



# arts

40, 2007, 2

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

**ars 2007**

*Ročník / Volume 40*

*Číslo / Number 2*

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

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

**Ján Bakoš**

ČÍSLO ZOSTAVIL / COPY EDITOR:

**Ivan Gerát**

REDAKCIA / EDITORIAL STAFF:

**Miroslav Hrdina, Martin Vančo**

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,  
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová, Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner

TECHNICKÝ REDAKTOR / ADMINISTRATOR:

**Eva Koubeková**

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

Tel./Fax: 0421-2-54793895

e-mail: [dejubaja@savba.sk](mailto:dejubaja@savba.sk), [dejumihr@savba.sk](mailto:dejumihr@savba.sk), [www.dejum.sav.sk/ars.html](http://www.dejum.sav.sk/ars.html)

TEXTS ©

Ján Bakoš, Milena Bartlová, Marina Dmitrieva, Andrea Domesle, Ivan Gerát, Vladimír P. Goss, Zsombor Jékely,  
Jeannie J. Labno, Marie Lionnet, Martin Mádl, Ernő Marosi, Jozef Medvecký, Sergiusz Michalski, Mária Orišková,  
Joes Segal, Tomáš Štrauss, Jana Zapletalová, Frank-Thomas Ziegler, Tadeusz Żuchowski 2007

TRANSLATIONS ©

Ján Bakoš, Ivan Gerát, Miroslav Hrdina, Mária Orišková, Bibiana Pomfyová 2007

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

COVER DESIGN:

**Miroslav Hrdina**

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

(Pozri s. 230, obr. č. 2)

Vychádza dva razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.

P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)

Published two times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.

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

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

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

Registr. č. 647/92 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2007

**ARTS**

ISSN 0044-9008

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

Obsah / Contents

Poznámka zostavovateľa / Editorial (121)

ŠTÚDIE / ARTICLES

I.

Vladimir P. GOSS

**Borders of Art History in a Europe without Borders (123)**

*Hranice dejín umenia v Európe bez hraníc*

Milena BARTLOVÁ

**Creating Borders. The Uses of Art Histories in Central Europe (129)**

*Vytvárení hraníc. Užité dejín umění ve střední Evropě*

Ernő MAROSI

**Zwischen Kunstgeographie und historischer Geographie. Das Königreich und der Ständestaat Ungarn im Mittelalter (135)**

*Medzi geografiou umenia a historickou geografiou. Uhorsko ako kráľovstvo a stavovský štát v stredoveku*

Ján BAKOŠ

**Vienna School Disciples and “The New Tasks” of Art History (145)**

*Žiaci viedenskej školy a „nové úlohy“ dejín umenia*

II.

Zsombor JÉKELY

**Regions and Interregional Connections. A group of Frescoes in the Kingdom of Hungary from around 1420 (157)**

*Regióny a medziregionálne prepojenia. Skupina fresiek na územní Uhorského kráľovstva okolo roku 1420*

Marie LIONNET

**Borders in Central Europe during the Middle Ages. Some Iconographical Reflections about the Wall Paintings in Hungary (169)**

*Hranice v strednej Európe počas stredoveku. Niekoľko ikonografických reflexií o nástennom maliarstve v Uhorsku*

Ivan GERÁT

**Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der Heiligen Elisabeth von Ungarn (177)**

*Fenómén hraníc v stredovekých obrazových legendách sv. Alžbety Uhorskej*

III.

Jeannie J. LABNO

**Shifting Borders, Conceptual Identities and Cultural Boundaries. Child Commemoration in Renaissance Poland (185)**

*Posúvanie hraníc, konceptuálne identity a kultúrne obmedzenia. Pomníky a nábrovky detí v renesančnom Poľsku*

Tadeusz J. ŻUCHOWSKI

**Kunstgeschichte zwischen Erinnern und Vergessen. Über Forschungen zur Kunst Preußenlandes (195)**

*Dejiny umenia medzi spomínaním a zabúdaním. O výskume umenia Pruska*

Sergiusz MICHALSKI

**The Concept of National Art, Problems of Artistic Periphery and Questions of Artistic Exchange in Early Modern Europe (207)**

*Koncept národného umenia, problémy umeleckej periférie a otázky umeleckej výmeny v Európe obdobia raného novoveku*

IV.

Jana ZAPLETALOVÁ

**„Die Alpen als Grenze?“ Bemerkungen zum Studium italienischer Freskomaler auf der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren (217)**

*„Alpy jako hranice?“ Postřehy ke studiu italských malířů nástěnných maleb přelomu 17. a 18. století na Moravě*

Martin MÁDL

**Distinguishing – Similarities – Style. Carpofofo and Giacomo Tencalla in Czech Lands (225)**

*Odlíšnosti – Podobnosti – Styl. Carpofofo a Giacomo Tencalla v českých zemích*

Jozef MEDVECKÝ

**Zu den Quellen von Tencallas Malstil (237)**

*K prameňom Tencallovho maliarskeho štýlu*

V.

Marina DMITRIEVA

**Reinventing the Periphery. The Central East European Contribution to an Art Geographical Discourse (245)**

*Znovuobjavovanie periférie. Príspevok stredovýchodnej Európy k diskusiám o geografii umenia*

Frank-Thomas ZIEGLER

**Mitteuropa im Spiegel der Kunstgeschichtsschreibung am Brukenthalmuseum 1948 – 2006 (253)**

*Stredná Európa v zrkadle umeleckohistorickej spisby múzea Brukenthal 1948 – 2006*

Joes SEGAL

**Ideological Borders and German Art at the Beginning and the End of the Cold War (261)**

*Ideologické hranice a nemecké umenie na začiatku a na konci studenej vojny*

VI.

Tomáš ŠTRAUSS

**Gab es eine, oder zwei Avantgarden? (Zur Diskussion um die treibende Kraft der Kunst des 20. Jahrhunderts) (269)**

*Jedna alebo dve avantgardy? (K diskusi o hybnej sile umenia 20. storočia)*

Mária ORIŠKOVÁ

**Re-writing History, Re-drawing Maps. Central Europe in the Global Story of Art (279)**

*Prepisovanie histórie, prekresľovanie máp. Stredná Európa v globálnom príbehu umenia*

Andrea DOMESLE

**Von der Verschiedenheit künstlerischer Ästhetiken und Bildpolitiken sowie kuratorischer Herangehensweisen in der Gegenwartskunstszene Mitteleuropas (287)**

*O odlíšnosti umeleckých estetik, obrazových politik a kurátorských prístupov na súčasnej umeleckej scéne strednej Európy*

## Editorial

The majority of articles in this number of *Arx* are based on the papers presented at the international conference “The Borders in the Art History of Central Europe/ Die Grenzen in der Kunstgeschichte Mitteleuropas”, held in Bratislava on February 15 and 16, 2007. The conference was organized by the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava and supported by the International Visegrad Fund, the City Gallery Bratislava, the Goethe Institute Bratislava and the Cultural Institute of the Hungarian Republic in Bratislava. In the name of the institute, I would like to warmly thank our sponsors for supporting the conference.

A comparison of this issue with the papers presented at the conference shows, that while some authors have rewritten their papers into larger scholarly articles, others have submitted their text with only minor changes. In spite of certain incoherence, caused by this situation, we are publishing the articles in thematic groups, which reflect the structure of the conference. There are two other changes in comparison with the conference – since the papers by Milan Pelc and László Beke have not been submitted for this publication, their place in the structure

was taken by articles by Sergiusz Michalski and Tomáš Štrauss. The plurality of individual approaches was one of the most interesting experiences of the conference, as far as it reflected and manifested one more important aspect of the influence of borders on our art historical constructions. Since we wish to present the fascinating differences in art historical thinking to the readers of our journal, the editing of the texts in this volume has been minimized and limited to some formal aspects of the language and the style of the journal. The productive communication over the borders requires tolerance and understanding of the differences, which might be understood not only negatively as tolerating a different opinion in spite of the negative emotions it produces, but also positively as an opportunity for the delectation of the cultural richness, typical of Central Europe. Let us hope that this publication might be understood as a modest step on the long and difficult way leading to an enjoyable cultural communication among states, nations, regions and individuals in our part of the world.

*Ivan Gerát*



SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED





## Borders of Art History in a Europe without Borders

Vladimir P. GOSS

As soon as I put a key into the lock of my apartment, or build a fence around my house, I have created a border between the “others” and myself. Barriers between individuals, communities, and political entities have always existed, as testified by such phenomena as the Roman Limes, the Chinese Wall, or the wooden fences King Bela IV created around the Lands of the Crown of St. Stephen.<sup>1</sup> Whereas devices protecting individual safety and private property are unlikely to disappear any time soon, we are witnessing today in Europe, including Central Europe, dismantling of borders among national states, as they join together in an again united Europe. When in a few years Croatia joins EU, the entire Central Europe would be united.

I am no historian and I do not intend to deal with a history of border making and dismantling. I was told in high school, that borders among national states came into being in the Early Modern period as a means of protecting vital national and economic interests. These are the borders that we are now dismantling. Are we returning to the state of affairs as it was in the Middle Ages? As the free man of the medieval period is defined as one who “*potest ire ubi velit*”, medieval Europeans should have known no borders. A look at the facts shows that this was simply not true. Among the most valuable sources for an art historian are, in fact, documents describing borders of various holdings and estates. Yet the Europe of the Middle Ages was different from the Europe of nation-states. In spite

of regional diversities, it possessed a common Christian faith, feudal social system, universal institutions of Church and Empire, common Latin language of higher communication, common church related elite to be slowly expanded by development of secular elites, common culture. In the period between ca. 1000 and 1200 it possessed a universal artistic expression based on a very rational and gradually developing process of relating exteriors and interiors, and of a growing tendency to speak up, both on the facades and in the interior of buildings. This Romanesque art language combined traditions of Classical Antiquity and of the new settlers who arrived between the 4<sup>th</sup> and the 10<sup>th</sup> century. It was, one might say, all-inclusive. As all politics is local, so there were endless local variants, but as all politics has a single core – a will to power – so there was a common substance to the European art of the period, which, in a nutshell, we just tried to describe.<sup>2</sup> Whereas there were endless barriers and borders between kingdoms, counties, duchies, cities, village communes, and individuals, the pre-nation-state Europe had a large number of powerful common denominators, a high degree of cultural unity. A comparison with the current state of affairs is of course implied, and I would like to reserve its consideration for the conclusion.

How did all this impact the mobility of artistic forms? It is becoming, it seems, fashionable to somewhat downplay the medieval artist’s ability to move.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> RISMONDO, V. (ed.): *Toma Arbidakon – Kronika*. Split 1960, p. 75.

<sup>2</sup> GOSS, V. P.: Is there a Pre-Romanesque Style in Architecture. In: *Peristil*, 25, 1982, pp. 33-51; GOSS, V. P.: Art and Politics in High Middle Ages – Heresy, Investiture Struggle, Crusades. In: *L’art et artistes au Moyen-Âge*. Conference Proceedings (Rennes 1983). Paris 1990, Vol. 3, pp. 525-545.





1. The church of Our Lady at Morović, late 13<sup>th</sup> century. Photo: Archive of the author.

Yet, let us take just a quick look at the mostly neglected sphere of the art of the European countryside in the 12<sup>th</sup> and the 13<sup>th</sup> century, the period of a great colonization movement toward the East within the

framework of the “Renaissance of the 12<sup>th</sup> century”.<sup>4</sup> The so-called “Saxons”, omnipresent in Central and Southeast Central Europe, a mixture of the people from the Lower Rhine and Northwestern German area, carried their cultural heritage as far as Scandinavia, Poland, Transylvania, and Kosovo. The development of medieval cities in Croatia is closely tied to the “hospites” of medieval charters. My research into the forms of existing Romanesque churches in Eastern Slavonia has, I believe, built a plausible case for the presence of the migrants from the lower Rhenish area in eastern Slavonian villages.<sup>5</sup> By tracing such concepts as the “*Zusammengesetzter Raum*” [Fig. 1], the round tower [Fig. 2], or the “*Frisian ornamentation*” [Fig. 3] one can show how and from where the colonists came to the vast areas of Central and Central Eastern Europe. The “*Zusammengesetzter Raum*”, a concept by Elimar Rogge, refers to an aisleless building with a square choir covered usually by a barrel-vault, and a semicircular apse covered by a semi-dome. There may be a tower in front of the building.<sup>6</sup> The church of Our Lady at Morović in Sirmium, datable toward the end of the 13<sup>th</sup> century (nowadays just across the border in Serbia), is a fine example of that type which migrated with the colonists from the Lower German area (Friesland – Lower Saxony) to Scandinavia, Eastern Europe, the Carpathian basin, and as far as Kosovo.<sup>7</sup>

The rounded tower of St. Bartol in Novi Mikanovci (the medieval Horvati) was developed in the same lower Rhenish – Northern German area, and spread mostly in the same direction. St. Bartol, unique within the lands of the Crown of St. Stephen, is the southeasternmost example of the type.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> See, e.g., BARRAL I ALTET, X.: *Contre l'art roman*. Paris 2006.

<sup>4</sup> HASKINS, C. H.: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge (Mass.) 1927; HOLLISTER, W.: *The Twelfth Century Renaissance*. New York 1969.

<sup>5</sup> Please see GVOZDANOVIĆ, V.: Crkva Majke Božje u Moroviću. In: *Peristil*, 12-13, 1969-1970, pp. 15-22; GVOZDANOVIĆ, V.: Vrijednost romaničke arhitekture u kontinentalnoj Hrvatskoj i kapela Sv. Marije u Bapskoj. In: *Arhitektura*, 106, 1970, pp. 64-68; GVOZDANOVIĆ, V.: Sv. Dimitrije u Brodskom Drenovcu. In: *Vjesnik Arheološkog Muzeja u Zagrebu*, 3<sup>rd</sup> ser., 5, 1971, pp. 211-222; GVOZDANOVIĆ, V. – GOSS, V. P.: Moravia's History Reconsidered, the Tomb of St. Methodius and the Church of Our Lady at Morović. In: *East Europe-*

*an Quarterly*, 16, 1980, pp. 487-498; GOSS, V. P.: Lobor – Klokoč – Morović – Prilog razmatranju karoliške prisutnosti u predromaničkim kontinentalne Hrvatske. In: *Marasovičev zbornik*. Split 2003, pp. 194-198; GOSS, V. P.: Crkva Sv. Bartola u Novim Mikanovcima – romanika između Save i Drave i Europska Kultura. In: *Peristil*, 46, 2003, pp. 5-12; GOSS, V. P.: Sv. Marija u Bapskoj – ponovo nakon trideset i pet godina. In: *Peristil*, 47, 2004, pp. 5-14; KLAIĆ, N.: *Povjest Hrvata u razvijenom srednjem vijeku*. Zagreb 1976, pp. 302-305.

<sup>6</sup> ROGGE, E.: *Einschiffige Romanische Kirchen in Friesland und Ubre Gestaltung*. Oldenburg 1943.

<sup>7</sup> Please see in note 5 (Morović). Also KORAČ, V.: *Arhitektonska škola Pomorja*. Beograd 1965, pp. 98-102.

2. The church of St. Bartol at Novi Mikanovci, first half of the 13<sup>th</sup> century. Photo: Archive of the author.



3. The church of St. Mary at Bapska, early 13<sup>th</sup> century. Photo: Archive of the author.



The tiny but quite accomplished brick church of St. Mary at Bapska, reveals a frieze of pointed arcades underlined by a stretch of diamond beads. The form of the frieze is very typical of Northern Netherlands-Frisian area, The diamond motif is quite unique

and its closest analogies, in as much as we have been able to establish, are again found exactly there.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Please see in note 5 (Novi Mikanovci).

Did the colonists bring the masons from back home, or just remembered forms and passed them on to local masons? The question is hard to decide, but it is also irrelevant. What is relevant is that essentially the same type of building stands in Morović, at the site called “Saška crkva” (Saxon Church) in Novo Brdo in Kosovo, and in Frisia (Brekum) or Lower Saxony (Strebla).<sup>10</sup>

In those terms, some village churches assume the role of very important historical documents. They are a part of a great, universal, all-European rural subculture – a voice of the silent majority – which in the 12<sup>th</sup> century spread from the Lower German area to Scandinavia, British Isles, Eastern and South Eastern Europe. Needless to say, a comprehensive report on that subculture may take a long time to write in full. A chapter thereof would certainly be reserved also for the Cistercians and related orders, as well as for the Military Orders, the other arm of the expansion of Europe toward the East and Southeast.<sup>11</sup>

The growth of a brilliant late Romanesque/Early Gothic culture in the Lands of the Crown of St. Stephen demonstrates how borders did not prevent quick dissemination of forms on a high cultural level. Ernő Marosi was among the first to present a full report on its art, not any more Romanesque, never truly Gothic, and yet so satisfying and appropriate to its natural and cultural landscape.<sup>12</sup> Imre Takács more recently called it “*The First International Gothic*”, and Xavier Barral i Altet, speaking about related phenomena in the Mediterranean zone, the “*Third Romanesque Art*”.<sup>13</sup> The speed of the form expansion (forms do not travel, but the people who make them

do) is illustrated as early Gothic flora from Reims arrived at Pannonhalma around 1224, and a few years later to Topusko.<sup>14</sup> Or how the huge rose, inspired by Bamberg Cathedral, appeared in Čazma around 1240 – 1250 [Fig. 4].<sup>15</sup> An artist coming from Reims to the Carpathian basin had to cross from “France” into the “Empire”, and then into the Kingdom of St. Stephen. Had he wanted to do the same trip around 1980, he would have to go from France to Western Germany, to Austria, to Hungary, to “Yugoslavia”. And given the Iron Curtain it is doubtful that he would have been able to work on both sides of the Drava River.

As the borders in Europe keep disappearing so, it would seem, do also those intellectual barriers long time implanted in the minds of the practitioners of our discipline. The nation-state made a thorough use of art historians in a competition whose art is bigger, better, and older. Various books on “Dalmazia in arte Italiana”, or on the “Pomorje School” of the “Catholic Serbs” were written to claim the Eastern Adriatic as either Italian or Serb, God forbid it would be Croatian, Montenegrin, and Albanian. Even such a great scholar as Emile Mâle stooped as low as to write, under the pressure of World War I, a book on French and German art, the former clear, rational, a picture of brightness, the latter dark, confused, subhuman.<sup>16</sup> Twenty years ago it would have been impossible for me to closely study monuments of the central part of the Carpathian basin, or to follow the patronage of Herceg Koloman from Slavonia to Spiš. Not just because of the Iron Curtain, or because I mistrust Hungarians or Slovaks, but just simply as it would have

<sup>9</sup> Please see in note 5 (Bapska).

<sup>10</sup> GVOZDANOVIĆ 1969-1970 (see in note 5); KORAČ 1965 (see in note 7); ROGGE 1943 (see in note 6), fig. 136; REITSCHEL, C. – LANGDORF, B.: *Dorfkirchen in Sachsen*. Berlin 1968, fig. 35, p. 152.

<sup>11</sup> GOSS, V. P.: Military Orders between Sava and Drava Rivers – Sculpture. In: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30, 2006, pp. 51-65.

<sup>12</sup> MAROSI, E.: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*. Budapest 1984. See also our discussion in GOSS, V. P.: Bishop Stjepan II and Herceg Koloman and the Beginnings of the Gothic in Croatia. In: *Hortus artium medievalium*, 13, 2007, pp. 51-63, especially pp. 60-61.

<sup>13</sup> BARRAL I ALTET 2006 (see in note 3), pp. 292-294; TAKÁCS, I.: Fragmente des Grabmals der Königin Gertrudis. In: *Die Andechs Meranier in Franken*. Mainz 1998, pp. 104-109; TAKÁCS, I.: The French Connection. In: *Künstlerliche Wechselwirkungen in Mitteleuropa*. Stuttgart 2006, pp. 11-26.

<sup>14</sup> GOSS 2007 (see in note 12), p. 53.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>16</sup> DUDAN, A.: *La Dalmazia nell' arte Italiana*. Milano 1921-22, Vols. 1-2; KORAČ 1965 (see in note 7); MÂLE, E.: *L'art allemand et l'art français du moyen âge*. Paris 1922.

seemed unnecessary. Today we roam the Carpathian basin as we please, notice no borders between Pannonhalma and Topusko, or Esztergom and Zagreb, exchange information, enjoy scholarly companionship. It is, for example, clear now that Slavonia was a part of that great late 12<sup>th</sup>/early 13<sup>th</sup> century art of the Pannonian basin, and the fact that there are fewer monuments is not a sign of some “*provincial, peripheral, and borderland*” position of the land (as some Croatian scholars claimed declaring this to be a sign of national specificity), but is simply due to the fact that there were fewer people.<sup>17</sup> When a serious project was launched, it was as serious as anywhere else. I have noticed similar trends in scholarship and scholarly cooperation elsewhere. Recall, for example, Gaetano Curzi’s book on the “*Pittura dei Templari*”. As if by abolishing the borders we are coming to realize that we have a common European past and that it is O.K. to study it regardless of where in that Europe we are coming from.<sup>18</sup> Europe without borders is creating an Art History without borders, a process which, naturally, would take time to fully blossom out, but which, I believe, is irreversible. The *Sigismundus, rex et imperator* would have been unimaginable twenty years ago.<sup>19</sup>

At the beginning of this paper I promised to present the other side of the comparison I sketched out above. Today we have a Europe of common liberal democracy, free market and human rights, we have or are constructing universal European institutions, and have a common language, not so much English, but Internet. I understand only a few words of Hungarian, but one of the most useful sites for my work is [www.romanika.lap.hu](http://www.romanika.lap.hu). Without Internet we, in Croatia, would have never “discovered” Spiš.<sup>20</sup> In spite of diversity we also have a common art language, and a common culture, with both its elitist and popular strains.

Several times in its history Europe was able to construct both large and functioning entities such as the Roman Empire, Carolingian Empire, or the Europe of the High Middle Ages, based, variously, on a ten-



4. The church of St. Mary Magdalene at Čazma, western facade, mid-13<sup>th</sup> century. Photo: Archive of the author.

uous but nevertheless creative interplay of practical and spiritual premises, without falling into the trap of a melting pot. Possibly it could happen again. Our discipline bringing together keepers of one of the most precious aspects of that long European tradition, of the most obvious instance of the embodiment of the spirit in inert matter, would seem well-positioned to make its contribution. Still, let me not end up on an overly euphoric note. In our discipline, and I speak

<sup>17</sup> GOSS, V. P.: A Reemerging World – Prolegomena to an Introduction to Earlier Medieval Art Between the Sava and the Drava Rivers. In: *Starobrvatska prosvjeta*, 3<sup>rd</sup> ser., 32, 2005, pp. 91-112.

<sup>18</sup> CURZI, G.: *La pittura dei Templari*. Milan 2002.

<sup>19</sup> *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387 – 1437*. [Exhib. Cat.] Budapest – Luxemburg, 2006. Ed. I. TAKÁCS. Mainz 2006.

<sup>20</sup> GOSS 2007 (see in note 12), footnote 54, p. 63. It is a pleasure to recognize the help we have been receiving from our Slovak colleagues, Bibiana Pomfyová in particular.

foremostly as a medievalist, there is still quite a number of people who think that Europe ends on the Rhine and the upper Danube.<sup>21</sup> Interestingly enough, it was Josef Strzygowski, scholar accused of racism thanks to his openly pro-nazi political stance, who was the first European art historian of influence to abolish the borders and recognize that there was an art of Germanic, Slavic, and other “barbarian” nations.<sup>22</sup> He was also the man who introduced to the European scholarship vast areas of what we might call “The Third World”. His insights into the art and architecture in wood, carried forward by David Buxton, are

another example of breaking both political and intellectual barriers, and are still to be taken up and fully developed.<sup>23</sup> As Strzygowski’s politics, many of his conclusions were dubious, but find me a liberal western art historian of today incorporating in an informed manner and without prejudice Romanesque and Gothic art of the Slavic and other Central and East Central European nations in his book on Medieval Art in Europe!<sup>24</sup> It is up to us, in Central and Eastern Central Europe, to work ceaselessly to change this, as such a change is a prerequisite for a truly borderless art history in a Europe without borders.

## Hranice dejín umenia v Európe bez hraníc

### Resumé

Sme svedkami rýchleho zjednocovania Európy a za niekoľko málo rokov sa celá stredná Európa ocitne vo vnútri tej istej hranice. Pre historika umenia je tento moment šancou obrátiť pohľad späť a prehodnotiť úlohu hraníc v minulosti. Hoci počas stredoveku tu existovali výrazné hranice a bariéry, európsky priestor bol pred premenou na sústavu národných štátov charakteristický vysokou mierou politickej, kultúrnej a náboženskej jednoty. Entity ako rímske a karolínske impérium, či vrcholnostredoveká Európa boli labilné, ale funkčné, keďže boli založené na tvorivej súhre praktických a spirituálnych premís. Podoby vidieckej romaniky severnej, strednej a stredovýchodnej Európy, či rozšírenie ranej gotiky v Karpatskom oblúku, sú výstižnými príkladmi voľnej cirkulácie foriem, respektíve ľudí, ktorí ich šírili, v celoeurópskom merítku.

Dnes žijeme v Európe, akceptujúcej zásady liberálnej demokracie, slobodného trhu a ľudských práv. Naša disciplína, spájajúca strážcov jednej z najvzácnejších zložiek európskej tradície, môže vďaka svojmu postaveniu prispieť novými hodnotami. Kým v sfére politiky spravila Európa obrovský krok východným smerom, na prelomenie umelej hranice na Rýne, hornom Dunaji a západnom pobreží Jadranského mora, vytýčenej západnými vzdelancami, nemá ešte stále dostatočné intelektuálne kapacity. Je teda na nás v strednej a stredovýchodnej Európe tento fakt zmeniť, keďže práve to je podmienkou skutočne bezhraničných dejín umenia v Európe bez hraníc.

Preklad M. Hrdina

<sup>21</sup> E.g. BARRAL I ALTET 2006 (see in note 3).

<sup>22</sup> STRZYGOWSKI, J.: *Starobrvatska umjetnost*. Zagreb 1927; GOSS, V. P.: Josef Strzygowski and Early Medieval Art in Croatia. In: *Acta historiae artium*, 46, 2006, pp. 336-343.

<sup>23</sup> BUXTON, D.: *The Wooden Churches of Eastern Europe*. Cambridge 1981.

<sup>24</sup> In these terms, I would like to highlight the paper given at this Conference by Mária Orišková, entitled “Re-writing History, Re-drawing maps: Central Europe in the Global Story of Art”.

\* The author is happy to acknowledge his gratitude to Dr. Ivan Gerát for the invitation to the Conference *The Borders of Art History in Central Europe*, and the opportunity to deliver the oral version of this paper.

## Creating Borders. The Uses of Art Histories in Central Europe

Milena BARTLOVÁ

In 1930, Otto Benesch published an article entitled “Grenzprobleme der Österreichischen Tafelmalerei”. He served then as an assistant curator at the Albertina and the topic was not related to his duties there, but formed part of his discussion with Ludwig Baldass concerning the character of Austrian painting in the first half of the 15<sup>th</sup> century. Against its derivation from France and Burgundy, Baldass favored Italian influences.<sup>1</sup> In his response, Benesch now leaves Vienna and undertakes a trip around the borders of the country to maintain an existence of a specific Austrian artistic character, which he recognized in a close formal analysis of four panels from Salzburg, Carinthia and Moravia. The fact, that he found similar formal phenomena on both sides of the current state border, brings him to the conclusion that the Austrian art crossed the borders and influenced strongly its neighbouring regions. He identifies the distinctive feature of Austrian art as its German nature: it conceives of the traditional contents of images in a deeper and inner way (*innerlicher*), employs a spiritual concept of figures (*Beseelung der Gestalten*), darker colors and irrepressible monumentality (*unverkennbare Monumentalität*).<sup>2</sup> The contact of German and Slavic neighbourhoods is characterized in terms of race and mixing of bloods (*Blutmischung*).<sup>3</sup>

I have chosen the example of a scholar who had to leave Austria for the free world not long after publication of the article discussed here, in order to introduce the typical methods which European art history between the two world wars considered to be normal

and state-of-the art tools for construction of borders in pre-modern art. An important distinction: my topic here is not a historical reconstruction of any kind of “historical reality”, but it concerns the borders drawn in the process of creating distinctive national art histories, namely an activity pertaining to modern, contemporary and our own social discourses. Definitions of these borders may correlate with those of reconstructed historical evidence, but they need not do so; their mutual relationship is in no way inevitable, natural or self-evident. The situation is different only for investigation of art created since the final third of the 19<sup>th</sup> century, when not only art history, but art and architecture themselves were engaged in designing borderlines between nations.

The borders of the new states which replaced the Austro-Hungarian Empire were drawn by the winners of the Great War according to the political rhetoric of national self-determination, and it certainly comes as no surprise that the construction of new art-historical units was also conceived on a national basis. Writing the new art histories in each new state was an important tool in the process of “othering” the former compatriots. This process was understood in radically opposing ways in the successor states. Czechoslovakia’s Slavic majority employed the rhetoric of liberation, while both Austria and Hungary suffered from defeats and identity crises. The three new art historical stories of the three new states differ from each other accordingly. The most difficult task was to draw new art historical borders for Hungary,

<sup>1</sup> BENESCH, O.: Grenzprobleme der Österreichischen Tafelmalerei. In: *Wallraf Richartz Jahrbuch*, N.F. 1, 1930, pp. 66-99.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 71-72.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 74.

because a diminished state territory meant, at the same time, also a radical loss of art historical monuments. The Hungarian solution was thus oriented on the borders of the historical state, inconsequently mixed with ethnic identifications of its inhabitants as Hungarians. While Hungary's borders were clear if the territories lying now in foreign states could be included, in Austrian art history, on the other hand, it was difficult to draw the borders against Germany at all. In the framework of an ethnic-based discourse, it was hard to distinguish the German speaking country as the "other". As we have seen in the introductory example, the German character of art was easily found also in the neighbouring Slavic countries, and its presence was rationally explained by the existence of the so-called German settlement islands inside them.

The case of Czechoslovakia was radically different. Unlike Hungary and Austria, Czechoslovakia created anew the institutional system of national heritage and care of monuments. Surprisingly, there exist only two publications on the history of Czechoslovak art, both published only in the second half of the 1930s. The late date may not be an accident – the issue of a unified history for Bohemia and Slovakia became topical in the periods when the Czechoslovak state was endangered, since it was a problem not intrinsic to the developments of special research, but rather a political one.<sup>4</sup> Jakub Pavel's volume appeared as *History of Our Art*.<sup>5</sup> It was, and remained, in fact, the sole attempt at interconnecting art historical narratives concerning both the Czech and Slovak speaking parts of the state as a single unit. This was possible thanks to an application of the "Old Viennese" methodology, presenting art in Czechoslovakia as so many examples of generally valid formal styles. The artworks produced by German and Hungarian speakers were included, where needed, indiscriminately and without any specific commentary. In 1971, Jakub Pavel published a third edition, which he adapted to

the demands of Marxist-Leninist rhetoric by omitting the paragraphs on the general formal characteristics of styles and substituting them with paragraphs on history of culture in succeeding periods. The inescapable differences between the history of Bohemia, Moravia and Bohemian Silesia on the one hand, and of Upper Hungary on the other, thus entered his book, but were never reflected in the art historical parts of the text.

The official, politically correct attempt at writing a history of art in Czechoslovakia was published in the series *Czechoslovak Homeland*<sup>6</sup> by a team of former Vienna students, headed by Zdeněk Wirth, who was simultaneously a competent scholar and an influential figure at the Ministry of Schools and National Enlightenment. Its structure is a unique one: the developments in Bohemia are recounted as a "continuous development", while art in the lands of Moravia-Silesia and in Slovakia is represented in a shorter form, "because of lack of preliminary scholarly research". Ruthenia was completely left out, as art there did not reach the requested quality level and, besides, the local culture belongs to the Eastern sphere of influence. "Before the middle of the 19<sup>th</sup> century, it is impossible to speak about a national, racial art of Czechs and Slovaks, but only about art in the lands of the Bohemian Crown and in Upper Hungary, which are different in their character. What they share is, above all, the art of the German colonists."<sup>7</sup> From the middle of the 19<sup>th</sup> century, the chapters on Czech and Slovak art are followed by sequels devoted to the art of the Germans and Hungarians living in the regions that later became Czechoslovakia. The structural borderline thus drawn in the middle of the 19<sup>th</sup> century appears in the period when a possibility to identify at least partially the national identities of the artists has emerged.

The Wirth project thus retrospectively frames an art historical narrative according to the current political borders, but, at the same time, respects the internal borders between the national majority and

<sup>4</sup> KAMENEC, I.: Slovenské, české a československé dejiny: problém či pseudoprobém? In: *Česko-slovenská historická ročenka 2000. Materiály ze semináře České, slovenské a československé dějiny 1999*. Brno 2000, pp. 11-18.

<sup>5</sup> PAVEL, J.: *Dějiny našeho umění*. Praha 1939, 2<sup>nd</sup> ed. 1947; PAVEL, J.: *Dějiny umění v Československu*. Praha 1971.

<sup>6</sup> WIRTH, Z. (ed.): *Československá vlastivěda*. Praha 1935, Vol. 6, pp. 5-322.

<sup>7</sup> Ibidem, Introduction pp. 5-9, Conclusion pp. 318-323.

<sup>8</sup> RYCHLÍK, J.: České, slovenské a československé dějiny – problém vzájemného vztahu v různých historických dobách. In: *Česko-slovenská historická ročenka* (see in note 4), pp. 19-23.

minorities officially acknowledged by the state. This concept was also unique in respect to the production of Czechoslovak historiography in that period and its structure can be found only in the state-approved textbooks of history, not in historical research.<sup>8</sup> I believe we can recognize here the difference between the traditions of Czech historiography and art history, the latter being brought from Vienna. Opposition to this “foreign” concept was effectively marginalized by the generation of former Viennese students of art history, as they managed to secure all the influential positions in the art historical establishment of the new regime.<sup>9</sup> The traditional Czech patriotic point of view, opposed to anything coming from Vienna, proved dangerous to the new republic especially in its German negative correlate: Josef Neuwirth, the most important German speaking art historian in Bohemia of the final decades of the 19<sup>th</sup> century, contributed to the revisionist political program of *Deutschböhmen* by claiming the illegitimacy of modern Czechoslovakia on the grounds that all art historical monuments in the country are, in fact, German in their nature.<sup>10</sup>

As we can see, the “Old Viennese” methodology, intentionally construed as transcending the ethnic diversities, was an influential factor in these developments. Paradoxically, art historians who were active in Czechoslovakia as well as in Austria and Hungary shared the Viennese education at the Riegl – Dvořák School. A programmatic evasion of ethnic characteristics of art, however, left the method open to penetration by the nationalist and racist ideas dominating the whole of Europe in the 1930s and 1940s; an amalgamation, I would like to stress, made more dangerous because it was never reflected. To put it more strongly: the rhetoric of *ars una* made it possible to infuse the individual art historiographies with more or less strong ethnic or racial strains, without ever being aware of it.

<sup>9</sup> The opposition was, however, voiced by CHYTIL, K.: O příštích úkolech dějin a historiků umění ve státě Čsl. In: *Naše doba*, 26, 1919, pp. 753-756. Chytil was a full professor of art history at the Charles' University up to 1930, but he was both opposed and defamed by the younger “Viennese” group.

<sup>10</sup> NEUWIRTH, J.: Bildende Kunst und Kunstgewerbe. In: LODGMAN VON AUEN, R. (ed.): *Deutschböhmen*. Berlin 1919, pp. 179-224.

A telling example is provided by the problem of national identification of the Corpus Christi Altarpiece from Znojmo/Znaim – a south Moravian town with a history of 50:50 proportions of Czech and German speakers throughout its history up to 1945. In 1932, Otto Benesch attributed the altarpiece to a Bavarian artist active in Vienna, on the basis of the dramatic and expressionist character of its carvings. Another leading Viennese scholar, Karl Oettinger refined the attribution in the 1940s. He gave the relieves to two carvers, with the partition between their respective participations running along the axis of the central cross of Christ. The formal qualities of the whole were typical “for the central Bajuvarian area – that is crudeness, loudness, daring finding of new paths and a wild obsession in both expression and method. [...] The left half, with figures more heavy and plebeian, was undoubtedly made by the main master who came from Bavaria and who was also responsible for the overall design. The right half comes from a hand not less gifted, but finer and more conciliatory, which is more in accord with the Danube area character.”<sup>11</sup> The Altarpiece from Znojmo thus provided an especially clear proof of the close and immediate relationship between the *deutsche Ostmarkstämme* and the *bajuvarisches Stammland*, but also of the subtle differences between them.

In the case of Czechoslovakia, the rhetoric of tribal or racial identifications was rarely addressed and when the topic of the ethnic identity of Czech art was to be presented at the Art Historical Congress in Stockholm in 1933, the results remained unconvincing and were never applied more widely.<sup>12</sup> As I have already mentioned, the *ars una* concept of the Vienna School of art history enabled Czech art historians to conform to the official concept of Czechoslovakia as a multi-national state and thus to evade, above all, the traditional debate about either the German or the Czech identity of both the Medieval and Baroque artistic heritages. Again, the reality behind the rhetoric

<sup>11</sup> OETTINGER, K.: Der blütezeit der Münchener gotischen Malerei. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 7, 1940, pp. 217-224; and *ibidem*, 8, 1941, pp. 17-30.

<sup>12</sup> ŠTECH, V. V.: Rustikalizace jako činitel slohového vývoje. In: ŠTECH, V. V.: *Pod povrchem tvarů*. Praha 1941, pp. 20-26. Cf. also BARTLOVÁ, M.: Rustikalizace a lyrismus jako příznaky českého umění. In: BARTLOVÁ, M. (ed.): *Dějiny umění v české společnosti. Otázky, problémy, výzvy*. Praha 2004, pp. 188-194.



differed, being based on the construct of a unified Czechoslovak nation, led by the Czechs in Bohemia. Their leading status had to do not only with the most advanced modernization processes in the westernmost part of Czechoslovakia, but also with the fact, that Bohemia is one of the rare countries in Europe that is defined by mountains as natural borders so clearly and unambiguously, that its design has never changed since the early Middle Ages (with the exception of minor border areas), and correspondingly, any conceptualisation of the country was always centred and inward-looking.<sup>13</sup> If we realize this, it will be less of a surprise to recognize that the borders defining Czech art history have also never changed – from the first account by Johann Erazim Wocel, published in 1846, up to the authoritative eleven-volume *History of Czech Art* published between 1984 – 2007. Although this series was started thirty years ago, the introduction to the first volume never discusses the question of borders, which might have been construed as Czechoslovak then. Even the first chapter of the first volume, written in the 1970s and devoted to artistic culture from the Palaeolithic up to the introduction of the Slav settlement, refers to objects from Slovakia only in two minor examples. In the medieval and Baroque volumes, the fact is never mentioned that the old Bohemian state also comprised Silesia and Lusatia, nor is the inclusion of this larger whole into the Habsburg monarchy. In the 20<sup>th</sup> century volumes, similarly, the Czechoslovak state is not taken into account. To put it briefly, Czech art history never paid any attention to the political borders of the states, in which the Czechs have lived. The inevitable conclusion must be that the topic is tacitly defined as being based on the ethnic or linguistic definition. The fact, that this concept contradicts the reality of the numerous German speakers in the country up to 1945, has been rarely addressed and only during the last decade.

The experience of the three states I am discussing here differs from the experience of the Poles which was reflected at the conference held nine years ago in Norwich under the similar title *Borders in Art*.<sup>14</sup> “*Kunstgeographie revamped*” addressed in the introduction by Stefan Muthesius to that volume, may be the most important methodological matrix to use in cases like that of Poland or Slovakia to define their own art historical heritage. The concept of geography of art was and remains a topical one for construing art and cultural histories, especially as seen from Central Europe, and because of that it needs to be carefully revised.<sup>15</sup> I suggest we may distinguish three possible approaches to creating art historical borders: 1. political state borders, either current or historical, or borders of smaller administrative units, 2. ethnic definition of artistic production and heritage, and 3. application of the term *Kunstlandschaft*, or art historical region. I have tried to show that drawing of borders in Central European art history was not a unified process. In the case of the general outline of art historical narratives, current political state borders seem to be the inevitable ground plan – not least because such research and publication projects are mostly designed, led and financed by the state institutions and informed by school curricula. While Hungary and recently also Poland prefer the inclusive strategy, drawing the borders of art histories according to the extents of the state borders in relevant historical periods, Czechia uses the exclusive strategy, disclaiming the existence of a larger state and limiting its artistic heritage, with minor exceptions, to the Czech speaking community. The concept of *Kunstlandschaft*, on the other hand, seems to be the best solution for such states, which did not exist inside their current political borders in the past – like Slovakia,<sup>16</sup> or for such countries, which have never acquired the form of a modern state – like Silesia. It is not, however, an easy panacea. Similarly to the ethnic categories like nation, tribe or race, the

<sup>13</sup> MAUR, E.: A země horami obložena a nad jinými výše položena... Vize pohraničních hor jako obranného valu Čech v české historiografii od Kosmy k Palackému. In: *Ve znamení zemí Koruny české. Sborník k 60. narozeninám profesorky Lenky Bobkové*. Praha 2006, pp. 623-636.

<sup>14</sup> MURAWSKA-MUTHESIUS, K. (ed.): *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*. Warszawa 2000. (I am indebted to Romuald Kaczmarek for acquiring this hardly accessible volume for me.)

<sup>15</sup> DACOSTA KAUFMANN, T.: *Towards a Geography of Art*. Chicago 2004. Review by GRUENINGER, D.: Th. DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 2006, pp. 132-139.

<sup>16</sup> BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu genia na Slovensku (Prolegomena). In: *Analekta*, 6, 1979, č. 7, published in 1984.

*Kunstlandschaft* also presupposes an essentialist character, meaning that there exists something, which connects the past with the present of a country as a materially conceivable link, preferably framed in terms of biology. Artistic heritage and its history have been, as we have seen a while ago, easily and often summoned to provide scientific proofs of such an essence, together with ethnography and linguistics.

The fact that the easiest way to express the meaning of the concept is still the use of the German word *Kunstlandschaft*, proves how deeply the concept itself is rooted in the traditions of German thought. Any art historian of pre-modern art in Central Europe is well acquainted with the related hegemonic traditions of German art historiography, to which I have already referred. As a result of the deep changes which the German national identity has undergone during the second half of the 20<sup>th</sup> century, there appeared the historicized concept of drawing borders of German art history – a claim that the changing borders of the state imply changing borders of art historical narratives.<sup>17</sup> Among the younger generation of German art historians, this approach is being currently elaborated and stretched in order to blend with the popularity of some unambiguously nationalistic ideas which subsume, for example, all art created in Bohemia prior to 1918 under the heading of German art.<sup>18</sup>

I believe the constructivist perspective offers a safer position. The terms we use should be considered construed against the background of practical reality of art objects on the one hand, and that of the landscape, place and language on the other, but not sharing in any essentialist interpolations of general concepts like nation, national state, tribe or race. We should be well aware that national and racial identities in Europe are far from exhausted and disappearing.<sup>19</sup> On the other hand, the concept of local identity, which is made accessible and visible in objects of artistic heritage as the privileged places of memory, may still have its bright future well ahead, and art histories may be used again to help in dissolving the old and strengthening the new identities and loyalties. As contemporary geography moves away from the essentialist character of space and supplants it with a more variable concept of space constructed by social activities of people living and acting there, the *Kunstlandschaft* may be ready for a “spatial turn” of its own.<sup>20</sup> Another fresh insight discussed at this conference, is offered by seeing the borders – which establish difference – from an inverted perspective, as welds or joints which articulate communication. In such a view, the borders do not dissipate, but they may be conceived as means of mutual understanding rather than its hindrances.

<sup>17</sup> SUCKALE, R.: *Kunst in Deutschland*. Köln am Rhein 1998, pp. 8-13.

<sup>18</sup> GEBHARDT, V.: *Das Deutsche in der deutschen Kunst*. Köln am Rhein 2004; ENGELBERG, M. von: Wie deutsch ist der deutsche Barock? Vorüberlegungen zu einer neuen Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 2006, pp. 508-530.

<sup>19</sup> On general questions in Czech and Slovak culture cf., e.g., PETRUSEK, M.: *Společnosti pozdní doby*. Praha 2006, pp. 197-204 (Multikulturní společnost) and pp. 445-448 (Transkulturní společnost); KOKAVCOVÁ, L.: Žijeme a tvoříme rasistickou dobu. In: *Knihy & společnost*, 2006, No. 10, p. 5. Cf. also BARTLOVÁ, M.: Je možné psát jiné než nacionalistické dějiny umění? In: *Dějiny – teorie – kritika*, 2, 2005, pp. 247-255.

<sup>20</sup> GRUENINGER 2006 (see in note 15); BACHMANN-MEDICK, D.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2006, pp. 305-326.

## Vytváření hranic. Užití dějin umění ve střední Evropě

### *Resumé*

Formulace hranic v dějepise umění je aktivita, která patří do moderního či současného diskursu. S rekonstruovanou historickou evidencí se může, ale také nemusí krýt. Na příkladu specializovaných textů o středověkých památkách od Otto Benesche z roku 1930 a studie Karla Oettingera z roku 1940 lze ukázat, jak hluboce byly konvenční a běžné metody určování národní příslušnosti anonymních uměleckých děl ovlivněny biologicky chápaným rasovým konceptem druhé poloviny 19. a první poloviny 20. století. Definování hranic jednotlivých národních dějin umění v nástupnických státech Rakousko-Uher-

ska (Československo, Rakousko, Maďarsko) názorně ukazuje různé metody, které byly používány pro konstruování koherentních uměleckohistorických celků následovníky Vídeňské školy dějin umění na základě její metody. Příspěvek dále naznačuje některé důležité otázky dalšího studia, mezi něž patří reflexe inkuzivních a exkluzivních strategií při rekonstrukci dějin umění národních či státních celků, problémy retrospektivního promítání těchto dnešních celků do minulosti, otázky spojené s pojmem a konceptem *Kunstlandschaft* i nové možnosti, jež tomuto studiu nabízejí inovované přístupy geografie.

## Zwischen Kunstgeographie und historischer Geographie. Das Königreich und der Ständestaat Ungarn im Mittelalter

Ernő MAROSI

In der italienischen Stadt Gorizia, die bekannter-massen vom slowenischen Nova Gorice durch eine Staatsgrenze getrennt ist, an deren Fortsetzung über das Meer noch in den 1980er Jahren eine formelle Seeschlacht zwischen Italienern und Jugoslawen wegen verirrteten Fischerbooten gefochten wurde, ist ein *Istituto di studi mitteleuropei* tätig. Diese *strana parola* weist sowohl auf die ideelle Existenz des auch sprachlich begrenzten Begriffs Mitteleuropa hin, als auch darauf, dass es künftig noch voraussichtlich länger auf der politischen Karte zwischen Westeuropa und Osteuropa zu suchen sein wird. Hier möchte ich gar nicht sprechen über Süd und Nord, deren klare meteorologische Grenzen sich angeblich in einem durch eine Umweltkatastrophe bedingten Übergang in eine historische Existenzform befinden.

Viel Zeit möchte ich nicht bei diesen Prophezeiungen verbleiben, allein soviel, was eine begriffliche Distinktion fordert. Wenn einer unserer Enkel an der Ostseeküste, *wo die Zitronen blühen*, eine geistreiche Dissertation über die Zugehörigkeit Caspar David Friedrichs zum Mittelmeer schreiben wird, würde ich dieses Verfahren Historisieren, d.h. Rückprojizierung der aktuellen Erfahrung, nennen. Ich kann nur hoffen, dass es trotz der wahrscheinlich bereits greifbar gewordenen Ergebnisse des Bologna-Prozesses doch noch Professoren geben wird, die bei allen medienwissenschaftlich ausgerichteten Beschäftigungen mit der Bildwissenschaft doch Interesse an der mühsamen Rekonstruktion nicht mehr zu begegnender, d.h. historischer Verhältnisse, finden werden. Ob Caspar David Friedrich dabei in anthropologischer Sicht als ein Eiszeitmensch und daher letzten Endes ein Verwandter, wenn nicht eben Zeitgenosse von Ötzi erscheinen wird, ist zu befürchten – um

wiederum eine heikle Streitfrage zu erwähnen. Das Dilemma vom Historisieren oder von der Berücksichtigung von historischen Begebenheiten ist uns allen wohl bekannt, die zu Hause für ein muttersprachliches Publikum Kunstgeschichte schreiben und lehren und zwar als Bedienstete von stolzen Nationalstaaten, die viel Wert auf die Bewahrung zumindest der kulturellen Identität legen, auch wenn sie nicht gerade rechtsradikaler Pression nachgeben.

Doch *basta* mit diesen vagen Anspielungen auf das Umfeld unserer Gespräche. Ich würde mich lieber auf die Frage der Grenzen beschränken, die einen Rahmen für die Beschäftigung mit der mittelalterlichen Kunst im damaligen Ungarn bilden (da weder das Deutsche noch meine Muttersprache diese Distinktion kennt, möchte ich gleich die slowakische Bezeichnung *Uhorsko* in ihrem Unterschied zu *Mad'arsko* hinzufügen). Ich kann vorläufig gar nicht sagen, ob es sich dabei um äussere Grenzen handelt oder um innere Einteilungen einer übergeordneten Einheit (sagen wir: Mitteleuropa). Eigentlich ist anfangs auch die Natur dieser Grenzen unklar. In der Frühzeit des mittelalterlichen ungarischen Staates waren nämlich die naturgeographisch gegebenen Rahmen nicht völlig ausgefüllt bzw. in Anspruch genommen: allein die Ebenen und Hügellandschaften bzw. die Flusstäler, wohl durch die Lebensweise der Landnehmer bedingt, wie ihre herkömmliche Taktik, die Belassung weiter Grenzöden auch bestimmt hat. Man kann wohl nicht glauben, dass diese Gebiete bis zu ihrer Kolonisierung im 12. und hauptsächlich im 13. Jahrhundert unbewohnt waren, für den Staat gewannen sie aber erst mit ihrer wirtschaftlichen Aufschliessung (etwa Rodung, Bergbau und Handel) Interesse. Es ist vielsagend genug, dass die erste im modernen Sinne als

eine Demarkationslinie aufgefasste Staatsgrenze Ungarns nach Westen, gegen die Gebiete der Herzöge von Österreich im späten 13. und unter den verworrenen Verhältnissen des frühen 14. Jahrhunderts nachgewiesen wurde.<sup>1</sup> Es handelt sich um Hochverratsprozesse gegen Landesherren, die die günstige Lage ihrer Güter klug zu nützen wussten. Diese Situation hat sich bekanntlich im ganzen Mittelalter öfters wiederholt. Es ist viel interessanter, dass diese Situation in der Zwischenkriegszeit Eingang in historische Publikationen fand, als dadurch die nicht sehr entfernte Situation der von ungarischer Seite in der dualistischen Monarchie eifersüchtig bewahrten Zollgrenze auf der Leitha in Erinnerung gebracht wurde. Wie diese Situation auch die Kunstgeschichte beeinflussen konnte, kann wohl andeuten, dass Alois Riegl unter ungarischem „Staatsegoismus“<sup>2</sup> wohl nicht nur allein das Vorherrschen des historischen Werts in Ungarn verstand, sondern auch diese Politik, die u.a. Schuld an der Krise und am Sturz des österreichischen Liberalismus war.

Es ist daher kein Wunder – und noch weniger in Kenntnis der ungarischen Minderheitspolitik nach dem Ausgleich von 1867 – dass die ungarische Geschichtswissenschaft und auch die Kunstgeschichte wenig Sinn für Regionen verriet. In den sogenannten Ländern der Stephanskrone haben zwar die Kroaten und die Siebenbürger Sachsen eine Sonderstellung aufgrund des im Laufe des 19. Jahrhunderts erreich-

ten *status quo* auch in ihrer Kunstgeschichte und im bezüglichen Institutionswesen genossen, ja sogar wurde auf sie beim Entwerfen eines historischen Gesamtbildes verzichtet. Dieses Gesamtbild war aber anders organisiert als z.B. in Frankreich wo in der Kunstgeschichte statt dem tatsächlichen Verwaltungssystem die Grafschaften des *ancien régime* nostalgisch heraufbeschwört wurden<sup>3</sup> oder im deutschen Kaiserreich, dessen Kunstgeschichte weiterhin die Fürstentümer verewigt hatte. Trotz Versuche, besonders des Positivisten Gyula Pasteiner, der im Kronprinzenwerk zumindest dessen Einteilung folgend Kunstlandschaften zu charakterisieren versucht hat,<sup>4</sup> wurde der Bau der Kunstgeschichte Ungarns nach dem Vorbild des Staates, des Wirtschafts- und Finanzwesens und des Verkehrssystems der Gründerzeit wesentlich zentral angelegt.<sup>5</sup> Dabei hat die Tatsache eine Rolle gespielt, dass gerade die mittelalterliche Kunst in den Landeszentren am stärksten zerstört war. Die Rekonstruktionsarbeit verfuhr zentripetal, auf eine Art und Weise, wie in der historischen Bautengruppe der Millenniumsausstellung Elemente aus den Randgebieten zur Veranschaulichung dessen zusammengefügt wurden, was es einst gegeben hat. Ihr hat eine zentripetale Hypothese über eine Ausstrahlung und über die allgemeine Massgeblichkeit der Kunst in allen Winkeln des Landes als Grundlage gedient: Eine kulturelle Einheit, ja sogar etwas Ähnliches wurde dem Mittelalter zugeschrieben, was

<sup>1</sup> KRING, M.: A magyar államhatár kialakulásáról. In: *A Gr. Klebelsberg Kunó Magyar Történetkutató Intézet Évkönyve*. Bécs [Wien], 4, 1934, S. 3 ff.

<sup>2</sup> *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege* (= Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. 15). Hrsg. E. BACHER. Wien – Köln – Weimar 1995, S. 102.

<sup>3</sup> Von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus besprochen in der Sektion „Probleme und Methoden der Klassifizierung“ des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Wien. – LASKO, P.: The Concept of Regionalism in French Romanesque. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Hrsg. H. FILLITZ – M. PIPPAL. Graz – Wien 1984, Bd. 3, S. 17-25; SAUERLÄNDER, W.: Die Geographie der Stile. In: *Ibidem*, S. 27-35; MUSSAT, A.: L'étude régionale: Identité culturelle et expressions artistiques, mythes et réalités. In: *Ibidem*, S. 37-44.

<sup>4</sup> *Die Monarchie Österreich-Ungarn in Wort und Bild*, ungarische Ausgabe: *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen*. Magyar-

*ország*. Bd. 4, 1896, S. 85-106 (Dunántúl/Westungarn); Bd. 5, 1899, S. 45-176 (Felső-Magyarország/Oberungarn); Bd. 7, 1901, S. 37-98 (Délkeleti Magyarország, Erdély és a szomszédos hegyvidékek/Südostungarn, Siebenbürgen und die benachbarten Berglandschaften); sowie *Középkori építészetünk topográfiája* (Topographie der mittelalterlichen Architektur Ungarns). In: *Budapesti Szemle*, 134, 1908, Nr. 376, S. 57-72.

<sup>5</sup> MAROSI, E.: Modelle Mitteleuropas in der Historiographie zur Kunst des Mittelalters. In: *Westmitteleuropa – Ostmitteleuropa. Vergleiche und Beziehungen. Festschrift für Ferdinand Seibt zum 65. Geburtstag*. Hrsg. W. EBERHARD – H. LEMBERG – H. HEIMANN – R. LUFT. München 1992, S. 59-69; sowie (als Ansatz zu vorliegender Betrachtung) MAROSI, E.: Zentrifugale Kräfte als zentripetales Deutungsschema der Geschichte der Kunst in Ungarn am Ende des Mittelalters. Kunsthistorische Überlegungen zu: Hauptstadt – Kunstzentrum – Regionalzentrum – Kunstproduktion. In: *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*. Hrsg. E. ENGEL – K. LAMBRECHT – H. NOGOSSEK. Berlin 1995, S. 173-184.

die Kulturpolitik des späten 19. Jahrhunderts kennzeichnete. Vor allem Kornél Divald hat dieses kunsthistorische Gesamtbild sowohl für Buda und Pest als auch für einige Randgebiete herausgearbeitet,<sup>6</sup> und es hat bis zur allmählichen Erschliessung einiger Facetten der Kunsttätigkeit in den Landeszentren seine Gültigkeit bewahrt. Wie anachronistisch diese Hypothese war, zeigt allein die dadurch verdrängte Tatsache, dass es bis zum frühen 15. Jahrhundert keine eigentliche Landeshauptstadt gab.<sup>7</sup> Kunsthistorisch entsprach dieser Auffassung die Darstellung des geschichtlichen Verlaufs als eine kontinuierliche Abfolge von „königlichen Werkstätten“ seit dem 11. Jahrhundert.

Vor der ungarischen historischen Forschung erschien weniger die Region oder Landschaft als der Komitat als das grosse Thema – gerade diejenige Institution ursprünglich adeliger Prägung, die zumindest seit der Aufklärungszeit bis heute als am meisten traditionsbedingt betrachtet wird. In der Millenniumszeit wurden Grossprojekte sowohl von Komitatsmonographien als auch einer historischen Geographie des spätmittelalterlichen Ungarns begonnen, jedoch bald liegengelassen. Die Tradition wurde von György Györfly fortgesetzt, dessen Historische Geographie von Ungarn der Arpadenzeit in den von ihm zwischen 1963 – 1998 herausgegebenen vier Bänden<sup>8</sup> um Mitte des Anfangsbuchstaben P auf ihre Fortsetzung wartet. Kunsthistorisch hat man sich mit diesem Werk, das fortgeschritten genug ist, um gewisse Tendenzen auch über lokal- und komitatsge-

bundene Geschichten (Györflys Mitwirkung hat u.a. als eine wichtige historische Grundlage der Arbeiten der Kunsttopographie Ungarns gedient) hinaus nachzuweisen, wenig auseinandergesetzt. Die durch den Quellenstand bedingte Ausdehnung der Übersicht der Arpadenzeit bis um die Mitte der 30er Jahre des 14. Jahrhunderts, der Entstehungszeit der statistisch repräsentativen päpstlichen Zehntlisten entspricht auch der kunsthistorischen Erfahrung, dass – zumindest auf der Ebene der zehntzahlenden Pfarreien und Klöster – um diese Zeit das Fazit der vorangehenden drei Jahrhunderte gezogen werden kann. Im Titel einer anderen Arbeit hat Györfly die Schlagworte angegeben, die auch für den im Einzelnen dokumentierten Prozess gelten: „*vom Geschlecht bis zum Komitat und vom Stamm bis zum Land*“.<sup>9</sup>

Györflys Verdienst war der Nachweis der These, wie – nach seiner Formulierung – „*mit der Ausbildung der feudalen Besitzverhältnisse*“ und des „*auf die persönliche Abhängigkeit gegründeten, institutionalisierten Herrschaftssystems*“ zu Zeiten Königs Stefan des Heiligen der mittelalterliche ungarische Staat entstand. Die Geschichte der Komitate, die Grundeinheiten seiner historischen Geographie bilden, zeigen im Einzelnen, wie in konkreten Fällen das Netz der königlichen Burgen und der Besitzbereiche der vornehmen Sippen gestaltet wurde. Am entscheidendsten und am meisten diskutiert erscheint dabei die grosse Umwandlung seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts, wobei die Landesaristokratie als Gegengewicht zur königlichen Macht und der adeligen Komitat als ein

<sup>6</sup> DIVALD, K.: *Budapest művészete a török bódoltság előtt* [Die Kunst von Budapest /sic!/ vor der Türkenherrschaft]. Budapest 1903. Zur politischen Bedingtheit der Tätigkeit Divalds (etwa „eine kaum zufällige Entsprechung zwischen der Struktur der Kunstgeographie und der herrschaftlichen bzw. ethnischen Geographie“, S. 386) siehe die Besprechung der Ausgabe seiner topographischen und fotografischen Hinterlassenschaft von ENDRÓDI, G.: A „Szentek fuvarosa“. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiaja és fényképei 1900 – 1919 [„Fuhrmann von Heiligen“, die Topographie und die Fotografien Oberungarns von K. Divald 1900 – 1919]. Hrsg. I. BARDOLY – I. Cs. PLANK. In: *Ars Hungarica*, 29, 2001, S. 357-399. Vgl. BAKOŠ, J.: *Dejiny a koncepcie stredovekeho umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve* [Geschichte und Konzeptionen der mittelalterlichen Kunst in der Slowakei am Beispiel der gotischen Wandmalerei]. Bratislava 1984, S. 160 ff.

