

# ars

ISSN 0044-9008

SAP  
SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS, spol. s r. o.

ARS 1/2014



# ars

47, 2014, 1

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

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:

Barbara Balážová

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Veronika Kucharská

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, IČO: 00 228 061. Tel./Fax: 0421-2-54793895  
e-mail: jan.bakos@savba.sk, veronika.kucharska@savba.sk, http://www.dejum.sav.sk

TEXTY / TEXTS ©

Barbara Balážová, Andreas Gamerith, János Jernyei-Kiss, Michaela Šeferisová Loudová, Martin Mádl, Jozef Medvecký, Petra Oulíková, Mirjana Repanić-Braun, Szabolcs Serfőző 2014

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

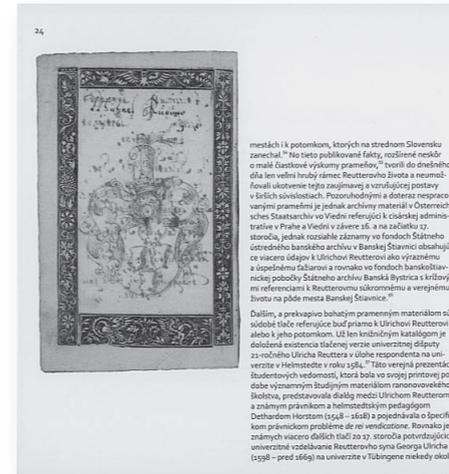
Barbara Balážová, Stefan Bartilla, Simon Gruber, János Jernyei-Kiss, Martin Mádl, Marina Miladinov, Mirjana Repanić-Braun, Michaela Šeferisová Loudová, Szabolcs Serfőző 2014

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, Ulrich's Periodicals Directory.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Library Hall in Jasov, Slovakia (Pozri s. 71, obr. 1 / See p. 71, fig. 1)



mesiaci k potomkom, ktorých na strednom Slovensku zanechal." No tieto publikované listy, rozličné reskri o malí. Ešte k výskumy prameňov, "tvorili do dnešného dňa len veľmi hrubý rámec: Reutterovo život a renes. Nová úroveň tejto zaujímavej a vzrušujúcej postavy v šiestich súvislostiach. Pozoruhodnými a doteraz nespriacovanými prameňmi sú jednak archívny materiál v Österreichisches Staatsarchiv vo Viedni referujúci k cisárskej administrácii v Prahe a Viedni v závere st. a na začiatku 17. storočia, jednak rozsiahle záznamy vo fondoch Štátneho ústredného banského archívu v Banskej Štiavnici obsahujúce viaceré idejov k Ulrichovi Reutterovi ako výraznému a svedčiacemu zábranu a rovnako vo fondoch banskostavnickej pobočky Štátneho archívu Banská Bystrica s krížovými referenciami k Reutterovmu šikornému a verejnemu životu na pôde mesta Banskej Štiavnice."

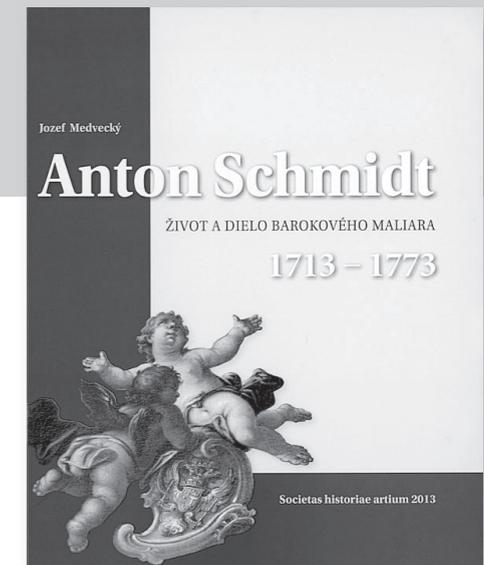
Dalšie, a prekvapivo bohatým prameňovým materiálom sú slobodé tlačie referencie buď priamo k Ulrichovi Reutterovi alebo k jeho potomkom. Už ten krížovými katalógom je doložená existencia tlačenej verzie univerzitnej dišputy 23-ročného Ulricha Reuttera v úlohe respondenta na univerzite v Helmstedte v roku 1614. "Táto verejná prezentácia študentových vedomostí, ktorá bola vo svojej printovej podobe významným študijným materiálom renomovaného školstva, predstavovala dialogu medzi Ulrichom Reutterom a známym prírodným a helmsedským pedagógom Diederichom Horstom (1581 – 1648) a pojednávala o špecifickom právnickom probléme de rei vendicatioe. Rovnako je známym viaceru ďalších tlačí zo 17. storočia potvrdzujúcich univerzitnú vzdelávanie Reutterovho syna Georga Ulricha (1618 – pred 1661) na univerzite v Tübingene niekedy okolo

Barbara Balážová  
MEDZI PRAHOU A NORIMBERGOM,  
VIEDŇOU A BANSKOU ŠTIAVNICOU.  
ULRICH REUTTER A JEHO SVET OKOLO 1600  
[Zwischen Prag und Nürnberg, Wien und Schemnitz. Ulrich Reutter und seine Welt um 1600]  
Bratislava : Societas historiae artium, 2013, 148 S., 58 Abb.  
ISBN 978-80-970304-2-1

Die erhaltenen Stammbücher Ulrich Reutters (1563–1619), die parallel geführt wurden, illustrieren die ununterbrochenen europäischen Kontakte der Bürger der Bergbaustädte, auch wenn aus dem 16. Jahrhundert keine weiteren Exemplare dieses Kulturphänomens im Bereich der mittelslowakischen Bergbaustädte bekannt sind (mehrere Exemplare hingegen

aus dem 17. und 18. Jahrhundert). Man kann die frühneuzeitlichen Stammbücher aus verschiedenen Blickwinkeln mit unterschiedlichen methodischen Herangehensweisen analysieren und dadurch versuchen, eine Vorstellung oder eine Konstruktion von der Welt, Mentalität und Kulturerfahrung des Menschen im Mitteleuropa der Zeit um 1600 zu gewinnen.

Jozef Medvecký  
ANTON SCHMIDT 1713 – 1773.  
ŽIVOT A DIELO BAROKOVÉHO MALIARA  
[Anton Schmidt 1713 – 1773. Leben und Werk eines Barockmalers]  
Bratislava : Societas historiae artium, 2013,  
256 S., 160 Far. und 150 S/W Abb.  
ISBN 978-80-970304-3-8



Das Buch stellt die erste das Gesamtwerk des Barockmalers – Schemniciensis pictor academicus Anton Schmidt erfassende Monographie dar. Das Wirken des Freskomalers Anton Schmidt, territorial limitiert vor allem auf das Gebiet der mittelslowakischen Bergstädte, bildet eine Analogie zu den mitteleuropäischen Schöpfern, z.B. zum kärntnerischen Frommiller, zur Familie Keller oder zu ähnlichen „Vorlagenkünstlern“, die in den örtlichen Bedingungen in den autoritativen Zentren des bildenden Schaffens erworbene Lehre erfolgreich verwertet haben, diese lokalen Bedürfnissen angepasst und hier weiter individuelle Werte gestaltet haben. Auch sein Werk (dessen wesentlichen Teil er in der Slowakei hinterlassen hat), verdient sich weitere Nachforschungen, Verarbeitung und komplexe Auswertung. Ein Beitrag dazu will auch die Edition dieser Monographie sein, die gleichzeitig eine Erinnerung an den Maler Anton Schmidt in dem Jahr seines 300. Geburtstages und 240. Todestages sein soll.

Obsah / Contents

Úvod / Introduction (3)

Barbara BALÁŽOVÁ

ŠTÚDIE / ARTICLES

Martin MÁDL

**'Iconomysticism' of Jacob Masen and Decoration of Pilgrim Church at Holy Hill near Olomouc (4)**

*'Iconomystika' Jacoba Masena a výzdoba poutního kostela na Svatém Kopečku u Olomouce*

Petra OULÍKOVÁ

**Barocke Konzepte, Entwürfe und Beschreibungen von Wandmalereien in den Jesuitenkirchen und – Kollegien der Böhmisches Jesuitenprovinz (16)**

*Barokní koncepty, návrhy a popisy nástěnných maleb v jezuitských kostelech a kolejiích české jezuitské provincie*

Andreas GAMERITH

**„Pictor doctus“? – Fragen zur ikonologischen Kompetenz Paul Trogers anhand des Zwettler conceptus pingendi (27)**

*„Pictor doctus“? – Niekoľko otázok k ikonologickej právomoci Paula Trogera v prípade conceptus pingendi v Zwettli*

Mirjana REPANIĆ-BRAUN

**Johann Baptist Ranger – Biblical Narratives and their Pictorial Solutions in the Pauline Monastic Churches of Remete and Lepoglava (40)**

*Johann Baptist Ranger – Biblické príbehy a ich obrazové spracovanie v kláštorňoch pavlínov v Remete a Lepoglave*

János JERNYEI-KISS

**„Deludat oculos“. Die Dekoration der Jesuitenkirche zu Székesfehérvár (51)**

*„Deludat oculos“. Interiérová výzdoba bývalého jezuitského kostola v Székesfehérvári*

Szabolcs SERFÓZÓ

**»Directorem artificis Deum contuens in operibus manum hominum glorificare« – zeitgenössische Rezeption der barocken Deckmalereien der Wallfahrtskirche Šaštín (62)**

*»Directorem artificis Deum contuens in operibus manum hominum glorificare« – dobová recepcia barokových nástěnných maliieb pútnického chrámu v Šaštíne*

Barbara BALÁŽOVÁ

**»Hic Jason novus incola Jasovianae Phoebus adorea« – einige Bemerkungen zum ikonographischen Programm der Bibliothek von Jasov (70)**

*»Hic Jason novus incola Jasovianae Phoebus adorea« – niekoľko poznámok k ikonografickému programu jasovskej knižnice*

Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ

**„Historische Beschreibungen“ von Maulbertschs Fresken in Dyje, Louka und Strahov: einige Bemerkungen zur Beziehung zwischen Text und Bild (84)**

*„Historische Beschreibungen“ Maulbertschových fresek v Dyji, Louce a na Strahově: poznámky k vztahu mezi textem a obrazem*

## **RECENZIE / REVIEWS**

Jozef MEDVECKÝ

**Tencalla I – II (93)**

## Introduction

Barbara BALÁŽOVÁ

In this collection we would like to present to the wider public the papers given at the international conference, *Concept – Image – Reception. Baroque Ceiling Painting in the Setting of European Monasteries*, which took place in Bratislava from the 19th to the 21st September 2013. The conference was organised by the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava, in cooperation with the Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe (BCPCE), the Department of Art History, Faculty of Arts, Masaryk University in Brno and the Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, with financial support from the VEGA Foundation, project *Baroque Ceiling Painting and Its Meaning in the Monastic Culture in the 18th Century* (Nr. VEGA 2/0135/11).

The main theme of the conference was the relationship between monumental ceiling paintings and texts relating to them, and their reception, in the European countries in the seventeenth and eighteenth centuries. The formulation of questions and

the search for answers to them took place within the framework of the following thematic fields: the relationship that written sources (contracts, correspondence, inventories, etc.) and historical texts with an iconographical content (literature, concepts – *concetti*, manuscripts or printed descriptions) have to the form the painting subsequently takes; the artistic approach to and formal treatment of the pictorial themes in relationship to architecture, to ceremonial and liturgical practice; the reception of the ceiling paintings and current possibilities for understanding them (interpretation of contemporary descriptions, topographical and pilgrimage literature and other sources); the relationship between ceiling paintings and contemporary iconographical literature and post-Tridentine image theory; the migration of pictorial motifs and artistic exchange in Europe.

We would like to express warm thanks to everyone who actively participated in the conference and helped to continue activities of the Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe.

## ‘Iconomysticism’ of Jacob Masen and Decoration of Pilgrim Church at Holy Hill near Olomouc

Martin MÁDL

Art historians specializing in early modern Central European fine arts claim that there is a lack of theoretical treatises from the period, which would enable them to have a closer view of artistic ideas, concepts and formal aspects of art works. Unlike in Italy, France, Spain, the Netherlands or England, the Central European artists themselves – with only a few exceptions – did not write much about art works. There were also very few institutions in early modern Central Europe supporting a theoretical art historical reflection. However, there still exists an important branch of early modern emblematic literature, dealing with the theory of image and its relation to word, which was flourishing and which was widely reflected in Central European countries. It was Wilhelm Mrazek, and some decades later Markus Hundemer, who had emphasised the importance of theoretical literature on rhetoric and emblematic and its impact on baroque ceiling painting in their work.<sup>1</sup> In my paper I would like to briefly introduce the emblematic work of the Jesuit author Jacob Masen and to demonstrate its importance for baroque ceiling painting using the example of the painterly decoration of the famous Moravian pilgrim church at the Svatý Kopeček [Holy Hill] near Olomouc.

P. Jacob Masen, S. J. (1606–1681) was born in Dahlen [Jülich, Germany]. He studied at Jesuit

schools in Cologne and entered the Jesuit Order in Trier in 1629. Later, he taught Poetics and Rhetoric in Cologne, Münster and Aachen. After his eternal vows in 1648, he became a preacher in Cologne, Paderborn and Trier. He spent his last years in Cologne. Masen is the author of several books on History, Poetry, Drama, Rhetoric, Emblematic and Ascetics. Masen’s influential work, the extensive treatise on the theory of symbols and emblems, *Speculum Imaginum Veritatis Occultae*, was first published in Cologne in 1650, and reprinted in expanded versions in 1659, 1664, 1681, 1686, 1693 and 1714. [Fig. 1] Masen was well acquainted with older emblematic tradition, as well as with the more recent Jesuits’ productions including works by Hermann Hugo (*Pia Desideria*) or Antoine Sucquet (*Via Vitae Aeternae*). However, these rather comprehensive, educative and proselyte works of his Jesuit colleagues did not satisfy Masen’s intellect. And the lexicons of allegories and symbols, including *Iconologia* by Cesare Ripa, did not offer more than a repertory of images, which should be combined with other visual and literal motifs in a rather unexpected, original way. In accordance with the neo-platonic tradition, Masen understood image to be related with more elevated ideas. His hieroglyphical understanding of image was close to that of Pierio Valeriano or Athanasius Kircher.<sup>2</sup>

This study had its origin as part of the grant project *Corpus of baroque ceiling painting in Czech Lands II: Giacomo Tencalla and patrons’ circle in 1670s–1680s*, supported by the Czech Science Foundation (reg. no. P409/09/0949). The author is thankful to Professor Lubomír Konečný and Kateřina Dolejší for their advices and kind help.

<sup>1</sup> MRAZEK, W.: *Ikonomie der barocken Deckenmalerei*. Wien

1953; HUNDEMER, M.: *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*. Regensburg 1997.

<sup>2</sup> For Masen’s work see PRAZ, M.: *Studies in Seventeenth-Century Imagery* [=Sussidi eruditi 16]. Roma 1964, p. 415; BAUER, B.: *Jesuitische ‚ars rhetorica‘ im Zeitalter der Glaubenskämpfe* [=Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und

In his book *Speculum Imaginum Veritatis Occultae*, Masen offers the conception of the “iconomystic art” (*ars iconomystica*), based on rhetoric, and of “figurative image” (*imago figurata*), which for him means a kind of symbolic or metaphoric image with an unconventional, esoteric meaning. Masen distinguishes between *imago propria*, a proper, descriptive image, and *imago translata* or *figurata*, which offers a hidden, translated meaning. The proper, accurate image is the work of painters, while the images with translated meaning are the works of poets. *Imago figurata* is more important and clearer for an understanding of the World, than the text. A word impacts only on sight or hearing, while the image stimulates all our senses, including taste (!). Languages differ, while the image is universal, and speaks to the deaf and dumb, to those, who are present or not present. Unlike spoken or written texts, the image intermediates an idea immediately and directly.<sup>3</sup>

Symbolic art can express qualities and meanings of spiritual things – not just one quality or meaning, but many different qualities and meanings. A symbolic image is like the language, through which God speaks to us in the Holy Scriptures.<sup>4</sup> As the Apostle Paul shows in his epistles, the magnitude and might

Bedeutungsforschung 18]. Frankfurt am Main – Bern – New York 1986, pp. 461-545; MERTZ, J. J. – MURPHY, J. P. – IJSEWIJN, J. (edd.): *Jesuit Latin Poets of the 17th and 18th Centuries. An Anthology of Neo-Latin Poets*. Wauconda, IL 1989, pp. 153-163; HUNDEMER 1997, (see note 1), pp. 140-144; VUILLEUMIER LAURENS, F.: *La Raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique: étude sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*. Paris 2000, pp. 249-266; DALY, P. M. – DIMLER, R. (edd.): *Corpus Librorum Emblematicum. The Jesuit Series IV*. Montreal 2004, pp. 56-63; DIMLER, G. R.: *The Jesuit Emblem. Bibliography of Secondary Literature with Select Commentary and Descriptions*. New York 2005, pp. 170-176; RAYBOULD, R.: *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Bloomington, IN 2006, pp. 296-317; DIMLER, G. R.: Jakob Masen's *Imago Figurata*: From Theory to Practice. In: DIMLER, G. R.: *Studies in the Jesuit Emblem* [=AMS Studies in the Emblem 18]. New York 2007, pp. 96-112; DIMLER, G. R.: Jakob Masen's Critique of the *Imago Primi Saeculi*. In: *Ibidem*, pp. 126-143; GRÜHL, R.: Topik und Argutia bei Jakob Masen. In: *Wissensformen* (Sechster Internationaler Barocksommerkurs Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln). Zürich 2008, pp. 138-145; MÁDL, M.: Svatý Kopeček u Olomouce. Poutní kostel Navštívení Panny Marie. In: MÁDL, M. (ed.): *Tencalla II*. Praha 2013, pp. 193-371 (226-234).

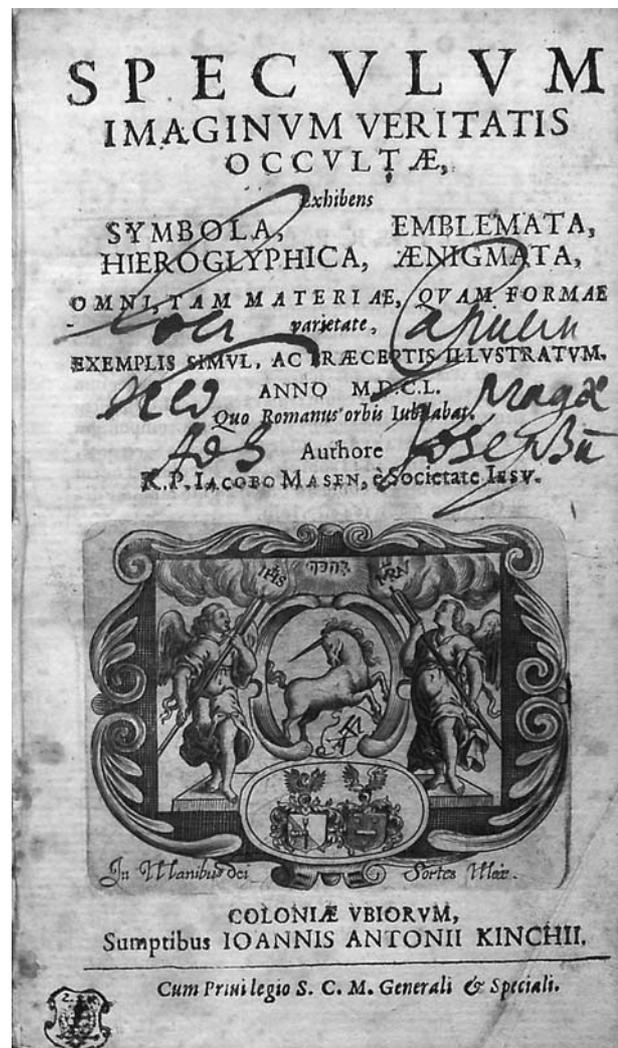


Fig. 1. Title page of the book by Jacob Masen, *Speculum Imaginum Veritatis Occultae*, Cologne in 1650

<sup>3</sup> MASEN, J.: *Speculum Imaginum Veritatis Occultae, exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, enigmata, omni, tam Materiae, quam formam varietate, exemplis simul. ac praeceptis illustratum...* Coloniae 1650, pp. 1-6, and „Index doctrinae totius iconomysticae“, s. p. Cf. also BAUER 1986, (see note 2), pp. 461-462; DIMLER 2007, *Jakob Masen's Imago Figurata* (see note 2), p. 105; MÁDL 2013, p. 229.

<sup>4</sup> „Unde in Sacra Scriptura tam frequens symbolorum usus, ut a sensibus remota, cum per se nequeant, per rem aliquam corpoream sibi utcunque similem, perque sensus nostros animum cognitionemque subeant, quod pluribus infra exemplis intelliges, cum usitata sacrarum literarum symbola exponam.“ Cit. MASEN 1650, (see note 3), p. 22.

of God are hidden (Romans 1.20). Before we stand in front of the God's face, we can recognize Him like in a mirror, or in an enigma, only partly. An emblem resembles a mirror in revealing meanings. Like a mirror, an emblem is a medium, in which the created things (*res creatae*) reveal themselves like images of Divine things. The created things are the grounds for the things depicted (*res pictae*). Such things can become mirrored images with new, hidden and enigmatic meanings, which can be understood only through an emblematic interpretation. With the help of our emblematic mirror, we can follow spiritual images, which – in the enigmatic way, through the created things – reveal to us the divine might, the wisdom and the excellence of virtues.<sup>5</sup>

The image of the world can be a physical or moral thing, which is able to represent something else than itself, in the sense of rhetoric figures. According to Masen, figural images include symbols, emblems, enigmas and hieroglyphs of real or fictive content. Symbols and emblems establish relations between similar things, while hieroglyphs and enigmas compare dissimilar things. Images can signify either natural (*ex natura*) contents (like the sun or an eagle), or conventional (*ex institutio*) contents (like a sceptre). It is possible to combine such motifs. Among natural motifs, the intelligent (or thinking) things (*res intelligens*) shall be distinguished from things non-intelligent (not thinking, *res non intelligens*). A symbol – according to Masen – is a figurative image representing a similarity of different non-intelligent things. An Emblem is an image representing virtues and behaviours of intelligent things through the similarity with the non-intelligent things. We do not represent one thing by the same thing (like a lion by

a lion) in a figurative image. The scale of figurative images is very wide and does not include just the natural thing, but also different products of human art, fables, inventions, conventions etc.<sup>6</sup>

According to its content, we can distinguish between heroic and moral symbols – the first signifies virtues, the latter vices. Both symbols and emblems consist of the image (*imago, figura*) and the inscription (*inscriptio*). For Masen, the inscription is a “body” of the emblem, while the image represents the “soul” of the emblem. The inscription is supposed to be concise and should rectify the vague freedom of figures. The image and the inscription can be followed by an exposition (*expositio, subscriptio*) – either prosaic or poetic. Neither the inscription, nor the exposition has an independent form – the form is established in the meaning of the entire symbol only. Masen did not like long and detailed expositions. According to him, the beholder's intellect will be better stimulated by a short, concise, but appropriately composed epigram. The exposition itself is not a constitutive component of an emblem. The explanation of symbols and emblems is the work of the interpreter, rather than of the inventor.<sup>7</sup>

The art of an iconographer dwells in the invention of the selected figure and inscription, chosen from the rich patristic exegetic tradition, and in original interpretation, which can also include play with words and anagrams. The four main sources of the iconographical invention and creation are “agreement” or “convention” (*conventia, proportia*), “disagreement” or “contradiction” (*repugnantia, oppositio*), “aversion” (*alienatio*) and “allusion” (*allusio*). These sources are able to add *argutia* to emblems – a kind of sophistry, refinement and persuasiveness.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> „Has in speculo hoc nostro animorum imagines prosequimur, quae Dei nobis potentiam, sapientiamque, quae mentis nostrae dignitatem, ac pulchritudinem, quae virtutis decus, excellentiamque in rebus creatis, tamquam per speculum in aenigmate exhibeant.“ Quoted from Masen, *Speculum* (see note 2), “Speculum imaginum figuratarum introductio lectoris”, s. p. Cf. also BAUER 1986, (see note 2), pp. 480-482; MÁDL 2013, (see note 2), p. 229.

<sup>6</sup> MASEN 1650, (see note 3), pp. 9-11, 525-531, 557-571; and „Index doctrinae totius iconomysticae“, s. p. Cf. also BAUER 1986, (see note 2), pp. 471-473, 508-528; VUILLEUMIER LAURENS 2000, (see note 2), pp. 263-266; DIMLER 2005,

(see note 2), pp. 171-172; DIMLER 2007, *Jakob Masen's Imago Figurata* (see note 2), pp. 106-107.

<sup>7</sup> MASEN 1650, (see note 3), pp. 457-462, 531-534; and „De symbolis speciatim“, s. p. Cf. also BALBINUS, B. A.: *Verisimilia Humaniorum Disciplinaryum, seu Iudicium Privatum de omni Litterarum (quas Humaniores appellant) Artificio...* Pragae 1666, pp. 198-199; BAUER 1986, (see note 2), p. 470; VUILLEUMIER LAURENS 2000, (see note 2), p. 257; DIMLER 2007, *Jakob Masen's Imago Figurata* (see note 2), p. 99, note 4.

<sup>8</sup> MASEN 1650, (see note 3), pp. 467-524. Cf. also BAUER 1986, (see note 2), pp. 461-463; VUILLEUMIER LAURENS

According to Masen, the mysticism of figurative images should have one of the three important significations: tropological (metaphorical), allegorical or anagogical. Each of these significations is suitable for a different branch of content: the tropological sense (*sensus*) should be used to explain the habits and court duties of the political personalities. The allegorical sense corresponds with matters of the faith. The anagogical sense corresponds with matters, which are surpassing us, “our only hope” – our Redeemer, the triumphant Church, and the heavenly life.<sup>9</sup>

The “iconomystical” theory of Masen is very complex. It offers a detailed examination of the relation between image and word with tools of rhetoric and poetics. The basis of Masen’s theory dwells in neoplatonic philosophy. Masen was well acquainted with older theories of emblems, but his work surpasses many others in its profoundness, detailed elaboration and subtleness of thinking. The book *Speculum Imaginum Veritatis Occultae* also contains several original ideas and approaches. In this book, Masen demonstrates theoretical explanations of selected examples of the literary emblems, without any images (the images are only briefly described). These emblems on different themes were composed by the author himself. These examples show Masen to be not a tedious theoretician, but rather a very intelligent and gifted poet.

Masen’s work had been evidently well known to scholars in Central Europe, where the principal schools were run by Jesuits. We can learn about the

impact of Masen’s work from the writing of a Czech Jesuit scholar, Bohuslav Balbín (1621–1688), who was Masen’s admirer. Balbinus writes in his *Verisimilia humaniorum disciplinarum*, published in Prague in 1660, that all “advanced poets should read Masen’s work days and nights”, because Masen is “the leading teacher of our time”. According to Balbinus, only Masen can teach perfectly about symbols, all other books on this topic are of no use!<sup>10</sup>

An exquisite example of the reception of Masen’s emblematic treatise *Speculum Imaginum Veritatis Occultae* can be found in the above-mentioned pilgrim church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary at Svatý Kopeček [Holy Hill] near Olomouc in Moravia. This large church of the Roman type was built by the Premonstratensian monastery of Hradisko in Olomouc from a project by Giovanni Pietro Tencalla (1629–1702) in 1669–1675. Accordingly, in 1675–1677 it got its stucco and painterly decoration. The authors of the paintings on the ceilings of the long choir and of the nave are Martin Anton Lublinsky (1636–1690) from Olomouc and most probably Giacomo Tencalla (1644–1689) from Bissone [Ticino]. While the latter was – according to our knowledge – responsible only for the execution of the fresco paintings, the creator of all the designs was Lublinsky.<sup>11</sup> [Fig. 2]

Martin Anton Lublinsky is one of the most remarkable personalities of cultural and artistic life in Moravia of the seventeenth century. He was born

2000, (see note 2), pp. 254–255; DIMLER 2007, *Jakob Masen’s Imago Figurata*, pp. 98–100; GRUHL 2008, (see note 2).

<sup>9</sup> MASEN 1650, (see note 3), p. 8. Cf. also DIMLER 2007, *Jakob Masen’s Imago Figurata* (see note 2), p. 104.

<sup>10</sup> BALBINUS 1666, (see note 7), pp. 88, 95, 100, 159, 205; BALBÍN, B.: *Rukověť humanitních disciplín*. Praha 2006, pp. 212–214, 226–227, 232–233, 340–341. Cf. also KONEČNÝ, L.: Bohuslav Balbín a emblematika. In: KONEČNÝ, L.: *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematiky*. Praha 2002, pp. 44–71; KONEČNÝ, L.: The Emblem Theory and Practice of Bohuslav Balbín, S. J. In: CULL, J. T. – DALY, P. M. (edd.): *In Nocte Consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa* [=Saecula spiritalia 46]. Baden-Baden 2011, pp. 223–238.

<sup>11</sup> For the history of the pilgrim church and its decoration cf. [SIEBENAICHER, M.]: *Mons Praemonstratus, Das ist:*

*Aussführliche Beschreibung deß heilig- und mit Gnaden leuchtenden Mariae Bergs...* Ollmütz 1679; [SIEBENAICHER, M.]: *Mons Praemonstratus, To gest: Důvodně Popsánj Swatě a Milostmi mnohými se stěknýj Marie Hory...* W Holomaucy 1680; EICHLER, K.: *Poutní místa a milostné obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku I*. Brno 1888, I/2, pp. 202–221; TÍKAL, J.: *Zprávy o olomouckých památkách v díle J. P. Cerronibo: „Skizze einer Geschichte der bildenden Künste“* [Dissertation – Palacký University in Olomouc]. Olomouc 1954, pp. 59–95, 214–232; ŠEVEČEK, L.: *Mališská výzdoba poutního kostela na Kopečku u Olomouce z doby baroka. Příspěvek k barokní ikonografii* [Dissertation – University of Jan Evangelista Purkyně in Brno]. Brno 1973; SMEJKAL, B.: *Svatý Kopeček. Poutní chrám Navštívení Panny Marie* [=Církevní památky 14]. Olomouc 1994; SLÁDEK, M. (ed.): *Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy*. Praha 1995, pp. 93–104; MLČÁK, L.: *Manýristická mariánská poutní kaple na Svatém Kopečku u Olomouce*. In: *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci*, 9 (28/2000), 2001, pp. 88–110; OPPELTOVÁ, J. – KROUPA, J.: Olomouc – Svatý Kopeček. In: FOLTÝN, D.

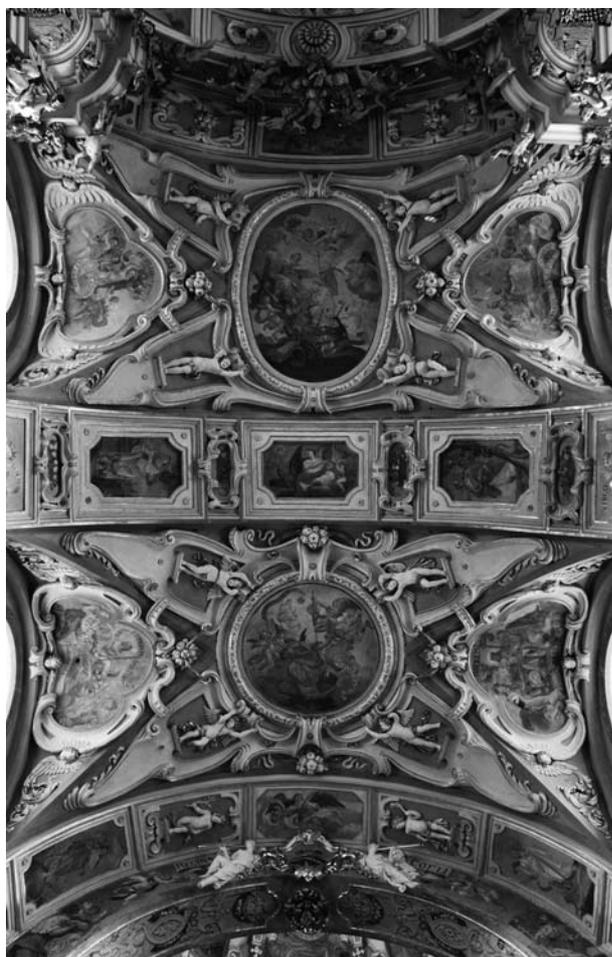


Fig. 2. Decoration of the vault in the church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary, ca. 1675, Svatý Kopeček near Olomouc

(ed.): *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*. Praha 2005, pp. 525-529; SUCHÁNEK, S.: *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18. století*. Brno 2007, pp. 217-253, 339-345; MÁDL, M.: Distinguishing – Similarities – Style. Carpofo and Giacomo Tencalla in Czech Lands. In: *ARS*, 40, 2007, pp. 225-236; MÁDL, M.: Giacomo Tencalla and ceiling painting in 17th-century Bohemia and Moravia. In: *Umění*, 56, 2008, pp. 38-64; MÁDL, M.: Giacomo Tencalla: un pittore dimenticato di Bissonne e la sua opera in Boemia e in Moravia. In: *Bollettino storico della Svizzera Italiana*, 111, 2008, pp. 357-394; TOGNER, M.: *Barokní malířství v Olomouci*. Olomouc 2008, pp. 43-45, 62; TOGNER, M.: *Malířství 17. století na Moravě*. Olomouc 2010, pp. 61-63, 123-127; ZAPLETALOVÁ, J.: První štukatéři ve službách olomouckého biskupa Karla z Lichtensteina – Castelkorna. In: JAKUBEC, O. – PERŮTKA, M. (edd.): *Olomoucké baroko II – Výtvarná kultura let 1620–1780* (catalogue). Olomouc 2010, pp. 161-166; ZÁPALKOVÁ, H.: Štuková výzdoba klenby. In:

in Silesia, but studied philosophy at Jesuit Schools in Olomouc, where he later became a member of the Augustinian order of Lateran Canons. At the same time he was a draftsman, painter and artistic advisor to the prince bishop Karl Lichtenstein-Castelcorn. He was particularly successful as a designer of engravings. He was an inventor of many thesis prints for the graduates of the university, with a very complex allegorical and emblematic content, in which he demonstrated not only all his skills, but also knowledge and intellectual ambitions.<sup>12</sup>

Almost all the ceiling paintings in the church, except those in the side chapels, celebrate the Virgin Mary in an allegorical and emblematic way. According to the description by Ambrosius Malder, a member of the Premonstratensian community and the author of its chronicle, the ceiling of the nave is decorated by various Symbols and Emblems accommodated to the Virgin Mary (“In navi Ecclesiae fornicem ornant varia Symbola & Emblemata Beatæ Virtinis Mariæ accommodate”). The distinction between symbols and emblems, which Ambrosius Malder made, was most probably based on the above-mentioned definition by Masen, too.<sup>13</sup>

*Ibidem*, pp. 167-168, cat. no. 46; MÁDL, M.: Cyklus maleb s mariologickými motivy. In: *Ibidem*, pp. 265-267, cat. no. 111; MLČÁK, L.: Salve Regina se starozákonnými předobrazy Panny Marie. In: *Ibidem*, pp. 267-268, cat. no. 112; MLČÁK, L.: Nástěnné malířství baroka v Olomouci. In: *Ibidem*, pp. 237-264; OPPELTOVÁ, J.: Premonstrátská kanonie Hradisko u Olomouce a její kulturní prostředí. In: JAKUBEC, O. – PERŮTKA, M. (edd.): *Olomoucké baroko III – Historie a kultura*. Olomouc 2011, pp. 53-65; ZAPLETALOVÁ, J.: Ticinští štukatéři na Moravě. Okruh Quirica Catelliho a Carla Borsy. In: MÁDL, M. (ed.): *Tencalla I*. Praha 2012, pp. 275-301 (292-293); ZAPLETALOVÁ, J.: Castelli versus Borsia: klíč k atribucím štukatur. In: DANIEL, L. – HRADIL, F. (edd.): *Město v baroku, baroko ve městě* [=Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci – Společenské vědy. Supplementum]. Olomouc 2013, pp. 137-145; MÁDL 2013, (see note 2).

<sup>12</sup> For the oeuvre of Lublinský cf. MLČÁK, L.: Nová zjištění k životu a dílu olomouckého malíře Antonína Martina Lublinského. In: *Vlastivědný věstník moravský*, 56, 2004, pp. 15-24; TOGNER, M.: *Antonín Martin Lublinský 1636–1690*. Olomouc 2004; ZELENKOVÁ, P.: *Martin Antonín Lublinský jako inventor grafických listů. Pohled do středoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století*. Praha 2011.

<sup>13</sup> Cf. Diaries of Ambrosius Malder, Moravský zemský archiv v Brně [Moravian Land Archive in Brno], Collection Cerroni,

It was Martin Anton Lublinsky, the inventor of the decoration, who was evidently well acquainted with the treatise *Speculum Imaginum Veritatis Occultae* by Masen. Several emblematic paintings in the church, devoted to the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary, are directly related to the literal emblems invented by Masen, but just two or three of them more or less directly illustrate Masen's texts. The first of them, situated on the arch between the nave and organ tribune, shows the mirror, reflecting sun rays, which make brushwood burn. It also contains a Latin inscription: "VIS MAIOR IN ARCTO EST" [Force Majeure is near].<sup>14</sup> [Fig. 3] The epigram composed by Masen and two quotations from other authorities published in his book help us to understand the hidden Mariological sense of the painting:

"Speculum concavum quo collecti solis radii sarmenta inflammant.

*Vis maior in arcto est.*

Solis ut in speculo radorum cogitur ignis,  
Unde bibunt fusas arida ligna faces:  
Sic trahit immensum virgo sub viscera Numen,  
Unde suas flammis orbis amoris habet.

Lumen praeifulgens quo mundus illuminatur.  
S. Ephr[aim]. de laud[ibus]. B[eatae]. V[irginis].  
Splendor mystici sideris in occidui. But[eus]. in  
hym[nis]."<sup>15</sup>

[Concave mirror, which burns brushwood by collected sun rays.

*Force majeure is near.*

Like the fire is caused by sun rays in the mirror,  
And the dry wood is absorbed by it,  
Also Virgin attracts the immense divine might,  
And preserves the flames of love in herself.

inv. no. G 12 II / 238, *Ambrosius Malder Canonicus Regularis ordinis Praemonstratensis Canonicae Gradicensis prope Olomutium conscripsit* (msc.), fol. 185-284; Strahov Library in Prague, inv. no. DJ 1 15, msc. *Ortus et Progressus*. See *Mons Praemonstratus* 1679, (see note 11), p. 106; *Mons Praemonstratus* 1680, (see note 11), pp. 91; Moravský zemský archiv v Brně [Moravian Land Archive in Brno], Collection Cerroni, inv. no. G 12 I



Fig. 3. Emblem "VIS MAIOR IN ARCTO EST", church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary. Martin Anton Lublinsky – Giacomo Tencalla, ca. 1675, Svatý Kopeček near Olomouc

The clearest light, which shines on the entire world.

St. Ephraim, from the Lauds of Virgin Mary.  
Shine of the mysterious star on west. Buteus in Hymns.]

/ 32, Johann Peter Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I*, 1807, fol. 78-86. Cf. also TÍKAL 1954, (see note 11), pp. 63-74, 214-220; MLČÁK 2001, (see note 11), pp. 96-97.

<sup>14</sup> MÁDL, M.: Zápalné zrcadlo: "VIS MAIOR IN ARCTO". In: MÁDL 2013, (see note 2), pp. 338-340, cat. no. VI/7.b1.



Fig. 4. Emblem “IN PARVO TOTVS”, church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary. Martin Anton Lublinsky – Giacomo Tencalla, ca. 1675, Svatý Kopeček near Olomouc

In the book by Masen, this emblem is presented as an example of the difference: “Exempla autoris ad fontem tertium alienatorum”. In the church, there is a pendant in the painting, which represents a mirror, reflecting the image of sun, and contains a Latin inscription: “IN PARVO TOTUS” [In small everything].<sup>16</sup> [Fig. 4] It corresponds with Masen’s literal emblem:

“Speculum planum in quo sol repraesentatur. *In parvo totus.*”

Qui terras superat, speculari totus in orbe  
Cernitur immixtis Phoebus ab axe rotis.  
O quam dissimilis speculo, similisque Maria est!  
Hoc totum orbe diem continet, illa Deum.

Speculum intellectuale contemplativae cognitionis. Andr[as]. Cret[ensis]. in sal[utationem]. Angel[icam].  
Speculum cunctarum virtutum. Amb[rosius]. 1[iber]. 2 de [institutione] virg[ins].<sup>17</sup>

[Plane mirror, which represents the sun.  
*In small everything.*

Phoebus, who overwhelms the world,  
Sends sun rays from the sky.  
Oh, how dissimilar to mirror, rather to Mary similar is!  
The sun entire world embraces, but she the God does.

Spiritual mirror of the contemplative understanding. Andreas of Crete in Angelic Greeting.  
Mirror of all Virtues. St. Ambrose, About Virgins. Book 2.]

This emblem is also presented as an example of the difference in the book by Masen. If we compare these two emblems and observe them carefully, we might be surprised by a mistake or an intentional switch of motifs. While Masen’s text speaks about a concave mirror burning the wood, the painter depicted a plane mirror. On the other side, where Masen speaks about a plane mirror properly reflecting the image of the sun, the painter had depicted a concave one (or a convex one – the depiction is not completely clear in this sense). In the seventeenth century, research into different types of mirrors was an important part of physics. It was well-known that

<sup>15</sup> Quoted from MASEN 1650, (see note 3), p. 514.

<sup>16</sup> MÁDL, M.: Emblém “IN PARVO TOTUS”. In: MÁDL 2013, (see note 2), pp. 340, cat. no. VI/7.b2.

<sup>17</sup> Quoted from MASEN 1650, (see note 3), pp. 514-515.

only the concave, but not the plane mirror, can cause a fire from collected sun rays. We are not aware, why the painters switched the two motifs on the vault of the church and whether or not the switch was intentional.

The third selected example, also employing the motif of a mirror, can be found on the arch between the nave and cupola in the church. It shows an eagle and a woman watching the sun. The woman has a mirror, reflecting the sun, in her hand. Next to her, an angel is observing the sun with a telescope. A Latin inscription says: “SINE MACULA” [Without Macula].<sup>18</sup> [Fig. 5] The meaning of the painting can be partly explained on the base of the emblem invented by Masen and presented as an example of an agreement or proportion in his treatise:

“Aquila solem intuens. Sola capax solis.

*Par aquilae Virgo est, caelesti lumine gaudet:*

*Illa capax magni Solis, et illa Dei,*

Seraphim incomprehensae visionis. Epi[phanus]. or[at]io. de Deip[ara].”<sup>19</sup>

[Eagle watches Sun.

*The only one capable to regard sun.*

Equal to eagle is Virgin, they both celebrate heavenly light:

Eagle can stand the Sun, but Virgin the God can.

Incomprehensible to the eyes of Seraphs. Epiphanius in Sermon on Mother of the God.]

Masen’s emblem can clearly explain the motif of the woman, the eagle, the sun and even the angel with a telescope, but it does not say anything about a mirror. The inscription proposed by Masen is different, too. The motif of the mirror and the in-



Fig. 5. Emblem “SINE MACULA”, church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary. Martin Anton Lublinsky – Giacomo Tencalla, ca. 1675, Svatý Kopeček near Olomouc

scription “SINE MACULA” presented on the fresco painting follow another source, most probably taken from the compendium *Mondo simbolico* by Filippo Piccinelli.<sup>20</sup>

This adaptation of Masen’s example in the painting clearly shows in this particular case that the inventor, Martin Anton Lublinsky, did not want just to copy or reproduce Masen’s emblems, but rather to work with them in a creative way. For him, Masen’s treatise was not only a rich source of interesting samples, but also, in particular, a guide as to how one can compose original allegorical images, symbols and emblems.

The hidden “figurative” content can be recognized in other scenes and motifs depicted on the ceiling of the church’s nave, including the largest painting in the centre of the vault.<sup>21</sup> [Fig. 6] The image represents the Virgin Mary in white suite, kneeling on the top of a small hill, surrounded by

<sup>18</sup> MÁDL, M.: Dívka s orlicí: „SINE MACULA“. In: MÁDL 2013, (see note 2), pp. 291-299, cat. no. VI/4.c8; MÁDL, M.: Emblém “SINE MACULA” v kostele Navštívení P. Marie na Svatém Kopečku. In: KONEČNÝ, L. – SLAVÍČEK, L. (edd.): *Libelus Amicorum Bekeť Bukovinská*. Praha 2013, pp. 298-319.

<sup>19</sup> Quoted from MASEN 1650, (see note 3), p. 480.

<sup>20</sup> PICINELLI, F.: *Mondo Simbolico*. Venetia 1670, pp. 22-23.

<sup>21</sup> MÁDL, M.: Oslava Neposkvřněného početí P. Marie a Božího vtělení: “OPUS AETERNI CONSILII” / “FUNDAMENTA EIUS IN MONTIBUS SANCTIS”. In: MÁDL 2013, (see note 2), pp. 291-299, cat. no. VI/4.c8.

roses and lilies – symbols of Mary’s purity. In front of her, God the Father and the dove of the Holy Spirit appear, with a coat over Mary’s head, as described in the Gospel of Luke (Luke 1.35): “The Holy Ghost shall come upon thee, and the power of the most High shall overshadow thee...” The shining monogram “IHS”, depicted between God the Father and the Virgin, signifies the Incarnation of the Son of God, Jesus Christ. The scene is surrounded by angels. Under the hill, on which Mary kneels, a snake with an apple, overwhelmed by a rock – “the stone cut out of a mountain without hands” from the Prophet Daniel (Daniel 2.34) – is depicted as the allusion to the Immaculate Conception.

