassákovi, a to výstavu s katalógom *Lajos Kassák. Ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus* (Köln 1975) a jej inovovanú reprízu v Maďarskej národnej galérii v Budapešti (1978). Vid' ŠTRAUSS, T.: *Zo seba vystupujúce umenia. Príspevok k stratifikácii stredo-európskych avantgard*. Bratislava 2003, s. 297.

<sup>26</sup> Kópia listu ZSVU Tomášovi Štrausovi z 27. 6. 1978, podpísaný zasl. umelec akad. mal. Július Lörincz, predseda Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave.

<sup>27</sup> Voľne podľa ŠTRAUSS 1993, c. d. (v pozn. 4), s. 237. V tejto súvislosti treba vysvetliť, že evidencia pri SFVU (Slovenskom fonde výtvarných umení) umožňovala aj tým výtvarníkom a historikom i kritikom umenia, ktorí boli vylúčení zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov, pracovať na základe voľnej objednávky a usilovať o získanie tvorivých i cestovných štipendií.

<sup>28</sup> *Bilder aus der Slowakei I., II., III. 1965 – 1980*. [Kat. výst.] Úvod T. STRAUSS. Essen-Kettwig, Galerie Pragxis. Essen-Kettwig 1982.

<sup>29</sup> Napríklad *7 tschechische Künstler in Deutschland*. [Kat. výst.] Úvod T. STRAUSS. Köln, Osteuropäisches Kulturzentrum. Köln 1988.

ských,<sup>30</sup> (vtedy ešte) juhoslovanských, maďarských i ruských<sup>31</sup> výtvarných umelcoch.

Jedným z najvýznamnejších intelektuálnych počinov Tomáša Štraussa bola esej v katalógu výstavy *Allegro Barbaro* v múzeu, kde pracoval, zakrátko po jeho príchode do Nemecka (1981). S podnázvom „Bartók, etnografia, hudba a výtvarné umenia“ vyšla o viac ako desaťročie neskôr ako súčasť knihy *Zo seba vystupujúce umenia. Príspevok k stratifikácii stredo-európskych avantgárd* aj na Slovensku.<sup>32</sup> Širokospektrálne úvahy a horizontálne porovnania v čase výtvarnej a hudobnej avantgardy odkrývajú nečakané kontakty, súvislosti a inšpirácie, kreativitou prekračujúce existujúce jazykové a štátne hranice. Obdobne sú koncipované aj ďalšie eseje zmienenej publikácie, viažuce sa napríklad k Lajosovi Kassákovi, Karlovi Teigemu či Oskarovi Schlemmerovi.

27. januára 1990, po Nežnej revolúcii (1989), sa vedenie FiF UK oficiálne ospravedlnilo Tomášovi Štraussovi za postihy zo začiatku sedemdesiatych rokov. On sám sa ešte niekoľkokrát pokúsil premostiť umeleckohistorický diskurz medzi západnou a východnou Európou, napríklad publikáciami *Westkunst – Ostkunst* (1991)<sup>33</sup> či *Zwischen Ostkunst und Westkunst* (1995),<sup>34</sup> kým sa nevrátil do Bratislavy.

Snahou o rehabilitáciu prínosu východoeurópskej neoavantgardy bol aj jeho vstup do katalógu výstavy *Europa – Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (1994), venovaný tvorbe Milana Knížáka, Petra Štemberu a Alexa Mlynárčika.<sup>35</sup>