<sup>7</sup> KUMOROVITZ, B. L.: Buda (és Pest) „fővárossá“ alakulásának kezdetei [Die Anfänge des Hauptstadtwerdens von

Buda und Pest]. In: *Tanulmányok Budapest múltjából*, 18, 1971, S. 7-57; KUBINYI, A.: Der königliche Hof als Integrationszentrum Ungarns von der Mitte des 15. bis zum ersten Drittel des 16. Jahrhunderts und sein Einfluß auf die städtische Entwicklung Budas. In: *Metropolen im Wandel* (wie Anm. 5), S. 145-162 (mit der Übersicht der grundlegenden Literatur).

<sup>8</sup> GYÖRFFY, G.: *A z Árpád-kori Magyarország történeti földrajza* [Historische Geographie von Ungarn der Arpadenzeit] (vom Komitat Abaujvár bis Pest und Pilis). Budapest 1963 – 1998, Bd. 4 (zum bereits umfassten Gebiet siehe die Vorsatzseiten des letzten zu Lebzeiten Györflys herausgegebenen Bandes).

<sup>9</sup> GYÖRFFY, G.: *Tanulmányok a magyar állam eredetéről. A nemzetségtől a vármegyéig, a törzstől az orszáig* [Studien über den Ursprung des ungarischen Staates. Vom Geschlecht bis zum Komitat und vom Stamm bis zum Land]. In: *Századok*, 93, 1958, S. 12 ff, 565 ff.

Parallelfaktor zum königlichen Burgsystem auftrat. Die Interpretierung dieses Wandels ist um so mehr folgenswer als es sich hier um die Genese einer langen verfassungsgeschichtlichen Tradition, eigentlich des ungarischen Ständestaats, handelt. Wie grundlegend und unmittelbar diese Auffassungen unter anderen auch die Kunstgeschichte berühren, muss darauf verzichtet werden, sie ausführlicher zu referieren. Und zwar nicht nur allein aus Zeitgründen, sondern vor allem deshalb, denn sie auch in der ungarischen Geschichtswissenschaft völlig offen und unreflektiert dastehen, dagegen im täglichen politischen Diskurs ebenso unreflektiert eine grosse Rolle spielen. Es muss aber zumindest bemerkt werden, dass die kritischen Arbeiten des wahrscheinlich bedeutendsten Mediävisten des 20. Jahrhunderts, Jenő Szűcs, über den Beitrag der adeligen *communitas*-Ideologie des späten 13. Jahrhunderts zur Genese des Nationalbewusstseins<sup>10</sup> dabei eine ebenso unumgängliche Grundlage bilden, wie seine erst posthum veröffentlichte Synthese über die Spätzeit der Arpaden.<sup>11</sup> Wohl das wichtigste Ergebnis dieser Monographie war der Nachweis eines Reformversuchs im Sinne eines Gleichgewichts zwischen Ständestaat und königlicher Macht und dadurch dessen, dass diese Zeit keine Verfalls-, sondern eine kritische Übergangsperiode war.

Von regionalem Standpunkt aus gesehen betreffen diese bisher kaum wahrgenommenen Neuwertungen etwa auch die Auffassung der in dieser Zeit nacheinander in Mitteleuropa erfolgten Herrschaftswechsel – um für die Kunstgeschichte besser vertraute Schlagworte zu benutzen – etwa zwischen Babenbergnern und Přemysliden bzw. Habsburgern in Öster-

reich, Arpaden und – endlich – Anjous in Ungarn oder Přemysliden und Luxemburgern in Böhmen, Habsburgern und Luxemburgern im Reich. Sie waren Ergebnisse einer eingehenden Kritik der marxistischen Gesellschaftstheorie, deren unsere Auffassung von Mitteleuropa grundsätzlich bestimmendes, den Osteuropabegriff bezweifelndes Ergebnis Szűcs's rasch in Vergessenheit geratene Theorie über die drei Regionen Europas war.<sup>12</sup> „Feudale Anarchie“ und landesherrlicher Partikularismus bildeten ja immer zweideutige Kategorien des doch im Zeichen der deutschen Einheitsbestrebungen von 1848 geborenen marxistischen Geschichtsauffassung. Sie spielen auch eine aktuelle Rolle, etwa als das politische Handeln der kroatischen Šubić's im Dienste des Anjouhauses und später der pro-neapolitanische Aufstand der Parteigänger Bischofs Paul Horváti von Agram – auch mit kunsthistorischen Belegen – kann im Sinne der latenten Kontinuität kroatischer Souveränitätsbestrebungen gedeutet werden.<sup>13</sup> In derselben Krisenzeit des frühen 14. Jahrhunderts wartet auch der am längsten dauernde Konflikt des mächtigen Landesherrn Máté Csák mit König Karl I. auf seine historische Deutung. Es scheint, dass in der Kritik und im Abbau der marxistischen Formationstheorie nach Szűcs der jung verstorbene Pál Engel den wichtigsten Beitrag geleistet hat. Er konnte nachweisen, dass tatsächliche feudale Verhältnisse erst seit der Überwindung der landesherrlichen Macht und der Durchsetzung des *honor*-Systems in der Anjouzeit galten.<sup>14</sup> Engels wichtigste Schlussfolgerung war, dass der Burgbesitz und die Ausbildung von landesherrlichen Territorien von der wechselnden Machtstellung der

<sup>10</sup> SZŰCS, J.: Társadalomelmélet, politikai teória és történetiszemlélet Kézai *Gesta Hungarorum*ában (A nacionalizmus középkori genezisének elméleti alapjai) [Gesellschaftstheorie, politische Theorie und Geschichtanschauung in den *Gesta Hungarorum* des Simon Kézai], nach der Erstausgabe von 1973 wieder abgedruckt in seinem Aufsatzband: SZŰCS, J.: *Nemzet és történelem* [Nation und Geschichte]. Budapest 1974, S. 415-555, hier besonders S. 444 ff.

<sup>11</sup> SZŰCS, J.: *Az utolsó Árpádok* [Die letzten Arpaden]. Budapest 1993.

<sup>12</sup> SZŰCS, J.: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról* [Eine Skizze über die drei historischen Regionen Europas]. Budapest 1983 (nach der Erstausgabe 1980 in der Samisdat-Festschrift Bibó). Siehe den Nachruf von BAK, J.: The Hungary of Matthias

Corvinus: a State in „Central Europe“ on the threshold of modernity. In: *Bohemia*, 31, 1990, S. 339-340.

<sup>13</sup> Vgl. BUDAK, N. – JURKOVIĆ, M.: Les Anjou et les territoires croates. In: *L'Europe des Anjou*. [Ausst. Kat.] Paris 2001, S. 205-219, hier S. 207 f.

<sup>14</sup> Zuerst ENGEL, P.: A honor (A magyarországi feudális birtokformák kérdéséhez) [Der Honor. Zur Frage der feudalen Besitzformen in Ungarn]. In: *Történelmi Szemle*, 1981, S. 1 ff. Zusammenfassend in seinem posthum erschienenen prosopographischen Handbuch: *Magyarország világi archontológiája 1301 – 1435* [Die weltliche Archontologie Ungarns 1301 – 1435]. Budapest 1996, Bd. 2, dessen Folgen für die Kunstgeschichte bisher nicht verwertet wurden.

Barone und den ihnen geschenkten Würden abhing. Modellstudien, wie besonders seine aufgrund einer ausnahmsweise günstigen Quellenlage verfasste Monographie des Adels des Komitats Ung,<sup>15</sup> und die auch elektronisch zugängliche monumentale Prosopographie des spätmittelalterlichen Hochadels sind bisher allein in Einzelfällen benützte Leitfäden in diesen Machtverhältnissen, die alles andere als konstant zu betrachten sind.

Man soll also mit einer grundsätzlich veränderten Vorstellung in der Geschichtswissenschaft über mittelalterliche Strukturen rechnen, wobei die Kommunikationsfähigkeit und die Mobilität verschiedener Schichten der Gesellschaft als völlig unterschiedlich erscheint. Andererseits hängt auch ihre geographische Verbundenheit bzw. Lokalisierbarkeit von ihrer gesellschaftlichen Stellung ab. Ganze Welten scheinen etwa Mitglieder des Hofes, von deren Beweglichkeit etwa rekonstruierbare königliche Itinerarien zeugen, oder weitverzweigte Beziehungen besitzende bürgerliche Handelsleute und Handwerker, peregrinierende Intellektuelle von den Gemeinen zu trennen, die kaum mehr als die nächste Marktstätte gesehen haben mögen. Da versagen sowohl die Hypothesen über die von der Hofkunst ausgehenden und von aristokratischen Stiftern im Lande verbreiteten Anregungen als auch diejenige über eine Kreativität des Bauernvolks, die sonst so lieb für romantische Vorstellungen der Nationalkunst waren.

Gerade einer der Ansätze zur neuen Auffassung der Rolle der Landesherren hat für Pál Engel eine Kritik der traditionell-romantischen Vorstellungen der strategischen Funktion der gotischen Burg gebildet. Im Unterschied etwa zum Verteidigungssystem der frühen Neuzeit schrieb er ihnen eher eine symbolische Rolle zu, wobei mehr Wert auf die tatsächlichen Landhäuser und Residenzen gelegt wurde.<sup>16</sup>

Selbst in spätmittelalterlichen Zeiten wurde der Ausbau von aufwendigeren und besonders befestigten Residenzen von den Königen und von den Landesherren sorgfältig kontrolliert. Die Ausnahmen – unter den berühmtesten das Hunyadischloss Vajdahunyad, und wohl auch die neuerdings ebenfalls zur Sprache gekommene Tätigkeit der Zápolyafamilie<sup>17</sup> – verdienen als Ausdrücke von Machtansprüchen eine besondere Aufmerksamkeit. Statt der Burg erscheinen daher die meist mit einer Markt verbundenen tatsächlichen herrschaftlichen Residenzen als reale Mittelpunkte von ländlichen Handwerkern. Man erkennt völlig sowohl die Funktion als auch die Möglichkeiten nicht nur ortsansässiger gemeinadeliger sondern auch aristokratischer Bau- und Patronatsherren, wenn man ihnen – ausgenommen seltene Sonderfälle – persönlichen Einfluss etwa nach dem Muster der mythisierten Mäzene zuschreibt. Vielmehr muss man auf dieser Ebene mit der Arbeit der in Regionalzentren versammelten Handwerker rechnen. Ob die Zentren auch bekannt sind, oder ob man auf sie allein aus dörflichen Produkten der Baukunst oder der Wandmalerei schliessen kann, ist aus der kunsthistorischen Alltagspraxis mit diesen Regionalerscheinungen durchaus vertraut, bald auf stilistischer Grundlage bald auf Grund des Materialgebrauchs.

Gerade die Wahl des Materials – vor allem in ihrer Abhängigkeit von den Naturgegebenheiten – verriet am meisten, etwa im Fall von Holz-, Ziegel- oder Bruchsteinbauten, vom oft als archaisch anmutenden Charakter dieser provinziellen Ebene der Produktion, die sich im Laufe der Jahrhunderte erstaunlich wenig verändert hat. Neben Techniken hausindustriellen Charakters spielt die spezialisierte Arbeit etwa von wandernden Steinmetzen, Zimmerleuten, Wandmalern, die offensichtlich selbst in den Marktflecken und Kleinstädten nicht zunftmässig organisiert wa-

<sup>15</sup> ENGEL, P.: *A nemesi társadalom a középkori Ung megyében* [Die adelige Gesellschaft im mittelalterlichen Komitat Ung]. Budapest 1998.

<sup>16</sup> ENGEL, P.: Honor, vár, ispánság. Tanulmányok az Anjoukirályság kormányzati rendszeréről [Honor, Burg, Gespannschaft. Studien über das Verwaltungssystem der Anjou-Regierung]. In: *Századok*, 116, 1982, S. 880 ff. Die Kenntnisse und die baugeschichtlichen Daten über die in ihrer kunsthistorischen Bedeutung erkannten ländlichen Herrschaftssitze wurden zusammengefasst von KOPPÁNY, T.: *A*

*középkori Magyarország kastélyai* [Manor-Houses and Castles in medieval Hungary]. Budapest 1999.

<sup>17</sup> Vgl. FAJT, J.: Der Meister von Okoličné und die künstlerische Repräsentation der Familie Zápolya: Zum Begriff der Hofmalerei in Oberungarn unter den Jagiellonen. In: *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 – 1526)*, Kunst – Kultur – Geschichte. (=Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 2). Hrsg. E. WETTER. Ostfildern 2004, S. 173-195, hier besonders S. 189 ff.



ren, eine bestimmende Rolle. Den Anspruchswchsel bezeichnet oft gerade der Wechsel des Materials oder der Bezugsquelle. Das ist etwa der Fall, wenn vor einer als Retabel dienenden Wandmalerei später ein spätgotischer Flügelaltar, bestimmt ein aufwändigeres städtisches Produkt, aufgestellt wurde. Manche Materialien weisen sogar auf Luxusansprüche oder auf zentrale Herstellungsorte hin. Solche sind z.B. Bronzetaufen, die in der Zips und in den sächsischen Städten Siebenbürgens<sup>18</sup> hergestellt wurden. In den jüngsten Forschungen erwiesen sich zwei Gesteinsarten, der Rotmarmor<sup>19</sup> und der besonders für Steinmetzarbeiten der Renaissance verwendete Ofner Margelstein<sup>20</sup> als Materialien, die immer im Landeszentrum bearbeitet wurden. Ihre Auftraggeber haben die hohen Herstellungs- und Transportkosten nicht gescheut – auch im Fall von Werken, die für Ausfuhr nach Polen oder Bosnien gefertigt wurden, und so eine Art Wirkungskreis der ungarischen Zentren bezeichnen. Es bleibt jedoch eine Frage, ob diese Wirkung die der Hofkunst oder eines Luxusgewerbes sein kann.

Da berührt man bereits die Frage der Hofkunst. Bereits vor und um 1200 ist anlässlich der wohl aus Paris des Königs Philipp August II. importierten Frühgotik die Rede, ebenso, wie im Fall des Gertrudisgrabs aus der Zisterze von Pilisszentkereszt, dessen Skulpturen ohne Zweifel auf Chartres oder Reims zurückgehen. Man soll fragen, ob diese Kunst im Dienst der Herrschaftsrepräsentation ebenso wie ihre babenbergischen Parallelen unter Herzog Leopold VI. mit Recht als Hofkunst bezeichnet werden können. Denn in dem Sinne, wie die Hofkunst unter Ludwig IX. in Paris und gleichzeitig am englischen Hof durch Aufträge an bürgerliche Künstler verwirklicht wurde, scheint diese Bezeichnung *avant la lettre* in beiden Beispielen verfrüht zu sein.<sup>21</sup> Es ist

eine kaum einfach zu beantwortende Frage, ob nach dem Mongoleneinfall in den von Béla IV. in Auftrag gegebenen hochgotischen Bauwerken, die etwa in der neugegründeten Stadt Buda entstanden oder in der Goldschmiedeproduktion an seinem Hof man Werke einer Hofkunst in demselben Sinn wie im gleichzeitigen Paris sehen kann. Wenn es keine diplomatischen Geschenke und Votivgaben des ungarischen Anjouhauses gäbe, die sich mit einigen Siegeln in Beziehung bringen lassen, hätte man keine Vorstellung von einer ungarischen Hofkunst des 14. Jahrhunderts. Wenn bereits ihre Lokalisierung etwa nach Buda, oder vielmehr nach dem von den Anjous bevorzugten Visegrád ungewiss ist, kann man über ihren städtischen Hintergrund nur wenig ahnen.

Eigentlich ist dieser Aspekt von der allgemein als ein konstanter Faktor betrachteten königlichen Kunstförderung in den Hintergrund gedrängt worden. Mit dem Künstler hat man trotz zahlreichen Quellenbelegen vor allem in Hofwerkstätten gerechnet. Erst jüngst, vor allem in der Beschäftigung mit der Hofkunst unter Sigismund von Luxemburg ist klar geworden, dass seine künstlerischen Unternehmungen eng mit seiner Stadtförderungspolitik zusammenhängen. Es scheint, dass er Künstler, die oft aus Städten zu seinen Unternehmungen zugeordnet wurden, nicht nur auf Kosten der städtischen Steuereinnahmen beschäftigte, sondern auch diejenigen, die er aus Paris, Köln, Nürnberg und aus süddeutschen Städten nach Ungarn geschickt hatte, als städtische Bürger niederlassen liess. Stilistische Zusammenhänge zwischen den wahrscheinlich als Bauschmuck des Sigismundschlosses von Buda geschaffenen Statuen und figürlichen Rotmarmorgrabmalern können u.a. auch so gedeutet werden, dass eine Steinmetzwerkstatt sowohl für die königliche Bauhütte als auch in der

<sup>18</sup> Ihre monographische Bearbeitung von BENKŐ, E.: *Erdély középkori barangjai és bronz keresztelődencéi* [Mittelalterliche Glocken und Bronzetaufen Siebenbürgens]. Budapest – Kolozsvár 2002.

<sup>19</sup> LŐVEI, P.: A tömött vörös mészkő – „vörös márvány” – a középkori magyarországi művészetben [Der dichte rote Kalkstein – „Rotmarmor” – in der Kunst des mittelalterlichen Ungarns]. In: *Ars Hungarica*, 20, 1992, Nr. 2, S. 3-28.

<sup>20</sup> ÁRPÁS, E. – EMSZT, G. – GÁLOS, M. – KERTÉSZ, P. – MAREK, I.: Az ún. Budakörnyéki márga és jelentősége a magyar építészettörténetben [Der sog. Margelstein aus der

Umgebung von Buda und seine Bedeutung in der Geschichte der Baukunst in Ungarn]. In: *Horler Miklós betvededik születésnapjára. Tanulmányok*. Budapest 1993, S. 239-258.

<sup>21</sup> Zum Begrifflichen s. vor allem BRÜCKLE, W.: Revision der Hofkunst. Zur Frage historistische Phänomene in der ausgehenden Kapetingerzeit und zum Problem des höfischen Pariser Stils. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, S. 404-434. Zur landesfürstlichen Repräsentationskunst s. SEEGER, U.: *Zisterzienser und Gotikrezeption. Die Bautätigkeit des Babenbergers Leopold VI. in Lilienfeld und Klosterneuburg*. Berlin 1997, vgl. auch meine Besprechung in: *Acta Historiae Artium*, 40, 1998, S. 117-119.

Luxusindustrie arbeitete. Entgegen früherer Traditionen der Lokalisierung – etwa nach Siebenbürgen – erscheint die zentrale Rolle von Buda heute auch in der Goldschmiedeproduktion als höchstwahrscheinlich. Buda wurde Residenzstadt erst seit dem Ende des ersten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts und ist als Hauptstadt dank der Initiative Sigismunds ausgebaut worden, der 1437 sogar die zur Unterbringung der Teilnehmer des Basler Konzils geeigneten Häuser zusammenschreiben liess. Die Entwicklung der Hauptstadt begann unter dem bestimmenden Einfluss von damals zur Herrschaft gelangten Nürnberger Finanzleuten, denen die Redaktion des Ofener Rechtsbuchs sowie die Städtereform Sigismunds zu verdanken ist. Im Jahr 1402 hat Buda sein bis dahin allgemein verbindliches Stapelrecht verloren und ist im 1405 erlassenen Städtedekret Sigismunds Teil eines das Land umfassenden Netzes gleichberechtigter königlicher Städte geworden. Der Auffassung, derentsprechend die Städte organische Glieder des Körpers des Landes sind und das Bürgertum auf dem Landtag wie die anderen Stände vertreten sein soll, hatten Interessenverschiedenheiten und Zersplitterung der ungarischen Städte Schranken gesetzt. Selbst die der Gerichtsbarkeit des Schatzmeisters unterordneten sieben königlichen Städte und die Bergstädte bildeten während des ganzen Mittelalters getrennte Gruppen.<sup>22</sup>

Unter anderen ist auch für die Kunstgeschichte von hoher Wichtigkeit, dass die Mehrheit der am meisten entwickelten Städte Ungarns in den Randgebieten, an auswärts führenden Verkehrsstrassen lag. Durch ihre Lage und ihre Handelsbeziehungen, denen besonders im 15. Jahrhundert, die stilistischen Tendenzen ihrer Kunst im Ganzen und Grossen zu entsprechen scheinen, bestimmen sie Regionen, deren Tragweite etwa ihren wirtschaftlichen Interessenskreis bezeichnet. Diesem entspricht etwa die im Ofener Stadtrecht angegebene, eine Entfernung von 8 Meilen (d.h. ungefähr 67 km) messende Bannmeile. Im Fall der dicht an der Grenze liegenden Städten setzen diese Marktkreise im eigentlichen Ausland fort,

wodurch die Rolle dieser Städte in der Bildung grenzüberschreitender Regionen am besten gekennzeichnet werden kann. Im Inneren weiss man wenig von Wechselbeziehungen unter den von den königlichen Städten bestimmten Regionen und auch die künstlerischen Zeugnisse sind allzu dezimiert, um daraus diesbezüglich Lehren zu ziehen. Deshalb ist der im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts zwischen der Elisabethkirche von Kaschau und den Siebenbürger Städten Klausenburg, Schässburg und Kronstadt nachweisbare Zusammenhang ein wichtiger Beleg für Verbindungen entlang der nicht nach der Landesmitte führenden Querstrassen. Nach dem Äusseren können Beziehungen, auch wenn schriftliche Quellen schweigen, durch klassische Methoden der Kunstgeschichte, wie Stilkritik, festgestellt werden. Um so mehr, als es sich in diesem Milieu meist um qualitätsmäßig hochstehende künstlerische Phänomene handelt: um künstlerisches Import, um Aufträge und um Migrationen von Künstlern. Seit dem 15. Jahrhundert haben die Städte offensichtlich stark an Bedeutung gewonnen: Sie sind die führende Kraft der künstlerischen Produktion einerseits, und bestimmender Faktor der Kunstgeographie andererseits geworden.

Eigentlich kann man erst zu dieser Zeit mit weniger oder mehr Wahrscheinlichkeit etwas über unser Thema aussagen. Denn wichtige Faktoren, die wohl eine Konstante bereits in früherer Zeit gebildet haben, sind schwer zu verfolgen. Dazu gehören Elemente der kirchlichen Topographie wie Diözesen und Archidiakonate, von denen wir ebenso wenig wie über die meist völlig vernichteten Bischofssitze wissen. Auch die Verhältnisse der geistlichen Orden sind völlig unklar. Während im Falle der älteren monastischen Orden keine übergreifende Organisationsformen in Frage kommen, hatten alle Bettelorden sogar ungarische Provinzen und meist eine innere geographische Einteilung, von denen man praktisch nichts weiß. Für uns erschien auch angesichts der kaum mehr rekonstruierbaren Elemente am wichtigsten, das Historische in der Kunstgeographie zu betonen.

<sup>22</sup> Zur kunsthistorischen Rolle der Städte und zu den umgreifenden Veränderungen im frühen 15. Jahrhundert s. bereits die Übersicht in: *Magyarországi művészet 1300 – 1470 körül* [Kunst in Ungarn um 1300 – 1470]. Hrsg. E. MAROSI. Budapest 1987, S. 58 ff. In den einleitenden Kapiteln dieser zusammenfassenden Darstellung wurde ein erster Versuch zu einer unter Berücksichtigung soziologischer Aspekte heraus-

gearbeiteten Kunstgeographie gemacht. Seitdem haben neue Erkenntnisse und Funde viel zu einer Bereicherung des damals entworfenen Gesamtbildes beigetragen, jedoch wenig am Prinzip verändert, dementsprechend man weder mit fest umgrenzten Regionen noch mit landschaftlich bedingten Konstanten zu tun hat.

## Medzi geografiou umenia a historickou geografiou. Uhorsko ako kráľovstvo a stavovský štát v stredoveku

### Resumé

Autor sa sústredil na otázku hraníc, vymedzujúcich rámec štúdia stredovekého umenia v Uhorsku (nemčina ani maďarčina nepozná rozdiel medzi termínmi *Uhorsko* a *Maďarsko*). Nie je rozhodnuté, či pritom ide o vonkajšie hranice, alebo o vnútorné členenie nadradenej jednotky („stredná Európa“). O hraniciach a geografickom členení sa v princípe a vo všeobecnosti dá uvažovať len ako o historických danostiach. Prvá štátna hranica Uhorska, poňatá v modernom zmysle ako demarkačná línia, bola dokázaná v neskorom 13. a v zmätených pomeroch raného 14. storočia na západnej strane voči oblastiam rakúskych vojvodov. Maďarský dejepis, vrátane dejepisu umenia, preukázal len malý zmysel pre regióny. Celkový obraz krajiny sa utváral inak, ako napríklad vo Francúzsku, kde sa v dejepise umenia namiesto skutočného správneho systému nostalgicky oživovali grófstva *ancien régime* alebo ako v nemeckej cisárskej ríši, kde dejepis umenia zvečňoval vojvodstvá. Štruktúra dejepisu umenia Uhorska sa organizovala podľa vzoru štátu, ktorého zakladatelia uplatnili centralizovaný systém hospodárstva, financií a dopravy. Pritom hrala významnú úlohu skutočnosť, že stredoveké umenie bolo najviac zničené práve v centrách krajiny. Rekonštrukcia postupovala centripetálne, teda podobne, ako sa v historických stavbách milénarnej výstavy stretli prvky z okrajových oblastí, aby znázornili to, čo voľakedy existovalo. Aj tu slúžila za základ centripetálna hypotéza o vyžarovaní a všeobecnej závislosti umenia vo všetkých kútoch krajiny – aj stredoveku sa teda pripisovala kultúrna jednota, ktorá sa do istej miery podobala tomu, čo charakterizovalo kultúrnu politiku neskorého 19. storočia. Anachronizmus tejto hypotézy prezrádza už len ňou potlačená skutočnosť, že do raného 15. storočia prakticky neexistovalo žiadne určité hlavné mesto krajiny.

Veľkou témou maďarského historického výskumu sa nestal ani tak región či krajina, ako skôr komitát, teda inštitúcia pôvodne šľachtického charakteru, ktorá sa prinajmenšom od osvietenstva podnes považuje za najtradičnejšiu. V čase milénia začali veľké projekty

monografií jednotlivých komitátov, ako aj historickej geografie neskorostredovekého Uhorska, čoskoro však uviazli. V tejto tradícii pokračoval György Györfy, ktorého *Historická geografia Uhorska arpádovskej doby* čaká na svoje pokračovanie. Dejiny komitátov, ktoré tvoria základné jednotky jeho historickej geografie, ukazujú podrobne, ako sa v konkrétnych prípadoch utvárala sieť kráľovských hradov a vlastníckych sfér šľachtických rodov. Najdôležitejším a najviac diskutovaným sa zdá byť veľká premena od počiatku 13. storočia, pričom šľachta tu vystupuje ako protívaha kráľovskej moci a šľachtický komitát ako paralela ku kráľovskému systému hradov. Interpretácia tejto premeny je o to dôležitejšia, že ide o genézu dlhej tradície dejín ústavy, teda uhorského stavovského štátu.

Tradíciu výskumu počiatkov uhorského stavovského štátu, zastúpená Györfym, ako aj marxistické tézy o „feudálnej anarchii“ a „rozdrobenosti“ prekonala dôkladná kritika Pála Engela. Engelov najdôležitejší záver bol, že sieť hradov a utváranie panských teritórií záviselo od premenlivého mocenského postavenia barónov a od hodností, ktoré im boli udelené. Modelové štúdie, ako najmä jeho monografia o šľachte komitátu Ung, založená na mimoriadne priaznivom stave prameňov, a aj elektronicky prístupná monumentálna prosopografia vysokej šľachty neskorého stredoveku, sú zatiaľ len v jednotlivých prípadoch používané orientačné pomôcky v mocenských pomeroch, ktoré sa vyznačovali všeličím, len nie stálosťou.

V súčasnom maďarskom dejepisectve – a v jeho stopách aj v dejepisectve umenia – sa teda otázky historickej geografie (a následne aj geografie umenia) javia ako principiálne podmienené sociálnymi dejinami. Na rôznych rovinách spoločnosti (napríklad na jednej strane na dvore, v kruhoch vysokej šľachty, v spoločnosti duchovných a v mestách, prepojených medzinárodnými obchodnými cestami, a na druhej strane medzi vidieckou šľachtou, či na dedinách, ktoré sotva mohli dosahovať rozhľad predchádzajúcich) treba vychádzať z celkom odlišného zmyslu geogra-

fických faktorov. Počas stredoveku znamenal významnú zmenu vznik a rozvoj miest. Až okolo roku 1400 sa dá doložiť, že tento sa stal dôležitým predpokladom rozvoja umeleckej tvorby aj na kráľovskom dvore, čo vcelku zodpovedá známym údajom o ich vývine. Treba teda rátať s podstatne zmenenou predstavou historickej vedy o stredovekých štruktúrach, pričom komunikačné schopnosti a mobilita rôznych vrstiev spoločnosti sa zásadným spôsobom odlišovali. Ich geografické prepojenia či lokalizovateľnosť teda závisia aj od ich spoločenského postavenia. Celé svety oddeľujú dvoranov, o ktorých pohyblivosti svedčia rekonštruovateľné kráľovské itineráre, či meštiackych obchodníkov a remeselníkov, disponujúcich široko rozvinutými vzťahmi, ako aj putujúcich intelektuálov od obcí, ktoré sotva dovideli za horizont najbližšieho trhoviska. Tu zlyhávajú tak hypotézy o podnehtoch, rozširovaných dvorským umením či prostred-

níctvom šľachtických patrónov na vidieku, ako aj tie o tvorivosti roľníckeho ľudu, ktoré boli inak tak dráhé romantickým predstavám o národnom umení.

Funkcie aj možnosti nielen miestnych, ale aj aristokratických stavebníkov a patrónov sa vôbec nechápu správne, ak sa im – s výnimkou zriedkavých jednotlivcov – pripisuje osobný vplyv napríklad podľa vzoru mýtizovaných mecenášov. Na tejto rovine treba oveľa viac rátať s prácou remeselníkov, zhromaždených v regionálnych centrách. Či už sú tieto centrá aj skutočne známe, alebo sa o ich prítomnosti dá usudzovať len na základe dedinskej produkcie či nástenných malieb, vysvitá z každodennej umeleckohistorickej skúsenosti s týmito regionálnymi javmi – niekedy na štylistickom základe, inokedy na základe použitého materiálu.

*Preklad I. Gerát*



## Vienna School Disciples and “The New Tasks” of Art History<sup>1</sup>

Ján BAKOŠ

### The Habsburg Dilemma

The inner contradictions in Alois Riegl's theoretical views are quite well known: for example, the contradiction between his belief in the continuity of evolution on the one hand and the idea of deep changes of “*Kunstwollen*” (will to form or artistic intention) on the other or between his objective scientism and historical relativism.<sup>2</sup> They cannot all be explained satisfactorily either as results of Riegl's personal intellectual evolution only or simply as an expression of changes in the Fin-de-siècle Viennese intellectual mentality.

Following Carl Schorske's excellent analysis,<sup>3</sup> the turn from scientific rationalism to vitalism or spiritualism can be regarded as the consequence of the shift of generations at the turn of the century, or in other words as the flight from the failed liberalism of the fathers to the new irrationalism, intolerance and belief in metaphysics on the side of the sons and grandsons. In that context Riegl's position can be located between optimistic and rationalist liberalism and

militant irrational nationalism. Such a position can be characterized as Fin-de-siècle pessimistic Modernism.<sup>4</sup> In spite of this, some of the crucial contradictions in Riegl's theory can be characterized as permanent and simultaneous antinomies in his theory rather than as consequences of historical changes.

Similarly, the methodological differences within the Vienna art history at the turn of century, including the views of Josef Strzygowski, cannot be explained purely psychologically as consequences of personal aversions. Dialectical polarities referring to the notion of art and its history as expression versus autonomy, spiritualism versus evolutionism or transcendental individualism versus impersonal determinism can be regarded rather as sublimations of the historical, cultural, ideological and even political tensions of that time. It is true, that the late Max Dvořák and the old Julius Schlosser, when confronted with the changed situation in the post war period had to transform Riegl's theoretical legacy. In contrast, Strzygowski's severe criticism of the Vienna School, his rejection of its linear notion of history, the merciless

<sup>1</sup> The essay represents a modified version of the paper “The Vienna School of Art History and the Idea of ‘Kunstlandschaft’” read at the Thirtieth International Congress of the History of Art, London, 3 – 8 September 2000, Section 1 “Time and Place. The Geohistory of Art”.

<sup>2</sup> See BAKOŠ, J.: The Vienna School's Views of the Structure of the Art Historical Process. In: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4. – 10. September 1983. Wien – Köln – Graz 1984, Vol. 1, pp. 117-119.

<sup>3</sup> SCHORSKE, C. E.: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York 1981; SCHORSKE, C. E.: Austrian Aesthetic Culture 1870 – 1914. A Historian's Reflection. In: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4. – 10. September 1983. Wien – Köln – Graz 1984, Vol. 9, Eröffnungs- und Plenarvorträge, pp. 27-40.

<sup>4</sup> SAUERLÄNDER, W.: Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle. In: *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Eds. R. BAUER – E. HEFTRICH – H. KOOPMANN – W. RASCH – W. SAUERLÄNDER – A. SCHMOLL gen. EISENWERTH. Frankfurt a. M. 1977, pp. 125-139.

pilloring of Vienna School Eurocentrism, or the accusation of Vienna School humanism of hegemonism, and Strzygowski's attempt to replace the Vienna School diachronic model of the history of art with a synchronic and global idea of world art and multicultural pluralism displayed the deep simultaneous ideological differences within Viennese art historical thinking at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Strzygowski's polemics against Riegl and his adherents, his attack against centralism also targeted the internationalism or cosmopolitanism of Riegl's school. Unmasking it as a hidden hegemonism, he replaced it with racialism.<sup>5</sup> In Dagobert Frey's words Strzygowski distinguished big racially determined cultural circles of the whole globe (*“die rassisch bedingten grossen Kulturkreise des ganzen Erdraumes”*).<sup>6</sup> Paradoxically enough, it is Riegl and not Strzygowski who has been held responsible for nationalism in art history and regarded even as the initiator of the nationalistically interpreted geohistory of art.<sup>7</sup> That paradox can be explained not only as a consequence of Riegl's leading position within the Vienna School or in the contemporary German art history in general, but also by his doctrine of art history as an objective science. Moreover, it was just the synthesis of scientism with historicism, or universalism with historical relativism characteristic of the Vienna School and Riegl in particular that resulted in the antinomy “cosmopolitanism versus nationalism”. It was no coincidence that the implicit antinomy of the Vienna School of art history just mentioned was identical with the main dilemma of Habsburg cultural policy at the turn of the century.<sup>8</sup> The multinational monarchy had to cope

with rising nationalist movements at that time. The ideology of internationalism was one of the tools of the Monarchy against nationalist particularisms. That is why the theoretical antinomy “scientism versus historicism” or “universalism versus particularism” can be regarded as a projection of the culture political dilemma of the official ideology of the Habsburg Monarchy, that is “cosmopolitanism versus nationalism” into the seemingly impartial methodological structure of the Viennese school.

Consequently, the theoretical antinomy “universalism versus historical relativism” regarded as a projection of the official ideological dilemma “cosmopolitanism versus nationalism” was not limited to Riegl's theory. It was present also in Dvořák's model of *“Geistesgeschichte”*, that is of the history of art as the history of ideas. Mitchell Schwarzer analysing Dvořák's art historiography characterized it as a *“cosmopolitan theory of difference”*.<sup>9</sup> According to Schwarzer Dvořák replaced Riegl's belief in homogeneity of *“Kunstwollen”* by the idea of dialectical competition, *“the notion of... the struggle between competing Weltanschauungen... emblematic of the diversity within the modern European nation states”*.<sup>10</sup> Thus, Dvořák tried to harmonize the cosmopolitan-nationalist dilemma by means of dialectics. Nevertheless, Dvořák also revised Riegl's notion of the supra-personal nature of the national *“will to form”*. Schwarzer characterized it as follows: *“Dvořák regarded history as the progressive revelation of the spirit of a national people within the acts and creations of individuals.”*<sup>11</sup> Irrespective of his spiritual interpretation focusing on the work of great artists (Giotto, Dürer, Schongauer, Brueghel d. Ä., El Gre-

<sup>5</sup> See FRODL-KRAFT, E.: Eine Aporie und Versuch ihrer Deutung: Josef Strzygowski – Julius v. Schlosser. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42, 1989, pp. 7-50.

<sup>6</sup> FREY, D.: Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte. In: FREY, D.: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien 1946, p. 63.

<sup>7</sup> LARSSON, L. O.: Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930*. Ed. L. DITTMANN. Stuttgart 1985, s. 175; BAKOŠ, J.: Alois Riegl – otec umeleckohistorického nacionalizmu? [Alois Riegl – Vater des kunsthistorischen Nationalismus?]. In: *Regnum Bobemiae et Sacrum Romanum Imperium*. Sborník k počtě Jiřího Kuthana. Praha 2005, pp. 339-408.

<sup>8</sup> BAKOŠ 2005 (see in note 7), p. 406. See also BAKOŠ, J.: From Universalism to Nationalism. Transformations of Vienna School Ideas in Central Europe. In: BORN, R. – JANATKOVÁ, A. – LABUDA, A. S. (eds.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Berlin 2004, pp. 79-86.

<sup>9</sup> SCHWARZER, M.: Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography. In: *The Art Bulletin*, 24, 1992, No. 4, pp. 669-678.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 674.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 671. See also BAKOŠ, J.: Max Dvořák – a neglected re-visionist. In: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Wien – Köln – Weimar 2004, p. 67.

co, Tintoretto) Dvořák made a clear step towards the individualist conception of the history of art as articulated a little later by Julius Schlosser. Both, “*cosmopolitan difference*” as well as the trend towards aristocratic individualism had as a consequence, that “*Dvořák’s texts undermined notions of... isolationist nationalism*” as Michell Schwarzer put it.<sup>12</sup>

### “New Tasks”

Symptomatically, it was the generation of Dvořák’s pupils born in the eighties, namely Karl Maria Swoboda (1889) and Dagobert Frey (1883), that replaced the “spirit of the age” (“*Zeitgeist*”) with the “spirit of the people” (“*Volksgeist*”) and transformed Dvořák’s history of world views into a nationalist version of the geohistory of art. In addition, both Swoboda and Frey were also influenced by Dvořák’s and Schlosser’s adversary Josef Strzygowski and intentionally attempted to harmonize the diachronic approach to the history of art with the synchronic one, or in other words, to synthesize “*Geistesgeschichte*” (“history of ideas”) with a polyphonic art historical geography.<sup>13</sup>

It is known that Riegl was appreciated by Dagobert Frey and K. M. Swoboda for starting “*systematic research into so-called art historical constants*” conceived of as national phenomena.<sup>14</sup> Nevertheless, Riegl’s suggestions (“*Ansätze*”) were developed further by the next generation led by Max Dvořák and Wilhelm Pinder (“*an deren Spitze stehen Max Dvořák und Wilhelm Pinder*”), according to K. M. Swoboda.<sup>15</sup> In spite of that, Dvořák and Pinder proceeded rather

intuitively without any explicit theory (“*ging hierin intuitiv, ohne theoretische Grundlegung vor. Dvořák und Pinder haben in dieser Zeit über Theorie sehr wenig nachgedacht*”).<sup>16</sup> As a consequence, the theoretical reflection and further elaboration of Dvořák’s and Pinder’s brilliant legacy represented “the new task” (“*neue Aufgabe*”) of art history, according to K. M. Swoboda and Dagobert Frey. “*Heute ist es Aufgabe, diese genialen Anläufe in voller wissenschaftlicher Breite fruchtbar zu machen, den Gang der Wissenschaft, ihre Arbeitsmethoden, theoretischen Überlegungen nach ihnen zu orientieren*”, declared K. M. Swoboda in his inaugural lecture at Prague University in 1934.<sup>17</sup>

Nevertheless, in order to overcome Riegl’s autonomist approach and, at the same time, to include Julius Schlosser’s and Hans Sedlmayr’s monadic approach (their focusing on the study of a single work of art)<sup>18</sup> into the new doctrine, K. M. Swoboda saw the main art historical task of his time in the examination of art historical constants (“*Erforschung der sogenannten kunsthistorischen Konstanten*”).<sup>19</sup> According to him, the previous concentration of art historical research on the diachronic dimension of the history of art (“*die entwicklungsgeschichtliche Einstellung*”), i.e. the reconstruction of abstract evolutionary chains must be replaced with the study of ethnic and territorial constants (“*nationale Charaktere*” and “*die ‘künstlerische Konstante’ eines Ortes, einer Landschaft*”).<sup>20</sup> Thus, the main task of art history is to examine: “*Welches ist trotz allem geschichtlichen Wandel der sich gleichbleibende Charakter der Kunst eines Volkes, einer Landschaft, einer Stadt.*”<sup>21</sup> Consequently, the examination of the rela-

<sup>12</sup> Ibidem, p. 676.

<sup>13</sup> FREY, D.: Bemerkungen zur Wiener Schule der Kunstwissenschaft. In: *Dagobert Frey 1888 – 1962. Eine Erinnerungsschrift*. Kiel 1962, p. 15; FREY, D.: Selbstdarstellung von Dagobert Frey. In: *Österreichische Geschichtswissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Innsbruck 1951, Vol. 2., pp. 47-75; BENESCH, O.: Karl Maria Swoboda’s Stellung in der Wiener kunsthistorischen Schule. In: *Festschrift Karl M. Swoboda*. Wien – Wiesbaden 1959, p. 5.

<sup>14</sup> SWOBODA, K. M.: Neue Aufgaben der Kunstgeschichte. In: SWOBODA, K. M.: *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte*. Brünn – Prag – Leipzig – Wien 1935, p. 21.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>18</sup> As articulated in SCHLOSSER, J. von: Ein Lebenskommentar. In: JAHN, J. (ed.): *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig 1924, pp. 95-134; SEDLMAYR, H.: Zu einer strengen Kunstwissenschaft. In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. Wien 1931, Vol. 1. (reprinted in SEDLMAYR, H.: *Kunst und Wahrheit*. Hamburg 1958, pp. 35-70).

<sup>19</sup> SWOBODA 1935 (see in note 14), p. 21.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 21; SWOBODA, K. M.: Kunst und Nation. In: *Nation und Staat*. Wien 1936, pp. 439-440.

<sup>21</sup> SWOBODA 1935 (see in note 14), p. 21.



tionships between art and spiritual culture must be replaced with the study of the historical context and the relationship of art to all parts of culture, society, economy or religion (“Anstelle von schematischen Entwicklungsreihen... soll eine Darstellung der realen historischen Zusammenhänge treten... der Zusammenhänge, die zu anderen Kultursektoren hinüber führen, wie Wirtschaft, Gesellschaft, Religion”).<sup>22</sup> In other words, Dvořák’s and Pinder’s “Geistesgeschichte” was regarded as too general or abstract and handicapped by the immanent idea of the historical process of art and the unrealistic notion of “world view”: “Die Kunstgeschichte hat da... sehr vieles nachzuholen, ... als sie allen künstlerischen Wandel nur als immanenten Ablauf sah oder als man in ihrer geistesgeschichtlichen Epoche Verwandtschaften des Geschehens auf verschiedenen kulturellen Ebenen bloss mit sehr unrealem Begriff der Weltanschauung zu erklären versuchte.”<sup>23</sup> As a result, art history had to be improved by means of collaboration with neighbouring sciences such as history, philology, anthropology or ethnology. Symptomatically, Swoboda’s plea for the participation of art history in a new science on man and human culture (“eine neue entstehende Wissenschaft vom Menschen, von menschlicher Kultur”)<sup>24</sup> implied the change of art history into a branch of a racial and metaphysical ethnology (“Volksforschung”).<sup>25</sup>

Dagobert Frey shared with Swoboda the rejection of Riegl’s autonomism and Dvořák’s pure spiritualism,<sup>26</sup> nevertheless, he added to Swoboda’s revision also the critique of Schlosser’s individualism and his aristocratic idea that popular art could result from so-called high art only and not the other way round. According to Dagobert Frey, the belief in an independent evolution of art (“immanenten Vorgang”) must be replaced with the specification of the true carriers

(“historische Träger der Entwicklung” or “reale Träger”) of the history of art. In spite of the fact that art consists in uniqueness and depends on the individual nature of an artist (“die Kunst ist... an die schöpferische Persönlichkeit gebunden und in der personalen Einmaligkeit und Einzigartigkeit des Individuums begründet”)<sup>27</sup>, social collective subjects (“Kollektivsubjekte der Gemeinschaft”) or social groups (“die soziale Gruppe”) such as “nations” and “peoples” or “tribes” must be regarded as the true carriers of the history of art, according to Frey.

Nevertheless, “the new tasks” K. M. Swoboda and Dagobert Frey had to cope with were not only of a theoretical, but also of the practical nature. In 1931 Dagobert Frey was offered a chair at Wrocław University and he accepted it. Three years later Dvořák’s former assistant K. M. Swoboda changed to the German University in Prague. In their new posts, Frey and Swoboda were faced with a new methodological problem, namely the problem of regional art. In order to cope with the question of the specific character of the art of a particular province, Dvořák’s followers decided to synthesize the Vienna School diachronic evolutionary model of the history of art with a synchronic one based on the axiom of geographical organisms. Adjusting Strzygowski’s global comparatistics (“vergleichende Kunstgeographie”) to the needs of regional or local geohistory they also adopted the Enlightenment “meta-historical construct” of the “Kunstlandschaft” (“art region”).<sup>28</sup>

## Geography of Art and Politics

Thanks to Reiner Haussner, Herbert Beck and Horst Bredekamp, Lars Olof Larsson, Marlite Halbertsma, Heinrich Dilly, Adam S. Labuda, Jutta Held

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> SWOBODA, K. M.: *Zum deutschen Anteil an der Kunst der Sudetenländer. Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpatenraum*. Brünn – Leipzig 1938, Vol. 1, p. 26.

<sup>24</sup> SWOBODA 1935 (see in note 14), p. 21.

<sup>25</sup> See also BACHMANN, E.: *Sudetenländische Kunsträume im 13. Jahrhundert. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Volksforschung im deutschen Südosten*. Brünn – Leipzig 1941.

<sup>26</sup> FREY, D.: Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes. In: *Deutsche Vierteljahres-*

*schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 16, 1938, pp. 1-74 (reprinted in Darmstadt in 1970). See also FREY 1946 (see in note 6).

<sup>27</sup> FREY 1938 (see in note 26), p. 9.

<sup>28</sup> More about the notion ‘Kunstlandschaft’ see HAUSSNER, R.: *Kunstgeographie und Kunstlandschaft*. In: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*. Darmstadt 1969, Vol. 9, pp. 38-46; SAUERLÄNDER, W.: *Die Geographie der Stile*. In: *Probleme und Methoden der Klassifizierung*. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4. – 10. September 1983. Wien – Köln – Graz 1985, Vol. 3, p. 34.

and others<sup>29</sup> we have been well informed about nationalism as the main trend of European and particularly German art history in the thirties and forties. As is well known, it found its manifestation in the concept of “national styles”.<sup>30</sup> The rise of art historical geography at that time represented another expression of nationalism and was soon transformed into one of the means of ideological justification of expansionism. In Olof Larsson’s words, the history of national styles was closely connected with the geography of art (“*Die Kunstgeschichte der Nationalstile stand in engem Zusammenhang mit der Kunstgeographie*”),<sup>31</sup> and to show that the borders of art regions differed from political borders was an important goal of the geography of art (“*Ein wichtiges Ziel der Kunsttopographie... war es... nachzuweisen, dass die Grenzen der Kunstlandschaften anders verlaufen als die politischen Grenzen des 20. Jahrhunderts*”).<sup>32</sup> Marlite Halberstma speaking about the political nature of the geography of art (“*Dieser politische Charakter der Kunstgeographie*”) came to the conclusion that the relationship landscape-art implies automatically the relationship people-art (“*die Beziehung Landschaft-Kunst impliziert beinahe automatisch die Beziehung Volk-Kunst*”).<sup>33</sup> And Horst Bredekamp referring to the particular concept of “*Kunstlandschaft*” expressed it as follows: the concept of “art

region” was needed in order to delimit national art (“*der Begriff der Kunstlandschaft war zweifellos vonnoten zur Abgrenzung der nationalen Kunst... Die Darstellung einer nationalen, deutschen Kunst bedürfte methodisch des Nachweises regionaler Eigentümlichkeiten, d.h. landschaftlicher Besonderheiten nach Form und Wesen*”).<sup>34</sup> As a consequence, the notion “*Kunstlandschaft*” served to legitimate power political claims (“*zur Legitimation machtpolitischer Ansprüche*”).<sup>35</sup> In other words, it was a means of symbolic annexation of a territory.

It is known that the geography of art was one of the main themes of the 13<sup>th</sup> International Congress of art historians in Stockholm in 1933. For the first time an attempt to articulate theoretical principles of the geohistory of art was made by Paul Frankl at the Congress.<sup>36</sup> Contrasting synchronic art geography with diachronic art history he regarded the geohistory of art as a legitimate branch or a specialized sub-discipline of art science (“*Kunstwissenschaft*”) with the same rights as the theory of art and the psychology of art or art history.<sup>37</sup> The organizer of the Congress Johnny Roosval, transforming Strzygowski’s notion of racially conditioned art geographical zones into the idea of “arte dominia” and geographical “blocks” that transcended the borders of states, explicitly refused to identify art geographical regions with national ter-

<sup>29</sup> HAUSSHERR 1969 (see in note 28); HAUSSHERR, R.: Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten. In: *Rheinische Vierteljahrsblätter*. Bonn 1970, Vol. 34, pp. 158-171; BECK, H. – BREDEKAMP, H.: Der Mittelrhein als Kunstlandschaft. In: *Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1975; LARSSON 1985 (see in note 7); HALBERTSMA, M.: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*. Worms 1992 (Dutch original published in Groningen 1985); DILLY, H.: *Deutsche Kunsthistoriker 1933 – 1945*. München – Berlin 1988; LABUDA, A. S.: ...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und grossartige Kolonialkunst... In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56, 1993, No. 1, pp. 1-17; LABUDA, A. S.: Einleitende Bemerkungen zur Rolle des nationalen Gedankens in der Kunstgeschichtsschreibung. In: BORN – JANATKOVÁ – LABUDA 2004 (see in note 8), pp. 31-40; HELD, J.: Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität. In: *Kunst und Politik*, 5, 2003, pp. 17-59; DRUDE, Ch. – KOHLE, H. (eds.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 – 1980*. München – Berlin 2004; DOLL, N. – FUHRMEISTER, Ch. – SPRENGER, M. H. (eds.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar 2005.

<sup>30</sup> LARSSON 1985 (see in note 7), pp. 170-184.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>33</sup> HALBERTSMA 1992 (see in note 29), pp. 108-110.

<sup>34</sup> BECK – BREDEKAMP 1975 (see in note 29), p. 31.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> See the comment by HALBERTSMA 1992 (see in note 29), p. 112-113; and LARSSON 1985 (see in note 7), pp. 172-173.

<sup>37</sup> FRANKL, P.: Die Aufgaben der Kunstgeographie. In: *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art. Résumés des communications présentés au congrès*. Stockholm 1933, pp. 86-88. A larger version in FRANKL, P.: *Das System der Kunstwissenschaft*. Brünn – Leipzig 1938, pp. 893-942.

ritories: “*Sans nous occuper des limites des nations, des langues et des races, essayons de fixer les limites d’un territoire d’un commun gout...*”.<sup>38</sup> Nevertheless, Roosval’s attempt to offer an autonomous version of the geo-history of art was not successful. The Congress as well as the German art historical scene was dominated by the nationalist paradigm at that time.

The magic power of metaphysical determinism over art historians in the thirties can be understood as a token of the predominance of ideology over science in art history. Instead of explaining art historical or art geographical constants as the effects of very particular historical causes, as results of the work of individual masters and the activity of their workshops, as the impact of local traditions, products of the migrations of artists or as the result of particular commissions or patronage<sup>39</sup> they were subscribed to abstract constructs and metaphysical collective personalities such as “*Volk*”, “*Nation*” or “*Stamm*” regarded as the only plausible explanations (“*Erklärungsgründe*”) of art historical phenomena. According to Dagobert Frey,<sup>40</sup> the involvement of art historians in national ideology should be regarded as a fulfilment of the necessary task that resulted from the process of national differentiation (“*Prozess einer zunehmenden nationalen Differenzierung und Aussonderung innerhalb der abendländischen Völkerfamilie*”) that also redirected art history into new ways (“*...hat auch der Kunstgeschichte*

*neue Wege gewiesen*”).<sup>41</sup> What was the contribution to that movement by Viennese art historians? How did they harmonize the new nationalistic tasks of art history with the Austrian universalist tradition or with the old dilemma “cosmopolitanism versus nationalism” symptomatic of the Habsburg educated bureaucracy?

## New Destinations

### *Vienna University Standpoint*

The successor of Julius Schlosser to the chair of art history at Vienna University Hans Sedlmayr repeatedly demonstrated his loyalty to the ideology of Pan-German nationalism. Not only in an explicit and spectacular way in the homage volume devoted to Pinder in 1938,<sup>42</sup> but also before the “Anschluss” of Austria to the German Third Reich. Already in the paper “*Österreichs bildende Kunst*” (1936) or in the article “*Die Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst*” (1937)<sup>43</sup> he claimed that Austria was a part of the German art territory (“*Teilgebiet der deutschen Kunst*”). Nevertheless, according to him, Austrian art represented an independent (“*eigengesetzlicher*”) part of German art.<sup>44</sup> Admitting though, that Austrian art was one the voices in the whole symphony of German art (“*Stimme in der Gesamt-‘symphonie’ der deutschen Kunst*”),<sup>45</sup> Sedlmayr stated at that

<sup>38</sup> ROOSVAL, J.: Le nord Baltique comme domaine artistique homogène et sa situation dans le bloc Saxon-Baltique. In: *Actes du XIIIe congrès international d’histoire de l’art. Résumés des communications présentés au congrès*. Stockholm 1933, pp. 96-97. See also comments by LARSSON 1985 (see in note 7), pp. 172-173; and HALBERTSMA 1992 (see in note 29), pp. 112-113.

<sup>39</sup> See HAUSSHERR 1970 (see in note 29), pp. 164, 168-171; BECK – BREDEKAMP 1975 (see in note 29), pp. 30-40; LARSSON 1985 (see in note 7), pp. 180-184.

<sup>40</sup> FREY 1938 (see in note 26), pp. 5-6.

<sup>41</sup> FREY 1946 (see in note 6), p. 61.

<sup>42</sup> SEDLMAYR, H.: Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst. In: *Festschrift für Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstage*. Leipzig 1938, pp. 9-10. More about Sedlmayr’s ideological position see SCHNEIDER, N.: Hans Sedlmayr (1896 – 1984). In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Ed. H. DILLY. Berlin 1990, pp. 272-273; OTTENBA-

CHER, A.: Kunstgeschichte in ihrer Zeit. Zu Hans Sedlmayrs „abendländischer“ Sendung. In: *Kritische Berichte*, 29, 2001, No. 3, pp. 71-86; AURENHAMMER, H.: Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938 – 1945. In: *Kunst und Politik*, 5, 2003, pp. 161-193; AURENHAMMER, H.: Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus. In: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004). Wien – Köln – Weimar 2004, pp. 18-49. See also WOOD, Ch. S.: “Introduction”. In: *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in 1930s*. Ed. Ch. S. WOOD. New York 2000, p. 36.

<sup>43</sup> SEDLMAYR, H.: Österreichs bildende Kunst (1936) (reprinted in SEDLMAYR, H.: *Epochen und Werke*. Wien – München 1960, Vol. 2, pp. 266-286); SEDLMAYR, H.: Die Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst. In: *Forschungen und Fortschritte*, 13, 1937, pp. 418-419.