Corresponding with the text of the Gospel of Luke, the moment of the actual Incarnation of the Son of God is most usually represented as the Annunciation, where the Archangel Gabriel conveys the joyous message of the Incarnation to the Virgin in her house in Nazareth. Nevertheless, the fresco painting in the pilgrim church shows the Virgin Mary kneeling in the centre of the countryside. The explanation can be found between the image and the included inscriptions. The first of them, “OPUS AETERNI CONSILII” [The Work of the Eternal Counsel], emphasizing the eternal dimension of God’s intentions, is attributed to Augustine. The second one, “FUNDAMENTA EIUS IN MONTIBUS SANCTIS” [The foundations thereof are in the holy mountains] is the incipit of Psalm 86 (87). This quotation can be understood as an allusion to the name of the place: “in montibus sanctis”, at Holy Hill, as the locus of the pilgrim church. However, the further passage of the Psalm is even more important for the content of the image: “Shall not Sion

say: This man and that man is born in her? And the Highest himself hath founded her.”

St. Augustine, on whose rule and teaching the spirituality of Premonstratensians, the patrons of the church at Holy Hill, was based, explains this part of Psalm 86 (87) in his *Enarrationes in Psalmos* as follows: “Behold, through whom they come; ‘Sion, my mother, a man shall say; and a man was born in her, and Himself the Most High has founded her’. What, my brethren, can be clearer? Truly, because ‘very excellent things are spoken of you, thou city of God.’ Lo, ‘Sion, O mother, a man shall say.’ What man? ‘He who was born in her.’ It is then the man who was born in her, and He Himself has founded her. Yet how can He be born in the city which He Himself founded? It had already been founded, that therein He might be born. Understand it thus, if you can. ‘Mother Sion, he shall say;’ but it is ‘a man’ that ‘shall say, Mother Sion; yea, a man was born in her;’ and yet ‘he has founded her’ (not a man, but), ‘the Most High.’ As He created a mother of whom He would be born, so He founded a city in which He would be born. What hope is ours, brethren! On our behalf the Most High, who founded the city, addresses that city as a mother: and ‘He was born in her, and the Most High has founded her.’”<sup>22</sup>

For Augustine, the expression “Mater Sion”, created by God and herself giving the birth to God, was rather the metaphor for the Church. However, the use of the feminine for the name “Sion” in the Latin Vulgate Bible encouraged exegetes to interpret the expression “Mater Sion” as a prefiguration of the Virgin Mary. We can read such an explanation by Venantius Honorius Fortunatus, the Christian author of the sixth century, in his poem *De partu Virginis*:

<sup>22</sup> “Mater Sion dicet homo. Et homo factus est in ea, & ipse fundavit eam altissimus. Quid apertius fratres? Vere quia gloriosissima dicta sunt de te civitas Dei: Ecce mater Sion dicet homo. Quis homo? Qui homo factus est in ea. In ea ipse factus est homo, & ipse eam fundavit. Quomodo in ea factus est, & ipse eam fundavit? Ut in ea fieret homo, iam fundata erat. Sic intellige, si potes. Etenim mater Sion dicet, sed homo, Mater Sion dicet, homo autem factus est in ea. Ipse autem fundavit eam, non homo, sed altissimus. Sic fundavit civitatem in qua nasceretur, quomodo creavit matrem, de qua nasceretur. Quid est hoc fratres? Quales promissiones, quantam spem tenemus? Ecce propter nos altissimus qui fundavit civitatem,

mater dicit ipsi civitati, & homo in ea factus est, & altissimus eam fundavit. Quasi diceretur, Unde ista scitis? Cantabimus haec omnes, & cantat hoc in omnibus Christus. Homo propter nos, Deus ante nos. Sed quid magnum ante nos? Ante terram & caelum, ante saecula. Hic ergo homo propter nos factus est in ea, idem ipse altissimus fundavit eam.” Quoted from AUGUSTINUS, A.: *Enarrationes in Psalmos Davidis*. In: *Opera Omnia* VIII. Lugduni 1664, p. 346. Translated by J. E. Tweed. From *Nicene and Post-Nicene Fathers*. First Series, Vol. 8. (Edited by Philip Schaff), Buffalo, NY 1888; Revised and edited for New Advent by Kevin Knight (<http://www.newadvent.org/fathers/1801.htm>).

“Mater Sion, dicit, homo, et homo factus in illa est, Ipse hanc fundavit, factus in ipsa et homo est. Sic quoque qui fundavit eam, est altissimus ipse, Naec Sion mater, virgo Maria fuit.”<sup>23</sup>

[Mother is Sion, a man shall say,  
and a man was done in her,  
in her, whom He himself had established,  
a man was born,  
He, who Himself had founded her,  
is the Most High,  
Mother Sion was Virgin Mary.]

Later, Psalm 86 (87) and other Old Testament texts became important arguments in the disputes about the Immaculate Conception of the Virgin Mary, which were still alive in the seventeenth century. As is well known, various Catholic theologians including members of the Dominican order argued against the Immaculate Conception believing, with reference to some authorities including Thomas Aquinas, that the Virgin could not be liberated from the law of the original sin at the very moment of her conception, before her soul was poured into her body. This presumption corresponded with earlier Aristotelian tradition, according to which the soul was poured into the body only several days after the conception and any soul could not be simply liberated from the original sin at the very moment of the conception because it still did not exist. On the other hand, the advocates of the Immaculate Conception argued in a sophisticated way that the Virgin Mary pre-existed and was saved from every



Fig. 6. Emblem “OPUS AETERNI CONSILII”, church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary. Martin Anton Lublinsky – Giacomo Tencalla, ca. 1675, Svatý Kopeček near Olomouc

sin in God’s mind and in his eternal counsel before the Creation of the world.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Quoted from FORTUNATUS, V. H.: De partu Virginis. In: *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum* II. Aureliae Allobrogum 1611, p. 812; BIGNE, M. de la: *Magna Bibliotheca Sanctorum Patrum*. Coloniae Agrippinae 1618, p. 363.

<sup>24</sup> For the doctrine and the cult of the Immaculate Conception cf. NIEREMBERGIUS, J. E.: *Opera Parthenica de Super-Excimia et Omni-Moda Puritate Matri Dei*. Lugduni 1659; MALOU, J. B.: Histoire de la définition dogmatique de l’immaculée conception de la très-sainte Vierge Marie. In: BOURASSÉ, J. J. (ed.): *Summa Aurea de laudibus beatissimae Virginis Mariae, Dei genitricis sine labe conceptae...* VIII, Lutetiae Parisiorum 1862, pp. 481-584; PODLAHA, A.: Učení o neposkvrněném početí Panny Marie v Čechách před prohlášením toho za dogma. In: *Časopis katolického duchovenstva*, 45, 1904, pp. 472-494, 553-569, 638-642; 46, 1905, pp. 39-45, 135-144; O’CONNOR,

E. D. (ed.): *The Dogma of the Immaculate Conception: History and Significance*. Notre Dame, IN 1958; FEHLNER, P. M.: The Predestination of the Virgin Mother and Her Immaculate Conception. In: MIRAVALLE, M. I.: *Mariology: A Guide for Priests, Deacons, Seminarians, and Consecrated Persons*. Goleta 2007, pp. 213-276; SÖLL, G.: *Mariologie* [=Handbuch der Dogmengeschichte III/4]. Freiburg im Breisgau – Basel 1978; BÄUMER, R. – SCHEFFCZYK, L. (edd.): *Marienlexikon* VI. Regensburg – St. Ottilien 1994, pp. 519-532; WOLF, V.: *Neposkvrněné početí Panny Marie v průběhu historie*, Olomouc 2005. For the iconography cf. also LEVI D’ANCONA, M.: *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. New York, N. Y. 1957; ROYT, J.: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999, pp. 214-223; ROYT, J.: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, pp. 189-219; MÁDL 2013, (see note 2), pp. 206-215.

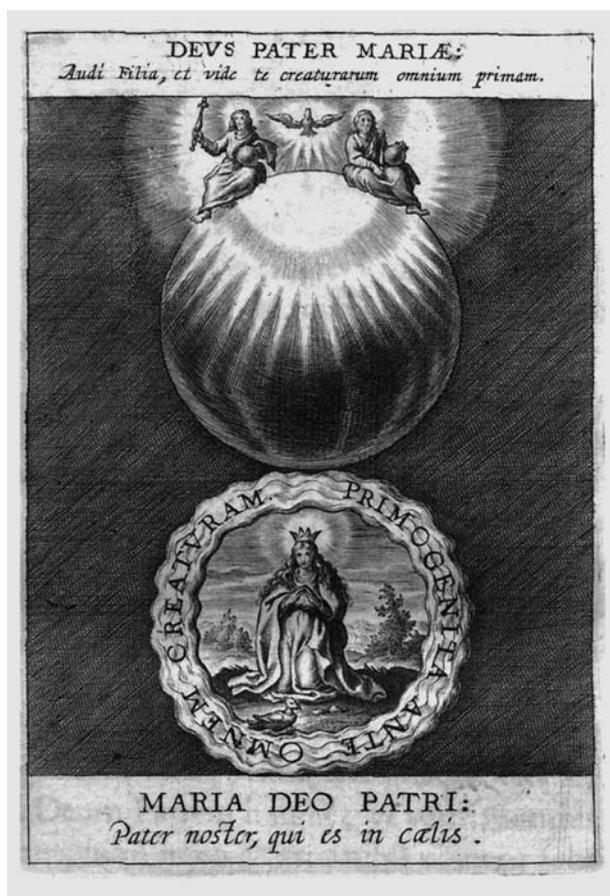


Fig. 7. Image of the Virgin Mary in the book by Pedro Bivero, *Sacrum Oratorium piarum Imaginum Immaculatae Mariae*, Antvers 1634

Such arguments can be found in many early modern theological treatises on the Immaculate Conception. As an example, we can mention the emblematic book *Sacrum Oratorium piarum imaginum Immaculatae Mariae* by the Spanish Jesuit Pedro de Bivero, published in Antwerp in 1634. [Fig. 7] One of the emblems shows the Creation, where the Holy Trinity with the Globe is depicted in the upper part,

<sup>25</sup> “MIRA effigies Primogenitae Dei MARIAE, quae cum adhuc esset in divinae mentis Sacratio, Creatori Omnium Deo praesens erat, & opera creationis promovebat, & componebat. Sacram hanc praerogativam recognoscit ipsa in se | Prov. 8, 27 | : Quando praeparabat caelos, aderam: quando certa lege, & gyro vallabat abyssos: quando aethera firmabat sursum, & librabat fontes aquarum: quando circumdabat mari terminum suum, & legem ponebat aquis, ne transirent fines suos: quando appendebat fundamenta terrae. Cum eo eram cuncta componens.

while the Virgin Mary in the Garden of Paradise, surrounded by waters and with the inscription “PRIMOGENITAS ANTE OMNEM CREATURAM” [Firstborn before all creatures], is represented in the lower part of the image. Bivero explains with reference to the Book of Proverbs: “Admirable image of Virgin Mary, the firstborn daughter of God, who had existed in God’s mind and had been presented in God, the Creator of All, supported and participated in work of Creation: ‘When he prepared the heavens, I was present: when with a certain law and compass he enclosed the depths: When he established the sky above, and poised the fountains of waters: When he compassed the sea with its bounds, and set a law to the waters that they should not pass their limits: when he balanced the foundations of the earth; I was with him forming all things...’ (Proverbs 8. 27)”<sup>25</sup>

The painting in the church at the Holy Hill, like the emblem by Bivero, does not represent a historical moment of the Incarnation, which would suppose the presence of different attributes of Maria’s house in Nazareth, like a kneeler, a chair, a bed, a curtain, a window, a book, etc. The fresco painting does not show any of these products of human work. Instead, the scene is situated in natural surroundings, in the garden of Paradise, before historical time. The image does not show a scene of human history but represents the pre-existence of the Immaculate Conception of Virgin Mary and the Incarnation of the Redeemer in God’s eternal plan of Salvation.

The fresco paintings in the church of the Visitation of Virgin Mary are to be read in the way described by Jacob Masen. They are composed of various quite easily recognizable motifs. However, the representation of such motifs is not the purpose of these “figurative images”. Their meaning is hidden, “translated”. The inscriptions are coherent parts of the emblematic motifs – they neither offer

Aderat in effigie, refulgebat in idea, prima Dei filia MARIA; tanti apud Deum Patrem habita, ut cum mundus conderetur, nihil in eo creari, nihil voluerit fabricari, cui non assisteret ipsa: de qua Bernardus Serm. 3. super Salve enuntiat: Propter hanc totus mundus factus est. Ipsa est quae prima fundamenta mundi iecit: quapropter Bonaventura Psalm. 118. Dispositione tua, inquit, perseverat mundus, quem, & tu cum Deo fundavit ab initio.” Quoted from BIVERUS, P.: *Sacrum Oratorium piarum Imaginum Immaculatae Mariae*. Antverpiae 1634, pp. 7-8.

an independent meaning, nor is the meaning of the title a substitute for the images. They help rather to encourage further interpretation. Nevertheless, the correct interpretation requires wider knowledge of particular theological texts. Without such knowledge, most of the paintings in the church remain meaningless.

We can assume that the emblematic images designed by Martin Anton Lublinsky, based on Masen's

theory of emblems and partly inspired by Masen's own emblems, were understandable to a few scholars equipped with a good knowledge of rhetoric and theology around 1700. A question can be asked, how much these emblematic motifs could have been appreciated and understood by thousands of pilgrims who came every year from different towns and villages. We can just assume that the meaning of the paintings remained hidden for most of them.

## „Ikonomystika“ Jacoba Masena a výzdoba poutního kostela na Svatém Kopečku u Olomouce

### Resumé

Historikové umění zaměřeni na středoevropské umění raného novověku si někdy stěžují na nedostatek dobových traktátů, které by jim umožnily hlubší pochopení uměleckých idejí, konceptů i formálních aspektů uměleckých děl. Na rozdíl od Itálie, Francie, Španělska a některých dalších západoevropských zemí umělci a teoretikové umění ve střední Evropě o umění mnoho nepsali a dlouho zde existovalo jen málo institucí, které by podporovaly teoretickou reflexi uměleckých projevů. Zdá se nicméně, že ve středoevropských zemích se velkému zájmu těšila rétorická a emblematická literatura, která se mimo jiné věnovala také teorii obrazu v jeho vztahu k řeči a k literatuře. Článek je věnován teoretickému emblematickému dílu německého jezuita Jacoba Masena, který ve své knize *Speculum Imaginum Veritatis Occultae*, nabídl promyšlený systém a komplexní výklad „figurativních“ (metaforických) obrazů. Masenova práce, poprvé vydaná roku 1650, se dočkala řady

reedic a došla velké obliby. Český jezuitský učenec Bohuslav Balbín ji vřele doporučoval ke studiu všem poetům, neboť jedině Masen prý dokáže dokonale poučit o symbolech a dalších knih na toto téma již není třeba. S knihou byl podle všeho dobře obeznámen také olomoucký vzdělaný augustinián a malíř Martin Antonín Lublinský (1636 – 1690), autor návrhů řady univerzitních tezí a grafických listů se složitým symbolickým, alegorickým a emblematickým obsahem. Lublinský rovněž navrhl malířskou výzdobu poutního chrámu Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce, kterou podle jeho předloh provedl kolem roku 1675 italský malíř Giacomo Tencalla (1644 – 1689). Některé z nástrojných maleb reprodukují literární emblémy, které ve své knize uvedl Jacob Masen. Většina emblematických maleb v kostele je pak navržena nově, ovšem v duchu Masenovy teorie figurativních obrazů.

## Barocke Konzepte, Entwürfe und Beschreibungen von Wandmalereien in den Jesuitenkirchen und – Kollegien der Böhmisches Jesuitenprovinz

Petra OULÍKOVÁ

Für die barocke Kunst ist ihre Konzeptionalität typisch. Die Ausschmückung von Kirchenbauten, Klöstern, Herrschersitzen sowie Adelsresidenzen war gründlich durchdacht.<sup>1</sup> Das gilt selbstverständlich auch für die durch den Jesuitenorden errichteten Kirchen und Kollegien, also den Orden, der durch sein bedeutendes Wirken an der Gestaltung der barocken Kunst und Bildung der damaligen Gesellschaft teilnahm.

Einem einheitlichen Konzept konnte die ganze innere Ausschmückung der Kirche folgen oder auch nur die Wandmalereien, welche die Gewölbe des Langhauses, des Presbyteriums sowie der anliegenden Räumen der Seitenkapellen bedeckten. Das bekannteste und zugleich erste theologisch durchdachte Programm einer Dekoration eines Kirchenraums wurde in der Mutterkirche in Il Gesù in Rom realisiert.<sup>2</sup> Nicht weniger gründlich wurde auch das Dekorationsprogramm weiterer Ordens-

kirchen konzipiert, z.B. das erste Programm der St. Ignatius-Kirche in der Prager Neustadt, das wegen des Mangels an Finanzmitteln schließlich nicht verwirklicht wurde.<sup>3</sup>

Die Vorbereitungsphase für die Anfertigung von Wandmalereien unterschied sich in Jesuitenbauten nicht von anderen kirchlichen oder weltlichen Realisierungen. Die geeignete Thematik, das ikonographisch-ikonologische Konzept erstellte in der Regel der Auftraggeber oder er ließ es durch seine Kunstberater anfertigen. Die Autoren der Konzepte konnten die Vorsteher der Ordensniederlassung, der Rektor der Kirche oder des Kollegiums, der Probst des Professhauses, der Regent des Seminar oder der Universitätskanzler sein, die dann den Vertrag mit den Künstlern schlossen. Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass das inhaltliche Programm eine Person mit Kenntnissen in Kunst und Theologie ausarbeitete, die im Rahmen des Jesuitenordens eine Funktion als

<sup>1</sup> TIETZE H.: Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken. In: *Jahrbuch der kunstgeschichtlichen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 1911–1912, S. 1-28; SCHWARZ, K. L.: Zum ästhetischen Problem des Programms und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI, 1937, S. 79-88; MRAZEK W.: *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*. Wien 1953; IDEM: Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich: Versuch einer Typologie. In: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*. Salzburg 1983, S. 195-201; Concetismo. In: BAUER, H.: *Barock: Kunst einer Epoche*. Berlin 1992, S. 183-216; Die Konzepte. In: BAUER, H.: *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*. München – Berlin

2000, S. 18-31; ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M.: Bohatá pokladnice konceptů a idejí. Ikonografické programy a jejich tvůrci v období baroka na Moravě. In: *Opuscula Historiae Artium*, 61, 2012, č. 2, S. 134-155.

<sup>2</sup> HIBBARD, H.: Ut picture sermones, The First Painted Decoration of the Gesu. In: WITTKOWER, R. – JAFFE, I. B. (Hrsg.): *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. New York 1972, S. 29-49.

<sup>3</sup> NEVÍMOVÁ, P.: Ikonografický program původní výzdoby jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě. In: *Umění*, 45, 1997, č. 2, S. 186-201.

Historiker, Pädagoge oder eines bedeutenden Predigers bekleidete. Aus der großen Menge von Wandmalereien, welche die Jesuitenkirchen in der ehemaligen böhmischen Jesuitenprovinz schmückten, ist bislang nur der Autor des Programms des Freskenzyklus in der Kirche Mariä-Himmelfahrt in Brünn bekannt. Aus den Eintragungen im *Liber Consultationum collegii brunensis* geht hervor, dass das Programm der Fresken P. Heinrich Mehrer SJ, damaliger Professor für Rhetorik am Brünnener Jesuitengymnasium, konzipiert hat. Nur zu vier Gewölbefresken in den Seitenschiffen hat sich das Programm erhalten und zwar zu Malereien, die sich auf die dem hl. Franz Borgia, der Jungfrau Maria, drei japanischen Märtyrern und dem hl. Johannes Nepomuk geweihten Altäre beziehen.<sup>4</sup> Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass Pater Mehrer SJ das Programm für die Malereien der ganzen Kirche entworfen hat, also auch für die anderen Seitenkapellen und vor allem für das Gewölbe des Presbyteriums und des Langhauses.<sup>5</sup> Nach seinem Konzept malte in der Mitte der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts der bayerische Maler Felix Anton Scheffler (1701–1760) die Wandmalereien. Im Geiste des Marienpatroziniums der Kirche wurde die Verherrlichung der Jungfrau Maria zum Hauptthema der Malereien. Sie ist im Kirchenschiff als Himmelskönigin dargestellt. Dies gilt aber nur für die Fresken im Presbyterium und im Hauptschiff. Die Dekoration der Seitenschiffe und Kapellen wurde nicht in die verbindende Zentralidee miteinbezogen, sondern zerfällt in verschiedene Themenkreise, die von den Heiligen auf den Seitenaltären und den benachbarten Räumen bestimmt werden.<sup>6</sup> [Abb. 1]

Autor des *conpetto* konnte auch der Künstler selbst gewesen sein. Erinnert sei wenigstens an den gelehrten österreichischen Maler Daniel Gran (1694–1757) oder in Mähren an Martin Anton



Abb. 1. Hauptgewölbe mit Fresko von F. A. Scheffler. 1745, Brünn, Kirche der Mariä-Himmelfahrt

Lublinský (1636–1690) und an seinen Schüler Dionysius Strauss (1660–1720).<sup>7</sup> Im Rahmen des Jesuitenordens kann man theologische Gelehrtheit und Kenntnis ikonographischer Themen bei Johann

<sup>4</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek (weiter ÖNB), Cod. 12 391 – *Liber consultationum collegii Societatis Jesu Brunensis in Moravia ab anno 1688 usque ad annum 1745*. Vgl. TIETZE 1911–1912, a.a.o. (wie Anm. 1), S. 24-25; RICHTER, V.: Archivní prameny k ikonologii. In: *Umění XII*, 1964, S. 636-639.

<sup>5</sup> Im Falle der Fresken im Presbyterium wird P. Mehrer als „director operis“ erwähnt. Wien, ÖNB, Cod. 12 391, fol. 146v (Consultatio am 8. September, 1745).

<sup>6</sup> VONDRÁČKOVÁ, M.: Felix Anton Scheffler a malířská výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí P. Marie v Brně. In: CEMUS, P. (Hrsg.): *Bohemia Jesuitica 1556–2006 II*. Praha 2010, S. 1409-1429; DRBALOVÁ, P.: Ad maiorem Dei gloriam. Ikonografie nástěnných maleb v interiéru jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně. In: *Památková péče na Moravě / Monumentorum moraviae tutela*, 15, 2013, S. 63-78.

<sup>7</sup> ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2012, a.a.o. (wie Anm. 1), S. 139-142.

Kuben SJ (1697–1771) voraussetzen, der Priester und zugleich praktizierender Maler war.<sup>8</sup>

Nach der Genehmigung des inhaltlichen Programms – *conchetto* – begann der Künstler eine Reihe von zeichnerischen Entwürfen auszuarbeiten. In vorbereitenden Studien skizzierte der Künstler sich Details der Malereien sowie die Gesamtkomposition. Diese legte er dann dem Auftraggeber zur Genehmigung vor. Den zeichnerischen Entwurf, bei anspruchsvolleren Aufträgen eine farbige Ölskizze oder sogar ein dreidimensionales Modell des Gewölbes oder der Kuppel, bildete dann üblicherweise die Grundlage des Vertrag zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler. In diesem Geiste wurden z.B. die Kontrakte zwischen Johann Christoph Handke zur Ausschmückung des Refektoriums (1726), der Bibliothek (1727) und des Auditoriums (1734) des Jesuitenkollegs in Olmütz [Olomouc] geschlossen. Die Jesuitenpatres forderten vom Maler nicht nur Skizzen der geplanten Dekoration, sondern auch ein farbiges, in Ölmalerei angefertigtes *modello*. Es war ihr ausgesprochener Wunsch, das Modell in ihrem Besitz zu halten.<sup>9</sup>

Während das dreidimensionale Modell regelmäßig im Besitz des gegebenen Jesuitenkollegs blieb, behielt der Maler häufiger die zeichnerischen Skizzen oder Ölskizzen bei sich. Die Künstler selbst schätzten manchmal solche Skizzen, die ihre Inventionen verkörperten, mehr als die fertigen Wandmalereien,

die man als bloße Kopien auffassen konnte, wie es Sebastiano Ricci in seinem Brief an Gian Giacomo Tassis vom 1. August 1731 ausgedrückt hat.<sup>10</sup> Skizzen wurden spätestens seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts als autonome Kunstwerke erachtet und zu Objekten des Sammlerinteresses. Sie dienten vor allem zur Vorbereitung monumentaler Realisierungen, konnten aber auch eine nachträgliche Dokumentation eines schon fertigen Werkes sein (*ricordo, quadretto*), das dem Auftraggeber als Erinnerung diente.<sup>11</sup>

Das einzige dreidimensionale Modell, das sich von den Kunstaufträgen des Jesuitenordens im Rahmen der ehemaligen böhmischen Jesuitenprovinz erhalten hat, ist das hölzerne, bemalte Modell für das Deckenfresko des Bibliothekssaals im Prager Clementinum von Johann Hiebel (1679–1755) aus dem Jahre 1724. Das *modello* wurde vor der Aufhebung des Jesuitenordens 1773 in den Sammlungen des Mathematischen Museums im Clementinum aufbewahrt. Heute ist es als Dauerleihgabe des Nationalmuseums in der Nationalgalerie Prag ausgestellt. Auf ihm wird die Allegorie der natürlichen und offenbaren Erkenntnis dargestellt. Hiebels Fresko leitet zusammen mit der ganzen, 1727 vollendeten Dekoration des Bibliothekssaals zugleich die Reihe der reich geschmückten Barockbibliotheken in Böhmen und Mähren ein.<sup>12</sup>

Als *ricordo* (wenn auch mit gewissen Zweifeln) wird das Ölgemälde von Johann Christoph Handke

<sup>8</sup> SZYBKOWSKI, B.: *Magia iluzji. Dzieło Jana Kubena*. Opole 2000; NEVÍMOVÁ, P.: Jan Kuben – vir memoriae immortalis. In: ROYT J. – NEVÍMOVÁ, P. (Hrsg.): *Album amicorum. Sborník k počtě prof. Mojžíra Horyny*. Praha 2005, S. 124-132; OULÍKOVÁ, P.: Przycynek do życia i twórczości Jana Kubena w Czechach. In: „Spotkanie z Zabytkiem“, 3 (III), 2009, S. 63-80; WOJTYŁA, A.: Triumfale Crucis Signum. Uwagi o programie ideowym kościoła Jezuitów w Brzegu. In: GALEWSKI, D. – JEZIEŃSKA, A. (Hrsg.): *Silesia Jesuitica. Kultura i sztuka zakonu jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580–1776*, Wrocław 2012, S. 249-259; NOWAK, R.: Personalija dziejów Krzyża Świętego z kościoła Podwyższenia Krzyża Świętego w Brzegu. In: GALEWSKI, D. – JEZIEŃSKA, A. (Hrsg.): *Silesia Jesuitica. Kultura i sztuka zakonu jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580–1776*, Wrocław 2012, S. 261-267.

<sup>9</sup> KRATINOVÁ, V.: Materiál k dějinám barokního malířství na Moravě. K činnosti J. K. Handkeho. In: *Umění V*, 1957, S. 148-153. Nicht eine dieser Skizzen und Modelle hat sich erhalten.

<sup>10</sup> BUSHART, B.: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, XV, 1964, S. 145-176 (hier S. 172, Anm. 5); NEUMANN, J.: Sebastiano Ricci: Nanebevzetí Panny Marie (1733–1734). In: KOTALÍK, J. (Hrsg.): *Národní galerie v Praze. Sbírká starého evropského umění. Sbírká starého českého umění*. Praha 1984, S. 94-95.

<sup>11</sup> Zur Problematik barocker Skizzen siehe: BUSHART 1964, a.a.o. (wie Anm. 10), S. 145-176; PREISS, P.: *Václav Vavřínek Reiner 1689–1743. Skici – kresby – grafika*. [Ausst. Kat.] Praha 1991; PREISS, P.: *Česká barokní kresba / Baroque Drawing in Bohemia*. Praha 2006.

<sup>12</sup> BLAŽÍČEK, O. J. – PREISS, P. – HEJDOVÁ, D.: *Kunst des Barock in Böhmen*. Recklinghausen 1977, S. 137-138, N. 133 (Abb. 67); PREISS, P.: Freska Jana Hiebela v knihovním sále Klementina. In: POKORNÝ, P. R. (Hrsg.): *Pocta dr. Emmě Urbánkové, spolupracovníci a přátelé k 70. narozeninám*. Praha 1979, S. 285-306; SRŠEŇ, L.: In: VLNAS, V. (Hrsg.): *Sláva barokní*



Abb. 2. *Ricordo zum Deckenfresko von J. Ch. Handke. Nach 1728, Olmütz, Fronleichnam-Kapelle*

(1694–1774) geführt, das sich auf die Wandmalereien der Fronleichnam-Kapelle beim Olmützer Konvikt bezieht. Ihr Thema war die Legende vom wunderbaren Sieg des Jaroslav von Sternberg über die Tartaren (Mongolen) im Jahre 1241. Diese nicht große Leinwand entstand wahrscheinlich erst nach der Vollendung der Fresken (1728) und verzeichnet eine Reihe von relativ markanten Änderungen. Das Gemälde wurde aus mehreren Gründen in der Literatur für ein *ricordo*, eine nachträgliche

<sup>12</sup> Čechie. *Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. Praha 2001, S. 232-233, Kat.-Nr. I/6.68; OULÍKOVÁ, P.: *Clementinum : Kunstführer*. Prag 2006, S. 55-64; OULÍKOVÁ, P.: Der Bibliothekssaal des Clementinum zu Prag. In: MÁDL, M. – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M. – WÖRGÖTTER, Z. (Hrsg.): *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke De-*



Abb. 2a. *Deckenfresko von J. Ch. Handke. 1728, Olmütz, Fronleichnam-Kapelle*

malerische Dokumentation, und nicht für eine Entwurfsskizze gehalten. Das Ölgemälde hat eine rechteckige Form, respektiert also nicht die Gestalt der ovalen Kuppel. Außerdem ist nur der untere Teil des Freskos akzentuiert, wobei seine Komposition der Frontalansicht angepasst wird, anstatt eine Ansicht von unten nach oben zu zeigen – *di sotto in su*. Durch seinen lebendigen Vortrag gehört das *ricordo* zu den erstrangigen Werken von Johann Chr. Handke.<sup>13</sup> [Abb. 2]

*ckenmalerei in Mitteleuropa*. Praha 2007, S. 155-163; FRONEK, J.: *Johann Hiebel (1679–1755). Malíř fresek středoevropského baroka*. Praha 2013, S. 215-225.

<sup>13</sup> Öl, Leinwand; 100 x 70 cm, Prag, Königliche Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov, O 6833. MÁDL, M.: Hand-

Während Hiebels Holzmodell und Handkes *ricordo* vereinzelt erhaltene Artefakte in böhmischen oder mährischen Sammlungen darstellen, haben sich zahlreicher vorbereitende Zeichnungen für Wandmalereien erhalten.

Der offenbar erste erhaltene Entwurf stellt die Wunderbare Speisung dar, also ein Thema, das für die Dekoration von Refektorien typisch ist.<sup>14</sup> Die Zeichnung im Lünettenformat entspricht der Stirnwand des Sommerrefektoriums im Prager Clementinum, sie wurde am Ende jedoch nicht realisiert. Die Ostwand des Refektoriums bedeckt seit 1710 das Ölgemälde der Hochzeit zu Kana, das Christoph Tausch (1673–1731) nach einer graphischen Vorlage aus Pozzos bekannter Schrift *Perspectiva pictorum et architectorum* gemalt hat. An die Westwand malte 1738 Johann Kuben das Fresko Besuch Christi im Hause des Lazarus.<sup>15</sup>

Die erste monumentale Realisierung auf dem Feld der Freskenmalerei ist die komplette Dekoration der Jesuitenkirche Zum Heiligsten Namen Jesu in Breslau [Wrocław, Vratislav] durch den österreichischen Maler Michael Rottmayr (1654–1730) aus den Jahren 1704–1706. Für das den Triumph des Namens Jesu, seine Verherrlichung und Anbetung durch alle Fürsten und Völker der Vier Erdteile darstellende Langhausfresko haben sich die zeichnerischen Entwürfe sowie das farbige *modello* in Ölmalerei erhalten.<sup>16</sup> Auf der Zeichnung ist das Thema in eine bemerkenswerte, geigenkastenförmige Gesamtform aufgeteilt. Das *modello*, aufbewahrt in den Sammlungen der Österreichischen Galerie (Barockmuseum) in Wien, nähert sich in seiner Disposition der finalen Realisierung

von 1706. Der Triumph des Namens Jesu selbst ist in die himmlische Sphäre situiert, begrenzt durch ein langgestrecktes Oval. Die adorierenden Vertreter der vier Erdteile auf der rings umlaufenden Balustrade sind auf dem *modello* noch nicht dargestellt.

Von J. Hiebel hat sich außer dem schon erwähnten dreidimensionalen Modell für den Bibliothekssaal der einzige bislang bekannte Entwurf eines Malers erhalten, und zwar für das Fresko in der zugleich mit der neuen Bibliothek des Clementinums erbauten, sog. Spiegelkapelle. Es handelt sich um den zeichnerischen Entwurf für das Gewölbefeld über der Orgelempore, auf dem der letzte Teil des Mariengebets *Ave Maria* dargestellt wurde, und zwar sein Fürbitteteil *Ora pro nobis*. Der Entwurf, der mit einer Quadrierung versehen ist, unterscheidet sich von der endgültigen, aus dem Jahre 1723 stammenden Malerei bloß in einigen kleinen Details.<sup>17</sup>

In der Mitte der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts arbeitete für die Brüner Jesuiten Felix Anton Scheffler, ein Landsman und Schüler von Cosmas Damian Asam. Von ihm stammen die Fresken sowie einige Altargemälde der Kirche Mariä-Himmelfahrt. Scheffler arbeitet nach dem inhaltlichen Entwurf des Paters Heinrich Mehrer SJ. Zu drei Gewölbefeldern über den Altären der Seitenschiffe haben sich in böhmischen und ausländischen Sammlungen aufbewahrte Entwurfszeichnungen erhalten. Es handelt sich um die Themen der Taufe des hl. Franz Xaver, Maria als Tugendbeispiel (Prag, Nationalgalerie) und den die Exerzitien aufschreibenden hl. Ignatius als geistigen Inspirator der Welt (New York, Metropolitan Museum).<sup>18</sup>

---

keho skica ze Strahovské obrazárny a malba v olomoucké kapli Božího Těla. In: *Umění*, LIV, 2006, č. 6, S. 504-512; TOGNER, M.: *Barokní malířství v Olomouci*. Olomouc 2008, S. 85-96 (hier S. 90, Abb. 80 – ricordo?); MÁDL, M.: Jaroslav ze Šternberka před bitvou s Tatary, Jan Kryštof Handke. In: JAKUBEC, O. – PERŮTKA, M. (Hrsg.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, II, Katalog. Olomouc 2010, S. 275-277, K. 117.

<sup>14</sup> BLAŽÍČEK, O. J. – HUSA, V.: Materiál k dějinám barokního výtvarnictví v Čechách II. In: *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1936, 1937*, S. 3-4.

<sup>15</sup> OULÍKOVÁ 2006, a.a.o. (wie Anm. 12), S. 33.

<sup>16</sup> HUBALA, E.: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, 9. Bd. der Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1970, XLII, S. 206; MASER,

E. A.: Disegni inediti di Johann Michael Rottmayr. *Monumenta Bergomensia* XXX. Bergamo 1971, S. 24-28, Abb. 15, 16; IDEM: Entwürfe für die Jesuitenkirche in Breslau. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 18, 1974, Nr. 62, S. 5-7; HUBALA, E.: *Johann Michael Rottmayr*. Wien – München 1981, S. 147-152, F 13; S. 226, G 202; S. 240, Z 26, 27.

<sup>17</sup> OULÍKOVÁ, P.: Künstlerische Ausstattung von Altären und Kapellen der von Jesuiten betreuten Bruderschaften in Prag. In: CEMUS, P. (Hrsg.): *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, Bd. II. Praha 2010, S. 1217-1238 (hier S. 1231, Abb. 7).

<sup>18</sup> DACOSTA KAUFMANN, T.: *Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American Collections, The Art Museum, Princeton University*. Princeton 1989, S. 66-67, Kat.-Nr. 15; VONDRÁČKOVÁ M.: *Felix Anton Scheffler (1701–1760)*.



Abb. 3. Das Fresko über dem Hochaltar vom F. K. Palko. 1752–1760?, Prag, St. Niklas-Kirche

Die letzte große Realisierung im Rahmen der barocken Wandmalerei in Böhmen ist die aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts stammende Dekoration von St. Niklas auf der Prager Kleinseite.<sup>19</sup> Das ikonographische Programm dieser Kirche durchlief große Änderungen noch in der Zeit, als die Entwürfe für die Szenen in den Konchen des Kirchenabschlusses erörtert wurden. Der ursprünglichen Absicht zufolge sollten sich Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons in den drei Konchen des Kirchenabschlusses und am Langhausgewölbe abspielen. Das belegen die zeichnerischen Entwürfe von Franz X. Karl Palko (1724–1767) vom Anfang der 50er Jahre

des 18. Jahrhunderts. Dann kam es zur Änderung. In den Konchen sollte das Wirken des Jesuitenordens dargestellt werden, und zwar so, dass in den beiden gegenüberliegenden Konchen einerseits über dem Altar der Heimsuchung Mariens die Verherrlichung des missionarischen Wirkens der Gesellschaft Jesu angebracht wurde und andererseits über dem Altar mit dem Tode des hl. Joseph die Tätigkeit der Jesuiten auf heimischen Boden. Zur ersten Szene hat sich eine Zeichnung Palkos erhalten. Palko entwarf gleichfalls auch das Fresko auf dem monumentalen Gewölbe des Kirchenschiffs, wo das Grab des hl. Nikolaus in Myra mit dem Ausfluss des wundertätigen Öls

Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität / Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, 2005, S. 21, 24, 116, Kat.-Nr. 4.3; PREISS 2006, a.a.o. (wie Anm. 10), S. 172, Abb. auf der Seite 173; VONDRÁČKOVÁ 2010, a.a.o. (wie Anm. 6), S. 1419, Abb. 7; S. 1421, Abb. 9.

<sup>19</sup> PREISS, P.: Das ikonographische Programm der Jesuitenkirche St. Niklas auf der Prager Kleinseite. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, S. 269-287, 399-402.

dargestellt werden sollte. Aus bislang unbekanntem Gründen malte dann anstelle Palkos im Jahre 1760 Johann Lukas Kracker (1719–1779) ein ähnliches Thema an das Gewölbe, das durch Kilian Ignaz Dientzenhofer mit der Beseitigung der teilenden Gurtbögen der einzelnen Felder in eine einheitliche, gewellte Fläche umgestaltet wurde. Palko wurde als Maler wie als Zeichner sehr geschätzt. Einige seiner Zeichnungen kaufte der berühmte Pariser Sammler Pierre-Jean Mariette direkt aus dem Nachlass des Künstlers.<sup>20</sup> [Abb. 3]

### Beschreibungen der Wandmalereien

Ikonographische Beschreibungen der Wandmalereien konnten gedruckt oder handschriftlich sein und entstanden in der Regel erst nach der Fertigstellung.

Das Programm des Hauptwerks Andrea Pozzos in der römischen Kirche S. Ignazio beschreibt der Künstler selbst in seinem Brief von 1694 an den Fürsten Anton Florian von Liechtenstein. Der Brief wurde im selben Jahre gedruckt, nochmals dann 1828 und 1910.<sup>21</sup>

Gedruckte Beschreibungen konnten auch in topographischen Handbüchern erscheinen. So beschreibt zum Beispiel Johann Christian Kundmann in seiner Publikation *Promptuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense* von 1726 relativ genau alle Fresken von Johann M. Rottmayr in der Kirche Zum Heiligsten Namen Jesu in Breslau. Das Buch erschien erst nach der Beendigung der ganzen Innendekoration der Kirche, ausgeführt unter der Leitung von Christoph Tausch. Kundmann widmete seine

Aufmerksamkeit außer den Malereien im Presbyterium und dem Langhaus auch der Ausschmückung der Seitenkapellen und der Emporen.

Die grundlegende Disposition der Gewölbefresken verzeichnete auch der Rektor der Breslauer Universität P. Johann Eder in der Aufzählung der geleisteten Arbeiten, die er J. Rottmayr am 1. Juni 1706 ausstellte. Hier sind vor allem die Malereien im Presbyterium und im Langhaus aufgeführt.<sup>22</sup> Der Autor des *concetto* ist nicht bekannt. Das Hauptthema der Gewölbefresken ist die Verherrlichung des Namens Jesu, die diesmal nicht auf den Worten des Apostels Paulus basiert, wie es bei den Fresken Baccios in der römischen Kirche Il Gesù der Fall war, sondern auf dem Zitat aus dem Psalm 113 (112,3): A SOLIS ORTU USQUE AD OCCASUM LAUDABILE NOMEN DOMINI.<sup>23</sup> Auf den Emporen werden die Anrufungen aus der Litanei des Namen Jesu dargestellt. Die Malereien in den Seitenkapellen entsprechen hingegen den Altarpatrozinien in diesen Kapellen. [Abb.4]

Die Beschreibung von neu entstandenen Malereien kann auch in den Arbeiten der Ordenshistoriker verzeichnet werden, die einerseits die Geschichte der ganzen Ordensprovinz,<sup>24</sup> andererseits die Geschichte einzelner Jesuitenkollegien geschrieben haben (zum Beispiel *Historia collegii* oder *Historia Domus S.I.*).

Eine spezifische, handschriftliche Quelle der Gesellschaft Jesu, in der wir unter anderem auch über die Ausstattung von Kirchen lesen können, sind die *Litterae annuae* oder Jahresberichte.<sup>25</sup> In ihnen sind Ereignisse verzeichnet, die sich in den einzelnen Ordenshäusern im abgelaufenen Kalenderjahr abgespielt haben. Jahresberichte waren nicht für die

<sup>20</sup> PREISS 1987, a.a.o. (wie Anm. 19), S. 279-280; PREISS, P.: *František Karel Palko. Život a dílo malíře středoevropského pozdního baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*. Praha 1999, S. 135, 129, Abb. 107; S. 302, Kat. K-24; PREISS 2006, a.a.o. (wie Anm. 11), S. 154-159 (hier die gesamte ältere Literatur).

<sup>21</sup> KERBER, B.: *Andrea Pozzo*. Berlin 1971, S. 70-72; BÖSEL, R. – INSOLERA, L. S. (Hrsg.): *Mirabili disignati. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*. Roma 2010, S. 131, Kat.-Nr. 02.15.

<sup>22</sup> Dokument zitiert in extenso: PATZAK, B.: Die Archivalische Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Malerei. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 7, 1914, S. 302-303 (hier S. 302).

<sup>23</sup> Zuletzt widmete sich der Ikonographie der Kirche Zum Namen Jesu in Breslau Arkadiusz Wojtyła: WOJTYŁA, A.: „Od wschodu słońca aż po zachód jego niech Imię Pańskie będzie pochwalone“. Uwagi o programie ideowym wrocławskiego Il Gesù. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, LXXII, 2010, S. 113-147.

<sup>24</sup> Es handelt sich vor allem um die handschriftliche Geschichte der Böhmisches Jesuitenprovinz von Johann Miller, geführt bis zum Jahr 1723: Joannes MILLER: *Historia Provinciae Bohemicae S.J. ab anno D. 1555 ... ad annum 1723 conscripta anno 1723*, Tomus I-IV.

<sup>25</sup> BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: *Litterae annuae provinciae Bohemiae (1623–1755)*. In: *Folia historica Bohemica* 25/1, 2010, S. 23-49; OULÍKOVÁ, P.: *A nostro domestico* – o anonymité



Abb. 4. Hauptgewölbe mit Fresko von J. M. Rottmayr. 1706, Breslau, Kirche Zum Allerheiligsten Namen Jesu

Öffentlichkeit bestimmt, sondern zum internen Gebrauch des Ordens. Sie wurden beim gemeinsamen Tafeln vorgelesen und zirkulierten sukzessive durch die einzelnen Häuser im Rahmen der Provinz.

Für die Geschichte der bildenden Kunst ist es wichtig, dass in ihnen auch Informationen über

---

jezuitských umělců v písemných pramenech. In: *Folia historica Bohemica* 26/2, 2011, S. 89-107; BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: Jak vytvořit životopis jezuitů. Přehled řádových evidenčních pramenů, jejich dochovaní, dostupnost a výpovědní hodnota. In: *Folia historica Bohemica* 26/2, 2011, S. 365-402.

<sup>26</sup> PATZAK, B.: Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Archi-

den Bauverlauf von Kirchen und Kollegien sowie über die Innenausstattung auftauchen. Man kann jedoch nicht voraussetzen, dass jeder umfangreichere Auftrag derart verzeichnet ist und vor allem, dass auch der Name des Künstler angegeben wird. Im Falle der Wandmalereien treffen wir häufig auf die beliebte, jedoch nichtssagende Formulierung des Typs, dass diese oder jene Malerei mit elegantem und gebildetem Pinsel ausgeführt wurde (z.B. *elegante et erudito penicillo*). Sofern der Schöpfer der Malereien Ordenskünstler war, treffen wir auf die Bezeichnungen *domesticus*, *noster*, *unius e nostris*, *domesticus Apelles* usw. Auch trotz dieser gewissen Beschränkung des Aussagewerts stellen die *Litterae annuae* häufig die einzige Quelle zur Datierung von Kunstwerken dar. Außerdem erfassen die Jahresberichte nicht mehr erhaltene Werke und manchmal wird in ihnen auch eine grundlegende ikonographische Beschreibung der Wandmalereien gegeben.

Dank der zeitgenössischen Quellen kennen wir zum Beispiel die Themen der Fresken von Johann Kuben, die am Ende des II. Weltkriegs in der Aula Leopoldina in Breslau zerstört wurden oder die in zwei Etappen ablaufende Ausschmückung der Kirche Mariä-Himmelfahrt in Königgrätz [Hradec Králové].<sup>26</sup> Der Schöpfer der frühbarocken Malereien in der Königgrätzer Jesuitenkirche war der Jesuitenkünstler Chrystoph Reiffel (1640–1693). Seine Malerei wurde 1730 vom Olmützer Maler Johann Christoph Handke durch Fresken mit marianischer Thematik ersetzt. Auch diese Fresken wurden nicht erhalten.