V Bratislave začal Tomáš Štrauss publikovať s nevšednou vitalitou ešte pred svojím definitívnym návratom domov. V roku 2002 sa k jeho sedemdesiatym narodeninám usporiadalo kolokvium: svoj príspevok písal ešte z Kolína nad Rýnom, kde od svojej emigrácie žil.<sup>36</sup> V rýchlom slede za sebou vydávané knihy *Tri otázky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom* (1993), *Provokácie* (1996), *Od predstavy ku skutočnosti diela* (1998), *Utajená korešpondencia* (1999),<sup>37</sup> *Metamorfózy umenia 20. storočia. Jeho ono-, teba- a seba-predstavenie* (2001),<sup>38</sup> *Zo seba vystupujúce umenia. Príspevok k stratifikácii stredo-európskych avantgárd* (2003), *Toto posrané 20. storočie* (2006),<sup>39</sup> *Toto čudesné 21. storočie* (2009),<sup>40</sup> *Toto rozbiehajúce sa 21. storočie – Esej o aktuálnej súčasnosti* (2009, doplnené vydanie 2010),<sup>41</sup> *1969 – 1989: Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie* (2011)<sup>42</sup> a *O myslení a nemyslení* (2011)<sup>43</sup> dokladajú Štraussov neutíchajúci záujem o diskutovanie otázok, ktoré v čase písania považoval za podstatné. V súvislosti s aktuálnym civilizačným konfliktom sa zamyslel

<sup>30</sup> Napríklad *Vier polnische Künstler in Deutschland*. [Kat. výst.] Úvod T. STRAUSS. Köln, Osteuropäisches Kulturzentrum. Köln 1987.

<sup>31</sup> Napríklad *Russlands andere Malern* (Weingarten 1986), alebo *Widerstandsästhetik. Die nichtoffizielle russische Kunst 1958 – 1988* (Köln 1988).

<sup>32</sup> ŠTRAUSS, T.: *Allegro Barbaro*. Bartók, etnografia, hudba a výtvarné umenia. In: ŠTRAUSS 2003, c. d. (v pozn. 25), s. 127-180.

<sup>33</sup> STRAUSS, T. (ed.): *Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration?* München 1991.

<sup>34</sup> STRAUSS, T.: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*. München 1995.

<sup>35</sup> STRAUSS, T.: Milan Knížák, Petr Štembera, Alex Mlynárčik. Ein Dreigenspann gegen die Langeweile und Lüge auf dem Weg zum revolutionären Umbruch 1989. In: *Europa – Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. [Kat. výst.] Kurátori Ch. BROCKHAUS – R. STANISLAWSKI. Bonn, Kunst und Ausstellung Halle. Bonn 1994.

<sup>36</sup> ŠTRAUSS, T.: Znovuoobjavenie stratenej skutočnosti. In: BELOHRADSKÁ, E. (ed.): *Cesty a příběhy moderného umenia 2. Zborník príspevkov z kolokvia k 70. narodeninám prof. Tomáša Štraussa*. Bratislava 2002.

<sup>37</sup> ŠTRAUSS, T.: *Tri otázky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava 1993; ŠTRAUSS, T.: *Provokácie*. Bratislava 1996; ŠTRAUSS, T.: *Od predstavy ku skutočnosti diela*. Bratislava 1998; ŠTRAUSS, T.: *Utajená korešpondencia*. Bratislava 1999.

<sup>38</sup> ŠTRAUSS, T.: *Metamorfózy umenia 20. storočia. Jeho ono-, teba- a seba-predstavenie*. Bratislava 2001.

<sup>39</sup> ŠTRAUSS, T.: *Toto posrané 20. storočie*. Bratislava 2006.

<sup>40</sup> ŠTRAUSS, T.: *Toto čudesné 21. storočie*. Bratislava 2009.

<sup>41</sup> ŠTRAUSS, T.: *Toto rozbiehajúce sa 21. storočie – Esej o aktuálnej súčasnosti*. Bratislava 2009, doplnené vydanie Bratislava 2010.

<sup>42</sup> ŠTRAUSS, T.: *1969 – 1989: Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie*. Bratislava 2011.