<sup>44</sup> SEDLMAYR 1960 (see in note 43), p. 284.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 286.

time, that Austrian art could be regarded neither as the pure product of German tribes (“*Stämme*”) nor their mixture as represented by Austrian people (“*das österreichische Volkstum*”). He specified the particular nature of Austrian art precisely as its ability to cope with international, that is European artistic ideas: “*Die Eigenart der österreichischen Kunst äussert sich... darin, welche der grossen europäischen Formgedanken hier abgelehnt und aufgenommen worden sind... wie sie sich in diesem geistigen Klima und Boden verwandelt haben.*”<sup>46</sup> In addition, Sedlmayr also took up an attitude to the crucial question of nationalist art history, that is on the relationship between popular and high art. Avoiding acceptance of the official vulgar ethnological idea of art, he attempted to find a compromise between the populist view of art and the aristocratic theory of artistic creation. There was a connection and exchange or a circulation (“*Kreislauf*”) between the history of popular and high art, according to Sedlmayr: “*Die Geschichte der hohen Kunst wird ein Bündnis mit der Geschichte der Volkskunst eingehen... der Austausch zwischen oben und unten...*”<sup>47</sup> Nevertheless, despite admitting the active historical role and artistic quality of popular art, Sedlmayr maintains loyalty to Schlosser’s aristocratic individualism. According to him, the true works of art existing in all strata of popular art are the products of individual masters. Consequently, high art creates the history of art and determines our image of it. (“*Die hohe Kunst bestimmt unser Bild der Kunstgeschichte mit Recht, denn sie ist es, die ‘Epoche macht’... echte Kunstwerke gibt es in jeder Schichte des volklichen Schaffens, in jedem seiner Bezirke sind sie – soviel wissen wir gewiss – das Werk individueller Meister.*”)<sup>48</sup>

Thus, Sedlmayr’s papers mentioned above testify that he not only attempted to reconcile aristocratic individualism with ethnic nationalism, but that his

idea of “*Reichsstil*” as articulated already in 1936 and further developed in 1938 was used as a means to transform his Habsburg nostalgia into Pan-German hegemonism.<sup>49</sup>

#### *The Prague German University Standpoint*

In contrast to Sedlmayr, the holder of the chair in art history at the German University in Prague K. M. Swoboda fulfilled the “new tasks” much more explicitly.<sup>50</sup> He conceived them as national questions (“*nationale Fragestellungen*”) or the question concerning the German national roots of art (“*Die Frage nach den Wurzeln der Kunst... im deutschen Volkstum*”).<sup>51</sup> Starting from the conviction that the present art history had been transformed into a part of the general science on nations (“*Die Kunstwissenschaft ist wie alle Kulturwissenschaften heute im Begriffe, sich einer übergreifenden Wissenschaft von den Nationen, ihren Lebensgesetzen unterzuordnen.*”),<sup>52</sup> he came to the conclusion that the notion “people” became the crucial term also for art history. Contrary to Sedlmayr’s version of aristocratic individualism, Swoboda endorsed the populist idea that art was an expression of a people and, as a consequence, the particular nature of great artistic achievements had been determined essentially by people (“*die Eigenart gerade der grossen künstlerischen Leistung grundsätzlich vom Volkstum her bestimmt ist*”).<sup>53</sup> Whereas Sedlmayr studied the active role of Austrian art in the development of German art, Swoboda concentrated on an opposite problem, namely the problem of German participation in the history of art of one of the German borderlands, the so-called “*Sudetetenländer*” (the present Bohemia and Moravia). According to Swoboda, such borderlands as the Sudeten- or Karpathenländer represented specific phenom-

<sup>46</sup> Ibidem, p. 284.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 283.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> More about “Reichsstil” see LORENZ, H.: Der habsburgische “Reichsstil” – Mythos und Realität. In: GAEHTGENS, T. (ed.): *Akten des XXVII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992*. Berlin 1993, Vol. 2, pp. 163-172; POL- LERROSS, F. (ed.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*. Wien 1995.

<sup>50</sup> See before all SWOBODA 1938 (see in note 23); SWOBODA, K. M.: *Die deutsche bildende Kunst als gestaltende Kraft in böhmisch-mährischen Raum*. 1939.

<sup>51</sup> SWOBODA 1938 (see in note 23), p. 7.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

ena (“Sonderlandschaften”), characterized by a particular nature of their art. On the other hand, due to the decisive role played by what he called “realhistorischen Zusammenhänge” (real historical context) such as the history of politics, economics, religion and settlement or colonization in the history of art, the art of the eastern German borderlands or “cultural provinces” (in Hermann Aubins words) was decisively determined by the German Empire and German people, according to Swoboda. As a consequence, the “artistic regions” of that kind were parts of German art and represented its particular geographical variants: “nur landschaftliche Schattierungen”<sup>54</sup>, ... “durch das deutsche Kunstwollen mitbestimmt”.<sup>55</sup> In spite of that, the particular art historical character of the “eastern German provinces”, its “Ostraumcharakter”<sup>56</sup> in general and “sudetenländische Sonderzüge” (specific features of the Sudetenland)<sup>57</sup> in particular could not be explained in its totality by their “real historical links” only since particular historical relations were the decisive, but not the only ones. (“Die realhistorischen Bindungen sind die bestimmendsten... aber nicht die einzigen.”)<sup>58</sup> It was also the result of the encounter of Slavs with German people, characterized by cooperation on the one hand and conflicts on the other. Or in other words, the specificity of the “Sudeten” art region was also shaped by a racial mixture of inhabitants of that region,<sup>59</sup> wherein the German element played the leading role despite its minority position. According to Swoboda, the specific character of the art and the particular and relatively uniform racial nature of the inhabitants of the Sudetenland shows that the geographical research into art must also take into consideration the racial map of Europe. (“Es entsteht nun die Frage nach der Erklärung der sudetenländischen Kunst zugehörigen

*Sonderzüge... das Sudetengebiet [ist] nicht seinem Volkstum, wohl aber seinem Menschenschlag nach verhältnismässig einheitlich. Es ist vorwiegend von Rundschädeln, Menschen der sogenannten alpinen Rasse besiedelt... Bei kunstgeographischen Überlegungen [muss] also auch die Rassenkarte Europas zu Rate gezogen werden.”*)<sup>60</sup>

As seen, Swoboda combined the concrete historical approach with a metaphysical biological or racial interpretation in order to harmonize Pan-German hegemonism with the regional (“sudetenländisch”) patriotism. Nevertheless, the majority of Swoboda’s ideas mentioned above were published before 1939. Thus, it can be said that at that time he actively participated in a symbolic preparation for the annexation of Bohemia and Moravia to Nazi Germany. In contrast to that, Swoboda’s practical activity while in Prague was in favour of the Czechs. He actively helped Czech art historians to rescue the national cultural heritage.<sup>61</sup> Repaying him for this, Czech art historians supported Swoboda’s post war rehabilitation and enabled him to take over the chair of the art historical institute at Vienna University in 1946.<sup>62</sup>

#### *The Breslau University Point of View*

Simultaneously with K. M. Swoboda in Prague, the professor of art history at Breslau/Wrocław University Dagobert Frey materialized the “new tasks” of the historiography of art by means of the analysis of the particular nature of art in Silesia (“Eigenart schlesischer Kunst” or “landschaftliche Eigenart Schlesiens”).<sup>63</sup> In the paper “Schlesiens künstlerisches Antlitz” (1938) he came to the conclusion that the art of Silesia was characterized by a constant formal character (“eine überraschende Konstanz, welche gleiche Grundzüge unter

<sup>54</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 39.

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

<sup>59</sup> Ibidem, p. 39: “...das Sudetengebiet (ist) nicht seinem Volkstum, wohl aber seinem Menschenschlag nach verhältnismässig einheitlich.”

<sup>60</sup> Ibidem, pp. 39-40.

<sup>61</sup> See VLNAS, V.: Diplomacie viržinky a koňaku. Josef Cibulka 1939 – 1945: Skica k portrétu ředitele Národní galerie. In: *Vita nostra revue*, 9, 2000, No. 2, p. 37.

<sup>62</sup> CANZ, S.: Karl Maria Swoboda (1889 – 1977). Kunsthistoriker, Wissenschaftler zwischen Wien und Prag. In: GLETTNER, M. – MÍŠKOVÁ, A. (eds.): *Prager Professoren 1938 – 1948. Zwischen Wissenschaft und Politik*. Essen 2001, pp. 186-188; AURENHAMMER 2004 (see in note 42), pp. 50-52.

<sup>63</sup> See FREY 1951 (see in note 13), pp. 89, 92.

verschiedener stilistischer Formgebung erkennen liess”).<sup>64</sup> Nevertheless, he did not regard Silesian art as the result of external influences coming from neighbouring Prussia. He derived its particular nature from its position in the Central European space and its specific cultural structure (“*Die Eigenart schlesischer Kunst ... aus der Stellung Schlesiens im gesamten ostmitteleuropäischen Raum und dessen besonderer kultureller Strukturierung...*”).<sup>65</sup> As we see, Frey shared with Swoboda not only the belief in the specificity of a particular art region (“*Kunstlandschaft Schlesien*”), but also the conviction that the whole “east central European zone” represented a border zone (“*Grenzgebiet*”) of German art and therefore could be regarded as a specific artistic phenomenon. Nevertheless, Frey not only contributed a great deal to knowledge of a particular art geographical phenomenon (“*Kunstlandschaft*”), he also elevated the study of a provincial art from a local question to the position of a general art historical problem.<sup>66</sup> In that sense no other than Frey materialized the ideal expressed by Swoboda of raising new art historical tasks to the level of a general theory. In his paper “*Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*” (1938)<sup>67</sup>, and a little later in the essay “*Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte*”, published ex post in his book *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, in 1946,<sup>68</sup> Frey regarded the idea of “national styles” or the problems of art geography as the fundamental questions of art history. Analysing methodological initiatives in art history, Frey came to the conclusion that both

the diachronic approach (stressing historical changes and claiming universal nature of the evolution of art) as well as the synchronic one (focusing on constants and emphasizing national or regional differences in art) were equally justified.<sup>69</sup> He regarded the search for the active forces of development (“*die aktiven Kräfte der Entwicklung*”) as a legitimate objective of art history.<sup>70</sup> Nevertheless, such collective subjects or carriers (“*Kollektivsubjekte*”) of the history of art as the tribe, people or nation (“*die Gemeinschaftsformen von Stamm, Volk, Nation*”) should not be conceived of as automatically given essence,<sup>72</sup> but as dynamic historical formations (“*als werdende und wandelbare geschichtliche Bildungen... nicht als apriorische Gegebenheiten*”).<sup>73</sup> Thus, all art historical constants including geographical ones were historically arising and changing phenomena, according to Frey.<sup>74</sup> As a result, art cannot be regarded as an outcome of a nation, but as an active means of creating a nation, according to Frey (“*Die Kunst ist nicht Ausfluss der Nation, sondern Gestaltungsform der Nation, durch die erst die Nation mitbestimmt wird*”).<sup>75</sup> In addition, the culture geographical method cannot start from historical territories, but instead must aim at spreading areas (“*Die kulturgeographische Methode geht also nicht von geschichtlich gegebenen Raumgrenzen, von ‘Territorien’ aus, sondern... die Verbreitungsgebiete... zu erfassen*”).<sup>76</sup> As a consequence, the study of the development of national styles must get to the smallest territorial and ethnic units on the one hand (“*Eine Untersuchung der Entwicklung nationaler Stile... muss... zu den kleineren landschaftlichen und stammlichen Ein-*

<sup>64</sup> FREY, D.: Schlesiens künstlerisches Antlitz. In: *Die hohe Strasse*, 1938; FREY 1951 (see in note 13), p. 90.

<sup>65</sup> FREY 1951 (see in note 13), p. 90. See also TINTELNOT, H.: Kunstforschung in Breslau. In: *Zeitschrift für Ostforschung. Länder und Völker im östlichen Mitteleuropa*, 2, 1953, No. 4, p. 505. According to H. Tintelnot: “Frey suchte die Eigenart schlesischer Kunst nicht so sehr aus der nabeliegenden Beziehung zu Berlin... sondern aus der kunsttopographischen Situation dieser Kunstlandschaft im mitteleuropäischen Raum (zu erklären).” See TINTELNOT, H.: Dagobert Frey. In: *Dagobert Frey...* 1962 (see in note 13), p. 22.

<sup>66</sup> TINTELNOT 1962 (see in note 65), p. 22: “Frey erhob die kunstwissenschaftliche Betrachtung des immer grossen schlesischen Raumes aus dem Bereich der Lokalforschung... erwog allgemeine Aspekte.”

<sup>67</sup> FREY 1938 (see in note 26).

<sup>68</sup> FREY 1946 (see in note 6), pp. 61-65.

<sup>69</sup> FREY 1938 (see in note 26), p. 6.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> FREY 1946 (see in note 6), p. 62.

<sup>72</sup> FREY 1938 (see in note 26), p. 6-13.

<sup>73</sup> FREY 1946 (see in note 6), p. 64.

<sup>74</sup> FREY 1938 (see in note 26), pp. 6-13.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>76</sup> FREY 1946 (see in note 6), pp. 63-64.

beiten hinabsteigen")<sup>77</sup> and to Europe as a whole on the other ("zu der... umfassenderen Einheit... aufsteigen... Europa").<sup>78</sup>

Evidently, Frey's conception was full of contradictions and compromises. He attempted to harmonize the diachronic with the synchronic approach, universalism with nationalism, the expression theory of art with the embodiment notion of art or the belief in abstract collective personalities with the idea of individual artists as the true executors of the history of art. In addition, he tried to bring the populist ethnological idea that popular production can be regarded as the source of the development of artistic style in general ("*volkstümliche Schaffen*" could be regarded as "*ein Kräftespeicher... der allgemeinen Stilentwicklung*")<sup>79</sup> and the decisive agent of particular territorial and national character ("*ein entscheidender Faktor zur Ausbildung landschaftlicher, stammesmässiger und nationaler Eigenart*")<sup>80</sup> into harmony with the aristocratic and individualist notion according to which art is the product of great creative artists originating from their unique personal nature ("*Die Kunst ist... an die schöpferische Persönlichkeit gebunden und in der personalen Einmaligkeit und Einzigartigkeit des Individuums begründet*").<sup>81</sup> Thus he avoided the extreme nationalism not only by means of making the notion of constants or collective agents of the evolution of art relative and historical, but also at the risk of the inconsistency and syncretism of his theory. Nevertheless, his art historical geography, as well as his critical revision of etatism was in a sense a very sophisticated instrument of an expansionist hegemonism. Frey criticized the mak-

ing of modern political borders identical with art historical regions and unmasked it as a projection of the present into the past. Nevertheless, he concealed the fact that the idea of artistic territory ("*Kunstlandschaft*") as well as the notion of borderland ("*Grenzgebiet*") based on the ethnic or national principle were further instruments of the imperial claims of his time. As a result, the old Austrian universalism and hegemonism helped Frey to participate very effectively in Pan-German doctrine. The tradition of cosmopolitanism and scientism characteristic of the Vienna School prevented him from xenophobic nationalism only in his theoretical writings. Frey's very active participation as an expert in plundering Polish art historical collections is well known.<sup>82</sup> Thus, his ambition to achieve scientific objectivity and methodological plurality seems to be rather a mask covering his practical hegemonic nationalism.

### Concluding remark

By way of conclusion, we can say that the cases of Hans Sedlmayr, K. M. Swoboda and Dagobert Frey represented three different variants of the self-imposed ideological subserviance of art history. They showed that theory and practice, words and deeds, knowledge and behaviour need not always be in harmony, not even in science.

In addition, the "new tasks" story also invites us to pose the following additional question: Are our present attempts to revive a geography of art free of all ideological myths and political implications?

<sup>77</sup> FREY 1938 (see in note 26), pp. 22-23.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> FREY 1946 (see in note 6), p. 61.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> FREY 1938 (see in note 26), p. 9.

<sup>82</sup> See STÖRKUHL, B.: Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen „Ostforschung“ – der „Fall“ Dagobert Frey. In: BORN – JANATKOVÁ – LABUDA 2004 (see in note 8), pp. 155-172.

## Žiaci viedenskej školy a „nové úlohy“ dejín umenia

### *Resumé*

Esej sa zaoberá transformáciami, ktorými prešlo Rieglovo, Dvořákov a Schlosserovo metodologické dedičstvo v 30. rokoch 20. storočia. Pod vplyvom novej politickej situácie v súvislosti s nástupom nacizmu sa žiaci viedenskej školy dejín umenia – Hans Sedlmayr, K. M. Swoboda a Dagobert Frey – snažili sformulovať „nové úlohy“ historiografie umenia. Našli ich v nahradení diachrónej koncepcie dejín umenia synchronnou, v identifikovaní kolektívnych nositeľov vývoja umenia a v sústredení sa na výskum umeleckohistorických „konštánt“. Tie traktovali na jednej strane ako konštanty geografické, teritoriálne, územné, na strane druhej ako konštanty etnické, nacionálne, rasové. Spomenutí žiaci viedenskej školy, ktorí obsadili vedúce pozície na univerzitách vo Viedni, Prahe a Vratislave boli presvedčení, že „nové úlohy“ dejepisu umenia sú konkretizáciou Rieglovho a Dvořákovho impersonalizmu a sofistickými spô-

sobmi sa ich snažili zharmonizovať s indukcionistickým odkazom Juliusa von Schlossera. Spojenie metafyzickej výrazovej koncepcie umenia s ideou geografických a etnických konštánt bolo pritom efektívnym inštrumentom symbolického legitimizovania politiky expanzionizmu. Každý zo spomenutých učencov sa s problémom vzťahu vedeckého poznávania a moci vyrovnával osobitne. Tri analyzované prípady – H. Sedlmayra, K. M. Swobodu a D. Freya – sú nielen symptomatickými dokladmi dobrovoľného posluhovania vládnucej totalitnej ideológii, ale aj ukážkami, že teória a prax, slová a činy, poznanie a konanie nie sú vo vede vždy v súlade. Esej vyúsťuje do otázky, nakoľko dnešný obnovený záujem o umeleckohistorickú geografiu je oprostý od ideologických motívácií.

*Preklad autor*





## Regions and Interregional Connections. A group of Frescoes in the Kingdom of Hungary from around 1420

Zsombor JÉKELY

The art of late medieval courts truly knew no borders. Ideas and artists transmitting them flew freely from one royal centre to the other. This is especially true of the period of Sigismund of Luxembourg, who as King of Hungary and later Holy Roman Emperor ruled over a vast territory for a total of fifty years (1387 – 1437). Artists in his court, such as the sculptors of the Buda castle statues, the painter Thomas of Coloswar or miniature painters in his service were well versed in the advances of the art of northern European royal courts, such as Paris, Dijon, Vienna or Prague.<sup>1</sup> The appearance of these artistic trends surely must have had an impact on Hungarian aristocrats as well. To give one example: the series of armorial letters given by King Sigismund to his faithful followers were often painted by masters from leading manuscript workshops, especially during the time of the Council of Constance (1414 – 1418).<sup>2</sup> It can also

be observed that masters in the service of the king worked for aristocrats as well. If we take the example of Miklós Garai, the Palatine from 1402 until 1433, we can establish that for many of his commissions, the art of Buda castle provided an orientation point. Connection with the royal workshops is most obvious at Buda itself, where the sculptural work of the Garai chapel next to the Church of Our Lady shows the participation of masters who also worked for the king.<sup>3</sup> In the case of the Buda chapel, local connections and close ties to the royal court played the key role in the selection of the master. At Csesznek castle, rebuilt by the Garais in the first decades of the 15<sup>th</sup> century, the family had probably brought masters from Buda, but from a different circle than the masters who had worked on the Garai chapel at Buda.<sup>4</sup> Such reliance on models from the royal court can be detected in other ways as well: the tile stoves,

<sup>1</sup> For the most up to date overview of the period and of court art at the Sigismund-period in particular, see *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387 – 1437*. [Exhib. Cat. Budapest – Luxemburg, 2006.] Eds. I. TAKÁCS – ZS. JÉKELY – SZ. PAPP – GY. POSZLER. Mainz 2006 (also available in a Hungarian and a French edition, hereafter referred to as *Sigismundus Rex 2006*). For a detailed review, see ORIŠKO, Š.: *Sigismundus Rex et Imperator. Úvahy nad výstavou umenia žigmundovskej doby*. In: *Ars*, 39, 2006, No. 1, pp. 31-52. For an overview of wall-painting in Upper Hungary in this period, see TOGNER, M.: *Vyvrcholenie sakrálneho monumentálneho maliarstva okolo roku 1400*. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Ed. D. BURAN. Bratislava 2003, pp. 237-249 (hereafter referred to as *Gotika 2003*).

<sup>2</sup> JÉKELY, ZS.: *Die Rolle der Kunst in der Repräsentation der ungarischen Aristokratie unter Sigismund von Luxemburg*. In: *Sigismundus Rex 2006* (see in note 1), pp. 298-310, see also cat. no. 4.120 – 4.140.

<sup>3</sup> CSEMEGI, J.: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*. Budapest 1955, p. 33, pp. 102-104; MAROSI, E. (ed.): *Magyarországi művészet 1300 – 1470 körül*. Budapest 1987, pp. 577-578.

<sup>4</sup> HÉJJ, M.: *Gótikus faragványok a cseszneki várból*. In: *Folia Archaeologica*, 11, 1959, pp. 135-139; *Lapidarium Hungaricum – Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye, I*. Ed. M. HORLER. Budapest 1988, pp. 154-155; MAROSI 1987 (see in note 3), p. 526; KOPPÁNY, T.: *Csesznek vára*. Budapest 1962, pp. 15-17 suggests a connection with the royal workshop.

glass- and stoneware found at the family's castles of Kőszeg and Csesznek consist of the same sort of material known from royal castles.<sup>5</sup>

In contrast to the study of architecture or sculpture, fresco painting of the Sigismundus-period is generally discussed in a regional structure. It is true that the large quantity of monuments surviving from this period makes this possible. Several regions have very characteristic artistic tendencies, the presence of which can often be attributed to the activity of local workshops, as the most famous example of Johannes Aquila demonstrates on the western borders of the Kingdom.<sup>6</sup> A similarly characteristic group can be identified in the county of Gömör (Gemér, Slovakia)<sup>7</sup> or for example in the Székler territories of Transylvania (the workshop characterized by the Székelyderzs/Dirjiu master).<sup>8</sup> The monuments analysed in my paper, however, do not fit into these regional patterns. I will examine a few examples of fresco decoration commissioned by aristocrats in the Kingdom of Hungary during the first decades of the 15<sup>th</sup> century. During the analysis of these frescoes, my aim is to detect whether they can be related to each other in any sense, be it stylistic, iconographic or conceptual.

The starting point of the discussion will be another commission of the Garai family: the frescoes of the castle chapel at Siklós.<sup>9</sup>

The Garai family received the castle of Siklós as a donation from the king in 1395. Rebuilding of the castle commenced soon after that, and the family also had the nearby Augustinian church rebuilt and decorated with frescoes. Siklós became the most important possession of the family, indicated also by the transformation of the church into a family burial church.<sup>10</sup> The castle chapel of Siklós is located in the eastern wing of the castle, a wing entirely built under the Garais in the early 15<sup>th</sup> century.<sup>11</sup> The façade and the portal of the chapel still preserves details from this period. Later, under Imre Perényi in the early 16<sup>th</sup> century, an elaborately vaulted sanctuary, which juts out from the eastern wall of the castle, was added to the chapel.<sup>12</sup> The original sanctuary must have been much smaller, and in fact, according to excavations, the original chapel was simply rectangular in plan, ending in the east at the castle wall. The foundation of an altar was found in front of the present-day triumphal arch. On each of the side walls, there is a wall niche of rather modest size, each originally

<sup>5</sup> HOLL, I.: *Kőszeg vára a középkorban*. Budapest 1992, pp. 36-41, 83.

<sup>6</sup> *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Beiträge der Tagung vom 15. – 20. Oktober 1984 in Velem*. Ed. E. MAROSI. Budapest 1989; HÖFLER, J. – BALAZIC, J.: *Johannes Aquila*. Murska Sobota 1992. See also SPANKE, D.: Die ältesten Selbstbildnisse Europas? Zur Bedeutung der Malerdarstellungen Johannes Aquilas von Radkersburg in Velemér (1378) und Martjanci (1392) für eine Frühgeschichte des Porträts. In: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 34, 1998, pp. 141-159.

<sup>7</sup> PROKOPP, M.: Gömöri falképek a XIV. században. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 18, 1969, pp. 128-147; PROKOPP, M.: *Középkori freskók Gömörben*. Somorja 2002 (also published in English as *Medieval Frescoes in the Kingdom of Hungary*. Šamorín 2005); TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*. Bratislava 1989.

<sup>8</sup> On Székelyderzs and related monuments, see DÁVID, L.: *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei*. Bukarest 1981, esp. pp. 267-279. For another, still only partially uncovered monument from this circle, the frescoes of Csíkszentmihály (Mihăileni), see LÁNGI, J. – MIHÁLY, F.: *Erdélyi falképek és festett faberendezések, I*. Budapest 2002, pp. 20-21.

<sup>9</sup> The interpretation of the frescoes of the Siklós castle chapel presented here was first proposed in my PhD. dissertation: JÉKELY, Zs.: *Art and patronage in Medieval Hungary – the frescoes of the Augustinian Church at Siklós*. PhD. dissertation at Yale University. New Haven 2003, pp. 236-244.

<sup>10</sup> See, in addition to my dissertation mentioned in the previous footnote, *Sigismundus Rex 2006* (see in note 1), cat. no. 1.35, 4.146 (with further bibliography) as well as LÓVEI P.: Drache und Schlange: Heraldische Elemente auf den mittelalterlichen Wandbildern der Pfarrkirche von Siklós. In: *Acta Historiae Artium*, 44, 2003, pp. 59-70.

<sup>11</sup> For the most recent overview of the construction history of Siklós castle, see BARTOS, GY. – CABELLO, J.: A Perényiek és a siklósi reneszánsz. In: *Emlékkötet Szatmári György tiszteletére* (= Egyháztörténeti tanulmányok a pécsi egyházmegye történetéből III.). Ed. T. FEDELES. Budapest – Pécs 2007, pp. 81-114.

<sup>12</sup> On the sanctuary of the chapel, and its dating to the period of the Imre Perényi, see PAPP, Sz.: *A királyi udvar építkezései Magyarországon, 1480 – 1515*. Budapest 2005, pp. 76-80, 201-208; See also PAPP, Sz.: Die Stilbeziehungen der Burgkapelle in Siklós (Südungarn). In: *Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 – 1526). Kunst – Kultur – Geschichte*. Eds. J. FAJT – M. HÖRSCH – E. WETTER. Ostfildern 2004, pp. 197-208.



1. *St. Ladislas and St. Leonard, Castle chapel at Siklós, south niche of the nave, ca. 1420. Photo: Attila Mudrák.*

housing an altar, and decorated with wall-paintings. Both niches are semicircular on top, with an altar table towards the east, and with painted decoration on their back walls, as well as on their side walls. The niche in the southern wall is decorated with the figures of two standing saints. The eastern wall of the niche contains an image of the “Man of Sorrows”, while the vault is decorated with the Lamb (*Agnus Dei*); a chalice and the host next to it. The back wall of the northern niche contains an image of the suffer-

ing Job, accompanied by his wife and three of his friends.

One of the saints in the southern niche can be identified as “St. Leonard”, a Benedictine from the Merovingian period, who is regarded as the patron saint of captives and prisoners. According to legend, the shackles of prisoners who prayed to St. Leonard came undone. The closest centre of his cult to Hungary was at St. Leonard in Lavanttal in Carinthia, so perhaps Anne of Cilli, the Styrian wife of Miklós Ga-

rai, might have played a role in transmitting his cult to Siklós.<sup>13</sup> The appearance of this saint here is surely due to a historical event, which took place in 1415. In that year, János Garai led an army into Bosnia, against ban Hervoja, but was captured. Later released, he gave his shackles to the Benedictine abbey of Bába, to honour the relic of the Holy Blood kept there. The figure of St. Leonard, patron-saint of prisoners, with the shackles in his hand, clearly refers to this event, while the image of the Man of Sorrows is probably a direct reference to the relic of the Holy Blood kept at Bába.<sup>14</sup> The story of János Garai is our first information about this relic. This story was so memorable that it was included in the chronicle of János Thuróczy, and later in a verse chronicle about the Sigismund period by Sebestyén Tinódi Lantos (mid-16<sup>th</sup> century).<sup>15</sup> Bába itself became an important pilgrimage site, after an indulgence was granted by the pope on the request of the Emperor Sigismund himself (1433).<sup>16</sup>

The other figure is “St. Ladislav”, depicted with his traditional attributes – a shield with the Hungarian double cross, and with a battle-axe – but as Terézia Kerny noticed, under his crown the saint wears a tied scarf.<sup>17</sup> This is the insignia of King Wenceslas of Bohemia’s Order of the Scarf, of which Miklós Garai became a member on August 19, 1401. The insignia

of the order also appears on the armorial letter of Garai received in 1416 in Paris.<sup>18</sup> St. Ladislav is the patron saint of the favoured son of Miklós Garai, László, who followed his father in the position of palatine, and became his heir after 1433. St. Ladislav appears on the fresco as the ideal knight, a worthy model for young László Garai bearing his name.

The scene depicting “Job” shows the main protagonist lying on the dunghill, while his wife and friends approach him from the left, and appear to converse with him. The Old Testament story of Job, and this scene as well can be interpreted as the affirmation of faith even in distress, a concept applicable to the captivity of János Garai as well. The image is supplemented by a number of inscriptions written on elegantly arranged scrolls: The inscription above the figure of Job comes from the Book of Job (1.21): “*Dominus dedit dominus abstulit, sicut domino placuit, nomen domini sit benedictum.*” The eastern wall here contains the section of a building, with an open door, while the vault has an image of the Lord in a circular frame, with an inscription on a scroll: “*ego sum dominus*”. Tünde Wehli suggested that the source of this image might have been a scene from a book of hours, where Job often appears on illustrations to the Office of the dead (All saints).<sup>19</sup> It is also clear that the two

<sup>13</sup> BÁLINT S.: *Ünnepi kalendárium. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából.* Budapest 1977, Vol. 2, pp. 449-451.

<sup>14</sup> MAROSI 1987 (see in note 3), pp. 214-215, this possibility is mentioned, but with several mistakes. The text gives the wrong date (1455) and makes János into the brother of László Garai. The theory has also been accepted by FEHÉR, I.: *Szent László és Szent Lénárd freskói a siklósi várkapolna kegyúri fülkéjében.* In: *Magyar Műemlékvédelem*, 14, 2007, pp. 73-86.

<sup>15</sup> THUROCZ, J. de: *Chronica Hungarorum, I. Textus.* Eds. E. GALÁNTAI – J. KRISTÓ. Budapest 1985, p. 224; *Tinódi Sebestyén összes művei, 1540 – 1555.* Ed. Á. SZILÁDY. Budapest 1881, p. 344.

<sup>16</sup> KÓNYI, M.: A bátai apátság Szent Vér ereklyéje. In: *Regnum – Egyháztörténeti Évkönyv*, 2, 1937, pp. 119-140; KÓNYI, M. – HOLUB, J. – CSALOG, J. – DERCSÉNYI, D.: *A bátai apátság és Krisztus-vére ereklyéje.* Pécs 1940, pp. 12-13. Jób Garai also made a donation to the abbey, in the form of two vestments and a silver statue of St. Achatius. – *Ibidem*, p. 16.

<sup>17</sup> This was noted by Terézia Kerny in her monograph on the cult of St. Ladislav in Hungary (*Szent László tisztelete és ikono-*

*gráfiája*, unpublished manuscript). I thank the author for allowing me to consult a chapter of the text. The theory has been expanded upon and illustrated by parallels by FEHÉR 2007 (see in note 14), pp. 77-80. On the double cross as an attribute of St. Ladislav, see MAROSI, E.: *Szent László zászlaja.* In: *Az Idő rostájában – Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára.* Eds. B. ANDRÁSFALY – M. DOMOKOS – I. NAGY. Budapest 2004, Vol. 2, pp. 447-455.

<sup>18</sup> On the Garai armorial letters, see *Gotika* 2003 (see in note 1), cat. no. 6.2.14; *Sigismundus Rex* 2006 (see in note 1), cat. no. 4.121a-b. Text published in *Codex Diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis.* Ed. G. FEJÉR. X/4. 80; On the Order of the Scarf, see KOVÁCS, É.: *A Luxemburgi uralkodók rendjei.* In: *Művészet Zsigmond király korában, 1387 – 1437.* [Exhib. Cat.] Eds. L. BEKE – E. MAROSI – T. WEHLI. Vols. 1-2. Budapest 1987, pp. 138; *STUDNIČKOVÁ, M.: Hoforden der Luxemburger.* In: *Umění*, 40, 1992, pp. 320-326; LŐVEI, P.: *Hoforden im Mittelalter, unter besonderer Berücksichtigung des Drachenordens.* In: *Sigismundus Rex* 2006 (see in note 1), pp. 251-263.

<sup>19</sup> WEHLI, T.: *Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben.* In: *Ars Hungarica*, 11, 1983, pp. 115-126, esp. pp. 122-123.

sides of the chapel form a typological parallel. The figure of the suffering Job in the Old Testament was interpreted as a prefiguration of “The Man of Sorrows”.<sup>20</sup>

The pictures, which were perfectly legible after their discovery in 1956,<sup>21</sup> have suffered a great deal, and the image of Job has especially deteriorated – perhaps misleading researchers into dating the frescoes of the two niches to two different periods. There were in fact two phases of frescoes in the wall niches: the saints of the south niche were renewed some time in the later 15<sup>th</sup> century. Although this repainting was earlier dated to around 1500, it has recently been demonstrated that it was more likely painted around the middle of the 15<sup>th</sup> century, commissioned by László Garai.<sup>22</sup> The two saints were reversed on the new layer and the figure of St. Ladislás was updated according to the fashion of the period: his knightly attire was replaced by a large robe, and his face shows more individualized features.<sup>23</sup> During the 1960s, the frescoes were removed, and transferred to a plastic backing, and then reinstalled. The later layer of paint was also removed at the restoration, and is preserved separately.<sup>24</sup>

We are concerned with the frescoes of the earlier layer, for which various dates have been proposed. The dating ranges from ca. 1400 (Ladislás and Le-



2. Job on the dunghill, Castle chapel at Siklós, northern niche of the nave. Repro: GERŐ 1958 (see in note 21).

<sup>20</sup> OSTEN, G. von der: Job and Christ – The Development of a Devotional Image. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, pp. 153-158. The typological connection of the two niches was noticed by WEHLI 1983 (see in note 19), pp. 122-123 as well, although she dated both niches to the middle of the 15<sup>th</sup> century.

<sup>21</sup> See for example the images published in ILLÉS, J.: A siklósi várkapolna falfestményeinek helyreállítása. In: *Magyar Műemlékvédelem*, 1963 – 1966. Budapest. 1969, pp. 69-88. Another very good image is published in GERŐ, L.: *A siklósi vár*. Budapest 1958, fig. 30.

<sup>22</sup> KERNY, T.: Néhány dunántúli Szent László ábrázolásról. In: *Szent László király emlékei Dunántúlon*. Eds. CS. MIKLÓSI-SIKES – T. KERNY. Sümeg 2000, pp. 77-78. The later layer has recently been conserved, and once again a dating of 1512 – 1516 has been proposed by Ildikó Fehér. – FEHÉR 2007 (see in note 14), p. 84. Although much of the original paint surface has been destroyed, this dating seems entirely unacceptable based on stylistic grounds. The dating has been proposed on historical grounds, connecting the renewal of the frescoes with the theft of the Relic of the Holy Blood from

Báta and its placing into the altar below the frescoes. This theft, however, was carried out by Péter Perényi after the death of his father Imre in 1519. The correct historical data is given in TÜSKÉS, G. – KNAPP, É.: A Szent Vér tisztelete Magyarországon. In: *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Ed. E. FÜGEDI. Budapest 1986, p. 96, with the sources given in the endnotes.

<sup>23</sup> On the attire of Saint Ladislás in frescoes and its constant updating, see MAROSI, E.: Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger, Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14. – 15. Jh. In: *Acta Historiae Artium*, 23, 1987-88, pp. 211-256, as well as MAROSI, E.: *Kép és hasonmás – Művészet és valóság a 14. – 15. századi Magyarországon* (Image and Likeness – Art and Reality in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries in Hungary). Budapest 1995, pp. 69-74; See also KOVÁCS, A.: Costumes as Symbols of Warrior Sainthood: The Pictorial Representations of the Legend of King Ladislás in Hungary. In: *Annual of Medieval Studies at CEU*, 6, 2000, pp. 145-162.

<sup>24</sup> More details about the earlier and the most recent restoration in FEHÉR 2007 (see in note 14).

onard)<sup>25</sup> to the 1450s and even to the third quarter of the 15<sup>th</sup> century (Job-scene).<sup>26</sup> The interpretation and dating of the pictures have been confounded by the fact that the grandson of Miklós Garai was called Job, and the frescoes of the northern niche were connected with him. This, however, is unlikely, as he only appears in the sources around 1450, and the frescoes must have been painted earlier than that. There is general agreement that the figures of St. Ladislav and Leonard date from the first third of the 15<sup>th</sup> century, and I see no reason to suppose that the scene depicting Job is a generation later than the figures of the saints. Despite (or because of?) several conservation efforts, this fresco is essentially lost to us, but its style is clearly visible on old photographs, and indicates that it too was painted at the time of the International Gothic. According to their style and their implicit references to the captivity and trials of János, the younger Garai brother, I propose to date the frescoes of both niches to around 1420.<sup>27</sup> Their patron then must have been Miklós Garai, together with his brother, János. The learned and personal aspect of the frescoes and the importance of inscriptions on them (as seen on the Job-scene) relate them to a group of frescoes dating from around 1415 – 1430. In all these churches, the fresco decoration was executed relying on model books, manuscripts, or prints.<sup>28</sup> In all cases, the commission of the frescoes can be connected to aristocratic patrons.

The most interesting of such cycles can be found in the southern aisle of the basilica of Štítňik (Csetnek) in Gemer (Gömör) County.<sup>29</sup> The vaulted Gothic

basilica of Štítňik with three aisles, two sanctuaries, and a huge western tower was the most significant edifice constructed in Gemer in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. In terms of its frescoes, the church is perhaps the most complex surviving monument of this area, with wall paintings from many different periods. This cycle of frescoes in the south aisle complements and replaces a rather complex set of earlier wall paintings. The subject of the frescoes includes “The Parable of the Talents”, “The Seven Sacraments” and a depiction of “The Seven Liberal Arts”. Jesus’ “Parable of the Talents”, based on the Gospel of Matthew (25.14-30) consisted of four scenes in the eastern bay of the southern wall, placed below an image of “the Annunciation”. The biblical text appears below the pictures in minuscule script. “The Seven Liberal Arts” are depicted in medallions around the window. In the other bay of the south wall, there used to be a portal, which was walled in at the beginning of the 15<sup>th</sup> century when the western portal was built. The area of the portal and the wall around it was then decorated with a representation of “the Seven Sacraments”. Additional wall surfaces and arches in the southern aisle are all decorated with figures of saints and prophets, including such interesting representations as the prophet Jonah being released from the whale, a foreshadowing of “the Resurrection of Christ”. Once again, detailed inscriptions arranged on the borders and on scrolls accompany the scenes. These frescoes at Štítňik are stylistically close to those in the Siklós chapel, quite obvious in a comparison of similar figures from the two sites, such as St. Ladislav

<sup>25</sup> MAROSI 1987 (see in note 3), p. 614. É. Eszláry mentions possible connections with a similar figure of St. Leonard at Bodešče in Slovenia, dating from the end of the fourteenth century.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 704.

<sup>27</sup> The niche in the northern wall of the chapel has been transformed from an earlier doorway. This transformation most likely took place when the chapel itself was created. According to the results of latest archaeological examinations, the eastern wing of the castle – with the chapel inside – was built under the time of the Garai, thus after 1395. The castle was later also rebuilt around 1465 – 1470, under Job Garai, as indicated by a number of stone carvings, including one naming Job. See LŐVEI P.: Néhány címeres emlék a 14. – 15. századból. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 40, 1991, pp. 58-60. The new research ques-

tions the presence of the chapel here from the beginning, as doors opened into this space from the north both on the ground-floor and at the first floor level. While the chapel may have been created some time later than the entire eastern wing of the castle, at present there is nothing to suggest that this transformation would have taken place as late as the middle of the 15<sup>th</sup> century. For details, see BARTOS – CABELLO 2007 (see in note 11), pp. 83-86. To clarify the situation, further archaeological research is needed inside the chapel.

<sup>28</sup> This aspect of the Siklós frescoes and some other monuments has been studied by WEHLI 1983 (see in note 19).

<sup>29</sup> PROKOPP 2005 (see in note 7), p. 32. See also *Gotika* 2003 (see in note 1), cat. no. 3.27, pp. 687-687 (M. Tognier); *Sigismundus Rex* 2006 (see in note 1), cat. no. 4.149, pp. 426-427 (Zs. Jékely).



3. Frescoes of the southern aisle at Csetnek. Photo: Gábor Méry.

and St. Leonard, who are both depicted at Štítník as well. The figure style in general and the costumes of the figures in particular are also similar, as seen in a comparison of the Job-scene and the Parable of the Talents at Štítník.

I agree with Mária Prokopp, and date the decoration of the southern aisle of Štítník to the 1420s, when the town was the property of László Csetneki.<sup>30</sup> He was canon at Esztergom, prior of Budafelhévíz and Esztergom-Zöldmező, in 1420 governor of the Esztergom archbishopric, and from 1439 to 1448 bishop of Nyitra.<sup>31</sup> At this time a castle for the family was also built in the town. László Csetneki accompanied

King Sigismund and the court to the council of Constance. The complex cycle, which focuses on the qualities and life of a prelate such as Csetneki (education and the rituals of the church) also includes a parable about how one should manage these gifts, in order to be prepared when the time of reckoning and judgement arrives. The frescoes in the southern aisle thus pay tribute to the well-educated and highly successful László Csetneki, one of King Sigismund's trusted confidants.

Another church in the Gemer region deserves our attention for its particular iconography. At Kyjatice (Kiete), the north wall of the nave is decorated with a

<sup>30</sup> PROKOPP 2005 (see in note 7), p. 32.

<sup>31</sup> ENGEL, P.: *Magyarország világi archontológiája 1301 – 1457*. Budapest 1996, Vol. 1, p. 52.



large “Last Judgement” fresco.<sup>32</sup> The central zone of the wall is occupied by a large circular composition, which is further divided into various compartments, and the entire scene is rich in explanatory inscriptions. In the centre of the composition the Judging Christ appears in a radiating halo. Around him the Apostles, Mary and St. John the Baptist are shown as intercessors. Below them are the Resurrected rising from the grave. Angels lead the God to heavenly Jerusalem, while devils drag the damned to Hell. Various groups of the blessed, arranged in several rows, are depicted on both sides of the central image, while hell overflows onto the bottom right part of the wall. An inscription in minuscule script dates the Kyjatice frescoes to 1426. Kyjatice was under the patronage of the Derencsényi family of Transylvanian origin, who received the village in 1413 from Sigismund. At this time Imre Derencsényi was head of the family, from 1419 to 1423 *comes* of Gemer, and a member of the royal aula (1411 – 1432). The patrons were thus not members of the Szécsényi family, as stated in the previous literature.<sup>33</sup>

“The Last Judgement” at Kyjatice is an outstanding example of European International Gothic painting, but a comparable monument is known from the far-away church of Magyarország (Suatu) in Transylvania.<sup>34</sup> The patrons of this church were members of the Suki family, as clearly documented by the coats of arms on the capitals supporting the vault. The rebuilding of the church – which largely meant the erection of this new vault – can be dated by one of the

keystones, which displays the emblem of the Order of the Dragon, founded by King Sigismund in 1408. The family is well-known from the history of Transylvania. The commissioner of the frescoes was most likely János Suki, who received an armorial letter from King Sigismund in 1418, during the Council of Constance. (His son, Benedek Suki, the commissioner of the famous chalice preserved in Esztergom only appears in the sources later).<sup>35</sup>

The large “Last Judgement” was once painted on the north wall of the nave. The entire composition is only known from a drawn copy, but small fragments of it were again recovered during the 1990s.<sup>36</sup> The fresco is composed in a large circle, and within it different horizontal bands and even smaller compartments contain a highly detailed “Last Judgement”. Christ as the Judge once appeared on top of the composition. The elements are all carefully labeled. The 1426 date of the Kyjatice frescoes is our guiding point for dating the Magyarország frescoes as well, and this date corresponds with the history of the church as far as we know it. Both of these large “Last Judgement” compositions are probably based on manuscript sources, and well express the concerns of their commissioners about the afterlife.

Constraints of space do not allow us to continue discussing similar monuments. It is however, worth mentioning, that in 1419 *magister* Paulus de Ung had a highly personal fresco cycle painted in the church of Székelyderzs (Dirjiu, Transylvania).<sup>37</sup> A much more complex ensemble decorates the walls of the small

<sup>32</sup> On the frescoes, see TOGNER 1989 (see in note 7), pp. 154-155, 175-176; PROKOPP 2005 (see in note 7), pp. 66-74, with illustrations of the Last Judgment on pp. 69-74.

<sup>33</sup> For the patronage see CSÁNKI, D.: *Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában*, I. Budapest 1890. On the family, see also ENGEL, P.: *Magyarország világi archontológiája, 1301 – 1457*. Budapest 1996, Vol. 1, p. 131. The family received the village in 1413. – Hungarian National Archives (OL) DL. 9489. The Szécsényi family were proposed as patrons by PROKOPP 2005 (see in note 7), p. 66.

<sup>34</sup> KELEMEN, L.: A szováti falfestmények. In: *Pásztortűz*, 1925, pp. 449-452 (reprinted in *Művészettörténeti Tanulmányok*, I. Ed. M. B. NAGY. Bukarest 1977, pp. 114-119), with an overview of the patron family’s history. See also WEISZ, A.: *Magyarország – Unitárius templom* (=Erdélyi Műemlékek, 36). Kolozsvár 2002. Today only fragments of the decoration survi-

ve. The decoration follows some prototype in miniature painting, see WEHLI 1983 (see in note 19), pp. 116-117.

<sup>35</sup> On the patronage of the family in general, see JÉKELY, ZS.: European Patterns of Patronage in Medieval Transylvania: The Suki Family. In: *Confluente. Repere europene in arta transilvaneana / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst*. Eds. D. DAMBOIU – I. MESEA. Sibiu 2007, pp. 17-24.

<sup>36</sup> LÁNGI, J. – MIHÁLY, F.: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*, I. Budapest 2002, pp. 68-69.

<sup>37</sup> The most important works on Székelyderzs: HUSZKA, J.: A derzsi (Udvarhely m.) falképek. In: *Archaeologiai Értesítő*, NS. 8, 1888, pp. 50-53; DÁVID, L.: *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei*. Bukarest 1981, esp. pp. 267-279 (with full bibliography); LÁSZLÓ, Gy.: *A Szent László legenda középkori*

church of Poniky, dated by an inscription to 1415. Poniky was a royal town and the commissioner named himself only as “*dominus gregorius plebanus ecclesie*”, nevertheless in its complexity and its reliance on manuscript sources, the ensemble resembles the monuments discussed above.<sup>38</sup> Although their commissioners usually cannot be identified, another group of frescoes could still be brought into the analysis: the frescoes in various chapels built into the fortifications of Transylvanian Saxon churches, such as Petersberg (Barcaszentpéter – Sînpetru, around 1400) and Honigberg (Szászhermány – Hărman, around 1440).<sup>39</sup>

To sum up, the frescoes in all of these churches belong to the late phase of the fashionable, International Gothic current. In all of the churches discussed, the iconography is highly unusual, containing various references to the commissioners or simply exhibiting a sophistication and detail not seen in other monuments. The learned aspect of the frescoes and the importance of inscriptions also connect the works: it is likely that in all these churches, the fresco decoration was executed relying on model books, manuscripts, or prints. This aspect is underscored by the use of long inscriptions on borders and scrolls, giving a detailed explanation for the complex iconographic programs, while also providing solid foundation for dating the works to the second and third decades of the 15<sup>th</sup> century.

From the appearance of this type of decoration in many parts of the country at around the same time, it is reasonable to suggest that they reflect a style and manner of decoration favoured in the centre of the country, more specifically in the royal court. Perhaps they represent a new type of decoration, one that is further removed from the example of the Italian Trecento, one that is learned and fashionable, and which



4. Central part of the Last Judgment on the northern wall of the nave at Kyjatice, 1426. Photo: Peter Böttcher, Krems.

perhaps rendered the Italian-inspired frescoes somewhat outmoded. This supposition tempts us to imagine painting at the royal court in a similar vein in this period. Unfortunately the almost total loss of wall painting from central Hungary makes this supposition impossible to prove. Our only clue is provided by the monumental altarpiece of Thomas of Coloswar, commissioned by the cantor of the royal chapel, and painted for the Abbey of Hronský Beňadik (Garamszentbenedek, today at the Christian Museum of Esztergom). The altarpiece similarly is a complex work

*falképei*. Budapest 1993, pp. 93-100. More recently, see cat. no. 4.148 (M. Jánó) in *Sigismundus Rex* 2006 (see in note 1), pp. 425-426.

<sup>38</sup> *Művészet Zsigmond király korában* 1987 (see in note 18), pp. 301-311; BIATHOVÁ, K.: Die Funde in Poniky im Gesamtbild der gotischen Wandmalerei der Slowakei. In: *Sigismund von Luxemburg: Kaiser und König in Mitteleuropa, 1387 – 1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400: Vorträge der internationalen Tagung in Budapest vom 8. – 11. Juli 1987*. Eds. J. MACEK – E. MARIOSI – F. SEIBT. Warendorf 1994, pp. 339-345; BURAN,

D.: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei – Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*. Weimar 2002, pp. 119-207. Further information on the history of Poniky, including the possibility of royal patronage, is available in ZOLNAY, L.: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez (4. közlemény). In: *Ars Hungarica*, 7, 1979, No. 1, pp. 39-46.

<sup>39</sup> On these monuments, in particular on Honigberg, see now FABRITIUS, H.: *Die Honigberger Kapelle – Kunst und Selbstdarstellung einer Siebenbürger Gemeinde im 15. Jahrhundert*. Dössel 2006.

of refined meaning and long inscriptions, and of course of a much higher quality.<sup>40</sup>

Ultimately, the examination of these frescoes seems to reinforce earlier observations regarding aristocratic patronage of the period, which demonstrated for example that in the designs of their castles and in the character of their tombs, aristocrats closely followed the model of the royal court. These kinds of interregional connections can also be observed in the field of wall painting. Crossing regional and even international borders with the ease of their commis-

sioners, these works constitute a fairly consistent group of buildings, carvings, and frescoes. The common desire of aristocratic patrons for self-representation and the preservation of their own *memoria* resulted in the commissioning of similar kinds of works, decorated in similar ways. Thus in the reign of Sigismund, just as a particular kind of art was practiced in the towns – perhaps less dependent on the art of the royal court – another stratum can be detected in aristocratic patronage.

---

<sup>40</sup> See *Sigismundus Rex* 2006 (see in note 1), cat. no. 7.19, pp. 580-586, with earlier bibliography.

## Regióny a medziregionálne prepojenia. Skupina fresiek na území Uhorského kráľovstva okolo roku 1420

### Resumé

Štúdia sa zameriava na rozbor niekoľkých príkladov freskových výmalieb objednaných šľachtickými rodmi v Uhorskom kráľovstve počas prvých dekád 15. storočia. Napriek geografickým – regionálnym – odlišnostiam sú tieto fresky navzájom previazané vo viacerých rovinách: štylistickej, ikonografickej a konceptuálnej.

Prvým analyzovaným dielom je fresková výmalba kaplnky hradu Siklós, ktorá sa nachádza vo východnom krídle pevnosti, vybudovanom rodom Garai na začiatku 15. storočia. Na postranných stenách lode kaplnky sa nachádzajú niky, pokryté nástennými maľbami. Niku na južnej stene zdobia stojace postavy dvoch svätcov: „sv. Leonarda“ a „sv. Ladislava“. Jej východná stena nesie obraz „Bolestného Krista“, koncha potom obraz „Baránka“ (*Agnus Dei*), kalich a hostiu. Zadný múr niky v severnej stene je ozdobený obrazom „trpiaceho Jóba“, sprevádzaného jeho ženou a tromi priateľmi. Objednávku týchto fresiek je možné dať do súvislosti so zajatím a prepustením Jánoša Garaiho počas bosenskej vojenskej výpravy v roku 1415. Fresky v oboch nikách sú tu na základe svojho štýlu datované do obdobia okolo roku 1420. Ich patrónom potom musel byť Miklós Garai spolu so svojím bratom Jánosom. Aspekt učenosti a osobnej previazanosti fresiek a dôležitosť včlenených nápisov (ako je to možné vidieť na výjave trpiaceho Jóba) priradujú tieto maľby ku skupine fresiek, pochádzajúcich z doby približne od roku 1415 do roku 1430. Vo všetkých prípadoch je ich objednávky možné vzťahovať ku šľachtickým patrónom.

Najpozoruhodnejší z týchto cyklov možno nájsť v južnej bočnej lodi baziliky v Štítniku na Gemeri. Zobrazené témy zahŕňajú „Podobenstvo o siedmych hrivnách“, „Sedem sviatostí“ a „Sedem slobodných umení“. Aj tieto fresky možno datovať do 20. rokov 15. storočia, kedy bolo mesto vo vlastníctve Ladislava Štítnického (László Csetneki), ostrihomského kanonika a neskôr nitrianskeho biskupa (1439 – 1448). Komplexná ikonografia fresiek je holdom vzdelané-

mu a úspešnému Ladislavovi Štítnickému, jednému z blízkych dôverníkov kráľa Žigmunda. Ďalší z gemerských kostolov si našu pozornosť zaslúži vďaka svojej osobitej ikonografii. V Kyjaticiach je severná stena hlavnej lode ozdobená rozmernou okrúhlou freskou „Posledného súdu“. Minuskulový nápis ju datuje do roku 1426, kedy boli Kyjatice pod patronátom rodu Derencsenyi. Porovnateľné dielo je známe zo vzdialeného kostola v Suatu v Transylvánii, datovateľné do rovnakého obdobia. Patrónmi tohto kostola boli členovia rodu Suki, čo je doložené erbom na hlaviciach klenbových prípor. Obe tieto rozmerné kompozície „Posledného súdu“ sa pravdepodobne zakladajú na rukopisných prameňoch a výstižne charakterizujú záujem objednávateľov o posmrtný život.

Pri všetkých rozoberaných freskách ide o nezvyklú ikonografiu, zahrňujúcu rozličné odkazy na objednávateľov alebo jednoducho prezentujúcu sofistikované detaily nevidané v iných dielach. Aspekt učenosti a dôležitosť včlenených nápisov sú ďalšími spojkami medzi zmienenými freskami. Na základe výskytu tohto typu výmalby vo viacerých častiach krajiny približne v tom istom období je možné predpokladať, že predmetné fresky odrážajú štýl a spôsob výzdoby preferovaný v centre krajiny, špeciálne na kráľovskom dvore. Rozbor fresiek, zdá sa, posilňuje skoršie úvahy ohľadom súdobej šľachtickej patronácie, ktoré dokazovali, že napríklad pri návrhoch vlastných hradov a hrobiek šľachta presne sledovala model kráľovského dvora. S ľahkosťou prekračujúc regionálne a dokonca medzištátne hranice spolu so svojimi objednávateľmi, šľachtické objednávky tvoria značne súdržnú skupinu stavieb, drevorezieb a malieb. Počas vlády kráľa Žigmunda tak možno ďalšiu umeleckú vrstvu – podobne ako v prípade osobitého druhu mestského umenia, pravdepodobne menej závislého na umení kráľovského dvora – objaviť v skupine šľachtických patronácií.

Preklad M. Hrdina



## Borders in Central Europe during the Middle Ages. Some Iconographical Reflections about the Wall Paintings in Hungary

Marie LIONNET

### I.

Since the question of borders in the history of Central European art is a problem as fascinating as it is overwhelming, the iconography of wall paintings in the medieval kingdom of Hungary affords one way to explore the border between East and West. From an artistic point of view, one may consider the border between East and West, which is closely linked to the border between two cultures and two religions, as reflected by the border between Occidental and Byzantine art, its style and iconography included. However, it turns out to be not that simple. By taking into account some iconographical points in the Hungarian medieval wall paintings,<sup>1</sup> I hope to suggest some ways to perceive this question, all the while aiming at a more precise definition of the phenomena to be observed along this border. Extending these considerations to a larger field, to neighbouring countries, could be a new way to consider common criteria for the Central-European countries: How does iconography inform us about how people felt or

perceived the eastern border of Central Europe in the Middle Ages? Then another question arises: when observing these phenomena, how could we qualify the process behind it? This brings up yet another question: How large is the border between East and West and how far does it extend on either side?

### II.

When considering the orientations of former research and the main results regarding the border between East and West in the artistic production of the Hungarian medieval Kingdom, Transylvania proves to be the main field for such research. And due to the specific composition of the population in the Hungarian medieval Kingdom, the question of the eastern border merged in studies dealing with the existence of the Szeklers culture, the population living on the eastern border of the Kingdom.<sup>2</sup> Apart from this, many authors underlined the singular status of this region as a meeting area of western and eastern cultures and of various stylistic trends.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> My PhD. thesis constitutes the basic material for these reflections – LIONNET, M.: *Les peintures murales en Hongrie à la fin du Moyen Age (v. 1300 – v. 1475). La transmission des traditions iconographiques et les formes originales de leur appropriation locale sur deux thèmes majeurs: la Mère de Dieu et le Jugement dernier*. Unpublished PhD. dissertation Paris X-Nanterre. Paris 2004.

<sup>2</sup> Studies on the legend of St. Ladislav are an exemplary attempt to emphasize the criteria which could be constituent for this region. – DRAGUȚ, V.: La légende du “héros de frontière” dans la peinture médiévale de Transylvanie. In: *Revue roumaine d'histoire de l'art, série beaux-arts*, 12, 1975, pp. 11-40; LÁSZLÓ,

Gy.: *A Szent László-legenda középkori falképei* [The medieval wall paintings of the legend of St. Ladislav]. Budapest 1993.

<sup>3</sup> To mention only the main titles: VATASIANU, V.: *Istoriae artei feudale în țările române I. Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului* [History of Feudal Art in Romanian Countries. I. Art during the Development of Feudalism]. Bucarest 1959; RADOCSAY, D.: *Falképek a középkori Magyarországon* [Wall Paintings in Medieval Hungary]. Budapest 1977; DRAGUȚ, V.: *Arta gotică în România* [Gothic Art in Romania]. Bucarest 1979; MAROSI, E. (ed.): *Magyarországi művészet 1300 – 1470 körül* [Hungarian Art 1300 – 1470]. Budapest 1987.

To my knowledge, the first to study this question using the term of borders was József Keöpeczi Sebestyén. He looked for the more eastern expressions of the Occidental culture in Transylvania with the opening statement that religion is the medium of culture.<sup>4</sup> Some years after him, Géza Entz tackled the problem in two articles<sup>5</sup> and worked on the influence of Byzantine art on the medieval wall paintings in Hungary, such as the Transylvanian church at Sântămăria Orlea.<sup>6</sup> The fortified churches in Transylvania has been given consideration from researchers.<sup>7</sup>

More recently, Christine Peters angled her analysis towards the interaction between religions, namely between Catholicism and Orthodoxy, and searched for iconographical testimonies of such phenomena.<sup>8</sup> On a purely decorative level, she notices what she calls the “transferability” of some ornaments we find in Orthodox churches,<sup>9</sup> as well as in Saxon, Hungarian or Szekler ones. Approaching the more figurative themes, she studies the iconography of the Last Judgement, to be more precise on the place or role of the Virgin as represented in these compositions. She concludes that there may have been an influence from the Transylvanian murals to the Moldavian ones, which operated through a devotional interaction.

### III.

As for the exchanges between Eastern and Occidental art, we can distinguish different levels in the reception of Byzantine themes in Hungarian wall paintings from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.

There are some isolated areas of reception of one theme; such areas are not found solely in Transylvania. For example, the painted decoration of four churches in Upper Hungary, very probably executed by Occidental painters,<sup>10</sup> contains in the vault of the choir the theme *Virgo Platytera* which hardly ever appears in Occidental art.<sup>11</sup> And in these churches, it is combined with three other themes – the Bosom of Abraham, the half-figure of Christ and the Trinity – to form a paradisaal sphere, a kind of association which is also unique [Fig. 1]. In this case, the organization of the themes on the spandrels reflects a scheme used in some Italian churches but even earlier in Greek ones.<sup>12</sup> This combination of motifs probably has an eschatological meaning, as does the association of the Virgin and the Bosom of Abraham, which are to be found in the paradise part of Byzantine representations of the Last Judgement. Although the precise origin of this kind of association still remains to be defi-

<sup>4</sup> KEÖPECZI SEBESTYÉN, J.: A középkori, nyugati műveltség legkeletibb határai [The fareastern borders of medieval, Occidental culture]. In: CSUTAK, V. (ed.): *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum 50 éves Jubileumára*. Sepsiszentgyörgy 1929 (Budapest 1988, facsim.), pp. 371-401.