In den Ordensquellen ist die Tätigkeit des Malers Johann Hiebel am Besten dokumentiert. So sind gleich im Falle seines ersten Auftrags für die böhmischen Jesuiten, der die Gewölbefresken in St. Clemens im Prager Clementinum betraf, im Jahresbericht für das Jahr 1714 und noch einmal in der Geschichte der böhmischen Jesuitenprovinz von J.

---

tekten. Strassburg 1918, S. 64-65, 302-305; ZÁŘECKÁ, K.: Rektor P. Václav Kolčava a jezuitský kolejní chrám Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. Rekonstrukce původní výzdoby a zařízení interiéru jezuitského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové z let 1662–1666. In: *Východočeské listy historické*, 29, 2012, S. 23-38; OULÍKOVÁ, P.: Zaniklé fresky Jana Kryštofa Handkeho v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové (im Druck).



Abb. 5. St. Clemens, Innenraum, Deckenfresken von Johann Hiebel. 1714–1715, Prag, Clementinum



Abb. 6. Spiegelkapelle, Innenraum, Deckenfresken von Johann Hiebel. 1723, Prag, Clementinum

Miller die Themen der Fresken auf den vier Gewölbefeldern der Kirche angeführt. Die Deckenfresken stellen die legendären Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons nach folgender Disposition dar: *Superne in quadruplici fornicis campo S. Clementis miracula varietate mira efformavit. Primus campus arae majori superstans refert sanctum ab Agno coelesti super montem ad Chemonesum stante salutare aquas exornantem, alter eundem Divum anchora gravatum et de navi in profundam pelagi demergendum, tertius marmoream aediculam cum S.*

*exuviis, quondam inter aquas manibus angelicis constructam; quartus denique supra chorum exhibet Clementinae domus Patronum in coelis gloriosum et cum S. Heraclio, cujus corpus in hoc templo in ara, ejusdem honori dicata, quiscit, eidem domui benedicentem.*<sup>27</sup> [Abb. 5]

Hiebels Gewölbefresken, die sich auf die Seitenaltäre im Querhaus der Kirche Zur Unbefleckten Empfängnis Mariens und St. Ignatius in Klattau [Klatovy] bezogen, werden im Jahresbericht für das Jahr 1717 sowie in Millers *Historia Provinciae Bohemiae*

<sup>27</sup> Eine Beschreibung der Malereien publiziert: ŠPERLING, I.: Restauované fresky J. Hiebela v kostele sv. Klimenta v Klementinu v Praze. In: *Památky a příroda*, 11, 1986, S. 449-457 (hier S. 456, wie Anm. 13 – nur Zitat aus dem Jahresbericht).

Zuletzt publiziert die Beschreibungen der Fresken aus beiden Quellen Froněk. Vgl.: FRONEK 2013, a.a.o. (wie Anm. 12), S. 46-47.

*SJ* mit den einfachen Worten beschrieben: ... *in fornice SS. PP. Ignatii et Xaverii artifice penicillo utriusque vita mirificum adumbrata* ...<sup>28</sup>

Im Falle der sog. Spiegelkapelle im Prager Clementinum wird Hiebel im Jahresbericht für das Jahr 1723 außergewöhnlicherweise auch mit Namen angeführt. Auch das Thema der Gewölbefresken, nach den einzelnen Teilen des *Ave Maria* (Gegrüßet seist Du, Maria) auf fünf Gewölberfelder aufgeteilt, wird erwähnt.<sup>29</sup> [Abb. 6] Das *Ave Maria* selbst – der Beginn des Gebets – sollte auf dem Hauptaltar versinnbildlicht werden. Ein weiterer Teil des Engelsgrußes – *Gratia plena* (Voll der Gnade) – ist das Motiv des ersten Freskos über dem Altar. Im zweiten Gewölbejoch wird der Abschnitt *Dominus Tecum* (Der Herr ist mit Dir) illustriert. Die Szene auf dem dritten Fresko führt das Motto *Benedicta tu inter mulieres* (Du bist gebenedeit unter den Frauen) aus. Auf dem vierten Fresko, das sich schon in Richtung der Empore befindet, ist das Motto *Benedictus fructus ventris tui* (Gesegnete Frucht deines Leibes) darge-

stellt. Das letzte Deckenfresko oberhalb der Empore ist dem zweiten Teil des Gebets *Ora pro nobis* (Bitte für uns) gewidmet.

Dafür sah der Autor des Jahresberichts aus dem Clementinum für das Jahr 1724 keinen Bedarf, eingehender über die neuen, illusionistisch gemalten Fresken am Gewölbe des Bibliothekssaals zu schreiben. Nur lakonisch bemerkte er, dass die Malerei *elegante et erudito penicillo* (mit elegantem und gebildetem Pinsel) ausgeführt worden sei. Hiebels Name wird nicht erwähnt.

Aus den erwähnten Beispielen wird klar, dass das Niveau und der Aussagewert von handschriftlichen Quellen des Jesuitenordens unterschiedlich und schwankend ist. Es hängt immer vom persönlichen Zugang des Autors der einzelnen Berichten ab. Trotzdem kann man sagen, dass das Studium der schriftlichen Quellen nicht nur für die Kenntnis nicht mehr erhaltener Malereien wichtig ist, sondern auch für die richtige Bestimmung der Autorschaft und Datierung von existierenden Kunstwerken.

<sup>28</sup> Die Quellen zitierte: PODLAHA, A.: Dějiny kolejí jesuitských v Čechách a na Moravě od roku 1654 až do jejich zrušení. In: *Sborník historického kroužku*, XIV, Praha 1913, S. 195-209 (hier S. 201, wie Anm. 28); FRONEK 2013, a.a.o. (wie Anm. 12), S. 60.

<sup>29</sup> Die *Litterae Annuae* für das 1723 zitierte: KOP, F.: *Zrcadlová kaple v pražském Klementinu*. Praha 1938, S. 48. Zuletzt FRONEK 2013, a.a.o. (wie Anm. 12), S. 196, Anm. 26. Zur

Ikonographie der Prager Spiegelkapelle: VLASÁKOVÁ, A.: Ikonografický program kostela Zvěstování Panny Marie, zv. Zrcadlová kaple, v pražském Klementinu. In: *Umění XLII*, 1994, S. 120-140; NEVÍMOVÁ, P.: Johann Hiebels Deckenfresko in der Prager Spiegelkapelle. In: HÖRSCH, M. – OY MARA, E. (Hrsg.): *Kunst – Politik – Religion. Festschrift für Franz Matsche*. Petersburg 2000, S. 16-175; OULÍKOVÁ 2006, a.a.o. (wie Anm. 12), S. 47-54; OULÍKOVÁ 2010, a.a.o. (wie Anm. 17), S. 1229-1237.

## Barokní koncepty, návrhy a popisy nástěnných maleb v jezuitských kostelech a kolejích české jezuitské provincie

### Resumé

Typická koncepčnost barokního umění se projevovala i v umění jezuitského řádu. Jednotně rozvržena mohla být celá vnitřní výzdoba kostela nebo pouze nástěnné malby. Nejznámější a zároveň první teologicky promyšlený program výzdoby chrámového prostoru byl realizován v mateřském kostele Il Gesù v Římě. Neméně důkladně byly koncipovány i výzdobné programy dalších řádových kostelů, např. první program kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě.

Přípravná fáze pro zhotovení nástěnných maleb se v jezuitských stavbách nelišila od jiných církevních či světských realizací. Vhodný námět, ikonograficko-ikonologický koncept zpravidla zhotovoval či ho nechal zhotovit svými uměleckými poradci objednavatel. V rámci bývalé České jezuitské provincie je znám pouze autor *concetta* pro freskový cyklus v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně od F. A. Schefflera. Program koncipoval P. Heinrich Mehrer SI, tehdejší profesor rétoriky. Po schválení ideové osnovy – *concetta* – začal umělec vypracovávat řadu kresebných návrhů. Kresby, u náročných zakázek barevná olejová skica, či dokonce trojrozměrný malovaný model klenby nebo kupole, pak běžně tvořily součást smlouvy mezi objednavatelem a umělcem. Jediný trojrozměrný model, který se dochoval, je *modello* pro klenební fresku knihovního sálu v pražském Klementinu od Johanna Hiebla (1724). Naproti tomu

barevná olejová skica části nástěnné malby v kapli Božího Těla při jezuitském konviktu v Olomouci od Jana Kryštofa Handkeho je považována za *ricordo*. Kresebných studií se zachovalo více – např. skici od J. M. Rottmayra pro kostel ve Vratislavi, Hieblův návrh pro fresku Zrcadlové kapli v pražském Klementinu, kresby od F. A. Schefflera pro kostel Nanebevzetí P. Marie v Brně, Palkovy návrhy pro kostel sv. Mikuláše při profesním domě v Praze.

Ikonografické popisy nástěnných maleb mohou být tištěné i rukopisné a vznikají až po dokončení fresek. Tištěné popisy se mohou objevit v topografických příručkách. Z rukopisných pramenů uvedme dopisy či výkaz provedených prací. Popisy již hotových maleb můžeme nalézt v dějinách jednotlivých řádových (tzv. *Historia collegii*, *Historia domus*), v dějinách celé provincie (*Historia Provinciae Bohemiae S.J. ab anno D. 1555 ... ad annum 1723* od řádového historika Jana Millera SI). Specifickým jezuitským pramenem jsou výroční zprávy, neboli *Litterae annuae*. V nich se sice většinou objevují pouze informace o dokončení malby „vzdělaným štetcem“, nebo že dílo zhotovil řádový umělec, přesto mohou výroční zprávy představovat jediný zdroj informací o dílech již zaniklých. Někdy je v nich uveden i základní ikonografický rozvrh nástěnných maleb (např. Hieblovy fresky v kostele sv. Klimenta či v Zrcadlové kapli v pražském Klementinu).

## »Pictor doctus«? – Fragen zur ikonologischen Kompetenz Paul Trogers anhand des Zwettler *conceptus pingendi*

Andreas GAMERITH

Das Vorhandensein von Konzeptschriften zu den monumentalen Freskodekorationen des Settecento wird üblicherweise als kunsthistorischer Glücksfall gewertet.<sup>1</sup> Im Fall von Daniel Gran führte die Existenz mehrerer schriftlichen *concepti* (teilweise von ihm selbst verfasst) zur Vorstellung des *pictor doctus*, der seinen Pinsel in Verstand getaucht habe.<sup>2</sup> Bei Paul Troger hingegen wurde, motiviert durch seinen biographischen Hintergrund – mit einem fast archetypischen „aus bescheidenen Verhältnissen“ – eine diesbezüglich schwächelnde Ausdruckskraft wahrgenommen, die der Hilfe seitens der intellektuell beschlagenen Auftraggeberschaft bedurfte.<sup>3</sup>

Die bei Gran mehrfach gegebene Vergleichsmöglichkeit von Text und Bild reduziert sich bei Troger auf die Fresken der Zwettler Klosterbibliothek. Dieser schriftlich fixierte „*conceptus pingendi*“ ist gut geeignet, die Rolle solcher schriftlichen Quelle herauszuarbeiten: einerseits hinsichtlich ihrer Bedeutung bei der Realisierung der Fresken durch den Künstler als auch andererseits für die Arbeit des Kunsthistorikers.

Der Zwettler „*Conceptus pingendi*“ (Stiftsarchiv Zwettl 16-III-2) ist *materialiter* ein gefalteter doppelter Kanzleibogen, der auf vier Seiten beschriftet ist. Der Textkörper ist in einen mehr oder weniger kaligraphischen Teil gegliedert und in den abschließenden Kommentar des Auftraggebers, Abt Melchior von Zaunagg: „Den 28 9bris 732/ *Conceptus pingendi* in nra/ *Bibliotheca/ Num: 2.*“ Der Schreiber des Melchiors des Manuskripts ist unbekannt, dem Auftraggeber selbst kann die Schlussbemerkung eindeutig zugeordnet werden.

Der *Conceptus* unterteilt die Malerei in fünf Felder: Einem allegorischen Prolog in Feld I mit der „Sapientia Divina im Kreise der Tugenden“ folgt ein narrativer Zyklus, der anhand eines mythologischen Exempels, konkret des Hercules-Stoffes, auf die Raumnutzung als Bibliothek und den Erwerb von Weisheit Bezug nimmt.<sup>4</sup> Die *historia* wird als kommentierende Ebene zum allegorisch-abstrakten Grundgedanken des Konzeptes in Beziehung gesetzt, ein Vorgehen, das auf eine weitreichende Tradition zurückblicken kann, die sich freilich nicht nur auf das Medium der monumentalen Wandmalerei reduziert.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> TIETZE, H.: Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30, [Wien] 1911/1912, S. 1-28; MÖSENER, K.: *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*. Wien – Köln – Weimar 1993, S. 24-48.

<sup>2</sup> KNAB, E.: *Daniel Gran*. Wien 1977, S. 257-260, 262-263, 265-266; KRONBICHLER, J. (Hrsg.): *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694 – 1757*. [Ausst.-Kat.] St. Pölten 2007.

<sup>3</sup> Vgl. KRAPP, M.: Paul Troger und sein Zyklus der Refektoriumsbilder im Zisterzienserstift Zwettl. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, S. 175-193.

<sup>4</sup> TELESKO, W.: „Hercules christianus“. Zu Konzept und Erzählstruktur von Paul Trogers Bibliotheksfresken im Zisterzienserstift Zwettl (1733). In: *Der Söblern*, 86, 2012, S. 102-119.

<sup>5</sup> MÖSENER, K.: Deckenmalerei. In: LORENZ, H. (Hrsg.): *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4*. München – London – New York 1999, S. 303-318.

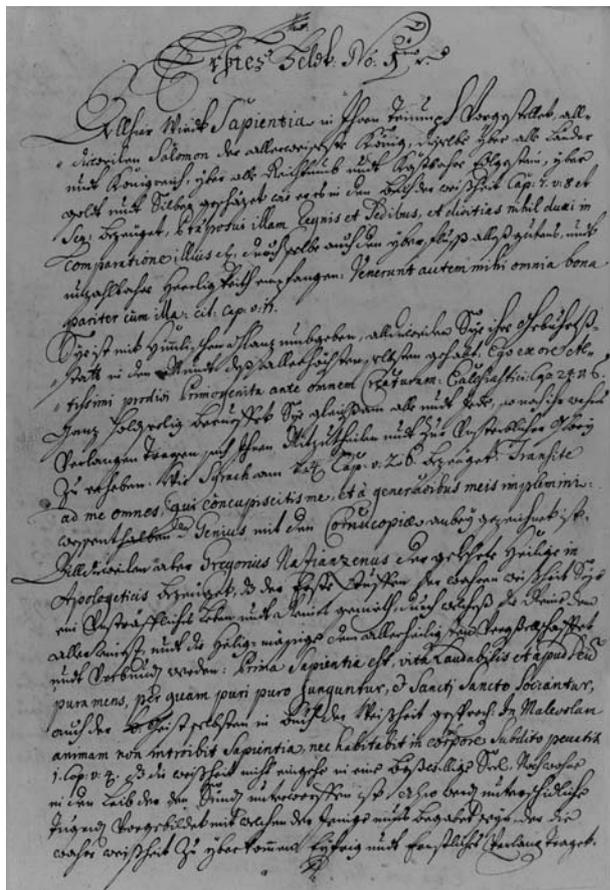


Abb. 1. *Conceptus pingendi* der Deckenfresken in der Zwettler Stiftsbibliothek. Stiftsarchiv Zwettl, Manuskript, fol. 1r.

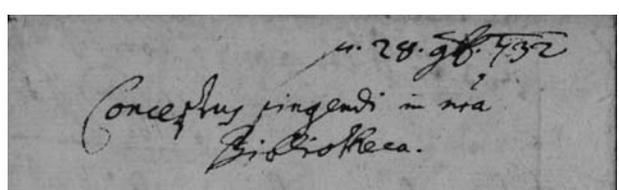
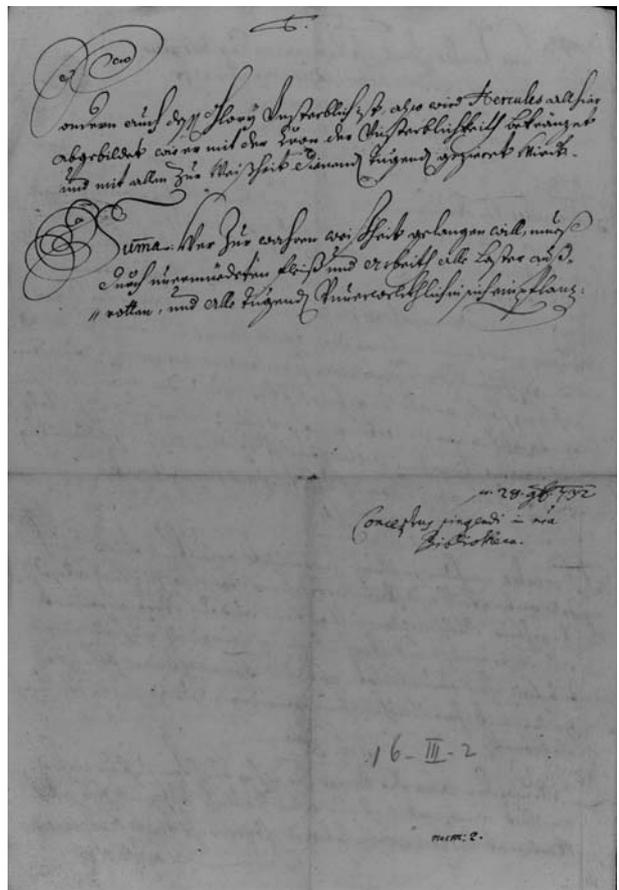


Abb. 2. *Conceptus pingendi* der Deckenfresken in der Zwettler Stiftsbibliothek. Stiftsarchiv Zwettl, Manuskript, fol. 2v. (mit Handschrift des Auftraggebers im unteren Teil)

Greifen wir diese Strategie des *Conceptus* auf, einen allegorischen Part mit einem Erzählerischen zu kombinieren, werden wir auch in Trogers Oeuvre leicht fündig. Eine vergleichbare, bipolare Ausrichtung in der ikonologischen Erzählstruktur weisen beispielsweise sein Frühwerk des Saals von Hradisch/Hradisko (1731) ebenso auf wie die Fresken der Altenburger Bibliothek (1742).

Es fällt auf, dass dem ersten, allegorischen Feld eine breite, „stimmungstechnische“ Beschreibung eingeräumt ist, dass aber – im Unterschied etwa zu den erhaltenen Konzeptschriften Grans – eine detaillierte Nennung der vom Künstler darzustellenden allegorischen Figuren fehlt;<sup>6</sup> nur zwei der insgesamt vier allegorischen Gestalten werden explizit im *Conceptus* benannt.

Diese Diskrepanz zwischen verbaler Schilderung und malerischer Umsetzung eröffnet die Frage, welcher Stellenwert der Quelle eingeräumt werden soll. Welche historische Funktion hatte das Dokument zu erfüllen? Wer sind seine Adressaten?

<sup>6</sup> Vgl. Grans Konzept für Bartolomeo Altomonte nach Angaben des St. Florianer Propstes; HEINZL, B.: *Bartolomeo Altomonte*. Wien 1964, S. 34-35.

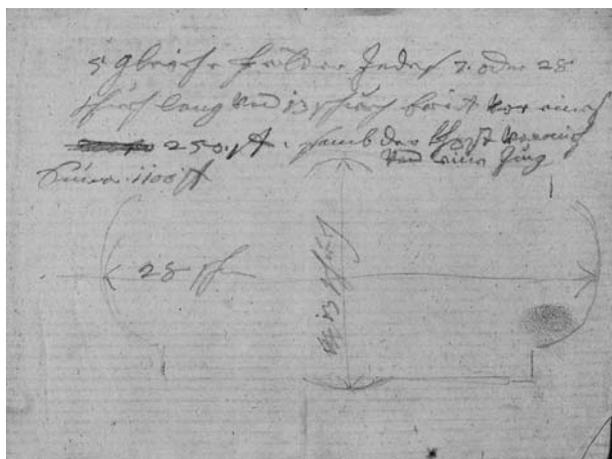


Abb. 3. Besprechungsprotokoll der Vertragsvergabe (Handschrift Paul Trogers). Stiftsarchiv Zwettl

Da die Zwettler Konzeptschrift mit dem 28. November 1732 datiert wurde, lohnt es sich, den Entstehungsprozess der Fresken chronologisch nachzuvollziehen, zumal im Fall der Zwettler Bibliotheksfresken die historische Genese des Projektes – aufgrund der hervorragenden Dokumentenlage – gut nachweisbar ist.

Die Geschichte der Malereien begann am 4. September 1732: An diesem Tag berichtete der Bildhauer Joseph Matthias Götz in einem Brief an den Zwettler Hofmeister in Wien von einem Besuch in Melk, wo er die soeben fertiggestellten Fresken Trogers in Augenschein genommen hatte. Dem Schreiben des als „Kunst-Impresario“ agierenden Bildhauers ist unzweifelhaft zu entnehmen, dass Troger den Zwettlern erst vorgestellt werden musste:

„herr drager welger dem sal und bibliotet in/ fresco gemallen hat sich recht wol gehalten/ were also vn masgebist [eingefügt: mein rath] herrn drager hisige/ bibliotet auch ausmahlen zu lasen, er malet noch/ vm einen leidentlichen breis, obbenendter herr/ drager hat mich auch ersucht ein gleins blattl ime bir zu komen zulassen, glaube gewis er/ wirt Ibro hochwürden und Gnadten zu wien/ seine schultige aufwartung machen“<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Stiftsarchiv Zwettl 34-II-Ie. Vgl. KRONBICHLER, J.: *Paul Troger 1698 – 1762*. Berlin – München 2012, S. 576-579, Abb. 30-41.

Der nächste historische Fixpunkt ist die mit Nr. 1<sup>8</sup> in den Zwettler Archivalien bezeichnete Vertragsabsprache mit Troger Mitte Oktober 1732 (Stiftsarchiv Zwettl 16-III-1), bei der der Maler selbst die Projektbedingungen niederschrieb: „5 gleiche felder Jedes 20 oder 28 / Schuch lang und 13 schuch breit vor eines/ 300 fl 250 fl [Gulden] samb der klost [eingefügt:] und einen Jung<sup>9</sup> worauf/ Summa 1100 fl“. Auf der Vorderseite des Blattes ist vage die Umrissform der Zwettler Gewölbefelder in Graphit angerissen mit der ungefähren Größeneinteilung. Troger kannte das Aussehen der Malflächen zu diesem Zeitpunkt demnach noch nicht, was in der variierenden Längenangabe „20 oder 28 Schuch“ zum Ausdruck kommt. Die rückseitige Beschriftung, gleichsam der Vertrag mit dem Künstler, ist aufgrund des non-chalanten Charakters bemerkenswert: Noch während des Schreibens änderte Troger zweimal den Preis – zuerst von 300 auf 250 Gulden pro Feld, im Endbetrag um erneute 150 Gulden. Unversehens machte der Künstler den Auftrag seinem Auftraggeber schmackhaft, indem ein Viertel des eigentlichen Preises nachgelassen wurde, ein rasanter „Rabatt“, der im Schriftbild des Künstlers eindrucksvoll festgehalten ist.

Anderthalb Monate später, am 28. November 1732, erfolgte die Absegnung des *Conceptus pingendi* durch Abt Melchior (Nr. 2), ehe Troger am 9. Dezember, also nur elf Tage nach der Bestätigung des Konzepts in Zwettl die Arbeit in Angriff nahm, die ihn bis ins Frühjahr 1733 beschäftigen sollte. Zwischen der Vertragsabsprache in Wien im Oktober und seinem Arbeitsbeginn in Zwettl im Dezember 1732 hatte Troger bereits seine Arbeiten für die Altenburger Stiftskirche begonnen. Am 2. November, dem Allerseelentag, hatte Troger sich vertraglich gebunden, die Presbyteriumsfresken von Altenburg zu malen, eine Aufgabe, der er – laut Dokumenten – vorerst bis 9. Dezember 1732 nachkam. Die Strategie des Künstlers ist somit recht eindeutig nachzuvollziehen: Die kalte Jahreszeit konnte in Altenburg nicht für Freskoarbeiten genutzt werden, weil der Raum nicht frostsicher gehalten werden konnte. In der Wintersaison

<sup>8</sup> Der Handschrift zufolge eine von Abt Melchior von Zaunagg vorgenommene Nummerierung.

<sup>9</sup> Bei Schweighofer – und in dessen Nachfolge bei Kronbichler – unkommentiert als „Zeug“ transkribiert.



Abb. 4. Stiftsbibliothek Zwettl, Einblick nach Osten



Abb. 5. Stiftsbibliothek Zwettl, Deckenausblick vom Zentralfeld nach Westen

1732/33 wollte der Maler deshalb den relativ kleinen Auftrag für Zwettl unterbringen, der nebenher auch noch Planungen für die Weiterführung der Malereien von Altenburg erlaubte. (Des leidigen Problems des Frostes konnte man in Zwettl leicht mit einem Ofen Herr werden, eine Praxis, die Troger später auch in der Wiener Niklaskirche ausüben sollte.)

Die Eile, die dem Projekt anhaftete, seine Überstürzung äußerte sich in Zwettl gleich zu Beginn der Freskoarbeit. Offenbar hatte man vergessen – wie Götz in einem Brief an den Abt höchstpersönlich berichtet – dem Stukkateur vor Ort, Leopold Perger, Bescheid zu geben: „*der stugator will/ von dem feltern nichts weck nehmen lasen. Möchten also Eyer/ Hochwürtden Vnd Gnadten, einen geistlichen die Komission geben das/ solches geschebe, damit herr drager weter in seinem Concebt, noch in/ der arbeit gebintert wirt*“ (Stiftsarchiv Zwettl

34-II-1h). Die bereits bestehende (oder soeben entstehende) Stukkatur der Gewölbejoche musste also überhaupt erst in Bildfelder *umgearbeitet* werden – unter Protest des ausführenden Stukkateurs, den erst ein Geistlicher des Hauses die Sanktionierung dieses Vorhabens unterbreiten musste.

Die Synopse der Quellen und ihre Interpretation entwirft somit ein spannungsreiches Panorama barocken Bauens, ein Bild voller Spontaneitäten abseits peniblen Planens: Keine drei Monate vor Arbeitsbeginn war Troger den Zwettlern ein noch völlig unbekannter Künstler, zu diesem Zeitpunkt war an eine malerische Dekoration des Raumes überhaupt nicht gedacht; bis zum letzten Moment wurde in Zwettl selbst – wohl aufgrund eines internen Kommunikationsfehlers – an einer nicht-malerischen Dekoration der Bibliothek gearbeitet.



Abb. 6. *Schuster, bleib bei deinem Leisten.* Leopold Perger, um 1732, Stiftsbibliothek Zwettl

Das Ensemble der Zwettler Bibliothek kann dann auch diese nachträgliche Änderung kaum leugnen. Die Freskenfolge kann nicht sukzessive abgelesen werden. Im Raumbild ergeben sich keine „Prospekte“, keine optischen Konnexe, weil die kräftigen Gurtbögen zu tief heruntergezogen erscheinen. Der Deckenaufblick bei Betreten des Raumes verwirrt durch das Format der Bilder ebenso wie durch deren Anordnung im Raum. Selbst die Form der Gewölbe mit steil ansteigenden Flächen scheint für eine malerische Gestaltung ungeeignet, worin sich die ursprüngliche Idee der stukkierten Decke letztendlich bis heute und trotz der Malereien Trogers spürbar bleibt.

<sup>10</sup> LECHNER, G. M.: *Stift Göttweig und seine Kunstschatze.* St. Pölten – Wien 1983, S. 74-80.



Abb. 7. *Mobrenkopf als Konsole.* fr. Matthias Mark, um 1732, Stiftsbibliothek Zwettl

Vorbildlich mag die Klosterbibliothek von Göttweig gewesen sein, wo Lukas von Hildebrandt eine optische Einheit von Bibliothekseinrichtung und Deckenzier vorsah<sup>10</sup> - elegante (monastische?) Zurückhaltung in der Farbigkeit, Reduktion auf den Farbakkord der hölzernen Regale, der weißgebundenen Büchern und der weiß-goldenen Decke. Auch inhaltlich gab sich Göttweig frei von allegorischer Geschwätzigkeit: Instrumente der Wissenschaften des Friedens und des Krieges entwerfen eine Minimal-Variante des Hofbibliothekskonzeptes, eine Abstraktion auf das Thema des Lesens, das den Lesenden sich auf seine Bücher fokussieren lässt.

Ähnliches lässt sich aus den Medaillons ablesen, die Leopold Perger an den mittleren Gurten angebracht hat. Anhand von vier antiken Erzählungen kann der Betrachter Beispiele antiker Weisheit bedenken, die quasi sentenzartig seine Lektüre kommentieren: „Schuster, bleib bei deinen Leisten“ mahnt Apelles den Schuster, der das Venus-Bild des antiken Malerfürsten zu kritisieren wagte. Im folgenden Medaillon wird die zynische Kritik des Diogenes am Menschenbild des Platon visualisiert – ein gerupfter Hahn, das „nackte Tier auf zwei Beinen“. Diogenes wird auch im nächsten Relief präsentiert, wo er mit der Laterne den wahren Menschen sucht (und in einer Menge von Schaulustigen um einen Seiltänzer nicht findet). Den Abschluss bildet der Ausspruch des Archimedes „Störe meine Kreise nicht!“, den er einem Soldaten bei der Belagerung von Syrakus entgegenhält.



Abb. 8. *Sapientia Divina umgeben von Tugenden, Feld I.* Paul Troger, 1732/1733, Stiftsbibliothek Zwettl



Abb. 9. *Standhaftigkeit und Tapferkeit, Detail aus Feld III.* Paul Troger, 1732/1733, Stiftsbibliothek Zwettl

Das Fallenlassen des Stuckkonzeptes bedeutet den Verzicht auf die kleinformatige Episode zugunsten einer raumumfassenden künstlerischen Gestaltung. Nicht mehr die kleinteilige Historie sollte Träger der inhaltlichen Botschaft sein, sondern die Felder der Decke verkündeten mittels monumentaler Malerei ihre Botschaft. Zwettl folgte hier ganz Maßstäben, die die Klosterbibliothek von Melk gesetzt hatte. Diese Orientierung am Vorbild von Melk markiert einen Funktionswechsel des Raumes selbst: Während in Göttweig die Bibliothek als ein der Öffentlichkeit im wesentlichen verschlossener Bereich der Klausur errichtet wurde, stand der Bibliotheksbau von Zwettl schon bald unter den Vorzeichen der Repräsentation nach außen, an ein nicht-geistliches Publikum. Die bauliche Konsequenz zu diesem Zweck war erstaunlich: Ein aufwändiger Laufgang<sup>11</sup> wurde vom Oratorium bis zur Bibliothek errichtet, der es möglich machte, den Raum zu sehen, *ohne* den inneren Klausurbezirk zu betreten (dessen Bestandteil die Bibliothek ja eigentlich ist). Wie in Melk<sup>12</sup> sollte die Bibliothek somit eine Funktion wahrnehmen, die über den Bereich des Klösterlichen hinausging, eine Funktion, der auch in einer sozusagen „intensivierten“ Ausstattung Rechnung getragen wurde.

Hinsichtlich der konzeptionellen Ausrichtung des Raumes ist freilich in höchstem Maße bemerkenswert, dass der Wechsel des vorrangig gestaltenden Mediums

– der Wechsel von Plastik zu Malerei – von einem bedingungslosen Wechsel des inhaltlichen Schwerpunktes und des erzählenden Modus geprägt war: An die Stelle vereinzelter Aphorismen (die hinter den Stuckmedaillons stehen) tritt die große mythologische Erzählung, deren Sinn erst durch das Abschreiten aller Bildfelder entschlüsselt werden kann. Zählt man die Konsolköpfe der Bücherregale (die als Visualisierung des jesuitisch gefärbten Petruszitats zu gelten haben: „damit alle im Himmel, auf der Erde und unter der Erde ihre Knie beugen vor dem Namen Jesu“, Phil 2, 10) hinzu, finden sich insgesamt drei *nicht*-korrespondierende Deutungsansätze, die parallel den Zwettler Bibliothekssaal mit Inhalten bespielen.

Aus dem Schriftstück des *Conceptus pingendi*, seiner exquisiten Belesenheit und (zumindest was die Zitatefreude betrifft) eloquenten Assoziationsfähigkeit folgte somit ein Raumensemble, das hinsichtlich seiner Stringenz bei weitem nicht der Umsicht des entwerfenden Textes entsprach!

Doch kann überhaupt von einem „entwerfenden“ Text gesprochen werden?

Im Gegensatz zu den bedeutenden Schöpfungen des höfischen *Concettismo*, wie etwa dem Konzept für die Hofbibliothek (insbesondere der von Gran erstellten Arbeitsfassung), fehlen detaillierte Schilderungen der einzelnen allegorischen Gestalten. Im ersten Feld findet sich somit beispielsweise ein

<sup>11</sup> Dieser Gang wurde im 19. Jahrhundert abgetragen und besteht als „Alte Sakristei“ heute nur noch in einem kurzen Fragmentstück.

<sup>12</sup> HUBER, W. – WEIGL, H. (Hrsg.): *Jakob Prandtauer (1660 – 1726). Planen und Bauen im Dienst der Kirche.* [Ausst.-Kat.] St. Pölten 2010, S. 43, Kat.-Nr. 2.62.



Abb. 10. Hercules empfängt die Unsterblichkeit, Ölskizze zu Feld V. Paul Troger, um 1732, Stiftssammlungen Zwettl



Abb. 11. Hercules am Scheideweg, Ölskizze zu Feld II. Paul Troger, um 1732, Stiftssammlungen Zwettl

geradezu bizarres Ungleichgewicht zwischen langen Schilderungen von theologischen Gedanken bei gleichzeitigem Fehlen von Beschreibungen der einzelnen Allegorien. Während der *concettist*

ausführlich die Tugenden des Gehorsams und des Eifers beschreibt, vergisst er auf die beiden anderen „Gespielinnen“ der Weisheit. (Ist es die Vorsicht links? Ist es Demut oder Geduld rechts?)



Abb. 12. *Sapientia Divina* umgeben von Tugenden, Ölskizze zu Feld I. Paul Troger, um 1732, Stiftssammlungen Zwettl



Abb. 13. Kampf des Hercules gegen Cerberus, Ölskizze zu Feld III. Paul Troger, um 1732, Stiftssammlungen Zwettl

Gleiches gilt für die beiden allegorischen Gestalten beim „Kampf des Hercules gegen Cerberus“: Allzu leicht können hier Constantia und Fortitudo als Beistand des Helden identifiziert werden (und als der

Wahlspruch des Kaisers) – der *Conceptus* allerdings würdigt sie keines Wortes.

Soll man den Text also wirklich als vom Auftraggeber erstellte Anleitung an den Maler verste-



Abb. 14. *Triumph des Hercules, Ölskizze zu Feld IV. Paul Troger, um 1732, Stiftsammlungen Zwettl*

hen, wenn dieser seiner eigentlichen Aufgabe, das allegorische Personal zu entschlüsseln, gar nicht nachkommt? Verlagert sich die Adressierung nicht vielmehr von der Seite des Produzenten auf die Seite der Rezipienten, der Betrachtenden, denen eine Lese-Anleitung in die Hand gegeben werden soll?<sup>13</sup>

Dass der Text des Zwettler *Conceptus pingendi* nicht an den Maler gerichtet ist, zeigt möglicherweise auch seine Datierung vom 28. November 1732. Bedenkt man den Umstand, dass Troger zum Zeitpunkt der Approbation des *Conceptus* durch den Abt gerade am Freskieren in Altenburg war, erhebt sich daraus die Frage, wann die fünf *bozzetti* entstanden sein sollen, die sich zu den Bibliotheksfresken erhalten haben – rein technisch ist die Entstehung aller Skizzen nach dem 28. November und vor dem 11. Dezember unmöglich.

Deren formale Analyse zeigt außerdem, dass sie sich die in ihrem Aufbau unterscheiden, ein Umstand, der für die Genese des Ensembles und des

Konzeptes von Bedeutung sein könnte. Der Entwurf für Feld V präsentiert die Szene bildfüllend ohne eine Felderform zu berücksichtigen. Feld II verfügt über einen illusionistischen Rahmen, der allerdings stark von den Gegebenheiten in Zwettl abweicht; besonders auffällig äußert sich dieser Umstand in den eingezogenen Schmalseiten der Ölskizze. Genauer reflektieren die drei Entwürfe für Felder I, III und IV die geschwungenen Rahmungen der Ausführung – ohne allerdings diesen zu entsprechen. Vielmehr scheint es sich um freie Variationen auf ein ornamentales Grundmuster zu handeln, das Troger bei Vertragsabschluss Mitte Oktober 1732 selbst frei skizziert hatte.

Auch malerisch gibt es interessante Abweichungen innerhalb der Skizzengruppe: Feld V ist als einziges Feld in veränderter Form im Fresko realisiert worden. Der *Bozzetto* für Feld II ist der am sorgfältigsten ausgeführte Entwurf. Die Dreiergruppe schließlich ist – in Abweichung zur Sorgfalt der beiden ersten – in flüssiger *alla prima*-Malerei

<sup>13</sup> Eine kalligraphisch abgefasste Konzeptschrift als „Leseanleitung“ für Besucher ist für die Bibliothek von St. Pölten (mit Fresken Trogers) belegt. Vgl. GAMERITH, A: „Medicna?“ Zu einer Allegorie der Heilkunst von Joseph Winterhalder

d. Ä. In: KROUPA, J. – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M. – KONEČNÝ, L. (Hrsg.): *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*. Brno 2009, S. 269.



Abb. 15. Hercules empfängt die Unsterblichkeit, Feld V. Paul Troger, 1732/1733, Stiftsbibliothek Zwettl

umgesetzt worden und im wesentlichen wörtlich in die Wandmalerei übernommen worden.<sup>14</sup>

So nebensächlich die Chronologie in diesem Fall erscheinen mag, für die Frage nach dem Urheber des Zwettler Konzeptes ist diese von fundamentaler Wichtigkeit: Hatte Troger – in Unkenntnis der Zwettler Gegebenheiten – aufs Geratewohl einen Entwurf zu einem Bibliotheksfresko („Hercules wird mit Unsterblichkeit gekrönt“) zu seinem ersten Treffen mitgebracht, zu der „Aufwartung“, die er laut Götz im Zwettlerhof in Wien machen wollte? War er dabei von einem räumlichen System ausgegangen, das sich mit jenem in Melk deckte, einem Fresko, das er ja soeben erst fertiggestellt hatte? Erwartete er in Zwettl deshalb ebenfalls einen querrchteckigen Saal mit einem einheitlichem Deckenspiegel – ein Analogieschluss, der sich als völlig falsch erweisen sollte?

Wenn wir demzufolge von einem eigenständig und letzten Endes unaufgefordert von Troger er-

arbeiteten Konzept ausgehen, das er visuell dem Auftraggeber vorstellte, dann stellt sich einerseits die Frage, wie eine eigenständige ikonologische Autorenschaft Trogers plausibel nachgewiesen werden kann, und andererseits, woher die Konzeption für den Rest des zum Zyklus erweiterten Projektes stammt.

Die „Krönung des Hercules mit Unsterblichkeit“ gehörte im Wiener Kontext seit Lanzanis Fresko von 1696/97 zu den prominent eingeführten Sujets, das der Mailänder in Zusammenarbeit mit Marcantonio Chiarini für das Audienzszimmer des Winterpalais Prinz Eugens umsetzte.<sup>15</sup> Im Vergleich unterscheidet sich Lanzanis *conchetto* allerdings hinsichtlich der szenischen Verankerung des Themas: Er wählte eine dem klassischen Mythos konforme Lösung, bei der der Held von Jupiter empfangen wird und aus dessen Hand die Unsterblichkeit verliehen bekommt. Bei Troger ist das freilich anders. Hier wird ein Zwischenweg eingeschlagen, die Göttin Pallas Hercules

<sup>14</sup> Einziger Unterschied ist eine Adaption bei Feld IV, wo der Künstler die Puttengruppe in den Zenit des Gewölbes verlegte, ein Vorhaben, das sich aus Gründen der Verkürzung erklärt. Möglicherweise ist die Dreiergruppe in Zwettl im Zeitraum von 11. Dezember bis Weihnachten entstanden, als der Prälat wieder nach Zwettl zurückkehrte.

<sup>15</sup> GAMERITH, A.: Die malerische Ausstattung des Winterpalais. In: HUSSLEIN-ARCO, A. – LECHNER, G. (Hrsg.): *Das Winterpalais des Prinzen Eugen*. Wien 2013, S. 26-28.



Abb. 16. *Triumph des Marcantonio II. Colonna*. Giovanni Coli und Filippo Gherardi, um 1695, Rom, Galleria Colonna



Abb. 17. *Gegenüberstellung: Figur des "Valore" von Paul Troger mit Fresken (gespiegelt) der römischen Kirche San Carlo al Corso* (Giovanni Battista Beinaschi um 1680)

in einen Tugenden-Olymp einführt. Während die beiden Hauptfiguren mythologisch fermentiert sind, bringen die Kardinalstugenden, vor allem aber das Auge Gottes auf dem Szepter der „Providentia“ erstmals einen explizit christlichen Kontext zum Ausdruck, der dem gesamten Erzählzyklus seine pagane Färbung nimmt.

Formal und inhaltlich schloss Troger mit dem Bild „Hercules erhält die Unsterblichkeit“ an eine Lösung an, die seinem Auftraggeber einerseits eine neuartige Thematik versprach und die zugleich durch ihre prominente Provenienz zu überzeugen vermochte. Das System des Zwettler Freskos speist sich u.a. aus der Lösung von Coli und Gherardi (vor 1695) in der römischen Galleria Colonna: Hier ist es Hercules selbst, der den irdischen Hercules Marcantonio Colonna vor den Thron der Ewigkeit führt, der von den Kardinalstugenden umgeben ist.

Das Aufzeigen seiner Erfahrung in der römischen Malerei begleitete Troger durch sein Schaffen hindurch; interessanterweise ist aber gerade 1732/33 (in der Zeit, in der die Kirchenfresken von Altenburg und die Deckenfelder von Zwettl entstehen) der Einsatz dieses Wissens *ostentativ*. Das bedeutet, dass Einzelfiguren oder ganze Bildkompositionen in bearbeiteter Form wiederholt werden. Mit dem Vorschlag zum späteren Feld V hätte der Maler gezielt seinen Fundus römischer Malerei bedient, um seinem

Auftraggeber eine adaptierte Variante für dessen Gestaltungsaufgabe vorzuschlagen. Erst in einem zweiten Schritt musste die nunmehr finale Szene um weitere erzählerische Elemente gedehnt werden – ein Schritt, der mit Bozzetto zu Feld II greifbar wird und der zeitlich wohl mit dem Vertragsabschluss von Mitte Oktober zusammenfällt.

Alle nunmehr hinzugezogenen Szenen lassen sich aus Trogers Vorgängerprojekt ableiten, den Ausstattungen von Bibliothek und Marmorsaal in Melk. Hier finden sich alle Motive mehr oder weniger explizit in den Malereien: Das im erweiterten Konzept von Zwettl erarbeitete allegorische Hauptfeld greift die Motivik der Melker Bibliotheksdecke auf, wo die Sapientia Divina über den irdischen Wissenschaften der Scheinarchitektur präsentiert wird; hier findet sich die Präfiguration des geistigen Konzeptes, dass die Tugenden und ihr Gebrauch mit der Definition des „Weisen“ verbunden seien – eine Konzeption, die prinzipiell feindlich dem beginnenden modernen Wissenschaftsverständnis gegenübersteht.

Die drei übrigen Felder, „Die Entscheidung am Scheideweg“, „Der Kampf gegen Cerberus“ und der „Triumph des Hercules“ bilden überarbeitete Neuformulierungen aus dem Melker Marmorsaal. Während der Kampf des Hercules gegen Cerberus als Nebenszene des zentralen Triumphs der Pallas

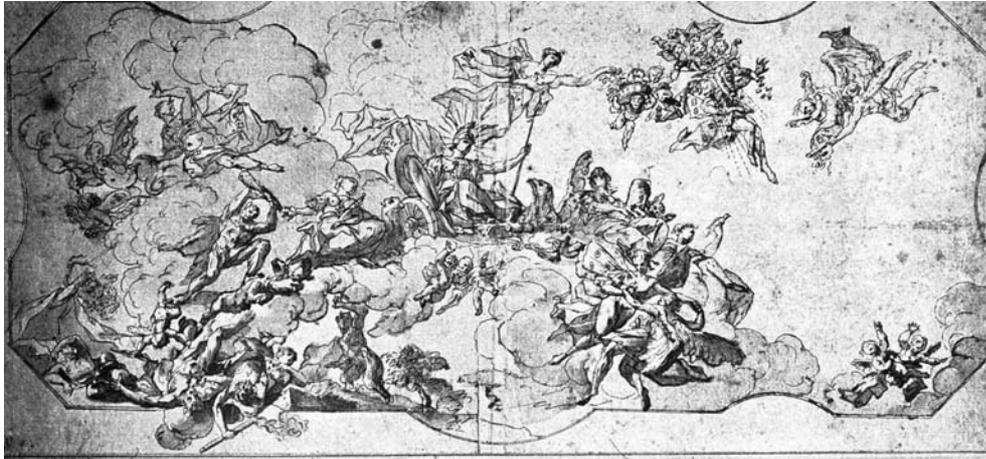


Abb. 18. Triumph der Pallas, nach Paul Troger. Wien, Albertina Inv.-Nr. 3874 [Fotosammlung Stift Zwettl]

erscheint, präfigurieren in der Scheinarchitektur zwei Grisaille-Medaillons mit flankierenden Allegorien die spätere Zwettler Lösung.