<sup>43</sup> ŠTRAUSS, T.: *O myslení a nemyslení*. Bratislava 2011.

nad významom náboženstva pre kultúru v štúdiu „Umenie a náboženstvo. Oprávnenosť otázky zdroja a funkcií“<sup>44</sup> a pri formulovaní rozdielnych rámcov východo-, resp. stredoeurópskeho umenia sa nevyhol ani otázke trhu.<sup>45</sup>

V závere svojho života Tomáš Štrauss začal uvažovať širokospektrálne, viac inklinoval k aktuálnym sociologickým trendom, čím prekročil bariéry typického umeleckohistorického či estetického uvažovania: provokatívne, ako mal vo zvyku, vnímal umenie ako nie už taký významný jav ako kedysi, ale ako spoločenský produkt. Navyše, zmenil svetonázorové východiská svojho uvažovania. Namiesto (neo)marxistu, ktorého stretávame ešte v jeho textoch z osemdesiatych rokov, po páde Berlínskeho múru a s ním súvisiacimi spoločenskými zmenami komunikoval Tomáš Štrauss čoraz otvorenejšie svoje pravicové politické názory a postoje relativizujúce predtým pre neho platné rámce uvažovania. Naďalej prítakával polemike, legitímite pýtania sa, skeptického, ale kreatívneho uvažovania podloženého vlastnou vzdelanosťou rozhladeného svetoobčana, pre ktorého dávno pred zjednotením Európy prestali platiť štátne či jazykové a kultúrne hranice.

Posledné publikované texty Tomáša Štraussa sa viazali ku Košiciam. Nadchol sa pre projekt *Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013* a zúčastnil sa kolektívnych umeleckohistorických aktivít. V roku 2010 osobne participoval na medzinárodnom vedeckom sympóziu, ktoré sa k tejto udalosti viazalo, s príspevkom „Košice: Od klasickej moderny k avantgarde“<sup>46</sup> (pokračovanie podujatia bolo dedikované jeho osemdesiatym narodeninám<sup>47</sup>). V ňom nadviazal na svoje úvahy publikované v katalógu výstavy *Apokalypsa XX. Východoslovenská moderna 20. rokov*.<sup>48</sup> Následne

úvodom otvoril reprezentatívnu publikáciu *Košická moderna – Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia*.<sup>49</sup> Okrem toho vydal vlastný sumarizujúci a aktualizovaný pohľad na danú problematiku v publikácii *Moje Košice* (2012).<sup>50</sup> Svetový kongres AICA, organizovaný na jeseň 2013 v Košiciach a v Bratislave, udelil Tomášovi Štraussovi cenu kritiky: žiaľ, stalo sa tak už in memoriam.

S Tomášom Štraussom odišiel zo slovenskej umenovedy najvýznamnejší (a v európskom kontexte jeden z najvýznamnejších) znalec avantgárd a neoavantgárd 20. storočia. Najmä ich problematike sa celoživotne, viac ako polstoročie, zanietene venoval, a to v širších európskych i globálnych súvislostiach.<sup>51</sup> Ani počas emigrácie v osemdesiatych rokoch v diskusii s relevantnými, najmä nemeckými kritikmi umenia, neprestal obhajovať svojbytnosť ich stredo- a východoeurópskej varianty.

Spôsob uvažovania Tomáša Štraussa bol mimo módných dobových trendov. O výtvarnom umení písal z pozície premýšľajúceho i pochybujúceho človeka a týmto spôsobom pokračoval, i keď sa venoval aktuálnym trendom počas otvorených šesťdesiatych rokov. Skepsa mu bola vždy bližšia ako prvoplánové nadšenie, a tak sa celkom prirodzene ocitol počas tzv. normalizácie v prostredí našej neoficiálnej výtvarnej scény. V tom čase riešili jej príslušníci otázky blízke vedeckému bádaniu a prítomnosť Tomáša Štraussa výrazne formovala ich umelecké názory. Bez ohľadu na politickú situáciu zastával vždy slobodu umeleckej tvorivosti a myslenia.

Od svojho návratu na Slovensko v deväťdesiatych rokoch publikoval jednu knihu za druhou, zapĺňal medzery, ktoré počas obdobia tzv. normalizácie v odbore, ktorému zasvätil život, vznikli. Hoci to

<sup>44</sup> ŠTRAUSS, T.: Kunst und Religion: Fruchtbarkeit der We- sensfrage. In: *Art*, 34, 2001, č. 2-3, s. 224-245.