<sup>5</sup> ENTZ, G.: A középkori székely művészet kérdései [Questions on the art of the Szeklers in the Middle Ages]. In: *Erdélyi Múzeum*, 48, 1943, pp. 1-13; ENTZ, G.: Székely templomerődök [Fortified churches of the Szeklers]. In: *Szép művészet*, 5, 1944, pp. 120-126.

<sup>6</sup> ENTZ, G.: A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól [Byzantine links of mural paintings in medieval Hungary]. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 16, 1967, pp. 241-250.

<sup>7</sup> GYÖNGYÖSSY, J. – KERNY, T. – SARUDI SEBESTYÉN, J.: *Székelyföldi vártemplomok* [Fortified Churches in Szeklerland]. Budapest 1995.

<sup>8</sup> PETERS, Ch.: Between Catholicism and Orthodoxy: Wall Paintings and Devotional Interaction in Mediaeval Transyl-

vania and Moldavia. In KŁOCZOWSKI, J. (ed.): *Christianity in East Central Europe. Late Middle Ages*. Proceedings of the Commission internationale d'histoire ecclésiastique comparée. Lublin 1999, Vol. 2. pp. 328-334.

<sup>9</sup> Here Sântămărie Orlea is mentioned as an Orthodox church, but this church at first Latin became Greek only after 1447 and, from her text, it is impossible to know which paintings are concerned.

<sup>10</sup> Poprad, Podolíneč, Žehra and Vizsoly. We can only regret the poor state of these paintings, due to damages or restorations. Nonetheless they belong to bigger decoration showing Occidental trends. – TOGNER, M.: *Monumentálna nástenná maľba na Spiši, 1300 – 1550* [Monumental Painting in Spiš region, 1300 – 1550]. In: *Ars*, 25, 1992, pp. 100-149.

<sup>11</sup> STEINBERG, S. H.: Abendländische Darstellungen der Maria Platytera. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, III.F, 51, 1932, pp. 512-516.

<sup>12</sup> Cf. Hosios Lukas (first third of the 11<sup>th</sup> century).



1. Vault of the sanctuary at Žebra. Photo: Archive of author.

ned, one of the sources for its inspiration can be found in Byzantine art, as indicated by the depiction of the angels in a Byzantine way<sup>13</sup> and the Paternity-type of Trinity (Podolíneč, Poprad, Vizsoly) the origin of which could be Byzantine.<sup>14</sup> The *Virgo Platytera* and the Christ Pantocrator could be painted in apses or cupolas in Byzantine art whereas the Trinity and the Bosom of Abraham could not. However, the way these themes came to Upper Hungary is not clear and we can only assume that they came from the Byzantine area.

#### IV.

As a second form of reception of Byzantine art, there is the case of wall paintings where the presence of some Byzantine motifs seems to reveal a deeper approach to Byzantine culture.

The first case is that of Sântămăria Orlea, a well-known case I will not go into intensively.<sup>15</sup> The murals executed in 1311 refer clearly to Byzantine style, iconography and its structuring of space, whereas the general structure shows influences from Occidental and Franciscan uses (e.g. the place of the Crucifixion, which governs the overall setting above the triumphal arch in the axis of the nave, and the detailed depiction of the Discovery of the True Cross) [Fig. 2]. This singular combination occurs in a village inhabited by Latin colonists depending on the royal castle of Hațeg and constituting an enclave in an area predominantly Greek. The mixing of the two cultures may result from the specific location of this village in the southern march of the Kingdom and may be linked to the missionary activity of the Franciscans as well. However, it reflects a form of acculturation: the Latin colonists living there were ready to integra-

<sup>13</sup> They hold the globe and the labarum or a censor.

<sup>14</sup> The origin of the Paternity-type of the Trinity is still to be defined. In medieval Hungary, this motif appears both in Latin and in Greek churches. – BOESPFLUG, F. – ZALUSKA, Y.: Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occi-

dent de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile de Latran (1215). In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 1994, pp. 181-240.

<sup>15</sup> LIONNET, M.: Le culte de la Croix au coeur de l'ensemble peint à Sântămărie Orlea (dép. Hunedoara). In: *Mediaevalia Transilvanica*, 5-6, 2001-2002, pp. 65-82.





2. *Discovery of the True Cross, Sântămăria Orlea. Photo: Archive of author.*

te iconographic patterns from the culture of the population surrounding the village.

In that same category of deeper understanding and exchange with Byzantine culture, the depiction of the Last Judgement in Mugeni, generally dated in the second half of the 14<sup>th</sup> century, is of great interest since it may be a one link in a bigger chain. The composition distinguishes three panels, the last one depicting the Judgement itself. Whereas the style of the paintings shows Italian trends, this panel includes Byzantine motifs, or Serbian to be more precise: the personification of the sea (coming from the Byzantine resurrection of the dead), the demon bearing books at the gates of Hell (which could be reminiscent of the demons holding *rotuli* for the weighing of souls).

Moreover, two details in the general layout reveal that the scene depicted here is not final: the little figure running to seek refuge under the mantle of the Virgin<sup>16</sup> [Fig. 3]; the man rescuing a dead figure pierced by an arrow [Fig. 4]. They seem to express that it is still possible to move from one place to the

other, in both cases with a positive outcome (the soul will join the other figures sheltered by the mantle of the Virgin and the figure pierced by an arrow won't enter Hell). This suggests that the depicted scene takes place before the Last Judgement. If so, an intermediate time exists between the individual death and the universal Judgement. For the Latins it is Purgatory but for the Greeks the definition of this waiting time for the souls is less precise.<sup>17</sup> Here, the mantle of the Virgin could illustrate this Greek view. Like a step in the gradual raising of the souls towards bliss, the mantle seems to be an intermediate place the soul reaches once it has freed itself from the demon's assaults and that leads to the vision of Christ. At the other end of the composition, the gap between the Damned and the opening gates of hell could express the idea of a transitory place as well. Whatever link the man rescuing the dead figure could have with a real event, this motif could also convey the idea of the living's action for the souls.

The two depictions of the Virgin (*Deisis*, Virgin of mercy) could also be explained by these contacts with

<sup>16</sup> The figures she shelters under her mantle are distinct from the Elect on the right panel; wearing a white garment, they seem to keep their status as souls.

<sup>17</sup> For the Greeks, the soul is subjected to a first judgement through a purifying fire, which fixes the status of the Elect

and of the Damned. The imperfect ones are led to an intermediary waiting place for purification, which state is not clearly defined. In the course of their gradual raising towards the place of bliss, souls are confronted with the assaults of the demons. They get help in their liberation from the Works of the living.



3. Last Judgement, the church of Virgin of mercy at Mugeni. Photo: Archive of author.

Byzantine iconography and understanding of the Last Judgement: in Byzantine compositions, the Virgin appears twice, in the *Deesis* and in the Paradise.<sup>18</sup> The Last Judgement of Chilieni (late 14<sup>th</sup> – beginning of the 15<sup>th</sup> century) could represent a step further in this understanding: the Virgin of mercy is located on the left side of the Judge, which corresponds to the side of the Damned and Hell, and there the angels announce the Judgement to the figures grouped under the mantle. Thus, these figures are also concerned by the Judgement, while the praying Virgin is still interceding for them.

In her analysis, Christine Peters supposed that the place of the Virgin in the Szekler churches could express “the ability {of Mary} to determine the salvation of souls without reference to the judgement of Christ”.<sup>19</sup> But in these two compositions, the Virgin is acting as an advocate and Christ-Judge remains the main character, governing their general development. This is also expressed by the reduced scale of the Virgin of mercy in these compositions. Moreover, she refutes any influence of Byzantine art on the Szekler Last Judgements and suggests an interaction in the opposite

direction, that is from the Szekler iconography to the Moldavian one.<sup>20</sup>

## V.

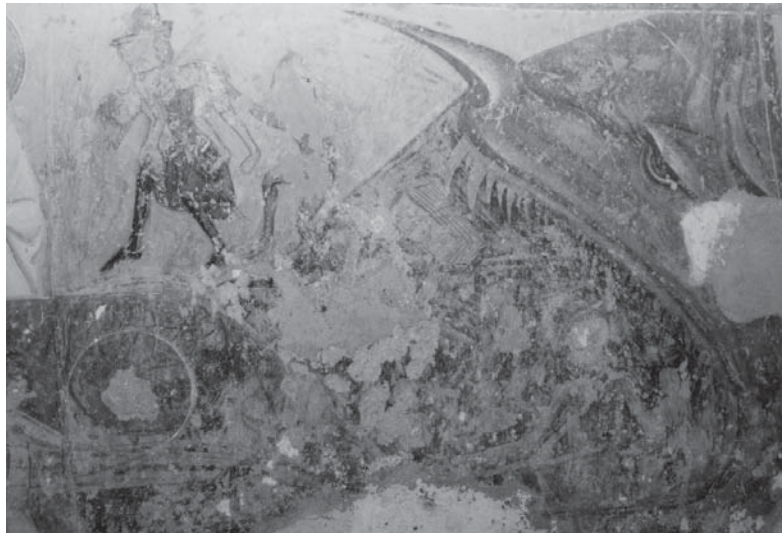
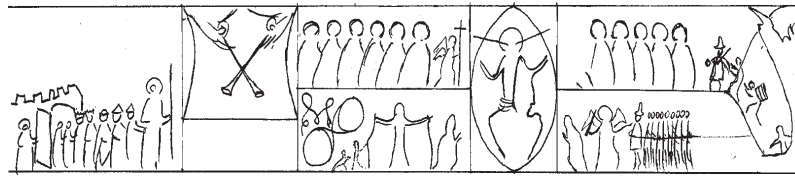
The last cases show two different behaviours towards another cultural sphere. In the first one, in Sântămăria Orlea, whereas the entire setting follows the Byzantine iconographic forms, the general structure responds to Occidental criteria. We may say that the Byzantine tradition has been taken over and then organized to fit into an Occidental overall pattern.

The example of Mugeni shows how a theme has been taken from a known repertory and has been endowed with a slightly different meaning, this meaning being more or less related to the polysemy of that theme. It reveals that people from these countries profoundly understood and explored the very meaning both of the Virgin of mercy and of the Greek perception of the End of time. In that way, we could say they appropriated this theme and used it to fulfill their need. If in both situation the process observed is related to a specific context, concerning both

<sup>18</sup> In other Transylvanian Last Judgements introducing the Virgin of mercy, it is in place of the Virgin of the *Deesis* (Ghelința, Sic). Only the murals in Chilieni do represent the Virgin twice as well, maybe under the influence of the murals in Mugeni?

<sup>19</sup> PETERS 1999 (see in note 8), p. 331.

<sup>20</sup> She notices the important role given to the Virgin in the Moldavian compositions. But in fact, this place roots in the Byzantine tradition.



4a. Last Judgement, overall pattern, Mugeni. 4b. Last Judgement, Man rescuing a dead figure, Mugeni. Photo: Archive of author.

the population (Latin enclave or Szeklers) and a religious situation (Franciscan missionary activity), these cases need to be underlined since they testify to real contacts between these two cultures.

Defining the border, we should not only consider the iconographic patterns themselves but also take into account a kind of religious permeability, namely the way a concept or idea proper to a religious sensitivity has been expressed or reinterpreted in another sensitivity. And these traces of permeability prove a kind of readiness of a population to modify its usual artistic habits. The Virgin of mercy illustrates this fact: this theme does not occur in Byzantine iconography,<sup>21</sup> but it could have expressed a concept that had no iconographic equivalent.<sup>22</sup> In this process accidental occurrences are significant as well. Even if

they may not reflect such a regional trend as in Transylvania, they appear to correspond to a certain understanding of the Byzantine themes.

One question arises, and may remain unsolved: Could we find any articulation in this process? It might be quite difficult to answer without literary sources coming from spiritual authors or preachers.

These remarks lead to another statement: the border we consider nowadays in quite rigid terms might at least locally have been lived and perceived as more variable and with an open mind. We should approach this notion of a border with a more permeable view, considering that exchanges and permeability between two cultural areas, between two traditions were probably far more frequent than we can imagine.

<sup>21</sup> PARELLO, D.: Schutzmantelmadonna. In: BÄUMER, R. – SCHEFFCZYK, L. (eds.): *Marienlexikon* St. Ottilien 1994, Vol. 6, pp. 82-87.

<sup>22</sup> A theme in 14<sup>th</sup> century Byzantine area expressed this idea of Marian intercession in the Last Judgement, but in a purely individual perspective. – TATIĆ-ĐJURIĆ, T.: La Vierge de la Vraie Espérance – symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave. In: *Zbornik za likovne umjetnosti*, 15, 1979, pp. 71-90.

## VI.

Many investigations can be proposed to complete these remarks and could help to perceive the movements and exchanges already observed between the two cultures.

At first, still in the Transylvanian area, a more precise analysis of iconographical themes related to Christ, for example the image of the Man of Sorrows, which is Byzantine but has also been used by Latin iconography, at first in Italy. It appears quite early in Transylvanian churches, both Latin and Greek. In that same region, and further on the whole territory of Hungary, another theme is to be found in both Latin and Greek churches: St. Helen and the True Cross.

Finally, we should question the neighbouring countries: is this phenomenon of permeability between two cultures along a border restricted to Hungary or is it a larger one? Or rather, are there other forms of

very profound mixing between the two cultures so that we could consider this phenomenon as a criterion in the definition of a border? Are there some similar processes in Poland? And are there signs of such exchanges in Scandinavia as well? These regions are two other areas where the Virgin of mercy has also been included in compositions of the Last Judgement. Although these compositions are younger than the Hungarian ones, they show a kind of adaptation of the iconographical patterns already established. The rendering of the intercession scale could be an interesting point of view as well.

However, from my observations of the Hungarian wall paintings, a major field for this research could be the themes where iconography does not stick so much to a textual and canonical tradition, as it depends, by definition, on devotion and piety. This was the case for the Virgin of mercy.

## Hranice v strednej Európe počas stredoveku. Niekoľko ikonografických reflexií o nástennom maliarstve v Uhorsku

### *Resumé*

Príspevok skúma spôsob, akým nás ikonografia uhorského nástenného maliarstva oboznamuje s vnímaním východnej hranice stredovekého kráľovstva, a to predovšetkým obyvateľmi Transylvánie. Ako obzvlášť pozoruhodné sa tu javia stopy kontaktov s byzantskou ikonografiou v nástenných maľbách kostolov latinského rítu. V uhorskom nástennom maliarstve možno badať rozdielne úrovne recepcie byzantských tém. Existujú izolované oblasti recepcie jednej témy tak v Transylvánii (Rumunsko), ako aj v Hornom Uhorsku (Slovensko). Niektoré nástenné

maľby dokazujú hlbší prienik do byzantskej kultúry. Kľúčová analýza sa zameriava na vyobrazenie „Posledného súdu“ v kostole v Mugeni (Transylvánia), ktoré, zdá sa, svedčí o úzkych kontaktoch s byzantskou kultúrou a predpokladá existenciu akejsi vzájomnej náboženskej priestupnosti. Ponúka sa tým možnosť voľnejšieho a otvorenejšieho prístupu v úvahách o pojme hranica.

*Preklad M. Hrdina*

## Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der Heiligen Elisabeth von Ungarn

Ivan GERÁT

In den mittelalterlichen Bilderviten der Heiligen Elisabeth, die in vielen europäischen Ländern erhalten sind, wurden Grenzen verschiedener Art thematisiert. Bereits beim einfachen Benennen der Heiligen werden die politischen Zusammenhänge und Grenzen berücksichtigt – entweder wird ihre Abstammung aus der ungarischen Arpadendynastie betont (dann spricht man von der Hl. Elisabeth „aus dem Arpadenhouse“ oder „von Ungarn“) oder überwiegt ihr Leben am thüringischen Hof („Hl. Elisabeth von Thüringen“).<sup>1</sup> Die Polarität bzw. die Kommunikation zwischen Thüringen und Ungarn ist im Mittelalter mehrmals zum Thema der Bilderzyklen geworden. In meinem Beitrag werden neben der geographischen Grenzen auch soziale und metaphysische Grenzen durch einige Beispiele kurz vorgestellt, da auch diese eine wichtige Rolle in der Bildlegenden spielten. Gleichzeitig wird nach etwaigen logischen Zusammenhängen zwischen diesen Typen der Grenzen gefragt.

### Geographische Grenzen

Unter Heimat wird normalerweise das Geburtsland, also etwas natürlich Gegebenes, verstanden. Elisabeth aber hatte sich wahrscheinlich auch am thüringischen Hof, wo sie als vierjähriges Mädchen hinzog, heimisch fühlen können – auch wegen ihrer deutschen Muttersprache. So kann man in ihrem Fall wahrscheinlich von zwei Heimatländern sprechen.

Obwohl eine diplomatische Kommunikation zwischen den beiden Ländern das Leben der ungarischen Prinzessin vom Anfang an tief beeinflusste, fangen die Bildlegenden erst gegen Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an, dieses Phänomen zu thematisieren.<sup>2</sup> Die Vita Elisabeths im sog. *Krumauer Bilderkodex* beginnt am thüringischen Hof mit der Prophezeiung ihrer Geburt in Ungarn; erst nach dieser übernatürlichen Mitteilung werden die Boten und die Geschenke ausgetauscht.<sup>3</sup> Ähnliche Geschichte erzählen die Bilder auf der Brüstung des Lettners im Lübecker

<sup>1</sup> Näheres z.B. bei WERNER, M.: *Mater Hassiae – Flos Ungariae – Gloria Teutoniae. Politik und Heiligenverehrung im Nachleben der Heiligen Elisabeth von Thüringen*. In: PETERSOHN, J. (Hrsg.): *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter*. Sigmaringen 1994, S. 449-540.

<sup>2</sup> Die politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen dieser Kommunikation analysierte zuletzt WIEGAND, P.: *Eheversprechen und Fürstenkoalition. Die Verbindung Elisabeths von Ungarn mit Ludwig von Thüringen als Baustein einer europäischen Allianz (1207/08 – 1210/11)*. In: BLUME, D. – WERNER, M. (Hrsg.): *Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige*. Aufsätze. Petersberg 2007, S. 35-46.

<sup>3</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 370, fol. 85v-96r. Faksimile: *Der Krumauer Bilderkodex: Österreichische Natio-*

*nalbibliothek Codex 370*. Einführung Gerhard Schmidt. Transkription und deutsche Übersetzung Franz Unterkircher. Graz 1967. Die Beschreibung des Codex vgl. in JENNI, U. – THEISEN, M.: *Mitteleuropäische Schulen III (ca. 1350 – 1400): Böhmen-Mähren-Schlesien-Ungarn*. Wien 2004, Textband, S. 3-53 (Jenni). Vgl. auch ŠÁMAL, J. (Hrsg.): *Život sv. Alžběty Durynské v obrázkové knize českého původu ze XIV. století, zv. Liber depictus*. Praha 1941. Gerhard Schmidt in der erwähnten Facsimile-Ausgabe datierte den Codex nach 1358, später aber bevorzugte er die Datierung um 1350. – SCHMIDT, G.: Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bilderkodex. In: *Umění*, 41, 1993, S. 145-152. Die beiden Studien werden neu abgedruckt in SCHMIDT, G.: *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*. Bd. 1: Malerei der Gotik in Mitteleuropa. Graz 2005, S. 259-303 und 305-310. Diese Datierung wurde vorgeschlagen von KRÁSA, J.: Rezension von: Krumauer Bilderkodex /



1. Die Begegnung der heiligen Elisabeth mit der Delegation aus Thüringen. Gemälde am Retabel des Hauptaltars der heiligen Elisabeth von der Pfarrkirche in Kaschau (Košice, Kassa), 1474 – 1477. Photo: Archiv Ústavu dejín umenia SAV, Bratislava.

Spital des Heiligen Geistes: nach der Prophezeiung und der Geburt wird ein Kurier (Walther von Vargila) mit einem Brief des Landgrafen nach Ungarn ge-

schickt, dann kommt er zurück mit einem Antwortschreiben.<sup>4</sup> Erst dann wird die Reise des vierjährigen Mädchens und ihrer Mitgift nach Thüringen und das Zusammentreffen der Verlobten abgebildet. Beim Konzipieren der Bilder wurde Verschiedenes bedacht – vor allem, weil man die historischen Nachrichten oder Legenden mit neuen Elementen bereicherte. So wurden beim Zusammentreffen der Verlobten auch die unterschiedlichen Kleidungsgewohnheiten der beiden Delegationen bzw. sogar der beiden Länder berücksichtigt. Noch deutlicher als in Lübeck werden diese in der viel realistischeren Darstellung der gleichen Szene am Hauptaltar der Pfarrkirche in Kaschau hervorgehoben.<sup>5</sup> Für Imre Henszlmann, den patriotischen ungarischen Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, waren die angeblich ungarischen Merkmale einiger Kleider von großer Wichtigkeit.<sup>6</sup>

Die mit geographischen Grenzen verbundenen Probleme und Aktivitäten gehören also sowohl zum Charakter der Heiligen Elisabeth, als auch zu ihrer Bildlegenden. Für die spezifische Art der Heiligkeit dieser außergewöhnlichen Frau waren aber Grenzen ganz anderer Art fundamental: die Grenzen zwischen Armen und Reichen, zwischen Mächtigen und Schwachen, zwischen Gesunden und Kranken. Damit wurde bereits der zweite Punkt der Typologie genannt.

### Soziale Grenzen

Die Wichtigkeit der sozialen Unterschiede, die Elisabeth mit ihren mutigen Taten überschritten hatte, wurde mit verschiedenen Bildmitteln ausgedrückt. Einige Bilder nutzten dafür die uralte Darstellungskonvention der mittelalterlichen Kunst – den Unterschied der relativen Größe der Figuren. Dies gilt zum Beispiel fürs Bild des Altenberger Altarflügels,

Gerhard Schmidt; Franz Unterkircher. Graz 1967. In: *Umění*, 16, 1968, S. 419-422. Datierung um 1350 akzeptiert auch JENNI, U.: Die Elisabeth-Legende im Krumauer Bildercodex. In: BLUME – WERNER 2007 (wie Anm. 2), S. 353-380, 353.

<sup>4</sup> SAUMWEBER, C.: *Der spätgotische Elisabethzyklus im Lübecker Heiligen-Geist-Hospital*. Kiel 1994, vor allem S. 159-174. Die breite Erzählung des Lübecker Zyklus sowie des Krumauer Bildercodex beruht meistens auf der Legende des Dietrichs von Apolda, obwohl viele Details neu erfunden wurden. – Vgl. RENER, M. (Hrsg.): *Die Vita der hl. Elisabeth des Dietrichs von Apolda*. Marburg 1993, S. 25-26.

<sup>5</sup> TÖRÖK, G.: Ikonographie des Hochaltarretabels der Kirche St. Elisabeth in Kaschau. In: BLUME – WERNER 2007 (wie Anm. 2), S. 397 – 412; GERÁT, I.: Der Elisabethzyklus am Hochaltarretabel zu Kaschau – Gegenstand der Deutungen. In: *Acta Historiae Artium*, 45, 2004, S. 243-255 (mit älterer Literatur).

<sup>6</sup> HENSZLMANN, I.: Magyarországi szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei. In: *Magyar Szépirodalmi Szemle*, 1/2 (1847), S. 1-7, 24-30, 36-42, 51-55, 70-74; die zitierte Stelle S. 24-25.

für die Tafel vom Magister Theodorik oder für die Tafel der Pressburger Stadtgalerie.<sup>7</sup> Eine soziale Herabsetzung des Bettlerbildes ist aber nur relativ – die Darstellung des Bettlers auf der Karlsteiner Tafel mag zwar viel kleiner als die von Elisabeth sein, dafür aber wurde sie gerade dank unserer Heiligen in der kaiserlichen Privatkapelle ausgestellt.

Die sich wiederholenden Überschreitungen der sozialen Grenzen gehören zu den konstitutiven Merkmalen eines von der franziskanischen Mentalität geprägten Heiligentypus, dessen wichtigste Vertreterin nördlich der Alpen gerade Elisabeth war.<sup>8</sup> Eine enge Verwandtschaft bzw. Parallelität zwischen Elisabeth und Franziskus war bereits den Autoren der ersten Bildlegenden Elisabeths bekannt: So wurden die beiden Heiligen gemeinsam im Scheitel des der Marburger Chorfensters mit Elisabethlegende dargestellt – er vom Christus, sie von der Heiligen Jungfrau gekrönt.<sup>9</sup> Zu den wichtigen Ähnlichkeiten und Berührungen zwischen den Wertvorstellungen der beiden Heiligen gehört auch ihre Abneigung gegenüber dem Reichtum bzw. ihre Liebe zur Armut. Die ikonographischen Vergleiche der Bilder der beiden Heiligen zeigen aber ziemlich viele Unterschiede in der Behandlung der sozialen Grenzen. Für die Darstellung ihrer Zuwendung zu den Armen benutzte man nur selten ähnliche Bildschemen: Einige inhaltliche Ähnlichkeiten betreffen fast nur die am Vorbild des Heiligen Martin orientierte Mantelspende.<sup>10</sup> Sonst war für Franziskus bei diesem Thema eher eine de-



2. Die Begegnung mit der undankbaren Frau. Gemälde am Retabel des Hauptaltars der heiligen Elisabeth von der Pfarrkirche in Kaschau (Košice, Kassa), 1474 – 1477. Photo: Archív Ústavu dejín umenia SAV, Bratislava.

<sup>7</sup> Tafel aus Altenberg (um 1330) heute in Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, SG 360, 361. Vgl. BRINKMANN, B. – KEMPERDICK, S.: *Deutsche Gemälde im Städel 1300 – 1500*. Mainz am Rhein 2002, S. 3-32; KINDLER, A.: Altenberger Altar. In: BLUME – WERNER 2007 (wie Anm. 2), S. 273-277; für Karlstein (vor 1365, Inv. Nr. KA 3740) vgl. FAJT, J. (Hrsg.): *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor bradu Karlštejna*. Praha 1997, S. 410 (Fajt); ROYT, J.: Meister Theodorik: Hl. Elisabeth von Thüringen. In: BLUME – WERNER 2007 (wie Anm. 2), S. 327. Für Pressburg (um 1430, Galéria mesta Bratislavy, A 190) vgl. GERÁT, I.: Tafelbild mit der Heiligen Elisabeth und Bettler. In: *Ibidem*, S. 413-414 (alle Beiträge in diesem Katalog mit älterer Literatur).

<sup>8</sup> VAUCHEZ, A.: Lay People's Sanctity in Western Europe: Evolution of a Pattern. In: KOSINSKI-BLUMENFELD, R. – SELL, T. R. (Hrsg.): *Images of Sainthood in Medieval Europe*. Ithaca – London 1991, S. 21-32; VAUCHEZ, A.: Charité et

pauvreté chez Sainte Elisabeth de Thuringe d'après les actes du procès de canonisation. In: MOLLAT, M. (Hrsg.): *Études sur l'histoire de la Pauvreté*. Paris 1974, S. 163-173; VAUCHEZ, A.: Světec. In: LE GOFF, J. (Hrsg.): *Středověký člověk a jeho svět*. Praha 1999, S. 263-290, 275.

<sup>9</sup> BIERSCHENK, M.: *Glasmalereien der Elisabethkirche in Marburg. Die figürlichen Fenster um 1240*. Berlin 1991, S. 182-194; KROOS, R.: Zu frühen Schrift- und Bildzeugnissen über die heilige Elisabeth als Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte. In: *Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilige*. Sigmaringen 1981, S. 180-239; WERNER, M.: Elisabeth von Thüringen, Franziskus von Assisi und Konrad von Marburg. In: BLUME – WERNER 2007 (wie Anm. 2), S. 109-135; MARTIN, F.: Die heilige Elisabeth in der Glasmalerei. Vermittlungsstrategien eines weiblichen Heiligenmodelles. In: *Ibidem*, S. 293-308, S. 298.

<sup>10</sup> Die Szenen der Martinslegende wurden bereits im 12. Jahrhundert im sog. Albani Psalter der Hildesheimer Kirche St.



monstrative Absage an den Reichtum, oder eine mystisch-allegorische Verbindung mit Armut bezeichnend, also solche Themen, in denen die wirklich Armen nicht direkt zu sehen waren.<sup>11</sup>

Elisabeths Beziehung zu den Armen war viel direkter – sie leistete eine konkrete und aktive Hilfe auch in den Fällen, wenn dadurch die gesellschaftliche Normen, die die Grenzen zwischen verschiedenen Klassen und Schichten der Gesellschaft regelten, verletzt wurden. Ein solches Überschreiten der Grenze provozierte natürlich alle Personen, die an der Erhaltung dieser Grenzen interessiert waren. Aus diesem Grunde ist es sehr interessant, zu sehen, ob bzw. wie diese provokative Grenzüberschreitung in den Bildlegenden dargestellt wurde. In den ersten Marburger Bilderzyklen betonte man vor allem die standesgemäßen Formen der Armenbeihilfe wie die Verteilung von Almosen oder das rituelle Waschen der Füße am Gründonnerstag.<sup>12</sup> Daneben wurden auch die traditionellen Werke der Barmherzigkeit dargestellt, allerdings ohne potenziell störende Momente, die sich

erst später durchgesetzt haben.<sup>13</sup> So kann man z.B. beobachten, wie ein Besuch des Kranken langsam durch eine ordentliche Krankenpflege verdrängt wurde. Eine bedeutende Rolle spielte in diesem Fall auch die voranschreitende Institutionalisierung der Krankenpflege in den städtischen Spitälern.<sup>14</sup> In den entsprechenden Szenen in Nürnberg und Ochsenfurt kontrastierte die Bekleidung der Heiligen mit dem der Armen; am Nordportal der Kaschauer Elisabethkirche setzte sich eine neue Tendenz durch: Man spielte bewußt mit verschiedenen Entwicklungsphasen im Leben der Heiligen – die Szenen zur linken Hand Christi zeigen Elisabeth in der Tracht einer aristokratischen Dame, auf der „besseren“ Seite gegenüber sehen wir eine einfache Spitalschwester.<sup>15</sup> Mit einem ähnlichen Kontrast arbeiteten in derselben Kirche auch die Autoren der Elisabethlegende am Hauptaltarretabel.<sup>16</sup>

Die Austreibung aus Wartburg veränderte die soziale Position der Heiligen. Dieses Ereignis fehlt in den ersten Bilderzyklen – es war nämlich beschämend

---

Godehard auf fol. 27r. abgebildet. Dazu PACTH, O. – DODWELL, C. R. – WORMALD, F.: *The Saint Albans Psalter* [Albani Psalter]. London 1960, S. 94-95, Abb. 32. Vgl. auch LE GOFF, J.: *Svatý František z Assisi*. Praha 2004, S. 48-51.

<sup>11</sup> Dazu weiterleitend KRÜGER, K.: *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*. Berlin 1992; SCHWARZ, M. V.: Zerstört und wiederhergestellt. Die Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. In: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37, 1993, S. 1-28; WOLFF, R.: *Dictur allegoria quasi alieniloquium*. Das erste Bild der Franziskuslegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi. In: KERSCHER, G. (Hrsg.): *Hagiographie und Kunst – der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Berlin 1993, S. 385-400; THODE, H.: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Wien 1934; SMART, A.: *The Assisi Problem and the Art of Giotto: a Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco*. Assisi – Oxford 1971; NEFF, A.: Lesser Brothers: Franciscan Mission and Identity at Assisi. In: *The Art Bulletin*, 88, 2006, S. 676-706.

<sup>12</sup> Dazu vor allem BELGHAUS, V.: *Der erzählte Körper. Die Inszenierung der Reliquien Karls des Großen und Elisabeths von Thüringen*. Berlin 2005; DINKLER-von SCHUBERT, E.: *Der Schrein der hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zu Schrein-Ikonographie*. Marburg 1964, S. 94. Zu den Vorbildern dieser Ikonographie CARRASCO, M. E.: Spirituality in Context: the Romanesque Illustrated Life of St. Radekund of Poitiers In: *The Art Bulletin*, 72, 1990, S. 414-435, 425; HAHN, C.: *Portrayed on the*

*Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*. Berkeley – Los Angeles 2001, S. 265 und 276. Vgl. auch oben Anm. 9.

<sup>13</sup> BÜHREN, R. van: *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12. – 18. Jahrhunderts – zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*. Hildesheim – Zürich – New York 1998, vor allem S. 11-54.

<sup>14</sup> GUTH, K.: Elisabeth von Thüringen und ihr hochmittelalterlicher Kult in den Spitälern des Deutschen Ordens zu Marburg und Nürnberg. In: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, 52, 1992, S. 135-142; MORITZ, W.: *Das Hospital im späten Mittelalter* (=700 Jahre der Elisabethkirche zu Marburg, Bd. 6). Marburg 1983; BÜNZ, E.: Königliche Heilige – Hospitalheilige – „Mater Pauperum“. Der spätmittelalterliche Elisabethkult im deutschsprachigen Raum. In: BLUME – WERNER 2007 (wie Anm. 2), S. 431-445.

<sup>15</sup> Nürnberg, Stadtarchiv, Spitalamtsbücher, D 2/II, Nr. 5. Vgl. KÄLBLE, M. – BLUME, D.: Leitbuch des Heiligengeistspitals in Nürnberg. In: BLUME – WERNER 2007 (wie Anm. 2), S. 399-402; GERÁT, I.: Sigismund of Luxembourg and the pictorial cult of Saint Elizabeth in Košice (Kassa, Kaschau). In: *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa*. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8. – 10. Juni 2005. Hrsg. M. PAULY – F. REINERT. Mainz 2006, S. 331-336.

<sup>16</sup> GERÁT 2004 (wie Anm. 5), S. 243-255 (mit älterer Literatur).

für die fürstliche Familie, die die Bestellungen dieser Zyklen wesentlich beeinflusste. Später in Lübeck und in Kaschau war dieses Problem nicht mehr so brennend. Die veränderten sozialen Kontexte machten es leicht, die Austreibung aus Wartburg darzustellen. Und noch mehr – die Bürger wollten solche Momente der Legende unterstreichen, die eine Idealisierung der Armen relativierten: Deswegen wurde in diesen Zyklen auch die Begegnung der Heiligen mit der undankbaren Bettlerin, von der Elisabeth in den Schmutz gestoßen wurde, dargestellt. Man kann sich kaum eine deutlichere Aussage darüber vorstellen, daß einige Arme sich nach dem Abstieg der Heiligen aus der Burg von ihr durch keine soziale Grenze mehr getrennt fühlten. Das sich wiederholende Überschreiten der sozialen Grenzen wurde also durch die Bildlegenden verschiedenartig interpretiert. Fast alle Bilder dieser Art zeichnen sich aus durch ein sehr interessantes Konglomerat aus einigen ganz genau überlegten, in ihrer Zeit gesellschaftlich sehr relevanten Hinweisen und ihrer theologischer Interpretation.

Eine auch in dieser Hinsicht besondere Gruppe wird von Szenen gebildet, in denen provozierendes Überschreiten der sozialen Grenze durch ein Wunder kompensiert wurde. Eine Mehrheit dieser Szenen hängt mit dem Leben der Heiligen am thüringischen Hof zusammen, wo die sozialen Spannungen am deutlichsten ausgeprägt waren: Zu dieser Kategorie gehört auch das berühmte Kreuzwunder, welches neben dem Überschreiten der Grenzen zwischen Arm und Reich auch ein Überschreiten der Grenzen der Privatsphäre der fürstlichen Ehe kompensierte. Elisabeth hatte nämlich den Kranken, der dann vor den geistigen Augen Ludwigs in den Krucifixus umgewandelt wurde, in ihr Ehebett gelegt. Im Krumauer Bilderkodex wurde ebenso die Vorgeschichte dieses Wunders mit empörten Reaktionen der aristokratischen Gesellschaft auf das Überschreiten der sozialen Grenzen dargestellt.<sup>17</sup> In den Bildern des Kreuzwunders werden aber auch Grenzen anderer Art überschritten.

<sup>17</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 370, fol. 92r-93r (vgl. Anm. 3). Die Tituli zu den Bildern lauten: „*Hic sancta Elisabeth sublevat leprosum. Hic ducit leprosum sub palio eius. Hic lavat leprosum in doleo. Hic ducit leprosum. Hic leprosum ponit ad lectum suum.*“ Es scheint, dass diese ungewöhnliche Geschichte unerwünschte Assoziationen sogar bei dem Schreiber provozierte, der im unteren Bereich der S. 92 sein Gebet notierte: „*Domine, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me.*“



3. *Vision der Heiligen im Spital.* Gemälde am Retabel des Hauptaltars der heiligen Elisabeth von der Pfarrkirche in Kaschau (Košice, Kassa), 1474 – 1477. Photo: Archív Ústavu dejín umenia SAV, Bratislava.

### Die metaphysischen Grenzen

Eine Phänomenologie der Grenze in der Elisabethikonographie wäre unvollständig ohne die Berücksichtigung der Grenzen zwischen der natürlichen und übernatürlichen Welt. Diese Grenze wurde explizit vor allem in den Visionsbildern definiert.<sup>18</sup> Diese Definitionen bleiben notwendigermaßen paradox, da sie immer mit einer Darstellung der undarstellbaren

<sup>18</sup> Mehr zu diesen in HARBISON, C.: *Visions and meditations in early Flemish painting.* In: *Simiolus*, 15, 1985, S. 87-118; HAMBURGER, J.: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany.* New York 1998; DINZELBACHER, P.: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter.* Darmstadt 2002.

transzendenten Welt arbeiten. Wegen dieser Paradoxie sind diese Bilder nicht aufgrund der natürlichen Erfahrung verständlich, sondern setzen eine Vertrautheit mit der entsprechenden theoretischen Deutung voraus, wenigstens mit einigen Elementen der theologischen bzw. philosophischen Definitionen der übernatürlichen Welt. Diese Definitionen waren somit sowohl für die Bilder, als auch für eine theoretische oder literarische Thematisierung der metaphysischen Grenze von grundlegender Wichtigkeit.<sup>19</sup>

Als eine Einleitung zu diesem Problemkreis kann wiederum ein Bild des Kaschauer Altarretabels betrachtet werden – die Vision der Heiligen im Spital. Die Darstellung der visionären Erfahrung in diesem Bild bedeutete in ihrer Zeit eine wesentliche ikonographische Erneuerung. Viele Bedeutungen der visionären Erfahrung der Heiligen wurden eigentlich erst mit diesem Bild konstruiert. Die Legenden beinhalten nämlich keine eindeutige Quelle für diese Darstellung.<sup>20</sup> Diese relativ späte Bildkonstruktion hängt mit mehreren weiteren Problemen zusammen: 1. Die Vision spendete der Heiligen Trost bei ihrer harten Spitalarbeit, deswegen wurde das Bild gleichzeitig auch um die Kranken im Hintergrund bereichert. 2. Im Vergleich mit den ältesten Darstellungen der vor einem Altar knieenden Elisabeth, in denen es um ihre Einkleidung in das Gewand der Hospitalschwester ging, fällt eine veränderte Beziehung der Heiligen

zum Priester auf. In der ikonographisch veränderten Szene ist Elisabeth nicht mehr untergeordnet. Unter allen im Bilde dargestellten Personen wurde nur sie bei der Überschreitung der Grenze zur transzendenten Welt dargestellt. Dadurch wurde ihr eine größere Autorität zugeschrieben, als dem Priester. Somit wurde nicht nur die metaphysische Grenze, sondern auch die in der „normalen“ Hierarchie der Amtskirche existierende soziale Grenze überschritten. Solche Haltung hing wahrscheinlich mit der Mentalität der Bewegung *devotio moderna* zusammen.<sup>21</sup> Gerade aus diesem kirchensoziologischen Grunde wurde die visionäre Überschreitung der metaphysischen Grenze zu einem brennenden praktischen Problem der spätmittelalterlichen Frömmigkeit bis zu den kirchenpolitischen Akten des 16. Jahrhunderts, durch die die Kompetenzen bei der Grenzüberschreitung neu definiert wurden.

Mit den metaphysischen Grenzen hängt auch das Problem des Todes zusammen. Die Heilige erlebte auf ihrem Wege aus dieser Welt mehrere Visionen und Auditionen. Die Zeugen ihres Sterbens hörten einen süßen Gesang, den Dietrich von Apolda als Gesang der Engel interpretierte.<sup>22</sup> Der Maler hatte bei seiner Suche nach adäquaten Darstellungsstrategie dieser ungewöhnlichen Erscheinungen verschiedene visuelle Quellen ausgenutzt, u.a. auch Illustrationen des Traktates vom guten Sterben – *Ars moriendi* und die Bilder des Marientodes.<sup>23</sup> Das Sterben

<sup>19</sup> Eine gründliche Einführung bietet BENZ, E.: *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart 1969.

<sup>20</sup> Die Legende des Dietrich von Apolda, sonst eine Quelle aller Szenen der Kaschauer Bildlegende, beschreibt mehrere Visionen der Hl. Elisabeth, aber keine dieser Stellen passt genau zum Kaschauer Visionsbild. So z.B.: „*Ibique angelical visitationes, visiones et allocuciones multasque revelationes tam diebus quam noctibus habere meruit, que tamen omni studio occulavit. Ipsum quoque dominum Ihesum facie ad faciem multitudine sanctorum comitantem vidit se benignissime alloquendo consolantem et apparendo confortantem.*“ – RENER 1994 (wie Anm. 4), S. 107. Im Kaschauer Bilde findet sich weiterhin keine Spur der in der Legende beinhaltenen eucharistischen Mystik: „*Nam cum sacerdos corpus dominicum elevaret, aspiciens sancta Elyzabeth vidit Christum crucifixum per manus sacerdotis guttas sanguineas distillantem. Qua visione perterrita reatum suum agnoscens ad pedes Ihesu cum Magdalena fundens lacrimas se prostravit ponensque in pulvere os suum et mentem ad deum.*“ – RENER 1994 (wie Anm. 4), S. 55). Am ehesten entspricht dem Bilde eine Vision, von der Elisabeth Isentrud erzählt hatte: „*Vidi celum apertum et dominum meum Iesum Christum dulcissimum inclinantem se ad me et consolantem me de variis angus-*

*tis et tribulationibus que circumdederunt me.*“ – RENER 1994 (wie Anm. 4), S. 74. Andere Quellen für die Visionen der Heiligen zitiert REBER, O.: *Die Gestaltung des Kultes weiblicher Heiliger im Spätmittelalter. Die Verehrung der Heiligen Elisabeth, Klara, Hedwig und Birgitta*. Hersbruck 1963, S. 182.

<sup>21</sup> SOPKO, J.: *Devotio moderna a jej podoby na Slovensku v 15. storočí*. In: *Trnavská univerzita 1635 – 1777: 360 výročie*. Trnava 1996, S. 281-293.

<sup>22</sup> HUYSKENS, A.: *Quellenstudien zur Geschichte der Heiligen Elisabeth, Landgräfin von Thüringen*. Marburg, 1908, S. 149; RENER 1994 (wie Anm. 4); GERÁT, I.: *Dulcissimus cantus beate Elyzabet – košický obraz v kontextoch kultúry neskorého stredoveku*. In: *Životy a diela*. Trnava 2006, S. 41-44.

<sup>23</sup> IMHOF, A.: *Ars moriendi – die Kunst des Sterbens einst und heute*. Wien 1991; SCHNEIDER, C.: *Ars moriendi*. Berlin 1996. Aus zeitlichen und kunstgeographischen Gründen sollte unser Bild vor allem mit der Kölner Edition 1475 verglichen werden – abgebildet in STRAUSS, W. (Hrsg.): *The Illustrated Bartsch, 80. German Book Illustration before 1500*. New York 1981, S.

der Heiligen wurde als ein Beispiel des guten Todes gemalt – sie mußte bei der Überschreitung der Grenzen dieser Welt gegen keine Teufel kämpfen. Die Sicherheit bei der Grenzüberschreitung sollten die entsprechenden Rituale gewährleisten.<sup>24</sup>

Die vorgestellten drei Typen der Grenzen sind trotz ihrer Unterschiede miteinander durch verschiedene Zusammenhänge verbunden.<sup>25</sup> Die westliche Kirche war seit Jahrhunderten bestrebt, ähnliche Werte, Vorstellungen, Theorien, Texte, rechtliche Normen und Institutionen in ihrem Einflußgebiet

zu verbreiten. Dadurch wurde ein wichtiger Referenzrahmen sowohl für die diplomatische Kommunikation zwischen den einzelnen Ländern, als auch für die Begründung der sozialen Hierarchien, für die Heiligenverehrung und für die metaphysische Interpretation der menschlichen Erfahrung abgesteckt. Nur in diesem universalistischen Rahmen könnten die in den Bildlegenden thematisierten Grenzen verständlich definiert, erkannt und anerkannt werden. Eben in diesem Rahmen war es der heiligen Elisabeth möglich, die Grenzen verschiedener Art zu überschreiten.

---

419-429. Unter den kunstgeographischen Argumenten sind die Ähnlichkeiten zwischen dem Kaschauer Meister und dem Meister des Marienlebens wichtig – dazu bereits HEKLER, A.: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, S. 78. Zum Tode Mariens vgl. SCHILLER, G.: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Gütersloh 1980, Bd. 4, S. 83-140; FINKENZELLER, J.: *Tod Mariens. I. Dogmatik*. In: BÄUMER, R. – SCHEFFCZYK, L. (Hrsg.): *Marienlexikon*. St. Ottilien 1994, Bd. 6, S. 436-438.

<sup>24</sup> Diese wurden in verschiedenen *Ordines ad visitandum infirmum* beschrieben. – DINKLER-von SCHUBERT 1964 (wie Anm.

12), S. 77-81; FUHRMANN, H.: *Bilder für einen guten Tod*. München 1997, S. 9-17; BINSKI, P.: *Medieval Death. Ritual and Representation*. Ithaca – New York 1996, S. 40.

<sup>25</sup> Der Begriff könnte selbstverständlich auch anders definiert werden – man könnte auch von Grenzen der künstlerischen Stile und ihrer Qualität, von chronologischen Grenzen, sowie von Grenzen unterschiedlicher Bildmedien nachdenken. Es ist aber nicht sicher, ob die Autoren und das Publikum der Bildlegenden auch diese Typen der Grenzen wahrgenommen haben. Daher wurden sie in diesem notwendigermaßen knappen Versuch nicht weiter erörtert.

## Fenomén hraníc v stredovekých obrazových legendách sv. Alžbety Uhorskej

### *Resumé*

Príspevok sa zameriava na geografické, ale aj na sociálne a metafyzické hranice, tematizované obrazovými legendami svätice. Najzaujímavejšie výpovede o význame geografických (resp. politických) hraníc ponúka obraz diplomatickej komunikácie medzi Uhorskom a Durínskym vo veci plánovaného sobáša, ktorému venoval najväčší priestor tzv. Krumlovský kódex a cyklus na chórovom zábradlí špitála sv. Ducha v Lübecku. Prekračovanie sociálnych hraníc, daných dobovými konvenciami a predstavami patrilo k najvýznamnejším a najprovokujúcejším aktivitám svätice. Obrazové cykly túto tému nezobrazovali vždy v súlade s radikálnymi františkánskymi ideálmi. Ako protiváha jednostrannej idealizácie chudobných sa uplatnil obraz žobráčky, sáčucej Alžbetu do blata.

Niekedy zasa dostalo prednosť zobrazenie zázraku, ktorý kompenzoval charitatívne aktivity svätice pred priamym znázornením jej provokujúcich činov. Prekračovanie metafyzických hraníc sa uplatnilo hlavne v obrazoch vízií svätice, zdôrazňujúcej výnimočný status jej osoby napriek tomu, že patrila k laickému stavu. Tomuto obrazovému programu možno porozumieť v kontexte náboženských hnutí neskorého stredoveku (*devotio moderna*). Mnohostranné vzájomné súvislosti uvedených typov hraníc vyplynuli z univerzálnejšieho rámca, v ktorom rozhodujúcu úlohu zohrávali idey, predstavy a prax cirkvi. Bez tohto nadradeného rámca by sa sotva dalo uskutočniť zrozumiteľné a prakticky relevantné definovanie hraníc.

## Shifting Borders, Conceptual Identities and Cultural Boundaries. Child Commemoration in Renaissance Poland

Jeannie J. ŁABNO

### Borders, boundaries and barriers

*“European culture does not stop at the Alps and the Rhine or Elbe, and much of a quality and interest comparable to that of Western Europe was produced beyond.”<sup>1</sup>*

The year 2004 was a poignant moment in the history of Poland, as she was “welcomed” into the European Union. After sixty-five years, Poland is once more the “*Heart of Europe*”.<sup>2</sup> Thus Poland now is – politically speaking – “within the European context”. Yet culturally, I would argue, she always has been. This is especially evident during the period of 1500 – 1650, which roughly corresponds to the period of the Polish Renaissance or the “Golden Age”, as it has come to be referred to. Yet because of the ideological barriers of the past sixty years, Western culture has been unable, or unwilling, to consider this. The Polish Renaissance is, indeed, the Forgotten Renaissance.

The way in which we view cultural monuments, and the manner in which these views change over time, varies according to our own particular cultural and socio-political viewpoints.<sup>3</sup> As art historians we need to be aware that artefacts may be claimed (or vilified) to serve the interests of nationalistic or ethnic ideologies. There is an all too human tendency to project recent political realities onto the past, which

results in a confusion of politics and culture. Thus, in Western Europe there has been a tendency to regard the Renaissance as an exclusively Western European phenomenon, despite the fact that, as Segel points out, “*in its diffusion throughout Europe the Renaissance did not halt at some arbitrary boundary dividing Europe into western and eastern halves*”.<sup>4</sup>

The so-called “Iron Curtain” created an ideological barrier that impeded the exchange of ideas across Europe and affected the interpretation of history and art history, which tended to follow the new national, rather than cultural, borders. Thus, works published since 1945 on the history and art of Europe, have in effect been works on the history and art of Western Europe. A similar attitude prevailed on the other side of the “Cold War” boundary. For example, Białoostocki’s *The Art of the Renaissance of Eastern Europe* (1976) included Poland, Hungary and Czechoslovakia but excluded the German-speaking lands, thereby ignoring the important contribution of German artists to the art of Central Europe during the Renaissance period.<sup>5</sup> Such “restrictive regionalism” can only give a very biased interpretation, which does not present a full or meaningful account. Many of the modern nations of Europe only originated in the 19<sup>th</sup> century. The old regimes of the early modern era controlled broader areas, which facilitated closer contact

<sup>1</sup> DACOSTA KAUFMANN, T.: *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450 – 1800*. London 1995, p. 16.

<sup>2</sup> The title of a book DAVIES, N.: *Heart of Europe. The Past in Poland's Present*. Oxford 2001.

<sup>3</sup> SEGEL, H.: *Renaissance Culture in Poland: the Rise of Humanism, 1470 – 1543*. Ithaca (NY) 1989, pp. 1–17; DACOSTA KAUFMANN 1995 (see in note 1), pp. 13–27.

<sup>4</sup> SEGEL 1989 (see in note 3), p. 1.

<sup>5</sup> DACOSTA KAUFMANN 1995 (see in note 1), p. 18.

between different peoples. German-speaking areas and towns are found within Slavic (and Magyar) lands. The Polish Republic was not the mono-lingual, mono-ethnic, mono-cultural nation that exists today – there were six official languages and many different ethnic groups and religions: Lithuanians, Ruthenians, Armenians, Jews, Germans, Scots, Dutch and Moslems, among others. All could identify themselves as “Polish”, though they may also have defined themselves in other ways as well. In considering cultural identity, other concepts were also important, such as notions of family, class, estate, city and religion.

*“It is only with the late eighteenth and early nineteenth centuries... that nationalistic, ethnic or racialist definitions start first to be applied to considerations of culture.”*<sup>6</sup>

#### Border and art historical evaluation

From my own viewpoint, this ideological barrier has led to problems of reception and acceptance in the West of Early Modern art and culture of Central/Eastern Europe. It is important for us to be aware of these ideological barriers and work to overcome them. By incorporating Central and Eastern Europe into the well-established scholarship of the Italian Renaissance and the Northern Renaissance, a more complete picture of the period and impact of Renaissance art and culture can be achieved. This will provide a more balanced overview of Pan-European art and culture

during this dynamic period of fundamental religious and social changes.

This is the context for my own research, which concerns funeral monuments erected to commemorate children.<sup>7</sup> I chose this because it is a genre unique to Poland<sup>8</sup> and it thereby raises interesting issues beyond the appearance of the monuments themselves. Although examples of monuments to children survive from the late medieval and early modern periods in England and elsewhere, they were the exception rather than the rule. Moreover, they usually included children, rather than being specifically for children, and they mostly commemorated boys rather than girls. There was no genre as such and no single iconographic type.<sup>9</sup> Yet, in Poland a distinct genre of monuments to children does exist, which dates back to at least the early 16<sup>th</sup> century; these monuments were designed for, and dedicated to, individual children. Of the ten monuments where adult figures are included, the children are commemorated on equal terms.<sup>10</sup> Furthermore, and unusually, on the Polish monuments daughters were commemorated as well as sons. In addition, a large subset of these monuments illustrate a single iconographic type: showing the child as a reclining putto, a type which later evolved into the reclining putto and skull, as exemplified by the monument to Rafał Maciej Ocieski (1547) in the Dominican monastery in Kraków [Fig. 1].<sup>11</sup> This monument is significant because it introduced the fully developed motif of a deceased

<sup>6</sup> DACOSTA KAUFMANN 1995 (see in note 1), p. 19.

<sup>7</sup> ŁABNO, J. J.: *The Monumental Body and the Renaissance Child: Funeral Monuments in Poland and their European Context (1500 – 1650)*. Unpublished PhD. dissertation, University of Sussex. Brighton 2005.

<sup>8</sup> KOŁAKOWSKA, M.: *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku*. In: *Studia Renesansowe*, 1, 1956, pp. 231–56; KOZAKIEWICZOWIE, H. and S.: *The Renaissance in Poland*. Warsaw 1976; SCHULZ, A. M.: *Gianmaria Mosca Called Padovano: a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*. Vols. 1-2. Pennsylvania 1998.

<sup>9</sup> WILSON, J.: *Holy innocents: some aspects of the iconography of children on English Renaissance tombs*. In: *Church Monuments*, 5, 1990, pp. 57–63; LLEWELLYN, N.: “[An] impenitent here doth lie”: the Bedford Triptych and child memorials in Post-Reformation England. In: AVERY, G. –

REYNOLDS, K (eds.): *Representations of Childhood Death*. Basingstoke 2000, pp. 52–64; OOSTERWIJK, S.: *Chrysome, shrouds and infants on English tomb monuments: a question of terminology?* In: *Church Monuments*, 15, 2000, pp. 58–59; WILSON, J.: *Dead fruit: the commemoration of still-born and unbaptized children in Early Modern England*. In: *Church Monuments*, 17, 2002, p.100.

<sup>10</sup> For further details, see ŁABNO 2005 (see in note 7), Ch. 3.

<sup>11</sup> The putto-and-skull motif was introduced into Renaissance iconography in 1458 on a medal by the Venetian medalist Giovanni Boldú. This is discussed in further detail in ŁABNO 2005 (see in note 7), Ch. 4; ŁABNO, J. J.: *Child monuments in Renaissance Poland*. In: *Sixteenth Century Journal*, 37, 2006, No. 2, pp. 351–374. Horst Janson discusses the putto as memento mori in his monograph. – JANSON, H.: *The putto with a death’s head*. In: *The Art Bulletin*, 19, 1937, pp. 423–449.



1. Rafał Maciej Ocieski, Kraków, 1547. Photo: Jeannie J. Łabno.

child as a sleeping wingless putto reclining on a skull. This symbolism is reinforced by the scattered bones and snake, while at the child's feet the small blighted tree symbolises the early death of the child. Rafał's face is chubby and childlike, and his eyes are closed. The juxtaposition of skull (death, decay) in close proximity to the face of the child/putto (youthfulness, vitality), was especially appealing and full of poignancy at the loss one so young. Consequently, this iconographic motif of putto and skull proved enormously influential and was copied time and again, with variations.

The catalogue to my thesis provides detailed information on this particular genre of child funerary monuments, which has enabled me to identify particular trends in chronology and iconography. Key questions addressed in this study include:

- why were these monuments made?
- who were the patrons – were these monuments commissioned by a few, closely related, high-ranking and powerful families or was the pattern of patronage more widespread?

- what form do the monuments take – in particular, how are the children represented and why?
- what does this tell us about attitudes to children in Renaissance Poland?
- what factors enabled the genre to flourish in Poland and not elsewhere?<sup>12</sup>

#### Borders – methodological problems

By focusing on Polish monuments to children, I was faced with the difficulty of defining what I meant by “Polish”:

- made by Polish craftsmen?
- commissioned by Polish patrons?
- made in Poland?

This, in turn, presents another dilemma – namely: what is – or was – “Poland”? This is a concept central to my study. One cannot very well draw a line and say this side is Poland and so I can include this monument but that one over there cannot be included. Art historically, this would be utterly meaningless.

<sup>12</sup> ŁABNO, J. J.: Patterns of patronage in Polish funeral monuments to children (ca. 1525 – 1650). In: SZULAKOWSKA,

U. – MARTYN, P. (eds.): *Power & Persuasion. Sculpture in its Rhetorical Context*. Warsaw 2004, pp. 27-36.



Borders are dynamic, subject to change, and they are certainly not diagnostic. As is well known, Poland's borders have shifted and changed during her long, and often tragic, history. Indeed in 1795, Poland disappeared completely from the map of Europe for 123 years. In 1918, the Second Republic was formed, only to end in 1939; while in 1569 the First Republic, when Poland and Lithuania formed a united but dual state, became the largest in Europe and was called the *Respublica* or *Rzeczpospolita*. Yet even during the Golden Age, her borders shifted and changed. At the same time, different peoples, of different religions, came and went, and often settled.

Which brings me back to the question of Poland and Polishness – the one concept being geopolitical and the other cultural. Yet a study like this also needs to be delineated. How best to do this, without compromising either concept? The Jagiellonian realm was a multinational, multi-ethnic state, and to describe it as “Polish” could be considered controversial, if the term is used in the modern sense of referring to ethnicity. At this time, however, “Polish” was a cultural and political term. It referred to all sorts of people, many from provinces far from the sphere of the dominant Polish élite. It referred to people who drew their sense of common identity from their allegiance to the ruler and the rule of law, rather than from the blood in their veins or, indeed, from their mother-tongue. In the words of Norman Davies:

*“Despite the clouds of propaganda, ancient and modern, which dim the subject, ‘nationality’ and ‘national identity’ cannot be detected in the soil.”*<sup>13</sup>

Self-evidently, geographic boundaries are by their nature artificial, manmade, subject to change. More meaningful, perhaps, especially to a study of this sort, are the cultural boundaries – naturally indistinct, diffuse borders of change from one culture to another, where two or more cultures can co-exist. Either side of such mutual co-existence, one culture may give way to another. Cultural boundaries are not delineated by geographic, or even political, borders – they

may extend well beyond these, as was the case in the *Rzeczpospolita*.