Bemerkenswert ist der Umstand, dass bereits für Melk eine Entwicklungsstufe „vor der Ausführung“ nachgewiesen werden kann, also eine Analogie zu jenem Phänomen quasi flexibler Erarbeitung des späteren Konzeptes. Eine anonym überlieferte Zeichnung für den Marmorsaal wiederholt einen Bozzetto, der derzeit als verschollen zu gelten hat. Bei ähnlicher Grunddisposition sind folgende Unterschiede als fundamental zu bezeichnen:

1. Der Mäßigungsaspekt fehlt vollständig.
2. Minerva sitzt auf einem von ihren Eulen gezogenen Wagen; daneben sind zwei Adler postiert, die wohl als Hinweis auf die Habsburger gelesen werden müssen.
3. Als Hinweis auf Habsburg versteht sich auch die Allegorie der Constantia rechts neben dem Wagen.
4. Links erscheint – mit einer Geißel? – der Eifer, der in Melk später nicht auftaucht, als „Zelus“ jedoch im allegorischen Prolog von Zwettl zu Wort kommt.
5. Amor und Pyche vor dem Wagen sind als explizit christlich ausgewiesen, hält Psyche, die Seele, doch ein Kreuzchen in ihren Händen.

Die Unterschiede zeigen klar, dass anhand der visuellen Skizze, die der Maler erstellt hatte, entschiedene Änderungswünsche seitens des Auftraggebers eingefordert wurden, die die ursprüngliche Themenstellung exakter umrissen: Das Grundthema „Pallas

als Phöbus“ wurde durch die Löwen zur Allegorie der *ragione*, Vernunft, umgedeutet; mit Hinzufügung des Aspekts der Mäßigung erhielt das Bild eine neue philosophische Tiefe. Diese Profundierung unterstreicht auch die Zurücknahme imperialer Motivik, deren expliziter Charakter drastisch zurückgenommen wird und sich eher beiläufig in den Allegorien der Scheinarchitektur „Constantia et Fortitudine“ niederschlägt. Die Tilgung christlicher Symbolik (beim Kreuzchen der Psyche) resultiert aus einer Nachjustierung der Konzeption, den christlichen Inhalt rein im Gewand der antiken Bildersprache zu formulieren. Das bedeutet aber gleichzeitig, dass der konzeptuelle Erstentwurf wesentlich vor Vorschlägen seitens des Künstlers geprägt gewesen sein muss, die in einem zweiten, redaktionellen Schritt den Wünschen der Auftraggeberschaft angepasst wurden. Es drängt sich damit letzten Endes eine Rehabilitierung Trogers auf, die ihm neben seiner handwerklich-künstlerischen Tätigkeit auch Kompetenzen einräumen muss auf dem Gebiet der konzeptuellen Erarbeitung, der Aufbereitung eines von den Auftraggebern vorformulierten Themengebietetes.

Was bedeuten zusammenfassend diese Analysen der Genese des Zwettler Freskenzyklus für die Einschätzung des Zwettler *Conceptus pingendi* für die realisierten Fresken?

Der knappe Zeitraum, in dem Planungen und Realisierung stattfanden, macht deutlich, dass erst mit der Entscheidung zugunsten einer Freskierung ca. zwei Monate vor Arbeitsbeginn die Auftraggeber-

schaft sich mit der Aufgabe der Konzeptionierung zu beschäftigen begann. Der assoziative Zugang des *Conceptus*, der erst elf Tage vor Arbeitsbeginn vom Abt abgesegnet wurde, weist das Schriftstück als *Parallelschöpfung* der Fresken aus; seine Herangehensweise in Formulierung und Argumentation entspricht den Gepflogenheiten der zeitgenössischen Rhetorik, wird aber den Mittel der Malerei als Medium zur Inhaltskommunikation nur unzulänglich gerecht.

Da sich zu den anderen Programmsträngen der Bibliotheksausstattung keine Verbindung herstellen lässt, wird man wohl von einem gewichtigen Beitrag Paul Trogers an der Gestaltung des Konzeptes ausgehen können. Die Genese der *Bozzetti* mag hier ebenso als Indiz herangezogen werden wie das Wiederverwenden eigener Konzepte (wobei auch, wie an der Figur des „Eifers“ zu verfolgen war, Allegorien wiederkehren, die nur in Planungsphasen

anderer Projekte zur Diskussion gestanden waren.) Das bewusste Bemühen römischer *Topoi* schließlich unterstützt die Rolle des Malers sowohl als Vermittler dieses Wissens als auch als inhaltlichen Mitgestalter an der eigenen Schöpfung.

Was kann das für die Wahrnehmung der „written sources“ bedeuten?

In dem Moment, in dem die kunsthistorische Forschung den schriftlichen Quellen, den erläuternden Schriften der Zeitgenossen, die Deutungshoheit für die Kunstwerke überlässt, läuft sie Gefahr, ihre ureigenste Fähigkeit – die Interpretation auf visueller Basis – hintanzustellen. Dabei manifestieren sich gerade in der Monumentalmalerei wie in kaum einem anderen Medium jene Entwicklungen, die das 18. Jahrhundert auf seinem Weg in die Moderne prägten, Entwicklungen, die wir *sehen*, nicht *lesen* können.

## »Pictor doctus«? – Niekoľko otázok k ikonologickej právomoci Paula Trogera v prípade *conceptus pingendi* v Zwettli

### Resumé

Existujúce písomné pramene stavajú niekedy uvažovanie historika umenia pred jedinečné interpretačné problémy. Prípád *conceptus pingendi* v Zwettli (existuje textový popis fresiek Paula Trogera realizovaných v zime 1732/1733), ktorý obsahuje viaceré odlišnosti medzi textom a obrazovým médiom, upozorňuje na problém otázneho autorstva obsahovej

konceptie fresiek, resp. otáznosť jeho definitívneho potvrdenia. Práve akoby „spontánnosť“ pri realizácii malieb knižnice v Zwettli upozorňuje na fakt, že možnú právomoc, kompetenciu či zodpovednosť za intelektuálny koncept diela je nutné interpretovať aj s ohľadom na konkrétneho výkonného umelca, v tomto prípade Paula Trogera.

## Johann Baptist Ranger – Biblical Narratives and their Pictorial Solutions in the Pauline Monastic Churches of Remete and Lepoglava

Mirjana Repanić-Braun

Johann Baptist Ranger (1700 – 1753), a Pauline lay brother and one of the most important artistic figures in the first half of the 18<sup>th</sup> century in Croatia, brought the illusionist painting of north-western Croatia somewhat closer to the Central European Baroque by introducing the ceiling painting of considerable quality into the newly built, Baroque churches as well as the older Gothic structures, transforming their spaces in accordance with the stylistic development in the neighbouring Carniola, Styria, and Tyrol. Ranger was a native Tyrolean, born in Götzens and baptized in the parish church of St John the Baptist in the nearby village of Axams. The data on his origin and the place of his birth and baptism were published long ago by Marija Mirković, who largely determined the characteristics of the painter's formal vocabulary and the territorial and chronological distribution of his murals, interpreting his iconographic programs and identifying the origins of his style. Another important scholar in this respect is Sanja Cvetnić, who has done further research into the corpus of Ranger's works and published several articles which have thrown additional light on some basic facts of the artist's life and work and provided detailed iconological interpretations of several of his artworks, indicating the literary sources of his artistic inspiration and supplying precise evidence for the fact already mentioned by Mirković, namely that Ranger made use of Pozzo's well known manual *Perspectiva pictorum et architectorum*.

From Ranger's first known work, frescoes at the entrance to the chapel of St Francis Xavier in the

Pauline church of Olimje, to the last of his works made in 1753, the ceiling paintings in the parish Church of St Martin in Donja Voća, which were after the master's death completed by his associates and assistants, his activity branched across north-western Croatia and southern Styria. An increasing number of painters gathered around the talented Pauline over time, mostly anonymous Pauline lay brothers who, working together with him, and later independently at the workshop of the Pauline monastery in Lepoglava, adopted Ranger's distinctive artistic manner and created, a sizable body of works: mostly easel paintings, characterized by analogous stylistic and typological characteristics.

Even though some of his most appreciated works, conceived largely in accordance with post-Tridentine iconography, are to be found in parish and pilgrim churches, Ranger's crucial wall paintings inspired by the Biblical narratives are those in the presbyteries of the monastic churches of the Pauline order, nowadays parish churches – St Mary in Lepoglava and Our Lady in Remete.

### *Christ Driving the Money Changers from the Temple and the Twelve Year Old Jesus in the Temple in Lepoglava*

The elongated presbytery of the church of St Mary in Lepoglava,<sup>1</sup> surmounted by a Gothic ribbed

<sup>1</sup> From the 17<sup>th</sup> century onwards, the Pauline monastery of Lepoglava figured as an important centre of scholarly education.



Fig. 1. Lepoglava (NW Croatia), parish church of St Mary, presbytery



Fig. 2. Lepoglava, parish church of St Mary, view to the triumphal arch

vaulting, inspired Ranger to create in 1742 his own vision of the two events from the Scripture taking place at the Temple. [fig. 1] The *trompe l'oeil* architecture on the front surface of the triumphal arch that divides the presbytery from the nave, bearing in its upper central part the coat of arms of the Order of Saint Paul, the First Hermit, and the inscription chronogram “LaVDetVr PIe DeVs TrIVnVs In SpLenDore SanCtVarII IstIVs” (Praised be the Holy Triune God in the splendour of this sanctuary), was conceived by Ranger as a kind of pictorial anaphoric emphasis of the Gothic arch defining the presbytery as the triumphant church,<sup>2</sup> a temple

within the temple. [fig. 2] The elaborate *quadratura* inspired by Pozzo’s figures is further developed on the northern wall of the sanctuary, well illuminated by high lancet windows on the opposite side. Beneath the persuasively painted grooved pilasters, which suggest the fictive architectural space of the temple, and an open gallery, the huge figurative composition depicting *Christ Driving the Money Changers from the Temple* [fig. 3] strikes with a surprising immediacy, indicating the artist’s reliance on the Biblical reports of the event as noted down in the Gospel of John (John 2:14-16): “...And He found in the temple those who were selling oxen and sheep and doves,

In 1656, a three-year study of philosophy was established, and in 1683 a four-year study of theology. With the permission of Pope Clement X in 1671 and Emperor Leopold I in 1674, it was established as a University, the *Studium Generale*.

<sup>2</sup> DUCHESNE, L. M. O.: *Le Liber pontificalis*, 3 vols. Paris 1886–1892, pp. 54-79.



Fig. 3. *Christ Driving the Money Changers from the Temple*. Johann Baptist Ranger (Ivan Krstitelj Ranger), 1742, Lepoglava, parish church of St Mary

and the money changers seated at their tables. And He made a scourge of cords, and drove them all out of the temple, with the sheep and the oxen; and He poured out the coins of the money changers and overturned their tables; and to those who were selling the doves He said, “Take these things away; stop making My Father’s house a place of business”; and the Gospel of Mark (Mark 11:15-17): “On reaching Jerusalem, Jesus entered the temple courts and began driving out those who were buying and selling there. He overturned the tables of the money changers and the benches of those selling doves, and would not allow anyone to carry merchandise through the temple courts. And as he taught them, he said, ‘Is it not written: ‘My house will be called a house of prayer for all nations’? But you have made it a den of robbers.’” [fig. 4]

Besides the factual translation of these written sources into a pictorial language, similarities in the

design and features of the composition – the powerful movement of gigantic figures and the elements of scenery – indicate a possible use of graphic models. The similarity of concept with an etching by Grégoire Huret, *Christ Driving the Money Changers from the Temple (Cleansing of the Temple)* from 1664, in the context of post-Tridentine determination to cleanse the material and spiritual spaces of the Church, an idea manifested in the fierceness of the new presentation of the theme, has already been noticed by Cvetnić.<sup>3</sup>

It would be important though to point out the fact that this subject gained considerable popularity

<sup>3</sup> CVETNIĆ, S.: *Ikonoografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština* [Iconography after the Council of Trent and the Croatian Artistic Heritage]. Zagreb 2007, pp. 37, 38.



Fig. 4. *Christ Driving the Money Changers from the Temple*, detail. Johann Baptist Ranger (Ivan Krstitelj Ranger), 1742, Lepoglava, parish church of St Mary

in the Protestant Europe as well,<sup>4</sup> that it had been brought with equally astonishing ferocity even before the Council of Trent by Albrecht Dürer in his *Christ Driving the Money Lenders from the Temple* from the *Small Passion* cycle (1509–1511)<sup>5</sup> and reinterpreted later in 1635 by Rembrandt van Rijn in his print *Purification of the Temple*,<sup>6</sup> which would imply connotations much in accordance to the “renewed significance in the Catholic Church after the conclusion of the Council

of Trent in 1563, which was called to address the abuses within the church that had motivated the Protestant Reformation.”<sup>7</sup>

The symbolism of the theme, its historicity and message, “the nature of the meaning of the event,”<sup>8</sup> and its inappropriate titling as the *Cleansing of the Temple*, apparently with no foundation in the texts of the New Testament, which contain no explicit references to the problems of “ritual or moral” pu-

<sup>4</sup> BALFOUR, A.: *Solomon's Temple – Myth, Conflict and Faith*. Chichester, West Sussex 2012, pp. 175, 176.

<sup>5</sup> The AMICA Library at [http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~23788~32042:Christ-Driving-the-Money-Lenders-fr?sort=INITIALSORT\\_CRN%2COCS%2CAMICOID](http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~23788~32042:Christ-Driving-the-Money-Lenders-fr?sort=INITIALSORT_CRN%2COCS%2CAMICOID), visited in May 2014. The woodcuts are kept at the Museum of Fine Arts in Boston, MA, ID Number P22. Cf. the Metropolitan Museum of Art, online collection <http://www.metmuseum.org/collection/>

[the-collection-online/search/388042](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/388042), visited in May 2014.

<sup>6</sup> KNACKFUSS, H.: *Künstler-Monographien Rembrandt*. Bielefeld und Leipzig 1907, p. 55.

<sup>7</sup> BALFOUR 2012, (see note 4), p. 176.

<sup>8</sup> KLAWANS, J.: *Purity, Sacrifice and Temple: Symbolism and Supersession in the Study of Ancient Judaism*. Oxford University Press, 2006, p. 224.



Fig. 5. *Twelve Year Old Jesus in the Temple (The Boy Jesus in the Temple)*. Johann Baptist Ranger (Ivan Krstitelj Ranger), 1742, Lepoglava, parish church of St Mary

rification, but rather the prediction of the Temple's destruction (Mark 14:57-58; 15:29; Matt 26:60-61; Acts 6:14),<sup>9</sup> has also been argued from the aspect of the "Temple incident" in the rabbinic sources of the Second Temple period.<sup>10</sup>

Nevertheless, the accurate interpretation of Ranger's painting should include the reference to Christ's death and resurrection, and the establishing of a New Temple, an explanation suggested by John's words: "When Jesus cleansed the temple for the first time at the beginning of his public ministry, the religious leaders asked him what right He had to do this. Jesus responded with the words, 'Destroy this temple



Fig. 6. *Twelve Year Old Jesus in the Temple (The Boy Jesus in the Temple)*, detail. Johann Baptist Ranger (Ivan Krstitelj Ranger), 1742, Lepoglava, parish church of St Mary

<sup>9</sup> EVANS, C. A.: Jesus' action in the Temple cleansing or portent of destruction? In: CHILTON, B. – EVANS, C. A.: *Jesus in Context – Temple, Purity & Restoration*. Leiden – New York – Köln 1997, pp. 395-402. The chapter is mostly a critical review of E. P. Sanders' book *Jesus and Judaism*. Philadelphia 1985.

<sup>10</sup> KLAWANS 2006, (see note 8), p. 225.

and in three days I will raise it up' (John 2:19).” The assumption of the temple officials that he was talking about the temple at Jerusalem which he had just cleaned, is contradicted by St John: ‘He was speaking of the temple of His body’ (John 2:21).”<sup>11</sup>

Another Scriptural theme, depicted on the southern wall of Lepoglava’s presbytery, the *Twelve Year Old Jesus in the Temple* (*The Boy Jesus in the Temple*), illustrates the words of St Luke’s Gospel: “... After three days they found him in the temple courts, sitting among the teachers, listening to them and asking them questions. Everyone who heard him was amazed at his understanding and his answers. When his parents saw him, they were astonished. ...” (Luke 2:41-52). The powerful figures in this composition oppose and compete with their solemn stillness the hectic motion of the previous scene. The vivid description of their facial expressions and poses, as well as the light, vibrant colours of their robes, resulted in an equally powerful work, although lacking the persuasive power of the painted architecture on the opposite wall, which compensates for the lack of lancet windows to illuminate the sanctuary from the south. [figs. 5, 6]

Likewise, the specific proportions and the ribbed star-like structure of the huge Gothic presbytery did not leave much space to the painter for developing an elaborate illusionist ceiling painting with the elements of *quadratura*. Instead, Ranger managed to assimilate the Gothic architectural frame into his painted temple, diminishing the genuine plastic value of the cross ribs by means of colouring effects, as well as denying their significantly structural role by creating an illusion of transparent surfaces between them in the scenes representing the heaven populated by angels and the central scene of the *Coronation of Virgin*, which altogether resulted in the visual effect of a *quadro riportato* rather than that of a *trompe-l’oeil* painting.

### *King Solomon and Bathsheba – The Assumption of the Virgin in Remete*

The Gothic church of Remete, attached to the monastery founded by the Pauline order in the 13<sup>th</sup> century, has undergone many radical changes throughout the centuries of its existence. In 1747, as an old pilgrim church, it received a bull of indulgence from Pope Benedict XIV. Same as St Mary’s church in Lepoglava, the one in Remete was enlarged in the 18<sup>th</sup> century. In 1721, it was expanded towards the west, later on, in 1744 and 1748, it was renovated, and then it was finally reshaped after the earthquake in late 19<sup>th</sup> century, as its vaulting was severely damaged and the side chapel of the nave completely demolished. The restoration of the church was carried out in 1881 following the plans of architect Herman Bollé, the leading architect of the Archbishopric of Zagreb and the Chapter. “Although Bollé’s approach was to renovate churches in a radical Gothic style,” as Damjanović has stated in his article on the renovation, “the Remete church was not reconstructed in this manner because of the lack of renovation funds. Its Baroque front was just repaired, and the Baroque choir with the frescoes of Ivan Ragner were restored to their previous condition together with the altar. ... Moreover, in the sanctuary, Bollé erected a new cross vaulting, and the central nave got a new wooden ceiling, which was now partly painted.”<sup>12</sup> Thus, the Baroque wall paintings made by Johann Baptist Ranger partially survived – especially those in the vaulting and the walls under the choir, which illustrate the history of miracles related to the pilgrimage site of Remete, which remained almost intact until the present day. Out of the originally 59 scenes associated to the miracles of Our Lady of Remete that happened during the long period between 1250 and 1747, when Ranger painted them in the vaulting under the

<sup>11</sup> SCHMELING, G. R.: *The Typological Interpretation of the Old Testament*. <http://www.bible-researcher.com/schmeling.html>, pp. 19, 20.

<sup>12</sup> DAMJANOVIĆ, D.: Herman Bollé i restauracija župne (ranije pavlinske) crkve u Remetama nakon potresa 1880. godine [Herman Bollé and Restoration of the Parish (Previously Pauline) Church in Remete After the Earthquake of 1880].

In: *Croatica Christiana Periodica*, 35, 2011, pp. 69-85. Previous literature on the Remete church included: SEKULIĆ, A.: *Remete – Pavlini u Hrvatskoj* [Remete – Paulines in Croatia]. II sv., Zagreb 1986; MIRKOVIĆ, M.: *Zidne slike u crkvi Majke Božje Remetske* [Wall Paintings in the Church of Our Lady of Remete]. In: *Umjetničke znamenitosti Zagreba, KAJ – Časopis za kulturu i prosvjetu*, 3-5, 1978, pp. 127-136.



Fig. 7. *Miracles of Our Lady of Remete*, detail. Johann Baptist Ranger (Ivan Krstitelj Ranger), 1745 – 1748, Remete, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary

choir, 45 have been preserved. Cvetnić has identified Ranger's visual sources in the manuscript collection of miracles that occurred at Remete, compiled under the title *Mater amabilis* (1665), which listed 94 miracles from the beginning of pilgrimages until the year of compilation, as well as in the *Pharmacopoea coelestis* by Andreas Eggerer, edition printed in Graz in 1672, which contains 116 stories of miracles that happened

in the 17<sup>th</sup> century, illustrated with 16 copperplate engravings which inspired Ranger for some of his compositions.<sup>13</sup> [fig. 7]

Paintings in the Gothic presbytery, made between 1745 and 1748, needed, however, a thorough and demanding restoration to evoke even a part of their original splendour. Covered with plaster in 1881, the original layers in the nave and the presbytery were discovered during the restoration in the last quarter of the 20<sup>th</sup> century. Regardless of their incompleteness, they offered enough information to the restorers and art historians to partially reconstruct the programme, which is understandably completely dedicated to the Virgin Mary and her sublime place in the celestial hierarchy, acknowledged metaphorically by the painting on the northern wall, accompanied by the partially preserved and in places awkwardly retouched images of protagonists from the Old Testament in the vaulting of the presbytery and crowned by the vision of an open sky above the baluster fence. [fig. 8]

Ranger's wall and ceiling paintings in Remete<sup>14</sup> are related to the literary sources in two ways: to the Old Testament texts when it comes to the inspiration of the author or the commissioner, and when it comes to understanding their content, to the textbook of the Pauline priest and theologian Hilarion Gasparotti and his most famous work on the lives of saints, containing his sermons and texts related to the Marian festivities, named *The Flower of Saints*. The major theme of the murals is confirmed by the inscriptions in the vaulting and the arch of the sanctuary: the chronogram inscription in the arch – "QVAE EST ISTA VIRGO QVAE ASCENDIT DE DESERTO SICVTI AVRORA EXSVRGENS" (Who is it that virgin that comes from the desert like an ascending dawn) – which indicates the year 1745, the text on the vault – "QVAE EST ISTA QVAE

<sup>13</sup> CVETNIĆ, S.: Likovni i pisani izvori za slikane medaljone s čudima Majke Božje Remetske Ivana Krstitelja Rangera u Remetama [Visual and Written Sources for the Painted Medallions Depicting Miracles of Our Lady of Remete by Ivan Krstitelj Ranger at Remete]. In: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29, 2005, pp. 187-200. The paintings under the choir of the Remete church were initially not considered as Ranger's work, since there are not confirmed by the archival sources as is the case with those on the walls and ceiling of the presbytery, mentioned in the *Liber memorabilium parochiae*

*Lepoglavensis* ("Sanctuarium Ecclesiae Remetensis eleganti picture in fresco manu fratri Ioannis Ranger exornatum est"); SEKULIĆ 1986, (see note 12), p. 108.

<sup>14</sup> The etymology of the name "Remete" (Hung. *remete*; pl. *remeték* – meaning hermit, eremite, anchorite) evokes the political bond between Hungary and Croatia and the Personal Union of the two kingdoms in the person of one ruler, the Hungarian king Coloman, a result of the "Pacta conventa" agreement in 1102.



Fig. 8. Remete, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, vaulting of the presbytery

PROGREDITUR QUASI AVRORA” (Who is she that comes out like the dawn) – and the inscription on the back side of the arch – “EXALTATA EST VIRGO MARIA SUPER CHOROS ANGELO-RUM” (Exalted is the Virgin Mary over the angelic choir). The first two inscriptions correspond to St Jerome’s translation of the *Song of Songs* (Song 6.9 and 8.5), interpreted with several alterations in order to carry out the chronogram.<sup>15</sup>

The huge composition spanning over the northern wall of the presbytery in St Mary’s church in Remete, divided only by architectural elements into three parts, represents *King Solomon Receiving his*

*mother Bathsheba*, an encounter described briefly in the 1<sup>st</sup> Book of Kings: “When Bathsheba went to King Solomon to speak to him for Adonijah, the king stood up to meet her, bowed down to her and sat down on his throne. He had a throne brought for the king’s mother, and she sat down at his right hand.” (1st Kings 2:19). The place is defined as the Solomon’s temple by six lions on the outer part of the rounded stairs leading to the youthful, standing figure of Solomon, who is welcoming a lavishly dressed woman to place her on the throne. [fig. 9] That the woman climbing the stairs is Bathsheba and not the Queen of Sheba, referred to in the

<sup>15</sup> MIRKOVIĆ, M.: *Czvet szvetih, Remete, Crkva Majke Božje Remetske*. [http://ik-ranger.net/czvet\\_szveteh/009.php](http://ik-ranger.net/czvet_szveteh/009.php), visited in September 2014. Ranger paid as much attention to the content and the symbolic meaning of his paintings as to their formal characteristics. His choice of the principal scene from the Old Testament in the presbytery of the Remete Church shows an

iconographical detachment from his previous works exposed in such a prominent place. At the Pauline Church in Lepoglava, the large-scale Old Testament illustration of the *Twenty Four Elders of the Apocalypse and Four Living Beings Adoring the Lamb* is almost hidden on the choir walls, while the large scenes in the sanctuary represent scenes from the New Testament.



Fig. 9. *King Solomon and Bathsheba*, detail. Johann Baptist Ranger (Ivan Krstitelj Ranger), 1745 – 1748, Remete, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary

New Testament (Matthew 12:42; Luke 11:31) as the Queen of the South, is obvious from the accompanying figures, not bearing the gifts as would be expected from the Queen's suite. Almost lined up, with no perspective foreshortenings, and set against the neutral background, they display vividly depicted clothes. Astonished and amazed, some of them engaged in casual conversation, they seem just to witness the scene, as if they were in a Renaissance painting. [fig. 10]

And yet, while the painting can be perceived as an illustration of the particular event described in the Book of Kings, chapter 2:19, it functions as well on the metaphorical level, as a representation of *The Ark Brought to the Temple* (1<sup>st</sup> Kings 8: 2-21). This interpre-



Fig. 10. *King Solomon and Bathsheba*, detail. Johann Baptist Ranger (Ivan Krstitelj Ranger), 1745 – 1748, Remete, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary

tation explains the presence and the figures lined up in the lower part of the composition (“Then King Solomon summoned into his presence at Jerusalem the elders of Israel, all the heads of the tribes and the chiefs of the Israelite families, to bring up the ark of the Lord’s covenant from Zion, the City of David. 2 All the Israelites came together to King Solomon at the time of the festival in the month of Ethanim, the seventh month.”), as well as the cloudlike spread behind the back of the standing figure of Solomon (“10 When the priests withdrew from the Holy Place, the cloud filled the temple of the Lord. 11 And the priests could not perform their service because of the cloud, for the glory of the Lord filled his temple. 12 Then Solomon said, ‘The Lord has said that he would dwell in a dark cloud; 13 I have indeed built a magnificent temple for you, a place for you to dwell forever.’ 14 While the whole assembly of Israel was standing there, the king turned around and blessed them. 15 Then he said: ‘Praise be to the Lord, the God of Israel, who with his own hand has fulfilled what he promised with his own mouth to my father David.’”), suggesting at the same time the prefiguration of the *Coronation and Assumption of the Virgin*.

The visual representation of the narrative further develops the concept of the Lepoglava paintings by merging the superposed layers of the composition into a more convincing whole and by establishing a

horizontal continuity of Baroque *trompe l'oeil* galleries, with fragments of architectural perspectives in their backgrounds and an element of scenery so typical for Ranger – an oriental rug hanging casually over one of the baluster fences.

The *Assumption of the Virgin*, presented by means of typological interpretation, as well as Mary's identification with the Arc of the New Covenant, is extensively described in Gasparotti's *Flower of Saints*. Hilarion Gasparotti (1714–1762), who stayed at the Pauline convent in Lepoglava, was born in Samobor near Zagreb. His masterwork of encyclopaedic proportions, *Czvet Szveteb*<sup>16</sup> (*The Flower of Saints*), comprising 4 books and 3800 pages, was published in Graz in 1752, and later in Vienna in 1756, 1760, and 1761. He wrote biographies of various saints in the old “Kajkavian” dialect of the Croatian language, which he referred to as both Slovenian and Croatian, and the Latin language.<sup>17</sup> In the third volume of his work printed in 1760, the relation

between Gasparotti's sermon and Ranger's painting can be easily established, especially in the alignment of King David and the Ark of Covenant with Christ and Mary as the “true Arc”.

Ranger's monumental paintings in the two most important Croatian churches of the Pauline order rely for their content on the written sources, mostly narratives from the Old and New Testaments. It may be argued to what extent they exhibit the rhetoric of post-Tridentine iconography, but in their attractive audacity they surely fulfil the basic task of religious propaganda: to catch the attention and keep the faithful impressed. As has already been stated, the idea of a new temple within the temple is intrinsic to the themes in both sanctuaries, as well as their typological references to Jesus, regardless of the predominant Mariological content in the paintings of Remete Church, on both the typological and metaphorical levels.

<sup>16</sup> GASPAROTTI, H.: *Czvet Szveteb ali Sivlenye, y Chini Szveteczev...*, Vienna 1761.

<sup>17</sup> SEKULIĆ, A.: *Pavlinški prinosi hrvatskoj književnosti* [Pauline Contributions to Croatian literature]. Sekcija DHK i Hrvatskoga PEN-a za proučavanje književnosti u hrvatskom

iseljeništvu. Prinosi za povijest književnosti u Hrvata, knj. 6, Zagreb 1997, pp. 412-415. It is a curious, but not rare phenomenon of intellectual awareness at the time that, during his work, Gasparotti was consulting sources written in Latin, Spanish, German, and French, which he mentioned on the front page.

## Johann Baptist Ranger – Biblické príbehy a ich obrazové spracovanie v kláštorných kostoloch pavlínov v Remete a Lepoglave

### Resumé

V roku 2013 sme slávilí 260. výročie narodenia Johanna Baptistu Rangera (1700 – 1753), pavlínkeho laického brata a jedného z najvýznamnejších umelcov 1. polovice 18. storočia v Chorvátsku. Prostredníctvom svojej iluzívnej maľby priblížil Ranger severozápadné Chorvátsko k stredoeurópskemu barokovému umeniu; vo svojich sakrálnych realizáciách predstavil kvalitnú iluzívnu nástennú maľbu, a to v chrámoch tak novobudovaných, ako aj starších s gotickou architektonickou štruktúrou, ktorých charakter bol transformovaný podobným štylistickým vývojom ako v Kransku, Štajersku či Tírolsku. Napriek tomu, že viaceré z jeho najcenenejších diel možno nájsť vo farských či pútnických kostoloch, Rangerovými najvýznamnejšími kompozíciami sú tie, ktoré sú inšpirované biblickými príbehmi, a nachádzajú sa v kláštorných kostoloch pavlínov, v súčasnosti farských kostoloch – kostol Panny Márie v Lepoglave (1733–1743) a kostol Nanebovzatia Panny Márie v Remete (1745–1748). Biblické príbehy Vyháňanie kupcov z chrámu, Dvanásťročný Ježiš v chráme a Kráľ Šalamún a Batšeba, namaľované na stenách presbytérií pavlínskych kostolov v Remete a Lepoglave, prinášajúce do chrámu základné idey o chráme. Plocha triumfálneho oblúka kostola Panny Márie v Lepoglave a bočné steny jeho presbytéria zaklenutého gotickou krížovou klenbou inšpirovali Rangera vytvoriť svoju vlastnú víziu dvoch udalostí zo Svätého písma, ktoré sa odohrávajú v chráme. V centrálnej časti architektúry namaľovanej spôsobom *trompe l'oeil* na čele triumfálneho oblúka sa nachádza erb rádu sv. Pavla Pustovníka a inškripcia či chronogram je pochopený ako obrazový akcent gotického oblúka definujúceho presbytérium ako

triumfujúcu cirkev. V tomto priestore, pod presvedčivo namaľovanou architektúrou kanelovaných pilastrov a otvorených galérií, je vytvorený fiktívny architektonický priestor chrámu s mohutnou figurálnou kompozíciou zobrazujúcou výjav Krista vyhánajúceho kupcov z chrámu, a to s prekvapujúcou naliehavosťou, ktorá predpokladá autorovu závislosť na biblických popisoch udalosti v Evanjelii sv. Jána a Evanjelii sv. Marka. Ďalšou témou, namaľovanou na južnej stene kostola v Lepoglave, je Dvanásťročný Ježiš v chráme, ktorá ilustruje slová z Evanjelia sv. Lukáša. Rangerove fresky v kostole v Remete reagujú na literárne pramene dvomi spôsobmi: na jednej strane boli inšpiráciou maliara texty Starého Zákona, na strane druhej texty pavlínkeho kňaza a teológa Hilariona Gasparottího, a to zvlášť jeho slávne dielo o životoch svätcov vydané pod názvom *Czvet Szveteh ali Sivlenye, y Chini Szvetczev*, ktoré zároveň pomáha v porozumení chýbajúcich častí fresiek zničených zemetrasením v roku 1881. Celá rozsiahla kompozícia vyplňajúca severnú stenu presbytéria kostola Nanebovzatia Panny Márie v Remete, oddelená pomocou architektonických prvkov na tri časti, prezentuje kráľa Šalamúna vítajúceho svoju matku Batšebu. Pokiaľ samotný výjav môže byť chápaný ako ilustrácia udalosti opísanej v 1. Knihe kráľov (1Kr 2,19), obsahuje tiež metaforickú rovnu reprezentácie Prinesenia Archy zmluvy do chrámu (1Kr 8, 2-21). Vizuálny prepis rozprávania sa posunul v koncepte malieb v Lepoglave zdôraznením superpozície vrstiev kompozície smerom k presvedčivejšiemu celku a vytvorení horizontálnej nadväznosti iluzívnych barokových galérií s fragmentmi architektonickej perspektívy v pozadí.

## »Deludat oculos«. Die Dekoration der Jesuitenkirche zu Székesfehérvár

János JERNYEI-KISS

Székesfehérvár [Stuhlweißenburg], die „Stadt der Könige“, die uralte Krönungs- und Begräbnisstätte der ungarischen Herrscher nach der Zeit der Türkenherrschaft und der Kriegsverwüstungen erlebte im 18. Jahrhundert eine neue Blüte. Das zeigt auch die Niederlassung der geistlichen Orden: der Franziskaner, der Karmeliten und der Jesuiten, die mit ihrer Bautätigkeit und mit der Ausstattung und Dekoration ihrer Kirchen in der Ausbreitung der modernen Strömungen des Barocks eine bedeutende Rolle gespielt haben.

Nach ihrer Grundsteinlegung im Jahre 1745 wurde die Jesuitenkirche relativ schnell gebaut, und sofort, fast mit einem Anlauf mit Altären und Möbeln eingerichtet, bzw. mit Bildern und Fresken ausgeschmückt [Abb. 1].<sup>1</sup> Der Mentor und der erste Mäzen der Bauarbeiten und der Ausstattung war der Jesuit Anton Vanossi (1688–1757), der seine Kinderjahre in Székesfehérvár verbrachte, und unter dem Einfluss der hiesigen Jesuiten hatte er in den Orden angetreten. In den 40er Jahren bekleidete er schon den Amt des Rektors des Wiener Kollegiums, dann des *assistens generalis* der germanischen Provinz, und auch mit seiner reichen und vielseitigen literarischen Tätigkeit hatte er sich Achtung verschafft. Er spende-

te seine Erbe dem Bau der Kirche und in seinen von Wien nach Székesfehérvár geschriebenen Briefen gab er dem *superior* Ignác Stocker Anweisungen und Ratschläge für die Arbeiten.<sup>2</sup>

Für die Ausmalung der Kirche – wahrscheinlich auch auf den Rat von Vanossi – wurde Caspar Franz Sambach beauftragt. Der Maler von Breslauer Herkunft kam 1740 nach Wien, wo er in der Werkstatt von Georg Raphael Donner arbeitete, dann die Akademie besuchte. 1744 gewann er den ersten Preis in der Klasse des Zeichens, und auch seine Zusammenarbeit mit Paul Troger bei der Ausmalung der Jesuitenkirche in Győr ist zu vermuten.<sup>3</sup> Das würde ihm eine gute Schule in der Freskenmalerei und zugleich der Anfang der Beziehung mit dem Jesuitenorden, von dem er in Székesfehérvár seinen ersten dokumentierten Auftrag für eine Freskendekoration bekam. Seine Formsprache entwickelte sich unter dem Einfluss der visionären Kunst von Troger, aber man muss auch seine im Grisaille gemalten, Stein- oder Metallreliefs imitierenden Bilder unbedingt erwähnen, selbst wenn sich die Werke von dieser Gattung nur aus seinen späten Jahren erhalten sind.<sup>4</sup> Die expressive Ausdrucksweise und die illusionistische Kunstgriffe sind allemal konstitutive

<sup>1</sup> Baugeschichte: LAUSCHMANN, Gy.: *A ciszterciák székesfehérvári temploma*. Székesfehérvár 1901; KOVÁCS, P. – SZELÉNYI, K.: *Der Barock in Székesfehérvár*. Budapest 1993, S. 9-13.

<sup>2</sup> SCHOEN, A.: Vanossi Antal. In: *Székesfehérvári Szemle*, 2, 1932, Nr. 10-12, S. 57-59.

<sup>3</sup> GARAS, K.: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest 1955, S. 34.

<sup>4</sup> GALAVICS, G. (Hrsg.): *Utak és találkozások. Barokk művészet Közép-Európában / Baroque art in Central-Europe. Crossroads*. Budapest 1994, S. 338-339; PROHASKA, W.: Gemälde. In: LORENZ, H. (Hrsg.): *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4*. München – London – New York 1999, S. 381-460, 459.



Abb. 1. Ehemalige Jesuitenkirche, Innenraum mit den Wand- und Deckenbildern von Caspar Franz Sambach, 1748–1749, Székesfehérvár [Stuhlweißenburg]

Elemente auch in der Dekoration der Jesuitenkirche in Székesfehérvár.

Sambach hat 1748 die Deckenbilder, im folgenden Jahre – wie das das Datum seines Entwurfes beweist – das Fresko des Hochaltars, 1750 bzw. 1752 die Bilder der Nebenaltäre gemalt [Abb. 2]. Der Raum der Kirche wird vom *Bild* und von der *gemalten Dekoration* beherrscht. Diese malerische Auffassung des Interieurs war in Ungarn noch neu, sie breitete sich in den barocken Sakralräumen der Region gerade in dieser Zeit aus.

Die Meditationspraxis der Jesuiten hat dem *Bild*, der *Bildlichkeit* eine zentrale Rolle zugeteilt. Hl. Ignatius in seinen *Geistlichen Übungen* bewog die Gläubigen, ihre Phantasie zu mobilisieren: die innere Bilder der Seele und des Geistes, die während der Kon-

templation erstellt wurden, helfen dem Betenden, geläutert zu werden, sich zu erhellen und mit Gott zu vereinigen.<sup>5</sup> Zum Dienst des pastoralen Zweckes, die religiöse Erfahrung der Laien zu vertiefen, sie zum „*Schauen mit den Augen der Einbildungskraft*“ auch durch die Kunst zu führen, wurde Sambach offensichtlich wegen seiner speziellen malerischen Qualitäten ausgewählt.

Das sorgfältig kalkulierte Anlage der Bilder von verschiedenen Formen, Gattungen und Techniken im Raum spiegelt eine bewusste Strategie, den Gläubigen zur Andacht zu stimmen. Die Komposition und malerische Mittel der vier großen Altarbilder in den Nischen des Schiffes sind ähnlich: alle stellen eine ahnungsvolle Szene in der Dunkelheit dar, wo die blitzenden Lichter die Figuren beleuchten.

<sup>5</sup> MÜHLEN, I. von zur: *Imaginibus bonos* – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage. In: BAUMSTARK, R. (Hrsg.): *Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*. [Ausst.-Kat.] München 1997, S. 161-170.; KARNER, H.: Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität. In: *Acta Historiae Artis Slovenica*, 7, 2002, S. 31-42; IMORDE, J.:

Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst. In: KARNER, H. – TELESKO, W. (Hrsg.): *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. und 18. Jahrhundert*. [=Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 5.] Wien 2003, S. 179-191.



Abb 2. Ehemalige Jesuitenkirche, Innenraum mit dem Altar des Hl. Ignatius und des Hl. Franz Xaver, 1752, Székesfehérvár

An der Evangelienseite ist der Schutzengelsaltar der erste. In der unteren Zone des Bildes sieht man die von Sünden angekettete und umspinnene Weltkugel, die Personifikation der Lust als eine nackte weibliche Figur, Amor mit dem Bogen und zugebundenen Augen und den erschreckenden Luzifer, mit einer aus seinem Gesicht gefallenen Maske. Von der Bedrohung dieser gefährlicher Welt hebt der Schutzengel die unschuldige, als Kind dargestellte Seele. Das Kalvarienbild mit vier Figuren betont die Momente, die von Hl. Ignatius in *Exercitia* zwischen den Mysterien am Kreuz erwähnt wurden: die letzten Worte Christi und die Verdunkelung des Himmels, die seinen Tod deuten.<sup>6</sup> Magdalena, Johannes und Maria am Fuß des Kreuzes geben mit pathetischen,

lesbaren Gesten ihren Schmerz Ausdruck, und appellieren an das Mitgefühl des Betrachters.

An der Epistelseite beginnt die Reihe mit dem Altar des Hl. Franz Xaver. Der Tod des Heiligen wird mit den gewöhnten Protagonisten, mit Engeln und mit den portugiesischen Schiffen,<sup>7</sup> daneben mit bewundernswerter Expressivität dargestellt. Das Licht, wie auf den zerrissenen Wolken blitzt, verstärkt den transzendenten Charakter der Szene. Das Bild des Ignatiusaltars ist der einzige, der nicht von Sambach gemalt wurde.<sup>8</sup> Michelangelo Unterberger hat den Heiligen als Einsiedler in Manresa gemalt, als er die Geistlichen Übungen schreibt. Das Jesuskind in den Armen der Jungfrau im Himmel gibt ihm Anweisungen, ein Engel bietet ihm die Gänsefeder

<sup>6</sup> HL. IGNATIUS VON LOYOLA: *Die Geistlichen Übungen*. Nach dem spanischen Urtext übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Alfred Feder. Mainz 1922, Punkt 297.

<sup>7</sup> CSATKAI, E.: Beiträge zu den mitteleuropäischen Darstel-

lungen des Todes des Heiligen Franz Xaver im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Acta Historiae Artium*, 15, 1969, S. 293-301.

<sup>8</sup> GARAS, K.: Michelangelo Unterberger und die Mitglieder der Wiener Kunstakademie. In: *Barockberichte*, 11/12, 1995, S. 452-460, hier: 452.



Abb.3. Hl. Franz von Borgia, Predellabild des Schutzengelsaltars. Caspar Franz Sambach, 1750–1752, ehemaligen Jesuitenkirche, Székesfehérvár

und das Tintenfass, das Thema des Bildes ist also die göttliche Inspiration.

Die ovalen Predellabilder in rokoko Rahmen werden mit geschnitzten Engelspaaren begleitet, die den Betrachter rufen, die Bilder anzuschauen. Im Gegensatz zu der pathetischen, theatralischen Altarbilder sind diese kleine Gemälde innig und sentimental, und die Halbfiguren der Heiligen verkörpern zugleich die verschiedenen Weise der Erfahrung Gottes. Hl. Joseph und Hl. Antonius von Padova gehören zu den Ausgewählten, die an der Liebe des Erlösers im irdischen Leben körperlich oder in einer Vision teilhaben könnten. Hl. Anna, als sie ihre Tochter unterrichtet, repräsentiert das Wissen, die Kenntnis des Gesetzes und das rationale Verständnis, also die erste, wichtige Stufe in der Erkenntnis von Gott. Eine andere – und hier besonders interessante – Weise wird auf dem Tafel von Hl. Franz von Borgia abgebildet [Abb. 3], den sieht man in Kontemplation vor dem Madonnabild *Salus Populi Romani*. Das Vorbild Sambachs ist das Borgia-Porträt von Andrea del Pozzo, das den Heiligen in der Huldigung vor dem Altarsakrament stellt dar. Die Umsetzung der Hostie zu einem Bild ist keineswegs willkürlich: Borgia war ein großer Verehrer des berühmten Gnadenbildes in Santa Maria Maggiore, das zu seinem Attribut wurde – wie z. B. auf der Statuengruppe der Karlsbrücke in Prag (Ferdinand Maximilian Brokoff, 1711) zu sehen ist. Auf



Abb.4. Putten mit den Instrumenten der Passion, Wandbild neben dem Kalvarienaltar. Caspar Franz Sambach, 1748, ehemaligen Jesuitenkirche, Székesfehérvár

dem Sambachs Gemälde ist es aber bemerkenswert, dass sich die Position des Jesuskindes im Vergleich mit dem Originellen geändert hat: er heftet seinen Blick nicht auf die Gottesmutter, sondern auf den Heiligen. Die Kommunikation zwischen dem Kontemplierenden und dem Gegenstand seiner Kontemplation zeigt sich dadurch sehr intensiv, die Figur des Bildes wird lebendig und antwortet dem Betenden. Das diese Darstellung den Gläubigen zeigt, ist die



*Abb. 5. Die Verklärung des Hl. Ignatius; Maria als Patrona Hungariae mit Hl. Stephan, Emmerich und Michael, Deckenbilder des Schiffes. Caspar Franz Sambach, 1748, ehemaligen Jesuitenkirche, Székesfehérvár*

Wirkung der Kontemplation, der religiösen Einbildungskraft, die von der frommen Betrachtung eines sakralen Bildes hervorgerufen wird.

Die Nebenaltäre werden auf den Wänden beiderseits von im Grisaille gemalten Engelspaaren mit verschiedenen Requisiten und Symbolen in



Abb. 6. Illusionistischer Raum mit der Erscheinung Christi, Wandbild auf den rechten Wand des Chors. Caspar Franz Sambach, 1748, ehemaligen Jesuitenkirche, Székesfehérvár

ihren Händen begleitet, um die geistliche Botschaft der Darstellungen zu erstärken. Bei dem Altar der Schutzengel sieht man die Kommunion, das Gebet und die Buße, bzw. die Überwindung des Bösen. Die Putten mit den Instrumenten der Passion umgeben die Kalvarienszene [Abb. 4]. Die Taufe und der Zahl der Neophyten, bzw. das Zerbrechen der Sense des Todes symbolisiert das Werk der Bekehrung durch Franz Xaver. Auf den linken Seite des Ignatiusaltar sind die Zeichen der militärischen Vergangenheit des Ordensgründers, während die Engel auf der rechten Seite gegen den Satan, den Götzendienst und die Häresie kämpfen. Aber die Engelpaare dürfen einen tiefen Sinn nicht nur isoliert, mit den Altarbildern verknüpft haben. Sie reihen sich auf den beiden Seiten des Kirchenschiffs, und führen zum Chor. So können sie auch den Weg der christlichen Seele mit den Stationen der Sünden und Versuchungen, und mit den Mittel der Gnade und Waffen des Glaubens symbolisieren, die *elevatio animae* darstellen.