<sup>45</sup> GRÚŇ, D. – ŠTRAUSS, T.: Rozhovor o výtvarnom umení. In: *Kritika a Kontext*, 2005, č. 2, s. 74-84.

<sup>46</sup> ŠTRAUSS, T.: Košice: Od klasickej moderny k avantgarde. In: KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna – Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia*. Košice 2010, s. 11-18.

<sup>47</sup> KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna – Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia. II. časť medzinárodného projektu 2010 – 2013*. Košice 2012.

<sup>48</sup> *Apokalypsa XX. Východoslovenská moderna 20. rokov*. [Kat. výst.] Úvod T. ŠTRAUSS. Praha 1996.

<sup>49</sup> KISS-SZEMÁN, Z. – LEŠKOVÁ, L. (ed.): *Košická moderna – Umenie Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia*. Košice 2013.

<sup>50</sup> ŠTRAUSS, T.: *Moje Košice*. Bratislava 2012.

<sup>51</sup> V uvedenom kontexte je potrebné pripomenúť aj štúdiu ŠTRAUSS, T.: Umenie v bývalom socialistickom spoločens- tve. In: THOMASOVÁ, K.: *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. Bratislava 1994.

robil na relevantnej odbornej úrovni, nevzal ho medzi seba žiadny z mocenských krúžkov, ktorých je v súčasnej slovenskej umenovede niekoľko. To vypovedá o skutočnosti, že svojimi názormi nikomu a priori nepritakával, že ostal slobodný. Bol

vzácnym príkladom nezávislého teoretika a kritika. Kládol otázky, pochyboval, odpovede nemal hotové, hľadal ich, uvažoval. Myslel a písal spôsobom, ktorý je v slovenskom intelektuálnom prostredí viac ako vzácný.



Zuzana BARTOŠOVÁ, PhD., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, Slovak Republic, zuzana.bartosova@savba.sk

Mgr. Krzysztof J. CZYŻEWSKI, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, PL-31-001 Kraków, Wawel 5, Poland, krzysztof.czyzewski@wawel.org.pl

Dr. Martin HALTRICH, Stift Klosterneuburg, Bibliothek, Stiftsplatz 1, A-3400 Klosterneuburg, Austria, bibliothek@stift-klosterneuburg.at

Katarína CHMELINOVÁ, PhD., Katedra dejín výtvarného umenia, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Gondova 2, P. O. Box 32, SK-814 99 Bratislava, Slovak Republic, katarina.chmelinova@fphil.uniba.sk

Mgr. Paulina KLUZ, Os. 3 Maja 5/20, PL-37-100 Łańcut, Poland, pau.kluz@gmail.com

Dr. hab. Andrzej KOZIEŁ, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Ul. Szewska 36, PL-50-139 Wrocław, Poland, akoziel@adm.uni.wroc.pl

Prof. Dr. Piotr KRASNY, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Ul. Grodzka 53, PL-31-001 Kraków, Poland, ruber@poczta.fm

Prof. em. PhDr. Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ, DrSc., Harthausenstraße 109, D-81545 München, Germany, poetzlma@aol.com

Mag. Anna SCHIRLBAUER, Lainzer Str. 80, A-1130, Wien, Austria, asc@anna-schirlbauer.com

Ingrid ŠTIBRANÁ, PhD., Katedra dejín a teórie umenia, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, Hornopotočná 23, SK-981 43 Trnava, Slovak Republic, ingridstibrana@gmail.com

Univ.-Doz. Dr. Werner TELESKO, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, A-1010 Wien, Austria, werner.telesko@oeaw.ac.at

Dr. hab. Marek WALCZAK, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Ul. Grodzka 53, PL-31-001 Kraków, Poland, walczak.ihs@poczta.fm

Dr. Arkadiusz WOJTYŁA, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Ul. Szewska 36, PL-50-139 Wrocław, Poland, arkadiuswojtyla@o2.pl

Assoc. Prof. Dr. Michael E. YONAN, Department of Art History and Archaeology, University of Missouri, 109 Pickard Hall, Columbia, MO 65211-1420, USA, yonanm@missouri.edu