So, setting ethnicity aside, I elected instead to focus on cultural identity. For the purposes of my study, therefore, I decided to select that area delineated by the Kingdom of Poland, and thereby to consider the main culture within that area to be “Polish” – the product of Polish conventions, traditions, ideals and society, and responding to the environment within Poland during the period 1500 – 1650, including outside influences operating at the time.

All well and good but the fact remains that, geographically, present-day Poland is a very different “Poland” to that which existed during the period of my study. As well as the national boundaries, the voivodships have also changed many times in both size and number. In addition, many of the place names have also changed<sup>14</sup> and, consequently, trying to identify the modern location of place from an historic source, has proved challenging.

The former Kingdom of Poland occupied part of present day Poland and extended into the Ukraine. Yet the records are catalogued according to recent boundaries. This geographical mismatch resulted in two sets of data for my study.

The “national” data are based mainly on records from the National Centre for Historical Monument Studies and Documentation in Warsaw (*Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków*). They include those monuments erected to children between 1500 and 1650 within the area of present-day Poland. Although it includes areas not strictly within the borders of the former Kingdom of Poland, these are all areas within the cultural influence of the Kingdom of Poland. The periphery, especially in the west, also includes areas influenced by the Austrian, Czech and Northern European cultures; and these influences are reflected in the form of the monuments, as I shall discuss shortly. This information provided me with a larger sample and enabled me to gain an overview of patterns and trends.

The second set of data includes those monuments from the area approximating to the Kingdom of Poland, where the main culture was considered to be “Polish” (see above).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> DAVIES, N.: *God's Playground: a History of Poland. The Origins to 1795*. Oxford 1982, Vol. 1, p. 32.

<sup>14</sup> MARTYN, P.: Dedication to a city that forgot its own name. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 64, 2002, pp. 239-267; DAVIES, N. – MOORHOUSE, R.: *Microcosm*. London 2003.

## The cultural framework of visual representation

Turning from methodology to consider how cultural boundaries affect the appearance and incidence of artistic forms – specifically, the way children are presented on their funeral monuments – a brief summary of the analysis is presented here.<sup>16</sup>

### *Data analysis*

Overall, the national data show that more monuments were erected in the west of present-day Poland (especially Silesia) than in the east but that chronologically they were slightly later. Furthermore, there was no gender bias and most monuments presented the deceased child in a standing position. The data for the child monuments in the Kingdom of Poland show some interesting trends and patterns. Child commemoration began in the heartlands of Poland in Małopolskie and Świętokrzyskie around 1520 – 1539, and gradually spread out from here during 1540 – 1579. Overall, and in contrast to the national data, there is a gender bias in favour of boys, which emerges after 1580.<sup>17</sup> Geographically, the locus for this gender imbalance is central-south Poland, around Małopolskie and Świętokrzyskie. Earlier monuments, scattered around the south and east, tended to show the child reclining, while later monuments, around the north and west, tended to show upright figures. The age profile of the children commemorated is extremely young. Of the children whose age is known, or can be deduced, 76% were aged 3 years or younger. There is a gender bias in the age of children commemorated: 86% of boys were aged 3 years or less, compared with 50% of girls. There is a gender bias in figurative presentation: 43% of boys shown as reclining, as opposed to 32% of girls. Furthermore, girls shown as reclining occur later chronologically and are usually clothed. There is a developmental sequence of form within the reclining put-to motif, whereby certain elements are “carried over” forming a link between the changing forms from



2. Ewa and Stanisław Wilkowski, Wilkowo Leszyńskie, 1579?. Photo: Jeannie J. Łabno.

unclad, to semi-clad to clad. The language used for inscriptions showed that earlier inscriptions, around the south and east, were mainly in Latin, while later inscriptions, around the north and west, were mainly vernacular. The most popular location for sitting the monuments was in a chapel. The second most popular location for girls was in the presbytery and for boys, in the nave.

<sup>15</sup> This smaller group of monuments (44) enabled me to study them in depth and formed the catalogue of my dissertation.

<sup>16</sup> For full details see ŁABNO 2005 (see in note 7), Ch. 3.

<sup>17</sup> The impact of the Counter-Reformation on the way children are presented on their monuments is the subject of a forthcoming paper.



3. Barbara von Seidlitz, 2 years old, external wall monument, parish church *Matki Boskiej Królowej Polski, Przerzeczyn-Zdrój, Dolnośląskie*, 1610, 100 × 69 cm. Note baby face on adult body. Photo: Jeannie J. Łabno.



4a. Monument to three stillborn babies, south wall of nave, parish church *Matki Boskiej Pocieszenia, Oława, Dolnośląskie*, ca. 1600, 200 × 95 cm. Photo: Jeannie J. Łabno.

### *Figurative presentation*

There are basically five ways in which children are presented on their monuments:

- reclining, e.g. Rafał Maciej Ocieski (d. 1547), Kraków [Fig. 1];
- kneeling, e.g. Piotr Bolelicki (d. 1600), Kalisz;
- standing, e.g. Ewa and Stanisław Wilkowski (d. 1572/1579), Wilkowo Leszyńskie [Fig. 2];
- recumbent, e.g. Stanisław Nagórski (d. 1571), Warsaw and Anna Szydłowiecka (d. 1536), Opotów;
- swaddled, e.g. Zofia (d. 1640) and Anna (d. 1646), Kościan.

The national data for child monuments (1500 – 1650) within the boundaries of present-day Poland show a distinct east-west trend, with the incidence of reclining figures rising from zero in the west to 43% in the east, while the incidence of standing figures drops from 84% in the west to zero in the east. Within the Kingdom of Poland, overall, reclining figures were the most popular (41%), followed by kneeling (30%) and then standing (19%). However, this pattern changes over time, with reclining figures occurring earlier towards the east and south, and standing figures occurring slightly later towards the west and north, and, thus mirroring the pattern observed in the broader geographic area of the na-



4b. Close up of relief medallion with reclining putto and death symbols representing the genius of death. Photo: Jeannie J. Labno.

tional data. This suggests that the standing figure form of presentation has diffused back across the cultural borders in those areas (the north and west) of the former Kingdom of Poland, which were predominantly Protestant [Fig. 2]. This would account for the observed east-west bias in the Kingdom of Poland data. Essentially this demonstrates the permeability, the ebb and flow, of an artistic motif across cultural borders.

The standing child mirrors the form of adult Protestant monuments, especially Lutheran, where they are shown standing, as though presenting themselves at the Last Judgement.<sup>18</sup> According to Lutheran ideology, the “saved” are redeemed by their faith, rather than by good acts – the monuments are a testament of their faith. This is underlined by the inscriptions, which often contain quotations from the bible. It has been suggested that the large increase in numbers of child monuments may be connected with changing attitudes to children as espoused by Luther and Lutheranism. Inscriptions on the monuments often quote certain extracts, e.g. “Suffer the little children to come unto me” [see Fig. 4 discussed below].

<sup>18</sup> These ideas benefited from discussions with Dr Marcin Wisloczki, University of Wrocław. See also MICHAŁSKI, S.: *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. New York – London 1993, pp. 1-42; MACCULLOCH, D.: *Reformation. Europe's House Divided*. London 2004, pp. 115-132.

It has to be said, however, that most of the Silesian monuments are of a standard type and rather poorly executed. The format is a rectangular wall slab with a border inscription, with the child shown standing, hands joined in prayer or sometimes holding a flower or fruit. Often family emblems are shown in the corners. The German inscription usually gives the name, date of death, age and parents' names – or at least the father's name. Since the inscriptions are in effect a formal document, they adopt the official language – regardless of what language was actually spoken. Not infrequently, however, Silesian words are included.<sup>19</sup> Many of the inscriptions are fairly formulaic, using much the same wording, and this, combined with the large numbers and poor quality of workmanship, suggests mass production from organised workshops. In fact, some of the figures look as if a personalised head has been placed on a generic body [Fig. 3].

However, the explosion in the monumental commemoration of children at the turn of the century in Silesia cannot be explained simply by Lutheran attitudes to children, since other areas where Lutherana-

<sup>19</sup> In fact Silesian was a Germanised dialect of Polish. After the death of Louis II in 1526, Silesia reverted to Habsburg rule (though Ferdinand von Habsburg's wife was Anna Jagiellon, niece of the Polish king). Henceforward, German became the official language and the German population increased, especially in the towns.

nism predominated did not encourage their commemoration.<sup>20</sup> So, this is not solely a confessional matter. Clearly something else was operating in this particular area, at this time, which served to reinforce the changing attitudes to children brought about by the religious influences of Lutheranism.

The data suggest that the custom of commemorating children began earlier in the Kingdom of Poland and spread westwards, I would argue, at a critical time of social, cultural and religious changes. The custom, as such, found a receptive audience – it resonated with a perceived need caused by the changing attitudes to children brought about by Lutheran doctrine and, consequently, “caught on” rapidly. However, the form in which it was manifested was adapted to the particular cultural and religious influences of the area and period. This would explain why other areas of Lutheran influence did not tend to commemorate children and also why there were so many more monuments here than in the Kingdom of Poland, where the tradition first arose, and why they take a different form. I suggest that in Silesia, a combination of influences – religious, causing a new attitude towards children, and cultural, the spreading custom of child commemoration – interacted to create a huge market for the commemoration of children, which was supplied, in the main, by organised workshops.

Another example of a motif diffusing across cultural borders and being adapted to serve different cultural values, is the reclining putto motif. Figure 4a is a monument of around 1600 to three stillborn

babies in Oława, Dolnośląskie, thought to be the children of the mayor of Oława. This three-story monument is situated on the south wall of the nave. In the main central field, the three dead babies are depicted tightly swaddled with their eyes closed. In the inscription plaque at the bottom is a citation from the gospel according to St. Mark (10.14). At the top, an oval medallion shows a naked putto reclining with his head propped in his right hand, his right elbow resting on a skull, while his left hand holds an hourglass against his left knee [Fig. 4b]. Beside the hourglass a plant is depicted, and between the putto's head and the skull a flower blooms. Here we have the full reclining putto motif with death symbols, which earlier in the Kingdom of Poland was used to reference a particular child [cf. Fig. 1] but here is used as a *memento mori*.

In conclusion, ethnic, political and geographic borders impede art historical evaluation in Central Europe; the cultural context is more helpful. The examples presented here show how the tradition of commemorating children began in the former Kingdom of Poland and then spread outward. In Silesia this custom was subsequently adopted but the monumental body was adapted to cultural (including religious) requirements. This new type of monumental body later appeared in North and Western Poland as part of the cultural diffusion of this region at that time. The motif of the reclining putto also spread to Silesia, where it was adapted to signify the transience of death, as a *memento mori*, rather than representing a specific child.

---

<sup>20</sup> Joachim Whaley claims that many German states attempted to ban mourning for children and cites a typical law banning

mourning and elaborate burials for children in 1754. – WHALEY, J.: *Mirrors of Mortality*. London 1981, p. 91, n. 60.

Posúvanie hraníc, konceptuálne identity a kultúrne obmedzenia.  
Pomníky a náhrobky detí v renesančnom Poľsku

*Resumé*

Téma „hranice“ fascinuje a patrí k tým, ktoré historikom umenia kladú dôležité otázky. Existuje prirodzene mnoho druhov hraníc: ideologické, politické, geografické, kultúrne, konfesijné – dokonca psychologické, z ktorých všetky môžu mať dopad na umeleckohistorické bádanie, ako tomu bolo aj v prípade môjho vlastného výskumu detských pomníkov v renesančnom Poľsku. V prípade tejto štúdie, analyzujúcej konkrétny problém, vyberám z môjho výskumu špecifické príklady, prostredníctvom ktorých sa dotýkam problému hraníc a jeho dopadu na umelec-

kohistorické bádanie. Osobitnú pozornosť stručne venujem niekoľkým metodologickým problémom, ktoré otázka hraníc do môjho výskumu vniesla, a predkladám vlastný pokus o ich riešenie. Zdá sa, že kultúrne hranice tu vystupujú ako zmysluplnejšie než hranice geopolitické alebo etnické. Prostredníctvom ilustrácií poukazujem na dva príklady motívu prekračujúceho kultúrne hranice a prispôsobujúceho sa miestnym kultúrnym podmienkam.

*Preklad M. Hrdina*



## Kunstgeschichte zwischen Erinnern und Vergessen. Über Forschungen zur Kunst Preußenlandes

*Herrn Professor Adam S. Labuda gewidmet*

Tadeusz J. ŻUCHOWSKI

„Wir {Siegfried Lenz und sein Freund Manès Sperber} stimmen darin überein, das Schreiben auch ein Handeln ist gegen Vergessenwerden.“ (S. Lenz, Über das Gedächtnis)

Im vorliegenden Text möchte ich die Frage der Forschungsprobleme zur Kunst der Neuzeit im Gebiet erörtern, wo sich die verschiedenen, vor allem ideologischen Interessen kreuzten. Mein Leitmotiv lautet: „Wenn Heimat gemeinsam ist und doch fremd bleibt also über Vor- und Nachteile des Sentiments in der Kunstforschung.“<sup>1</sup> Eines der solchen Gebiete war und bleibt Preußen, das heute sich oft mit dem ehemaligen Ostpreußen identifiziert und seine Geschichte scheint sogar für die Historiker unklar zu sein [Abb. 1]. Preußen war eine musterhafte Grenzenlandschaft, ein sonderbares Limes für die deutsche als auch polnische (und litauische) Vergangenheit und Kultur. Diese Landschaft zu erforschen bedeutete auch eine Notwendigkeit, die neue Forschungsperspektive zu bauen. Es bedeutet nicht nur nach der Grenzsituation sondern auch nach der Identität und Sonderheit der Landschaft zu fragen. Darum ist Preußen als Focus-thema gewählt. Wegen historischen und darausfolgenden ideologischen Verwicklungen ist der Wert der preußischen Residenzarchitektur sowohl von deutschen als auch von polnischen Kunsthistorikern seit Jahren vernachlässigt. In kunstgeschichtlichen Forschungen scheint diese Situation eine Ausnahme sein, weil beispielsweise die mittelalterliche Ordensarchitektur seit Jahren mit Erfolg forschet, die politisch-ideologischen Hindernisse sind schon in die Vergangenheit gegangen und die polnischen und deutschen

Ergebnisse zur Rolle der Ordensritter in Siedlungspolitik und im Zivilisationsprozess des Preußengebiets gehen schon seit Jahren näher nebeneinander. Es ist diese Bemerkung von besonderer Wichtigkeit, weil eben die Ordensfrage selbst lange Zeit mehr Probleme in Geschichts- als in Architekturforschungen resultierte. Jedoch die Geschichte des Preußenlandes nach 1466, also nach dem so genannten zweiten Thorner Friede, und besonders nach 1525, als der erste protestantische dem Polen belehnte Staat auf dem Gebiet des Ordensherzogtums entstand, begegnet viele Mentalitätshindernisse, was verursacht, dass man über Architektur und vor allem über Residenzarchitektur auf dem Herzogtum Preußen auf eine seltsame Weise schrieb. Die Anfänge solcher Situation sind schon in den Forschungskonstruktionen des 19. Jahrhunderts zu finden. Diese alte Forschungsperspektive zum Preußenland, im Vergleich beispielsweise zu kunstgeschichtlichen Forschungen Schlesiens, ist besonders dauerhaft.

Kurz vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges schrieb Paul Bohrend im für die Schulen empfohlenen Westpreußischen Bilderschatz: „Die slawischen Pomerellen westlich der Weichsel und die lettliche Preußen östlich der Weichsel, wie wir sie beim Eintritt in die Geschichte unserer Heimatprovinz kennen lernen, waren nicht die ersten Bewohner unseres heimatliches Bodens... Von griechischen und römischen Geschichtsschreibern erfahren wir,

<sup>1</sup> Die erste Idee des Textes trug ich im November 2006 auf einer für Prof. Dr. Adam S. Labuda organisierten Veranstaltung der Humboldt-Universität vor.





1. Das ehemalige Ostpreußengebiet vor und nach 1923. Das Gebiet A gehörte 1466 bis 1793 zu Polen, dann zu Preußen, 1923 – 1939 Freie Stadt Danzig, 1939 – 1945 zu Preußen; Die Gebiete B und D (Ermland) gehörte 1466 bis 1772 zu Polen, dann bis 1945 zu Preußen; Die Gebiete C, E, F, G bildeten seit 1466 – 1525 Ordensland, dann 1525 – 1772 Herzogtum Preußen. Die Gebiete A, B und C gehörten bis 1923 zu Westpreußen, die übrigen bildeten Ostpreußen. Die Gebiete A, B, C, D und E gehören seit 1945 zu Polen; Das Gebiet F gehört nach 1945 zu Soviet Union, seit 1990 zu Russland; Das Gebiet G (Memelland) gehörte seit 1923 zu Litauen, dann seit 1940 bis 1990 war ein Teil der Litauische SSR und seit 1990 gehört es wieder zu Litauen. Bearbeitet vom Autor.

„dass längst vor Beginn unserer Zeitrechnung deutsche Völker unsere Heimatprovinz bewohnten... Die nach Abzuge der germanischen Goten in das Gebiet links der Weichsel eingewanderten slawischen Wenden waren anfangs Heiden... Ein Teil der Germanen mag auch in seinen bisberigen Wohnsitzen verblieben sein... So entstand ein Mischvolk, das später als ‚Pomerellen‘ bezeichnet wurde...“<sup>2</sup> Dagegen in der polnischen Monographie des Deutsch-

Eylauer Kreises aus 1972 sind die folgende Wörter zu lesen: „Die letzten Forschungen ermöglichen eine Hypothese zu stellen, dass unsere Vorfahren sowohl am linken, als auch am rechten Niederweichselgebiet lebten. Nach dem Übergang durch diese Gegend der germanischen Stämme [...] im sechsten – siebenten Jahrhundert nach dem Christi Geburt kamen die von Osten ankommenden Pruzzen. Sie drängten aus diesem Gebiet das slawische Volk oder sie mischten sich mit ihm durcheinander.“<sup>3</sup>

Die beiden oberen Zitate sagen von einem geheimnisvollen Mischvolk, das keine nationale Identität besäße. Sie signalisieren auch, in wissenschaftlichen Veröffentlichungen spiele eine große Rolle ein Streben durch eine Zivilisationsformation nach ethnischer und im Endeffekt nach kultureller Besitznahme, mit der gleichzeitigen Bedeutungsvermeidung des Anteils der Konkurrenz. Die Anwesenheit des Konkurrenten auf dem geforschten Gebiet sei als eine Übergangsphase bezeichnet, die sich wegen unnatürliche Aggression vollzog. Für die Deutschschreibenden waren die ehemaligen Ordensländer ein Neu-Deutschland: „Hoch an der Weichsel Neu-Deutschland sich erhebt.“<sup>4</sup> Es ist nicht zu wundern, dass Richard Dethlefsen die Epoche nach 1466, also die Zeit der Abhängigkeit des Preußens von Polen, nannte: „Die langen Jahrhunderte, während deren die polnische Keil Preußen vom übrigen Deutschland trennte, haben nicht nur das Land geleert [...] sie haben auch den lebendigen, unmittelbaren Verkehr mit dem alten Stammlande nicht aufkommen lassen...“<sup>5</sup> Dagegen hob der prominente polnische Historiker und Kunsthistoriker, der langjährige Direktor der Lemberger Ossoliński-Bibliothek, Mieczysław Orłowicz in dem 1922 herausgegebenen aber auf dem Grund der Materialien großenteils beinahe zehn Jahre früher gesammelten Führer durch das preußische Masuren und Ermland eine bedeutende Rolle des dreihundert Jahren zur polnischen Krone gehörenden Ermlandes und der ethnisch polnischen Gebiete im preußischen Masuren hervor. Der Terminus Masuren stammt von Masowien und genau sagend das im Nordmasowien lebende Volk nann-

<sup>2</sup> BEHREND, P.: *Westpreußischer Bilderschatz*. Danzig 1914, Bd. 2, S. 1-2.

<sup>3</sup> MARTUSZEWSKI, E.: Dzieje powiatu. In: WAKAR, A. et al. (Hrsg.): *Itawa. Z dziejów miasta i powiatu*. Olsztyn 1972, S. 52.

<sup>4</sup> Zit. von Max Hildebrand. – BEHREND 1914 (wie Anm. 2), S. 39.

<sup>5</sup> DETHLEFSEN, R.: *Das schöne Ostpreußen*. München 1916, S. 9.

te sich eben Masuren. Dagegen waren die nach Preußengebiet Ausgewanderten als die preußischen Masuren benannt. Ähnliche Situation haben wir im Fall von Litauen und des preußischen Litauens zu tun. Es ist zu betonen, Orłowicz nutzte intensiv die deutschen statistischen Bearbeitungen und die deutschen Texte, bewusst seiend, dass die polnischen Statistiken sehr oft den Anteil der polnischen Bevölkerung auf den preußischen Gebieten überschätzten.<sup>6</sup>

An der Wende des 20. Jahrhunderts bildeten sich zwei Modelle in der Geschichtsliteratur heraus, die das ehemalige Ordensgebiet betrifft. Die deutschen Autoren heben die Einheitlichkeit des Ostpreußenlandes heraus; sie benutzen diesen Territorialbegriff auch um das Gebiet bevor den Zeiten Friedrichs des Großen zu bezeichnen, obwohl damals andere Namen dafür existierten. Der Name Ostpreußen gehörte zum breiteren Begriff Ostdeutschland, das besonders im 20. Jahrhundert verbreitet wurde.

In der polnischen Forschungsliteratur hebt man die Sonderheit des sogenannten königlichen Herzogtums, das sich annähernd mit dem ehemaligen Pomerellen deckte, Ermland und Herzogtum Preußen hervor; dagegen die Namen Ost- und Westpreußen sind erst an die Ereignisse nach den Teilungen von Polen angewendet. Es ist hier auch zu betonen und zu erinnern, dass im 18. Jahrhundert die Namen Preußen aus Altpreußen auf Brandenburg als auch auf Schlesien übertragen und mit den neuen Staatskonzeptionen gleichgesetzt wurden. Es ging vor allem um die damaligen Gewalt, Gesetz und Verwaltungs-ideen. Seitdem bedeutet preußisch eigentlich dasselbe wie einst brandenburgisch. Das „preußische“ Zentrum war Berlin jedoch und nicht mehr Königsberg. Für die Klarheit schrieb man von altpreußischen Ländern von altpreußischen Familien usw. In der preußisch-brandenburgischen Literatur mangelt es jedoch an der genau ausgesprochenen Stellung, dass die neue preußische Staatlichkeit in dem ehemaligen Herzogtum Preußen ihre Wurzel besäße. Also ist es um ein

Preußen zuviel geworden und es sollte um einer reduzieren. Man konnte sagen, dass zwei Arten der preußischen Mentalität, die alte und die neue, existierten. Die erste war etwas trotzig und verunreinigt dagegen die neue in der neuen Ordnung. Solche Vorstellung des alten Preußen verursachte, dass das Ostpreußen, wie Dethlefsen mit bestimmten Klagen schrieb, sich mit dem wilden waldreichen und kulturlosen Land assoziiert. Die neue Staatsideologie, die seit 1871 in Deutschland unter der preußischen Herrschaft gebaut wurde und die ein Ergebnis der konsequenten Politik Otto von Bismarck war, löschte vernünftig die historische und gesetzlichen Wurzeln des neuen Preußens, und was besonders wichtig ist, verringerte die langjährigen Verbindungen zwischen Adelsrepublik Polen und Herzogtum Preußen. Stattdessen baute sie die Mythen der langjährigen Spannungen und der ständigen Bedrohung des Preußens von der polnischen Seite auf. Diese Politik hatte ihre Wurzel schon in den friderizianischen Zeiten, damals existierte die negative Vorstellung der Republik der beiden Nationen als ein Ergebnis der Diskrepanz zwischen dem polnischen und absolutistischen System und Untauglichkeit des ersteren zu den absolutistischen Reformen.<sup>7</sup> Die Teilungen von Polen betrachtete man als Wiederherstellung des mittelalterlichen status quo. Die wiedergewonnenen Pomerellen nannte man Westpreußen, es war: „*In der Hauptsache [...] das alte Ordensland, das an Preußen fiel. Für Friedrich den Großen war diese Erwerbung unbedingt notwendig, um Ostpreußen, das ehemalige Herzogtum Preußen, mit den übrigen Teilen des preußischen Staates verbinden zu können.*“<sup>8</sup>

In der 1846 erschienen „Polengeschichte“ von Joachim Lelewel wurden erstmals in polnischer Literatur die deutschen Ordensritter mit den Deutschen überhaupt gleichgesetzt, und beiden wurden der barbarischen Gewalt angeklagt. Auch Józef Ignacy Kraszewski schrieb in seinem Roman *Kreuzritter* über die Deutschen mit höchster Verachtung: „*Deutschen, Deut-*

<sup>6</sup> RZEMPOŁUCH, A.: Wstęp. In: ORŁOWICZ, M.: *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmii*. Olsztyn 1991, S. 7. In diesem Forschungsstreit um die Enteignung der Geschichte nahm die Diskussion über die Herkunft Nikolaus Kopernikus einen besonderen Platz ein, obgleich um ganz genau zu sein, Orłowicz sagte von der polnischen Abstam-

ung des Astronomen kein Wort, dagegen er seinen Onkel, Lucas Watzenrode, einen deutschen Bischof nennt.

<sup>7</sup> ŁUKASIEWICZ, D.: *Czarna legenda Polski, Obraz Polski i Polaków w Prusach*. Poznań 1995, S. 11.

<sup>8</sup> BEHREND 1914 (wie Anm. 2), S. 86.

schen! Wenn wir endlich befreien uns von ihnen [...] sie sind wie Ameisen, sie balten sich zusammen und hassens uns gleich wie wir hassens sie.“

In Polen baute die deutsch-preußische Ideologie vor allem Henryk Sienkiewicz aus, dessen Roman *Kreuzritter*, sehr plastisch, verfälscht aber überzeugend die Ordenszeiten darstellte: „Die Bauern flohen ‚von Deutschen‘ nach Masowien und in das Königreich. In die Gegend von Bogdaniec kamen hauptsächlich Untertanen deutscher Ritter aus Schlesien, aber man wusste, dass überall in der Nähe der Grenze, besonders in Masowien, dasselbe geschah. Der in Spychow in Masowien wirtschaftende Tscheche hatte etliche zehn Masuren, die Zuflucht suchend ihm gekommen waren... Diese Leute baten, ‚zu Fuß‘ an diesem Krieg teilnehmen zu dürfen, denn sie wollen sich für das erlittene Ungemach an den Kreuzrittern rächen, die sie aus tiefster Seele hassten. Sie erzählen auch, dass manche an der Grenze gelegene Dörfer der Pruzzen fast ganz leer seien, weil die Bauern mit Weib und Kind in die Masowischen Fürstentümer gegangen wären. Die Kreuzritter hängen zwar jeden ergriffenen Flüchtling auf, aber das unglücklichste Volk ließ sich durch nichts mehr von der Flucht abhalten, und so mancher wollte lieber den Tod als das unerträgliche Leben unter dem deutschen Joch.“<sup>9</sup>

Und an anderer Stelle sind die folgenden Wörter zu lesen: „Ganz Samogitien hatte sich wie ein Man gegen Deutschen erhoben, und Fürst Witold hatte nicht nur aufgehört dem Ritterorden gegen unglücklichen Samogitier beizustehen, sondern unterstützte sogar die Aufständischen mit Geld, Soldaten, Pferden und Getreide... Wir [Samogitier] waren ein freies edles Volk, der Orden will uns aber zu Sklaven machen! Er will nicht unsere Seele für das Christentum gewinnen, sondern trachtet nur nach unseren Ländereien und nach unserem Hab und Gut. Unser Elend ist schon so groß, dass wir entweder betteln oder rauben müssen! Wie wollen sie uns denn mit dem von unseren Sünden reinigen, wenn sie selbst keine reinen Hände haben! Wir wollen getauft werden, aber nicht mit Blut und Schwert, den Glauben, welchen die edlen Monarchen Jagiello und Witold lehren. Erhört und rettet uns, sonst gehen wir zugrunde. Der Orden will uns nicht taufen, um uns leichter knechten zu können; nicht Geistliche schickt er uns, sondern Henker.“<sup>10</sup>

Die Ordensritter mit deutscher Ideologie des 19. Jahrhundert zu binden war keine Erfindung der polnischen Schriftsteller und offensichtlich der polnischen Historiker. Die Anfänge sind in der deutschen Romantik zu finden. Die intensiven Interessen für Marienburg, die in napoleonischen Zeiten fielen, resultierten neuen romantischen Verbindungskonstruktionen zwischen alten ritterlichen- und kommenden heutigen Zeiten. Das Mittelalter war konzipiert als eine Epoche der Einigkeit der Deutschen. Joseph von Eichendorff gab ein neues Paradigma der Ordensritter. Im Drama *Der letzte Held von Marienburg* (1830) habe der Großmeister, Graf Heinrich von Plauen kurz vor dem Tod eine Vision:

„Sieh, Schwarzburg – hinter der tiefen, langen Nacht  
Wo alle Sterne ausgelöscht am Himmel,  
Die trostlos aus dem Schutt der Zeiten stierte  
Und uns nicht kennt mehr, die da unten ruhn –  
Seh' ich den Himmel wie von Schmerz zerrissen,  
Und bei der Blitze Schein, dem ungewissen,  
Die Helden all' aus ihren Gräber geben;  
Die richten schweigen auf den Stillen Höhn  
Ein wundersames Kreuz empor von Eisen  
Da geht ein Schauer durch das Volk der Preußen,  
Und noch einmal gedenkt's der großen Zeit.“<sup>11</sup>

Sowohl die polnischen als auch deutschen d.h. preußischen Historiker des 19. Jahrhundert verrieten sehr starke emotionelle Stellung bezüglich Vergangenheit der ehemaligen Ordenländer. Sie bemühten die polnischen beziehungsweise deutschen Elemente in der Geschichte hervorzuheben. Für Polen war Pomerellen gemeinsam mit Danzig als polnische Provinz betrachtet, dagegen Herzogtum Preußen war als Land der politischen Betrüger gesehen, die die polnische Großzügigkeit unterschätzten. Der letzte prominente polnische Historiker, der die negative Seite der Ordensgeschichte übermäßig exponierte, war Konrad Górski.

In diesen ideologisch und geschichtlich mythologisierten Diskussionen soll besondere Stellung die Geschichte der Adelsfamilien gewinnen, die auf den Gebieten des ehemaligen Herzogtums Preußen leb-

<sup>9</sup> SIENKIEWICZ, H.: *Die Kreuzritter*. Aus dem polnischen übersetzt von Viktor Mika. Berlin 1965, Bd. 2, Kap. 48, S. 575-578. Die Übersetzung wurde von mir korrigiert, um dem Originaltext näher anzupassen.

<sup>10</sup> SIENKIEWICZ (wie Anm. 9), Bd. 2, Kap. 15.

<sup>11</sup> EICHENDORFF, J. von: *Der letzte Held von Marienburg*. In: *Eichendorffs Werke in zwei Bänden*. Berlin 1927, Bd. 2, 5. Aufzug, 4. Auftritt, S. 315.

ten. Nach 1466, also nach dem Thorner zweiten Frieden begann sich der Adelstand in Ordenspreußen zu entwickeln, dagegen nach 1525, auf den Wellen der politischen Wandlungen im Herzogtum Preußen bildeten sich stufenweise die aristokratischen Eliten heraus. Die einigen Adelsfamilien stammten aus deutschen Gebieten wie Groeben, Kreytzen, Lehndorff, Schlieben, Tettau, Truchsess und vor allem die Dohna und Dönhoff. Die wichtige Rolle spielte auch der Adel pruzischer und polnischer Abstammung, wie Kalkstein, Laskewange, Packmor, Finckenstein und Prebanth (Przebendowski). Langjährige politische Verbindungen des Herzogtums mit der Adelsrepublik, die unter anderem eine preußische Repräsentation im polnischen Parlament (Sejm) und die Bekleidung der Ämter am polnischen Hof, die diplomatischen Missionen im Name der polnischen Könige usw. resultierten, bildeten die fast natürlichen evidenten Kontakte des preußischen Adels zuerst mit Krakau und dann mit Warschau, das die nächstliegende große Stadt war. Wahrscheinlich im 16. Jahrhundert änderte die Familie Finck (Funcke), spätere Finck von Finkenstein, sein Wappen auf ein polnisches (so genanntes Ostoja). Im 17. Jahrhundert bekleidete die Familie von Dönhoff die wichtigeren Ämter in Polen, besonders in der polnischen Armee, und errichtete bei der Tschenschochauer Klosterkirche eine Grabkapelle. Dagegen die Mitglieder der Lehndorff-Familie standen im Name des polnischen Königs in diplomatischen Verhandlungen. Sogar die Mitglieder der Familien, die ihr politisches Kapital dank dem Bündnis mit dem Kurfürstentum Brandenburg und mit dem Kaisertum gewannen, wie die seit dem vierzehnten Jahrhundert in Preußen ansässige Familie von Dohna und die im 17. aus Klempolen kommende Familie Hoverbeck von flämischer Herkunft, kannten ganz gut polnische Kultur. Die preußischen Adligen sprachen polnisch, besuchten die Residenzen des polnischen Adels, und, wie vermuten werden kann, beauftragten sie die in Polen wirkenden Architekten und Künstler. So trug beispielsweise der Sohn von Johann Hoverbeck dem Warschauer Architekt Józef Piola einen Umbau des Schlosses in Eichmedien 1700 auf.

<sup>12</sup> SCHUMACHER, B.: *Geschichte Ost- und Westpreußens*. Berlin 1933, S. 216.

Es ist erstaunlich, dass die Forschungen zur neuzeitlichen Architektur in Ostpreußen diese Problematik in der Residenzfrage vermeiden. Die Versuche Carl von Lorck, damit die Schlösser und Landgüter des altpreußischen Adels nur in der westeuropäischen Perspektive zu zeigen, ignorierten vollbewusst damalige Verbindungen mit dem politisch, ökonomisch und kulturell starkverbündeten Nachbarn, also mit der polnischen Republik der beiden Nationen. Lorck suchte, meist erfolglos, die Inspirationen, Mustern für die geforschte Architektur in Holland, England und Frankreich, obgleich die engen Verbindungen und Kontakte der preußischen Adligen und ihre langzeitige diplomatische Aktivität, sollen auf Warschauer Kreise eine Aufmerksamkeit nach Polen lenken. Die deutschen Forschungen übersahen und übersehen jedoch die langjährige Verbindung zwischen dem Herzogtum Preußen mit Polen und betrachten sie als unbedeutende Periode in der preußischen Geschichte. Stattdessen baute man eine „falsche Vorstellung der Kontinuität zwischen Militärfolge der mittelalterlichen Ritter und der kriegerischen Kultur des wilhelminischen Deutschlands“. Doch Bruno Schumacher in seiner Geschichte Ost- und Westpreußen, die bis heute in Deutschland galt, schrieb über uraltes Recht der Deutschen zu diesen Ländern.<sup>12</sup> Ich werde nicht weiter in diese Frage hineingehen, und die ideologischen Aspekte der Literatur zur preußischen Geschichte nachfolgen, weil es vor Jahren dank der Veröffentlichungen solcher deutscher Historiker wie Klaus Zernack, Michael Müller und Jörg Hackmann und polnischer wie Janusz Małek zur bedeutenden Wende in dieser Sache kam. Die deutsche Historikerin Karin Friedrich analysierte genügend genau in ihrem 2000 in englischer Sprache herausgegeben Buch *Anderes Preußen*.<sup>13</sup>

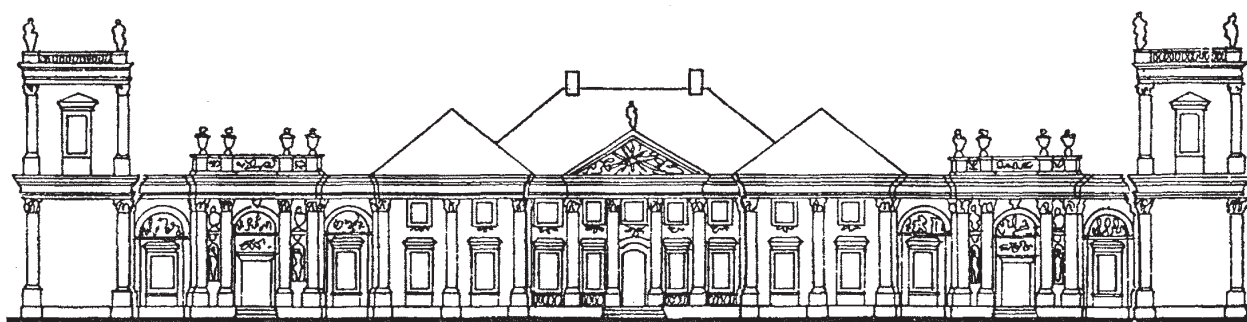
Das künstliche Paradigma der niedrigeren slawischen Kultur, das sich im zwanzigsten Jahrhundert in deutschem Geschichtsschrifttum verbreitete, hier als Beispiel ist der Text von Peter Letkmann zu erwähnen, ließ und lässt man den Kunsthistoriker nicht die Evidenzen sehen.

Es ist interessant, dass nicht nur deutsche aber auch polnische Forschungen zur Kunst im Preußengebiet

<sup>13</sup> FRIEDRICH, K.: *Inne Prusy. Prusy Królewskie i Polska między wolnością a wolnościami (1569 – 1772)* [The Other Prussia. Poland, Prussia and Liberty, 1454 – 1772, 2000] Poznań 2005.



2. Groß Steinort (Sztynort Duży), Schloss, 1690 – 1860, heutiger Zustand. Foto: Witold Kanicki.



3. Königlichcs Schloss in Wilanów (heute in Grenzen von Warschau), nach dem Ausbau 1681 – 1686 von Augustyn Locci, eine Rekonstruktion. Repr.: KARPOWICZ, M.: Barock in Polen. Warschau 1988.

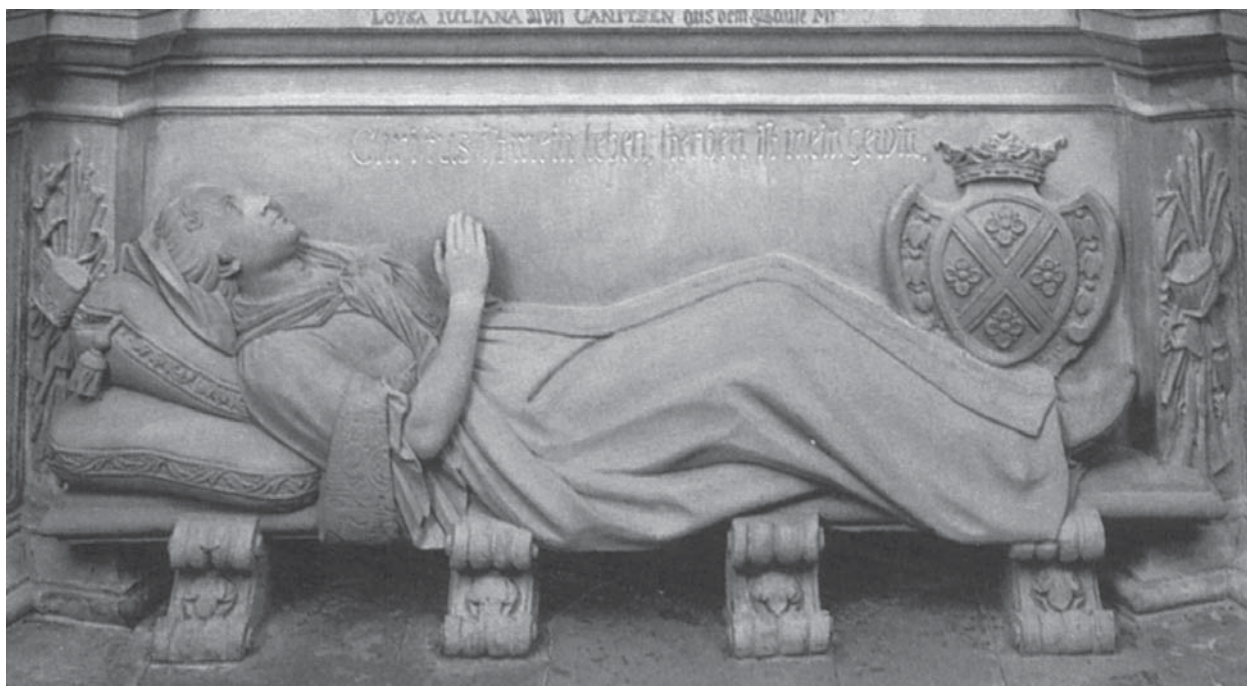
die Probleme um ihre Perspektive unabhängig von ideologischen Voraussetzungen haben. Großteils im Fall der Kunst der Neuzeit: Die Vorschläge der polnischen Kunsthistoriker gehen genau nach den Spuren, die Lorck, Ulbrich und Clasen vor über sechzig und sogar mehr Jahren austraten. Mit Recht schrieb Andrzej Rzempoluch schon zwanzig Jahre vorher über den schlechten Forschungsstand zur ermländischen Kunst der Neuzeit und zur immer vorherrschenden Rolle der deutschen Texte, die vor dem Krieg und sogar früher verfasst wurden.<sup>14</sup>

Besonders schlecht steht es um die Situation mit der Forschung nach der Adelskultur und nach der Adelskunst. Ich habe nicht vor, hier eine Geschichte

der Residenzarchitektur und der bildenden Künste im Herzogtum Preußen darzustellen. Jedoch weise ich auf zwei interessante Beispiele hin, die die Frage der preußischen Kunst in anderem Licht zu sehen ermöglichen.

Um 1680 wurde eine der bedeutendsten Landsitze in Preußen, das Schloss in Groß Steinort, errichtet [Abb. 2]. Wie zu vermuten ist, brachte das Projekt, das sich bis heute in Lehndorffer Archiv in Leipzig noch befindet, Ahasver Graf von Lehndorff (1637 –

<sup>14</sup> RZEMPOŁUCH, A.: Historiografia artystyczna Warmii a zagadnienia syntezy dziejów tego Regionu. In: *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 1987, S. 333-334.



4. Josef Krause (?): Grabfigur Louise Julie von Kanitz aus dem Grabmal des Generals Otto Friedrich von Groeben und seiner Frauen, Marienweder (Kwidzyn), Dom, nach 1710. Foto: Fotoarchiv des Kunstinstituts Adam Mickiewicz Universität Posen.

1688) mit. Er war eine malerische Person, langjährig blieb er im Dienst des Königs von Polen und des Kurfürsten von Brandenburg, sprach flüssig polnisch und besuchte sehr oft Warschau. Die erhaltenen Zeichnungen zeigten einen kompakten Bau mit charakteristischen Ecktürmchen. Im Erdgeschoss wird die in der Mittelachse angelegte Diele mit der Treppenanlage verbunden. Man vermutet, dass der Bau schon nach dem Tod des Grafen von Lehndorff unter der Leitung seiner Frau Maria Eleonore von Dönhoff, von 1664 – 1723 geleitet wurde. Den endgültigen Bau errichtet man schon ohne charakteristische Ecktürmchen. Lorck suchte verzweifelt die Urmuster für Steinortter Architektur. Die einigen annähernden Lösungen sind in Niederlande zu treffen. Jedoch diese charakteristische Struktur, es geht sowohl um Körpergestalt als auch um räumliche Disposition, war im 17. Jahrhundert in der polnischen Architektur verbreitet und besonders von Architekten aus dem

Kreis Tilmann von Gameren popularisiert. Die höchst nahliegenden Analogien bestehen zwischen Steinortter Entwurf und altem Wilanower Schloss vor allem [Abb. 3]. Im Steinortter Fall sind die langjährigen Verbindungen der Familie von Lehndorff mit Polen bestätigt. Die Kinder besuchten das Jesuitenkolleg in Braunsberg, und im Schloss hielten sich polnische Adlige auf. Daraus kommt die interessante Frage auch nach Inspirationen der weiteren Ausbaumaßnahmen des Schlosses, die im 19. Jahrhundert stattfanden. Die einzelnen Ausbautetappen aus dieser Zeit bildeten eine komplizierte „Gamerisierung“ heraus.<sup>15</sup>

Das andere Beispiel ist ein Grabdenkmal aus dem Dom zu Marienweder, das der General Otto Friedrich von Groeben für sich und für drei seiner Frauen in der speziell für diesen Zweck nach 1710 gebauten Kapelle errichten ließ. Von Groeben diente unter anderem unter dem polnischen König Johann dem III. Sobieski, wovon die Gedenkinschrift in der Ka-

<sup>15</sup> Der Terminus stammte von Dr. Hendrik Ziegler aus Hamburg, der ihn während einer Diskussion vor dem Steinortter Schloss nannte. Siehe zum Schloss auch den jüngst erschiene-

nen Artikel: RZEMPOŁUCH, A., Architektura dworska w Prusach Książęcych i na Warmii. Studium genezy i odrębności. In: *Roczniki Humanistyczne*, 50, 2002, S. 197-212, bes. S. 207-210.



5. Tylman von Gameren (Entwurf): Das Grabfigur Zofia Lubomirska in der Pfarrkirche in Końskowola, nach 1675. Foto: Tadeusz J. Żuchowski.

pelle spricht und was die deutschen Forscher oft vergessen. Das bildhauerische Werk verbindet man mit dem lokalen Künstler Joseph Krause. Das Denkmal selbst bildet eine heterogene aus vier Elementen zusammengestellte Struktur. Liegende Figur des Grobens erinnert vor allem an die Werke des in Polen verbreiteten Renaissance-Grabtypus. Besonders interessant ist jedoch die liegende Figur der dritten Frau des Generals, Louise Julie von Kanitz [Abb. 4]. Der Figurtypus ist eine vereinfachte und Nachahmung der Grabmalfigur von Zofia Lubomirska aus Końskowola, die von Tylman von Gameren konzipiert wurde [Abb. 5]. Obgleich das Kōnskōwlaer Werk aus Bronze und das Marienwerderer aus Sandstein gefertigt wurden, sind die allgemeine Idee, Figurd disposition, charakteristisches Konzept mit den aufeinanderliegenden Kissen gemeinsam. Die Vereinfachung betrifft Behandlung der Hände, die im Marienwerder den alten Mustern nach wie zum Beten zusammengebunden sind. Auch die Ausfertigung der Details, vor allem der Augen, spricht über weniger Fähigkeiten des Bildhauers aus Marienwerder.

Solche Verbindungen der polnischen und preußischen Kunst waren in der Neuzeit keine Ausnahme, deswegen die Frage nach dem Ursprung solches falschen Bildes der damaligen preußischen Kunst wichtig bleibt. Im neunzehnten Jahrhundert wurde die Kultur des Ostpreußengebiets mit bestimmtem Zurückhalten betrachtet. Die preußische Genese des Staates war in der Zeit Bismarcks und Treitschkes besonders unbequem. Die intensiven historischen Forschungen würden ohne Zweifel zur Frage der Koexistenz der Polen und Preußen führen. Deswegen die Archivforschungen wie Beispielweise die von Max Toepen lange Zeit unterschätzt blieben. Es würde und war weittragend dagegen eine Herausbildung eines Bildes von Altpreußen als ein exotisches fast fabelhaftes Land. So kamen wir zu der Gefühlfrage, die mit diesem seltsamen Land verbunden war und ist. Die Gebiete der ehemaligen Pruzzen wurden von den Deutschen für ein exotisches sagenhaftes Land betrachtet. Die Ordensgeschichte passte zu diesem Paradigma ausgezeichnet, jedoch die Zeiten nach der Ordensritterepeche genießen relativ geringes Inter-

esse. Nur die historischen Sagen und Sentiments nach der Heimat erweckten eine Art der Neugierigkeit. Das Wissen und besonders Fachwissen über den kulturellen Werdegang Altpreußens und vor allem über seine Kunstwerke entwickelten sich eigentlich nicht. Die Kulturwerke im Ostpreußen waren nur wegen ihres sentimentalischen Inhalts von Wert. Dethlefsen charakterisiert die Preußensituation wie folgend: „Noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein galt der deutsche Osten als ein Land, von dem man wohl wusste, dass deutsch sei [...] aber man sah es doch als ein Gebiet an [...] dessen Besuch sich nicht lohne, ja bis in unsere Tage hinein hat sich sogar immer noch die Vorstellung erhalten, als sei ein Übersiedeln in dieses Land fast einer Verbannung gleich zu achten.“ In ähnliche Weise wie Dethlefsen über Ostpreußen schrieb Professor Paul Knöttel über Oberschlesien in seinem Buch *Kunst und Heimat. Ein Wegweiser zur Kunst*, das er der Heimat seiner Frau und Kinder widmete. Knöttel schrieb: „Ich hätte mich in langen Auseinandersetzungen über das Wesen der Heimatkunst etc. ergeben können... Nimm, sagte ich mir, eine Gegend von noch junger Kultur, nimm ein Gebiet, das ein Aschenbrödel ist neben stolzer Schwester am Rhein oder an Donau, und dann zeige, was selbst ein solches noch zu bieten vermag. So nahm ich Oberschlesien...“<sup>16</sup> Die deutsche Forschungsliteratur zeigte sowohl Oberschlesien als auch Ostpreußen als eine Aschenbrödelkultur, jedoch in beiden Fällen verwandelte sich Aschenbrödel in keine Prinzessin. Siegfried Lenz schrieb davon mit schönen Wörtern:

„In Süden Ostpreußen, zwischen Torfmooren und Sandiger Öde, zwischen verborgenen Seen und Kieferwälder waren wir Masuren zu Hause – eine Mischung aus pruzzischen Elementen und polnischen, aus brandenburgischen, salzbürgischen und russischen.“

Meine Heimat lag sozusagen im Rücken der Geschichte; sie hat keine berühmten Physiker hervorgebracht, keine Rollschuhmeister oder Präsidenten; was hier vielmehr gefunden wurde, war das unscheinbare Geld der menschlichen Gesellschaft.<sup>17</sup>

Die Situation dieses Landes „im Rücken der Geschichte“ nach dem zweiten Weltkrieg änderte sich paradoxerweise nicht wesentlich. Der polnisch schrei-

bende masurische Schriftsteller Erwin Kruk sagte „von Meinungen Rheinleuten, die vor dem Übersiedler die Türen zuschlugen, weil sie sich für Nachfolger des Deutschrömischen Kaiserreiches für die Deutschen aus Kultur und der Tradition betrachten, also für die besten als [...] provinzielles Mischvolk“. Nach dem Krieg die Ostnostalgie ersetzte oder sollte ersetzen die Mentalitätskonflikte zwischen doch so verschiedenen Kulturen also deutsch-preußisch und preußisch-polnisch. Lange Zeit blieb Preußengebiet ein Land, wo sich Wahrheit und Dichtung mischten. Wie konnte man doch für deutsches oder polnisches Land betrachten, wo die Familiennamen Zoppek, neben Kuckuck, Kukielka, neben Krull, Griegul, neben Popp lebten, wo die Leute fremde oder archaische Namen wie Jadwiga, Bogdan, Anatol, Hamilkar, Swieta, Katinka usw. trugen, wo die Ortschaften Sybba, Schisomir, Quaken und Suileiken hießen. Wie konnte man dem Menschen glauben, der sich nach zärtlichem Suleyken sehnt, obgleich „Suleyken, wie es hier vorkommt, hat es natürlich nie und nirgendwo gegeben; es ist eine Erfindung... Aber ist es von Wichtigkeit, ob diese Dörfer bestanden oder nicht.“<sup>18</sup>

Insofern reicht der sentimentale Treibsatz, um die dortige Atmosphäre zu beschreiben, bleibt er jedoch ungenügend, um sowohl die Kultur als auch die Kunst zu erforschen. Aber im Fall des Ostpreußens wurden die Forschungen zur Geschichte dortiger Adelskultur mit spezieller Sehnsucht- und Sentimentliteratur vorwiegend ersetzt. Es ist charakteristisch, dass die „kunstgeschichtliche“ Literatur als Unterlage die alten Geschichtsforschungen benutzt, die vor dem Krieg und früh schon erwähntes Konzept des Preußens bildeten. Über ideologisch eingeladene Erinnerungsbücher schrieb Adam S. Labuda eben in seiner Rezension der neuen Dehio-Ausgabe. Die ähnliche, d.h. brandenburgisch-deutsche – verfälschte Perspektive – ist auch im Buch von Eva Börsch-Supan über Karl Friedrich Schinkels Tätigkeit in den Ostprovinzen zu spüren. Seit Jahren stecken sowohl die Deutschen als auch polnischen kunstgeschichtlichen Forschungen zum Thema der neuzeitlichen Kunst im Herzogtum Preußen in einem Blindenkreis. Es fehlt an bewusstem Wissen über die Wichtigkeit der Resi-

<sup>16</sup> KNÖTTEL, P.: *Kunst und Heimat*. Kattowitz 1910, S. 6.

<sup>17</sup> LENZ, S.: Diskrete Auskunft über Masuren. In: LENZ, S.: *Die Erzählungen 1949 – 1958*. München 1986, S. 228.

<sup>18</sup> LENZ 1986 (wie Anm. 17), S. 229.



denzen und dazugehöriger Kultur für beide Nationen. Viele von der für beide Kulturen wesentlichen Objekte sind inzwischen verschwunden, die anderen erwarten ihren baldigen unabsetzbaren Untergang.

Und Sentiment, doch mit großem Sentiment sagt man vom ehemaligen Ostpreußen. Sentiment bedeutet sowohl das Gefühl und der Sinn, aber auch die Äußerung, Stellung und das Bewusstsein. Sentiment ist schön aber es vernichtet das Gedächtnis. „Jedes Ereignis hat die Tendenz, in historischer Zeit zu versinken, unscharf zu werden, vielleicht so in Legende aufzugehen {...} damit aber dies nicht geschieht, wird es ins Gedächtnis gerufen.“<sup>19</sup> Die Sentimentliteratur könnte nur die wissenschaftlichen Schritte provozieren, nur zum Gewissen appellieren, aber sie konnte nicht die richtigen Forschungen ersetzen; doch Herzogtum Preu-

ßen bildete eine Kunst heraus, die sowohl für Polen als auch für Deutschland wesentlich und deswegen auch Forschungswert ist.

Schon erwähnte Erwin Kruk schrieb, „*es ist doch wichtiger als der letzte Masure, nämlich das letzte Gedächtnis über Masuren... Die Historiker schwiegen. Die Realität des Tages eilt die Spuren zu löschen*“ und auf anderer Stelle seiner „Masurenkronik“ fragte er rhetorisch, „*ob den in Masuren niemals Masurenvolk existierte? Bestätigen, dass sie waren, das bedeutet eine Beantwortung für ihre Abwesenheit zu nehmen.*“<sup>20</sup> Ich hoffe, dass die Kunsthistoriker nicht ähnliche Wörter über Kunst der Neuzeit in Preußen sagen müssen werden. Hoffnungsvoll ende ich meinen Vortrag mit den Warnwörtern von Lenz: „*Wir aber praktizieren Erbarmungslosigkeit durch allzu bereites Vergessen.*“<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> LENZ, S.: Über das Gedächtnis (1989). In: LENZ, S.: *Über das Gedächtnis. Reden und Aufsätze*. Hamburg 1992, S. 9.

<sup>20</sup> KRUK, E.: *Kronika Mazurska*. Warszawa 1989, S. 359.

<sup>21</sup> LENZ 1992 (wie Anm. 19), S. 13.

## Dejiny umenia medzi spomínaním a zabúdaním. O výskume umenia Pruska

### Resumé

Prusko je príkladným hraničným štátom či hranicou tak pre nemeckú, ako aj pre poľskú (a litovskú) minulosť. Jeho skúmanie sa spája s nutnosťou budovania novej perspektívy výskumu, ktorá sa pýta nielen na situáciu hraníc, ale aj na identitu a osobitosť. Pri dejinách Pruska po roku 1466 sa naráža na viacero mentálnych prekážok. Nemeckí autori vyzdvihujú jednotu východného Pruska ako krajiny. V poľskej literatúre sa vyzdvihuje osobitosť takzvaných kráľovských vojvodstiev, akými boli Varmie či Prusko ako vojvodstvo. Na tomto mieste treba zdôrazniť a pripomenúť, že v 18. storočí sa meno Pruska zo Staropruska prenieslo aj na Brandenbursko a na Sliezsko. Pruský odvtedy znamená vlastne to isté, čo brandenburský. Takže máme vlastne o jedno Prusko navyše. Dá sa povedať, že existujú dva druhy pruskej mentality – stará a nová. Prvá bola do istej miery vzdorovitá a nečistá, kým nová sa spája s novým poriadkom. Nová štátna ideológia, ktorá sa od roku 1871 vytvárala v Nemecku pod pruským vplyvom, zmenšovala mnohoročné spojenia medzi poľskou šľachtickou republikou a pruským vojvodstvom. Namiesto toho vytvárala mýty o napätiach a o neustálom ohrození pruska z poľskej strany.

V týchto ideologicky a historicky mytologizovaných debatách sa stratilo osobitné postavenie pruských šľachtických rodín, ktoré žili v oblastiach niekdajšieho pruského vojvodstva. Niektoré šľachtické rodiny pochádzali z nemeckých oblastí, najmä z Dohny

a Dönhoffu, ale dôležitú úlohu zohrávala aj šľachta prusko-poľského pôvodu, ako Finckenstein (Rogoski) a Prebanth (Przebendowski).

Udivuje, že výskumy novovekej architektúry Východného Pruska túto problematiku obchádzajú. Keďže ideologické predpoklady vplývali tak na nemecké, ako aj na poľské výskumy, otázka pôvodu falošného obrazu sa zdá byť osobitne významnou. Výskumy by inak bezpochyby viedli k otázke koexistencie Poliakov a Prusov. Namiesto toho sa utvorila ďalekosiahla predstava o Staroprusku ako o exotickkej, takmer rozprávkovej krajine. S touto zvláštnou krajinou sa spájajú aj citové otázky. Oblasti niekdajších Prusov vykresľovali Nemci ako mýtickú krajinu a Východné Prusko sa v nemeckej vedeckej literatúre ukazovalo ako popoluška. Takáto predstava sa spájala s krajinou bohatou na lesy a chudobnou na kultúru, „*takpovediac za chrptom dejín*“ (Lenz). Po vojne tieto konflikty v mentalitách medzi rôznymi nemecko-pruskými a poľsko-pruskými kultúrami nahradila respektíve mala nahradiť nostalgia za východom. Prusko ostalo na dlhý čas krajinou, kde sa pravda miešala s básnictvom. Už roky chýba jasné vedomie dôležitosti rezidencií a ich kultúry pre oba národy; pruské vojvodstvo však vyprodukovalo umenie, ktoré je podstatné tak pre Poliakov, ako aj pre Nemcov, a preto sa ho oplatí skúmať.