Die zwei Deckenbilder des Schiffes (mit Geschosspuren der sowjetischen Soldaten) sind Himmelsszenen, die sich im breiten *oculi* der Scheinkuppeln zu sehen sind [Abb. 5]. Die Verklärung des Hl. Ignatius wird unter dem strahlenden IHS-Monogramm von den Personifikationen der drei theologischen Tugenden und der vier Weltteilen

begleitet, während Hl. Johannes, der Seher von Patmos an den Rand des Bildes auf einer Wolke sitzt. Dadurch wird der verklärte Ordensgründer mit den Ausgewählten des Gottes in den apokalyptischen Visionen gleichgesetzt. Das zweite Deckenbild feiert die *Patrona Hungariae*, für sie Hl. Stephan seine Krone bietet dar. Hl. Emmerich trägt das Wappen des Landes, Hl. Michael schützt die himmlische Gruppe mit seinem Schwert und Schild. Neben der universalen Mission der Jesuiten wird also im Bildzyklus auch die Position des Ordens in der nationalen Kirche, in der Verbreitung der Idee des *Regnum Marianum* formuliert.

In der Charakterisierung der Malerei von Sambach habe ich die Bedeutung der illusionistischen Mittel betont, die auch hier eine wichtige Rolle bekommen haben. Geistreiche Trompe-l'Oeil-Motive überraschen den Betrachter auf den Wänden der Orgelempore und des Schiffes. Wir können durch die gemalten Fenster auf fiktive Räume blicken. So zeigt sich neben dem Orgel ein Zimmer mit Musikinstrumenten, und ein anderes mit der lesenden Figur eines Jesuiten, vermutlich des superiors Ignác Stocker. Auf dem rechten Wand des Schiffes gibt es eine blinde Öffnung mit wahren Rahmen und Brettern, hinter den eine Galerie mit hängenden Schlüssel auf ihrem Wand gemalt wurde. Die Bedeutung der ähnlichen



Abb. 7. Die Verklärung  
des Hl. Johannes von Ne-  
pomuk, Hochaltarfresko.  
Caspar Franz Sambach,  
1749, ehemaligen Jesuiten-  
kirche, Székesfehérvár

Motive in einer Freskendekoration konnte Sambach von Troger, bei den Arbeiten der Jesuitenkirche in Győr erkennen. Diese Einzelheiten sind nicht ausschließlich als bildliche Witze aufzufassen: eine von ihnen, die auf den rechten Wand des Chors (in der Nische über den Oratoriumsfenstern) ist, stellt die zauberhafte Erscheinung des Erlösers in einem fiktiven gewölbten Raum dar [Abb. 6]. Er nähert sich dem Fenster an, als ob er die Zeilen des Hoheliedes vergegenwärtigen würde: „Siehe, da kommt er, ... da

steht er vor unserer Hauswand, schaut durch die Fenster herein, blickt durch die Gitter“ (2. 8.). Das Ankommen des Geliebten alludiert unzweifelhaft auf die Realpräsenz Christi im Sakrament.<sup>9</sup>

Das mannigfaltige Spiel der illusionistischen Malerei, das wir bisher gesehen haben, ist nur Präludium

<sup>9</sup> SZILÁRDFY, Z.: Sajátos témák a Jézus Társaság barokk művészetében. In: *Ikonográfia – kultusz történet. Képes tanulmányok*. Budapest 2003, S. 305-314, hier: 309.

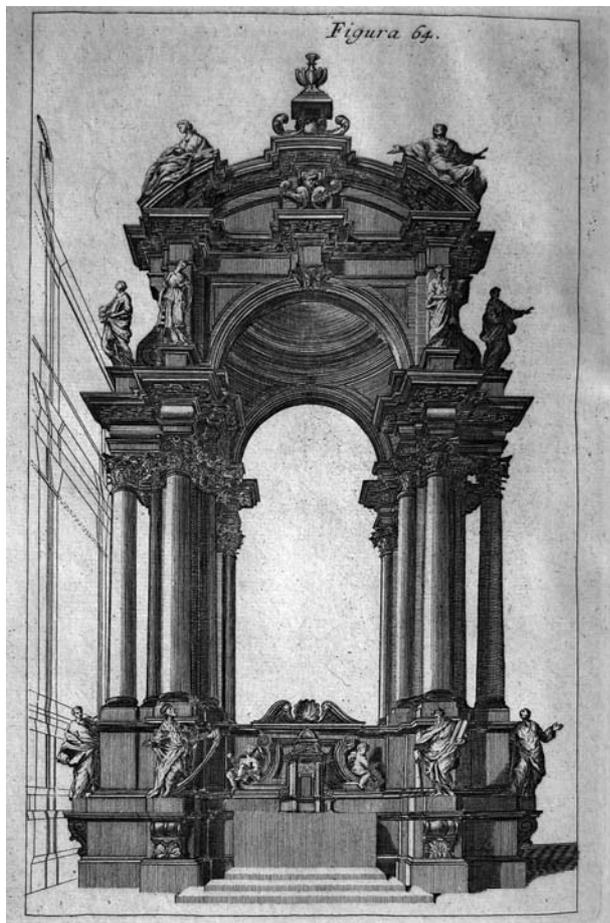


Abb. 8. Andrea del Pozzo: *Aedificium quadratum. Perspectiva Pictorum et Architectorum. Tom. I. Romae, 1698, Fig. 64.*

für die bildliche Attraktion des Hochaltarfreskos [Abb. 7]. Der Chor wurde mit heller, heiterer Farben ausgemalt und von dem plastisch gegliederten, etwas dunkleren Schiff hochwirksam abgesondert. Auf dem Wandbild schwingt sich Hl. Johannes von Nepomuk auf Wolken kniend, von Engeln begleitet auf, auf dem Gewölbe wartet die Heilige Dreifaltigkeit auf ihn. Unten beachten irdische Zeugen seine

Verklärung. Einige dieser Figuren wurden in der früheren Literatur als Donatorportraits beschrieben,<sup>10</sup> sie haben aber keine individualisierten Zeugen, die die wahren Personen markieren. Sie sind vielmehr Typen mit bestimmten Attributen und in symbolischen Akten.

Links steht ein Junge im zerfetzten Hemd, und eine Schlange nagt seine Brust. Das Motiv ist der Symbol des Gewissensbisses, Cesare Ripa erwähnt das in der Beschreibung der Personifikation des Gewissens (*Coscienza*) und der Schuld (*Peccato*). Der Pilger lässt sich als der Christenmensch verstehen, der seinen Weg zum Gott sucht. Der Junge, der ein Papierstück in die Höhe hebt, darf als Verkörperung der Pönitenz identifizieren, da der Blatt in seinem Hand höchstwahrscheinlich ein Beichtzettel ist, den er dem Schutzheiligen der Beichte reicht.<sup>11</sup> Auf der rechten sieht man eine adlige Familie, die Vertreter des frommen Lebens. Von dem Gürtel des Mannes hängt ein Rosenkranz, dessen Tragung von den Jesuiten ausgebreitet wurde. Die Frauen sind mit den Gesten des Gebets und mit dem Ausdruck der Verzückung charakterisiert.

Die Struktur der Scheinarchitektur um die Szene folgt eine Abbildung des Perspektivtraktats von Andrea del Pozzo, auf der der Künstler einen seiner Entwürfe für Quarantore-Dekorationen reproduziert hat [Abb. 8].<sup>12</sup> Die von den Säulen umgebene Mitte des *aedificium quadratum* wurde in Székesfehérvár ziemlich präzise nachgezeichnet, bzw. in seiner Ornamentik nach dem Geschmack des 18. Jahrhunderts modernisiert und der realen Kirchenarchitektur angepasst. Die gemalten Engelsstatuen auf dem Gesims schließen sich den Engelchen um den Heiligen an, und seine Attribute, das Schloss und den Palmzweig halten. Pozzo und sein Illusionismus blieb also für die Jesuiten auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein unvergängliches Musterbild. Sein Modell wurde somit für Sambach wahrscheinlich vom Auftraggeber vorgeschrieben.

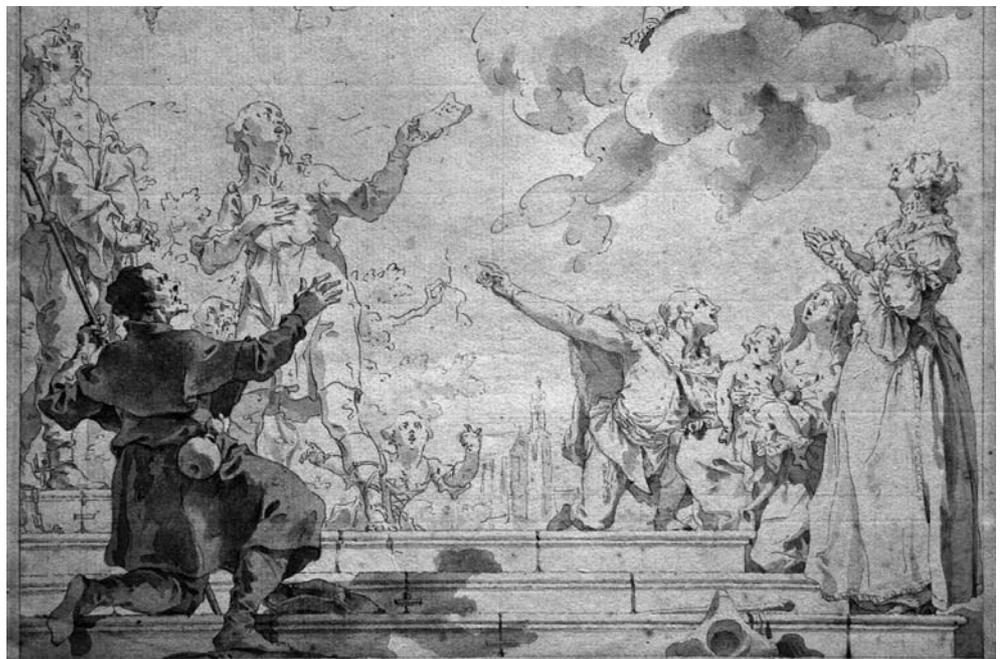
<sup>10</sup> KOVÁCS-SZELÉNYI 1989 (wie Anm. 1), S. 10; GARAS 1955 (wie Anm. 3), S. 34.

<sup>11</sup> Vgl.: BAUMSTARK, R. et al.: *Johannes von Nepomuk, 1393 – 1993*. [Ausst.-Kat.] München 1993, Kat.-Nr. 171; ARIJČUK, P.: Franz Anton Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach? Bemerkungen zur Urheberschaft der Vorlage zu Jakob Matthias Schmutzers Grafikblatt „Derr Hl. Johannes

von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten“. In: HINDELANG, E. – SLAVÍČEK, L. (Hrsg.): *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Langenargen – Brno 2007, S. 244-261.

<sup>12</sup> POZZO, A.: *Perspectiva Pictorum et Architectorum. Tom. I. Romae 1698, Fig. 64.*

Abb. 9. Die Verklärung des Hl. Johannes von Nepomuk, lavierte Federzeichnung für das Hochaltarfresko – Detail. Caspar Franz Sambach, 1749. (Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum)



Unser Maler wollte aber auf seinem illusionistischen Wandbild nicht nur für die von Italiener verliehenen architektonischen Aufbau eine wesentliche Rolle bestimmen. Auf die als *trompe l'oeil* gemalten Details, deren er ein echter Spezialist war, hatte er einen besonderen Akzent gelegt. Zumindest theoretisch. Auf der Entwurfszeichnung [Abb. 9] sieht man wohl, dass die Treppenstufen über die Altarmensa in die Augenhöhe des Betrachters geplant wurden, um die räumlichen Koordinaten für die glaubhafte Präsenz der Figuren festzusetzen. Die Schatten auf den Treppenstufen, der heraushängende Stab und der Dreispitz – alle sind visuelle Elemente, die den Betrachter über die virtuelle Verschmelzung der realen und der gemalten Welt überzeugen sollen. Die zwei letzteren wurden endlich auf das Bild nicht aufgemalt. Die Bemühung des Künstlers würde hier ansonsten vergeblich gewesen, da die Jesuiten nach zwei Jahren ein großer Tabernakel mit einem Bild der Immaculata bauen ließen, der nicht nur die

Wahrnehmung der Rahmenarchitektur, sondern den Anblick der Figuren auch stört. Pater Vanossi hatte seinen Ordensbrüdern geschrieben, dass die Arbeit allzu vieler Meister die Einheit des Raumes gefahren könne, wurde sein Rat aber nicht angenommen.<sup>13</sup>

Das war aber keineswegs ein Sonderfall in der Geschichte der barocken Kircheninterieurs. Ein ähnlicher Kontrast ist z. B. zwischen dem Plan des Chors der Stiftskirche in Spital am Pyhrn von Bartolomeo Altomonte (1737) und dem endgültigen Zustand mit dem Tabernakel von Veit Königer (1769) zu sehen,<sup>14</sup> der bezeugt, wie sehr die übertriebene Dekorationsucht oder der Mangel der Übereinstimmung der liturgischen Ansprüchen die malerische Konzeption verstören konnte.

Es gibt einige Quellen in der Geschichte des Barocks in Ungarn, die uns die Kriterien der zeitgenössischen Rezeption der illusionistischen Freskenmalerei mitteilen.<sup>15</sup> Die Verfasser dieser Texten sind zumeist Jesuiten, die über die Freskendekorationen

<sup>13</sup> KOVÁCS-SZELÉNYI 1989 (wie Anm. 1), S. 10.

<sup>14</sup> MÖSENER, K.: Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock. In: LORENZ 1999 (wie Anm. 4), S. 51-74, hier: 64.

<sup>15</sup> SERFŐZŐ, Sz.: Die Deckenmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche Sassin. Betrachtungen zum Freskowerk Jean-Joseph Chamants und Joseph Ignaz Mildorfers. In: *Acta Historiae Artium*, 50, 2009, S. 61-73, Ders.: Zur Geschichte des Pozzismus in Ungarn. In: KARNER, H. (Hrsg.): *Andrea*

der Kirchen ihres Ordens schreiben. Ihre lakonischen Sätze haben ähnliche Gedankenfolge: sie berichten über dem *maiestas* und *decor* der Ausmalung der Kirche, die die Augen des Betrachters verwirrt (*deludat oculos*), oder sie hinreißt (*oculos rapiunt*), das löst das Lob oder die Bewunderung der künstlerischen Arbeit aus (*laudem rapiat et admirationem*), und entflammt endlich die Seele zur Frömmigkeit (*animumque ad pietatem inflammant*), oder führt sie zur frommen Kontemplation (*contemplationem piam*), zum Lob Gottes (*laudes Deo*). Der materielle Glanz und die die Augen täuschenden Kunstgriffe sind demnach als Instrumente für das Erheben der Seele unterschieden und gepriesen.

Die Ausmalung der Kirche zu Székesfehérvár bietet die verschiedenen Formen des *deludificio*, des Foppens des Betrachters. Die Leistung des Foppers gründet sich auf den Prinzipien des barocken Illusionismus, die endlich zugunsten der Rokoko Pracht in den Hintergrund gedrängt wurde. Dieser Wechsel der Anschauung spiegelt sich auch in der Ausstattung der Sakristei, deren Möbel wurden 1767 von dem Pauliner Laienbruder Johann Hyngeller

erstellt.<sup>16</sup> Er hat die Schränke mit Holzreliefs geschmückt und deren Darstellungen zum Teils nach den Bildern von Sambach kopiert. So wurden die Kompositionen von raffinierten Bildrhetorik zur blossen Dekoration stilisiert, die pathetische und illusionistische Vergegenwärtigungskraft der Bilder in Holz übertragen ausgelöscht.

Man hat unlängst den Tabernakel in Székesfehérvár restauriert, und die Aufnahme, die nach seiner Entfernung gemacht wurde, zeigt uns, wie sich das Bild ohne die Bedeckung seiner unteren Zone dem Zuschauer eröffnen kann. Der virtuelle Eingang in die gemalten Welt war ein essenzielles Mittel in der Sambachs Konzeption, mir der er im jesuitischen Sinne nach dem totalen „Vor-Augen-Stellen“ der Dinge strebte. Dieses Kunstideal scheint aber in der Mitte des 18. Jahrhunderts seine Aktualität zu verlieren, und gerade von den Auftraggeber aufgegeben.

Fotos: Gábor Gaylboffer-Kovács, János Jernyei-Kiss, Forschungsprogramm „Corpus der barocken Deckenmalerei in Ungarn“, Pázmány Péter Katholische Universität, Budapest

---

Pozzo (1642–1709). *Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*. Wien 2012, S. 111-121, hier: 117.

<sup>16</sup> KOVÁCS-SZELÉNYI 1989 (wie Anm. 1), S. 11-12.

## »Deludat oculos«. Interiérová výzdoba bývalého jezuitského kostola v Székesfehérvári

### *Resumé*

Kostol jezuitov v Székesfehérvári bol vysvätený v roku 1756. Ten, kto podstatným spôsobom ovplyvňoval jeho výstavbu a vznik interiérovej výzdoby, bol páter Anton Vanossi, ktorý ako zástupca generálneho predstaveného rakúskej provincie jezuitov žil vo Viedni. Rovnako na výmalbu kostola pravdepodobne odporučil Viedenčana Caspara Franza Sambacha; tento umelec vytvoril nielen fresky hlavného oltára a klenieb kostola, ale okolo roku 1750 aj oltárne obrazy pre bočné oltáre. Jednotlivé výjavy sledujú určitú hierarchiu, pričom tento systém prezentuje

vedomú stratégiu jezuitov, ktorí sa snažili veriacim obrazovo znázorniť viaceré úrovne či stupne kontemplácie. Potom je zrejmé, že program malieb prepájajúci Boha s človekom nie je vystihnutý len určitými scénami a ikonografickými modelmi, ale je zvlášť tematizovaný aj iluzionistickými maliarskymi efektmi. V príspevku je analyzovaná otázka, ako a či vôbec je možné prepojiť estetickú a religióznu skúsenosť vo vnímaní maliarsky definovaného sakrálneho priestoru.

»*Directorem artificis Deum contuens in operibus manum  
hominum glorificare*« – zeitgenössische Rezeption der barocken  
Deckmalereien der Wallfahrtskirche Šaštín

Szabolcs SERFŐZŐ

Derzeit sind uns nur relativ wenige Quellen bekannt, in denen sich die zeitgenössische Rezeption und bild-theologische Interpretation barocken Deckmalereien in Ungarn manifestiert. Meistens sind sie etwas toposartig, jedoch gelten sie als wertvolle Zeugnisse des bild-theologischen Wissens in Ungarn im Zeitalter des Barocks.

Die erste Quelle, die ich hier präsentieren möchte, stammt aus dem Jahr 1754 und bezieht sich auf die Deckmalerei am Gewölbe des Chors der Pauliner Wallfahrtskirche Šaštín. Um den Kontext der Quelle zu beleuchten soll hier die Entstehungsgeschichte der Fresken kurz skizziert werden. Šaštín, etwa 60 Kilometer nordwestlich von Bratislava, zählte im 18. Jahrhundert zu den bedeutendsten und meistbesuchten Wallfahrtsorten des Königreichs Ungarn und der Habsburgermonarchie.<sup>1</sup> Der Gnadenort der Schmerzhaften Mutter Gottes – 20 Kilometer vom ehemaligen kaiserlichen Lustschloss Holíč [Holitsch] entfernt – genoss auch die besondere Unterstützung von Kaiser Franz Stephan von Lothringen und Königin Maria Theresia. Die Bauarbeiten der Kirche wurden 1736 angefangen. Im Jahre 1754 wurde das Kirchengewölbe fertiggestellt und war damit – wahrscheinlich mit dem stehenden Gerüst, nach der Verglasung der Fenster – für die Freskierung bereit. Den Auftrag für die Ausmalung der Gewölbe erhielt der Protegé des Kaisers, der aus Lothringen

stammende Quadraturist, Architekturmaler und kaiserliche Theateringenieur, Jean-Joseph Chamant. Chamant, als Quadraturist arbeitete ganz gewiss mit mehreren Figurenmaler Gehilfen, darunter Josef Ignaz Mildorfer, Professor an der kaiserlichen Akademie der Bildenden Künste.

Den Ausgangspunkt des ikonographischen Programms der Freskenzyklus bildet die Pietà-Gnadenstatue, welche die Gestalt des toten Christi auf dem Schoße Marias zeigt. Die Deckmalereien stellen ein allgemein theologisches – soteriologisches, das heißt christologisches, Programm dar. Die Glorie Gottvaters befindet sich auf dem Chorgewölbe; allegorische Darstellungen hingegen sind auf den Gewölbeflächen des Schiffes dargestellt. Man sieht das Schweiß Tuch der Veronika (d.h. Verherrlichung des Heiligen Gesichts Christi) und den Triumph des Kreuzes, dann die Allegorie der Kirche (zugleich Allegorie der eucharistischen Anbetung), und zuletzt die himmlische Vision der musizierenden Engel über dem Orgelchor. Diese fassen die Essenz der christlichen Erlösungslehre zusammen, und akzentuieren auf diesem Wege auch die Bedeutung der Pietà-Gnadenstatue.

Es ist bemerkenswert, dass die Scheinkuppel nicht vor den Chor, sondern gerade in die Mitte des fünfjochigen Schiffes gesetzt wurde, was nicht nur mit der Symmetrie, sondern auch mit der Gliederung des Bildprogramms zu erklären wäre. Die Szenen gegen

<sup>1</sup> SERFŐZŐ, Sz.: Die Deckmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche Sassin. Betrachtungen zum Freskowerk Jean-Joseph Chamants und Joseph Ignaz Mildorfers. In: *Acta*

*Historiae Artium*, 50, 2009, S. 61-73; Ders.: *A sasvári pálos kegybely története*. [Die Geschichte des Wallfahrtsortes Sasvár]. Budapest 2012.



*Abb. 1. Glorie Gottvaters, Deckenmalerei im Chorgewölbe. Jean Joseph Chamant – Josef Ignaz Mildorfer, 1754, ehemalige Paulinerkirche, Šaštín*

den Chor (Schweiß Tuch der Veronika und Triumph des Kreuzes) weisen auf den Kreuzestod Christi hin, während die Allegorie der Kirche durch die Anbetung der Eucharistie die Verheißung der Erlösung durch den Glauben verkündet, deren Erfüllung letztes die musizierenden Engeln visualisieren.

Die virtuos, illusionistischen Kompositionen sind ohne Ausnahme allegorische Darstellungen, die sowohl die (biblischen) Historien als auch die Hinweise auf den Paulinerorden entbehren. Weder die Figur Christi, noch die Figur Marias sind im Freskenzyklus dargestellt. Der durch sein Sterben erlösenden, toten Christus und die Mutter des Erlösers werden in der Pietà-Gnadenstatue am Hochaltar dargestellt, gewissermaßen in der irdischen Sphäre, während der Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes von adorierenden Engeln und Cherubsköpfen umgeben als himmlische Vision auf dem Chorgewölbe erscheinen. Die ganze Gewölbefläche der Kirche wirkt als Schauplatz von himmlischen Visionen, und weder irdische Figuren, noch narrative Szenen, biblische Historien oder Episoden der Ursprungslegende des Gnadenortes stören die vollkommene Illusion des offenen Himmels am Gewölbe, quasi durch die Decke der Kirche. Hinsichtlich der Interpretation des Bildprogramms ist es besonders bemerkenswert, dass, im Gegensatz zum gewöhnlichen glorreichen und verklärten Christus der barocken himmlischen Glorien, der Erlöser hier im Bild der Gnadenstatue des toten Christus anwesend ist. Und auch das *Imago*-artige Christus-Abbild auf dem Schweiß Tuch der Veronika repräsentiert ebenfalls den leidenden Christus. Somit legt das Programm des Freskenzyklus den Akzent auf den Kreuzestod Christi im Einklang mit dem ikonographischen Typus der Gnadenstatue.

In drei Kartuschen auf der bemalten architektonischen Umrahmung des Chorgewölbes sind Invokationen der Lauretischen Litanei (*Refugium peccatorum*, *Consolatrix afflictorum* und *Auxilium Christianorum*) zu erkennen, während in einer Kartusche auf dem Triumphbogen das Marienmonogramm gesetzt ist. Dies sind die einzigen mariologischen Beziehungen des Bildprogramms, was im Falle einer Wallfahrtskirche der Schmerzhafte Muttergottes etwa überraschend erscheinen mag.

Die Akzentuierung des erlösenden Todes Christi im Gegensatz zur heilsgeschichtlichen Rolle Marias stimmt mit den Ideen des aufgeklärten Reformka-

tholizismus überein, besonders mit den Prinzipien Lodovico Antonio Muratoris. Er kritisierte die übertriebene Marienverehrung in seinem Werk *Die wahre Andacht des Christen*, das in deutscher Übersetzung zuerst 1751 erschienen war, im Kapitel über der „*Andacht zu der allerseeligsten Mutter Gottes*“ folgendermaßen: „*Sonst wäre es sehr gefehlet, so man nemlich glaubte, dass Gott und sein gebenedeyter Sohn keine Gnaden ohne die Vermittlung oder Fürschprechung Mariä und erteile, oder erteilen könne. »Wir« sagt der Apostel »erkennen nur einen Gott, und nur einen Vermittler zwischen Gott und den Menschen, Jesum Christum« Ohne der Fürschprechung dieses göttlichen Vermittlers wissen wir wohl, daß keine Gnad von Gott zu erhalten seye. Er ist der einzige nach Aussag des nemlichen heiligen Apostels Pauli; dann er allein hat Gott gegen uns versöhnen können; und zwar durch seine eigene Verdienste, ohne dass er jene eines andern brauche, oder davon abhänge, kann er jene Gnaden, deren wir nöthig haben, uns erhalten und erteilen.*“<sup>2</sup>

Adam Wandruszka wies darauf hin, dass vor allem in den 1750er Jahren das Ideengut des italienischen Geistlichen Lodovico Antonio Muratori den Wiener Hof stark beeinflusste und darüber hinaus die Religiosität Franz Stephans befeuerte. Aus diesem Grund ist zu bedenken, dass der Kaiser nicht nur im Falle der Künstlerwahl eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte, sondern auch dass der Konzeptor des ikonographischen Programms aus den Wiener höfischen Kreisen kam. Dieser Umstand liefert des weiteren eine Erklärung bezüglich des reinen allegorischen, das heißt nicht-narrativen – und in dieser Hinsicht in der barocken Deckenmalerei Ungarns ungewöhnlichen – ikonographischen Programms der Fresken. Dieser Darstellungsmodus des Bildprogramms, die jede *Historie* entbehrende Bildsprache, welche in der österreichischen Deckenmalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet war, und sich besonders in Darstellungen illusionistischer himmlischer Glorien voll entfaltet, ist ziemlich ungewöhnlich unter den zeitgenössischen Freskenzyklen in Ungarn, die in der Regel größtenteils aus narrativen Szenen zusammengestellt sind. Die Šaštiner Kirche ist die einzige unter den um die Mitte des 18. Jahrhunderts freskierten Paulinerkirchen in Ungarn, die ein nicht-narratives Bildprogramm zeigt. Diese Tatsache, sowie

<sup>2</sup> MURATORI, L. A.: *Die Wahre Andacht Des Christen*. Aschaffenburg 1751, S. 356.



*Abb. 2. Die Heilige Dreifaltigkeit, Jungfrau Maria und Hl. Franz Xaver von den neun Engelschoren umgeben. Kuppelfresko der ehemaligen Jesuitenkirche. Anton Werle, 1756, ehemalige Jesuitenkirche, Abo*

das Fehlen der Paulinerordensikonographie und der Mangel an Hinweisen auf den Paulinerorden weisen ebenfalls darauf hin, dass die Fresken nicht aus den auftraggeberischen Ansprüchen der Pauliner entstanden waren, sondern der Kaiser als Auftraggeber, beziehungsweise auch ein Konzeptor aus dem höfischen Kreise, hätte fungieren können.

Die Charakteristik des Bildprogramms der Deckenmalereien könnte auch im Kontext des Freskenschmucks der Wallfahrtskirchen in der Region analysiert werden. In dieser Hinsicht sind besonders von Interesse die Fresken der Wallfahrtskirche des Geißelten Heilands in Dyje [Mühlfraun] in Mähren von Franz Anton Maulbertsch aus dem Jahre 1776. Hier ist das zentrale Thema ebenfalls das Werk der Erlösung, und wie es die gedruckte *Historische Erklärung* (um 1780) verfasste, liegt der Schwerpunkt des Programms im „allhöchsten Geheimnisse des ewigen Gott-Menschen“.

Ein Eintrag in der Chronik der ungarischen Provinz des Paulinerordens aus dem Jahr 1754 gestattet einen Einblick in die zeitgenössische Rezeption der Fresken am Chorgewölbe der Šaštíner Kirche, das verdient auch in deutscher Übersetzung zitiert zu werden:<sup>3</sup>

„Schließlich wurde [...] durch die Freigebigkeit der Pilger das gesamte Chorgewölbe durch den Apelles der durchlauchtigsten kaiserlich-königlichen Majestäten mit einer derart erlesenen Kunstfertigkeit geschmückt, dass eine solche Herrlichkeit erreicht wurde, dass die Königin des Himmels und der Erde vor dem Sanktuarium nach Ermessen der gekrönten Häupter würdig verehrt werden kann, wobei man Gott [selbst] in den Werken der menschlichen Hände als den Führer des Künstlers wahrnimmt, um ihn zusammen mit ihr [d. h. mit Maria] verherrlichen kann. Und es verwirrt den Betrachter wirklich, ob er dabei zuerst das Kunstwerk selbst oder die daraus strömende große Herrlichkeit wahrnehmen soll.“<sup>4</sup>

Der Verfasser des Textes war Ladislaus Raffavics, der Definitore des Ordens (d.h. Sekretär des Provinzials), der im Jahre 1748 auch als Doktor der Theologie an der Universität zu Tyrnau promoviert wurde. In

seiner Reflexion erkennen wir eine Kontaminierung von verschiedenen kunsttheoretischen und bildtheologischen Traditionen.

Einerseits der Gedanke, dass Gott der *Führer des Künstlers* sei – das heißt dass der Künstler im Prozess der Schöpfung von Gott selbst erleuchtet wurde – reflektiert die These von der göttlichen Herkunft der künstlerischen „Idee“. Diese in der Antike geläufige These war bekanntlich ein wichtiges Paradigma der manieristischen und barocken Kunsttheorie, und wird oft in den Werken von Ficino, Lomazzo, Zuccari und Bellori wiederholt, wie es von dem Buch Panofskys über der *Idea* wohlbekannt ist.<sup>5</sup>

Ein anderer wichtiger Punkt des Textes ist die Wahrnehmung der Deckenmalerei am Chorgewölbe als solches Kunstwerk, dass die göttliche Herrlichkeit auf eine anschauliche und erhabene Weise sichtbar macht. Dieser Gedanke galt als rhetorischer Topos von antiker Herkunft. So zum Beispiel Quintilian in seinem Werk *Unterweisung in der Redekunst*, die Zeus-Statue des Phidias lobpreisend betont, dass die Majestät des Kunstwerks der Majestät Gottes gleichgekommen war. Dazu fügt Quintilian noch hinzu, dass die Zeus-Statue mit ihrer Majestät in den Leuten geradezu Ehrfurcht ausgelöst hat. Am Beispiel der Zeus-Statue des Phidias demonstriert auch Bellori jenes Talent der hervorragendsten Künstler, das sie – anstatt der Imitierung der Natur – die innere „Idea“ folgen, womit sie die „göttlichen Form“ mit ihrer Phantasie begreifen, und dadurch den Betrachter erstaunen können.

Ein drittes auffallendes Moment des Textes ist das Konzept des Bildes als Mittel zur Gottesverehrung, d.h. das das Bild fähig ist die Gläubigen zur Lobpreisung Gottes hinzureißen. Darin erkennen wir das Grundprinzip der tridentinischen Bildtheologie. Bekanntlich legitimierte die 25. Sitzung des Konzils von Trent 1563 die Verwendung von Bildern in katholischen Kirchen unter anderem dadurch, dass die Gläubigen durch die Bilder (ich zitiere) „zur An-

<sup>3</sup> Für die deutsche Übersetzung danke ich herzlich Christian Hecht.

<sup>4</sup> Budapest, Ungarisches Staatsarchiv, Acta Paulinorum (E 153) fasc. 415. (*Historia Provinciae Hungariae*), fol. 173<sup>v</sup> [1754]: „Denique industria R. P. Bartholomaei Orlay... capellarum binarum, sacristiarum et sanctuarii testudo praeterea in totum per Apellem sacratissimas caesareo-regiarum majestatum de piorum largitione, et

*exquisitio artificio ad eam Majestatem exornata est, ut pro Sacrario Coeli Terraeque Regina, iudicio etiam Coronatorum Caputum, condigno venerari possit, Directorem artificis Deum contuens in operibus manuum hominum una glorificare. Etenim an artificium in eo primum vel magna inde promanans Majestas contemplari debeat Praesentem conturbat.“*

<sup>5</sup> Vgl: PANOFSKY, E.: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig 1924 [Berlin 1960].



*Abb. 3. Verklärung des hl. Franz Xaver, Deckenmalerei im Chorgewölbe. Christoph Tausch, 1712, ehemalige Jesuitenkirche, Trentschin*

betung und Liebe Gottes angeleitet und in der Frömmigkeit unterwiesen werden“ sollen.

Die Fähigkeit der Bilder in den Gläubigen ein spirituelles Erlebnis auszulösen und die Seele zu Gott aufzuheben wurde besonders in der Jesuitischen Kunsttheorie in den Fokus gestellt. Davon bezeugen auch einige Einträge in jesuitischen Quellen aus Ungarn, die die Wirkung illusionistischen Deckenmalereien thematisieren.

So enthält zum Beispiel die Chronik der Jesuitischen Residenz von Székesfehérvár [Stuhlweißenburg] aus dem Jahre 1756 ein kurzen Kommentar über das Kuppelfresko der jesuitischen Missionskirche von Aba. Dieses Dorf, etwa 10 Kilometer südlich von Székesfehérvár, war im 18. Jahrhundert großenteils von Calvinisten bewohnt. 1748 wurde hier eine jesuitische Missionskirche erbaut, zu Ehren der heiligsten Dreifaltigkeit, und zwar auf dreieckigen Grundriss. Die Kuppel wurde 1756 durch den Jesuiten-Laienbruder Anton Werle ausgemalt. Das Fresko stellt die Heilige Dreifaltigkeit, die Jungfrau und den hl. Franz Xaver dar, von den Repräsentanten der neun Engelchöre umgeben.

Die zeitgenössische Chronik kommentiert das Kuppelfresko folgendermaßen: „Diese Kirche... strahlt durch das seltene Werk des Zeuxis in besten Geschmack. In der obersten Kuppel wird die Heilige Dreifaltigkeit, der die Kirche geweiht ist, mit den neun Engelchören in einer derart lebensvollen Weise dargestellt, dass alle, die diese glänzende (Kuppel) sehen, sich zuerst zur Bewunderung, dann zur frommen Kontemplation, schließlich zum Lobgesang für Gott hingerissen fühlen; und viele kommen wunderbarerweise von fern her zu dieser anziehenden Kirche, sogar Gegner unseres Glaubens, um sie zuerst anzusehen und dann Messe zu hören, und es gibt viele, die ihren eigenen zugigen Andachtsort verlassen und die wünschen, Gott in der neuerrichteten Kirche auf die wahre Weise zu dienen.“<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Budapest, Universitätsbibliothek ELTE, Handschriftensammlung, Ab 82. *Historia missionis Alba-Regalensis societatis Jesu. Ab anno domini 1727–1772*, fol. 53v: „Ecclesia haec... raro Zeuxidis opere ad omnem elegantiam resplendens. In suprema cupula Sanctissima Trinitas, cui Templum dicatum est, cum novem Angelorum choris ita plane ad vivum expressa est, ut omnes qui hanc n[is]entem in admirationem primum, tum contemplationem piam, ut laudes Deo concinendas se impelli sentiant, quosque terrarum longinquitas separavit mira vi ad Templum illud frequentandum, quin imo ipsi etiam Fidei nostrae adversarii ad visendum primum, tum audienda divina alliciantem; unde jam est reperire plurimos, qui desertis suis janis ac vento

Der Text zeugt also von der bekehrenden Kraft der Bilder, und spiegelt zugleich die Grundprinzipien der jesuitischen Kunsttheorie. Demnach ist es die prinzipielle Bestimmung der Bilder, im Laufe der Kontemplation und Meditation die vertiefte Andacht zu fördern. Die Hauptquelle dieser Bildtheorie ist bekanntlich das Werk *Exercitia spiritualia* des Ignatius von Loyola, das den Akzent auf die Phantasie, auf der stufenweise vertieften Meditation über imaginäre Bilder legt: ihnen zufolge helfen im Laufe der geistlichen Übung die realen Bilder den Meditierenden, innere, imaginäre Bilder zu erreichen, wodurch die betende Seele – durch die Stadien der Reinigung von den Sünden und jene der spirituelle Erläuterung – schließlich die mystische Vereinigung mit Gott erreichen kann.<sup>7</sup>

Nach Zeugnis des oben zitierten Textes wurden Deckenmalereien als besonders wirksame Mittel der Meditation von den Jesuiten betrachtet: das visuelle Erlebnis der barocken Deckenmalereien diente als wichtiges Mittel der „*mystischen Reise der Seele*“. Der erstaunende Effekt des Illusionismus, des lebensvollen Darstellungsmodus der barocken Deckenmalereien wurde als solcher Faktor betrachtet, der die Aufhebung der Seele befördert. In der jesuitischen Kunsttheorie wurde also der visuelle Illusionismus und der Wunsch der Seele zu Gott zu heben eng verbunden. Dieser Gedanke wird betont auch in einem jesuitischen Thesenbuch aus dem Jahre 1721, das eine kurze Reflexion über die Deckenmalereien der Jesuitenkirche von Trentschin enthält:<sup>8</sup> „Der Apelles der Gesellschaft Jesu malte das Gewölbe in einer derart künstlerischer Weise aus, dass es die Augen des Betrachters verwirrt und reißt alle zur Bewunderung und zur Lobpreisung Gottes hin.“<sup>9</sup>

Die Passage zeigt, dass die Jesuiten dem ästhetischen Erlebnis die Erregung innerer Bewegung zugesprochen haben, ganz im Einklang mit der rhetorischen Lehre der Epoche. Der durch den Ein-

*tempstatibusque perviis oratoris, in Ecclesia recens exstructa Deo vere famulari desiderant.“*

<sup>7</sup> Vgl: KARNER, H.: Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität. In: *Acta historiae artis Slovenica*, 7, 2002, S. 31-42.

<sup>8</sup> Die Kirche wurde 1712 von dem Pozzo-Schüler Christoph Tausch ausgemalt. Vgl: SERFŐZŐ, Sz.: Zur Geschichte des Pozzismus in Ungarn. In: KARNER, H. (Hrsg.): *Andrea Pozzo (1642–1709) : der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*. Wien 2012, S. 111-122.

satz von architektonischen und malerischen Mitteln erreichte Illusionismus vermittelt dem Eintretenden ein ästhetisches Erlebnis, das bereits einen bestimmten Erregungszustand, ein „Erheben der Seele“ bewirkt.

Diese Idee spiegelt sich auch in der Chronik der österreich-ungarischen Ordensprovinz der Jesuiten, der im Jahr 1700, anlässlich der Fertigstellung der Deckenmalereien des Schiffes der Jesuitenkirche von Trnava (Tyrnau) die „herrliche Majestät“ (*magnificentiam plane angustam*) der Fresken lobpreist, die die Augen des Betrachters hinreißt.<sup>10</sup>

Gemäß den Zeitgenossen war es die prinzipielle Bestimmung der illusionistischen barocken Decken-

malereien, im Laufe der Kontemplation – durch die Stadien der Verwunderung (*meraviglia*) und jene des Ergötzens – den Betrachter zu bewegen, seine Seele zu erheben. Besonders die Vision-artigen bemalten „himmlische Glorien“, die den Himmel schon vor dem Tod sichtbar machen, könnten im Gläubiger spirituelles Erlebnis auslösen.

Diese Argumentation stimmt auch mit der klassischen (aristotelianischen) Tradition der drei Wirkungsarten der Rhetorik und Kunst überein: *docere* – *delectare* – *movere*. Anders formuliert: das *delectare* erhält seine Rechtfertigung durch die Verbindung mit dem *docere* und den *movere*.

## »Directorem artificis Deum contuens in operibus manum hominum glorificare« – dobová recepcia barokových nástenných malieb pútnického chrámu v Šaštíne

### Resumé

V príspevku autor analyzuje texty (pramenné materiály) vo vzťahu k dobovej recepcii barokových nástenných malieb v historickom Uhorsku. V súčasnosti poznáme len niekoľko málo prameňov, ktoré sú z tohto hľadiska relevantné, a to predovšetkým teologické interpretácie a texty prezentujúce estetické vnímanie obrazu v liturgickom priestore. Jednou z týchto prác je aj kronika uhorskej provincie paulínov a tento rukopis uchovávaný v Országos Levéltár Budapest zahŕňa esteticko-teologickú reflexiu z roku 1754 na klenbové fresky presbytéria paulínskeho pútnického chrámu v Šaštíne. Autor textu tu kombinuje tri základné elementy starovekej, tridentskej a manieristickej teórie umenia: koncept Božského

pôvodu umeleckej idey; myšlienku umeleckého diela schopného vizualizovať Božiu majestátnosť a iniciáciu zbožnosti.

Tri ďalšie textové pramene súvisia s jezuitmi a komentujú nástenné maľby jezuitských chrámov v Trenčíne, Trnave a v malom zadunajskom meste Aba. Tieto texty reflektujú princípy „jezuitskej“ teórie umenia a nasledujú staroveký (Aristotelovský) koncept o trojitej funkcii umenia a rétoriky *docere* – *delectare* – *movere*, reinterpretojú ho v kontexte praktizovania a tradície tzv. spirituálnych cvičení (*Exercitia spiritualia*) sv. Ignáca z Loyoly. V jezuitskom ponímaní je tak hlavná úloha obrazu prenesená na jeho uctievanie a do pomoci povzniesť dušu veriaceho/veriacej k Bohu.

<sup>9</sup> RUMAN, S.: *Imago Hungariae... Philosophiae doctoribus... universitate Cassoviensi supremam recens acciperent lauream oblata*. Casoviae 1721, S. G6r: „Fornix artificiosa cuiusdam de Societate Jesu Apellis manu depictus est ita, ut intuentium deludat oculos, omnesque in sui laudem rapiat et admirationem.“

<sup>10</sup> *Litterae Annuae provinciae Austriae Societatis Jesu*, 1700. Wien, ÖNB, Hs Cod. 12095, fol 39v: „...Paulus Eszterhazi Regni Hungariae Palatinus... per... munificentia vastum ecclesiae huius

*fornicem gypso in amoenissimas formas elaborato, et picturis Apellis penicillo expressis exornavit, magistro in arte plus quam 3000 florenis Rhenensibus persolutis. Est sane opus, quod curiosum suspendat spectatorem... Decorem induit et magnificentiam plane angustam... domus haec Domini...fornixque totus plastico gypsaturae labore... adornatus... ampliorem tamen et dignitatem et gratiam a peritioris Pictoris Viennensis advocati manu accepit... elegantioribus imaginibus, eo pictura genere, quod fresco dicunt, efformatis illustratus.“*

»*Hic Jason novus incola Jasovianae Phoebus adorea*«  
– einige Bemerkungen zum ikonographischen Programm  
der Bibliothek von Jasov

Barbara Balážová

Neuesten Interpretationen zufolge kann die unerhörte Blüte der Ausschmückung von Bibliothekssälen im 18. Jahrhundert auf einer gewissen interpretatorischen Ebene auch als Antwort auf die widersprüchliche Erfahrung verstanden werden, welche die Menschen seit der Verbreitung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert gemacht hatten und die mittels des Buchs von der medialen Revolution der frühen Neuzeit hervorgerufen wurde.<sup>1</sup> Die Bedeutung der Bücher als Auslösemechanismus für den Erkenntnisgewinn in sämtlichen Bereichen war allen klar, doch andererseits waren Bücher, und

zwar vor allem im katholischen Milieu, für die Leser gefährlich, weil sie auch „falsches Wissen“, das vor allem mit Luthers Reformation gleichgesetzt wurde, vermittelten. Gerade aus diesem Grund diente der Innenschmuck der Barockbibliotheken oft auch als kritische visuelle Belehrung über „das richtige Bücherverständnis und Lesen“. Die Bibliothek des Klosters Jasov [Jossau], die ursprünglich mehr als 80.000 Bände umfasste, ist heute bei uns das einzige erhaltene Kulturdenkmal dieses Typs [Abb. 1];<sup>2</sup> auch wenn die gegenwärtige Einrichtung der Bibliothek einschließlich der Schränke und der

Diese Studie entstand in Zusammenhang mit dem Grant VEGA Nr. 2/0135/11 *Barocke Wandmalerei und ihr Platz in der monastischen Kultur des 18. Jahrhunderts*, umgesetzt in den Jahren 2011–2014 am Institut für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften.

<sup>1</sup> Siehe BÜTTNER, F.: Ikonographie des Bibliothekssaals in der ehemaligen Benediktinerabtei Wiblingen. In: MÁDL, M. – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M. – WÖRGÖTTER, Z. (Hrsg.): *Baroque Ceiling Painting in Central Europe. Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa*. Proceedings of the Conference. Prague 2007, S. 117.