Prof. Dr. Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Al. Niepodległości 4, PL-61-874, Poznań, Poland, tlenek@amu.edu.pl

**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.,

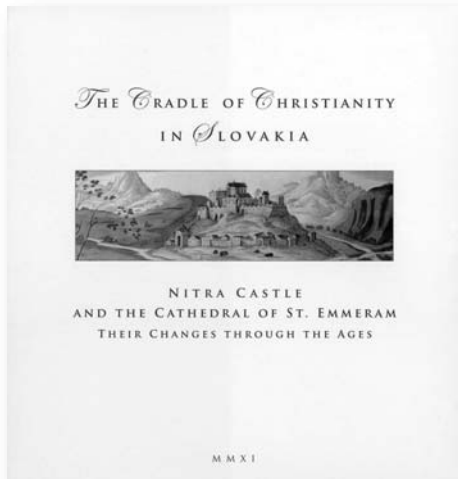
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)

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.

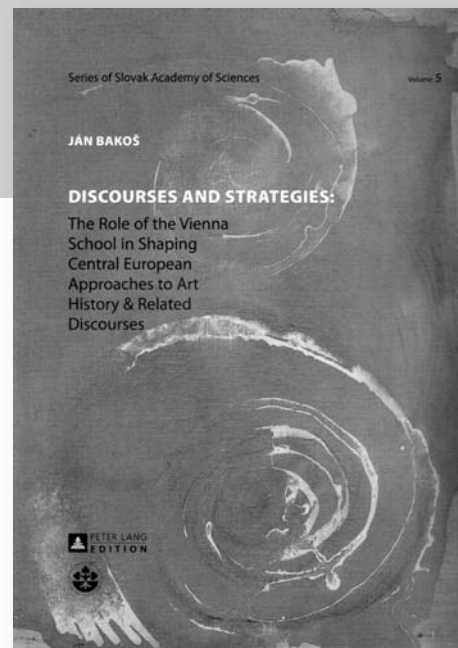


Viliam Judák – Peter Bednár – Jozef Medvecký (eds.):  
**THE CRADLE OF CHRISTIANITY IN SLOVAKIA. NITRA CASTLE AND THE CATHEDRAL OF ST. EMMERAM: THEIR CHANGES THROUGH THE AGES**  
(Kolíska kresťanstva na Slovensku. Nitriansky hrad a Katedrála sv. Emeráma v premenách času)  
Bratislava : Arte Libris – Plekanec & Haviar, 2011, 504 pp., ISBN 978-80-970809-8-3

This richly illustrated book, published in connection with the 1150th anniversary of the arrival of the missionaries Sts. Constantine-Cyril and Methodius to Great Moravia and the general restoration of the Cathedral's interior as well, consists of sixteen chapters mapping the history of the premises from the prehistoric ages onwards. The authors present insights into the overall historical background, lives of the saints related to the site, architectural and artistic development of the Castle and the Cathedral and other significant facts about this precious Slovak monument.

Ján Bakoš:  
**DISCOURSES AND STRATEGIES:  
THE ROLE OF THE VIENNA  
SCHOOL IN SHAPING CENTRAL  
EUROPEAN APPROACHES TO ART  
HISTORY & RELATED DISCOURSES**  
Frankfurt a. M. [a.o.] : Peter Lang, 2013, 228 pp., ISBN 978-3-631-64452-2

This book consists of essays on the Vienna School's impact on Central European art history, Walter Benjamin's move from transhistoricism to historical relativism, Jacob Burckhardt's legacy and its metamorphoses, two competing conceptions of the social history of art, and Ernst Gombrich's life long struggle against metaphysics. All share a common denominator: concern with the trajectories of art historical ideas and their ideological instrumentality. However, the author's aim in analysing the premises and intentions of art historical discourse is not to undermine the credibility of art history by reducing it to total epistemological relativism. The historiography of art historical theories and critical reflection on their ideological background is understood by the author as an auxiliary art historical subdiscipline.



**ARTS**

ISSN 0044-9008

*SAP*  
SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS, spol. s r. o.