*Preklad I. Gerát*



## The Concept of National Art, Problems of Artistic Periphery and Questions of Artistic Exchange in Early Modern Europe

Sergiusz MICHALSKI

I would like to commence my small contribution by referring to some obvious truths. When viewed from a strictly national perspective, the oeuvre of an artist or a single work of art usually occupies a fixed place in a presentational or explanatory structure devised by art historians investigating or propagating the artistic life of a nation. These historians will in all probability argue that the artist or work in question exhibits traits relating to the national character, the national ideology or the national taste in the arts. In the moment we adopt a wider – in this case European perspective – things change very much. A history of art written from a Pan-European perspective is something different than a mere mechanical addition of respective national histories of art, it will present an attempt at a synthesis dominated by stylistic or iconographic classifications. Whereas in the history of literature, which is organized mostly on national lines, a special discipline called *comparative literature* does exist, the history of art does without a similarly structured branch – a circumstance which confirms the obvious, supra-national foundations of art.

Before the 19<sup>th</sup> century few iconographic motifs or themes belonged exclusively to the realm of one national art. The lines dividing Europe into Roman-Catholic, Protestant and Eastern Orthodox territories exerted a greater influence on artistic production than ethnic divisions. When Habsburg dominated Silesia, which till then had belonged to the zone of an exuberant Catholic Southern German Baroque Art

was annexed by Prussia in 1740 the enforced change to an austere Protestant style was much more far-reaching than in earlier times when Silesia passed from Poland to Bohemia and then to the Habsburgs.<sup>1</sup> A longish, wedge-like territory whose culture and art had been moulded before 1740 by a continuous processes of cultural exchange with neighbouring countries, Silesia became after that date *par l'ordre de mufti* a country orientated artistically solely on far away Berlin. Maybe for the first time (but of course not for the last time) in modern political history the lines of artistic exchange were brutally altered during a very, very short time-span.

The question of art as an expression of national identity started in reality with Vasari, with his harsh condemnation of the *maniera graeca* and his eulogy of the Tuscan school. Later generations of Italian historians and critics, beginning with Lomazzo and ending with Lanzi expounded on the superiority of the Italian schools of painting only to be countered after 1660 by an ever more vociferous French opposition. For more than a century Poussin was labelled as the *chef de l'école française* notwithstanding the fact that he pursued his artistic career almost exclusively in Rome – a circumstance that French art historians tend to downplay to this very day. But it was in the 19<sup>th</sup> century, that is in the very century during which the modern European nations were ultimately formed, when generalizations of a Hegelian type as to the historic task and destiny of a nation were combined with

<sup>1</sup> KALINOWSKI, K.: Zwischen habsburgischem und preußischem Absolutismus. Der Stilwandel in der schlesischen Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts. In: MÖBIUS, F.

(ed.): *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß*. Dresden 1984, pp. 226-242.

somewhat crude socio-psychologico-climatic analyses in the vein of Taine to produce a whole cluster of stereotypes about a given national art and its everlasting characteristics. In conjunction with this affirmative model of national art the problems of cultural exchange were seen in an instrumental way: to be able to influence neighbouring countries was seen as part of the national achievement, an admission that one's country or territory had in the past been on the receiving side was to be avoided or minimized at all costs.

The concept of a national art possesses by the very fact of its existence an affirmative character. Nonetheless many art historians succumbed or still succumb to the temptation of that particular category, though for the ambitious art historian, as Kurt Badt once formulated it, “each single work of art in need of an explanation should be more significant”.<sup>2</sup>

Among the great art historians only Heinrich Wölfflin espoused the concept of “national feeling of forms” (nationales Formgefühl). Though present in his thinking from its very beginnings it was in his last book *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931)<sup>3</sup> that Wölfflin stated that Italian and German art of the Renaissance espouse different principles in a structural sense – as regards the predilection for linearity, the setting of the figure in space, laws of compositional unity etc. Despite some reservations about the concept of a unitary Italian school of painting – also in view of the differences between Venice and Tuscany – Wölfflin was ready to prolong these differences into Mannerism and the Baroque. In a small article written some years after this book entitled “Zum Thema: Nationale Kunst”<sup>4</sup> he even went so far as to say that it is the rewarding prerogative of the art historian “für die nationalen Kunstcharaktere die erschöpfende Formel zu finden”. However great artists seldom succumb, in Wölfflin's view, to a nationally defined artistic model. Moreover a programmatic national self-awareness has on the whole fatal consequences for

artistic quality. It is clear that Wölfflin distances himself here from the excesses of the 19<sup>th</sup> century nationalism both in the domain of art and history. The conclusions his reasoning implied were in a paradoxical way consonant with Wölfflin erstwhile programmatic impulse “of an art history without names”, since a prospective analysis of national traits would have to concern itself with the work of second- or third-rate artists.

The now somewhat forgotten German art historian Wilhelm Pinder (1878 – 1947) used the Wölfflinian model of antithetic categories propagated in the latter's *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* to espouse a spiritualised notion of the allegedly permanent characteristics of German art.<sup>5</sup> In a scheme designed to compare along Wölfflin's lines Italian and German art he assigned to German art as a rule the more spiritual of two opposing concepts, for example monumental vs. intimate, aesthetic values vs. moral values etc. It is not necessary to dwell here in detail on this obviously self-laudatory and flawed scheme. However Pinder was not blindly following nationalist premises, his judgments might be heavily “deutschnational”, but his methodology included novel elements which went beyond mere nationalism. Thus he stressed the fact that the notion of style had to transcend national limits, since each new style responded to the fundamental demands and exigencies of a particular epoch. As regards the much-debated problem of German influence in Eastern Europe he took – like most of his contemporaries – a narrow nationalist position in regard to particular cases but his underlying theoretical schemes were quite interesting. Thus he differentiated between an active policy of choosing and discerning among a whole possible range of artistic imports and a passive stance found among some countries or territories – the latter he described by the particular term of “penetration territories” (Durchdringungsländer). Thus Pinder was maybe the first art historian who postulated an art history of the

<sup>2</sup> BADT, K.: *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Cologne 1971, p. 144.

<sup>3</sup> WÖLFFLIN, H.: *Italien und das deutsche Formgefühl*. Munich 1931.

<sup>4</sup> WÖLFFLIN, H.: Zum Thema: Nationale Kunst. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. 9. 1936. Reprinted in: WÖLFFLIN, H.:

*Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*. Basle 1947, pp. 129-131.

<sup>5</sup> PINDER, W.: *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*. Vols. 1-4. Leipzig – Cologne 1938 – 1951. See also HELD, J.: *Kunstgeschichte im Dritten Reich: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität*. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 5, 2003, pp. 17-61.

periphery and of border- regions. He did not clearly differentiate between the two and it is obvious that he was more interested in regions where dynamic elements – also resulting from warfare and ethnic struggles – prevailed.

Though the differentiation seems quite simple nowadays Pinder was the first art historian who on a theoretical level differentiated between art works sent abroad – or in other words exported – and the migrations of artists as such. As regards great complex undertakings, like the building and decoration of the great cathedrals he tended to stress the fact that regardless of the national or stylistic roots of the artists taking part the results obtained always constituted a novel synthesis and could as such – despite its partly foreign origins – enter the realm of a nations artistic and religious mythology.

Pinder's writings seem to have influenced an ambitious attempt (1963) by the Croatian scholar Ljubo Karaman<sup>6</sup> to differentiate – sub specie the artistic status but also the mechanisms of artistic exchange – between three types of territories outside the central one: these would be the border regions, the provincial regions and the peripheral regions. All these terms are used often in an imprecise and confused way and some sort of clarification was long overdue.

The first of these concepts – that of the border region – was the one, which originally fascinated Pinder. Borders possess a special dialectic, which seems to have escaped the attention of most nationally minded art historians. Borders are seldom defined by geography alone; mostly they are delimited by men in an act of political will. Usually art historians start with centres, though a thorough, unbiased study of the border might provide us with interesting insights into the mechanisms of the migration of forms and into the processes of national inclusion and separation as expressed by the respective patriotic imageries, but this refers to the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. While border regions seldom attract better or top-

level personalities among the migrating artists – these usually move directly on to the centres – they provide a focal point for middle- and short range cross-border movements, for meetings and for occasional fusions of art and of handicraft types.

A provincial area's artistic life is on the other hand almost exclusively dependent on the model provided by the domineering centre. Its artistic exchange with the centre is one-sided; it does not accept other sources of inspiration. The influence it receives from the centre is absorbed without much change, but on a much lower artistic level of execution. It is only in the province that we can observe phenomena where higher art forms are transmogrified – by a steady process of primitivization – into folk- and popular art forms (abgesunkenes Kulturgut).

The third and last category of Karaman's scheme, namely the term periphery, would thus designate an area far away from the powerful centre and not dependent on influences coming from one place, a territory where various influences merge and where none of them gains – as regards the longer course of history – a decisive superiority. That allows the periphery to create out of indigenous elements but also from a whole range of influences, which originated outside its confines an art with a distinctively autonomous, and sometimes even strikingly original, character. The periphery allows for greater artistic freedom than the centre, which is dominated by institutionalised organizations of artistic life and subjected to the strictures of political life. The only really negative aspect in the periphery's artistic situation is the fact that its works of art hardly ever provide a model for artists working in the centre. In recent times some art historians underline the fact that peripheral territories might occasionally play a mediating role as regards the transmission of art works and forms. However the proposed term "*transperiphery*",<sup>7</sup> though enriching Karaman's scheme, has a somewhat clumsy ring. A related problem is highlighted by the fact, that between major

<sup>6</sup> KARAMAN, L.: *O djelovaju domće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* [On the Impact of the Local Milieu on the Art of Croatian Region]. Zagreb 1963; BIAŁOSTOCKI, J.: Some Values of Artistic Periphery. In: LAVIN, I. (ed.): *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIIth International Congress of the History of Art*. University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1989, Vol. 2, pp. 49-59. See also the interesting remarks – BAKOŠ, J.: Pe-

riperie und künstlerische Entwicklung. In: *Ars*, 24, 1991, No. 1, pp. 1-11.

<sup>7</sup> BONSDORFF, J. von: Art Transfer in the Medieval Baltic Sea Area. In: GAETHGENS, T. W. (ed.): *Künstlerischer Austausch-Artistic Exchange. Akten des XXVII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 15. – 20. Juli 1992. Berlin 1993, Vol. 2, pp. 39-50, esp. p. 40.

centres and the periphery a number of intermediary centres exist, and they have to be recognized as such, as proposed recently by Ján Bakoš.

The manifold debates connected with “artistic geography” have not provided us until now with a truly convincing model of the constitution of an artistic region, its place in larger structures, its “*artistic rayonnement*” and its artistic diffusion channels.<sup>8</sup> Such important German termini or terminological propositions as “*Kunstlandschaft*”, “*Kunstterritorium*”, “*Raumstil*”, or the newly introduced, very convincing concept of an “*Absatzgebiet*” as regards artistic exports still lack a more precise specification. Nonetheless some interesting venues have been opened up in the meantime, to name only the proposals by Racine and Raffestin<sup>9</sup> to distinguish between a free diffusion of works of art and one that is structured hierarchically. Though this distinction has a somewhat limited application, it allows the use of graph models. The graph schemes of Racine and Raffestin imply in an obvious manner – as already pinpointed from a different angle – that subcentres of a reduced rank might mediate between the major centres and the periphery.

Despite the clarifications brought forward by Karaman’s distinction between the province and the periphery few art historians have adopted the differentiation. In my opinion a deeper reflection on the advantages and strictures of Karaman’s scheme might also contribute towards the elimination of some difficulties connected with the concept of national art. In a little read passage of his posthumously published work *Zu Fragen des Stils* (written 1960 – 1962)<sup>10</sup> Paul Frankl proposed to link the concept of a national art mainly to that of specific regional styles. What is more, Frankl’s rejection of national styles was based on the fact that though a semblance (in reality rather a “physiognomic

fallacy”) of a stylistic unity might exist, a closer analysis of types, both architectural and others shows a variety which cannot be subsumed under the label of one “national art”. The following two small sub-chapters will attempt to follow loosely that direction. The first one will discuss two attempts at analysing English art as an expression of English “racial characteristics” and the English “*Volksgeist*” and end up by proposing to subsume English art produced before the middle of the 18<sup>th</sup> century under the category of peripheral art. In the second subchapter I shall attempt to show how the peripheral art of larger coastlines served processes of artistic exchange thus transcending – especially in the case of the Baltic area – any pretended national art schemes. In the latter case the variety of architectural types might also serve as an argument against the existence of a pretended “Hanseatic art”, though artistic imports in the Baltic basin had on the whole a regionally unifying character.

#### A Case Study: The Englishness of English Art

Nowhere else does the problem of discerning national streaks in art appear more clearly than in the discussions and analyses waged about the “Englishness of English art”. Paradoxically the only two larger publications, which took up that subject, had as their authors two Germans, though these scholars had hardly anything in common. The first of them, Nikolaus Pevsner, was a German-Jewish émigré who wrote his small book *The Englishness of English Art* in the 1950s.<sup>11</sup> The other, Dagobert Frey, was a methodologically conscious art historian who after 1933 represented a mixture of old style German nationalism blended with Nazi ideology and whose book on *En-*

<sup>8</sup> I would like to name here some publications which appeared after 1980: MÖBIUS, F.: Von der Kunstgeographie zur kunstwissenschaftlichen Territorienforschung. In: *Bildende Kunst (Kunstwissenschaftliche Beiträge)*, 1981, No. 12, pp. 1-8; SCHMID, W.: Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen. In: ALBRECHT, U. – BONSDORFF, J. von (eds.): *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*. Berlin 1994, pp. 21-34; DACOSTA KAUFMANN, T.: *Toward a Geography of Art*. Chicago – London 2004. See also the review of DaCosta Kauf-

mann’s major book by Donat Grueninger in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 2006, pp. 132-140.

<sup>9</sup> RACINE, J.-B. – RAFFESTIN, C.: Contribution de l’analyse géographique à l’histoire de l’art: une approche des phénomènes de concentration et de diffusion. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, pp. 67-75.

<sup>10</sup> FRANKL, P.: *Zu Fragen des Stils*. Leipzig 1988, pp. 131-149.

<sup>11</sup> PEVSNER, N.: *The Englishness of English Art*. London 1956. Here quoted after ed. Harmondsworth 1964.

*glisches Wesen in der bildenden Kunst* appeared in the year 1942<sup>12</sup> as a part of the official propaganda effort directed against “*perfidious Albion*” – though Frey eschewed direct polemics referring to the course of the war.

Nikolaus Pevsner’s shortish book presents on the whole an apology for English art as an outgrowth of the English life-style. Thus the values of seemingly illogical solutions in the domain of medieval church architecture are stressed, Pevsner also sees as typically English a kind of psychological detachment in genre scenes and portraiture and further on a lack of confidence as regards the depiction of the body. Last but not least he stresses the attachment to the *Picturesque* as a general principle. When we see in Pevsner’s book illustrations of depressingly schematic tower block projects of the 1950s labelled as examples of the long-standing English attachment to the principles of the “*Picturesque Style*”<sup>13</sup> a certain scepticism in respect to his criteria begins to emerge. Seen in retrospect Pevsner subscribed, if not absolutely than at least partly, to that alluring school of interpretation that considered – or still considers – the life-style of the gentry in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries and the art reflecting it as the best expression of the English national spirit.

The insular condition of England and the fact that between the Norman conquest of 1066 and the twentieth century its ethnic structure did not change much certainly facilitates attempts at a more precise definition of the national component in art. Frey was influenced by the then prominent “*Rassenkunde*”, though less in its vicious Hitlerite version, and more in its pre-Nazi variant of the 1920s. He was also intelligent enough to avoid overt anti-Semitic remarks and even mentioned Cubism positively in passing. Nonetheless his book is marked by an attempt to explain English art by a reference to the three-tiered racial structure of the islands: Celtic, Anglo-Saxon and Norman. As regards the Middle Ages and the problems of artistic imports or influences originating from Normandy little can be said against such a proce-

dure. But it is in the question of the alleged Celtic substrata of English culture in which Frey is drawn to wild speculations about ethnic and national characteristics.

In a number of compositional analyses Frey divulged both on the overall shape and the internal dynamics of buildings and paintings. All too often – especially as regards paintings – his conclusions stress flattened bodies, flaming contours and energetic composition transcending in a centrifugal manner the limits of their image. He signally disregarded criteria relating to the sequence of historical styles, and limited his set of references to France and Germany. Frey’s racial model was not thus suited to reflect the question of artistic exchange with the continent. He tended also to downplay artistic connections based on commercial exchange, for example with Flanders, or artistic exports based on a single artistic type like the immensely popular English Gothic alabaster carvings which were transported to many countries in Europe.<sup>14</sup> As a result one has the impression that his conclusions were often in some way preordained and were meant to prove the continued presence of Celtic linearism in English art: to explain a certain penchant for ornamental or curvilinear solutions in the works of such wildly dissimilar artists as Hogarth, Blake, Morris, and Burne-Jones by their alleged Celtic origins constitutes an obvious intellectual aberration especially if one considers that Füssli, who very much espoused a flaming contour, was of Swiss origin. Nonetheless Frey’s book contains a number of fine analyses and valuable insights. Keeping in mind the insular condition of England Frey’s conclusion listing, in three points, the main characteristics of English art seems to be still valid:

- a. uniformity of development with only small regional variations,
- b. an innate conservatism preferring on the whole traditional solutions,
- c. longstanding periods of artistic passivity if not outright decline followed by sudden bursts of artistic activity.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> FREY, D.: *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*. Stuttgart – Berlin 1942. A pertinent critique of Frey’s theses in: FRAN-KL 1988 (see in note 10), pp. 133-137.

<sup>13</sup> PEVSNER 1964 (see in note 11), pp. 185-192.

<sup>14</sup> As regards this hitherto unjustly neglected category of artistic exports see now CHEETHAM, F.: *Alabaster Images of Medieval England*. Woodbridge 2003.

<sup>15</sup> FREY 1942 (see in note 12), p. 432.



In other words England was obviously lacking the fruitful regional variations that make up the bewildering artistic richness of Italy and Germany. The long coastline was – against all appearances – not very conducive to processes of artistic exchange. This phenomenon appears also in smaller islands like Sicily, Sardinia or Gotland in the Baltic. The fact that often enough these islands exported on a larger scale only one category of works of art (England – alabaster carvings, Sicily – Trapani copper-coral handicrafts, Gotland – stone baptismal fountains<sup>16</sup>) might also provide a common denominator. If we take a general look at the course of English art we might even come to the conclusion that in the period before the middle of the 18<sup>th</sup> century – when Europe discovered the irregular English garden – this great island belonged to a kind of artistic periphery.

### Coastlines

As already said, islands are often, as in the case of Britain, from the point of view of artistic exchange largely self-contained regions. Extended coastlines uniting two or three nationally distinct territories seem on the contrary to encourage some forms of artistic exchange, an exchange that often followed the footsteps of commerce and traders. A particularly striking example is provided by the still little known diffusion of van Eyckian artistic impulses through the maritime routes to the south. It was the splendid van Eyck-exhibition in Bruges in 2002<sup>17</sup> which presented for the first time a whole string of paintings either of Netherlandish provenance or painted by local painters in the van Eyckian model and which were collected or created in the cities of the maritime Netherlands-Italy route (Lisbon, Valencia, Barcelona, Genoa, Naples). Some of the paintings in question were created by Netherlandish painters on the way to Italy or on a pilgrimage to the Holy Land, some were the works of local painters imitating the van Eyckian style

and a not insignificant part were Netherlandish paintings sent south as part of the art trade. Especially this latter category was intimately involved in the burgeoning north-south commerce. An interesting side-aspect of this phenomenon was the fact that this string and its influence were indeed limited to these great ports and their immediate vicinity and – especially as regards Italy – did not influence the leading centres like Florence, Rome or later Venice. The well-known process of the inclusion of Netherlandish impulses into the main line of artistic development in Florence, Rome, Urbino and Venice might have used similarly the maritime north-south route around the Iberian Peninsula but this particular strand left no deeper imprint on the art of the maritime cities. Especially in Genoa, whose school of painting did not play an important role in the Quattrocento, the Netherlandish strand<sup>18</sup> – which later assumed the role of the devotional style per se – was prolonged as a local style well into the 16<sup>th</sup> century when the mainstream of Netherlandish-Italian artistic relations, now centred on Rome, underwent a dramatic transformation.

Art historians still encounter problems when it comes to define the particular role of Genoa in the artistic tableau of that time. It seems that this great city whose artistic potency should neither be underestimated (as in the past), nor, on the contrary, overestimated as in the exhibitions of the last decade, functioned at its best when its artists and workshops were integrated into the above-mentioned chain of maritime cities and pursued a more or less commercial strategy. Thus Genoese architectural and sculptural workshops dominated – especially as regards exports of decorative stone masonry – for a long time in the 16<sup>th</sup> century the western basin of the Mediterranean, linking Spanish, French and North Italian coast towns<sup>19</sup> though the maritime trade went into its historic decline. The Genoese provided the adjacent and more far off coastal towns with decent but schematic second rate sculptural works.

<sup>16</sup> ROOSVAL, J.: *Die Steinmeister Gotlands. Eine Geschichte der führenden Taufsteinwerkstätten des schwedischen Mittelalters, ihrer Voraussetzungen und Begleiterscheinungen.* Stockholm 1918.

<sup>17</sup> BORCHERT, T. H. (ed.): *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430 – 1530.* Stuttgart 2002.

<sup>18</sup> See PARMA, E.: *Genua-Tor des Südens.* In: BORCHERT 2002 (see in note 17), pp. 94-108.

<sup>19</sup> This artistic export was investigated in many studies by Hanno-Walter Kruft, see i.a. KRUF, H.-W.: *Genuesische Skulptur der Renaissance in Frankreich.* In: VAYER, L. (ed.): *Actes du XXII Congrès International d'Histoire de l'Art (Budapest 1969).* Budapest 1972, pp. 697-704.

The nearest analogy to the situation of the Western Mediterranean may be provided by the Baltic Sea. Prima facie the Baltic area seems to constitute one unified cultural area, with German as its lingua franca and the Hanse as the politico-ideological framework precluding – at least before the middle of the sixteenth century – the emergence of any “national art” in the Baltic hinterland. The “Backsteingotik” of the great Baltic city churches is usually considered to provide as close as possible an approximation to a “Hanseatic art”.<sup>20</sup> The idea of a “Hanseatic art” spanning the coasts of the Baltic reminds us somehow of the well-known rainbow analogy so often referred to when speaking about “style” as such: from afar our view of stylistic characteristics seems strikingly real, when we try to get near it the image starts to dissipate and disappears. Surely enough the basilica church of Our Lady in Lübeck finished around 1350 became a model for a great number of churches in the whole Baltic Sea area. It was imitated inter alia in Malmö, Schleswig, Wismar, Lüneburg, Doberan, Schwerin, Rostock, Dargun, Riga, Tallinn and Dorpat. But in other cities, as in Gdańsk (Danzig), the hall-church type predominated. The deep seated divergences between Lübeck and the second most important city – Gdańsk,<sup>21</sup> pertain both to architectural typology and to maecenate structures. Despite the role of German as the *lingua franca* deep differences existed also between the cities on the northern coast in Sweden and Denmark and the string of cities – between Lübeck and Tallinn – on the southern coast.

In the beginning the Hanse owed its existence to the persistence of Lübeck, and between 1350 – 1420 it was Lübeck which mediated German but also Netherlandish impulses (mostly from Bruges)<sup>22</sup> and effected

a cultural transfer to the coastal cities east of it. As regards the Baltic Sea, Lübeck was then its centre, and we might join Jan van Bonsdorff who proposed for it – in a variation of Karaman’s scheme – the term “*transperiphery*”.

Around 1470 Lübeck artists began to work in other coastal towns and Lübeck art traders started to export Lübeck wooden sculptures. Though prima facie quite imposing – the sculpture “St. George battling the dragon” (Bernt Notke, 1489) in Stockholm is the most famous work among those which owe their existence to this particular phase of artistic expansion – Lübeck’s attempt at a reestablishment of its cultural hegemony in the Baltic was bound to fail: around 1500 Flemish works started to appear en masse in Lübeck churches and the economic and political position of the Hanse’s founding city was already in a steep decline. Around 1480 – 1490 a much more homogeneous group of Flemish imports started to pass through the Danish straits – these were the great carved altars with painted wings from Antwerp and Brussels studios.<sup>23</sup> These *retables brabançons* reached the Baltic mostly without the mediation of Lübeck and put an end to that city’s artistic position in the Baltic area. They were destined for locations all over the Baltic region: starting with Lübeck, then the Swedish cities of Strängnäs and Häverö, Waase in Rügen, Gdańsk and its vicinity and finally Livonia and Estonia. Many Antwerp altars must have been destroyed in the Protestant iconoclasm of the 1520s though some of them seem to have been purposely safeguarded, what more it seems that in some regions a second-hand market for disposed of Flemish altarpieces (and not only Flemish) did emerge. One should stress the fact that these retables were produced in a some-

<sup>20</sup> See i.a. ZASKE, N.: Zum Problem der Hansekultur und Hansekunst. In: *Hansische Studien*, 3, 1975, pp. 265-289; ZASKE, N.: *Kunst in Hansestädten*. Leipzig 1985; SAMSONOWICZ, H.: Les liens culturels entre les bourgeois du littoral baltique dans les bas Moyen Age. In: *Studia Maritima*, 1, 1981, pp. 7-48; BONSDORFF, J. von: *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*. Helsinki 1993.

<sup>21</sup> See i.a. PILECKA, E.: Charakter hanzeatyckiej sztuki miast pruskich późnego średniowiecza na przykładzie sakralnej architektury Gdańska [The character of the Hanseatic art in the Prussian cities as seen in the church architecture of Danzig]. In: *Sztuka Prus XIII – XVIII wieku*. Toruń 1994, pp. 39-69 with an extensive bibliography.

<sup>22</sup> PARAVICINI, W.: Lübeck und Brugge. Bedeutung und erste Ergebnisse eines Kieler Forschungsprojektes. In: MENKE, H. (ed.): *Die Niederlande und der europäische Nordosten. Ein Jahrtausend weiträumiger Beziehungen (700 – 1700)*. Neumünster 1992, pp. 91-166, esp. pp. 124-128.

<sup>23</sup> ROOSVAL, J.: Retables d’origine néerlandaise dans les pays nordiques. In: *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, 3, 1933, pp. 136-158; BORCHGRAVE d’ALTENA, J. de: *Les retables brabançons conservés en Suède*. Bruxelles 1948; SZMYD-KI, R.: *Retables anversois en Pologne. Contribution à l’étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVI siècle*. Bruxelles 1986.

what standardized way – sometimes as an investment of a group of art dealers or traders – with an iconography both schematic and repetitive, they must have functioned in their new surroundings as easily recognizable objects of prestige.

This group of Flemish retables constituted a strong bond between the various regions of the Baltic. This last flowering of medieval religious imagery was cut short by the successive waves of Protestant iconoclasm in the 1520s. But these little known occurrences – since the Baltic Reformation regained after 1530 its distinctly Lutheran and moderately iconophilic features – somehow highlighted in a paradoxical way the new-found cultural and artistic unity of the Baltic area: in contrast to mainland Germany and Western Europe each iconoclastic act caused here a further iconoclastic echo or ripple, circling during the iconoclast decade in a seemingly merciless rhythm the Baltic counterclockwise.<sup>24</sup> The riots of Malmö and Copenhagen in 1530 put an end to this sombre episode in the cultural history of the Baltic region.

Between 1550 and 1630 the whole Baltic basin was once more unified<sup>25</sup> by the predominance of a mannerist ornamental decorative style elaborated in Antwerp, the so-called *Floris style*. Thanks to Flemish imports and to the influence of Flemish *Ornament- und Musterbücher* the whole region reached around 1600 an unprecedented degree of stylistic homogeneity especially as regards architectural decoration and the many tomb and epitaphs.<sup>26</sup> This process started with the imports of elaborate tomb structures from the workshop of Antwerp-based Cornelis Floris and was later continued in situ by Flemish émigré artists, like the van den Blocke-family or Hans Vredeman de Vries. A very important role in the dissemination of Netherlandish impulses in that region was played by the great city of Gdańsk, which by virtue of its

autonomous position in the Polish Republic fashioned for itself the role of a Northern Serenissima.<sup>27</sup> One year after the catastrophic siege and occupation of Antwerp by the Spanish (1585) Danzig repeated in its main gate (High Gate, 1586 – 1588) the forms of Antwerp's Keyerspoorte. This was a deliberate act of political and cultural succession.

The example of Danzig and that of other large and politically autonomous or semi-autonomous harbour cities might give us some clues as regards the analysis of the mechanisms governing artistic imports and exchange in early modern Europe. It seems that those great coastal cities like Lübeck, Antwerp, Danzig which did not serve as capitals of their respective hinterlands and did not possess any significant territory of their own were more apt to export, receive or transmit art to other coastal regions than cities like London, Amsterdam, Stockholm or Copenhagen. The case of Genoa and of course that of Venice – the latter possessed the Terraferma and a mini-empire of its own – stand somewhat apart. Obviously Venetian art of the Cinquecento influenced on a stylistic level great parts of Europe. But it is astounding that as regards architectural forms and decorations, the Serenissima shaped – by an act of politico-cultural domination – of course the Terraferma and parts of Dalmatia, but did not succeed in making an imprint on the nearby, non-Venetian western Adriatic coast. Here the looming spectre of Venetian imperialism must have produced adverse reactions to the artistic message of Venice. As regards the function of mediating non-local works of art and influences Venice seems to have been surpassed even by Genoa.

It is time to attempt in the briefest of ways some general conclusions. Needless to say all schemes attempting to explain the problems of cultural exchange in the context of a more or less rigid scheme of na-

<sup>24</sup> MICHALSKI, S.: Bilderstürme im Ostseeraum. In: BLICKLE, P. et al.: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*. Munich 2002, pp. 223-239.

<sup>25</sup> See BIAŁOSTOCKI, J.: The Baltic Area as an Artistic Region in Sixteenth Century. In: *Hafnia*, 4, 1976, pp. 11-22.

<sup>26</sup> CHRZANOWSKI, T. (ed.): *Niderlandyzm w sztuce polskiej* [The Netherlandism in Polish Art]. Warszawa 1995. For other factors contributing to the – relative – artistic unity of the Baltic

area see i.e. KODRES, K. – LINDPERE, P. – NÄRIPEA, E. (ed.): *The Problem of Classical Ideal in the Art and Architecture of the Countries around the Baltic Sea. Conference at the Estonian Academy of Arts, Nov. 9 – 10, 2001*. Tallinn 2003.

<sup>27</sup> See the the last publication: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku* [The Porta Aurea of the Republic. Art in Gdańsk from the middle of the 15<sup>th</sup> century to the end of the 18<sup>th</sup> century]. [Exhib. Cat.] Gdańsk : Muzeum Narodowe, 1997, with an extensive bibliography.

tional art are bound to fail. Many art historians still exhibit a tendency to proceed from a territorial centre point, mostly the capital or the seat of an artistically ambitious court and to assume for that point the function of an artistic pivot. What holds true for the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century does not necessarily explain the currents of artistic exchange between 1450 and

1700. It is time to start the exploration of peripheral regions and to try to reconstruct the intricate web of their mutual connections. In the early modern period maritime routes, as we have tried to indicate here, also constituted prime routes of cultural transfer and exchange.

### Koncept národného umenia, problémy umeleckej periférie a otázky umeleckej výmeny v Európe obdobia raného novoveku

#### *Resumé*

Príspevok sa zaoberá otázkami nacionality umenia, vzťahmi centra a periférie a mechanizmami transferu umeleckých foriem v Európe obdobia rokov 1450 – 1700. Poukazuje na traktovanie predmetných problémov v prácach historikov a teoretikov umenia od Giorgia Vasariho cez Heinricha Wölflina a Wilhelma Pindera až po Ljubo Karamana. V dvoch podkapitolách sú následne voľne sledované myšlienky spochybňujúce koncept národného umenia (Paul Frankl). Prvá je venovaná dvom pokusom analyzovať anglické umenie ako výraz anglického životného štýlu

(Nikolaus Pevsner), či anglického ducha (Dagobert Frey), pričom v závere je zvažovaná možnosť zahrnúť anglické umenie pred polovicou 18. storočia pod kategóriu umenia periférie. Druhá podkapitola rozoberá problematiku periférneho umenia pobrežných pásiem (Baltik, Benelux, západné Stredomorie), charakteristických bohatou výmenou umeleckých foriem, transcendentujúcou akékoľvek pokusy o definovanie národných umeleckých schém.

*Výber a preklad M. Hrdina*



## „Die Alpen als Grenze?“ Bemerkungen zum Studium italienischer Freskomaler auf der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren<sup>1</sup>

Jana ZAPLETALOVÁ

Aus Italien stammende Maler, die im Verlaufe des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren tätig waren und Gegenstand dieser Studie bilden, bewegten sich vorwiegend im heutigen Österreich, Polen und der Tschechischen Republik, in einigen Fällen auch in Slawonien und Süddeutschland.

Während meiner Erforschungen dieser italienischen Freskomaler verzeichnete ich, dass die Meinung über das Werk eines bestimmten Künstlers in einzelnen Ländern seiner Tätigkeit manchmal sogar beträchtlich unterschiedlich ist. Als ob die Kunstgeschichte jedes der heutigen Staaten, auf dessen Gebiet der betreffende Maler arbeitete, eine eigene und bis zum gewissen Mass isolierte Auffassung seines künstlerischen Schaffens gestaltete. Dieses „Bild“ wird geprägt durch begrenzte Horizonte unserer bisherigen Sprachausstattung, Erreichbarkeit der fremden Fachliteratur, Periodika, Kenntnisse des Bildmaterials anderer Gebiete und auch durch die einheimischen historischen Traditionen, oftmals nationalistischen Untertext; ohne Bedeutung ist sicher selbst nicht die politische Isolation einiger Staaten in vorherigen Jahrzehnten.

Dieses Grenzennetz, abweichend von dem das um das Jahr 1700 existierte, determiniert unsere Forschungsmöglichkeiten und beeinflusst die Einstellung zum alten Material. Es kompliziert ebenfalls unsere Möglichkeiten, diese Maler aufzunehmen und die

Vollständigkeit ihres Schaffens zu erfassen. Dadurch sind viele auf Irrwege führende und falsche Informationen verursacht.

Tschechische Kunstgeschichte benennt die in Mähren tätigen italienischen Maler „mährische Italiener“, manchmal auch vagante Künstler. Für die Erleichterung und Übersichtlichkeit der künstlerischen Lage in Mähren wurden italienische Maler ohne nähere Stilbestimmung verschiedener Kunstschulen, allgemein der damaligen geopolitischen Situation Europas nach, als Gruppe italienischer Maler bezeichnet ähnlich wie Gruppen der Niederländer und Österreicher. Meiner Meinung nach ist es aber nicht zu treffend, eine solche Bezeichnung im Zusammenhang mit Mähren zu benutzen. Es handelte sich weder um eine Geistesströmung noch um eine Gruppe sondern um künstlerische Individualitäten, deren Wirkung in Mähren den Stilzusammenhang entbehrte. Ihre Tätigkeit bildeten vielmehr durch Geschmack und ökonomische Möglichkeiten des Bestellers geprägte Werke, die in einigen Fällen durch Mangel und daher Unerlässlichkeit der Wahl eingeschränkt waren. Eine nähere Zusammenarbeit entfaltete sich nur zwischen einigen von ihnen. Nicht aber unter den Malern selbst sondern zum Beispiel zwischen dem Maler und Stuckateur, wie im Falle langjähriger Zusammenarbeit zwischen Innocenzo Monti und Baldassarre Fontana.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Auslandsstudium dieser Problematik wurde dank Finanzunterstützung der Czech Science Foundation (GAČR), Projekt *Andrea Lanzani (1641 – 1712)*, Nr. 408/06/0374, ermöglicht.

<sup>2</sup> Zu Fontana vor allem Studie von Prof. M. Karpowicz. – KARPOWICZ, M.: *Baldasar Fontana 1661 – 1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*. Lugano 1990. Ad Innocenzo Monti

ZAPLETALOVÁ, J.: *Mezi Boloňou a Krakovem. Život a dílo italského malíře Innocenza Montiho (1653 – 1710)* [Zwischen Bologna und Krakau. Leben und Werk des italienischen Malers Innocenzo Monti]. In: *Umění*, 53, 2005, Nr. 4, S. 335-346. In Mähren ist nicht bekannt, dass sich die Maler zu Vereinigungen gruppiert hätten wie z.B. in Wien. Die Beziehung zwischen Santino Bussi und Andrea Lanzani und deren Bin-

Die Kenntnis des Schaffens der meisten italienischen Autoren der Wandgemälde um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren ist beträchtlich niedrig und seit Studien von Ivo Krsek aus den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde, was die Festlegung der italienischen Einflüsse auf Mähren anbelangt, nicht weit fortgeschritten.<sup>3</sup> Wir kennen diese Maler nur als Autoren einander isolierter Kunstwerke ohne breiten Kontext. Keine Informationen sind über ihre Kunstaktivitäten in anderen geographischen Gebieten bekannt und das besonders im heutigen Österreich und Italien. Zum historiographischen Grundtext für das Studium der aus Italien stammenden Künstler wurde das Werk von Giovanni Pietro Cerroni, der für Mähren die Kenntnisse der italienischen Historiographen Luigi Lanzi und Crespis Ergänzung zu Felsina pittrice vermittelte. Seine Schriften bildeten bisher Basis von nicht vielen bekannten und immerwährend wiederholten Fakten über die Aktivitäten dieser Künstler jenseits der Alpen.<sup>4</sup> Italienische Historiographen des 17. und 18. Jahrhunderts äussern sich über die Aktivitäten ihrer Landsleute nördlich der Alpen als über die Künstler, die „di là dai monti“ – dort jenseits der Berge – fortgegangen waren, wie es Francesco Saverio Baldinucci in der Andrea Pozzo Biographie niedergeschrieben hat.<sup>5</sup> Die Alpen stellten meistens eine natürliche Grenze dar, die die meisten Historiographen nicht imstande waren zu überbrücken. In alten Texten findet man oft für die Länder nördlich der Alpen eine Gesamtbezeichnung „Germania“; nebst Deutschland wurde damit jetziges Gebiet von Österreich, Polen und der Tschechischen Republik gemeint.

Der Standpunkt zeitgenössischer italienischer Kunstgeschichte zur Tätigkeit dieser Künstler nörd-

lich der Alpen hat sich in mancher Hinsicht an einer hundertjährigen Tradition „dort jenseits der Berge“ gehalten. Manchmal haben wir nur Photoaufnahmen der Wandgemälde zur Verfügung, und hier hat auch ihre Wurzeln z.B. die Problematik der Tencalla Aktivität in Böhmen, die vor kurzem Martin Mádl eröffnete. Wenn Tencallas Werk in weitschweifigem Zusammenhang bekannt geworden wäre, sei es durch den Einfluss der tschechischen oder italienischen Kunstgeschichte, hätte es nicht zur Lage kommen können, dass diesem Maler die Gemälde von ganz unterschiedlichem Qualitätsniveau zugeschrieben werden und zwar nur auf Grund der äusseren Stilverwandtschaft.

Derzeitige Zeitverkürzung zur Verkehrsüberwindung der Alpen führt zur Unterlassung der Betrachtung gewisser Schwierigkeiten, die diese Reisen in Mitteleuropa für damalige Künstler darstellten und welche Rolle die Entscheidung nach Norden zu fahren, in ihrem Leben spielte. Es scheint nicht haltbar zu konstatieren, dass aus Italien nur weniger fähige Maler, besonders Lanzani, Paolo Pagani oder Carporo Tencalla, fortgegangen waren. Damit hängt auch die häufige Unterschätzung deren Kunstpotenzial, und der Qualität der in Mähren realisierten Werke zusammen. Mangel an Informationen und ziemlich geringe Meinung über die Qualität dieser Maler hat offensichtlich auch Ivo Krsek zum irrigen Schluss geführt.<sup>6</sup> Er schreibt, dass Filippo Abbiati, der für den Olmützer Bischof Karl von Liechtenstein-Castelcorn arbeitete, „kaum zu identifizieren“ mit einem der grössten Namen der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert in Lombar dien sei. Erst nach ausführlichem Studium können wir die Ungleichartigkeit der Gründe bemerken, die die Maler zum Fortgang jenseits der Alpen ge-

---

dung an Domenico Martinelli oder Giovanni Giuliani ist nicht als Zusammenarbeit aufzufassen, obwohl ihre Namen sich öfters nebeneinander zeigen in einer Reihe von Denkmälern (z.B. Aufträge für Graf Kaunitz in Slavkov bei Brünn, Arbeiten für Fürst Liechtenstein oder Eugen von Savoyen in Wien u.s.w.). Die obengenannten Künstler verband eher der Bestellerkreis, denen unter den italienischen Künstlern jenseits der Alpen keine grössere Auswahl zur Verfügung stand.

<sup>3</sup> Studie von I. KRSEK in: *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha 1989, Bd. 2. mit Literaturübersicht. Idem in: KRSEK, I. – KUDĚLKA, Z. – STEHLÍK, M. – VÁLKA, J.: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* [Barockkunst in Mähren und Schlesien]. Praha 1996.

<sup>4</sup> CERRONI, G. P.: *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*. Manuskript. 1807, Bd. 3. In: Moravský zemský archiv Brno [Mährisches Landesarchiv Brünn], G 12, Cerroni I, inv. Nr. 34; CERRONI, G. P.: *Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österr. Schlesien (Bau und Kunstgeschichte)*. Manuskript. Bd. 2, N-Z. In: Ibidem, inv. Nr. 33.

<sup>5</sup> BALDINUCCI, F. S.: *Vite di artisti dei secoli XVII – XVIII*. Roma 1975, S. 330.

<sup>6</sup> KRSEK, I.: Malířství 2. poloviny 17. století a počátku století 18. na Moravě [Malerei der 2. Hälfte des 17. Jh. und Anfang des 18. Jh. in Mähren]. In: *Studie muzea kroměřížska '81*, 1981, S. 9, Anm. 65.



1. *Andrea Lanzani und Santino Bussi: Wandgemälde und Stuckaturen, Slavkov u Brna, Hauptsaal, 1701. Foto: Martin Mádl.*

führt hatten, beginnend von Künstlern wie Simone Gionima oder Innocenzo Monti, die Schwierigkeiten gehabt hätten, sich unter italienischer Konkurrenz zu halten, bis zu hervorragenden Malern wie Andrea Lanzani, der in seinem Heimatland geschätzt wurde, und die Besteller jenseits der Alpen mussten sich dessen Gunst erwerben.

Gleichfalls eine andere Veranlassung für die Zukunft kann das Studium des Übergangs dieser Künstler aus Italien nach Mitteleuropa, meistens vereinfacht auf die übliche Reiseroute Italien – Venedig – Wien – Mähren, gegebenenfalls Krakau. Die Bestätigung über die Notwendigkeit internationaler Mitarbeit auch auf diesem Gebiet belegt die neu entdeckte Aktivität Simone Gionimas in Slawonien vor seiner Wirkung in Mähren. Obwohl diese Aspekte nicht direkt mit künstlerischem Ausdruck dieser Maler in Cisalpenländern verbunden sind und betreffen mehr private Angelegenheiten einzelner Künst-

ler, können viele Informationen über die Bewegungen dieser Künstler im Rahmen Europas beitragen. Nicht zuletzt wirft das gleichermassen ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung der Besteller, Empfehlungen und nachfolgende Mitarbeit der Italiener in Mitteleuropa.

Erst bei ausführlichem Studium können wir die Qualitätsunterschiede und verschiedenen Beweggründe berücksichtigen, die zum Fortgehen jenseits der Alpen geführt hatten, beginnend bei Autoren wie Simone Gionima oder Innocenzo Monti, die Schwierigkeiten hatten sich in italienischer Konkurrenz zu halten, bis zum ausgezeichneten Maler wie Andrea Lanzani, der im Heimatland geschätzt wurde und Auftraggeber jenseits der Alpen mussten sich um seine Gunst erwerben. Gleichfalls sind auch ihre Stilausgangspunkte sehr unterschiedlich, wobei es notwendig ist, die Verschiedenheit der Stilorientierung einzelner Gebiete des heutigen Italiens zu respektieren.



Mit diesem Aspekt hängt eng zusammen die Problematik des Qualitätsniveaus der Kunstgestaltung. Dieses Studium wird erschwert durch den Erhaltungsstand und nachherige Restauratoreingriffe. Trotzdem können wir bei manchen Malern weit niedrigeres Niveau bei der Realisierung von Gemälden in Mähren im Vergleich mit ihrer Tätigkeit in Italien erforschen. Es ist wahrscheinlich, dass das Konkurrenzmilieu in Italien unvergleichbar höhere Ansprüche auf diese gebürtigen italienischen Maler legte und ermunterte sie zu weit besseren Leistungen, als zum Beispiel die Umgebung von Mähren und Polen um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Wiederholung der Kompositionen und niedrigere Qualität der Realisierung bei diesen Malern kann man mehr dem Mangel an Pflege als an fehlendem Kunstpotenzial zuschreiben. Eine gewisse Rolle spielten wahrscheinlich geringe auf den Künstler in dieser geographischen Lage gestellte Ansprüche, Mangel an Künstler die Freskokunst beherrschten, Nachfrage und Bestellereinflüsse.

Die Verschiedenheit des Anspruchs an die Qualität des Kunstwerkes unterlag gesetzmässig der Konkurrenzsituation in der Kunstumgebung der Landschaft, wo sich der Maler bewegte. Dadurch hängt damit auch eng zusammen die Bedeutung, die dem Künstler in bestimmter Umgebung gegönnt war. Es ist hinreichend bekannt, dass die minder begabten italienischen Maler, deren Fortgang nach Norden durch Existenzvorteile bestimmt war, offensichtlich in Mähren mit ansehnlichen Ehrungen beschenkt wurden. Simone Gionima immerhin übertraf durchschnittliche Produktion der Landschaft um Žďár.

Auf der anderen Seite ist dieses Phänomen durch eine Reihe paradoxer Lagen begleitet. Es ist eben durch „Schreibung“ der Kunstgeschichte in einzelnen Staaten verursacht. Im konkurrenzschwachen Milieu Mährens bekommen derzeitig manche italienische Gemälde eine mindere Bewertung, als wenn sie sich in Italien und im Kontext mit der italienischen Kunstgeschichte befänden und begutachtet würden. Als Beispiel kann Lanzanis Zyklus von Wandgemälden im

Schloss Austerlitz bei Brünn [Abb. 1, 2] dienen oder die Ausschmückung des Schlosses in Náměšť von Tencalla. Beide oben genannten Kunstwerke würden in Italien zur Spitzenarbeiten von Lanzani und auch Tencalla gehören. Überdies befinden sich diese Wandgemälde in sehr gutem Erhaltungszustand. Trotzdem gewannen Lanzanis Wandgemälde bisher keine grössere Aufmerksamkeit der einheimischen Forscher und auch seine Arbeit für Besteller aus Wien und Italien sind wenig bekannt.

Dieser Mangel an Interesse und Verkenning dieser Werke (falls ihr Autor eine der bekannten tschechischen künstlerischen Persönlichkeiten wäre, würden sie unbestritten zur Spitzenleistungen ihres Faches gehören) ist nicht gegeben durch stärkere kritische Stellung der tschechischen Kunstgeschichte oder grössere Konkurrenz in diesem Bereich – bei Lanzani handelte es sich um absolute Absenz von Informationen über den Maler und sein Werk; daraus ergab sich minimales Interesse der tschechischen Kunsthistoriker. In diesen Fällen ist meiner Meinung nach zu sehen, wie in grossem Mass, neben rein visueller Qualitätsbewertung des Werkes, unsere Einstellung in direkter Abhängigkeit von Informationen über Gemälde und Maler ist, mit denen wir disponieren, und zwar, was die tschechische Kunstgeschichte betrifft, sehr oft zur Missgunst dieser von jenen Italienern durchgeführten Kunstwerke.

Innocenzo Monti – ein weiteres Beispiel. Die Schätzung seines Werkes seitens italienischer Kunstgeschichte war bisher paradoxerweise besser als Einstellung und Bewertung dieses Malers im Rahmen der tschechischen Kunstgeschichte und das trotz unvergleichbar höherer Konkurrenz, die die Umgebung von Emilia darstellte, wo Monti in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls tätig war. Die Durchführung seiner Werke und ihr Niveau auf dem italienischen Gebiet erklärt die Gründe, warum bis in die Gegenwart einige Gemälde von Innocenzo Monti unter dem Namen Marcantonio Franceschini oder Felice Cignani angeführt wurden,<sup>7</sup> während die tschechische Kunstgeschichte ihn für einen Künstler

<sup>7</sup> Es handelt sich z.B. um Gemälde aus Massa Lombarda, ursprünglich Felice Cignani unter Führung dessen Vaters zugeschrieben und nachfolglich von C. D. Miller im Katalog des Malerwerkes Marcantonio Franceschini eingereiht als in Zusammenarbeit mit Innocenzo Monti entstandenes Werk.

– MILLER, D. C.: *Marcantonio Franceschini*. Torino 1991, S. 221-222. Es geht um Montis Arbeit. Franceschini wurde früher ebenfalls Montis Gemälde aus Davia Bargellini in Bologna zugeschrieben. Siehe ZAPLETALOVÁ 2005 (wie Anm. 2).



2. *Andrea Lanzani: Allegorie des Mittags, Wandgemälde, Slavkov u Brna, 1702 – 1703. Foto: Martin Mádl.*

geringen Talents hielt. Der Hauptgrund für die Unterschätzung künstlerischer Fähigkeiten von Innocenzo Monti war für die tschechische Kunstgeschichte der sehr schlechte Zustand seiner Werke in Mähren und Unkenntnis seines Schaffens „im Ausland“.

Nächster begleitender Aspekt des Fortgangs italienischer Maler nach Mitteleuropa ist die Veränderung der Technik. In Mähren, wie sich nach erhaltenen Denkmälern und auf Grund des Studiums von Archivmaterialien zeigt, war die überwiegende Aktivität italienischer Maler bei Realisierung der Wandgemälde zur Geltung gebracht. Hier entstandene Gemälde, oft Portraits der Besteller der monumentalen Ausschmückung, waren offensichtlich Begleitaufträge. Maler niedriger künstlerischer Qualitäten bekamen in Italien nicht so oft die Gelegenheit zur

Realisierung der Wandgemälde und offenkundig waren mit dieser Technik im grösserem Mass erst jenseits der Alpen konfrontiert. Zum Beispiel von Innocenzo Monti ist in Italien kein einziges Wandgemälde – nicht einmal in Archiven – bekannt, während die tschechische Kunstwissenschaft ihn fast ausschließlich mit diesem Medium verbindet. Es ist nur schwierig vorzustellen, dass zum Beispiel Monti in Bologna einen so umfangreichen Auftrag bekommen hätte können, wie etwa die Ausschmückung der Hl. Anna Kirche in Krakau oder die Ausmalung des Bücherstalls im Premonstraten Stift Hradisch [Abb. 3].<sup>8</sup>

<sup>8</sup> ZAPLETALOVÁ 2005 (wie Anm. 2). Krakaukirche St. Anna wurde von Monti im Zusammenarbeit mit Maler Karl Dankwart ausgeschmückt.



3. Innocenzo Monti und Baldassarre Fontana: Wandgemälde und Stuckaturen, Olomouc, Klášterní Hradisko (Kloster Hradisch), Bibliotheksaal, 1702. Foto: Martin Mádl.

Ebenfalls die Ausschmückung des Gartenflügels in Schloss Austerlitz, realisiert von Lanzani, stellte den grössten Auftrag des Malers im Rahmen seiner ganzen Schöpfung dar, dessen wir aber nicht bewusst sind, wenn wir nicht sein Werk im weitesten Kontext untersuchen.<sup>9</sup>

Isolierte Beurteilung der Kunstwerke im Rahmen einzelner Staaten, die ich schon erwähnt habe, kann ihre Vorteile haben, wenn Gemälde von dem Ansatz vorherigen Einflüsse und Bewertungen befreit und ex novo interpretiert wird. Es ist jedoch trügerisch zum Beispiel bei schlechtem Zustand eines Werkes oder unpassenden Restauratoreingriffen. Infolge Abwesenheit des Vergleichsmaterials kann dann das Gemälde, der qualitativen Seite nach, sehr unterschiedlich bewertet werden, wie im Fall Innocenzo Monti. Manchmal entgeht auch der Kontext ikonographischer Quellen, meistens handelt es sich um verschiedene unter den Malern dieser Epoche beliebte kleine italienische Schriften – zum Beispiel Amor und Psyche von Ercole Udine für Lanzanis Casino im Austerlitz. Ohne Kenntnisse einer solchen ikonographischen Quelle, die nicht in Tschechien erreichbar ist, kann die Interpretierung der Gemälde einen unterschiedlichen Charakter gewinnen.<sup>10</sup> Ohne Kenntnisse italie-

nischer Sprache und Werke von Fontana und Monti in Krakau wären nicht einmal die heimlichen Signaturen beider Künstler in Gestalt einer Fontane und drei Hügel (it. Monti) in der Bibliothek im Kloster Hradisch bei Olmütz zu dechiffrieren gewesen.

Jedoch einige auf diese Art und Weise geschaffene „Einstellungen“ auf das Werk eines Künstlers können die Frage stellen wie dieses Problem bei Vorbereitung umfangreicher Studien zu lösen sei. Und zwar so, damit wir geschafft haben, unerwünschte und meistens unabsichtliche Einstellung nur eines qualitativen Niveaus – lediglich eines Massstabes für alle Länder, wo der betreffende Maler arbeite – zu eliminieren. Und im Gegensatz sollten wir mehr Nachdruck legen auf Verständnis für die subtilen künstlerischen Verbindungen jener Landschaft (keineswegs Staat!) und für die Bedeutung die diese Gemälde für ein bestimmtes Gebiet hatten und haben.

Eine der möglichen Lösungen sehe ich in grösserem Respekt zu Naturgrenzen. Seitens der in Mitteleuropa tätigen Italiener erweist sich als notwendig, die Bedeutung der Alpen als Grundnaturgrenze zu respektieren, die die Künstler nicht in den Kreis der Länder gleichzeitiger politischer Anordnungen (in Anführungszeichen) „zusperrt“.

<sup>9</sup> In nicht seltenem Fall ist nachgewiesen, dass ein fertiggestellter Bau auch einige Jahre auf einen in Freskotechnik gewandten Maler hatte warten müssen, wie gegebenenfalls beim Gartenpavillon in Slavkov bei Brünn oder in Kloster Hradisch bei Olmütz. Aus diesen Erkenntnissen ist zu schliessen, dass die mährischen Besteller von Graf Kaunitz in Slavkov für die Prämonstratenser im Kloster Hradisch um die Wende des

17. und 18. Jahrhunderts Mangel an tüchtigen Freskomalern hatten, und sie mussten sich oft mit unausgeglichenem Niveau der gegenwärtigen Künstler zufriedengeben.

<sup>10</sup> UDINE, E.: *Avenimenti amorosi di Psiche: poema eroico del sig. Hercole Udine pieno di dilettose vaghezze*. Venetia 1617.

## „Alpy jako hranice?“ Postřehy ke studiu italských malířů nástěnných maleb přelomu 17. a 18. století na Moravě

### *Resumé*

Příspěvek se věnuje současnému stavu bádání o vybraných, původem italských autorech nástěnných maleb, kteří působili v průběhu 17. a 18. století na Moravě a zároveň na území dalších států střední Evropy, ve Slovinsku a jižním Německu. Poukazuje na neudržitelnost dosavadní praxe v přístupu ke studiu těchto malířů v rámci českých dějin umění, „uzavírání“ jejich díla podle současného politického uspořádání Evropy a na odlišnost (v mnoha případech značnou) v náhledu na dílo konkrétního malíře v jednotlivých oblastech jeho působení, mnohdy způsobené špatným stavem dochování maleb. Jakoby si dějiny umění každého z dnešních států, na jehož území daný malíř pracoval, vytvářely vlastní a do jisté míry izolovaný náhled na jeho tvorbu: „obraz“ určený hranicemi naší dosavadní jazykové vybavenosti, dosažitelností cizí odborné literatury, periodik, znalostí obrazového materiálu jiných oblastí a také síly domácí umělecko-

historické tradice, mnohdy s nacionalistickým podtextem. Tato síť hranic, odlišná od té, která existovala kolem roku 1700, ve své současné podobě determinuje naše možnosti výzkumu a ovlivňuje náš přístup ke starému materiálu. Komplikuje rovněž možnosti obsáhnout a uchopit tyto malíře v celistvosti jejich tvorby a zapříčiňuje mnoho zavádějících a mylných interpretací, zde alespoň ukázkově zmíněných na několika konkrétních případech malířů Andrey Lanzaniho, Carpofova Tencally, Innocenza Montiho nebo Simone Gionimy. Rovněž se jeví jako potřebné vyhnout se do budoucna nežádoucímu a většinou nezáměrnému nastavení jedné kvalitativní laťky, která by se stala měřítkem pro všechny země, kde konkrétní malíř pracoval, a naopak klást důraz na porozumění subtilnějším uměleckým vazbám daného kraje (nikoli státu) a významu, jaký měly a mají konkrétní malby pro určitou oblast.

## Distinguishing – Similarities – Style. Carpoforo and Giacomo Tencalla in Czech Lands

Martin MÁDL

### Borders and Distinguishing

In a certain sense, the definition of the theme chosen for this conference seems to be unclear. The equivalents of the term “border” have diverse origins in different languages and the way they are used contains different meanings in each language (e.g. frontiers, borderline, boundary, frame, edge, and limit). In the contemporary discussion, the term “border” is usually used in its geographical sense. “*Borders define geographic boundaries of political entities or legal jurisdictions, such as governments, states or administrative divisions... Borders are complexly understood as a site at and through which socio-spatial differences are communicated.*”<sup>1</sup>

When we are thinking about borders in Central Europe, the image of the “Iron Curtain”, by which the totalitarian communist regime demarcated itself off from its European neighbours, may still arise. The evident physical presence of such a strict type of border (consisting in walls, razor wires, watchtowers, soldiers etc.) and the way it was experienced through the senses, enhanced by the distress arising out of persecution, necessarily influenced (and the memory of it still influences) the mentality of both individuals and groups of people on both sides of the divide and their notion of distinguishing. The experience of such an evident, in practice virtually impassable, interface between hostile territories is obviously different from the experience of the less noticeable boundary which we perceive between peaceful, friendly neighbours.

However, even in this second case, where the frontiers between individual states themselves lose their

concrete physical, easily perceptible character, our mind can still be influenced by the intuition of the difference between “inside” and “outside”, “here” and “there”, “in front” and “behind”, “I can” and “I must not”, “we” and “those others” – the intuition of distinguishing between territories, social groups, cultures etc.

In both the examples mentioned above, the borders could be recognized thanks to more or less clear features that could be perceived by the senses. In both cases, however, we could perceive only a small section of the physical border. While it is practically almost impossible to perceive the entire frontier surrounding a state (except perhaps for exceptional views from aircraft or satellites), our mind still has enough information to work with both iconic and symbolic representations of an entire frontier of this nature. In our culture, the most usual and most comprehensible representation of such an image of borders is a *map*.