<sup>2</sup> GARAS, K.: *Magyarország festészet a XVIII. században*. Budapest 1955, S. 50, 175 [mit sonstiger älterer Literatur]; GÜNTHEROVÁ, A.: *Jasov*. Bratislava 1958, S. 40; Kol. aut. *Súpis pamiatok na Slovensku, zväzok prvý A–J* [Verzeichnis der Kulturdenkmäler in der Slowakei, erster Band A–J]. Bratislava 1967, S. 518; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku* [Die Malerei des 18. Jahrhunderts in der Slowakei]. Bratislava 1983, S. 67–68; RUSINA, I. (Hrsg.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok* [Geschichte der

slowakischen bildenden Kunst]. Bratislava 1998, S. 83, 470, Kat.-Nr. 240, 241 [J. Medvecký]; JÁVOR, A.: *Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa*. Budapest 2004, S. 134–137, S. 291, Kat.-Nr. 256.1.–3. [mit sonstiger älterer Literatur]; JÁVOR, A.: ...das Stift Bruk verschafte ihm viele Arbeiten besonders im húngarischen Stift Jazo... Johann Lucas Kracker (1719–1779) im Dienste der Prämonstratenser. In: POLLERROSS, F. (Hrsg.): *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Petersburg 2004, S. 198; BALÁŽOVÁ, B. – MEDVECKÝ, J. – SLIVKA, D.: *Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku* [Zwischen Erde und Himmel. Meister des Barockfreskos in der Slowakei]. Bratislava 2009, S. 134–139; BALÁŽOVÁ, B.: Domus Dei et Domus Sapientiae – poznámky k nástenným maľbám Johanna Lucasa Krackera (1719 – 1779) v Jasove [Domus Dei et Domus Sapientiae – Anmerkungen zu den Wandmalereien von Johann Lucas Kracker (1719 – 1779)]. In: ŠTRBÁK, A. (Hrsg.): *Jasovské premonštráti v premenách času. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie* [Die Prämonstratenser von Jasov im Wandel der Zeit. Sammelband zur internationalen wissenschaftlichen Konferenz]. Košice, 2012, S. 64–68.



Abb. 1. Innenansicht der Bibliothek des Prämonstratenserklusters in Jasov

aus Eisen konstruierten Galerie erst vom Ende des 19. Jahrhunderts stammt, hat sich die ursprünglich

<sup>3</sup> Die Bibliothek wurde unter Abt František Benedek im Jahr 1895 durch den „Kirchenmaler“ Géza Mirkovszky aus Miskolc [Mischkolz] radikal restauriert (Aufschrift an der Ostwand der Bibliothek „*Hanc bibliothecam novo nitore Exornavit et necessariis instruxit FRANCISCUS BENEDEK ABB ET PRAEP. JASZOV ANNO MDCCCLXXXV*“ und Signatur in der Kreiskomposition der Allegorie der Fakultäten „*renov.*



Abb. 2. Das Gebäude der Bibliothek zwischen der Prälatur und dem Konvent des Klosters Jasov

Disposition des Bibliothekssaals mitsamt dem Deckenfresko erhalten, das 1776 vom damals in Jasov bereits wohlbekannten Maler Johann Lucas Kracker (1719 – 1779) vollendet wurde.<sup>3</sup> Die außerordentliche Beliebtheit prunkvoller barocker Bibliothekssäle insbesondere bei den Ordensgemeinschaften erlaubt Spekulationen, ob es auch bei uns weitere ähnliche Bibliotheken gab, vor allem in den größeren bzw. historisch bedeutenderen Objekten wie beispielsweise bei den Jesuiten in Trnava [Tyrnau]. Jedoch sind keine weiteren ähnlichen Realisierungen auf dem Gebiet der heutigen Slowakei bekannt.

Der Barockschmuck in der Prämonstratenserkirche von Jasov respektierte vor allem die Tatsache, dass die Kirche ursprünglich dem Hl. Johannes dem Täufer geweiht war. Die Thematik der Prämonstratenser tauchte nur an den Seitenaltären des Hl. Norbert und des Hl. Augustinus auf.<sup>4</sup> Der intellektuelle

Géza Mirkovszky 1895“). Die trockene, glatte Handschrift der Malerei mit zusammenhängenden Linien und klar abgegrenzten Farbflächen erinnert nur mehr sehr entfernt an Krackers behände, mutige und leichte malerische Handschrift, wie sie aus seinen authentischeren Fresken bekannt ist (beispielsweise die Deckenmalereien in der Kirche von Jasov); aus diesem Grund kann in der Gegenwart eher der Inhalt als die formale Seite der Malerei, wie sie sich dem Betrachter nun präsentiert, kritisch analysiert werden.

<sup>4</sup> Zur Problematik des Komplexes von Jasov siehe GARAS 1955, (Anm. 2), S. 48-49, 174-175 [mit sonstiger älterer Literatur]; GÜNTHEROVÁ 1958, (Anm. 2), S. 38-44; *Súpis*, (Anm. 2), S. 516-518; SEDLÁK, F.: K barokovej prestavbe jasovského kláštora [Zum barocken Umbau des Klosters von Jasov]. In: *Vlastivedný časopis*, 16, 1967, Nr. 1, S. 33-35; HRON,



Abb. 3. Die Apotheose des Andreas Anton Sauberer. Johann Lucas Kracker, 1776, Jasov, Bibliothek

Anteil des damaligen Propstes von Jasov, Andreas Anton Sauberer (1700 – 1779), an der Konzeption des ikonographischen Gesamtprogramms der Kirche liegt noch im Dunkeln; es ist jedoch bemerkenswert,

V.: Nástenné maľby J. L. Krackera v Jasove [Die Wandmalereien von J. L. Kracker in Jasov]. In: *Vlastivedný časopis*, 29, 1980, Nr. 3, S. 121-126; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, (Anm. 2), S. 66-67; ŠUJANOVÁ, O.: Technické a technologické poznatky o Krackerových maľbách v Jasove [Technische und technologische Erkenntnisse zu Krackers Malereien in Jasov]. In: *Monumentorum tutela*, 9, 1984 [Bratislava 1984], S. 276-303; BALEGA, A.: *Jasov*. Bratislava 1991; BODNÁRNÉ JÁVOR, É.: Új adatok Franz Anton Pilgram magyarországi működéséhez. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 44, 1995, Nr. 3-4, S. 192-210; RUSINA 1998, (Anm. 2), S. 54, 83, 469-470, Kat.-Nr. 63, 64 [J. Bencová], Kat.-Nr. 236-239 [J. Medvecký]; JÁVOR 2004, *Kracker* (Anm. 2), S. 88-101, 268-269, Kat.-Nr. 158.1.-10; JÁVOR 2004, *das Stift* (Anm. 2), S. 189-192; BALÁŽOVÁ – MEDVECKÝ – SLIVKA 2009, (Anm. 2), S. 106-111; BALÁŽOVÁ 2012, (Anm. 2), S. 57-64.

<sup>5</sup> ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M.: Klášter Hradisko a ikonografický program jeho umělecké výzdoby [Das Kloster

dass das Deckenfresko der Klosterbibliothek, das wahrscheinlich während der Feiern zu Sauberers Primiz am 2. Juli 1776 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurde und zehn Jahre nach der Einweihung der Kirche entstand, in keiner Weise seine Situierung im Prämonstratenserobjekt reflektiert (die Bibliothek ist das Bindeglied zwischen den jeweils drei Trakten der Prälatur und des Konvents [Abb. 2]). In Jasov fehlt die Ordensikonographie, die in barocken Klosterbibliotheken bevorzugt wird (beispielsweise die Apotheose des Hl. Benedikt und des Benediktinerordens in der Bibliothek des mährischen Benediktinerklosters in Rajhrad [Groß Raigern] oder die Apotheose des Hl. Norbert, des Gründers der Prämonstratenser, in der Bibliothek des Prämonstratenserklosters in Hradisko [Hradisch bei Olmütz]<sup>5</sup>). Der grundlegende ikonographische Rahmen des Freskos in der Bibliothek von Jasov geht überraschenderweise vom Deckenfresko des Prunksaals der Wiener kaiserlichen Hofbibliothek aus, das in den Jahren 1726–1739 von Daniel Gran (1694 – 1757) nach dem Programm des Conrad Adolph von Albrecht geschaffen worden war, und glorifiziert vor allem Andreas Anton Sauberer als Privatperson.<sup>6</sup> Wie Daniel Gran, der die Apotheose Karls VI. [des ungarischen Königs Karl III.] ins Zentrum des Kuppelfreskos der Wiener Hofbibliothek setzte, wiederholt Johann Lucas Kracker diese Komposition fast haargenau in der Mitte des Gewölbes des Bibliothekssaals von Jasov [Abb. 3]: die auf

Hradisko und das ikonographische Programm seiner künstlerischen Ausschmückung]. In: JAKUBEC, O. – PERŮTKA, M. (Hrsg.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780* [Olmützer Barock. Bildende Kunst der Jahre 1620–1780], 2. Katalog. Olomouc 2010, S. 251-264.

<sup>6</sup> Das Programm der Ausschmückung der Wiener Hofbibliothek war dank des 1737 in Wien erschienenen Drucks [KLEINER, S. – SEDELMAYR, J. J.]: *Dilucida repraesentatio / magnificae et sumptuosae / Bibliothecae Caesariae [...]* / *Eigentliche Vorstellung / der vortreflichen und kostbaren / Kaiserlichen Bibliothec / welche [...] von Hr. Joseph Emanuel, Freyhern von Fischer, [...] aufgeführt worden. / Das Gebäude hat nach allen Theilen genau abgemessen, gezeichnet und darauf in Kupffer gebracht Salomon Kleiner [...]* / *Die darin befindliche kunst- und sinn-reiche Malereyen aber sind mit gleicher Sorgfalt abgezeichnet und auch in Kupffer gestochen worden von Jeremias Jacob Sedelmayr. [...] Erster Theil. Wien 1737. in Mitteleuropa gut bekannt.*

rosaroten Wolken sitzenden Gestalten Fortuna (bei Gran ist es Herkules) und Apoll präsentieren dem Betrachter ein Gedenkmedaillon mit dem Porträt des ersten Abtes von Jasov und dem Text „*ANDREAS SAUBERER I: P: PRIMUS ABBAS LASZ:*“; von oben die Lobpreisung durch die Frauenfigur des Ruhms, die einen Obelisk in der Hand hält, und durch die fliegenden Fama mit Trompeten und einem Band mit dem Text „*HIC EST QVEM SAECLA LOQVENTVR.*“

Bislang sind keine Schriftquellen bekannt, die die Ausmalung der Bibliothek direkt dokumentieren würden, doch deren Umsetzung stellte den Abschluss einer mehrere Jahrzehnte dauernden grundlegenden Revitalisierung des ganzen Klosterkomplexes in Jasov unter der Regie von Andreas Anton Sauberer dar. Die Propstei von Jasov existierte gemäß unumstrittener Quellen bereits um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert. Die Vertreter des Prämonstratenserordens kamen wahrscheinlich aus dem ersten ungarischen Prämonstratenser Kloster im heute rumänischen Oradea [Großwardein] in den Süden der Ostslowakei, doch der Antiklerikalismus gegen Ende des Mittelalters und die türkische Bedrohung unseres Gebiets nach dem Jahr 1526 führten fast zu ihrem Untergang. Die alte Tradition der Ordensgemeinschaft wurde für eine lange Zeit unterbrochen: in den Jahren 1553–1697 wurden Weltpriester in das Amt des Propstes in Jasov ernannt.<sup>7</sup> Die Misere gipfelte mit der Brandschatzung des Burgklosters von Jasov durch die Truppen Emmerich Graf Thökölys im Jahr 1685. Die Prämonstratenser kehrten erst nach dem 21. Oktober 1697 nach Jasov zurück, als Leopold I. die Propstei von Jasov zusammen mit anderen ungarischen Klöstern den Prämonstratern im österreichischen Pernegg schenkte. Im Jahr 1700 erhielten die tschechischen Prämonstratenser die Konvente von Jasov und Leles, und bald darauf kaufte sie um 125 000 Rheinische Gulden das

mährische Prämonstratenser Kloster in Louka [Klosterbruck bei Znaim]. Am 6. Mai 1745 fiel in Louka die Entscheidung, den in den Quellen als *famosus* bezeichneten Andreas Anton Sauberer nach Jasov zu schicken. Dieser wurde noch im Jahr 1745 das Haupt der Propstei von Jasov. Es ist bemerkenswert, dass der aktive Propst sich bereits kurz nach seinem Amtsantritt zum Umbau bzw. eigentlich Neubau des Barockklosters entschloss; er musste somit zugleich die vernachlässigte Klosterwirtschaft konsolidieren und den aufwendigen, umfangreichen Bau finanzieren. Dank alter königlicher Privilegien konnten die Prämonstratenser die reichen Erzlagerstätten des Slowakischen Erzgebirges nutzen oder ihren Grundbesitz für den Abbau verpachten. Dies bildete wohl die finanzielle Grundlage, die es Andreas Anton Sauberer ermöglichte, die Errichtung des neuen Komplexes in den Jahren 1745–1766 zu initiieren, bei der vor allem der Architekt Franz Anton Pilgram (1699 – 1761) engagiert war. Direkt von der Jesuitenkirche des Hl. Nikolaus an der Prager Kleinseite holte er auch zwei weitere außergewöhnliche Künstler – den Maler Johann Lucas Kracker (in den Quellen bezeichnet ihn Sauberer als „*mei pictoris*“) und den Stuckateur Johann Ignaz Hennevogel (1727 – 1790).<sup>8</sup> Dieses kleine Künstlerteam – die beiden Männer setzten ihre Zusammenarbeit auch in Nová Říše [Neureisch] und Eger [Erlau] fort – bereicherte er um den hervorragenden Bildhauer Johann Anton Kraus (1728 – 1795), der sich später auf den Gütern der Propstei der Prämonstratenser in Jasov endgültig niederließ und dort bis zu seinem Tod lebte.<sup>9</sup>

Nach der außerordentlich erfolgreichen Erneuerung wurde die Propstei von Jasov im November 1774 zur Abtei erhoben. Der 74-jährige Andreas Anton Sauberer wurde natürlicherweise deren erster Abt. Im selben Jahr ernannte ihn Kaiserin Maria Theresia zum Hofrat. Am 10. Juli 1776 brachte die Pressburger Zeitung die Nachricht von der

<sup>7</sup> Siehe MARSINA, R.: O dejínách premonštrátskeho opátstva v Jasove [Zur Geschichte der Prämonstratenserabtei in Jasov]. In: ŠTRBÁK, A. (Hrsg.): *Jasovskí premonštráti v premenách času. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie* [Die Prämonstratenser von Jasov im Wandel der Zeit. Sammelband zur internationalen wissenschaftlichen Konferenz]. Košice, 2012, S. 7-17; ŽAŽOVÁ, H.: Z dejín premonštrátov na Slovensku [Zur Geschichte der Prämonstratenser in der Slowakei]. In: *Ibidem*, S. 28-32.

<sup>8</sup> Quellenmaterialien siehe BODNÁRNÉ JÁVOR 1995, (Anm. 4), S. 192-210.

<sup>9</sup> Siehe LUXOVÁ, V.: Jasov a tvorba Jána Antona Kraussa [Jasov und das Werk des Ján Anton Krauss]. In: VÁROSS, M. (Hrsg.): *Zo starších výtvarných dejín Slovenska* [Zur älteren Geschichte der bildenden Kunst in der Slowakei]. Bratislava 1965, S. 117-148.

außerordentlichen Feier des goldenen, 50-jährigen Jubiläums der Primiz des Abtes von Jasov. Teil des Berichts war ein kurzes *curriculum vitae*: Andreas Anton Sauberer kam im Jahr 1700 im mährischen Znojmo [Znaim] zur Welt. Nach dem Studium der Philosophie trat er in das Prämonstratenser Kloster in Louka ein. 1726 wurde er zum Priester geweiht. Ab 1730 bis zu seinem Fortgang nach Jasov im Jahr 1745 widmete er sich vor allem der wirtschaftlichen Verwaltung der Abtei in Louka. Die einer Theaterregie folgenden Feierlichkeiten zur „zweiten Primiz“ des Abts samt Feuerwerk fanden in Jasov am 2. Juli 1776 statt. Nicht nur die Pressburger Zeitung unterstrich die große Zahl der Redner, welche Abt Sauberer in verschiedenen Sprachen lobpriesen; deren Oden bzw. Gratulationen erschienen in der Folge in Košice [Kaschau] in gedruckter Form und stellen eine außerordentlich interessante Quelle dar, die den Abt und die feierliche Atmosphäre schildert, in der den Gästen der neu ausgemalte Bibliothekssaal vorgestellt wurde.

Vom Fresko der Wiener kaiserlichen Bibliothek, das die Kriegs- und Staatskunst Karls VI. feiert, übernahm Johann Lucas Kracker mehrere Elemente der Komposition im Geiste der üblichen zeitgenössischen „copy and paste“ Praxis. Die thematische Idee für das Fresko des Bibliothekssaals von Jasov kompilierte er offenbar aus mehreren Wiener Quellen (beispielsweise die Allegorie der Gelehrsamkeit am Gewölbe des Studiensaals des Wiener Jesuitenkollegs – des *Akademischen Kollegs* – von Anton Herzog<sup>10</sup> aus dem Jahr 1734; die Allegorie der vier Fakultäten am Gewölbe in der Aula der Wiener *Alten Universität* von Gregorio Guglielmi nach dem Konzept von Pietro Metastasio aus dem Jahr 1755). Im mitteleuropäi-

schen Kontext gewann Grans Fresko nicht nur im Zusammenhang mit dem einsetzenden Trend des Klassizismus an Aktualität, sondern auch dank seiner Restaurierung durch Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796), die im Jahr 1769 abgeschlossen wurde.<sup>11</sup> Aus Krackers Komposition der Bibliothek von Jasov geht allerdings hervor, dass der Maler eher die künstlerischen Formen und konkrete Kompositionen kopierte als den strukturierten komplexen Inhalt des Freskos mit den verschiedenartigen mythologischen und allegorischen Querverweisen im Festsaal der Wiener Hofbibliothek;<sup>12</sup> er schätzte und würdigte eher Daniel Gran, den *pictor*, als Conrad Adolph von Albrecht, den *concettista*. Anlass zu Fragen geben auch die Ideen bzw. Eingriffe Andreas Anton Sauberers in die Konzeption der Fresken von Jasov. Sie sollten gewiss nicht unterschätzt werden; die konzeptuelle Mitwirkung kirchlicher Würdenträger bei der Konzeption barocker Fresken ist auch im mitteleuropäischen Kontext weder ungewöhnlich noch überraschend. Gemäß den von Anna Jávör veröffentlichten Quellen präsentierte sich der gebildete Prämonstratenser aus Jasov beispielsweise öffentlich als Literat und Prediger in der relativ nahen Gemeinschaft der Pauliner in Vranov nad Topľou [Vronau an der Töpl] wie auch bei den Jesuiten in Košice [Kaschau].<sup>13</sup> Derzeit sind jedoch für das Deckenfresko der Bibliothek von Jasov weder das ursprüngliche Konzept des Schöpfers, Skizzen seiner Ideen oder eines Entwurfs, noch ein allenfalls existierender zeitgenössischer Führer oder eine ikonographische Erklärung des vollendeten Werks bekannt.<sup>14</sup>

Andreas Anton Sauberer hat nach Jahrzehnten der Zusammenarbeit wohl auch eine engere oder persönliche Beziehung zu Johann Lucas Kracker

<sup>10</sup> Zum Verhältnis zwischen Kracker und Herzog siehe JÁVÖR 2004, *Kracker* (Anm. 2), S. 31-33.

<sup>11</sup> MATSCHE, F.: Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock. In: TACKE, A. (Hrsg.): *Herbst des Barock. Studien zum Stihvandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*. München – Berlin 1998, S. 203-214.

<sup>12</sup> TELESKO, W.: Die Deckenmalereien im „Prunksaal“ der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum *Albrechts-codex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853).

Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI. In: *ARS*, 43, 2010, Nr. 2, S. 137-153.

<sup>13</sup> Vgl. JÁVÖR 2004, *Kracker* (Anm. 2), S. 89, Anm. 14.

<sup>14</sup> Zur Problematik verschiedenartiger zeitgenössischer „erklärender“ Textquellen siehe ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M.: Bohatá pokladnice konceptů a idejí. Ikonografické programy a jejich tvůrci v období baroka na Moravě [Reiche Schatzkiste der Konzepte und Ideen. Ikonographische Programme und ihre Schöpfer im Zeitalter des Barock in Mähren]. In: *Opuscula historiae artium*, 61, 2012, Nr. 2, S. 134-155 [mit sonstiger älterer Literatur].



Abb. 4. Gesamtansicht der Freskomalerei an der Decke der Bibliothek. Johann Lucas Kracker, 1776, Jasov, Bibliothek

entwickelt, auch wenn die erhaltenen und bislang bekannten schriftlichen Dokumente zu den Interaktionen zwischen dem Propst und dem Maler eher einen administrativen, organisatorischen und finanziellen Charakter aufweisen.<sup>15</sup> Der Name Krackers taucht darin schon im Jahr 1752 auf, als Propst Sauberer die Szene des Gastmahls des Herodes (1750–1752) an der Decke des Winterrefektoriums in der Prälatur erwähnt, die von seinem Maler, „*mei pictoris*“, ausgeführt wurde.<sup>16</sup> Abgesehen vom Fresko im Winterspeisesaal bemalte Johann Lucas Kracker auch die Decke des festlichen Treppenhauses („*supra gradis in plafon*“, 1750–1752) und schuf alle Fresken der Kirche des Hl. Johannes des Täufers (1762–1763) und die sieben Altarbilder und zwei kleinere Kompositionen an den Mensen des Altars des Hl. Norbert und des Hl. Augustinus (1762–1764) sowie die Malereien in den dreieckigen Fronten an der Stirnseite des Klos-

ters (1762–1768). Die folgende Überlegung betrifft natürlich nicht nur das Prämonstratenserkloster in Jasov, sondern die Mehrzahl der barocken Klosterkomplexe kontemplativer Orden: ein im Land isoliertes Kloster kann auch als intellektuelle und kreative Insel verstanden werden, wo sich während der Arbeiten, vor allem Freskomalereien, ein ganzes *Ensemble* von Künstlern aufhielt, eingeschlossen und vielleicht gerade deshalb enger im Kontakt mit dem Auftraggeber und Kunstpatron, von dem sie zeitlich längerfristig und aus einem weiteren Umkreis engagiert wurden. Andreas Anton Sauberer stand nämlich hinter der Errichtung oder Erneuerung mehrerer Objekte in der Umgebung der Propstei von Jasov und der Pfarrkirchen in der Verwaltung der örtlichen Prämonstratenser (beispielsweise die Errichtung der Kapelle der Hl. Anna oberhalb der Gemeinde Rudník,<sup>17</sup> die Pfarrkirchen in Vyšný

<sup>15</sup> Ausgewertet v.a. in BODNÁRNÉ JÁVOR 1995, (Anm. 4), S. 194-196.

<sup>16</sup> *Ibidem*, Anm. 31, S. 207.

<sup>17</sup> Siehe auch die Gründung der Bruderschaft zu dieser Kirche *V terni Pobožnosti/ Aneb Pobožne Bratrstvo Pod Titulem Blabo-*

*slawenej Matky Svatej Anny/ Wyzdwiżeno w nowé wystawenem Chrámu rečenem pri Studenky Svatej Anny blysko Rudna na Panskem Gruntu oswożeného Prepožstvoj/ a Conventu Jaszowského Swatého a Wtrybradního Rádu Premonstratenského/ w Abba=Ungwarskej Stolicy. Udelené od Jeho Swátosti Papezskéj Benedicta XIV. S mnohonasobnými Odpustkami obdarované/ jako y také y od Welebného Arcy=Byskupského Constistoria approbyrowane a potvrzéné w Trnawe.*



Abb. 5. Die Rühmung der Errichtung des neuen Klosters. Johann Lucas Kracker, 1776, Jasov, Bibliothek

Medzev [Obermetzenseifen] und Poproč, im weit gelegenen Nyésta oder die Errichtung der neuen Pfarre in Rudník).<sup>18</sup>

Johann Lucas Kracker teilte die in mitteleuropäischen Barockbibliotheken häufig anzutreffende Thematik – die Glorifizierung der Wissenschaft und Bildung – in zwei selbständige Kreiskompositionen mit illusionären Durchsichten, getrennt durch die bereits erwähnte Apotheose Andreas Anton Sauberers nach Daniel Gran [Abb. 4].<sup>19</sup> Indem der Maler Herkules durch Fortuna ersetzte, befreite er das Konzept in Jasov von der Visualisierung der

Kriegstüchtigkeit Kaiser Karls VI. und verschob es auf der Bedeutungsebene hin zum Glückskind, Abt Sauberer, dem durch einen kleinen Putto die Gaben Fortunas für sich und ganz Jasov vermittelt werden. Die linke Komposition, die in eine illusionäre Himmelsphäre eingebettet ist, kann als Lob für die Errichtung des neuen Klosters oder als Würdigung von Sauberers Initiative verstanden werden [Abb. 5]: die Figur der Göttlichen Weisheit, Hand in Hand mit der Figur der Zeit (an ein Bein ist eine Sanduhr gekettet) über den Putten, die ein Modell des Klosters tragen, und über der Figur des Architekten,

*Na Žádost Wysoce Dústojného/ a Welebného Pána ONDREJE SAUBERER/ Weybradného Swobodného Radu Praemonstratenskéého Praelata/ na ten čas Weleslanného Conventu Sv. Jána Krstitele w Jaszowe dobré zasluzžilého Praepossta jakožto Zakladatele w nowé wystaweného Chramu Páně. Roku 1751. Országos Széchényi Könyvtár Budapest [weiter OSzK Budapest], sign. 323.253-255.*

<sup>18</sup> Vgl. die feierliche Totenrede [P. Leopoldus Stöhr Prior,/ & totum Capitulum ibidem.]/ REVERENDISSIMI/ EXCELLENTISSIMI/ ILLUSTRISSIMI, & AMPLISSIMI/ DOMINI,/ SACRI, CANDIDI, CANONICI, & EXEMPTI/ ORDINIS/ PRAEMONSTRATENSIS/ DOMINI PRAELATI, ABBATES, & PRAEPOSITI./ ADMODUM REVERENDI PRAECELLENTEs, EXIMI/, & VENERABILES/ DOMINI, & DOMINAE/ IN CHRISTO,

& SANCTO PATRE NORBERTO/ CONFRATRES, & SORORES/ HONORANDISSIMI! COLENDISSIMAE!/ CASSOVIAE,/ EX TYPOGRAPHIA LANDERIANA. [1779]; OSzK Budapest, sign. 504.472. An diesen Orten sind ebenso Werke von Johann Lucas Kracker und Johann Anton Krauss zu finden. Siehe LUXOVÁ 1965, (Anm. 9); JÁVOR 2004, Kracker (Anm. 2), S. 294-295, Kat.-Nr. 261-264.

<sup>19</sup> Zu den Zitaten der Fresken der Hofbibliothek siehe JÁVOR 2004, Kracker (Anm. 2), S. 134-137; ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M.: „Merkwürdige Thaten [...] besonders aber die Erbauung der Bibliothec. Die Deckengemälde der Bibliothekssäle des Schlosses in Kroměříž/Kremsier und ihr Bezug zu den Fresken der Wiener Hofbibliothek. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 61, 2007, Nr. 4, S. 590-608.



Abb. 6. Allegorie der vier Fakultäten. Johann Lucas Kracker, 1776, Jason, Bibliothek

der gerade den Grundriss zieht, wobei das ganze Motiv aus Grans Wiener Umsetzung übernommen ist und es thematisch im mitteleuropäischen Raum nicht selten ist. Die Kreiskomposition setzt sich an der Wand mit dem (wiederum von Daniel Gran inspirierten) bemerkenswerten Paar des Todes und der Historiographie fort, das auch als Motiv der Zeit und der Ewigkeit zu verstehen ist.

In der zweiten Durchsicht, diesmal in die irdischen Sphäre, wird die Weisheit glorifiziert, die von

den Fakultäten begleitet wird, den personifizierten Figuren der Medizin (eine Frauenfigur mit Askulapstab, Hahn und pharmakologischen und chirurgischen Instrumenten), des Rechts (eine Frauenfigur mit Waage und Schwert, aber auch den Zehn Geboten, in Symbolisierung des weltlichen und kanonischen Rechts) und der Philosophie (die Figur eines sitzenden alten Mannes, der meditativ über einen Totenkopf gebeugt ist, die Hand auf einem Globus, durch Merkur mit einem Lorbeerkranz gekrönt);<sup>20</sup> die

<sup>20</sup> Anna Jávora beschreibt diese Figur als geflügelten Genius (JÁVORA 2004, Kracker (Anm. 2), S. 291), doch auf den Gott

Merkur verweist wohl der bei seinen Füßen liegende *caduceus*.



Abb. 7. Der Sturz der Laster an der Seitenwand der Bibliothek. Johann Lucas Kracker, 1776, Jasov, Bibliothek

<sup>21</sup> Auf der Grundlage der bibliographischen Evidenz ist in deutscher Sprache die Ode des Prämonstratensers Elias Gampe aus Jasov bekannt; siehe *Die mit dem Alterthum begnadete Tugend, oder Ehr- und Lobrede da in dem hochlöbl. Stift des beil. Johann Baptist von Jaszo den 2-ten Juli 1776. der hochwürd. Herr Andreas Sauberer, der regulierten Chorherren von Prämonstrat würd. Abt etc. das Jubeljahr seines Priestertbums auf das feyerlichste beging.* Kaschau, gedr. in d. Job. Mich. Landererischen Buchdr; in Latein die Ode des Kanonikers aus Jasov und Pfarrers in Vyšný Medzev [Obermetzenseifen] Philippus Zinger; siehe *JUBILAEUM SACERDOTALE/ QUINQUAGENARIUM/ ILLUSTRISSIMI/ REVERENDISSIMI ac AMPLISSIMI DOMINI/ DOMINI/ ANDREAE SAUBERER/ SACRI, CANDIDI, AC EXEMPTI ORDINIS PRAEMONSTRATENSIS/ REGIAE ECCLESIAE S. JOANNIS BAPTISTAE DE JASZO PRAEPOSITI, / CANONICORUM REGULARIUM/ PRAELATI ET ABBATIS/ DIE SECUNDA JULII/ FILLALIS// GRATITUDINIS SERMONE/ CELEBRATUM/ A / PHILIPPO JOANNE BAPTISTA ZINGER/ EJUSDEM ECCLESIAE*

Theologie als vierte Fakultät könnte eins mit der im Himmel sitzenden Figur der Weisheit sein [Abb. 6]. Im unteren Teil setzt sich die Komposition fort mit der Figur der Minerva samt Schild mit Medusenhaupt und mit der Eule, dem Symbol der Weisheit und Besonnenheit, die über den gestürzten Lastern thront, welche bereits auf der Seitenwand abgebildet sind (wiederum nach Daniel Gran [Abb. 7]).

In der Gegenwart können wir das Gefühl des Betrachters, der während der Feier der zweiten Primiz von Abt Andreas Anton Sauberer in außerordentlich erregender Atmosphäre zum ersten Mal das gerade vollendete Fresko im Saal der Bibliothek von Jasov erblickte, nur vorsichtig und zaghaft rekonstruieren. Der damalige Besucher befand sich nämlich in Gesellschaft einer Vielzahl geladener Gäste, die den vollendeten und eingerichteten Komplex der Prämonstratenserkirche und des Klosters bewunderten. Er vernahm auf Lateinisch, Deutsch und Slowakisch mehrere Oden offizieller Gratulanten,<sup>21</sup> bewunderte das Feuerwerk, hörte die Salutschüsse der Kanonen, wurde an die reich gedeckte Tafel gesetzt und mischte sich am Ende in das Tanzgewirbel.<sup>22</sup> Im Jahr 1776 entstand auch das gemalte Porträt des Abtes, das von Klára Garas Johann Lucas Kracker zugeschrieben wurde und das anlässlich der Feier offensichtlich als Kupferstich durch den Zeichenlehrer Anton

*CANONICO REGULARI CAPITULARI, / Proto-Notario/ Apostolico, & Paraeciae Oppidi Montani Felső-Metzenseiff/ Archidieocesis Strigoniensis Parocho actuali. / CASSOVIAE, / TYPIS JOANNIS MICHAELIS LANDERER/ TYPOGRAPHI ET BIBLIOPOLAE; OSzK Budapest, sign. 403.473; und auf Slowakisch die Ode des Prämonstratensers und Pfarrers in Poproč Josephus Mallyó; siehe *Cor VIVIDVM Lliberae, et regiae Canonlae IászoV festIVa qVIngVagenarII saCerDotaLLs honorIs Corona ornaIVM Srdce čerswe slobodneg, a kralowskeg Canoniae Jaszowskeg, slawnu padesatoročnym knežem wysocedustognym, a welyko-možnym panem Sauberer Andrassem [...] ktere dne 2. czerwenoe roku zpwis dotkenuteho 1776. na den tobysto drubych prymytij pred bognym gak duchowného, tak swetského stawn posluchačuw zbromaždenym wyslowowal a prednesel [...] W Kossiciach, 1776. Witissteno u Jana Mich. Landerera.* Siehe auch HERMANN, A.: *Andreas Sauberer. Erster Abt von Jászó. 1745–1779.* Tongerlo Druckerei der Abtei, 1926 [=O. Praem. Analecta Praemonstratensia Tomus II], S. 357-378.*

<sup>22</sup> Zitiert und ins Deutsche übersetzt nach Ferenc Kazinczy von Anna Jávör: „... ich sah das Feuerwerk, hörte die Salven, nahm am Festmahl und am Tanz teil ...“; *JÁVOR 2004, Kracker (Anm. 2), S. 134, Anm. 2.*

Tischler aus Eger reproduziert wurde [Abb. 8].<sup>23</sup> Aus dem Gesichtspunkt der literarischen Zeichnung der Persönlichkeit des Jubilars war wohl die Ode von Dominicus Meszessy<sup>24</sup> am bemerkenswertesten, in der dieser Kanoniker aus Jasov eindeutig versuchte, seine Bildung und seine Fähigkeit unter Beweis zu stellen, ein Werk zu verfassen, das an die klassische antike Poesie erinnert. Er wählte dafür die antike Form des Dithyrambus, also die jambische Versform, in der üblicherweise Chorlyrik zur Verherrlichung der Götter und Heroen verfasst wurde, und verglich den gefeierten und besungenen Helden Andreas Anton Sauberer in vielen Bildern mit dem mythischen Jason, indem er von der Ähnlichkeit der Namen Jason und Jasov ausging. Nach der einleitenden Invokation der Musen fordert er alle auf, den Norden Pannoniens und den Ort Jasov zu besuchen, der sich durch seine „weißen Kolonisten“ und das „Lammtragende“ Gotteshaus auszeichne. Und der Besucher bzw. Zuhörer wanderte in den Versen zusammen mit Jason, dessen neuem Bewohner, der Sonne des Ruhmes von Jasov, der das Heiligtum und die Wohnstätten der Kanoniker erneuert habe: der mythische Jason zog nach Kolchis, um das Goldene Vlies zu erlangen, der neue Jason erwarb das „Vlies der Ebre“, und trotz der nicht immer günstigen Umstände vollendete er sein Werk, das an Reichtum den aus allen Enden der Welt stammenden Reichtümern des alten Tyros und des königlichen Geschlechts der Attaliden ebenbürtig sei.<sup>25</sup> Es ist offenkundig, dass die Autoren der Lobreden nicht nur mit dem Umfeld der Prämonstratenser verbunden waren, sondern auch mit dem Umfeld der Universität in Košice [Kaschau]. Laut einem Verzeichnis der Ordensmitglieder aus dem Jahr 1803 wirkten damals mehrere Prämonstratenser zum einen auf der Universität von Pest, die die Universität von Trnava [Tyrnau] ersetzt hatte, andererseits an der Königlichen Akademie in Košice, der *Academia*



Abb. 8. Porträt des Andreas Anton Sauberer anlässlich der Feier seiner zweiten Primiz. Anton Tischler, 1776, Slowakisches Nationalarchiv in Bratislava, Die Prämonstratenser in Jasov – Privatarchiv 1255–1945

*Regia Cassoviensis*, die aufgrund der *Ratio educationis* im Jahr 1777 die dortige Universität ersetzt hatte, aber auch beispielsweise am Gymnasium von Rožňava [Rosenau].<sup>26</sup> Die Universität von Košice (*Universitas Cassoviensis*) war 1657 vom Bischof von Eger, Benedictus Kisdý (1598 – 1660), gegründet worden, durch eine goldene Bulle von Kaiser Leopold I. im Jahr 1660 bestätigt, und wurde von den Jesuiten bis

<sup>23</sup> JÁVOR 2004, *Kracker* (Anm. 2), S. 134, 292, Kat.-Nr. 257.

<sup>24</sup> ODE/ DITHYRAMBOS,/ SACERDOTI QUINQUAGENARIO/ ANDREAE ANTONIO/ SAUBERER/ ORDINIS PRAEMONST./ PRAEPOSITO JASZOVIENSI/ NEC NON/ JURE POSTLIMINII/ PRIMO ABBATI/ &c. &c./ REVERENDISSIMO AMPLISSIMO/ SACRATA./ A/ DOMINICO MESZESSY/ EJUSDEM LOCI ET ORD. CANON. REGULARI/ FESTO DEIPARAE VIRGINIS/ ELISABETH VISITANTIS./ ANNO MDCCLXXVI./

CASSOVLAE,/ EX TYPOGRAPHIA LANDERLANA; OSzK Budapest, sign. 634.787.

<sup>25</sup> Für die Übersetzung des Textes und Erläuterung des Inhalts danke ich Alexandra Dekanová.

<sup>26</sup> *Damiani Fuxhoffner* [...] *Monasteriologia regni Hungariae, in qua monasteria sacrorum ordinum Praemonstratensis, Cisterciensis, [...], in Hungaria domiciliatorum. [...] Liber II. Weszprimii, Typis, et Sumptibus Michaelis Sammer. 1803, S. 39.*



Abb. 9. Illusionäres Medaillon mit dem Porträt des Andreas Anton Sauberer. Johann Lucas Kracker, 1776, Jasov, Bibliothek

zur Auflösung des Ordens durch das päpstliche *breve* Klemens XIV. im Jahr 1773 verwaltet; sie verfügte über eine theologische und eine philosophische Fakultät, ab 1712 auch über einen Rechtslehrstuhl; eine eigene juristische Fakultät entstand 1777. Gerade die Verbindung der Prämonstratenser von Jasov mit der sehr nahen Universität nach dem Rückzug der Jesuiten könnte wohl die Auswahl des relativ oft gerade mit dem akademischen bzw. universitären Umfeld zusammenhängenden traditionellen Konzepts des *Connubium Virtutis ac Scientiae*, des Bundes der Tugend und der Wissenschaft, für das Fresko in der Bibliothek von Jasov erklären. In der turbulenten Zeit der 1770er-Jahre hofften die Prämonstratenser vielleicht, dass es ihnen gelingen könnte, die Jesuiten im Bildungswesen zu ersetzen, und dass die Bildungsinstitution in Košice mit ihren drei Fakultäten – der theologischen, philosophischen und juristischen – und im Jahr 1776 noch mit dem Status einer Universität ihre aktive Wirkungsstätte werden könnte. In diesem Kontext lässt sich das Fresko der Bibliothek von Jasov nicht nur als die private Verherrlichung des dortigen bedeutendsten Abtes

verstehen [Abb. 9], sondern auch als Glorifizierung des goldenen Zeitalters der Prämonstratenser von Jasov, wie es der nachfolgende Abt Leopold Stöhr in seiner feierlichen Ansprache beim Begräbnis von Andreas Anton Sauberer beschrieb:<sup>27</sup> „[...] Und weil gemäß dem Zeugnis des Magnus Aurelius Cassiodorius Ehre und Würde Frucht vorhergehender rechtschaffener Taten sind, wurde (Andreas Sauberer) am 15. Mai im Jahr des Herren 1745 mit zweiundvierzig Stimmen zum Propst von Jasov gewählt. In kurzer Zeit erwies er sich aufgrund seiner Ehrlichkeit und Weisheit, seiner Bemühungen, unseren kanonischen Orden zu rühmen, und aufgrund seines Eifers in der Verwirklichung der Ordensdisziplin als dergestalt, wie ihn später die Hoffnung und der Ruf seiner Tugenden in allen Sinnen der Öffentlichkeit unvergesslich zeichneten.

Als Propst lebte er nicht für sich selbst, sondern für Gott, die Kirche und das Volk, und weil er mit einem außergewöhnlichen und unbeirrbarsten Geist gesegnet war, machte er sich zu Ehren Gottes und zur Herrlichkeit der Kirche an lauter schwer zu verwirklichende Dinge. Hierin erstrahlte der Beweis seiner Liebe, die er an die erste Stelle setzte: er wählte sich zur Aufgabe die Verschönerung des Hauses Gottes. Die Kirche soll nämlich versuchen, dem Himmelreich zuvorkommen, und soll schön geschmückt sein wie eine Braut, die zur Hochzeit mit ihrem Mann schreitet. Das erreichte unser Andreas mit großer Sorgfalt, ganz hingegeben der Pracht und Verberrlichung der Kirche.

Und wirklich erblühten wie Aarons Stab all seine Erneuerungen, Erfindungen und seine Bautätigkeit. Er errichtete nämlich und schmückte mit einzigartigen Bildern das herrliche Gotteshaus, das Gebetshaus, das zu Ehren Gottes und der Heiligen Maria und des seligen Patrons Johannes des Täufers mit bemerkenswerten Ausgaben und ungewöhnlicher Großzügigkeit erbaut wurde. Oh, wie viel Geld dafür verwendet wurde! Aber es wurden Samen gesät, aus denen die vervielfachte Ehre Gottes und die überreiche Ernte der Verdienste göttlicher Himmelsbewohner erwachsen, und auch sein Ruhm wird nie verstummen, weil er in Fels und glänzenden Stein geschrieben ist.

<sup>27</sup> Siehe Anhang I. Siehe auch die Grabrede von Josephus Kenyeres, einem Ex-Jesuiten, der zu dieser Zeit die Königliche Akademie in Košice leitete; ORATIO FUNEBRIS/ CUM/ SOLENNES EXEQUIAE/ ILLUSTRISSIMI/ REVERENDISSIMI, ac AMPLISSIMI/ DOMINI/ ANDREAE/ SAUBERER,/ SACRI, CANDIDI, CANONICI, & EXEMPTI ORDINIS PRAEMONSTRATENSIS/ CANONICORUM REGULARIUM/ PRAELATI ABBATIS,/ REGIAE ECCLESIAE S. JOANNIS BAPTISTAE/ DE

CASTRO JÁSZÓ/ PRAEPOSITI INFULATI,/ S. C. R. & A. M. CONSILLARI,/ ANNO M.DCC.LXXIX CALENDIS DECEMBRIS/ EXTINCTI CELEBRARENTUR/ III. NONAS JANUARIAS JÁSZÓVLAE PRONUNCIATA/ A/ JOSEPHO KENYERES,/ SS. THEOLOGIAE DOCTORE,/ ABBATE B. M. V. DE BIERS, & REGIAE ACADEMIAE CASSOVIENSIS/ PRAESIDE./ CASSOVIAE/ EX TYPOGRAPHIA LANDERLANA; OSZK Budapest, sign. 503.704.

Unserem Andreas sichert ganz gewiss ein unvergessliches Andenken die berühmte, unermesslich wertvolle Bemalung, die auf wunderbare Weise an den Höhen und ebenen Flächen der Mauern erstrahlt. Er ließ die kupfernen Kuppeln der Türme mit reichem Gold erglänzen und Glocken aus bester Bronze ertönen. Die Kelche schmückte er mit der einzigartigen Schönheit verschiedener Steine und Edelsteine, er beschaffte Priestergewänder schwer von Gold. Doch außer dem Klang des Rubms, der in die ganze Welt hinausging, erklingt hier auch die anmutige Stimme der überaus schön geformten Orgel, die wunderbar zusammengefügt wurde, mit unerhörter Klarheit der Töne. [...] Wie ein Weiser sprach er stets klug und füllte die Bibliothek mit wertvollen Büchern. Und aus Liebe zur Weisheit wird unter seiner huldvollen Anleitung noch heute die spekulativ-dogmatische Theologie gelobt, die ihren Anfang vor einem Jahrzehnt nahm. Und damit das Recht jedem zuteilt, was ihm zusteht, schmückt die heimische Exedra die Auslegung der heiligen Kanones. In den öffentlichen königlichen Akademien blüht die Auslegung der Heiligen Schrift und der orientalischen Sprachen in Győr [Raab] und in der Akademie von Košice die Philosophie.<sup>28</sup>

Doch trotz des Stolzes der Prämonstratenser überdauerte der Komplex von Jasov in seiner barocken Intaktheit nach der Vollendung der Malereien in der Bibliothek im Jahr 1776 nur ein Jahrzehnt: Am 26. März 1787 wurde der Orden der Prämonstratenser von Kaiser Joseph II. aufgehoben. Das Archiv und die Gegenstände für den Gottesdienst wurden nach Buda gebracht, das restliche bewegliche Vermögen versteigert. Im Jahr 1792 kam es sogar zu einem schweren Brand, der den ganzen Westtrakt des Klosters stark zerstörte und Krackers Gastmahl des Herodes an der Decke des Winterrefektoriums wesentlich beschädigte. So bleibt die Präsentation des frischgemalten Freskos im Bibliothekssaal anlässlich der Feier des goldenen Jubiläums von Sauberers Primiz einer der wenigen Augenblicke, in denen das in der Malerei visualisierte Konzept von einem adäquat gebildeten Publikum, das problemlos die antiken Anspielungen und ihre barocke Appropriationen verstehen konnte, gelesen wurde.

*Übersetzung ins Deutsche  
von Simon Gruber*

<sup>28</sup> Übersetzung aus dem Lateinischen Alexandra Dekanová.

Anhang I.

[P. Leopoldus Stöhr Prior,/ & totum Capitulum ibidem.]/ REVERENDISSIMI/ EXCELLENTISSIMI/ ILLUSTRISSIMI, & AMPLISSIMI/ DOMINI,/ SACRI, CANDIDI, CANONICI, & EXEMPTI/ ORDINIS/ PRAEMONSTRATENSIS/ DOMINI PRAELATI, ABBATES, & PRAEPOSITI./ ADMODUM REVERENDI PRAECELLENTES, EXIMII,/ & VENERABILES/ DOMINI, & DOMINAE/ IN CHRISTO, & SANCTO PATRE NORBERTO/ CONFRATRES, & SORORES/ HONORANDISSIMI/ COLENDISSIMAE!/ CASSOVIAE,/ EX TYPOGRAPHIA LANDERLANA. [1779]

[...]