The impact of the sentient perception of physical borders is reflected in the mental sphere, even if we are not immediately confronted with the borders themselves. It also appears that the mental image of the map is part of the basic way in which people (and also animals) orient themselves in space and in their environment. Psychological “*research suggests that we may form imaginal maps based solely on our physical interaction with and navigations through our physical environment, even when we never have a chance to ‘see the whole picture,’ as from an aerial photograph or a map.*”<sup>2</sup> The experience of borders as well as the experience of distinguishing between “inside” and

<sup>1</sup> Wikipedia. The Free Encyklopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Border>.

<sup>2</sup> STERNBERG, R. J.: *Cognitive Psychology*. Forth Worth 1996, p. 182.

“outside” borders seems to relate to the physical nature of human beings.<sup>3</sup>

The distinction between objects and their definition plays a significant role in the mathematical naive theory of sets (or aggregates), derived from Cantor’s concept (1895): “By an aggregate (Menge) we are to understand any collection into a whole (*Zusammenfassung zu einem Ganzen*) M of definite and separate objects m of our intuition or our thought. These objects are called the elements of M.”<sup>4</sup>

In the theory of sets, it is important to distinguish which objects are the elements of an intentional set. The mathematical relation between such definite and separate objects (which may or may not exist) is called the *set-membership*.<sup>5</sup>

Since our childhood and early lessons of mathematics at primary school we have been familiar with the visual representation of such membership of clearly defined elements in sets (for example apples and pears). For better illustration, obvious borderlines (which do not permit any mixing of apples and pears) mark out the distinction between different kinds of elements.

It is probably the metaphorical experience of our body as an enclosed vessel, the experience of the impassable political border, and these early lessons of mathematical sets, which together have somehow influenced our primitive notion of clearly definable similarity and difference as such.

In his article on style, Sir Ernst Gombrich underlines the *distinctive* character of style, which is based on the adoption of conventions, codified in certain features. While some of these features are easily recognizable (e.g. the Gothic arch), others are less evi-

dent, since they do not consist “in the presence of individual, specifiable elements but in the regular occurrence of certain clusters of features and in the exclusion of certain elements”.<sup>6</sup> In her recent essay on the discipline of art history, Milena Bartlová from Masaryk University in Brno declares that searching for the most similar art works to establish a net or group of mutual relationships or to reconstruct the oeuvre of an artist is one of the four principal elements of contemporary art historical work. This type of work is crucial for art historical connoisseurship.<sup>7</sup>

While the demand for distinguishing between similar or dissimilar art works is somehow implicitly present in stylistic analysis, critical art historical methodology is aware of the failure to build up this kind of analysis of style in the visual arts on any systematic basis. For Gombrich, “the intuitive grasp of underlying Gestalten... is still far ahead of the morphological analysis of styles in terms of enumerable features.”<sup>8</sup> And according to Meyer Shapiro, “styles are not usually defined in a strictly logical way. As with languages, the definition indicates the time and place of a style or its author, or the historical relation to other styles, rather than its peculiar features. The characteristics of styles vary continuously and resist a systematic classification into perfectly distinct groups.”<sup>9</sup>

### Tencalla: Carpofofo and Giacomo

In this paper, we intend to stress briefly the question of similarity and distinguishing using the example of a standard piece of art historical research on 17<sup>th</sup> century Central European wall painting, which is a part of a wider project of the Institute of Art

<sup>3</sup> See LAKOFF, G. – JOHNSON, M.: *Metaphors we live by*. Chicago 1980, pp. 25-32.

<sup>4</sup> CANTOR, G.: *Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*. New York 1915, p. 85 (translated by Philip E. B. Jourdain).

<sup>5</sup> ROBINSON, H.: *Relation Philosophy of Mathematics, Science, and Mind. Perennial Philosophy for Mathematicians and Scientists*. Fergus 2005, Def. 2.2.

<sup>6</sup> GOMBRICH, E.: Style. In: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 15, New York 1968 (reprinted in: PREZIOSI, D. (ed.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford – New York 1998, pp. 150-163).

<sup>7</sup> BARTLOVÁ, M.: Jaká věda jsou dějiny umění? In: *Umění*, 54, 2006, pp. 218-228 (224). According to Bartlová, art historical work consists of: 1. study (primarily visual) of objects considered to be works of art; 2. searching for the most similar art works to establish a net or group of mutual relationships or to reconstruct the oeuvre of an artist; 3. reconstruction of the social and historical context; 4. construction and literal explanatory expression of the content, meaning and sense of the work.

<sup>8</sup> GOMBRICH 1968 (see in note 6).

<sup>9</sup> SHAPIRO, M.: Style. In: KROEBER, K. (ed.): *Anthropology Today*. Chicago 1953, pp. 137-144 (reprinted in: PREZIOSI 1998 (see in note 6), pp. 143-149).

History at the Academy of Sciences of the Czech Republic, focused on baroque wall painting.

In the mid 17<sup>th</sup> century, the artistic quality of wall paintings was surprisingly low throughout the whole of Central Europe. The economic potential of the higher nobility and prelates, and their interest in ostentatious social presentation, including the construction of luxury residences and their decoration with monumental paintings, is evident. However, till the last decade of the 17<sup>th</sup> century, there were almost no important personalities among the artists in any Central European country who were capable of executing decorative paintings for residences on a satisfactory level. As an example from Prague, we can present the wall paintings in the princely palace of Václav Eusebius of Lobkowitz in Prague castle, executed by a mediocre local painter called Fabián Václav Harovník (1635 – 1683).<sup>10</sup> One of the largest sets of

decorative paintings from the mid 17<sup>th</sup> century is preserved in Styria, in the princely chateau of Eggenberg, near Graz. Even if the iconography of these paintings is interesting, the artistic quality of the majority of them is rather poor.<sup>11</sup>

In such a situation, it is not surprising that the arrival of the painter Carpoforo Tencalla (1623 – 1685), who came to Central Europe from his birthplace Bissonne in Ticino at the end of the 1640s and who brought with him a sound expertise in the execution of pure fresco painting and a fresh painterly style, led to him being celebrated as a great artist and winning many commissions. Without any doubt, Tencalla's wall paintings in Červený Kameň (Western Slovakia), Eisenstadt (Burgenland), Trautenfels (Styria) [Fig. 1], Náměšť nad Oslavou (Moravia) or Passau (Bavaria) are among the best art works of their kind in the Central European region from the 1650s till the 1680s.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> For the decoration of the Lobkowitz Palace in Prague Castle see LEWIOVÁ, A.: Doklady ke stavbě Lobkovického paláce na hradě pražském. In: *Památky archeologické*, 35, 1927, pp. 250-265 (260-261); ZÁZVORKOVÁ, M.: Fabián Václav Harovník. In: *Památky archeologické*, 38, 1932, pp. 62-69 (65-66); ŠRONĚK, M. – KONEČNÝ, L.: Malířská výzdoba Lobkovického paláce. In: *Umění*, 43, 1995, pp. 433-441; Idem, *Pražští malíři 1600 – 1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník* (=Fontes historiae artium, 1). Praha 1997, pp. 43-47 (44-45).

<sup>11</sup> For the decoration of the Chateau Eggenberg see BRUCHER, G.: Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 8, 1973, pp. 1-122 (12-19); RUCK, B.: *Hans Adam Weissenkircher (1646 – 1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler* (=Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Veröffentlichungen der Abteilung Schloss Eggenberg). Graz 1985; KAISER, B.: *Schloss Eggenberg* (=Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Veröffentlichungen der Abteilung Schloss Eggenberg). Graz 1994; Idem, *Schloss Eggenberg*. Graz – Wien 2006.

<sup>12</sup> For Carpoforo Tencalla see especially SUIDA, W.: Tencalla, Carpoforo. In: VOLLMER, H. (ed.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (begründet von THIEME, U. – BECKER, F.), 32. Leipzig 1938, p. 521; GARAS, K.: *Magyarországi festészet a XVII. században*. Budapest 1953, pp. 50-51; STEHLÍK, M.: K autorství nástrojných maleb v náměšťské záměcké knihovně. In: *Zprávy památkové péče*, 18, 1958, pp. 131-132; KITLITSCHKA, W.: Dass Schloss Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung. In: *Arte Lombarda*, 12, 1967, pp. 105-126; Idem, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpoforo Tencallas nördlich der Alpen. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstge-*

*schichte*, 23, 1970, pp. 208-231; Idem, Carpoforo Tencallas Gewölbefresken in der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz. In: *Zeitschrift für Österreichische Kunst und Denkmalfpflege*, 27, 1973, pp. 139-144; BRUCHER 1973 (see in note 11) pp. 26-32; SMÝKAL, M.: *Giovanni Pietro Tencalla. Světské stavby na Moravě*. Doctoral thesis (ms.). Masarykova univerzita v Brně, Brno 1975; ŘEHULKA, E.: *Malířské dílo Carpofora Tencally na Moravě*. Doctoral thesis (ms.). Masarykova univerzita v Brně, Brno 1977; GANZ, J.: Zur Tätigkeit des Malers Carpoforo Tencalla südlich der Alpen. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 35, 1978, pp. 52-68; KÜHLENTHAL, M. – ZUNHAMER, M.: *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpoforo Tencallas. Ergebnisse der Restaurierung 1972 – 1980*. München – Zürich 1982; SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpoforo Tencallas in Trautenfels, Eisenstadt, und Náměšť a. d. Oslava. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, pp. 303-320; KRSEK, I.: Barokní malířství 17. století na Moravě. In: *Dějiny českého výtvarného umění, II/1*. Praha 1989, pp. 356-371 (360); FIDLER, P.: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekt und Bauten des Wiener Hofkreises*. Habilitation thesis. Innsbruck University, Innsbruck 1990; BRUNNER, W. – KAISER, B.: *Schloß Trautenfels*. Trautenfels 1992; GALAVICS, G.: Fürst Esterhazy (1635 – 1713) als Mäzen. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 45, 1992, pp. 121-142 (128); MEDVEČKÝ, J.: K počiatkom činnosti Carpofora Tencallu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia. In: *Arx*, 27, 1994, No. 3, pp. 237-314; FIDLER, P.: Tencalla, Carpoforo. In: *Nová encyklopédie českého výtvarného umění*, 2. Praha 1995, pp. 851-852; MÖSENER, K. (ed.): *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Passau 1995, pp. 149-237; SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Carpoforo Tencalla. In: TURNER, J. (ed.): *The Dictionary of Art*.



The respect that the commissioners had for Tencalla's work is well demonstrated for example by the efforts which the capitulars from Passau made after his death to find a successor to the painter, who would be able to work in a similar manner to the great Italian master.<sup>13</sup> Such efforts can be compared with the attempts of a contemporary art historian to attribute newly identified paintings to Carpofo Tencalla or to discover new sources for the interpretation of his paintings and life.

On the territory of what is today the Czech Republic, the wall paintings at the Moravian chateau Náměšť nad Oslavou and in the garden pavilion in Kroměříž are traditionally attributed to Carpofo Tencalla. During the last few decades, several paintings in Bohemia have come to be considered similar to Carpofo's work, too. Already in 1967, Milada Lejsková-Matyášová found the images with the Legends of the Hesperides which decorate the chateaus of Lnáře and Troja similar to the painting in Trautenfels.<sup>14</sup> Professor Petr Fidler (1990) from Innsbruck remarked that the decoration of the sala terrena in the chateau of Libochovice shows features of Carpofo's style, too.<sup>15</sup> In 1996, Professor Ingeborg Schemper-Sparholz from Vienna attributed to Carpofo the paintings in one of the rooms on the ground floor of the Sternberg Villa Troja near Prague. The inferior quality of the paintings has been explained

by their bad state and the supposed involvement of Tencalla's Prague-born pupil Antonio Galliardi.<sup>16</sup> In his essay on Tencalla's frescoes in the catalogue published in 2005, Giorgio Mollisi confirmed the attribution of the paintings in Troja and Libochovice to Carpofo Tencalla, while he assigned the decoration in Lnáře to Galliardi.<sup>17</sup>

During the last year, we have documented a large number of baroque wall paintings. This detailed photographic documentation helped to reveal many *similarities* between a group of various paintings in Bohemia and Carpofo's works in different Central European countries. We have also documented the principal known works by Antonio Galliardi in Upper Austria and in Vienna and were able to distinguish them from the "Tencallian" paintings in Bohemia.

Summarising the collected documentation, we can demonstrate that the author of the "Tencallian" paintings in Bohemia was not Antonio Galliardi, whose painterly style is different from that found in these paintings. In 1684, Galliardi came from Kremsmünster to work with Carpofo in Passau, and most probably did not know his earlier works (except the paintings in Lambach and Ennsegg which were relatively near to Kremsmünster). He was also occupied with works for Kremsmünster and would not have been able to execute the commissions in Bohemia at the same time.<sup>18</sup>

London 1996, p. 454; Idem, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofo Tencallas in Schloß Troja. In: VLNAS, V. – SEKYRKA, T. (eds.): *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* Praha 1996, pp. 143-149 (147); MOLLISI, G.: Carpofo Tencalla: un ciclo di affreschi sconosciuto. In: *Arte Lombarda*, 71, 1998, pp. 39-49; GANZ, J.: Tencalla, Carpofo. In: *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, 2. Zürich 1998, p. 1031; MÖSENER, K.: Deckenmalerei. In: LORENZ, H. (ed.): *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 4. München – London – New York 1999, pp. 303-318 (cat. 74-75); PROSERPI, I.: *I Tencalla di Bissone* (= *Artisti dei Laghi. Itinerari europei*, 4). Lugano 1999; ŠTĚPÁNKOVÁ, V.: *Moravské dílo Carpofo Tencally v kontextu jeho celoživotní tvorby*. Dissertation. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2003; STRAHNER, C. – RAIFER, I.: Tencalla, Carpofo. In: FIDLER, P. (ed.): *Artisti Italiani in Austria*. Innsbruck 2004, [http://www.art-platform.com/aia/tencalla\\_carpo.htm](http://www.art-platform.com/aia/tencalla_carpo.htm); MOLLISI, G. – PROSERPI, I. – SPIRITI, A. (eds.): *Carpofo Tencalla da Bissone: Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale*. [Exhib. Cat.] Rancate : Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 2005.

<sup>13</sup> MÖSENER 1995 (see in note 12), pp. 179-180, 595-596.

<sup>14</sup> LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, M.: Zlatá jablka Hesperidek v bájích, oranžerích a nástrojných malířství. In: *Dějiny a současnost*, 9, 1967, No. 4, pp. 23-26.

<sup>15</sup> FIDLER, P.: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekt und Bauten des Wiener Hofkreises*. Manuscript of habilitation thesis. Innsbruck University, Innsbruck 1990.

<sup>16</sup> SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofo Tencallas in Schloß Troja. In: VLNAS – SEKYRKA 1996 (see in note 12), pp. 143-149.

<sup>17</sup> Cf. MOLLISI, G.: L'opera a fresco di Carpofo Tencalla. In: MOLLISI – PROSERPI – SPIRITI 2005 (see in note 12), pp. 59-87 (78-82).

<sup>18</sup> For Galliardi see DORN, T.: Die Beziehungen der Künstler Antonio Galliardi und Carpofo Tencalla zu Kremsmünster. In: *Christliche Kunstblätter*, 65, 1924, pp. 21-24, 36-44;



1. Carpoforo Tencalla: *Wedding of Jove and Juno, Chateau Trautenfels (Styria), ca. 1670. Photo: Archive of author.*

The author of the wall paintings in Bohemia is another artist, whose name has been practically unknown to art history till now: Giacomo Tencalla, certainly a relative of Carpoforo but not his son, nor the same person as the architect Giovanni Giacomo Tencalla, who had already died around 1653. With the materials that have been discovered, it is possible to reconstruct the oeuvre of Giacomo Tencalla and some facts about his life to a certain degree.<sup>19</sup>

We suppose that Giacomo was working together with Carpoforo at least in Lambach, Eisenstadt, Trautenfels and Ennsegg, as the paintings in Bohemia have common features with decorations executed there. In 1672, Giacomo was decorating the apartments of count Buquoy in Vienna.<sup>20</sup> In the same year, or in the following one, he entered the service of Karl II of Liechtenstein-Castelcorn, prince-bishop of Olomouc (Olmütz). We believe that the decoration of the gar-

SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpoforo Tencallas in Schloß Troia. In: VLNAS – SEKYRKA 1996 (see in note 12), p. 147; MÖSENER 1995 (see in note 12), pp. 178, 243, 292, 594; ETZLSTORFER, H.: Gallardi, Giovanni Antonio. In: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, 48. München – Leipzig 2006, pp. 87-88; ČERNÍK, B.: *Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Statistische und Geschichtliche Daten*. Stift Klosterneuburg 1936, p. 161. (The author is grateful to Herbert Karner for reminding him of this article.)

<sup>19</sup> Extensive studies on the oeuvre of Giacomo Tencalla are going to be published by Martin Mádl and Jana Zapletalová in the journal *Umění*, 56, 2008.

<sup>20</sup> See the letter by Giacomo Tencalla “pittore” to Archbishop Karl II of Liechtenstein on August 7, 1672. In: Opava Regional Archives, Olomouc branch, collection of the Olomouc Archdiocese, box 87. See also ŠTĚPÁNKOVÁ 2003 (see in note 12), p. 41.



2. Giacomo Tencalla: *Wedding of Jove and Juno, Chateau Lnáře (South Bohemia), ca. 1677. Photo: Archive of author.*

den pavilion in Kroměříž from ca. 1673, which has the features of Carpofo's style but is of much lesser quality, may be the work of Giacomo (while the little known, only partly preserved remains of the decorations in the Episcopal Palace in Olomouc seem to have been created by Carpofo himself). Likewise the original – only partially preserved – decoration of the presbytery of the pilgrim church in Svatý Kopeček near Olomouc, executed by “Italian painter Jacopo” after designs by Martin Lublinský, can most probably be attributed to Giacomo Tencalla.<sup>21</sup>

In 1677 Černín's architect Francesco Caratti died. Giacomo Tencalla, together with the architect Domenico Orsi, was appointed as the guardian of the Carattis' daughters, for whom he collected a payment from the Černín accountants. (Caratti was born in Bissone like the Tencallas.)<sup>22</sup> At approximately the same time, the summer residence of Count Jan Humprecht Černín of Chudenice in Lnáře was decorated [Fig. 2]. The frescoes all have features of Giacomo Tencalla's style.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> For Svatý Kopeček near Olomouc see KRSEK 1989 (see in note 12), p. 360; POCHE, E. (ed.): *Kunstdenkmäler in der Tschechoslowakei. Ein Bildbandbuch, 1 (Böhmen/Mähren)*. Leipzig 1986, pp. 425-426; SMEJKAL, B.: *Svatý Kopeček. Poutní chrám Navštívení Panny Marie* (=Církevní památky, 14). Olomouc 1994, p. 19.

<sup>22</sup> LORENZ, V. – TRÍSKA, K.: *Černínský palác v Praze*. Praha 1980, p. 51; VLČEK, P.: Francesco Caratti. In: *Umění*, 32,

1984, pp. 1-22 (4); VLČEK, P. – HAVLOVÁ, E.: *Praha 1610 – 1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*. Praha 1998, p. 155; ZAHRAVNÍK, P.: Historie paláce jako residence hrabat Černínů. In: HORYNA, M. – ZAHRAVNÍK, P. – PREISS, P. (eds.): *Černínský palác v Praze*. Praha 2001, pp. 13-71 (24); VLČEK, P.: Caratti, Francesco. In: VLČEK, P. (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha 2004, pp. 104-106 (105).

In 1678, Giacomo Tencalla is known to have worked for Count Vilém Slavata, a friend of the Černín family and, like Count Jan Humprecht Černín, a collector of fine art. Giacomo executed the paintings in Červená Lhota chateau, which disappeared later, and in the Porciunculla chapel in the Franciscan church in Jinčichův Hradec (Neuhaus), which have been badly repainted.<sup>24</sup>

Around 1684, two painters are documented in the chateau of Milešov, belonging to Count Zdenko Kašpar Kaplír of Sulevice, general of the imperial army and famous defender of Vienna during the Turkish siege in 1683.<sup>25</sup> The paintings in the chapel and three other rooms also look similar to other works in the whole group. (There were more paintings decorating the interiors of the chateau, but they were painted over in white in the 20<sup>th</sup> century.)

From 1683 until the early 1690s, the chateau in Libochovice was constructed for Prince Gundacker of Dietrichstein by the architect Porta. It was men-

tioned in the agreement between the count and his architect that the castle should be built and decorated in a similar manner to that in Milešov. The painters from Milešov were invited to Libochovice for consultations. In 1688 (three years after the death of Carpofo Tencalla), the agreements were signed with Giacomo Tencalla "pittore" and another artist, Giuseppe Muttoni, for the decoration of the rooms and sala terrena in Libochovice [Fig. 3, 4].<sup>26</sup>

In the early 1680s he could also have worked in the colossal Lobkowitz residence in Roudnice built by the architect Antonio Porta, where the above mentioned paintings in the chapel and three rooms also have many features of Tencallian style. Later, Giacomo Tencalla could have created the paintings in Troja chateau for Count Václav Vojtěch of Sternberg, which have been attributed to Carpofo [Fig. 5].<sup>27</sup> Marginal information has also been preserved about Giacomo Tencalla in Bissone, where he is documented in the parish books in the 1670s and 1680s.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> For Chateau Lnáře see SEDLÁČEK, A.: *Hrady, zámky a tvrže království Českébo. Prácheňsko*, 11. Praha 1897, pp. 253-254; MAJER, A.: *Dějiny osady Lnářské*. Lnáře 1923, pp. 32-36; TRÍSKA, K. (ed.): *Hrady, zámky a tvrže v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Jižní Čechy*, 5. Praha 1986, p. 123; VLČEK, P.: *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha 1999, pp. 352-353; NAŇKOVÁ, V. – VLČEK, P.: Maderna, Giovanni Battista. In: VLČEK 2004 (see in note 22), pp. 386-387.

<sup>24</sup> NOVÁK, J.: Slavatové a umění výtvarné. In: *Památky archeologické*, 29, 1917, pp. 17-36 (32-34); Entry Tencalla, Giovanni Giacomo. In: POCHÉ, E. (ed.): *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1975, p. 523 (here 1675 is given as the date the painting was carried out, but this probably refers to when the stucco work was done).

<sup>25</sup> ZAHRADNÍK, P.: Archivní nálezy k dílu Jana Křtitele Matheye. In: *Umění*, 45, 1997, pp. 547-554 (551-553). See also ANDĚL, R. (ed.): *Hrady, zámky a tvrže v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Severní Čechy*, 3. Praha 1984, pp. 311-317; FIDLER 1990 (see in note 12), pp. 272-273; VLČEK 1999 (see in note 23), p. 367; NAŇKOVÁ, V. – VLČEK, P.: Porta, Antonio. In: VLČEK 2004 (see in note 22), pp. 517-521 (517-518).

<sup>26</sup> For the history of Chateau Libochovice see FIALA, E.: Schloss Libochowitz. In: SOA Litoměřice, Žitenice branch, collection Velkostatek Libochovice, box 456/1; ZAHRADNÍK, P.: *Libochovice zámek. Dějiny objektu*. Manuscript on research into historical construction work. Praha [s. d.]; KAUBEK, A.: *Děje města Libochovic nad Obří s odvoláním na zemské desky a jiné původní prameny*. Litoměřice 1874; MATĚJKA, B.: *Soupis pamá-*

*tek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém*, IV/1. Praha 1898, pp. 131-134; RUBLIČ, J.: *Zámek a zámecká zbrada v Libochovicích*. Libochovice 1949; STRETTIOVÁ, O.: *Libochovice. Státní zámek, město a okolí*. Praha 1953; HANZAL, J.: Renesanční zámek v Libochovicích. In: *Časopis přátel starozitnosti českých*, 69, 1961, pp. 146-151; WEISS, J.: *Das staatliche Schloss Libochovice*. Ústí nad Labem 1973; Idem, *Státní zámek Libochovice*. Ústí nad Labem 1984; ANDĚL 1984 (see in note 25), pp. 274-278; ZAHRADNÍK 1997 (see in note 25), pp. 547-554 (551-553).

<sup>27</sup> For the history of Chateau Troja see BIRNBAUMOVÁ, A.: K dějinám zámku "Troja" u Prahy. In: *Památky archeologické*, 35, 1927, pp. 404-418; Idem, Archivní materiál k dějinám stavby, výzdoby a zařízení zámku Troja u Prahy. In: *Památky archeologické*, 35, 1927, pp. 618-623; Idem, *Stavební účty zámku Troja u Prahy*. Praha 1929; SMETÁČKOVÁ, H.: K ikonografii výzdoby císařského sálu vily Trója v Praze. In: *Umění*, 16, 1968, pp. 69-71; KROPÁČEK, J.: Architekt J. B. Mathey a zámek Trója v Praze. In: *Acta Universitatis Carolinae – Philologica et Historica*, 1/1987. Praha 1988, pp. 47-98; VLČEK, P. – HAVLOVÁ, E.: *Praha 1610 – 1700. Kapitoly o architektuře raněho baroka*. Praha 1998, pp. 266-269; VLČEK 1999 (see in note 23), p. 480; PREISS, P. – HORYNA, M. – ZAHRADNÍK, P.: *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*, 2. Praha – Litomyšl 2000 (here an extensive list of literature).

<sup>28</sup> Cf. BRENTATNI, L.: *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre Ticinesi. Notizie e documenti*, 6. Lugano 1957, pp. 202-228; Idem, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre Ticinesi. Notizie e documenti*, 7. Lugano 1963, pp. 72-107.



3. Carpofo Tencalla: *Children with musical instruments*, Chateau Trautenfels (Styria), ca. 1670. Photo: Archive of author.

It is interesting to study the work of Giacomo Tencalla in the wider context of artistic activities and general taste in Bohemia in the 1670s and 1680s. All the commissioners of his paintings were members of the high Bohemian nobility. Princes Lobkowitz and Dietrichstein and Counts Černín, Slavata, Kaplíř and Sternberg were known as experienced collectors of art – the Lobkowitz and Černín collections, in particular, were the richest of their kind in the Czech lands. Despite their good knowledge of art, all the commissioners were ready to order monumental decorations from Giacomo Tencalla, rather a mediocre imitator of Carpofo's paintings. (It has to be re-

membered that both Slavata and Dietrichstein also decorated their chateaus with copies of famous European masters, painted by Christian Schröder.<sup>29</sup>) The reason for such a decision may have been the lack of better painters mentioned above, but it may also have been due to the general popularity of the work of Carpofo Tencalla, who was known to work not only for many high noblemen in different countries but also for the Emperor in Vienna. The desire to have decorations similar to such great examples was probably stronger than the need for greater artistic value. The only significant exception that should be mentioned in this respect is that of Count Václav Vojtěch

<sup>29</sup> NOVÁK 1917 (see in note 24), pp. 30-32; NEURMANN, J.: *Malířství 17. století v Čechách*. Praha 1951, p. 112; Idem, *Petr Brandl 1668 – 1735*. [Exhib. Cat.] Praha : Národní galerie, 1968, p. 9; CINGLEČKI, M.: The Herbersteins' art col-

lection in Ptuj Castle. In: *Cour d'honneur. Castles, palaces, stately homes*, 1, 1998, pp. 77-79; Idem, *Slike iz Libochovic na ptuj-skem gradu*. In: *Acta historiae artis Slovenica*, 4, 1999, pp. 87-105.



4. Giacomo Tencalla: *Children with musical instruments*, Chateau Libochovice (North Bohemia), 1688 – 1690. Photo: Archive of author.

of Šternberk, who tested Giacomo Tencalla and his ability in Troja but later ordered the decoration of the principal rooms by better artists like Abraham Godyn.

#### Similarity and art history

As we have seen, the problem of similar and dissimilar was already stressed in the contemporary discussion on the work of Carpofo Tencalla shortly after his death, when a search was made for someone to succeed him. We have also been considering the problem of similarity between the work of Giacomo and Carpofo Tencalla. This issue still plays a special role – with various results – in the present-day art historical discussion about baroque painting.

Art historical studies frequently deal with the concept of similarity and dissimilarity. However, there

has not been much discussion about the notion of similarity in the structure of art historical studies yet. This situation differs from other academic disciplines, which even have their own precise definitions of similarity. In geometry, “*objects are called similar, if one is congruent to the result of a uniform scaling of the other. One can be obtained from the other by uniformly ‘stretching’, possibly with additional rotation, i.e., both have the same shape, or additionally the mirror image is taken... For example, all circles are similar to each other, all squares are similar to each other...*”, “*A similarity can also be defined as a transformation that preserves ratios of distances;*” etc.<sup>30</sup>

Two art works can probably never be considered similar according to such a mathematical principle,

<sup>30</sup> I.e. Wikipedia. The Free Encyklopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Similarity\\_%28geometry%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Similarity_%28geometry%29).



5. Giacomo Tencalla: *Wedding of Jove and Juno, Villa Trója (Prague-Bubeneč), 1680s*. Photo: Archive of author.

as it applies only to ideal, abstract objects and does not take into account the complex and unique composition of the materials of art works, nor their unrepeatability in their environment. Art history – in contrast to mathematics – seems to deal with both visually perceptible objective, and, in a certain way similar, stimuli (consisting of features, dimensions and configurations), and with the mental notion of their similarity and classification. Rather than the mathematical theory of similarity, strictly logical but abstract and unconnected with nature, the psychological model can be more accurate and useful for the case of art history – not only to explain the process of visual perception of art works (studied e.g. by Gombrich or Arnheim), but also to shed more light on the work of art historians.

The notion of similarity has been considered fundamental to theories of perception and judgment.<sup>31</sup> Especially since the 1970s, cognitive psychology has questioned the dimensional description of similarity based on Euclidean geometrical representation. In an alternative set-theoretical approach, dealing with collections of features, similarity tends to be explained as a feature-matching process. This new meaning has also been applied to the traditional concept of categories.

It was Ludwig Wittgenstein in his *Philosophical Investigations* (1953) who questioned the classical theory of categories with clear boundaries. As Wittgenstein pointed out, some categories like *game* have neither common properties shared by all members nor a fixed boundary. Although there is no single collec-

<sup>31</sup> See TVERSKY, A.: Features of similarity. In: *Psychological Review*, 84, 1977, pp. 327-352; TVERSKY, A. – GATI, I.: Stu-

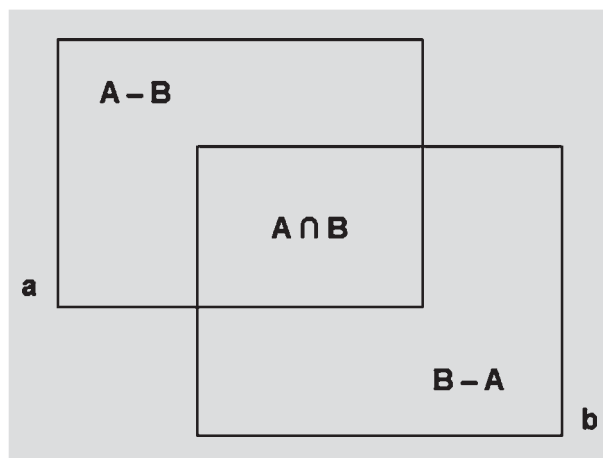
dies of similarity. In: ROSCH, E. – LLOYD, B. B. (eds.): *Cognition and Categorization*. Hillsdale (N. J.) 1978, pp. 79-98.

tion of properties shared by all games, their category is united by *family resemblance*. In a family, its members are similar to one another in a wide variety of ways. However, there need not be a collection of features shared by everyone in a family.<sup>32</sup>

In the following decades, both theoretical research on categorization and similarity and empirical psychological experiments brought remarkable results. Among others, we can mention Amos Tversky (1978), who introduced a new definition of similarity (as we can see, firm borderlines still have an important place in the pictorial expression of the idea by Tversky.): “Each object *a* is characterized by a set of features, denoted *A*, and the observed similarity of *a* to *b*, denoted  $s(a, b)$ , is expressed as a function of their common and distinctive features. That is, the observed similarity  $s(a, b)$  is expressed as a function of three arguments:  $A \cap B$ , the features shared by *a* and *b*;  $A - B$ , the features of *a* that are not shared by *b*;  $B - A$ , the features of *b* that are not shared by *a*. Thus the similarity between objects is expressed as a feature-matching function (i.e., a function that measures the degree to which two sets of features match each other) rather than as the metric distance between points in a coordinate space... Similarity increases with the measure of the common features and decreases with the measure of the distinctive features.” [Fig. 6]<sup>33</sup>

This definition itself looks rather dry. But the application of such a model of similarity to the analysis of empirical phenomena, relations of prototypes and family resemblances may be more attractive, even for art historians and their thinking about art works.

With the revolutionary *prototype theory* based on empirical studies, Eleanor Rosch summarized the results of earlier research on categories and established categorization as a subfield of cognitive psychology. In the classical theory, the properties defining the category are shared by all its members and all members have equal status in the category. According to the new concept, the members and their structure in the category are asymmetric. Rosch showed that it is possible to demonstrate empirically what was earlier taken as theoretical speculation by philosophers like



6. Schema of similarity by Amos Tversky and Itamar Gati. Repr.: ROSCH – LLOYD 1978 (see in note 31).

Wittgenstein. According to the subjects’ judgement, the categories often contain some more representative models (“better examples”) – “prototypical” members (e.g. desk chairs are judged to be more representative of the category of chair than are rocking chairs, barber chairs, beanbag chairs or electric chairs).<sup>34</sup>

The thinking about effects has also made a significant contribution to linguistic studies and to the new explanation of the role which metaphors play in language and in the cognitive process. In the classical linguistic theories, metaphors were interpreted as an artificial product of poetry or an intellectual device of rhetoric. According to George Lakoff and Mark Johnson, in contrast to the classical explanation, metaphors are constitutional elements for our notions about the world: they structure our perceptions, understanding, thoughts, which are mostly unconscious and everyday language. Many abstract concepts are largely metaphorical. The basic physical experiences of our body and notion of our environment can be considered crucial sources for metaphors, elemental for constituting our mental processes.

<sup>32</sup> WITTGENSTEIN, L.: *Philosophical Investigations*. New York 1953, Vol. 1, pp. 66-71. See also LAKOFF, G.: *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*. Chicago – London 1987, pp. 16-17.

<sup>33</sup> TVERSKY – GATI 1978 (see in note 31), pp. 79-80.

<sup>34</sup> ROSCH, E.: Principles of Categorization. In: ROSCH – LLOYD 1978 (see in note 31), pp. 27-48. See also LAKOFF – JOHNSON 1980 (see in note 3), pp. 86-89, 138-141; LAKOFF 1987 (see in note 32), pp. 39-57. In her later works, however, Rosch abandoned the idea that prototypes mirror category structure and constitute representations of categories.



Lakoff and Johnson develop a wide discussion on metaphors including many examples based on experimental research, which cannot be treated here further. However, we believe that reflection on the discussion developed by cognitive scientists can help us to explain certain principles of our thinking about art works. Such a reflective approach can perhaps shed more light on the notion of the similarities between particular groups of art works, and help us under-

stand the rather asymmetrical character of these similarities and to control our categorical judgments regarding the formal aspects of art. This may be useful for the Morellian type of connoisseurship (as was used in our research on Tencallas' paintings) as well as for justifying style classification, sometimes denied in more recent discussion as a by-product of classical German philosophy.

## Odlišnosti – Podobnosti – Styl. Carpoforo a Giacomo Tencalla v českých zemích

### *Resumé*

Tento příspěvek je věnován problému rozlišení a podobnosti v uměleckohistorické teorii a praxi. Pojem „hranice“ je obvykle chápán v geografickém smyslu. Tento pojem však zároveň vytváří významný metaforický základ pro pojetí podobnosti. Zkoumání podobnosti mezi uměleckými díly pak představuje důležitý nástroj uměleckohistorické činnosti. Jako příklad uvádíme přehled díla dosud téměř neznámého malíře Giacoma Tencally, závislého na vzorech jeho příbuzného, malíře Carpofoa Tencally (právě jemu byly Giacomovy malby dosud připisovány). Správné rozlišení mezi podobnostmi a rozdíly v dílech obou malířů vedlo nejen k upřesnění autorství a datace některých uměleckých děl, ale také k úvahám o povaze uměleckých objednávek ve druhé polovině 17. století.

Problém podobnosti bývá prezentován na příkladu jasně ohraničených množin předmětů se shodnými znaky. Někteří myslitelé dvacátého století však v této věci navrhli řešení jiná. Zvláště inspirativní byl v této věci především Wittgensteinův koncept rodinné podobnosti a teorie prototypů, který později zavedla Eleanor Rosch. Otázkou podobnosti se ve svém zkoumání metaforického pojetí světa nedávno zabývali také George Lakoff a Mark Johnson. Lepší poznání těchto přístupů k problému podobnosti a hlubší reflexe zkoumání podobnosti v uměleckohistorické praxi by v budoucnu zřejmě mohly přinést také nové formulování problému formální analýzy.

## Zu den Quellen von Tencallas Malstil

Jozef MEDVECKÝ

Mit dem Thema meines dem Werk von Carpofo-ro Tencalla gewidmeten Beitrages knüpfe ich an meinen Vorredner an. Tencalla kann man für ein aufschlussreiches Beispiel eines Künstlers halten, für den weder geographische noch kulturelle Grenzen eine Rolle gespielt hatten. Ich möchte einige Überlegungen über den Charakter Tencallas frühes Oeuvres am Beispiel seines autorisch unbezweifelbaren Werkes, der Fresken in der Burg Červený Kameň, illustrieren.

Einer der bedeutendsten, stilistisch bereits rein frühbarocken Komplexe in der Slowakei entstand auf der Burg Červený Kameň (Bibersburg, Vöröskő), als die einstige Festung der Fugger im Auftrag des Grafen Nikolaus IV. Pálffy, des erblichen Hauptgespans von Preßburg, umgebaut wurde. Die aufwendige Dekoration der Wohn- und Repräsentationsräume im Südwestflügel des Burgpalastes lässt uns die offensichtlichen Reminiszenzen der mächtigen Eindrücke erahnen, die der junge Pálffy während seiner „Kavaliertour“ in Italien – und besonders in Rom – gewonnen hatte. Der Italienaufenthalt hat dem Grafen nicht nur Erlebnisse und kurzfristige Inspiration angeboten, sondern auch den Geschmack und sein späteres Mäzenatentum tief beeinflusst. Die hohen Ansprüche an die künstlerische Qualität standen übrigens mit seinem gesellschaftlichen Aufschwung

voll im Einklang. Als Nikolaus Pálffy 1646 von der Italienreise zurückgekehrt war, heiratete er Eleonore Maria aus dem einflussreichen Geschlecht Harrach. Nach dem Tod seines Onkels, des ungarischen Palatins Paul Pálffy, im Jahre 1653, wurde er Familienoberhaupt und übernahm damit die erblichen Funktionen der Pálffys.

Der frühbarocke Umbau des Familiensitzes hat ihm also die Gelegenheit gegeben, seine Vorstellungen und Ideen zu realisieren. Es ist daher begreiflich, dass er hier vor allem norditalienische Künstler und Handwerker beschäftigte, die unter der Führung des Baumeisters Carlo Martino Carlone nach Plänen des kaiserlichen Architekten Filiberto Luchese arbeiteten und aus der alten und ungemütlichen Karpatenfestung eine *villa in fortezza* mit Interieurs voll von barocker Pracht hervorzauberten.<sup>1</sup> Eine glückliche Hand bewies Graf Pálffy auch bei der Wahl des Malers, als er (auf Lucheses Empfehlung?) den bisher gänzlich unbekanntenen Carpofo-ro Tencalla aus Bissone am Luganosee berief. Seine Arbeiten in Červený Kameň sind nördlich der Alpen, wie sich zeigt, offensichtlich überhaupt die ersten Werke des Malers, der später zum einen der bedeutendsten Vertreter der italienischen frühbarocken Freskomalerei in Mitteleuropa wurde.<sup>2</sup>

Tencalla kam im Mai 1655 nach Červený Kameň<sup>3</sup> und schuf im Verlauf von drei Monaten zusammen

<sup>1</sup> FIDLER, P.: Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Bibersburg – Červený Kameň. In: *Ars*, 27, 1994, Nr. 3, S. 213-236.

<sup>2</sup> MEDVECKÝ, J.: K počiatkom činnosti Carpofo-ro Tencalu. Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia [Zu den Anfängen der Tätigkeit Carpofo-ro Tencallas. Die frühbarocken Fresken auf der Burg Červený Kameň und

ihre Ikonographie]. In: *Ars*, 27, 1994, Nr. 3, S. 237-311. Zum Oeuvre Tencallas vgl. neuerlich zusammenfassend: MOLLISI, G.: L'opera a fresco di Carpofo-ro Tencalla. In: *Carpofo-ro Tencalla di Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale*. [Ausst. Kat.] Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate (Ticino), 19. 3. – 29. 5. 2005. Milano 2005, S. 59-65 (Červený Kameň auf S. 63-65).



1. C. Tencalla: Putto mit Dudelsack, Fresko am Gewölbe in der Sala terrena, Burg Červený Kameň, 1655. Photo: Archiv des Autors.

mit Steinmetzen, Bildhauern, Stuckateuren (Carlo Merlian, Francesco Bussi, junger Alessandro Serenio), und anderen Handwerkern Schöpfungen von bemerkenswertem Umfang und außergewöhnlicher Qualität. Seine Fresken sind in der Stuckverzierung der Gewölbe der Wohn- und Repräsentationsräume und in der Burgkapelle im Stockwerk (deren Stuckdekoration Filiberto Luchese seinem Bruder anvertraut hatte) erhalten geblieben.

Als Ganzes ragt vor allem die Sala terrena im Erdgeschoss des Südwestflügels des Burgpalastes hervor.<sup>4</sup> Der Architekt und seine Dekorateure entfalteten in diesem Raum eine ganze Skala von haptischen und optischen Gestaltungsmitteln im Sinne des Sensualismus des 17. Jahrhunderts. Sie kombinierten dort die glatten Flächen der Wände mit dem Architekturapparat, den porösen Stein mit Perlmutter und Spiegelscherben. Die Wände und das Gewölbe der Sala

terrena sind mit einer reich gefassten, üppigen, plastischen Stuckdekoration, sowie mit in die Medaillons, Kartuschen und großen Gewölbespiegel hineinkomponierten Gemälden bedeckt. Aus zwei Nischen an den Seitenwand entstand eine künstliche Grotte, die aus natürlichem Karstgestein gebaut ist, mit einem Springbrunnen in der Mitte.

Ikonographisch bedeutend sind jedoch die Gewölbefresken von Tencalla mit allegorischen und mythologischen Themen, die der Verzierung einen die übliche Dekoration überragenden Sinn verleihen. Die bunten figuralen Szenen sind durch Landschaftsszenarien ergänzt und aus monochromen Medaillons zum Ganzen zusammengefügt, das sich von einem durchdachten ikonographischen Gesamtkonzept auszeichnet (wie wir es auch bei anderen Realisationen Tencallas feststellen können). Daraus ergibt sich die inhaltliche Verknüpfung der einzelnen Themenkreise, die auf typische Weise parallel entwickelt werden und denen wiederum die Plazierung, Form, Ausmaße und die Farbigekeit der Gemälde entsprechen. Und jedoch kann man die einzelnen Themenkreise von Tencallas Fresken vorläufig nur in ihrer allgemeinen Bedeutung interpretieren; es ist nicht möglich, die voraussetzende Gesamtabsicht des Auftraggebers genauer zu rekonstruieren.<sup>5</sup>

Am Gewölbe mit den plastischen Puttfiguren und den Reliefmaskarons von bizarren Faunen dominieren die gemalten Kompositionen von Nymphen, die in der freien Natur tanzen. Den Hauptspiegeln sekundieren zwei kleinere Kartuschen mit den bukolischen Knabengestalten [Abb. 1], und Medaillons mit Sträußen in Vasen. In der Mitte des Gewölbes befindet sich ein Paar von engen Streifen mit spielenden Gruppen von Kindern.

In den Lünetten sieht man einen Zyklus von idealen und realen Flußlandschaften und monochrom gemalten Figuren in Medaillons (in denen auch italienische Motive mit den Abbildungen von Römischen Realien anklingen: der antike Koloss Nil, die *statue parlante* Pasquino und Marforio, eine Vedute mit dem

<sup>3</sup> Die Anwesenheit von Tencalla auf der Burg ist archivalisch vom Mai bis Juli 1655 belegt, als er unter Handwerkern figurierte, die vom Burgverwalter bezahlt wurden (Mai 1655: „Carlo Peter[!] Tenkala Maller“ 12 Fl. 5 Gr.; Juni 1655: „Carpofer Tenkala Maller“ 11 Fl.; Juli 1655: „Carlo Pofor[!] Tenkala wallischer Maller“ 7 Fl.). – MEDVECKÝ 1994 (wie Anm. 2), S. 250-251 und Anm. 62-64.

<sup>4</sup> MEDVECKÝ, J.: Sala terrena na hrade Červený Kameň [Sala terrena auf der Burg Červený Kameň]. In: *Pamiatky a múzeá*, 2002, Nr. 1, S. 51-56.

<sup>5</sup> MEDVECKÝ 1994 (wie Anm. 2), S. 254 ff.

Blick über den Tiber auf die Engelsburg, antike Ruinen des sog. „Sibyllentempels“ in Tivoli usw.

Auffalend ist die Plazierung der Szene des Selbstmords der Lucretia in der Kartusche an der Eingangswand (über der Aphrodite-Statue in der Nische, von den Familienwappen flankiert). Die Komposition der Wandmalerei ist mit dem Ölgemälde desselben Themas aus dem Lambergischen Besitz identisch, das als ein Werk eines unbekanntes Malers im Jahre 1828 in die Sammlungen der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien kam. Im diesem Bild können wir meiner Meinung nach Tencallas Vorführungs-, bzw. Vertragsstück vermuten.<sup>6</sup>

Dieses Ereignis aus der römischen Geschichte gehört zu den befolgenswerten Beispielen von heldenhaften Frauen („*donne famose*“, „*femmes illustrées*“),<sup>7</sup> die den tugendhaften und treuen Gattinnen als nachahmenswertes Exempel gegeben wurden. Die Gestalt der Lucretia am vorrangigsten Platz in der Dekoration der Sala terrena bildet gleichzeitig den Übergang zur Ikonographie der biblischen, mythologischen und historischen Heldenfrauen in den Zimmern im ersten Stock – *piano nobile* (Hagar, Potiphars Weib, Susanna [Abb. 2], Cleopatra, Nymphe Orithya). Ihre Schicksale dienten als Beispiele im positiven sowie negativen Sinn. In ihrer Bedeutung knüpfen sie an Lucretia an. Begleitet von Personifikationen der Tugenden weiterentwickeln sie den moralisierenden Motiv. Zu diesen Impetus treten auch die männlichen Eigenschaften bei, wohl in den Räumen des Grafen – die Treue (der biblische „*castus Joseph*“) und die Tapferkeit (der antike Kadmus).

Die Verschränkung mehrerer Themenkreise, die immer als eine besondere Eigenart der Werke C. Tencallas hervorgehoben wird,<sup>8</sup> steht in der Tradition manieristischer Ausstattungskonzepte der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, für die jedoch auch komplizierte, von Literaten entworfene Programme vorliegen. Wenn auch nicht zu vermuten ist, dass Tencalla solche detaillierte schriftliche Anweisungen zur Verfü-



2. C. Tencalla: *Susanna im Bade*, Fresko am Gewölbe im Stockwerk, Burg Červený Kameň, 1655. Photo: Archiv des Autors.

gung standen, sicher ist, dass die Themenauswahl beziehungsweise die daran anknüpfenden Stichvorlagen-Wünsche keineswegs der alleinigen Entscheidung des Künstlers überlassen blieben. Nicht zuletzt war aber entscheidend, welcher Motivschatz und welches Bildungswissen dem Künstler zur Verfügung standen.

Tencalla arbeitete geläufig mit graphischen Vorlagen von unterschiedlicher Provenienz, so in der Burg Červený Kameň benutzte er solche grafischen Blätter nicht nur für die Darstellung der Romszenen, sondern auch für die figuralen Szenen an den Gewölben und Decken des Burgpalastes. Er bezog sich auf die Renaissance – sowie manieristische Vorlagen gleichzeitig, bediente sich der graphischen Reproduktionen von Werken seiner bekannten Zeitgenossen, und ließ sich von Stichen aus dem umfangreichen Ovid-Zyklus von Johann Wilhelm Baur inspirieren.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 216. – Vgl. Ibidem, S. 269-270, Abb. 30.

<sup>7</sup> SCHLUMBOHM, Chr.: Die Glorifizierung der Barockfürstin als „Femme Forte“. In: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Hamburg 1981, Bd. 2, S. 113-115; *Die Galerie der Starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*. Hrsg. B. BAUMGÄRTEL – S. NEYSTERS. München 1995.

<sup>8</sup> SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencallas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť a.d. Oslava. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, S. 303-319.

<sup>9</sup> Tencalla verwendete hier z. B. Stiche von Nicolas Beatrizet, Jean Dughet (nach Nicolas Poussin), Abraham Bosse und Gilles Rousselet (nach Claude Vignon), Raphael Sadeler (nach

Alle direkten Zitate von dieser Art wurden in seinen Werken aber neu gestaltet und durch Tencallas unverkennbaren Malstil vereinheitlicht. Er übernimmt die Kompositionen, wandelte sie jedoch im Sinne der dekorativen Aufgabe und dem Stilempfinden des Frühbarock entsprechend um: Die Hauptscenen rücken stärker in den Vordergrund, die Figuren werden größer und ausladend in die Fläche gebreitet. Die Konfrontation der Bilder mit identifizierten graphischen Vorlagen ermöglicht eine bessere Beurteilung der Fähigkeit des Künstlers, solche Anregungen unter Verwendung seines dekorativen Formenapparates innerhalb des Dekorationssystems umzusetzen.

Wie es im Frühbarock üblich war, wurden Tencallas figurale Szenen als selbständige Bilder, „*quadri riportati*“, aufgefasst. Sie fordern zu einem additiven Sehen auf, geradezu wie in einer Bildergalerie. Ihr Entwurf ist klar und übersichtlich, die Gesamtbilder sind in der Komposition der Gesichter, Körperformen und bunten Draperien wirkungsvoll ausgeglichen und gleichmäßig, ohne Hell-Dunkeleffekte beleuchtet. Für Tencalla typisch ist auch „*klare räumliche Definition des Ortes, Vermeidung extremer Verkürzung, Beschränkung auf wenige als Handlungsträger erkennbare Figurentypen, die in deutlichen Gesten aufeinander bezogen sind und so wie in einem Theaterstück eine mythologische Erzählung in das Ambiente des 17. Jahrhunderts versetzen*“, wie es Ingeborg Schemper-Sparholz charakterisiert hatte.<sup>10</sup>

---

Gillis Coignet und Ventura Salimbeni), mehrere Ovid-Illustrationen von Johann Wilhelm Baur („*Fünfzehn Bücher der Verwandlungen...*“, 1641) u. a. – Vgl. MEDVECKÝ 1994 (wie Anm. 2), S. 246 ff.; MEDVECKÝ, J.: „Wie man schöne Kupfer-Stücke und Einfälle berühmter Meister in dem Mahlen gebrauchen soll...“ Die Inspiration durch graphische Vorlagen in der Malerei des 17. Jahrhunderts in der Slowakei. In: *Generationen – Interpretationen – Konfrontationen*. Hrsg. B. BALÁŽOVÁ. Bratislava 2007, S. 251-263.

<sup>10</sup> SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofores Tencallas in Schloß Troia. In: *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury*. (K 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisese, DrSc.) Praha 1996, S. 143-149, Zit. auf S. 146.

<sup>11</sup> Die erfolgreiche komplexe Restaurierung der Sala terrena, die man im Jahre 2002 beendet hatte, ermöglichte die inhaltliche und künstlerische Qualität dieses Raumes bedeutend zu

Im Unterschied zu den teilweise rekonstruierten Deckenmalereien im Stockwerk des Burgpalastes und in der Kapelle sind die Malereien am Gewölbe der Sala terrena sogar noch nach 350 Jahren bemerkenswert intakt erhalten geblieben; die ungeeigneten Eingriffe in der Vergangenheit haben sie nur in kleinem Ausmaße getroffen.<sup>11</sup> Ihr buntes Kolorit und ihre authentischen allgemeinen Stileigenschaften verdanken im beträchtlichen Maße der verwandten traditionellen italienischen Freskotechnik, der Qualität des benutzten Materials und den meisterhaften Rezepturen. Sie bestätigen damit die oft zitierte Sentenz von Sandrarts Beurteilung von Tencalla als Erneuerer der Freskotechnik, die damals im Mitteleuropa kursierte.<sup>12</sup>

Dem entspricht auch der technologische Ausbau der Freskofelder, Kartuschen und Medaillons mit dünnen Unterlageschichten und der Malerei auf dem schrittweise aufgetragenen geglätteten Verputz (in den umfangreicheren Gewölbespiegeln auch mit deutlich erkennbaren „Tagwerken“), detailliert bearbeitet mit feinen Strichen durch Tencalla's Pinsel.<sup>13</sup>

Die Malereien in Červený Kameň waren ein Prolog zu seiner späteren umfangreichen Tätigkeit nördlich der Alpen, die in den Fresken vom Passauer Dom gipfelte. Schon hier stellte er sich als souveräner, stilistisch ausgereifter Künstler vor, so wie wir ihn aufgrund seiner späteren Werke kennen. Die erhaltenen Kompositionen besitzen alle wesentlichen Merkmale von Tencallas Malstil, der in der italienischen

bewerten, und liess die qualitätvolle frühbarocke Dekoration in ihrer ursprünglichen Schönheit und Frische wieder erstrahlen. – MEDVECKÝ, J.: Sala terrena auf der Burg Červený Kameň. In: *Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 31. Waldviertel* (=Mitteilungen aus Niederösterreich, 2004, Nr. 6). St. Pölten 2005, S. 49-53.

<sup>12</sup> „Dieser firtreffliche Künstler hat die fast ganz darnieder liegende Kunst, in fresco oder naßen Kalk auf Mauren zu mahlen, wieder erhoben und seine herrliche Erfabrenheit durch allerhand schöne verfertigte Werke an Tag geleet.“ – SANDRART, J. von: *Academie der Bau-, Bild- und Mablerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildbauer und Baumeister*. Hrsg. und Komm. A. R. PELTZER. München 1925, S. 214.

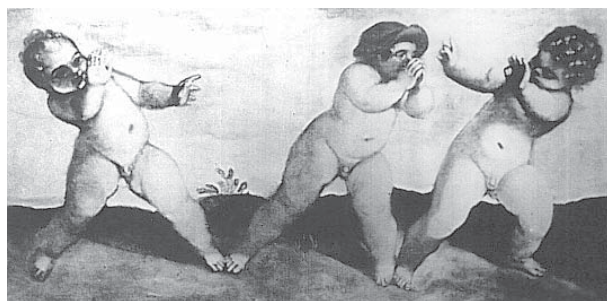
<sup>13</sup> Zur Frage der italienischen „reinen Freskotechnik“ vgl. KOLLER, M.: Barocke Wand- und Deckenmalerei in Österreich – Technologie und Restaurierung. In: *Barockberichte*, 34/35, 2003, S. 325-331, bes. S. 326.

Tradition seit dem 16. Jahrhundert verankert ist, wie es übereinstimmend in der Fachliteratur charakterisiert ist. „Die Maltechnik, der Stil und der Formenschatz Tencallas sind italienisch, d. h. bolognesisch-römisch geprägt, vom Handwerkskünstler aus Bissono meisterhaft umgesetzt und in den Norden übertragen worden. Hier wurde Tencalla zum angesehenen Maler des Hofadels, der ihm die großen Aufträge jener Zeit gab.“<sup>14</sup>

Tencallas mitteleuropäische Tätigkeit ist ziemlich gut bekannt und erforscht,<sup>15</sup> obwohl sein Oeuvre auch auf diesem Gebiet durch neue bisher unbekannte Werke bereichert wurde.<sup>16</sup> Was aber die Anfänge seines Schaffens betrifft, besteht immer noch große Unsicherheit. Über die künstlerische Ausbildung als Maler wissen wir so gut wie nichts. Nach Sandrarts unbestimmten Angaben sollte er seine Lehrzeit im oberitalienischen Raum (Bergamo, Milano, Verona) verbringen, eindeutige Hinweise bleiben jedoch aus.<sup>17</sup> In Anbetracht dieser Sachlage kann lediglich die genaue Werkanalyse die wesentlichen künstlerischen Vorbilder und Einflüsse erhellen.<sup>18</sup>

Tencallas typischer Stil hat sich bekanntlich bis zum Ende seines Lebens nicht geändert. Bei seiner Gestaltung spielte eine große Rolle nicht nur die Druckgrafik und vermittelte aktuelle Einflüsse, sondern auch die Werke von berühmten Vorgängern, die er durch Studieren gekannt haben mochte. Außer lombardisches *Seicento*<sup>19</sup> und römisches Frühbarock kann man auch Venedig in Erwägung ziehen. *Serenissima* und Kunstlandschaft von Veneto, mit Werken von Tizian, Tintoretto, Veronese und anderen haben auf den jungen Künstler höchstwahrscheinlich gewirkt.

Als Beispiel sind in diesem Zusammenhang zwei Kompositionen mit den Kindergestalten am Gewöl-



3a. C. Tencalla: Freskodetail am Gewölbe der Sala terrena, Burg Červený Kameň, 1655. Photo: Archiv des Autors.

3b. Tizian-Werkstatt: Spielende Kinder (I), Öl auf Leinwand, nach 1560. Repro: BAYERSDORFER, A.: Klassischer Bilderschatz. München (um 1900), Nr. 1479.

be in der Sala terrena zu nennen (deren dargestellte Aktionen und sachlich gegebene Requisiten einen allegorischen Sinn andeuten). Es handelt sich hier um keine eigene Invention des Malers. Die drei Zentralgestalten in der ersten Szene wiederholen die Putti aus einem Bild, das bis zum Ende des Zweiten Welt-

<sup>14</sup> GANZ, J.: Zur Tätigkeit des Malers Carpofo Tencalla südlich der Alpen. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 35, 1978, S. 52 ff, Zit. auf S. 65.

<sup>15</sup> Die bis heute grundlegende Studie stammt von KITLITSCHKA, W.: Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, S. 209-231.

<sup>16</sup> WIDAUER, H.: Gli affreschi di Carpofofo nella cappella del castello di Ennseg. In: *Carpofofo Tencalla di Bissono...* 2005 (wie Anm. 2), S. 184-185.

<sup>17</sup> „Es ließen sich sowohl Isidoro Bianchi als auch Carlo Francesco Nuvolone als Lehrmeister denken, und ein Romaufenthalt ist auch nicht auszuschließen.“ – GANZ 1978 (wie Anm. 14), Kap. „Das Kunstlandschaft der Lehr- und Ausbildungsjahre“, S. 53-55; Zit. auf S. 55.

<sup>18</sup> Vgl. PROSERPI, I.: Novità e scoperte sull'attività giovanile di Carpofofo Tencalla: la pala di Lucignano e i dipinti murali di Maroggia. In: *Carpofofo Tencalla di Bissono...* 2005 (wie Anm. 2), S. 13-36.

<sup>19</sup> SPIRITI, A.: Carpofofo Tencalla fra Lombardia e Austria: strategie di committenza, scelte iconografiche, mutamenti stilistici. In: *Ibidem*, S. 37-87.