Et quoniam Teste M. Aurelio Cassiodoro,/ Honeste acta superior aetas, fructus capit Autoritatis,/ Canonice in Praepositam Jaszoviensem votis quadraginta duobus/ Anno JESV Christi 1745. die 15. Maji Electus,/ Talem se probitate, sapientia, studioque/ Propagandi Canonici Ordinis Nostri/ Praemonstratensis/ Ac zelo amplificandae Regularis Disciplinae brevi exhibuit:/ Qualem postea publica spes, famaue Virtutum/ In omnium animis depinxit,/ Nunquam de memoria abolendum./ Qui in Praepositura non sibi, sed Deo, Ecclesiae, & Populo vixit:/ Et cum excelso, atque infracto esset animo,/ Nihil non arduum egit:/ Quod ad Divini Cultus, & Ecclesiae splendorem faceret./ Eluxit in eo praecipui amoris argumentum,/ Deligere decorem Domus DEI./ Ecclesia namque est aemula coelestis civitatis,/ Quam decet esse praeparatam, sicut sponsam ornatam viro suo./ Praestitit hoc ANDREAS Noster curatissime,/ Totus Splendori, & Incremento Ecclesiae intentus./ Vere sicut virga Aaronis effluit/ Omnis Ipsius restitutio, inventio, constructio./ Splendidam siquidem struxit, & insignibus picturis ornavit/ Domum DEI, Domum Orationis,/ Quae mira prodigalitate, & profusissima liberalitate,/ PRO DEI GLORIA,/ sanctae Mariae, Beatae Iuliae Patronae/ Ioannis Baptistae honore erecta est./ O quanta hic dispersit! sed perinde semina sparsit,/ Ex quibus crevit plurimus Dei honor, & Divorum,/ Foecundissima Coelestium messis meritum./ Neque Laus Ejus est interitura unquam,/ Quum saxis, & Lapidibus politis maneat insculpta./ Indelebilem certe ANDREAE

Nostro comparavit famam/ Conducta multo pretio  
famosissima pictura,/ In murorum celtitudine, &  
planitie mirifice refulgens./ Cupreas turrium cupulas  
divite auro splendere,/ campanas de aere optimo tin-  
nire fecit./ Calices varietate lapidum, gemmarumque  
distinctos orravit,/ Sacerdotales vestes, auro oneratas  
comparavit./ Ac praeter famae suae sonum, qui  
terram exivit in omnem,/ Auditur sonus, suavitate  
plenus,/ In organo pulcherrime formato,/ Et amo-  
enissima tonorum claritate mirifice concinnato./

[...]

Primus Sacerdotii sui Primitias secundas/ In  
frequentissimo Procerum, Nobiliumque, & Populi  
concurso/ Jubilae solemnitate DEO litavit/ Anno

JESV Christi 1776. die 2. Julii/ Hic omnibus auctis,  
ornatisque,/ Publico Regnicolari Tabulario, meliore  
norma disposito,/ Domestico vero suis etiam Ges-  
tis aucto,/ Bibliothecam pariter pretiosis implevit  
libris./ Qui ut Sapiens sapienter sapiebat semper,/  
Et ut sui sapientiam diligenter,/ Sub gratiosis illius  
auspiciis, aucto decennium caepta,/ Etiam num Spe-  
culativo-Dogmatica gloriatur Theologia./ Atque, ut  
Jus cuique tribueretur suum,/ Sacrorum Canonum  
expositio domesticam ornat exedram./ In Publicis  
Regiis Academiis,/ Jaurinensi scilicet, S. Scripturae,  
Linguarumque Orientalium explanatio,/ Et in Alma  
Cassoviensi Publica floret Philosophia./

[...]

»Hic Jason novus incola Jasovianae Phoebus adorea«  
– niekoľko poznámok k ikonografickému programu jasovskej knižnice

*Resumé*

Knižnica jasovského kláštora, ktorá obsahovala pôvodne viac ako 80 000 zväzkov, je dnes na Slovensku jedinou čiastočne zachovanou barokovou pamiatkou tohto typu: aj keď súčasné zariadenie knižnice vrátane skriň i konštrukcie kovovej galérie pochádza až zo záveru 19. storočia, zachovala sa pôvodná dispozícia knižničnej sály spolu s freskovou výmalbou klenby, ktorú v roku 1776 dokončil maliar Johann Lucas Kracker (1719 – 1779). Podľa najnovších interpretácií môže byť nebývalý rozkvet výzdoby knižničných sál v 18. storočí chápaný v istej interpretačnej rovine aj ako odpoveď na protirečivú skúsenosť, ktorú získal človek od objavu kníhtlače v 15. storočí, a ktorá vyvolala pomocou knihy mediálnu revolúciu raného novoveku. Význam kníh ako spúšťačieho mechanizmu poznania v akejkoľvek oblasti bol všetkým jasný, na druhej strane, a to najmä v katolíckom prostredí, boli pre čitateľa knihy nebezpečné tým, že sprostredkovali „falošné vedenie“ stotožňované predovšetkým s Lutherovou reformáciou. Práve z tohto dôvodu bola často využívaná interiérová výzdoba barokových knižníc aj ako kritické vizuálne poučenie „správneho vnímania a čítania kníh“.

Klenbová freska kláštornej knižnice bola dokončená k oslave 50. výročia primícií prvého jasovského opáta Andreasa Antona Sauberera (1700 – 1779) 2. júla 1776 a vznikla tak desať rokov po posvätení premonštrátskeho chrámu sv. Jána Krstiteľa. Jej ikonografický program nijako nereflektuje situovanie v premonštrátskom objekte (knižnica je spojovacím článkom medzi trojtraktovými krídlami prelatúry a konventu): rádová ikonografia uprednostňovaná v barokových kláštorných knižniciach v Jasove

chýba. Ako pripomenula už Klára Garas v roku 1955 základný ikonografický rámec fresky jasovskej knižnice vychádza z klenbovej fresky hlavnej sály (*Prunksaal*) viedenskej cisárskej knižnice (*Hofbibliothek*) realizovanej v rokoch 1726–1730 Danielom Granom (1694 – 1757) podľa libreta Conrada Adolpha von Albrecht a oslavuje predovšetkým Andreasa Antona Sauberera.

Dnes môžeme už len opatrne a nasmelo konštruovať pocit diváka, ktorý prvýkrát v mimoriadne vzrušujúcej atmosfére uvidel aktuálne dokončenú fresku sály knižnice počas júlovej oslavy druhých primícií jasovského opáta. Vtedajší návštevník sa totiž ocitol medzi množstvom pozvaných hostí obdivujúcich dokončený a zariadený komplex premonštrátskeho kostola a kláštora (1745–1766), vypočul si viaceré ódy oficiálnych gratulantov v latinčine, nemčine a slovenčine, obdivoval ohňostroj, počúval slávnostné salvy z diel, bol usadený k bohatej prestretej tabuli a na záver sa zapojil do víru tanca. Analýzou viacerých súdobých tlačí – laudácií na jasovského opáta – je možné na jednej strane hlbšie pochopiť komplikované mytologické a alegorické krížové referencie v barokovom myslení prezentované literárnymi dielami či freskovými malbami, na druhej strane uvažovať aj o prepojení jasovských premonštrátov s intelektuálnym prostredím Košickej univerzity (*Universitas Cassoviensis*) v krátkom období medzi rokmi 1773–1787, t.j. po odchode jezuitov v roku 1773 a zrušení rádu premonštrátov Jozefom II. v roku 1787, na ktoré snád upozorňuje Krackerova freska Alegórie štyroch fakúlt na klenbe jasovskej knižnice.

## »Historische Beschreibungen« von Maulbertschs Fresken in Dyje, Louka und Strahov: einige Bemerkungen zur Beziehung zwischen Text und Bild

Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ

Die zeitgenössischen Beschreibungen der von Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) geschaffenen Deckenmalereien in der Wallfahrtskirche in Dyje [Mühlfraun] und in den Prämonstratenserstiften in Louka u Znojma [Klosterbruck bei Znaim] und in Prag-Strahov sind in der Kunstgeschichte sehr gut bekannt. Sie wurden besonders für die Rekonstruktion der ikonographischen Programme der nicht erhaltenen Freskoausschmückung des ehemaligen Stiftes in Louka benützt. Dabei galt die größte Aufmerksamkeit den Beschreibungen der Bibliothekssäle in Louka und Strahov, welche untereinander verglichen und mit den erhaltenen Fresken im Strahover Stift konfrontiert wurden.<sup>1</sup> Die jüngste Forschung zum Deckenbild in dem Bibliothekssaal zu Strahov und seiner *Historischen Beschreibung* hat einen neuen,

in der Fachliteratur noch nicht bemerkten Aspekt entdeckt, und zwar, dass die Beziehung des Textes der *Historischen Beschreibung* zu dem beschriebenen Deckenbild von Maulbertsch nicht so eng ist, wie man annehmen könnte, und dass der Text vom Bild gewissermaßen unabhängig ist.<sup>2</sup> Daraus sind folgende Fragen entstanden: warum folgt der Text nicht „wörtlich“ der visuellen Darstellung? Inwieweit ist der Text eine bloße Beschreibung einzelner Motive der Freskoausschmückung und inwieweit bringt er eine eigenständige Interpretation der Bilder, die man danach „ohne Bilder“ lesen und genießen kann? Und gibt es diese Unabhängigkeit des Textes vom Bild auch bei den übrigen zeitgenössischen Beschreibungen der Fresken in Dyje und Louka? Welche Funktion haben diese *Beschreibungen* und für

---

Diese Studie ist im Rahmen des Projektes der Grantagentur der Tschechischen Republik (GAČR) (the Czech Science Foundation) Centre for Cross-Disciplinary Research into Cultural Phenomena in the Central European History: Image, Communication, Behaviour (Projekt-Nr. GB14-36521G) entstanden.

<sup>1</sup> Die bisherige Literatur siehe ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, M.: „The Spiritual Development of Humanity“ on the Ceiling of the Philosophical Hall at the Strahov Canonry. In: *The Gate of Knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library*. Prague 2010, S. 20-45. Hier seien nur die wichtigsten Titel erwähnt: STRAŽKA, C: *Vznik filosofského sálu knihovny Premonstrátů na Strahově: Na paměť 800letého jubilea založení tohoto řádu* [Entstehung des Philosophischen Saales der Prämonstatenser Bibliothek zu Strahov: Zum Gedächtnis des 800jährigen Jubiläums der Gründung dieses Ordens]. Praha 1920; PREISS, P: *Freska*

F. A. Maulbertsche ve Filosofickém sále Strahovské knihovny [Fresko von F. A. Maulbertsch im Philosophischen Saal der Strahover Bibliothek]. In: *Strahovská knihovna* [Strahover Bibliothek], II, 1967, S. 217-234; MÖSENER, F.: *Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*. Wien – Köln – Weimar 1993. PREISS, P.: Vom Tugendhelden zum Tyrannen: Die Umwertung Alexanders des Großen im Streiflicht der Aufklärung. In: *Ex Fumo Lucem: Baroque Studies in Honour of Klára Garas – Presented on Her Eightieth Birthday*. Budapest 1999, S. 285-298; PREISS, P.: *Pod Minerviným štítem. Kapitoly o rakouském umění ve století osvícenství a jeho vztahu ke Království českému* [Unter dem Schild Minervas. Kapitel der österreichischen Kunst im Jahrhundert der Aufklärung und ihrer Beziehung zum böhmischen Königreich]. Praha 2007, S. 241-261.

<sup>2</sup> ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2010, (Anm. 1).

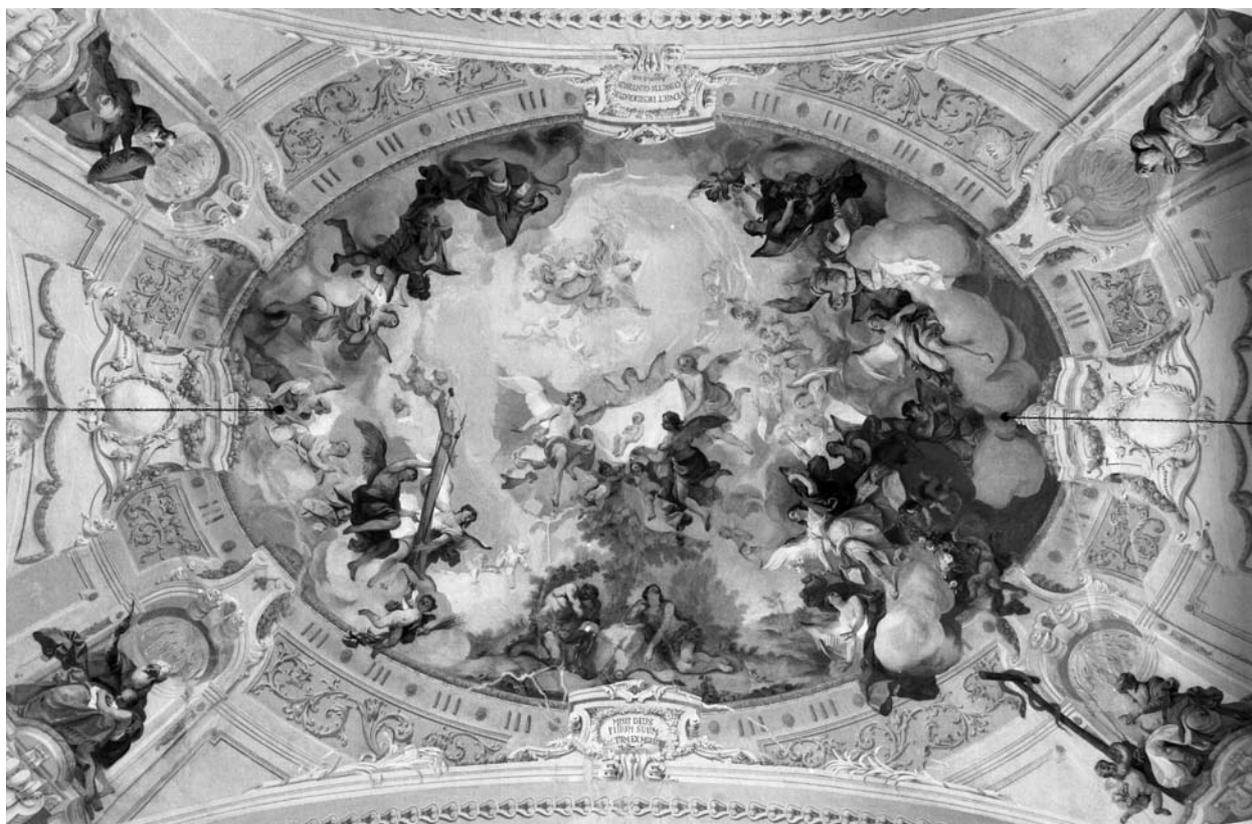


Abb. 1. Das Mittelfeld in der Wallfahrtskirche des Gepeinigten Heilands in Dyje [Mühlfraun]. Franz Anton Maulbertsch, um 1774/1775

wen waren sie bestimmt? Und schließlich, wie ändert sich ihre Form in Bezug auf die neu aufgetretenen Ideen der Aufklärung?

Bei den hier erwähnten *Historischen Beschreibungen* gibt es Unterschiede in ihrer Funktion und im gedachten Umkreis der Rezipienten. Diese Unterschiede sind auch in der Form und im Inhalt der Texte erkennbar. Bevor ich also auf das Deckenbild in der Bibliothek zu Strahov und seine Beschreibung näher

eingehere, möchte ich kurz auch die übrigen, früher entstandenen *Beschreibungen* zu den Fresken in Dyje und Louka darstellen.<sup>3</sup>

Eine besondere Position unter den *Beschreibungen* nimmt die *Historische Erklärung der Kirchenmalerey in Mühlfraun* [Dyje] ein, welche zum ersten Mal wahrscheinlich unmittelbar nach der Vollendung der Fresken in den Jahren 1774–1775 erschien.<sup>4</sup> Die Funktion dieses kleinen Druckes ist klar – es ist ein

<sup>3</sup> Zu den zeitgenössischen Beschreibungen sowie den Konzepten (conceitti) im Zeitalter des Barock in Mähren siehe ŠE- FERISOVÁ LOUDOVÁ, M.: Bohatá pokladnice konceptů a idejí. Ikonografické programy a jejich tvůrci v období baroka na Moravě [Reiche Schatzkammer der Konzepte und Ideen. Ikonographische Programme und ihre Autoren im Barock in Mähren]. In: *Opuscula historiae artium*, 61, 2012, Nr. 2, S. 134–155.

<sup>4</sup> Der Druck wurde veröffentlicht und ins Tschechisch übersetzt in: WÖRGÖTTER, Z. – KROUPA, J (Hrsg.): *Kostel*

*Bičovaného Spasitele v Dyji* [Kirche des gepeinigten Heiland in Mühlfraun]. Brno 2005, S. 78–83 [M. Loudová]. Es sind noch zwei weitere Ausgaben des Druckes aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt; siehe MILTOVÁ, R.: „Historische Erklärung der Kirchenmalerey in Mühlfraun.“ Ikonografický program nástěnných maleb poutního kostela v Dyji [Ikonographisches Programm der Wandmalereien in der Wallfahrtskirche in Mühlfraun]. In: *Ibidem*, S. 98, Anm. 2; MILTOVÁ, R. – VALEŠ, T.: Franz Anton Maulbertsch a malby poutního kostela Bičovaného Spasitele v Dyji [Franz Anton Maulbertsch und die Malereien in der Wallfahrtskirche

Devotionsdruck. Den Text der *Erklärung* bilden eine Einleitung und vier kurze Abschnitte, welche die Szenen der vier Deckenbilder deuten. Die lateinischen Bibelsprüche, die jedes Bildfeld begleiten, sind in der *Erklärung* ins Deutsche übersetzt. Das Streben nach Knappheit und Verständlichkeit des Textes sowie sein Devotionscharakter zeigen deutlich, dass der Druck für einen breiten Kreis von Gläubigen, nämlich die Pilger, die die Wallfahrtskirche in Dyje besuchten, bestimmt war. Die Devotionsfunktion des Druckes bezeugt auch die Tatsache, dass die *Erklärung* wiederholt herausgegeben wurde, noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und dass sie im Betrieb des Wallfahrtsortes offensichtlich eine wichtige Rolle spielte. Daher unterscheidet sich die *Erklärung* evident von den übrigen Deutungen der Fresken im Sommerrefektorium in Louka und in den Bibliotheken in Louka und Strahov und steht in der Nähe der Pilgerliteratur und gedruckten Predigten, welche manchmal auch eine Beschreibung und Deutung der künstlerischen Ausschmückung der Wallfahrtskirchen beinhalteten. Bemerkenswert ist es, dass am Ende der *Erklärung* der Name von Franz Anton Maulbertsch steht. Es handelt sich höchstwahrscheinlich eher um eine Art der an den Fresken selbst fehlenden Signatur, als um eine Unterschrift des Autors der *Erklärung*. Die Autorenschaft wird übrigens dem Abt des Stiftes in Louka, Gregor Lambeck (1764 – 1781), oder dem Vorsteher des Spitals in Louka, Gerlach Hengel (1711 – 1784), der für die Ausschmückung der Kirche in Dyje einen Teil seines Besitzes widmete, zugeschrieben.

Der älteste Druck in der Gruppe der Prämonstratenser-Beschreibungen ist die *Historische Erklärung* des dreiteiligen Deckenbildes im Sommerrefekto-

rium im Stift Louka, welches Maulbertsch im Jahr 1765 verfertigt hat.<sup>5</sup> Die Fresken sind verloren gegangen, es sind aber drei Kunstwerke erhalten, die uns eine Vorstellung über ihr Aussehen überliefern: die Ölskizze des mittleren, zentralen Felds mit den Personifikationen, welche gemäß den Worten der *Erklärung* eine Allegorie auf „die unermüdete Arbeiten und Bemühungen“ der Prämonstratenser (*Die Göttliche Vorsehung und Tugenden / Verberrlichung des Prämonstratenserordens*) in Louka darstellen sollen: es ist ein Werk von Maulbertsch selbst (Österreichische Galerie Belvedere, Wien, um 1765), und zwei *ricordi* der Nebenszenen von Josef Winterhalder d. J. mit den Themen *Alexander der Große vor Jerusalem* und *Gründung des Klosters Louka/Klosterbruck* (Nationalgalerie, Prag, um 1784 oder um 1792).<sup>6</sup>

Die *Erklärung* ist ein relativ kurzer Text. Zuerst beschreibt er die zwei Nebenszenen, welche nach der Kunsttheorie des holländischen Malers und Theoretikers Gérard de Lairese als *wahre Geschichte* (*Gründung des Klosters Louka/Klosterbruck*) und *Sitten-Lehre* (*Alexander der Große vor Jerusalem, sich dem Jerusalemer Oberpriester verneigend*) bezeichnet werden können.<sup>7</sup> Danach folgt die Deutung des zentralen Feldes mit der allegorischen Verherrlichung des Ordens, nach Lairese „eine hieroglyphische, nur mit Personifikationen, Symbolen und Emblemen arbeitende Invention“. Diese Passage ist erstaunlicherweise die kürzeste und nennt eigentlich nur einzelne Personifikationen, ohne nähere Details anzugeben. Daraus ist klar, dass es zu der Zeit keinen Bedarf gab, die Figuren detailgenau zu erklären, wie es später bei der Freskodekoration des Bibliothekssaales zu Louka der Fall war. In dem zweiten Absatz der *Erklärung*, wo von der Gründungszene die Rede ist, sind auch der

des gegeißelten Heiland in Mühlfrauen]. In: *Památková péče na Moravě / Monumentorum Moraviae tutela*, 15, 2013, S. 79-90 (hier die ältere Literatur zitiert).

<sup>5</sup> *Historische Erklärung der Kalkmalerey in Fresko, welche in dem Stift Bruck an der Taya auf dem Gewölbe des dasigen Speisesaales in drei zusammenhängenden Platfonds Anton Maulbertsch ... verfertigt hat*. Zitiert nach GARAS, K.: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Budapest 1960, S. 247-248, Dokument XXXIII (hier als Quelle Moravia 1849, S. 359 erwähnt).

<sup>6</sup> BAUM, E.: *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Bd. 1*. Wien 1980, S. 326-327, Kat.-Nr. 193; SLAVÍČEK, L.: *Franz Anton Maulbertsch und Joseph*

Winterhalder. Zur Ausschmückung des Sommerrefektoriums im Prämonstratenserkloster in Klosterbruck bei Znaim. In: *Acta historiae artium*, 34, 1989, S. 221-226; SLAVÍČEK, L.: *F. A. Maulbertsch a malířská výzdoba letního refektáře v Louce* [F. A. Maulbertsch und die malerische Ausschmückung des Sommerrefektoriums in Klosterbruck bei Znaim]. In: KROUPA, P. – KROUPA, J. – SLAVÍČEK, L. – UNGER, J.: *Premonstrátský klášter v Louce. Dějiny – umělecká výzdoba – ikonologie* [Prämonstratenserstift in Klosterbruck bei Znaim. Geschichte – künstlerische Ausstattung – Ikonologie]. Znojmo 1997, S. 94; SLAVÍČEK, L.: *Katalog der ausgestellten Werke von Josef Winterhalder d. J.* In: SLAVÍČEK, L. (Hrsg.): *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöbrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler. Langenargen – Brno 2009, Kat.-Nr. G 24, Kat.-Nr. G 25.*



Abb. 2. Die Göttliche Vorsehung und Tugenden / Verberrlichung des Prämonstratenserordens. Franz Anton Maulbertsch, um 1765, Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Hl. Norbert, dessen Ölbild an der Wand des Refektoriums unter der Gründungsszene platziert wurde, und der Stifter des Klosters in Louka, Otto IV., der Herzog von Böhmen, erwähnt. Es ist auffallend, dass bei diesen beiden Persönlichkeiten einige ihrer Ahnen aufgezählt sind, wobei die Verwandtschaft des Hl. Norbert mit den Salischen Kaisern und den Herzogen von Lotringen und die Verwandtschaft des Herzogs Otto mit dem Haus Wittelsbach betont wird. Das Bestreben, eine Parallele zwischen dem Ordensgründer (Hl. Norbert) und dem Klostergründer (Herzog Otto) mit einem Hinweis auf ihre berühmten Vorfahren aufzubauen, ist also offensichtlich. In den letzten Zeilen dieses Absatzes werden noch ein (heute verschollenes) Portrait des sogenannten zweiten Stifters, des Klosterbrucker Abtes Sebastian

Freytag von Czepiroh [Čepirohy, 1533 – 1585], und dessen Verdienste um Wohl und Blüte des Klosters erwähnt. Das Portrait war ebenso unter der Gründungsszene aufgehängt und vervollständigte eine für die Ausschmückung der Klosterspeisesäle typische Ahngalerie. Diese Textteile lassen uns also annehmen, dass die Funktion der *Erklärung* vor allem die repräsentative war, mit dem Ziel, an die Altherwürdigkeit des Klosters und seine berühmten Stifter zu erinnern, wobei die Szene mit Alexander dem Großen als ein Exemplum eines wahren Herrschers angesehen werden kann. Diesen Aspekt der *Erklärung* darf man nicht übersehen, weil in der frühen Neuzeit Prälaten von der Altherwürdigkeit ihrer Klöster ihr eigenes gesellschaftliches Prestige sowie ihre unabhängige Machtposition abgeleitet haben.

Die *Historische Erklärung der Kalkmalerey in Fresko* von Maulbertsch in dem monumentalen Bibliothekssaal in Louka, im Jahr 1778 herausgegeben, ist in gewissem Sinne ein Sonderfall unter den hier behandelten zeitgenössischen Beschreibungen.<sup>8</sup> Ihr Autor war nicht mehr der kunstliebende Abt Gregor Lambeck, wie bei den vorigen zwei *Erklärungen* zu den Deckengemälden im Sommerrefektorium in Louka und in der Wallfahrtskirche zu Dyje, sondern der Klosterbrucker Prämonstratenser und Bibliothekar Gregor Norbert Korber Ritter von Korborn (1749 – 1843), der sich in seiner Denkart auf die neuen Ideen der Aufklärung orientierte. Der Zweck dieses relativ umfangreichen Druckes war es, das völlig neu konzipierte Deckenbild detailliert zu erklären und damit dem Zuschauer verständlich zu machen. Die neue Symbolik können wir an einem einfachen Beispiel gut zeigen: die Liebe, eine oft verwendete Personifikation, wurde auf dem Deckenbild in der Klosterbrucker Bibliothek als eine Frau mit kleinen Kindern, also als die Liebe zum Nächsten, *Caritas*, traditionell dargestellt. Nach den Worten der *Erklärung* ist sie aber eine Verkörperung der *Liebe zum Lernen*. Gerade diese Änderungen in der Bedeutung der traditionellen Motive können wir heute nur dank der erhaltenen *Erklärung* erfassen. Die *Erklärung*, wie die *Historische Erklärung* der Fresken im Sommerrefektorium in Louka, war wahrscheinlich an ein gebildetes Publikum gerichtet: Gäste, die das Stift besuchten, Mitglieder der schwesterlichen Klöster, Gelehrte und auch ausgebildete Künstler, denen sie Inhalt und Bedeutung der auf neue Weise konzipierten Deckenmalerei in der Bibliothek erklärte. Ebenso ist es vorstellbar, dass diese *Erklärung* in gelehrter Gesellschaft als ein neues Thema diskutiert werden konnte und sie Malern als Vorbild diente, wie man neue ikonographische Motive beziehungsweise alte ikonographische Motive in einer neuen Weise benüt-



Abb. 3. *Alexander der Große vor Jerusalem*. Josef Winterhalder d. J., um 1784 oder um 1792, Prag, Nationalgalerie

zen kann. Das Deckenbild selbst ist nicht erhalten, aber ähnlich wie im Fall des Sommerrefektoriums gibt es eine Ölskizze, vermutlich ein Vertrag-Modell, von Franz Anton Maulbertsch, welches das ganze Fresko vorstellt (Deutsche Barockgalerie Augsburg, 1778), und wieder drei *riccordi*, Nachzeichnungen von Josef Winterhalder d. J. (Mährische Galerie in Brno/Brünn, Privatsammlung in Bamberg, 1792).<sup>9</sup> Soweit es uns die erhaltene Ölskizze und die *riccordi* ermöglichen, können wir behaupten, dass es keine bemerkenswerten Unterschiede zwischen den Fresken und der *Erklärung* gibt, und dies gilt auch für das Sommerrefektorium in Louka.

<sup>7</sup> SLAVÍČEK 1997, (Anm. 6), S. 94.

<sup>8</sup> *Historische Erklärung der Kalkmalerey in Fresko, welche in dem königlichen Stift Bruck an der Taja der regulirten Chorherren von Prämonstrat, auf dem Gewölbe des dasigen Büchersaals, dessen Durchmesser in der Länge 19. in der Breite 9. Klafter enthält, in einem einzigen zusammenhängenden Platfond Anton Maulbertsch k. k. Kammermabler, Mitglieder, und Rath der Wiener Akademie der Künsten im Jahre 1778. Herbstmonates verfertigt hat. Znaym, gedruckt bey Anton Johann Preyß privil. Buchdrucker.* Gekürzt publiziert in GARAS

1960, (Anm. 5), S. 257-258, Dokument LXXI; als Volltext MÖSENER 1993, (Anm. 1), S. 197-206. Weitere Literatur siehe ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2010, (Anm. 1).

<sup>9</sup> BUSHART, B.: Die Offenbarung der göttlichen Weisheit: Zur Augsburger Bildskizze des Franz Anton Maulbertsch. In: *Alte und moderne Kunst*, XVI, 1971, Heft 115, S. 19-31; MÖSENER 1993, (Anm. 1), S. 18; LEMMENS, Ch.: *Studien zur Bildgenese im Oeuvre des Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796): Zeichnung – Ölskizze – Ausführung*. Bonn 1996, S. 145-148.



Abb. 4. Gründung des Klosters Louka [Klosterbrucke]. Josef Winterhalder d. J., um 1784 oder um 1792, Prag, Nationalgalerie

Diese Übereinstimmung zwischen Bild und Text, welche wir bei allen zeitgenössischen Beschreibungen der Fresken in Dyje und Louka konstatiert haben (bei Louka ist es nur in einem beschränkten Maß möglich, weil die Fresken selbst nicht erhalten sind), gibt es bei dem Deckenbild in der Strahover Bibliothek und seiner *Historischen Beschreibung* nicht.<sup>10</sup> Die Ursache dieser gewissermaßen erstaunlichen Differenz versuche ich jetzt klarzumachen.

<sup>10</sup> *Historische Beschreibung der vom Anton Maulbertsch k. k. Kammermabler, Mitglieder der Wiener und Berliner Akademie am Bibliotheksgewölbe der königlichen Prämonstratenserordens=Kanonie, am Berge Sion zu Prag, im Jahr 1794, in einem zusammenhängenden Platfond in Fresko dargestellten Kalkmablerey. Unter Wenzel Joseph Mayer, Abten zu Strahof und Mühlhausen, königlichen Almosenier, und im Königreiche Böhmen Prälaten. Prag, mit Schriften der Wittve Elsenwanger, durch Anton Petzold, Faktor. 1797.* Lateinische Version: *Historico-philosophica descriptio picturae novae bibliothecae fornici inductae in Canoniam straboviensem canonicorum praemonstratensium Pragae in Monte Sion ab Antonio Maulbertsch, academiae artium vindobonensis et berolinensis sodali, cura et impendüs Wenceslai Josephi Mayer, abbatis Sionei et Milovicensis, regii elemosynarii, et incltyi regni Bohemiae, praelati. Pragae, typis viduae Elsenwanger, factore Antonio Petzold, 1797.* Deutsche Historische Beschre-

Maulbertsch vollendete sein Fresko im Jahr 1794, die *Beschreibung* erschien erst im Jahr 1797. Vor ihrer Herausgabe entstand aber noch eine Handschrift des Strahover Bibliothekars und Historiographen Gottfried Johann Dlabacz (1758 – 1820).<sup>11</sup> In seinem Text beschreibt Dlabacz das Fresko, im Unterschied zu der späteren gedruckten *Beschreibung*, ganz genau und treu dem Original. Als einen textuellen Ausgangspunkt für seine Schrift hat er die *Historische Erklärung* des damals noch existierenden Freskos in der Bibliothek zu Louka und vermutlich auch das nicht mehr erhaltene ikonographische Konzept / *conchetto* zum Strahover Deckenbild benützt. Einige merkwürdige Zeichen in seinem Manuskript erlauben uns die Behauptung, dass Dlabacz fast parallel mit Maulbertsch gearbeitet hat: wie der Maler sein Deckenbild fortsetzte, schrieb der Bibliothekar, was da abgebildet ist, beziehungsweise korrigierte er die Textstellen, welche er aus der *Historischen Erklärung* zu Louka und dem *conchetto* übernommen hatte. Als Beispiel sei die Passage erwähnt, welche die Szene mit Zentaur und Faunen beschreibt: auf dem Modello von Maulbertsch, welches sehr wahrscheinlich nach dem nicht erhaltenen Konzept / *conchetto* gemalt wurde, ist als erste Figur in der Gruppe ein Zentaur dargestellt, hinter ihm Faunen und eine Bacchantin mit Tamburine. So hat die Szene auch Dlabacz, nach dem Klosterbrucker Vorbild, beschrieben. Maulbertsch hat aber an dem Deckenbild die Reihe der Figuren verändert und den Zentaur als die letzte Figur rechts in der besprochenen Gruppe gemalt. Dlabacz hat auf diese eher kompositionelle als inhaltliche Änderung reagiert: er strich die Zeilen, in denen er über den Zentaur spricht (in seinem Text unter dem Buch-

ibung wurde gekürzt publiziert in: GARAS 1960, (Anm. 5), Beilage CLIII, als Volltext in: HABERDITZL, F. M.: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. FRODL, G. – KRAPF, M. (Hrsg.) Wien 2006, S. 372-380 und MÖSENER 1993, (Anm. 1), S. 207-227, hier auch die lateinische Version S. 229-260.

<sup>11</sup> *Beschreibung Der Kalkmablerey in Fresko, die in dem neu aufgeführten Büchersaale des Königl. Prämonstratenserordens Stiftes Strahow in Prag in einem einzigen Platfond Anton Maulbertsch K. K. Kammermabler, Mitglied und Rath der Wiener Akademie, wie auch Mitglied der Königl. Preussischen Kunstakademie in Berlin, im Jahre 1794. gefertigte.* In: *Manuscripta Varii argumenti a variis conscripta. Collecta autem per me Godefridum Joann. Dlabacz Praemonstratensem Straboviensis. A. D. 1798*, Strahovská knihovna, sign. DD II 3.

staben a), und schrieb den gleichen Text neu neben dem Haupttext (unter dem Buchstaben c). Die enge Beziehung der Handschrift von Dlabacz zum Fresko von Maulbertsch ist also ziemlich klar.

Bei der gedruckten *Beschreibung* finden wir eine solche Beziehung zwischen dem Text und dem Bild nicht. Die veröffentlichte *Beschreibung* wurde als ein eigenständiges literarisches Werk verfasst, welches von dem Deckenbild Maulbertschs teilweise unabhängig ist. Die genaue Übereinstimmung beider Werke, des Textes und des Bildes, war hier nicht mehr erforderlich. Das Wichtigste war, eine faszinierende Erzählung über die geistliche Entwicklung der Menschheit zu verfassen, welche auf den damaligen Kenntnissen der Philosophie, Religion und Historie basierte. Deshalb können wir vermuten, dass die *Historische Beschreibung* nicht nur als Führer durch die Strahover Bibliothek in situ diente, sondern auch ganz ohne visuellen Kontakt mit dem Fresko gelesen und genossen werden konnte. Zu der Umwandlung der treuen Beschreibung des Deckenbildes von Dlabacz in die literarische Erzählung der gedruckten *Historischen Beschreibung* kam es in der Zeit zwischen 1794, als das Fresko gemalt wurde, und 1797, als die *Beschreibung* veröffentlicht wurde. Dieses Ereignis ist mit dem damaligen Abt des Strahover Klosters Václav Josef Mayer (1779 – 1800) verbunden. Der Abt Mayer, der nach letzten Forschungen als Autor der herausgegebenen *Beschreibung* gilt,<sup>12</sup> hat den Text von Dlabacz überarbeitet und eine einfache Beschreibung in einen geschlossenen literarischen Text verwandelt. Dazu hat Mayer den Text gemäß den zeitgenössischen politischen Ereignissen aktualisiert: er hat einige neue Passagen eingefügt, in denen Kaiser Franz II. als Landbeschützer gegen das Napoleonische Frankreich verherrlicht wird. Diese Passagen wurden dann zusätzlich mit der Personifikation der Standhaftigkeit verbunden.

<sup>12</sup> ŠIDLOVSKÝ, E. G.: The Origins of the Philosophical Hall of Strahov Library. In: *The Gate of Knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library*. Prague 2010, S. 18.

<sup>13</sup> STRAKA 1920, (Anm. 1), S. 13.

<sup>14</sup> VALEŠ, T.: Jan Petr Cerroni a „neznámý“ rukopis o dějinách výtvarné akademie výtvarných umění [Jan Petr Cerroni und ein „unbekanntes“ Manuskript über die Geschichte der Wiener Akademie der bildenden Künste]. In: *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*

Diese aktualisierte Erklärung der Fresken Maulbertschs in der Strahover Bibliothek hatte auch eine ausgeprägte repräsentative Funktion. Sie äußerte sich nicht nur in der Verherrlichung des Abtes Václav Mayer im Text, sondern auch zum Beispiel in der aus Quellen bekannten Tatsache, dass nur 200 Exemplare auf teurem Velin-Papier gedruckt werden sollten.<sup>13</sup> Der Grund für diesen repräsentativen Charakter des Druckes ist offensichtlich: der Strahover Abt Václav Mayer hat nämlich die Bibliothek aus dem im Jahr 1784 aufgehobenen Stift Louka in seinem Kloster untergebracht. Die Bibliothek in Louka, ein großes und leider letztes Werk des Abtes Gregor Lambeck, wurde samt den prächtigen Bücherschränken nach Strahov in einen nach dem Vorbild Loukas völlig neu ausgebauten Saal übertragen. Das Fresko an der Decke, welche Maulbertsch mit einigen Veränderungen als eine Replik des Deckenbildes in Louka malte, krönte symbolisch diese pietätvolle Tat Mayers.

Im Unterschied zu den übrigen hier behandelten Beschreibungen haben wir für die *Historische Beschreibung* der Strahover Deckengemälde eine konkrete historische Quelle zur Verfügung, welche uns etwas über den Umkreis seiner potentiellen Leser mitteilt. Es handelt sich um einen Brief des Malers Josef Winterhalder d. J. vom dem 25. Februar 1800 an den mährischen Historiographen Johann Petr Cerroni. Cerroni informierte sich bei dem Maler, wer die *Historische Beschreibung* des Strahover Freskos im Besitz haben könnte. Winterhalder antwortete ihm, dass der Bildhauer Andreas Schweigl oder der „*ExBraelat von Obrovitz*“, also der Abt des Prämonstratenserklosters in Brünn-Obrovitz [Zábrdovice], Michael Daniel Marawe, ein Exemplar der *Beschreibung* haben könnten. Somit bestätigt sich unsere These, dass die *Beschreibungen* ausgebildeten Künstlern und Mitgliedern der schwesterlichen Klöster bestimmt waren.<sup>14</sup>

[Problematik der historischen und raren Bücherfonds in Böhmen, Mähren und Schlesien] 2007. *Sborník z 16. odborné konference* [Sammelband aus der 16. Fachkonferenz], Olomouc, 13. – 14. listopadu 2007 [Olmütz, 13.-14. November 2007]. Olomouc – Brno 2008, S. 156-157; VALEŠ, T.: I. „Meine Gedanken haben in Dero schätzbarren Zeilen einen gewichtigen Resonanz erhalten...“. Josef Winterhalder d. J. und seine Korrespondenz. In: SLAVÍČEK, L. (Hrsg.): *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöbrenbach – 1807 Znojmo) : Maulbertschs bester Schüler*. Langenargen – Brno 2009, Qu I/17, S. 250.

Abb. 5. *Modello Geistliche Entwicklung der Menschheit für das Deckenbild in der Bibliothek im Stift Louka [Klosterbruck]. Franz Anton Maulbertsch, 1778, Augsburg, Deutsche Barockgalerie*



Abb. 6. *Triumph der ewigen Weisheit, Ausschnitt aus dem Deckenbild in der Bibliothek (sbn. Philosophischen Saal) in Prag-Strahov. Franz Anton Maulbertsch, 1794*



Wie bereits am Anfang gesagt wurde, sind alle hier behandelten zeitgenössischen *Beschreibungen* in der Kunstgeschichte gut bekannt. Ich habe versucht zu zeigen, dass sie trotzdem noch zu neuen Fragen Anlass geben können. Obwohl die Forschung in dieser Richtung erst beginnt, kann man bereits mindestens einen Schluss formulieren: Das Bibliotheksfresko in Strahov stimmt mit der handschriftlichen Beschreibung von Gottfried Johann Dlabacz viel

mehr überein als mit der gedruckten Version aus dem Jahr 1797. Die gedruckte Beschreibung ist von dem Fresko gewissermaßen unabhängig und bringt zugleich eine neue oder modifizierte Interpretation der Motive, welche in Louka abgebildet waren. Die inhaltliche Verschiebung zwischen den beiden Bibliotheksfresken Maulbertschs in Louka und Strahov, welche in der Literatur oft betont wird, spiegelt sich also nicht nur auf der visuellen Ebene, sondern auch

in einem nicht geringeren Maße auf der textuellen Ebene wider.

Foto: Martin Mádl (1), Tomasz Zmyrtek (6)

Reprofoto: HABERDITZL, F. M.: *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*. FRODL, G. – KRAPF, M (Hgg.),

Wien 2006 (2); KROUPA, J. (Hg.): *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Somogy éditions d'art, Paris – Moravská galerie v Brně – Musée de Beaux-Arts, Rennes 2002 (3, 4); MÖSENER, F.: *Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*. Wien – Köln – Weimar 1993 (5).

## »Historische Beschreibungen« Maulbertschových fresek v Dyji, Louce a na Strahově: poznámky k vztahu mezi textem a obrazem

### Resumé

Dobové tištěné popisy, které byly ve druhé polovině 18. století vydávány v prostředí premonstrátských klášterů v Louce u Znojma a v Praze na Strahově k nástěnným malbám Franze Antona Maulbertsche (1724–1796), nejsou v dějinách umění ničím neznámým. Dosud byly využívány zejména jako neocenitelný pramen pro rekonstrukci ikonografických programů Maulbertschových zaniklých fresek v refektáři a knihovním sále louckého kláštera. Tyto texty však mohou být zkoumány i samostatně, a to z hlediska způsobu jejich obsahové výpovědi, vztahu k nástěnné malbě, funkce a recepce. Z tohoto úhlu pohledu se ze skupiny čtyř dochovaných tisků vyděluje popis maleb v poutním kostele Bičovaného Spasitele v Dyji u Znojma, který se svým charakterem blíží devocionálnímu tisku. Funkce ostatních

tisků s popisem fresek v refektáři a knihovně louckého kláštera a v knihovně strahovského kláštera je jednoznačně reprezentativní. Výklad maleb louckého refektáře, které vycházejí z tradiční ikonografie období baroka, je stručný a zjevně byl koncipován s předpokladem, že malby i jejich výklad je srozumitelný na základě znalosti v 18. století obvyklých ikonografických motivů. Naopak výklad fresek v loucké knihovně je rozsáhlejší, neboť zde užitá nová, osvícensky zaměřená symbolika vyžadovala podrobné vysvětlení. Poslední z tisků, popis nástěnných maleb ve strahovském knihovním sále, je výjimečný svým výrazným reprezentativním charakterem a jistou mírou nezávislosti na malbách samých. Tento tisk fungoval také jako samostatné vyprávění, jež bylo možné číst i bez vizuálního kontaktu s freskou.

## TENCALLA I. – II.

Martin Mádl (ed.):

### Tencalla I. díl: Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich okruhu

Praha, Artefactum 2012, 499 strán, 269 obr.

### Tencalla II. díl: Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacomu Tencally na Moravě a v Čechách

Praha, Artefactum 2013, 647 strán, 733 obr.

Rozsiahla dvojdielna publikácia je výstupom projektu zameraného na výskum a spracovanie barokového nástenného maliarstva, rozvíjaného Ústavom dejín umění Akademie věd ČR v. v. i. v spolupráci s ďalšími vedeckými pracoviskami. Komplexne zhrňuje výsledky viacročnej práce kolektívu autorov, sústredenej na charakteristický okruh vzájomne súvisiacich diel freskárov talianskeho pôvodu pôsobiacich v 2. polovici 17. storočia – Carpofo Tencallu (1623 – 1685) z Bissone pri Luganskom jazere v švajčiarskom kantone Ticino, ktorého rozsiahla stredo európska činnosť zasiahla aj na Moravu a jeho nasledovníka a napodobňovateľa Giacomu Tencally (1644 – 1689), temer dve desaťročia činného na Morave a Čechách.

Na rozdiel od súpisov fondu vzájomne autorsky a časovo nesúvisiacich nástenných malieb, spracovávaných topograficky podľa súčasného administratívneho členenia (štandardom sú dosiaľ vydané zväzky *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*) autorský tím zvolil iný prístup a rozhodol sa postupovať pri spracovávaní diel tohto druhu na základe špecifických kritérií podľa jednotlivých tematických okruhov. Takýto metodický prístup, z umeleckohistorického hľadiska prínosnejší (aj z hľadiska realizá-

cie schodnejší) odôvodňuje editor M. Mádl v úvode k I. zväzku (s. 9–10).

Sústredenie na jeden vybraný, relatívne vymedziteľný okruh umožnilo zamerať sa na riešenie špecifických otázok, ktoré súvisia s vybranými témami a zostaviť pracovný tím špecialistov, kompetentných spracovať danú problematiku komplexne, s väčším dôrazom na analytické skúmanie a zhodnotenie jednotlivých maliarskych celkov a kontextu, v ktorom tieto diela vznikli. Okrem katalogizácie nástenných malieb v profánnych a cirkevných interiéroch, realizovaných ticinskými maliarmi „tencallovského okruhu“ na území Čiech a Moravy pritom zohľadnili aj ich diela nezachované, doložené už iba archívnymi prameňmi.

Z edičných dôvodov je rozsiahla kolektívna práca vydaná v dvoch zväzkoch (spolu 1146 strán). Prvý diel obsahuje štúdie domácich i zahraničných autorov, tematicky rozčlenené do troch častí; do štvrtej časti prvého zväzku je zaradený aj výber najdôležitejších archívnych prameňov (s. 378–412). Samozrejmosťou súčasťou je kompletná bibliografia relevantnej literatúry k spracovanej téme (do r. 1800 a novšia, s. 413–494) vrátane recentných prác, publikovaných v súvislosti s realizáciou projektu. Register k obom

zväzkom je zaradený do 2. dielu; obidva zväzky sú vybavené aj stručným anglickým resumé.

Druhý, samostatný diel okrem zhrňujúceho úvodu (M. Mádl, s. 9–13) obsahuje vlastný korpus so súborným katalógom a umeleckohistorickou dokumentáciou všetkých freskových cyklov na území Českej republiky vytvorených Carpoфорom Tencallom, alebo považovaných dnes za diela jeho nasledovníka Giacoma Tencallu, vrátane malieb fragmentárne zachovaných alebo zaniknutých. Každý zo spracovaných rôzne rozsiahlych maliarskych celkov v 13 objektoch na Morave a v Čechách okrem vlastných katalógových hesiel je uvedený zhrnutím podstatných faktov týkajúcich sa stavebného vývinu objektov a ich majiteľov, približujúcim okolnosti a kontext, v ktorom maľby vznikli, ich námetovú skladbu, atď. Väčší priestor autori venujú podrobnej analýze a interpretácii ikonografických programov výzdoby profánnych a cirkevných objektov, na ktorých sa Carpoфорo a Giacomo Tencalla so štukatérmi podieľali (Náměšt' nad Oslavou, Rotunda Květné zahrady v Kroměříži, atď.) a snažia sa zohľadniť kontext pri rozsiahlych komplexoch, kde ich maľby sú súčasťou súborných výzdobných celkov s jednotne koncipovaným programom (kapitoly M. Mádl o Giacomových klenbových maľbách pútného kostola Navštívenia Panny Márie na Sv. Kopečku u Olomouce – *kat. č. VI*; vily Troja v Prahe – *kat. č. XII*).

Vysoký štandard (podstatnou mierou opäť najmä zásluhou M. Mádl) má aj obrazová zložka; všetky zachované diela sú dokumentované kvalitnými fotografiami – spolu v oboch zväzkoch vyše tisícovou reprodukciou celkov a detailov spracovaných nástenných malieb, vrátane komparácií a reprodukováných predloh.

### *Ticinskí maliari Tencallová a ich stredo európski objednávateľia (I/1, s. 15–128)*

S menom Carpoфорo Tencallu je spojený rad rano-barokových nástenných malieb na území dnešného Rakúska, Slovenska, Českej republiky a južného Nemecka; prehľad jeho stredo európskej činnosti a hlavných diel ktoré tu vytvoril v chronologickom slede jeho životnej dráhy zhrnuli M. Mádl a Jana Zapletalová (I/1, s. 27–52).<sup>1</sup> Tencallove práce realizované brilantnou technikou pravej fresky tu okolo polovice 17. storočia nemali obdobu; jeho súčasník Joachim von Sandrart (1675) ho právom označil za obnoviteľa umenia freskovej maľby na sever od Álp. Tie z nich, ktoré sa zachovali v autentickom stave bez neskorších zásahov – najmä fresky z raného obdobia v sale terrene na Červenom Kameni a v Náměšti n. Oslavou, či kaplnke v Ennseggu, aj po stáročiah prekvapujú žiarivým koloritom a jemným štetcovým rukopisom (k maliarskej technike C. Tencallu porov. M. Mádl I/2, s. 134). Svojimi evidentnými kvalitami a reprezentatívnosťou razom prekonalí vtedy vznikajúce diela lokálnych maliarov, ktorí sa so severotalianskymi štukatérmi podieľali na prácach tohto druhu pri výzdobe obnovovaných alebo novo budovaných šľachtických rezidencií v zemiach poznačených v predchádzajúcich desaťročiach dopadmi tridsaťročnej vojny.<sup>2</sup>

Fresky Carpoфорo Tencallu sú súčasťou charakteristických celkov, reprezentujúcich ten istý ranobarokový výzdobný systém daný rozvrhnutím plastickej štukovej dekorácie klenieb a stropov s plochami určenými pre maľby, vypĺňajúce masívne kartuše a zrkadlá. Maliarsky stvárnené hlavné figurálne výjavy alebo celé cykly s naratívnyimi scénami námetovo čerpajúcimi z antickej mytológie a klasickej literatúry stvárnené ako *quadri riportati* sú striedané alebo sprevádzané menšími kartušami a medailónmi po

<sup>1</sup> Východiskom pre ďalšie bádane o Tencallových dielach v strednej Európe bola dlho základná práca Wernera KITTLIT-SCHKU: Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpoфорo Tencallas nördlich der Alpen. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, 1970, s. 208–231; dosiaľ posledným zhrnutím boli štúdie G. Mollisioho, I. Proserpioho a A. Spiritiho vo výstavnom katalógu *Carpoфорo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale*. Milano 2005. Vývin poznania činnosti oboch Tencallov v českých zemiach rekapitulujú M. Mádl – J.

Zapletalová (I/1, s. 17–24).

<sup>2</sup> Nemohli mu konkurovať napr. viedenský dvorný maliar severotalianskeho pôvodu Jacopo Bonvicini (pracoval pre Pavla Pálffyho v Bratislave, Jána Nep. z Verdenbergu v Grafeneggu, v cisárskom Hofburgu i viedenskom paláci grófa Abensperg Traun, kde ho r. 1660 Carpoфорo vystriedal), štajerský Lorenz Steeger v Trautenfels a eggenberský maliar J. M. Otto, či pražský F. V. Harovník v Čechách a pod.



Obr. 1. Carpofoforo Tencalla: *Gajdoš* (a – Červený Kameň, 1655; b – Náměšť nad Oslavou, 1656/57; c – Trautenfels, 1670)

obvode klenby (s alegorickými zobrazeniami, ktoré dopĺňajú hlavné scény, alebo paralelne rozvíjajú sled samostatných motívov – figurálne personifikácie, alebo len rôzne *capricci*, krajinárske motívy a pod., často namaľované *chiaroscuro*).

Nápadná bola súvislosť viacerých ďalších takýchto výzdobných celkov s motivicky i formálne príbuznými „tencallovskými“ nástennými maľbami, zachovanými v rôznych moravských a českých lokalitách (klenbové maľby v štukovej výzdobe interierov na zámkoch Roudnice nad Labem, Červená Lhota, Milešov, Lnáře, Praha-Troja, Libochovice). I keď kvalitou ďaleko zaostávajú za známymi prácami Carpofofora Tencallu, bývali považované za jeho diela, znehodnotené neskoršími premaľbami, alebo za práce niektorého z jeho žiakov a nasledovníkov. Neopodstatnene sa v tejto súvislosti uvažovalo napr. o Giovannim Antonioví Galliardim (1657 – 1692), doloženom ako Tencallov žiak počas prác na jeho poslednom diele, freskách Dómu sv. Štefana v Pasove (1684).<sup>3</sup> Vo vlastných realizáciách, v hornorakúskom benediktínskom kláštore Kremsmünster, či Losensteinskej kaplnke kostola opátstva v Garsten (o.i. štyria evanjelisti podľa G. Lanfranca), sa Galliardí javí ako umelec iba priemerný; krátke, sotva trojmesačné pasovské poučenie sa uňho pre-

javí azda iba v zvládnutí freskovej techniky. V jeho poslednom diele, klenbových maľbách kostola vo viedenskom farskom kostole Maria Hietzing z r. 1691/92 (mariánsky cyklus podľa kompozícií Carla Marattiho a i.), už žiadne „tencallovské“ reminiscencie nenájdeme.

Vysvetlenie otázky autorstva skupiny zjavne príbuzných diel zachovaných najmä v Čechách prinieslo až zidentifikovanie Giacoma Tencallu, o generáciu mladšieho Carpofoforovho príbuzného z Bissone, ako ich skutočného autora. Konfrontáciou sporadických a málo konkrétnych zmienok v domácich a zahraničných prameňoch so zachovanými dielami sa iba nedávno M. Mádlovi podarilo poskladať mozaiku činnosti tohto polozabudnutého maliara.

Kým diela významnejšieho Carpofofora Tencallu vo vlasti a v strednej Európe vrátane jeho realizácií na Morave (Náměšť nad Oslavou, Olomouc, Kroměříž) boli najmä v posledných desaťročiach predmetom primeranej pozornosti, osobnosť jeho epigóna a nasledovníka Giacoma bola prakticky úplne neznáma. Prehľad života a diela Giacoma Tencallu, základné údaje o jeho pôvode, rodinných vzťahoch a chronológiu jeho prác rekonštruuje osobitná stat' spracovaná M. Mádlom a J. Zapletalovou (*I/1*, s. 61–82) na základe výsledkov ich skôr publikova-

<sup>3</sup> K tomu naposledy MÁDL, M.: Giacomo Tencalla and ceiling painting in 17th-century Bohemia and Moravia. In: *Umění*,

56, 2008, s. 38-64; Appendix: the Prague painter Antonio Galliardí, s. 57. Tiež Mádl – Zapletalová (*I/1*, s. 47-48).

ných výskumov.<sup>4</sup> Podľa súčasného stavu poznania pravdepodobný je predpoklad, že mladý Giacomo od začiatku 70. rokov mohol pracovať ako pomocník pri Carpoforových realizáciách (Trautenfels, Eisenstadt, Petronell). Klenbové maľby Rotundy v Květné zahrade – Libosade olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteinu (Castelcornu) (okolo 1673) sú už jeho dielom, ktoré realizoval azda podľa Carpoforových návrhov; to sa však z dnešného stavu viackrát premaľovaných a dopĺňaných maliieb na klenbách nedá jednoznačne potvrdiť.<sup>5</sup>

Okolo r. 1675 sa Giacomo Tencalla, „*Jacobus homo juvenis natione Italus*“, zúčastnil s ticinskými štukatérmi na prvej fáze výzdoby pútného chrámu Navštívenia Panny Márie na Sv. Kopečku u Olomouce (M. Mádl, *kat. č. VI*). Značne rozsiahly a náročný, námetovo unikátny súbor emblematických a symbolických klenbových maliieb s mariologickými témami navrhol olomoucký maliar, teologicky erudovaný augustiniánsky kanonik Martin Anton Lublinský (na maľby, ktoré podľa jeho návrhov zrealizoval mladý Giacomo, nadviazal výmaľbou kupoly a bočných kaplniek augsburský Johann Steger r. 1677 a maliarsku výzdobu chrámu dovŕšil až J. K. Handke 1731).

Carpofo Tencalla bol predovšetkým freskár; olejomaľbe sa venoval len sporadicky. Napriek tomu sa počet jeho rozpoznaných obrazov v posledných rokoch podarilo rozšíriť o viaceré pozoruhodné oltárne a závesné obrazy. V tejto súvislosti by bolo azda možné uvažovať, či medzi dosiaľ anonymnými olejomaľbami by sa nenašli aj nejaké obrazy Giacomu Tencallu (i keď archívne doklady dosiaľ žiadnu jeho objednávku tohto druhu nezaznamenávajú).<sup>6</sup>

Maľby Carpofo a Giacomu Tencallu neboli samostatnými dielami, ale dotvárali výzdobu pro-

fánnych interiérov šľachtických zámkov a palácov, zodpovedajúcu dobovým zvyklostiam a predstavám o reprezentativnosti. Spoluvytvárali barokové *decorum*, zobrazovali témy považované za vhodné a primerané účelu a funkciu zdobených priestorov. Na rozdiel od cirkevných objednávok štandardné objednávky tohto druhu spočívali v zadaní základnej idey diela a výbere umelca ktorý má zákazku realizovať; dopracovanie programu a ich stvárnenie bolo vecou maliara, ktorý sa svojimi propozíciami snažil vyhovieť často iba dost' vágnej predstave a očakávaniam šľachtického objednávateľa. Platí to aj o realizáciách Carpofo Tencallu, ktorý vedel takéto primerane reprezentatívne celky sám pohotovo navrhnuť a kvalitne zrealizovať k spokojnosti svojich objednávateľov, čo mu o.i. umožnilo „recyklovať“ svoje už použité motívy či celé kompozície, prispôbiť ich danému projektu a začleniť do nového kontextu (Mádl *I/1*, s. 146). Viaceré z nich sa potom citujú alebo doslovne opakujú aj v maľbách jeho napodobňovateľa Giacomu. Repetívnosť námetovej skladby a obmieňanie už použitých motívov i celých kompozícií je jedným z charakteristických rysov Tencallovej tvorby (Obr. 1). „Námetová blízkosť dochovaných fresiek a časté opakovanie tých istých personifikácií a motívov na rade lokalít naznačuje, že to bol Carpofo Tencalla, kto v nejednom prípade v určitej miere súčinnosti s objednávateľom navrhoval ikonografický program maliieb“, konštatuje J. Zapletalová (*I/2*, s. 156).

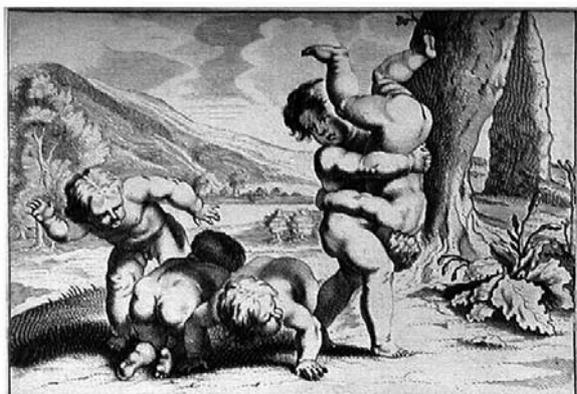
Do akej miery náročnejší objednávateľ mohol sám ovplyvniť program výzdoby a výber zobrazených tém, podarilo sa M. Mádlu doložiť na príklade pozoruhodného súboru maliieb Carpofo Tencallu v sale terrene zámku v Náměšti nad Oslavou (*II*, *kat. č. I*).<sup>7</sup> Analýzou a novou obsahovou interpretáciou

<sup>4</sup> MÁDL, M.: Distinguishing – Similarities – Style. Carpofo and Giacomo Tencalla in Czech Lands, In: *ARS* 40, 2007, s. 225-236; MÁDL 2008, c. d. (v pozn. 3), s. 38-64; ZAPLETALOVÁ, J.: Jacobus Tencalla filius Joannis de Bissonne. The Origin and Life of painter Giacomo Tencalla. In: *Umění*, 56, 2008, s. 65-76. Do značnej miery nepoznaná zostáva ešte osobnosť jeho spolupracovníka Giuseppe Muttoniho, pričom autorský podiel každého z nich sa nedá rozlíšiť.

<sup>5</sup> M. Mádl – R. Miltová (*kat. č. IIa*). V prípade fragmentov monochrómných maliieb v nikách kolonády (Ceres podľa P. Cortonu a i.) je uvažovať o autorstve Carpofo Tencallu podľa nášho názoru sporné (J. Zapletalová *kat. č. IIIb*, s. 152).

<sup>6</sup> Hypoteticky by takou azda mohla byť napr. mytologicko-alegorická stropná maľba vsadená v štukovom orámovaní na strope knižnice na zámku F. A. z Losensteinu, pasovského a olomouckého kanonika a biskupského koadjutora, v dolnorakúskom Sitzenbergu. K tomu podrobnejšie MEDVEČKÝ, J.: *Obrátená nobla Tencallovej nymfy, alebo o putovaní motívov v barokovom maliarstve*, Príspevok na medzinárodnej konferencii kultúrnych štúdií SEFOC, Univerzita Palackého v Olomouci 2014 (zborník v tlači). – pozri Obr. 4.

<sup>7</sup> MÁDL, M.: „Mors et Vita, Hyems et Aestas, Longe et Prope“: Úvaha o maľbách Carpofo Tencally v Náměšti nad Oslavou. In: *Umění*, 59, 2011, s. 214-236; tiež Mádl (*II*, s. 26-34).



Obr. 2. Hry detí: a) medirytina A. Mosyn podľa C. Holsteyna („*Verscheyde aerdig kinder-spel nyt gebeeld door Cornelis Holsteyn / Plusieurs Jeux d'Enfants designé de Corneille Holstein a Amsterdam*“); – b) Carpofofo Tencalla, freska v kabinete na hrade Trautenfels

cyklu zobrazených výjavov z príbehu Amora a Psyché a sprevádzajúcich personifikácií a konfrontáciou s prameňmi presvedčivo vyargumentoval súvis tohto nevedného celku s nešťastnými osudmi a osobnou situáciou objednávateľa, grófa Ferdinanda z Verdenbergu: „V kontexte ďalších motívov možno obsah malieb chápať ako transformáciu klasického *epithalalmia* v smútočnú meditáciu o láske, ktorá presahuje pozemské bytie a pretrváva i po smrti“ (Mádl I/1, s. 34). Potvrdil tak zároveň neudržateľnosť neskoršieho datovania ich vzniku, kladeného dovtedy až do obdobia Carpofofovej moravskej činnosti pre biskupa knieža z Liechtensteinu Castelnorna o dve desaťročia neskôr. Možno preto považovať za preukázané, že maľby v Náměšti vznikli už krátko pred r. 1657, teda v samých začiatkoch Tencallovoho stredo európskeho pôsobenia, vzápätí po jeho prácach pre grófa Mikuláša Pálffyho na hrade Červený Kameň, jeho prvom diele realizovanom na sever od Álp (1655).

Reprezentatívnosť a v neposlednom rade i technická kvalita jeho fresiek prispeli k dôvodom, pre ktoré sa Carpofofo Tencalla stal čoskoro vyhľadávaným a v 2. polovici 17. storočia zámerne napodobňovaným. Objednávateľský okruh oboch maliarov (okrem cisárskeho dvora a niekoľkých prelátov) tvorili príslušníci významných rakúskych, moravských a českých šľachtických rodov (Verdenberg, Ungnad z Weissenwolffu, Abensperg-Traun, Buquoy, Trauttmansdorff, Lobkovic, Černín, Slavata, Kaplír ze Sulevic, Dietrichstein, Sternberg), ale i prohabsburskej uhorskej šľachty – Mikuláša Pálffyho na

Červenom Kameni (Slovensko) a Pavla Esterházyho v Eisenstadte (dnes rakúsky Burgenland). V osobitej bohato dokumentovanej stati sa Petr Mat'a (I/1, s. 85–128) zaoberá spoločenským postavením, kariérou a vzájomnými vzťahmi jednotlivých príslušníkov týchto významných a vplyvných, často i vzájomne spríbuznených aristokratických rodov, i ich nie vždy jednoznačnými väzbami k cisárskemu dvoru. Zamýšľa sa nad významom kultúrnych investícií a charakterizuje úlohu, akú v nich zohrávali práce obidvoch Tencallov (pričom možno aspoň čiastočne diferencovať medzi intenciami objednávateľov Carpofofo Tencallu a predstaviteľmi prevažne mladších Giacocomových objednávateľov s inou generačnou skúsenosťou). Možno konštatovať, že neskorší objednávateľia v Čechách, z ktorých viacerých možno označiť za kultúrne rozhladených mecénov umenia, napriek solventnosti nemali možnosť získať vtedy už vyhľadávaného a plne vytváraného Carpofofo a museli sa uspokojiť s napodobeninami jeho žiaka a nasledovníka. V niektorých prípadoch je však zrejme, že pritom zohrala úlohu iba módnosť a pasívne preberanie osvedčených riešení bez vyšších ambícií. Cyklus, ktorý vytvoril Giacomo Tencalla s Giuseppem Muttonim vo výzdobe zámku Libochovice charakterizuje M. Mádl (I/1, s. 13) dokonca ako „narýchlo zostavenú sériu replík námetov a kompozícií vytvorených na rôznych miestach cisárskym dvorným maliarom Carpofofom Tencallom“ a knieža Gundaker z Dietrichsteinu pozornosť sústredil viac na efektne dotvorenie luxusného zariadenia apartmánov a prepychovú záhradu.

Dalo by sa predpokladať, že vysoká šľachta orientovaná na cisársky dvor sa aj v svojej umeleckej reprezentácii bude inšpirovať dvorskou kultúrou, ktorej vzory bude vo svojich kultúrnych investíciách nasledovať. Je napríklad zrejmé, že aj pri prestížnej objednávke vtedy už úspešného a vyhľadávaného maliara Carpofora Tencallu, akou bola výzdoba tzv. Leopoldovského krídla viedenského Hofburgu (ktorú mu tak ako vo viacerých prípadoch predtým, r. 1664 sprostredkoval cisársky architekt Filiberto Lucchese), sa jeho fresky uplatnili obvyklým spôsobom zasadené v štukovej výzdobe stropov. Z pôvodných maliieb zničených požiarom 1668 (ktoré cisársky maliar Tencalla odvolaný z Olomouca mal potom znovou namaľovať), sa nič nezachovalo. Čo sa o rozsahu a situovaní Tencallovej freskovej výzdoby dá zistiť z archívnych prameňov, spracoval Herbert Karner (*I/1*, s. 53–59) na základe najnovších výskumov v súvislosti s prebiehajúcim výskumným projektom Rakúskej akadémie vied.<sup>8</sup> O tom, aké „historie“ Tencalla v 10 obytných a reprezentačných miestnostiach cisárovnej vdovy Eleonóry Gonzaga na 2. poschodí novopostaveného krídla a v kaplnke s oratóriom namaľoval, sa však žiadne správy nezachovali. Paradoxne – ako z prameňov vyplýva, zadanie ani tu nebolo vopred definované nejakým jednotným programom, ako by sa aspoň pri tak významnej objednávke dalo očakávať, a Tencalla mal prakticky voľnú ruku pri vypracovaní návrhov „... *der Historien, welche auf die Poden khomben sollten*“, ktoré po ich akceptovaní zrealizoval (Karner *I/1*, s. 54; *II*, s. 385, *dok.* *II/3*).

M. Mádl (*I/2*, s. 149–150) sa v tejto súvislosti vracia k úvahám, do akej miery mohli súdobí aristokratickí objednávateľia výzdobu cisárskej rezidencie napodobňovať a prípadne i replikovať vo svojich vlastných sídlach. Predpoklad, že by v reprezentačných a obytných priestoroch cisárovnej vdovy mohol byť prezentovaný napr. príbeh o zlatých jablkách zo záhrady Hesperidiek, ktorý sa mohol potom stať

prototypom stvárnenia tejto témy frekventovanej v neskorších Tencallových realizáciách (Trautenfels, Eisenstadt) a viackrát opakovaný jeho napodobňovateľmi (Roudnice nad Labem, Lnáře, Troja), sa zdá z rôznych dôvodov nepravdepodobný (H. Karner *I/1*, s. 57–58).

**Koncepty – vzory – repliky:  
Nástenné maľby Carpofora a Giacoma Tencallu  
medzi inováciou, recepciou a multiplikáciou  
(*I/2*, s. 131–194)**

Je známe, že zručný dekoratívny maliar Tencalla svoje kompozície vytváral (a nezriedka potom opakoval) s použitím mimoriadne širokého sortimentu grafických predloh. Popri predlohách pomerne aktuálnych rovnakým spôsobom používal grafické listy, ktoré boli v obehu aj vyše storočia (napr. z rímskej officíny A. Salamancu či A. Lafreryho z polovice 16. storočia). Odvodzovanie z predloh bol v tom čase rovnocenný tvorivý prístup, aj objednávateľmi akceptovaný či dokonca výslovne požadovaný, o čom svedčia aj formulácie, ktoré môžeme nájsť v dobových prameňoch.<sup>9</sup>

Aj medzi Tencallovými maľbami nájdeme výjavy, ktoré sú ako celok pomerne verným maliarskym pretlmočením grafickej predlohy (Obr. 2); väčšinou sú mu však preberané figurálne motívy, často skombinované z viacerých predloh bez ohľadu na ich pôvodný námet, len východiskom pri komponovaní vlastných výjavov. Viaceré takéto postavy a motívy odvodené z rôznorodých predloh potom obmieňa a začleňuje do nového kontextu vo svojich ďalších dielach. Všetky takéto citácie, ktoré sú v jeho maľbách vysledovateľné, sú však prehodnotené a zjednotené nezameniteľným a konštantne kvalitným „tencallovským“ maliarskym štýlom. Napriek tomu, že pri komponovaní svojich cyklov i jednotlivých výjavov používal rytiny najrôznejšej proveniencie a vzájomne kombinoval odlišne poňaté predlohy rôznych autorov rozdielnej kvality, túto rôznorodosť

<sup>8</sup> KARNER, H. (ed.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 2).

<sup>9</sup> V januári 1654 napr. knieža Gundaker z Liechtensteinu žiada, aby mu z Viedne poslali na jeho panstvo do Uherského

Ostrohu nejakého maliara – stačilo by, ak by bol dost' dobrý v maľovaní figur, „... sodaß er nach einem kupferstich etwas woll copieren und solches woll coloriren und mit austheilung und disponirung der farben zimlich woll mahlen kan“. – WINKELBAUER, Th.: *Fürst und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters*. Wien – München 1999, cit. na s. 429.



Obr. 3. Riečna krajina s perejami: a) Carpofo Tencalla, freska z cyklu v lunetách klenby sály terreny bradu Červený Kameň, 1655; – b) J. W. Baur: Apolón a Coronis z albumu ilustrácií Ovidiových Metamorfóz, Viedeň 1641 (výtlačok)

jeho inšpirácií v jeho maľbách nevnímame (Mádl I/2, s. 136).<sup>10</sup>

Okrem preberania prostredníctvom grafík sú v jeho raných dielach konštatované inšpirácie dielami svojich súčasníkov (E. Procaccini, I. Bianchi, atď.), ale i majstrov benátskeho *Cinquecenta*, ktoré mohol poznať z autopsie (Tizian, Veronese), z ktorých prevzaté figurálne motívy obmieňa alebo len voľne parafrázuje.<sup>11</sup>

Barokové monumentálne cykly v reprezentačných interiéroch aristokratických rezidencií skladbou konvenčných, poučenému divákovi zrozumiteľných obrazových prvkov, zobrazovanými historiami a alegóriami obvykle metaforicky vyjadrovali určité etické posolstvo. Spätná obsahová interpretácia ich významu pri neexistencii konkrétnych prameňov nie je vždy jednoznačná, v niektorých prípadoch vyslovene problematická, daná len historickým a kultúrnym kontextom skúmaných umeleckých diel. Úlohu alegorických motívov, odvodzovaných väčšinou z literárnych a obrazových predlôh základného kompendia – populárnej *Iconologie* Cesare Ripu, vo výzdobných

celkoch oboch Tencallov analyzuje Jana Zapletalová (I/2, s. 155–167). Jednotlivé personifikácie Carpofo Tencalla uplatňoval a začleňoval do svojich celkov v nebyvalom rozsahu. Schematické rytiny niektorého z ilustrovaných vydání *Iconologie* (prevdepodobne benátskeho z r. 1645, resp. padovského 1625) pritom používal len ako východisko, maliarsky ich ozvlášťoval, dopĺňal a navzájom kombinoval, pričom vychádzal aj z popisov v slovných komentároch C. Ripu.

Tencallove cykly sú charakteristickým spôsobom rozvíjané spravidla vo viacerých, dvoch-troch vzájomne nesúviacich tematických okruhoch súčasne. Aditívne na seba nadväzujúce personifikácie a alegórie, rovnako ako krajinárske motívy a rôzne *capricci*, sprevádzajúce dominantné mytologické výjavy, majú v celku doplňujúcu funkciu. Ani tam, kde by sa to dalo očakávať, ich výber nesleduje nejakú logickú významovú väzbu vo vzťahu k hlavným naratívny scenám, ako konštatuje J. Zapletalová v prípade početnej série personifikácií sprevádzajúcich cyklus výjavov z príbehu o Amorovi a Psyche v Námestí nad Oslavou (I/2, s. 159).

<sup>10</sup> Napr. obnažené bučtaté postavičky hrajúcich sa detí v sale terrene na Červenom Kameni odvodené z maľovaného vlysu v Tizianovej benátskej vile (MEDVECKÝ, J.: Zu den Quellen von Tencallas Malstil. In: *ARS*, 40, 2007, č. 2, s. 237–244, obr. 3, 4) sa v ničom nelíšia od roztopašných detí namaľovaných o 15 rokov neskôr v salóne na hrade Trautenfels podľa dia-

metrálné rozdielnej predlohy (zo série rytín M. Mosyna podľa predlôh Cornelisa Holsteyna, vyd. v Amsterdame).

<sup>11</sup> *Carpofo Tencalla* 2005, c. d. (v pozn. 1), s. 18 n.; M. Mádl (I/2, s. 133–134); MEDVECKÝ 2007, c. d. (v pozn. 10), obr. 3–5.

Stredoeurópski objednávateľia sa inšpirovali svetom mediteránnej kultúry, čo sa prejavilo nielen v preferovaní talianskych staviteľov, umelcov a remeselníkov, ale aj v námetovej skladbe výzdobných celkov reprezentatívnych interiérov ich rezidencií. Výber realisticky zobrazených vedút a rímskych reálií v lunetách klenby sály terreny hradu Červený Kameň napríklad možno jednoznačne považovať za reminiscenciu na mocné dojmy, aké na mladého grófa Pálffyho zanechal pobyt vo Večnom meste počas jeho gavalierskej cesty.<sup>12</sup> Naproti tomu dôvod pre exponovanie cyklov personifikácií talianskych provincií, odvodených Tencallom z *Iconologie* C. Ripu, ktoré sprevádzali ústredné výjavy v zaniknutej výzdobe biskupského paláca Karla II. z Liechtensteinu (Castelcornu) v Olomouci, či v sále na zámku grófa Pavla Esterházyho v Eisenstadte, u olomouckého preláta a uhorského magnáta nemá v tomto kontexte zatiaľ logické vysvetlenie.<sup>13</sup>

Mytologickým výjavom, ktoré tvoria hlavnú zložku všetkých profánnych cyklov Carpofova i Giacomu Tencallu, sú venované kapitoly spracované Radkou Miltovou (*I/2*, s. 169–183). Skúma v nich literárne a mytologické korene týchto motívov, inšpirovaných najčastejšie hrdinskými príbehmi najmä z Ovidiových *Metamorfóz*, ďalšieho z dobových „bestsellerov“. Všimá si ich opakovanie v diele oboch maliarov a interpretuje význam námetov vo vzťahu k jednotlivým projektom. Sleduje ich ideový podtext a zapojenie do celkovej ikonografickej koncepcie výzdobných celkov (i keď v prípade preberaných motívov v Giacomových cykloch ide spravidla o púhu repetíciu tých istých populárnych zobrazení bez hlbších významových konotácií).

<sup>12</sup> Tencalla, ktorý sám dost pravdepodobne ani v Ríme nebol, v nich maliarsky reprodukuje rôzne grafiky, ktoré boli v obehu už vyše storočia. – MEDVECKÝ, J.: K počiatkom činnosti Carpofova Tencalu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia, In: *ARS* 1994, č. 3, s. 237–311.

<sup>13</sup> V Eisenstadte ich označenia až omnoho neskôr, koncom 18. stor. dodatočne prepísali názvami uhorských dŕžav. – M. Mádl (*I/2*, s. 143); J. Zapletalová (*I/2*, s. 161).

<sup>14</sup> Najmä MILTOVÁ, R.: *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*. Brno 2009; najnovšie MILTOVÁ, R.: *Ovidian Iconography in 17th Century Ceiling Painting in Bohemia and Moravia and its European Context*. In: *Barocke Kunst und Kultur im*

Sumarizuje pritom výsledky svojich štúdií a analýz ovidiovskej problematiky a jej vizuálneho stvárnenia v maliarskych dielach raného novoveku, ktoré sa dlhodobo systematicky venuje.<sup>14</sup> Poznanie tejto problematiky prehĺbuje explikáciou na príklade malieb s námetmi „heroických únosov“ zastúpených aj v moravských a českých realizáciách Carpofova a Giacomu Tencallu (Miltová *I/2*, s. 185–192), ktorých zobrazenia, stvárňujúce svár cnosti a neresti s erotickým podtextom, majú funkciu morálneho exempla. Sledovanie genézy motívu Únosu Proserpiny okrem tu spomínaných diel možno doplniť aj o Carpofovu kompozíciu Boréas unáša Orithyiu na strope jednej z miestností hradu Červený Kameň z r. 1655, ktorá je akýmsi kompozičným medzistupňom ústredných figúr, medzi návrhovou kresbou (Parma, Bibliotheca Palatina) a únosmi opakovanými Giacomom (Kroměříž 1673/74, Lnáře 1685/86, Libochovice 1688).<sup>15</sup>

Z ilustrovaných vydání *Metamorfóz* je to predovšetkým rozsiahly súbor 150 ilustrácií Johanna Wilhelma Baura (1639), ktorého neskoršie reedície sa stali jednými z najčastejšie používaných predlôh pri vzniku maliarskych diel s týmito námetmi; viaceré príklady uvádza aj R. Miltová (*I/2*, s. 172–173). Carpofovo Tencalla však musel vlastniť pôvodné, viedenské Baurovo vydanie z r. 1641, ktoré používal už od prvých prác z druhej polovice 50. rokov na Červenom kameni a v Náměšti. Z Baurových ilustrácií Tencalla preberal nielen celkový kompozičný rozvrh a odvodzoval figurálne motívy svojich fresiek (a to i bez ohľadu na námet), ale inšpiroval sa nimi dokonca i pri idealizovaných krajinnárskych motívoch.<sup>16</sup> (Obr. 3)

*Donauraum*. Petersberg 2014, Bd. 2., s. 513–523.

<sup>15</sup> Porov. MEDVECKÝ 1994, c. d. (v pozn. 12), obr. 40; MILTOVÁ, R.: Sotva ji uviděl Dis, hned vzplál a unesl dívku. Giacomo Tencalla: Únos Proserpiny na zámku v Libochovicích. In: *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pobádkou a vědou*. Brno 2011, s. 124–135.

<sup>16</sup> Napr. lesnatá riečna krajina s perejami v pozadí Baurovho zobrazenia príbehu Apolóna a Coronis, z ktorej odvodil jeden z krajinnárskych motívov z cyklu v lunetách klenby sály terreny na Červenom kameni (obr. 3). Postavu Apolóna s lukom a havranom z tejto istej rytiny použil o 15 rokov neskôr v Trautenfels (1670), skombinovanú s ležiacou postavou Psyche z cyklu rytín podľa Michaela Coxieho, a jeho kompozíciu



Obr. 4. Tancujúce nymfy: a) P. Brebiette, *Bakchanálie* (výrez); – b, c) Carpofo Tencalla, detaily fresiek na klenbe sály terreny (Červený Kameň); – d) J. W. Baur, *Apulský pastier* (výrez); – e) Sitzenberg, olejomalba *Triumf Aurory* na strope knižnice (Giacomo Tencalla?, 1680-te r.)

**Architekti, umelci a remeselníci v okruhu  
Tencallov: Nástenné maľby v kontexte  
reprezentačných architektonických a umeleckých  
projektov na Morave a v Čechách  
(I/3, s. 195–372)**

Do takto nazvanej, tretej časti prvého dielu je napokon zaradných niekoľko statí, snažiacich sa na vybraných príkladoch demonštrovať širší kontext skúmaných rozsiahlych reprezentačných architektonických a umeleckých projektov, vzájomnú previazanosť medzi rôznymi umeleckými odbormi, a tiež poukázať na vzťahy medzi jednotlivými umelcami a remeselníkmi, ktorých práce na seba rôznym spôsobom nadväzovali a vzájomne sa dplňali.

K aristokratickým rezidenciám patrili parky, často náročne zakladané podľa talianskych vzorov s loggiami, letohrádkami, umelými grottami, fontánami a záhradami s cudzokrajnými rastlinami. Pes-

tovanie vzácných citrusov sa napr. v 17. storočí stalo súčasťou záhradnej kultúry a zároveň významným prostriedkom spoločenskej reprezentácie aristokratickej spoločnosti. Problematike barokových záhrad a oranžérií u objednávateľov Carpofo Tencalla a Giacoma Tencalla sa venuje Sylva Dobalová (*I/3, s. 195–226*) aj v súvislosti s motívmi z báje o „zlatých jablkách“ zo záhrady Hesperidiiek odvodenými z ilustrovaného traktátu G. B. Ferrariho, zobrazenými v dvoch maliarskych cykloch Carpofo Tencalla (a v troch jeho epigóna Giacoma).<sup>17</sup>

v takejto podobe potom obmieňa aj Giacomo (Libochovice 1688). – M. Mádl (*I/2, obr. 87–89 na s. 148–149*).

<sup>17</sup> SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofo Tencallas in Schloß Troia. In: *Ars baculum vitae*. Praha 1996, s. 143–149.

Významná bola úloha talianskych architektov projektujúcich prestavby a novostavby aristokratických rezidencií, ktoré prostredníctvom svojich výkonných staviteľov a palierov nielen viedli, ale boli schopní „na kľúč“ zabezpečiť, vrátane výzdoby interiérov a okrem murárov, kamenárov a iných stavebných profesií sprostredkovať aj umelcov a umeleckých remeselníkov – štukatérov, sochárov a maliarov na jej realizáciu. Carpofo Tencalla sa zúčastnil na výzdobe viacerých objektov projektovaných cisárskym architektom Filibertom Lucchesem (1606 – 1666), ktorý sa podieľal aj na stavebných aktivitách počas episkopátu Karla II. z Liechtensteinu Castelcorna v Olomouci a Kroměříži, kde ho po jeho smrti vystriedal Giovanni Pietro Tencalla (1629 – 1702), ďalší z rozvetveného rodu ticinských architektov, štukatérov a maliarov. Dve štúdie zaradené v tejto časti I. zväzku sú venované ďalšiemu významnému staviteľovi pôvodom z oblasti Luganského jazera, Antoniovi Portovi (1631/32 – 1702), ktorý sa zúčastnil na stavebných podujatiach viacerých moravských a českých objednávateľov. Petr Macek (*I/3, s. 227–250*) sa zaoberá činnosťou Antonia Portu na zámokoch stavbách, na ktorých výzdobe sa popri štukátoch zúčastnil aj Giacomo Tencalla (Roudnice n. Labem, Milešov, Libochovice). Zhodnotiť a zaradiť diela A. Portu v Čechách v širšom kontexte súdobej architektonickej produkcie sa podujal Martin Krummholz (*I/3, s. 251–266*). Ten istý autor v ďalšej štúdii postihuje vývoj dispozícií šľachtických rezidencií a ich apartmánov v stredoeurópskej architektúre 17. storočia (*I/3, s. 267–274*), ktorý predurčoval aj základný rozvrh štukovej a maliarskej interiérovej výzdoby týchto objektov.

Libochovický projekt grófa Gundakera z Liechtensteinu, zrealizovaný pod vedením architekta Portu na prelome 70. a 80. rokov 17. storočia vrátane komplexnej vnútornej štukovej a maliarskej výzdoby a zariadenia, približujú štúdie zaradené ako exkurz

do tretej časti prvého dielu. Interiéry s klenbovými maľbami Giacoma Tencallu a Giuseppe Muttoniho (*kat. č. XIII*) doplnili kópiami obrazov z cisárskej obrazárne Pražského hradu v supraportách. Tvorbu kopistu Kristiána Schrödera pripomínajú Andrea Rousová a Martin Halata (*I/3, s. 329–344*) a štúdia Marjety Ciglenceki (*I/3, s. 345–354*, zoznam kópií *s. 355–358*). Na výzdobe libochovického zámku sa uplatnil aj sochár Jan Brokoff, ktorý bol autorom monumentálnej štukovej výzdoby s plastikou Saturna nad krbom v hlavnej sále a dodal aj obrazové rámy pre Schröderove obrazy; túto problematiku spracovávala Polona Vidmar (*I/3, s. 359–374*).

V polovici 17. storočia sa štuky s maľbami stali už prakticky neodmysliteľnou súčasťou výzdoby profánnych i cirkevných interiérov. Prispôsobenie maliarskych prác rozvrhu štukovej výzdoby bolo pre ranobarokový „Stuckbarock“ príznačné. Z oblastí severotalianskych jazier Lugano a Como prichádzali do strednej Európy aj štukatéri s ktorými obaja Tencallovia spolupracovali.

Maliari so štukatérmi však netvorili spoločné tímy, aj Tencallovia sa stretávali pri realizácii objednávok s rôznymi, neustále sa obmieňajúcimi štukatérskymi dielňami, ktorých štýlovo i kvalitatívne rôznorodú produkciu navzájom ťažko rozlíšiť. Pramene poskytujú neprehľadné množstvo mien štukatérov, objavujúcich sa na rôznych miestach; tvorbu málokterého z nich však možno spoľahlivo identifikovať a spojiť s konkrétnymi dielami. Formálna analýza je sťažená, keďže ide o práce veľmi príbuzné, variujúce dosť stereotypný repertoár všeobecne rozšírených dekoratívnych a figurálnych výzdobných motívov. Ich práce majú zriedka také markantné znaky, ktoré by umožnili jednoznačne charakterizovať autorstvo tej-ktorej dielne a spoľahlivo rozlíšiť ich podiel na realizáciách väčšieho rozsahu, kde často pracovali súčasne. Činnosť len niektorých z nich sa dá sledovať sústavnejšie.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Platí to všeobecne aj pre ostatné regióny, kam činnosť talianskych štukatérov zasiahla. – porov. napr. SCHEMPER, I.: *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*. Wien – Köln 1983; JAKI MOZETIČ, B.: *Eindruckskunst und Prachtentfaltung. Stuckaturen des 17. Jahrhunderts in Slowenien*. Ljubljana 1997; KURZEJ, M.: *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*. Kraków 2012; atď.

<sup>19</sup> ZAPLETALOVÁ, J.: Der Wiener Stuckateur Giovanni Maria

Antonio Tencalla. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 65, 2011, s. 69-75. Prehľad jeho doložených diel v Rakúsku možno doplniť o práce v kaplnke kaštieľa generála gr. Koháryho v dolnorakúskom Ebenthale z r. 1745/46, dosiaľ v literatúre neevidované. – porov. BALÁŽOVÁ, B. – MEDVECKÝ, J.: Sunt ut erunt horae... Zum spätbarocken Umbau und zur malerischen Ausschmückung der Koháry-Schlösser in Ebenthal und St. Anton (Svätý Anton). In: *ARS*, 43, 2010, č. 2, s. 225.

Rôznorodej produkcii štukatérskych dielní na území Čiech a Moravy v čase, keď tu Tencallovia pôsobili sú venované ďalšie dve štúdie. Na základe konfrontácie archívnych údajov so zachovanými dielami sa ich J. Zapletalová (*I/3*, s. 275–301) pokúsila diferencovať a jednotlivé realizácie autorsky pripísať štukatérskym dielňam činným v 2. polovici 17. storočia na Morave, kde sa výraznejšie črtajú dve skupiny ticinských štukatérov Quirico Castelliho a jeho konkurenta Carla Borsu. Štukatérskymi prácami, v ktorých kontexte sa v 70. a 80. rokoch 17. storočia v Čechách uplatnili fresky Giacoma Tencallu, sa zaoberá M. Mádl (*I/3*, s. 303–319).

Ticinskí majstri boli členovia rozvetvených vzájomne spríbuznených rodín umelcov a umeleckých remeselníkov rôznych profesií, prichádzajúcich do strednej Európy za prácou z oblasti severotalian-ských jazier aj po niekoľko generácií. Viacerí z nich sa v svojich nových pôsobiskách usadili natrvalo a naturalizovali. V tejto súvislosti je do tejto časti

prvého zväzku zaradený napokon i text Jany Zapletalovej (*I/3*, s. 321–328) o viedenskom štukatérovi Giovannim Maria Antoniovim Tencallovi (1684 – 1754) z Bissone, synovi maliara Giacoma, ktorý bol manželom vnučky Carpofora Tencallu.<sup>19</sup>

Kolektívna práca *Tencalla I – II* je dôkladne spracovaný a edične pripravený dvojzväzkový opus, syntetizujúci doterajšie poznanie doplnené o významné nové zistenia získané v priebehu prác na projekte, ktorý sa šírkou záberu a úrovňou spracovania môže stať novým štandardom pre spracovanie barokových nástenných malieb. Nie je len korpusom a umelecko-historickou dokumentáciou fresiek jedného vybraného autorského okruhu na území Českej republiky, ale vďaka štúdiám zahrnutým do prvého zväzku zároveň dosiať vôbec najkomplexnejším zhrnutím súčasného stavu poznania „tencallovskej“ problematiky, aké ťažko bude môcť byť prekonané.

*Jozef Medvecký*



Martin MÁDL, Ústav dějin umění, Akademie věd České republiky, Praha, email: madl@udu.cas.cz

Petra OULÍKOVÁ, Národní archiv, Praha, email: OulikovaP@seznam.cz

Andreas GAMERITH, Bibliothek, Zisterzienserstift Zwettl, email: a\_gamerith@yahoo.de

Mirjana REPANIĆ-BRAUN, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, email: mbraun@ipu.hr

János JERNYEI-KISS, Művészettudományi Intézet, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, email: jernyei@btk.ppke.hu

Szabolcs SERFŐZŐ, Iparművészeti Múzeum, Budapest, email: serfozo.szabolcs@freemail.hu

Barbara BALÁŽOVÁ, Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied, Bratislava, email: Barbara.Balazova@savba.sk

Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno, email: loudova@phil.muni.cz

Jozef MEDVECKÝ, Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied, Bratislava, email: dejumed@savba.sk

**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. Dátum vydania: október 2014.

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. Date of issue: October 2014.

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, Ulrich's Periodicals Directory.