4a. C. Tencalla: Freskodetail am Gewölbe der Sala terrena, Burg Červený Kameň, 1655. Photo: Archiv des Autors.

4b. Tizian-Werkstatt: Spielende Kinder (II), Öl auf Leinwand, nach 1560. Repro: SUIDA MANNING 1962 (wie Anm. 20), Abb. 61.

krieges in der Münchner Sammlung Bruckmann gewesen ist [Abb. 3a, 3b]. Die vier bei einem Mäuerchen spielenden Kinder sind aus einem Ölgemälde aus der Werkstatt von Tizian übernommen, das sich in der Sammlung des Grafen Lanckoronski in Wien befand (heute Sammlung Chrysler, Jr.) [Abb. 4a, 4b]. Beide Bilder waren Bestandteile eines gemalten Frieses mit spielenden Kindern, das ursprünglich zur Dekoration des Saales im venezianischen Tizian-Haus in Biri in S. Canciano gehörte. Der gemalte Fries wurde nach 1830 in mehrere Teile durchgeschnitten, die dann als selbstständige Bilde verkauft wurden.<sup>20</sup>

Günter Brucher<sup>21</sup> hat den Einfluss der venezianischen Malerei bereits früher festgestellt, und zwar bei

der Analyse der Freskomalereien in der Burg Trautenfels in der Steiermark, wo Tencalla (wieder zusammen mit dem Stukkateur Serenio) im Jahre 1670 für den Graf Trautmanssdorf, Pálffys Cousin, arbeitete. In der Gesamtkonzeption sowie in den einzelnen Bildfeldern an der Decke des Rittersaales von Schloss konnte Brucher vor allem den Zusammenhang mit den Werken von Paolo Caliari beweisen: „Eine intensive Konfrontation Tencallas mit den Fresken Veroneses in der Villa Barbaro Giacomelli in Maser ist besonders deutlich in den drei Hauptfeldern der Trautenfeler Fresken nachweisbar.“<sup>22</sup> Diese Schlussfolgerungen, die bisherige Tencalla-Forschung ungeachtet ließ, werden wiederum in der Sala Terrena auf der Burg Červený Kameň bestätigt.

Bei der Restaurierung 1999 wurde an der Fläche der blinden Tür der Stirnwand eine Gestalt des bärtigen Mannes im mittleren Alter entdeckt, der durch die halbgeöffnete illusionistisch gemalte Tür hineinschaut. Die lebensgroße Genrefigur mit einem runden Hut in der Hand, im grünen Leibrock, im Hemd ohne Kragen und in der breiten Hose mit Stiefeln nach der Mode des mittleren 17. Jahrhunderts ist ohne Zweifel die Abbildung eines Zeitgenossen.<sup>23</sup> Ähnliche Männertypen können wir auch in späteren Freskoarbeiten Tencallas sehen.

Die Inspiration für diese Illusion entsprang auch hier aus den Malerdekorationen der italienischen Paläste und Landhäuser. Überrascht nicht, dass die Figur in der Tür eine direkte Paraphrase (besser gesagt ein typisches *pasticcio* „auf tencalleske Art“) von einem Motiv in der erwähnten Villa Barbaro in Maser ist [Abb. 5a, 5b].<sup>24</sup> Die Tatsache, dass Tencalla diese Malerdekoration Veroneses kennen musste, macht Bruchers Hypothese von direkten venezianischen Einflüssen höchstwahrscheinlich.

<sup>20</sup> MEDVECKÝ 1994 (wie Anm. 2), S. 260-263, Anm. 98-100, Abb. 14 und 15; SUIDA MANNING, B.: Tizian, Veronese and Tintoretto in the Collection of Walter P. Chrysler, Jr. In: *Arte Veneta*, 16, 1962, S. 50, 52, Abb. 61; WETHEY, H. E.: *The Paintings of Titian, III. The Mythological and Historical Paintings*. London 1975, S. 172, Kat. Nr. 31 (Lit.).

<sup>21</sup> BRUCHER, G.: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*. Graz 1973, S. 26-32. Vgl. auch BRUCHER, G.: Deckenfresken. In: BRUCHER, G. (Hrsg.): *Die Kunst des Barock in Österreich*. Salzburg 1994, S.

212. (In der neuesten Synthese von den italienischen Verfassern ist Venedig nicht einmal erwähnt. – Vgl. Anm. 18 und 19.)

<sup>22</sup> BRUCHER 1973 (wie Anm. 21), S. 29.

<sup>23</sup> MEDVECKÝ 2002 (wie Anm. 4), S. 56; MEDVECKÝ 2005 (wie Anm. 11), S. 52.

<sup>24</sup> PALLUCCHINI, R.: *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*. Bergamo 1939; PIGNATTI, T.: *Paolo Veronese a Maser*. Milano – Ginevra 1965; PEDROCCO, F.: *Veronese*. Firenze 1999, Kap. „Veronese e Palladio“, S. 21-25, Abb. S. 20.



5a. C. Tencalla: Figur in der illusionistischen Tür an der Stirnwand in der Sala terrena, Burg Červený Kameň, 1655. Photo: Archiv des Autors.



5b. P. Veronese: Freskodetail in der Villa Barbaro in Maser, 1560. Repro: PEDROCCO 1999 (wie Anm. 24), Abb. S. 20.

Wie schon mehrere Forscher feststellten, war der ekklektische Tencalla im Kontext der europäischen künstlerischen Entwicklung selbstverständlich kein Bahnbrecher oder Neuerer. Technisch und handwerklich war er aber zweifellos ein geschickter Dekorateur mit Gefühl für Farbe und Detail, als Freskomaler zu seiner Zeit respektiert und von den Auftraggebern in Österreich, Mähren und im damaligen Westungarn hoch geschätzt. Man kann nicht bestreiten, dass Tencalla als zugewanderter Italiener durch seine

umfangreiche mitteleuropäische Tätigkeit „eine für die weitere Entfaltung des Barocks in diesem Gebiet grundlegende Pionier-Mission erfüllte...“<sup>25</sup>

Die zukünftige Erforschung von Tencallas Werk mag zur weiteren Beurteilung aller Aspekte seines Schaffens beitragen. Im Rahmen dessen müssen auch seine Inspirationsquellen, Ausgangspunkte und weitere künstlerische Zusammenhänge erneut berücksichtigt werden.

*Deutsch von B. Pomfyová*

<sup>25</sup> KITLITSCHKA 1970 (wie Anm. 15), Zit. auf S. 231.



## K prameňom Tencallovo maliarskeho štýlu

### *Resumé*

Carpoforo Tencalla (1623 – 1685) je exemplárnym príkladom umelca, pre ktorého hranice geografické ani kultúrne nehrali žiadnu rolu. Vagantný maliar z Bissone pri Luganskom jazere sa stal popredným predstaviteľom talianskej ranobarokovej fresky v strednej Európe. Všetky podstatné znaky Tencallovo konštantne vyrovnaného, i keď trochu eklektického maliarskeho štýlu, majú už rané kompozície z roku 1655 zachované na pálfyovskom hrade Červený Kameň, ktoré boli prológom celej jeho rozsiahlej činnosti na sever od Álp. Odrážajú maliarske školenie v severotalianskych centrách a orientáciu na vzory rímskeho raného baroka a potvrdzujú jeho suverénne dekoratívne schopnosti. Pre zmenu dobového vkusu v polovici 17. storočia sú príznačné ich typicky barokovým spôsobom zašifrované obsahy, v intenciách objednávateľa vyjadrené ikonografickým programom celku výzdoby. Patria už celkom k barokovej kultúre a v mnohom anticipujú ďalší vývin. Na Slovensku zároveň reprezentujú to najkvalitnejšie, čo sa u nás z ranobarokovej fázy výzdoby profánnych interiérov zachovalo.

Tencallova stredoeurópska činnosť je pomerne známa a prebádaná. Čo sa však jeho umeleckých začiatkov týka, pretrváva stále značná neistota. Podľa nekonkrétnych údajov životopisca J. von Sandrarta (1675) mal svoje školenie absolvovať v severnom Taliansku (Bergamo, Milano, Verona), presnejšie údaje však chýbajú. Viac svetla do otázky maliarových po-

čiatkov neviesla ani nedávna výstava a syntetizujúca publikácia lombardských autorov (2005).

Ako je známe, Tencallov typický maliarsky štýl bol konštantný a až do smrti sa nezmenil. Pri jeho utváraní úlohu preukázateľne zohrala nielen reprodukčná grafika a sprostredkované aktuálne vplyvy, ale aj diela slávnych predchodcov, ktoré mohol poznať z autopsie. Popri lombardskom *seicente* (I. Bianchi, C. Nuvolone) a rímskom ranom baroku treba brať do úvahy aj Benátky a región Veneto s dielami Tiziana, Tintoretta, Veroneseho a ďalších, ktoré na mladého umelca pravdepodobne silne zapôsobili. Oplyvnenie benátskym maliarstvom, konštatované už dávnejšie Güntherom Brucherom v súvislosti s freskami v Trautenfels (1670), ktoré doterajšie tencallovské bádanie nebralo do úvahy, potvrdzujú aj fresky v sale terrene hradu Červený Kameň.

V kontexte európskeho umeleckého vývinu nebol Tencalla samozrejme žiadny priekopník alebo novátor. Technicky a remeselne bol však suverénnym dekoratórom s citom pre farbu a detail, ako freskant súčasníkmi rešpektovaný a vysoko hodnotený. Je nesporné, že svojím rozsiahlym stredoeurópskym účinkovaním zohral pre ďalší vývin baroka v tejto oblasti zásadnú priekopnícku misiu (W. Kitlitschka). Ďalšie skúmanie Tencallových diel môže prispieť k zhodnoteniu všetkých aspektov jeho tvorby. V rámci neho treba aj jeho východiská, pramene inšpirácie a ďalšie súvislosti nanovo zohľadniť.

## Reinventing the Periphery. The Central East European Contribution to an Art Geographical Discourse

Marina DMITRIEVA

The new borderless Europe is, paradoxically, full of borders – although the former political and geographical borders no longer exist, mental ones have grown up in their place. This also applies to the borders in the traditional methods of art history, with their centralistic or universalistic pretensions and hierarchical thinking with regard to East Central Europe (which are reflected in university teaching curricula), not to mention the language barriers (which often prevent internal discourse from reaching outside audiences).

Since the beginning of the 1990s, the idea of the polarization and emergence of the phenomenology of “difference” (see paradigms such as Eastern art versus Western art), as brilliantly exemplified by Thomas Strauss in the 1980s,<sup>1</sup> appear to be losing their pertinence. On the other hand, the re-evaluation of questions recently posed regarding the geography of art appears to indicate an emerging sensitivity to the problem of the demarcation of art landscapes, as well as the relationship between centre and periphery, both today and in historical perspective. This paper pursues a twofold aim. First, it will provide a survey of the theoretical discussions on the problem of “centre and periphery”. Secondly, it will focus on what appears to be a new turn towards the periphery in re-

cent research. This reorientation is particularly pertinent to a preoccupation with modernism that can be observed in East Central Europe, and clearly calls into question the dichotomy of centre vs. periphery.

It is noteworthy that for some time this problem has mainly attracted the attention of art historians from East Central Europe. The Hungarian art historian Lajos Vayer spoke about “*general and regional developments in art history*” at the 22<sup>nd</sup> Congress of art historians in Budapest in 1969, using Central Europe as an example. He was searching for the identity of the art of Central Europe, and concerned with bringing about a revision of its “*pejorative valuation*” by critics (who considered it backwards and provincial).<sup>2</sup> At the same time, he warned against both the search for national criteria and a too narrow view within art research in the countries concerned, which displayed “*an aggressively competitive spirit*” and a self-congratulatory overvaluation of “*influences and effects*”.<sup>3</sup>

The Polish art historian Jan Białostocki developed these ideas further at a congress of art historians held in Washington in 1986. In his lecture on “Some Values of Artistic Peripheries”,<sup>4</sup> he aspired towards a re-evaluation of the periphery – unlike Sir Kenneth Clark in his notorious text on “Provincialism”, which outlined the structure of art history in a succession of

<sup>1</sup> *Westkunst – Ostkunst: Absonderung oder Integration?* Ed. T. STRAUSS. München 1991; STRAUSS, T.: *Zwischen Ostkunst und Westkunst: Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays (1970 – 1995)*. München 1995.

<sup>2</sup> VAYER, L.: Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte – Situation des Problems in “Mitteleuropa”. In: *Évolution générale et développements régionaux en Histoire de l'Art. Actes du 22. Congrès International d'Histoire*

*de l'Art (Budapest 1969)*. Ed. G. RÓZSA. Budapest 1972, Vol. 1, pp. 19-29, here p. 20.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>4</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Some Values of Artistic periphery. In: *World Art: The National Congress of the History of Art*. Ed. I. LAVIN. Washington 1989, Vol. 1., pp. 49-54.

metropolitan centres (which he considered to be epicentres of style) and peripheries, marked by a provincial backwardness and conservatism.<sup>5</sup>

Białostocki sought to distinguish between provincialism and periphery, arguing that the periphery had “*virtues of its own*”, referring to the cases of Baroque art in Poland and Mexico. Thanks to its distance from the centre, the periphery acquired a certain creative liberty and a spirit of invention, the Polish theoretician argued, which was not bound by any laws. Jan Białostocki founded his arguments in the work of the Croatian art historian Ljubo Karaman, who explained the particular creativity of the periphery by its “*certain distance from the greater centres of art, culture and power, receiving inspiration from different sides, but subject to no-one, developing an independent artistic activity on its own ground*”.<sup>6</sup>

Both of these art historians, whose work focussed on the peripheral regions of Europe – Poland and Croatia – had, to cite Henri Lefebvre, the underlying intention of “*taking sides with the periphery*”. The French philosopher, now a very influential author of a theory of social and historical space, once set out his own position as follows (at the same time as Białostocki, i.e. in the 1970s): “*I enjoy my life between the centres and the peripheries; I am at the same time peripheral and central, but I take sides with the periphery.*”<sup>7</sup>

In the 1920s, a new orientation in art geography emerged in keeping with new geographical developments (as described by Friedrich Ratzel). A similar situation exists today – a renewed interest in questions of art geography can be observed within the context of the new “*geographical*” or “*spatial turn*”

in the humanities.<sup>8</sup> In both periods, the spatial geographical discourses reflect the changes in the European map that took place at the end of World War I and after the collapse of the Socialist block.

In the case of the latter, it was Ján Bakoš who made one of the more important steps towards a re-evaluation of the periphery. As early as 1991, he emphasised and conceptualised the theme of the periphery (which he called “*marginal areas*”) as a priority for the discipline of the history of art.<sup>9</sup> At the congress of art historians in Berlin in 1992, he demanded a revision of the negative connotation of “*periphery*” into a positive notion, wishing to “*regard periphery as a global problem of universal validity*”.<sup>10</sup> Speaking of East Central Europe, he explicitly pointed out the meaning of regions “*beyond the centres*”, meaning regions where different directions in art can meet, run parallel to one another or overlap. According to Bakoš, peripheral areas are marked by a combination of artistic ideas from different centres, which can bring about very different and unique results. As the Slovak art historian Dušan Buran remarked in his lecture at the Centre for the History and Culture of Eastern and Central Europe in Leipzig in 2005, “*occidental art historians*” continue to consider the Central European region as a “*passive art landscape*”, a periphery and a mere recipient of artistic impulses from the centres. He demonstrated the flaws in this simplified argument using the example of late Gothic painting from Bohemia.<sup>11</sup>

In contrast to research on the Middle Ages and the Early Modern period, Modernity in Eastern and East Central Europe is in a better position as far as

<sup>5</sup> CLARK, K.: Provincialism. In: *Presidential Address / The English Association*. London 1962, p. 3.

<sup>6</sup> See SCHERKE, K.: Der formale Ansatz Alois Riegls und die Entwicklung nationaler Kunsthistoriographien in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie – dargestellt am Beispiel Ljubo Karaman. In: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Eds. R. BORN – A. JANATKOVÁ – A. S. LABUDA. Berlin 2004, pp. 108-124, here p. 113.

<sup>7</sup> Quoted in: SOJA, E. W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined Places*. Malden (Mass.) – Oxford 1996, p. 29 (from the autobiography “*Le temps des méprises*”).

<sup>8</sup> CRANG, M.: *Cultural Geography*. London 1998; ROGOFF, I.: *Terra infirma: Geography's Visual Culture*. London 2000.

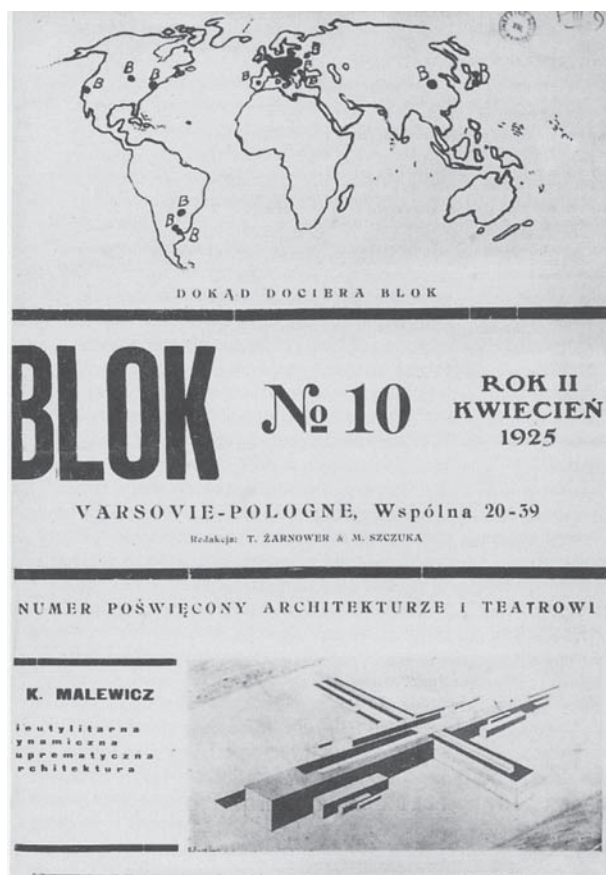
<sup>9</sup> BAKOŠ, J.: Peripherie und kunsthistorische Entwicklung. In: *Ars*, 24, 1991, No. 1, pp. 1-11.

<sup>10</sup> BAKOŠ, J.: The Idea of East Central Europe as an Artistic Region and 14<sup>th</sup> Century Painting and Sculpture in Slovakia. In: *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin 1992)*. Ed. T. GAETHGENS. Berlin 1993, Vol. 2, pp. 51-64, here p. 58. See also BAKOŠ, J.: *Periféria a symbolický skok. Úvahy o teórii dejín umenia a kultúrnej histórii*. Bratislava 2000.

<sup>11</sup> Lecture given in the Centre for the History of Eastern and Central Europe, Leipzig, Spring 2005.

the evaluation of its central or peripheral position is concerned. On the one hand, individual representatives of Eastern and East Central European modernism have provided significant impulses for the general development of modernism in Europe and the USA. The art history of modernism also operates with a more open concept of art, which is free from the linear and hierarchical constraints of the history of styles. The artistic concepts of modernity have changed scholarly perspectives in many respects: the interest the avant-garde took in primitivism, the autochthonic, the impulsive, even barbarian, in intuition and expressivity rather than in Winckelmannian classicism, brought about a new appreciation of the periphery and the art of exotic marginal areas, from colonial Africa to Jewish folk art or the art of the nomads of the Russian steppe.

On the other hand, however, art in Eastern Europe is marked by its notorious swinging between universalism and particularism or regionalism. This is particularly true of the crisis periods such as the 1920s, after 1945 and 1989 – 1990.<sup>12</sup> The problem of overcoming the peripheral status was particularly pertinent to the artists of the avant-garde from Eastern Central Europe in the 1920s. They articulated this problem both in their work and in their art historical discourse. On one level, artists from this region belonged both geographically and artistically to an all-European context. On another level, however, most universalistic projects with titles such as *The International Union of Progressive Artists* or *C. I. Constructivist International*, in which artists from Eastern Europe were active participants, soon proved merely utopian. The Soviet Union increasingly protected itself from the West, even though Soviet architects continued to represent radical modernism at international exhibitions and Western artists were permitted to visit Russia until the beginning of the 1930s. This continued to happen in part, even when other



1. Art magazine Blok, 2, 1925, No. 10.

radical directions in art were already being suppressed all over the country. In contrast, Polish and Lithuanian presence at international art exhibitions was characterised by traditionalistic and even folkloristic tendencies.<sup>13</sup> They even gave rise to protests from artists such as the group *Blok*, supported by their Dutch and Czech colleagues, regarding the Polish participation at the Exposition des Arts décoratif in Paris in 1925.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*. Eds. A. BARTETZKY – M. DMITRIEVA – S. TROEBST. Köln – Weimar 2005.

<sup>13</sup> JANKEVIČIŪTĖ, G.: Lithuania at the International Exhibitions of the 1920s and 1930s. In: *Neue Staaten – neue Bilder?* (see in note 12), pp. 55-60.

<sup>14</sup> Protests had been published in the art magazines *De Stijl*, 1925, No. 10-11 and *Pásmo*, 1925, No. 7-8; See TUROWSKI, A.: *Budownicowie Świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* [Architects of the World. From the history of the radical modernism in the Polish art]. Kraków 2000, pp. 95, 388; SOSNOWSKA, J.: *Udział Polaków w międzynarodowym biennale sztuki w Wenecji do 1939 r.* [Polish participation at the International Biennale in Venice until 1939]. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 58, 1996, No. 1-2, pp. 1-16.



2. Mikhaïlo Semenko: Cable poem over the ocean. In: Semafor u majbutne, 1922, No. 1.

All in all, new directions in Western art were much better known in East Central Europe than *“vice versa”*. The Polish artist Leon Chwistek recognized the cause of the principal misunderstanding in the West’s failure to accept Eastern European artists: French critics accused Polish art of a lack of exoticism, and it was perceived as colonial art without the *“magical kick”*.<sup>15</sup> The absence of an echo in the West provoked varying responses from artists from East Central Europe – from a special emphasis on the individuality of artistic development in Poland (Chwistek) to an aggressive anti-Western attitude of *“Barbarocentrism”* in the Balkans (Ljubomir Micić).

There was a trend towards artists becoming preoccupied with the geographical map, indicating an attempt to transcend the peripheral status and assert their own status on the artistic map of the avant-garde. A world map became the identifying feature of the Polish journal *Blok*, for example [Fig. 1]. In 1922, in the first (and only) edition of the newspaper

*Semafor u majbutne* (Signal into the future), the Ukrainian panfuturists published a “poetrypainting” by the poet Michailo Semenko, the movement’s leader [Fig. 2]. This “telegraphic poem” (entitled “Cable poem over the ocean”) visualised the new concept of the relationship between centre and periphery: Kiev is equal to Rome, Paris, Moscow or New York. This view of geography depicts centres without periphery. With the rigid, impersonal, blatant transnationalism of their typography, these journals clearly aim to demonstrate that they belong to the league of international artists.

Nowadays we no longer have to ask polemical questions such as those posed by Andrzej Turowski in his 1980s book *Existe-t-il l’art de l’Est?* Since then, a number of exhibitions and publications have proved that it certainly does exist, for example, the exhibition *Exchange and Transformation 1910 – 1930*, curated by Timothy A. Benson and shown in Los Angeles County Museum and later in Berlin and Munich.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> See TUROWSKI, A.: *Existe-t-il un art de l’Europe de l’Est? Utopie et idéologie*. St. Etienne 1986, p. 14.

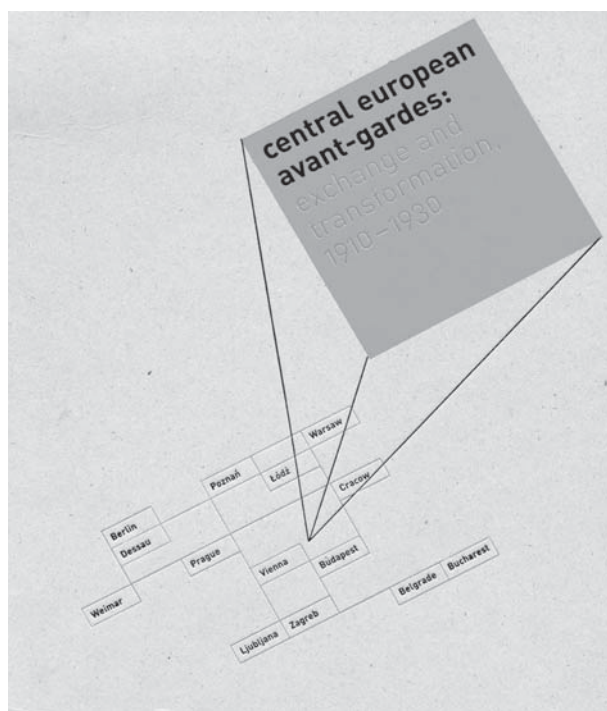
<sup>16</sup> *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910 – 1930*. [Exhib. Cat.] Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Cambridge (Mass.) – London 2002.

Unfortunately, the “geographic” poem by Michailo Semenkos is absent, just as the entire Ukrainian avant-garde is missing from the map of the avant-gardes which accompanied the exhibition and the catalogue [Fig. 3]. The map shows a network of centres in Southern and Central Europe, which kept close contact with one another and offered creative impulses to the West.<sup>17</sup>

However, although it has been reversed, the problem of the interrelationship between centre and periphery remains and still gives rise to controversy. Thus the exhibition in Los Angeles includes German centres such as Berlin or Dessau, and even Düsseldorf, in its network of “Central European Avant-gardes”, but significantly leaves out Paris and Moscow as important points of orientation for the East Central European avant-garde.

In this light, in the context of geographical and art historical discourse, the East Central avant-garde finds itself in a position that can best be described as “in-betweenness”. Thus in 2001, Steven Tötösy de Zepetnek defined the situation concerning the culture of the post-war period in East Central Europe as “*in-between peripheral and (post)colonial space*”.<sup>18</sup>

Some scholars had started pointing out this problem earlier, specifically with regard to art geography. In 1984 for example, in the special issue of a journal on art geography, Antoine Baudin spoke of the East Central European art status as “*par excellence périphérique*”.<sup>19</sup> For the East Central European avant-garde, Baudin argues, the peripheral condition constitutes a real problem, because there is a permanent swing between two points of attraction. In the West, these poles are Berlin or Paris or New York, in the East, Russia (Moscow) remains the main reference point. According to the Polish art historian of modernism, Andrzej Turowski, who lives in France, the imagination of a centre (Paris) and a group of provinces, peripheries, that are oriented toward Paris, is widespread.<sup>20</sup>



3. *Catalogue of the exhibition Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910 – 1930. {Exhib. Cat.} Ed. T. O. BENSON. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Cambridge (Mass.) – London 2002.*

As early as 1983, Nikos Hadjinicolaou issued warnings on the problem of “Eurocentrism” and even “Euro-Americo-Centrism”, as well as Western arrogance towards the “backward” periphery, looking at the art of the periphery or, as he called it, “*peripheral art*” of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries from Greece, Mexico and Soviet Russia. It was his wish to identify processes of an active appropriation of Western streams or their rejection. “*One part of the periphery turns its back against the centre and builds its own world. It becomes independent (author’s emphasis) and turns into a centre itself.*”<sup>21</sup>

<sup>17</sup> About the stimulating role of the Eastern European avant-garde see PASSUTH, K.: *Treffpunkte der Avantgarden. Ostmitteleuropa 1907 – 1930*. Budapest – Dresden 2003.

<sup>18</sup> TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S.: Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture. In: *Comparative Central European Culture*. Ed. S. TÖTÖSY DE ZEPETNEK. Washington 2001, pp. 1-32.

<sup>19</sup> BAUDIN, A.: Avant-garde et périphérie: le cas de l’Europe centrale et orientale. In: *La Suisse dans le paysage artistique – le problème méthodologique de la géographie artistique. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, No. 2, pp. 92-98.

<sup>20</sup> TUROWSKI 1986 (see in note 15).

<sup>21</sup> HADJINICOLAOU, N.: Kunstzentren und periphere Kunst. In: *Kritische Berichte*, 11, 1983, No. 4, pp. 36-56, here p. 43.



4. *Catalogue of the exhibition Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. {Exhib. Cat.} Eds. R. STANISLAWSKI – Ch. BROCKHAUS. Vols. 1-3. Bonn 1994, Vol. 1.*

He also demanded a politicisation of art history, calling for a “*political geography of art*”, namely a method of looking at art whilst taking its political context into consideration.

### A periphery without centre

Piotr Piotrowski today occupies a similarly critical position, observing that the West threatens to “*universalise*” East Central European art with an “*imperialism of the western idiom*”.<sup>22</sup> First, he criticizes the

absence of East Central European art (apart from Russia) from the teaching curricula at universities, speaking of the ignorance of Western science towards the art of “*the other Europe*”. Secondly, he identifies an urgent need for more knowledge of the conditions surrounding the emergence of art in East Central Europe (“*in our Europe*”), which could never be grasped from the point of view of a tourist, or even a curator who had travelled in from the West.<sup>23</sup>

Another objection by Piotrowski concerns the traditional representation of Eastern Europe or East Central Europe as an art region. For example the organizers of the large exhibition *Europa, Europa* in Bonn attempted to present the art of Eastern Europe as a shared art region, presenting it in a “universalist” manner according to Western norms. This is shown symbolically on the cover of the exhibition catalogue [Fig. 4].<sup>24</sup> The art of the Eastern block, however, is presented without taking the art of the GDR into consideration. At the same time, according to Piotrowski, the only common thing in the art of the socialist camp was a shared attempt to remove itself from this artificially imposed commonality.

Milan Kundera spoke of the uniqueness of East Central Europe in its desire not to be united at all, insisting on its right to regionalism as it were. Kundera claimed that Central Europe had always been polycentric and looked different depending upon where it was viewed from – be it Vienna, Budapest or Ljubljana. Central Europe has never been a unified region. No East Central European has ever desired to belong to such a region, argued Kundera.<sup>25</sup>

Here, both the Polish art historian and the Czech exile writer attempt to create alternative myth-generating entities, speaking, for example, of the regional messianic properties of art in every region of East Central Europe, or of art as a place of refuge and dissent (such as neo-constructivism in Polish art). Art

<sup>22</sup> PIOTROWSKI, P.: The geography of Central/East European art. In: *Borders in Art: Revisiting “Kunstgeographie”*. Proceedings of the Fourth Joint Conference of Polish and English Art Historians (University of East Anglia, Norwich, 1998). Ed. K. MURAWSKA-MUTHESIUS. Warszawa 2000, pp. 43-50, here p. 46; See also PIOTROWSKI, P.: Between place and time: a critical geography of “new” Central Europe. In: *Time and Place. The Geohistory of Art*. Eds. T. DACOSTA KAUFMANN – E. PILLIOD. Aldershot – Burlington 2005, pp. 153-171.

<sup>23</sup> PIOTROWSKI: *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 – 1989* [The avant-garde in the shadow of Yalta. The art in Central-Eastern Europe in 1945 – 1989]. Poznań 2005, pp. 15, 31.

<sup>24</sup> *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. {Exhib. Cat.} Eds. R. STANISLAWSKI – Ch. BROCKHAUS. Vols. 1-3. Bonn 1994.*

<sup>25</sup> TÖTÖSY DE ZEPETNEK 2001 (see in note 18), p. 12.

thereby becomes glorified by being attributed with “genuinely European” values in the face of a traumatic historical experience, fulfilling an “antemural” function – Piotrowski speaks of “*a bridge between East and West, a borderline separating civilisation from barbarism*” as opposed to the situation that would otherwise ensue.<sup>26</sup> In his new book *Art in the Shadow of Yalta*, the Posen art historian explicitly calls for a new model in the geography of art, transcending that of the (Western) centre and the (Eastern) periphery.

There is evidently a general tendency to see the status of East Central Europe as a problem, “in-between” West and East. In Russia however, East Central Europe is largely disregarded. The exhibition *Warschau-Moskau/Moskau-Warschau*, which should have been on a scale comparable to *Moskau-Berlin/Berlin-Moskau*, and, earlier, *Moskau-Paris*, received little reaction from the press or the public when it opened in spring 2005 in the new building of the Tretyakov gallery in Moscow. By contrast, it had aroused great interest in Warsaw, where it was shown at the Zachęta gallery in 2004. In the context of Moscow, only the

great centres such as Paris, London or New York are perceivable. In this process, the East Central European “periphery” simply gets overlooked.

Interestingly, attempts to demarcate borders and differentiate are more widespread than attempts to find common ground, which in fact is only found in a joint rejection of the regime. This is particularly true for the attempts to transpose constructions from art geography on modernism with regard to the relationship between centre and periphery. The construction of centres and peripheries depends on the point of view from which the theoretical reflections on this topic take place, be it in Western or in Eastern Europe. On the “periphery side” of things, this sometimes brings about generalizations and an element of moralism.

On the other hand, the question is legitimate as to whether the new self-consciousness of the periphery, which ceases to need a centre but continues to want to remain a periphery, perhaps brings about a loss of creative energy that may ultimately result in a process of self-sufficient provincialization.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> PIOTROWSKI 2000 (see in note 22), p. 47.

<sup>27</sup> Thanks to Dina Gusejnova and Louise Bromby for linguistically revising the text.



**Znovuobjavovanie periférie.  
Príspevok stredovýchodnej Európy k diskusiám o geografii umenia**

*Resumé*

Pri revíziách geografie dejín umenia zohráva dôležitú úlohu hodnotenie vzťahu centra a periférie. Pokusy o odstránenie hierarchizácie umeleckohistorického myslenia narábajú popri označeniach „umelecký región“ či „krajina umenia“ („Kunstlandschaft“) aj s pojmami ako „periféria“, „umelecká provincia“ či „provinčnosť“, pričom sa dá pozorovať docenovanie významu periférie. Z tohto zorného uhla sa dá kriticky prehodnotiť príspevok stratégií písania dejín ume-

nia vo vzťahu k moderne v stredovýchodnej a východnej Európe. Ako príklad tu slúži pohľad výskumu na definovanie pozícií stredoeurópskej a východoeurópskej avantgardy (umelecká výmena; centrá na perifériách; národná alebo „vernakulárna“ avantgarda) ako aj na polarizáciu západného a východného umenia pred rozpadom východného bloku.

*Preklad I. Gerát*

## Mitteleuropa im Spiegel der Kunstgeschichtsschreibung am Brukenthalmuseum 1948 – 2006

Frank-Thomas ZIEGLER

Vergangene Woche ist in Kassel die deutsche Karel van Mander-Gesellschaft frisch aus der Taufe gehoben worden.<sup>1</sup> Besonders ein als akut empfunden Problem hat zu dieser Gründung geführt – die Erfahrung einer zuweilen tiefen Kluft zwischen akademischem Diskurs und Museumsvermittlung: *hier* die akademische Forschung ohne Praxisbezug und Breitenwirkung, und *da* die Kunstmuseen, die entweder veraltete Geschichtsbilder bieten oder unter zunehmendem Druck von Forschungseinrichtungen zu Publikumsmagneten umgerüstet werden und dabei ihren Bildungsauftrag immer weniger erfüllen können. Die neugegründete Gesellschaft wird zumindest für das Fachgebiet der niederländischen Kunst versuchen, durch Koordination der Institutionen Qualitätssicherung und -steigerung zu schaffen.

Die Sorge um die Museumslandschaft Mitteleuropas darf aber auch heute weiter gehen. Nach den Erfahrungen des vergangenen Jahrhunderts ist der Disziplin bewusst, dass Kunstmuseen politisch höchst anfällige Einrichtungen sind. In Ausstellungsgebäuden können Identifikationsmuster des Besuchers subtil eingefärbt werden. Kunstmuseen konstruieren Grenzen oder verwischen sie; sie sind Multiplikatoren von „öffentlicher Meinung“ und gerade deswegen in der Vergangenheit oft manipulativ eingesetzt worden. Das gilt auch heute noch vor allem für jene Träger, die sich nicht von der Idee des Museums als Nationalanstalt trennen können, oder in denen Mu-

seen aus der kritischen Diskussion der Disziplin ausgeschlossen bleiben.

Mit Blick auf diese Problematik soll im Folgenden nicht über weiter zurückliegende, sondern über die jüngsten Ereignisse am Brukenthalmuseum in Hermannstadt/Sibiu/Nagyszeben berichtet werden, wo gegenwärtig entscheidende Weichenstellungen stattfinden. Mein Beitrag beginnt mit einem Bericht über die im Vollzug befindliche Restitution des Museums an den ehemals enteigneten Museumsbesitzer, und widmet sich anschließend der Problematik unterlassener Grenzziehungen in der Darstellung der siebenbürgischen Kunsttopographie, wie sie am Brukenthalmuseum noch kurz vor der Restitution im Ausstellungsbereich und in den museumseigenen Publikationen vorhanden waren. Gleichzeitig wird versucht aufzuzeigen, dass diese Unterlassungstendenz bereits eine Geschichte hat, wenn sich auch ihre Beweggründe geändert haben mögen.

Am Ausgang der Entwicklung des Museumskomplexes steht die Sammlungstätigkeit des Freiherrn Samuel von Brukenthal. Als Gubernator unter Kaiserin Maria Theresia hat Brukenthal zwischen etwa 1760 und bis zu seinem Tode im Jahr 1803 in Hermannstadt eine Sammlung von außergewöhnlichem Rang aufgebaut. Sie gehört zusammen mit der des Grafen Teleki aus Neumarkt/Târgu Mureș/Márosvásárhely in Siebenbürgen, der Sammlung Leopold Scherschmick in Teschen/Schlesien und dem Joanneum in Graz zu den frühesten öffentlich zugänglichen Sammlungen in Mitteleuropa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Provisorische homepage: <http://www2.uni-wuppertal.de/FB5/gestaltungstechnik/ankk/ankk.htm> (28. Juni 2007).

<sup>2</sup> Zu Samuel von Brukenthal siehe SCHULLER, G. A.: *Samuel von Brukenthal* (=Buchreihe der Südostdeutschen Kommissi-

on, Bd. 18-19). München 1967 und 1969 (2. Bde.); FISCHER, L.: *Eden hinter den Wäldern. Samuel von Brukenthal: Politiker, Sammler, Freimaurer in Hermannstadt/Sibiu*. Sibiu 2007. Zur Geschichte des Museums siehe SEEWALD, J. (Hrsg.): *Barocke Sammlust: Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*.

Durch testamentarische Festsetzung fielen die Kunstsammlungen und das Palais nach Aussterben der männlichen Brukenthal-Linie an das evangelische Gymnasium in Hermannstadt, das zu jener Zeit unter kirchlicher Leitung stand. In der Folge wandelte sich die Privatsammlung zu einer öffentlichen Museumsanstalt. In den Räumlichkeiten des Palastes wurde im Jahre 1817 eine der ersten „öffentlich zugänglichen“ Kunstgalerien Europas und das „erste öffentliche Museum in Südosteuropa“<sup>3</sup> eröffnet. Seine Verwaltung übernahm ein Kuratorium, das von der Evangelischen Kirche ernannt wurde. Der allgemeinen Entwicklung folgend, wurde auch das Brukenthalmuseum zu einer Identifikationsfläche für Nationalbewusstsein und nahm zunehmend Züge dessen an, was schon bei der Eröffnungsrede als „Sächsisches Nationalmuseum“ benannt worden war. Nach dem Anschluss Siebenbürgens an Rumänien (1920) blieb das Museum weiterhin im Besitz der Evangelischen Kirche und war von sächsischer Seite Gegenstand anspruchsvoller Pläne für den Ausbau zu einem siebenbürgischen Forschungszentrum, die allerdings nicht realisiert werden konnten. Nach dem Zweiten Weltkrieg wendete sich das Blatt entschieden: Das Museum ging in den Besitz des kommunistischen Staates über und wurde mit grundlegenden Änderungen konfrontiert. Die Diversifikation des Museums, wie sie bereits im Sammlungsspektrum Brukenthals angelegt war, mündete in die Gründung eines

Museumskomplexes, in dem ehemals selbständige Institutionen Hermannstadts den Status einer unselbständigen Abteilung erhielten. Nach der politischen Wende von 1989 übernahm der neue rumänische Staat den Komplex bündig aus der Hand des alten. Wer heute wie ich vom Brukenthalmuseum spricht, meint in Abgrenzung zum Museumskomplex allerdings allein die Kunstgalerie.

Die Dringlichkeitsverordnung im *Monitorul oficial* (Amtsblatt), Teil 1, Nr. 501, 31. 7. 2002 gab den Glaubensgemeinschaften in Rumänien Gelegenheit, Rückerstattungsanträge zu Immobilien, die sich bis zur Verstaatlichung in ihrem Besitz befunden hatten, bis zum 31. Januar 2003 zu stellen. Obschon die Rückerstattung des Museums in der rumänischen Tagespresse vor allem mit dem Anspruch auf das Museum und seine Bestände als nicht nur sächsischem, sondern als Identifikationsmoment für alle Hermannstädter kritisiert und gerichtlich angefochten wurde, gab die zuständige Kommission dem Antrag auf Rückerstattung des Brukenthalmuseums samt seiner enteigneten Bestände mit dem Hinweis auf die eindeutige Rechtslage statt.<sup>4</sup> Die Rückgabe ist in einem „acord“, einer bindenden Vereinbarung, im Dezember 2005 festgelegt worden.

Das zurückerstattete Erbe Brukenthals umfasst eine Sammlung mit weitem Objektspektrum: eine Bibliothek mit Manuskripten, Inkunabeln und Frühdrucken, Druckgraphik, Tischsilber, Mobiliar, Gem-

---

[Ausst. Kat.] München : Haus der Kunst, 2003; ITTU, G.-L.: *Geschichte des Brukenthalmuseums: Von den Anfängen bis 1948*. Übersetzung aus dem Rumänischen mit Vorwort, Bildteil und Ergänzungen der Autorin. Hermannstadt/Sibiu 2003; LAPPING, C.: *Die Sammlung des Freiherrn Samuel von Brukenthal: Eine Untersuchung zur Geschichte und zum Charakter der Sammlung im Hermannstädter Museum*. Kronstadt /Braşov 2004.

<sup>3</sup> ITTU 2003 (wie Anm. 2), S. 39. Das Testament Brukenthals sieht vor, dass „aus den abfallenden Interessen ein Bibliothecarius und die übrigen Besorger angestellt werden können [...] damit der Zugang zur Bibliothek, so wie zu den Bilder-, Mineralien-, und Münzen-Sammlungen, in meinem eigens und ausdrücklich zu deren Aufbewahrung gewidmeten Hermannstädter Wohnhaus, an bestimmten Tagen und Stunden, offen gehalten werde.“ – Ibidem.

<sup>4</sup> Seitens der Kläger wurde der Rolle der Evangelischen Kirche A.B. als einstigem Eigner und rechtmäßigem Erben des Evangelischen Gymnasiums vor allem mit dem Argument widersprochen, dass sie das von ihr bis dahin verantwortete Schulwesen samt des betreffenden Besitzes (unter dem Druck der natio-

nalsozialistischen Gleichschaltung) an die deutsche Volksgruppe in Siebenbürgen übergeben habe (Erlass im *Monitorul Oficial*, Nr. 188, 14. August 1942, Conventia generala K 1321). Damit habe die Evangelische Kirche bereits das Testament Brukenthals, dass die Unveräußerlichkeit der Sammlungen festschrieb, selbst verletzt. Durch den Erlass („decret-lege“) 1.836/7 vom Oktober 1944 wurde die Volksgruppe aufgelöst und ihr gesamter Besitz auf den rumänischen Staat übertragen. Das Evangelische Gymnasium und seine materiellen Güter hätten sich zum Zeitpunkt der Enteignung nicht im Besitz der Evangelischen Kirche befunden. Gleichzeitig sähen die Restitutionsgesetze des rumänischen Staates nur die Rückgabe von Immobilien, nicht jene von beweglichen Gütern vor. Vgl. <http://www.fundatia-aleg.ro/News-article-sid-10533.phtml>; <http://www.sibianul-online.ro/articol/ziar/sibiu/anti-retrocedare/9735/> (27. 06. 2007). Zur öffentlich geführten Diskussion der Restitution siehe auch FABINI, H.: Vom Umgang mit Brukenthals Erbe heute. In: *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*, 14. 11. 2002, S. 3; NÄGLER, T.: Wem soll das Brukenthal-Museum gehören? In: *Siebenbürgische Zeitung Online*, <http://www.siebenbuerger.de/sbz/sbz/news/1045734421,30669.html> (28. Juni 2007).

men und Kamäen, eine Waffensammlung, eine Mineraliensammlung und schließlich auch das Stadtpalais, in dem sie gemäß der testamentarischen Verfügung Samuel von Brukenthals weiterhin gelagert und zugänglich gehalten werden soll. Neben dem genannten wird zusätzlich noch jener zweite Sammlungsbestand restituiert, der nach dem Tode Brukenthals zwischen 1803 und 1948 aufgebaut wurde. In diesem Zeitraum wurde das Palais zur wichtigsten Sammelstätte von Kunstwerken aus siebenbürgisch-sächsischen Gemeinden. Sie wurden zum Zwecke der Sicherung hierher verbracht, befanden sich aber zum Zeitpunkt der Verstaatlichung teils immer noch im Besitz der Gemeinden. Man sammelte „kirchliche Altertümer“ wie gotische Tafelmalerei und Plastik, vasa sacra, osmanische Teppiche, Inkunabeln, Manuskripte, aber auch schriftliche Nachlässe, Fotografien und Clichés, ethnographisch Interessantes und nicht zuletzt Gemälde und Grafiken von siebenbürgischen Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts.

Jene Güter, die nach 1948 in die Kunstgalerie gelangt sind, bleiben im Besitz des rumänischen Staates. Dabei handelt es sich vor allem um Kunstwerke, die einen dritten großen Sammlungsbestand des Museums ausmachen: Gemälde und Graphiken von siebenbürgischen, besonders rumänischen Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts. Grundstock dieses Sammlungsbestandes sind 497 Gemälde rumänischer Künstler, die nach der Auflösung des traditionsreichen Hermannstädter ASTRA-Museums im Jahre 1950 ins Brukenthalmuseum verbracht wurden – die Museumsbestände rumänischer Kunst aus der Zeit bis zum 19. Jahrhundert sind hingegen unbedeutend. Die Erweiterung der Pinakothek war seit 1948 darüber hinaus gering.

Obschon die Evangelische Kirche heute aufgrund der Aufsplitterung der älteren Bestände in allen Museen und Häusern des Komplexes zahlreiche und bedeutende Gegenstände besitzt, kann sie gegenwärtig, nach dem Verlust ihrer Gemeinden, den Betrieb keines einzigen Museums mehr alleine gewährleis-

ten. Die der Kirche gehörenden Bestände und das Palais werden aufgrund dieses Umstandes an das rumänische Kultusministerium zu einem symbolischen Preis vermietet. Das Kultusministerium übernimmt weiterhin die Unterhaltskosten und stellt das Personal. Die Evangelische Kirche erhält im Gegenzug die Hälfte aller Sitze in den zwei Leitungsgremien, dem Verwaltungsrat und dem Wissenschaftlichen Beirat. Satzungen müssen allerdings noch erstellt werden. Um kompetente Vertretung besorgt, hat die Evangelische Kirche den Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde (Gundelsheim am Neckar, Deutschland) für die Mitarbeit in diesen Gremien gewinnen können.<sup>5</sup>

Das Brukenthalmuseum befindet sich also in einer unerhörten Umbruchphase. Während es weiterhin von der staatlichen Museumsinstitution geführt wird und damit eine gewisse Kontinuität zu erwarten ist, hat das neue Verwaltungsgremium erstmals seine Befugnisse ausgespielt, um die Weichen für einen Neustart zu stellen. Das Museum hat im Frühling 2006 nach fast 50 Jahren erstmals wieder ein Direktorium erhalten, das nicht eine Folge der parteipolitischen Sachlage darstellt, sondern von einem neuen Berufungsgremium, bestehend aus Vertretern von Staat und Evangelischer Kirche, ermittelt worden ist. Gleichzeitig wurde mir von der Evangelischen Kirche die Gelegenheit eingeräumt, einen Museumsleitplan, d.h. ein auf einer Situationsanalyse beruhendes Grobkonzept für die Neuaufstellung des Brukenthalmuseums zu erarbeiten. Ziel war es, der alleingelassenen Evangelischen Kirche einen strukturierten Sanierungsvorschlag für das Museum von unabhängiger Seite zukommen zu lassen, wobei Sanierung in dreifacher Hinsicht gemeint ist: die Sanierung der materiellen Substanz, des Managements und der Ausstellungspolitik. Da aber einerseits das im Oktober 2006 eingereichte Konzept mittelfristig angelegt ist und andererseits das Hermannstädter Kulturhauptstadtjahr 2007 bevorsteht, greift das Direktorium auf einen eigenen Notplan zurück. Die seit mehreren Jahren laufenden Renovierungsarbeiten am

<sup>5</sup> Der Beirat hat sich am 17. Oktober 2006 bei seiner ersten Sitzung in Hermannstadt konstituiert. Ihm gehören als Gründungsmitglieder neben dem Generaldirektor des Brukenthalmuseums Prof. Dr. Alexandru Avram (Lucian-Blaga-Universität, Hermannstadt), Hon.-Prof. Dr. Konrad Gündisch (Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Oldenburg), Dr. Dr. h.c. mult. Christoph

Machat (Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Brauweiler), Dr. Zeno Karl Pinter (Unterstaatssekretär im Minderheiten-departement der Regierung Rumäniens, Bukarest), Dr. Harald Roth (Siebenbürgen-Institut, Gundelsheim), Prof. Dr. Nicolae Sabău (Babes-Bolyai-Universität, Klausenburg) und Dr. Erika Schneider (WWF, Rastatt) an.

Palais werden zu einem einstweiligen Ende gebracht; die bestehende Nutzung der Räume verbleibt im wesentlichen im gegenwärtigen Zustand, bis sich das Haus gegebenenfalls auf eine Generalsanierung ab 2008 vorbereitet.

Hält man in diesem „fruchtbaren Augenblick“ inne, so wird plötzlich die Asymmetrie bewusst, die zwischen der Tätigkeit des Museums und den aktuellen Kunstdiskursen der Mitteleuropaforschung liegt.

Als Fallbeispiel sei die Gemäldegalerie betrachtet. Im ersten und zweiten Obergeschoss des Palais waren Gemälde über die meiste Zeit nach Schulen gehängt.<sup>6</sup> Die Kunst der Überlieferungsregion Siebenbürgen aus der Zeit bis zum 19. Jahrhundert war in die Hängung der Malerei der deutschen und der ehemaligen Länder der Habsburgmonarchie integriert; rumänische Malerei dieser Periode besitzt das Brukenthalmuseum kaum. Die siebenbürgische und rumänische Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war gesondert davon als eigener Sammlungsbereich gehängt und als „rumänische Malerei“ ausgewiesen. Aus dem Bestand anderer Gattungen wie z.B. Mobiliar und Skulpturen, auch Münzen, Graphik, Bücher etc. wurden in geringem Maße Objekte in die Ausstellung mit eingebracht.

Die Sammlung war, sieht man von den Schildchentexten mit Künstlerdaten, Titel und Entstehungsdaten ab, unkommentiert gehängt, die Broschüren vermitteln zumeist Künstlernamen und ihre Einordnung in diverse Schulen sowie einige Bemerkungen zur Stilentwicklung.<sup>7</sup> Mit dem bisherigen Ausstellungskonzept wird zwar die Abhängigkeit der Kunst der Entstehungs- und Überlieferungsregion Siebenbürgen von der Produktion Österreichs und

Deutschlands sichtbar. Das konzeptionelle Verhältnis zwischen den beiden Ausstellungsbereichen der Gemäldegalerie, jener der europäischen und der siebenbürgisch-rumänischen Kunst, legt jedoch eine wesentliche Tatsache nicht offen. Der gemeinsam verlaufenden Entwicklung ab dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, wie sie in dem einen Ausstellungsbereich präsentiert wird, geht eine getrennte Entwicklung der Bildtraditionen, die vor allem der unterschiedlichen Konfessionalität geschuldet ist, voraus. Was also unterbleibt, ist eine entschiedener Aufklärung über die Wege der historischen Kunstproduktion in Siebenbürgen selbst. Gerade in der ausgesprochenen Gegenüberstellung der Bildtraditionen, in der Provenienzbenennung, in der Millieubestimmung etc. besonders für die Kunst bis 1900 würde in Siebenbürgen eine sonst unsichtbar bleibende Grenze Mitteleuropas sichtbar. Die Beschaffenheit dieser Grenze anhand der Bestände des Brukenthalmuseums zu verdeutlichen, ist für das Verständnis der durch den westkirchlichen Kulturhorizont geprägten Tafelbildmalerei in den Brukenthalsammlungen entscheidend.

Die Ausstellungspräsentation, wie sie noch 2006 bestand, entwarf aufgrund mangelnder Differenzierung ein homogenes Entwicklungskontinuum für einen Raum mit heterogener Kunstproduktion. Pointiert formuliert: In Ermangelung einer mehrdimensionalen Differenzierung stellt sich die rumänische akademische Malerei des 19. Jahrhunderts für den Besucher unter dem Signum siebenbürgischer Kunst in kompromissloser Logik quasi bruchlos und selbstverständlich in ein evolutionäres Kontinuum mit Renaissance- und Barockmalerei oder, radikal formu-

<sup>6</sup> Ein alternatives Konzept kam kurzfristig in den Jahren 2003 – 2004 zur Anwendung: „Zwei unterschiedliche Ordnungskonzepte bestimmen den Charakter der aktuellen Präsentation. Die zwölf Säle der siebenbürgisch-sächsischen Malerei im 1. Obergeschoss sowie vier Säle der deutschen und aus der ehemaligen Habsburgmonarchie stammenden Malerei zeigen (seit 1993) die klassische Geschlossenheit der seit dem zwanzigsten Jahrhundert üblichen musealen Ordnung. In den anderen Sälen der Sammlung europäischer Kunst im 2. Obergeschoss ergaben sich Änderungen der Gestaltungsprinzipien. Nach Aussage von Udrescu (ebem. Vizedirektorin) wurde diese ‚den neuen Kriterien der Präsentation nach wissenschaftlichen und ästhetischen Maßstäben angepasst‘. Die (erste) Gliederung nach Schulen bestand schon seit 1790. Die heutige ‚chronologische Abfolge‘, die es dem Betrachter erleichtern sollte ‚Diachronie und Synchronie der verschiedenen Stilrichtungen nachzuvollziehen‘, weicht von den Zielsetzungen

früherer Hängungen dadurch ab, dass sie die Chronologie bestimmten Themenkreisen unterordnet. ‚So hängen nun nebeneinander: religiöse Szenen, Portraits, Genrebilder, Architekturstücke oder ländliche Volksfeste, Wald- oder Gebirgslandschaften, Jagd- und Seestücke, Licht- und Kleiderstudien, Stilleben mit Früchten oder Blumen.‘ Diese Prinzipien stießen allgemein auf Ablehnung. Kritiker wie Wittstock bemängelten, dass dadurch der Charakter der Sammlung nicht mehr zur Geltung komme, der in einem wertmäßigen Übergewicht der deutschen Malschulen liege und nun durch die Zerstreung nicht mehr fassbar wäre.“ – LAPPING 2004 (wie Anm. 2), S. 149. Im ersten Obergeschoss wurde in den Jahren 2005 – 2006 renoviert.

<sup>7</sup> Die Sandsteinplastik der Pietá (Inv. Nr. S 311) erhielt als einzigen Kommentar einen Schildchentext, der lautete „Siebenbürgisches Atelier, circa 1410“ (Stand: Dezember 2007).

liert, mit einem spätgotischen Flügelaltar. Das für Siebenbürgen kennzeichnende permanente Einströmen von außersiebenbürgischen künstlerischen Impulse bleibt ebenso undeutlich wie dessen Vermittlungsinstanzen. Für das Verständnis der Sammlungsgeschichte bedeutet dies seit jeher, das weder der ideengeschichtliche Hintergrund Brukenthals noch die Rolle der Kirchengemeinden, Sammler- und Kulturgemeinschaften, die die Hauptbestände des Museums nach dem Tode Brukenthals weiterhin aufgebaut haben, ausgesprochen wurden.<sup>8</sup>

In der Ausblendung dieser Differenzierung aus dem Ausstellungsdiskurs ist in gewisser Hinsicht ein kontinuierlicher Zug zur museologischen Vermittlungspraxis der Zeit vor der Wende von 1989 zu beobachten. In die gleiche Richtung zeigt nämlich die Publikationstätigkeit des verstaatlichten Brukenthalmuseums. Publizistisches Hauptorgan wurde die ab 1956 erscheinende Jahresschrift *Studii si comunicări*, die für drei Fachrichtungen vorgelegt wurde: Kunstgeschichte, Geschichte und Naturgeschichte.<sup>9</sup> Die Schriftenreihe für Kunstgeschichte hatte bei weitem die kürzeste Lebensdauer. Sie erschien zwischen 1956 und 1979 in nur fünf Nummern und trägt alle klassischen Symptome, die die Reihenschrift eines kulturpolitisch vereinnahmten Museums aufweist. Natürlich war die Zeit des Kommunismus auch für das Brukenthalmuseum keine statische. Selbst innerhalb der Zeit zwischen 1948 und 1989 sind verschiedene Etappen auszumachen, die mit der politischen Lockerung und dem Nationalkommunismus zusammenhängen. Aber durch die Erschwerung wissenschaftlicher Verbindungen zu den Ländern jenseits

des Eisernen Vorhangs, die für das Brukenthalmuseum besonders wichtig sind, wurde die Forschungstätigkeit zeitübergreifend beeinträchtigt. Als Folge nahmen deskriptive Überblicksdarstellungen über einzelne Sammlungsbestände überproportional zu. Dazu kam eine Verlagerung der Forschungsthemen. In den älteren Nummern der *Studii si comunicări* sind noch zahlreiche Beiträge der älteren Kunst gewidmet. Spätestens nach dem aufsehenerregenden Raub einiger Gemälde des 15., 16. und 17. Jahrhunderts im Jahr 1968 durfte dann aber kaum noch etwas zu den alten Meistern geschrieben werden. In den Fokus gerieten jetzt die Malerei des 19. Jahrhunderts und die der Gegenwart. Bis zur politischen Wende von 1989 lag der Schwerpunkt der Wechselausstellungen im Brukenthalpalais auf der zeitgenössischen Kunst, und hier vor allem auf jener, die in das nationalkommunistische Konzept hineinpasste.<sup>10</sup> Die Unterschiedlichkeiten der Bildtraditionen reduzierten sich gleichzeitig in der formalistisch geprägten Kunsthistoriographie schnell auf die Darstellung eines historisch gewordenen Stilpluralismus, der mit der Klassenlehre nicht in Konflikt geraten konnte. Zum Spiegel der klassenlosen Gesellschaft bestimmt, sahen sich Kunstproduktion und Kunstgeschichtsschreibung deutlich zur Vereinheitlichung aufgefordert. Die ideologisch willkommene schrittweise Neuausrichtung wurde durch die Lösung der älteren Kunst aus ihrem kulturhistorischen Hintergrund begleitet und durch eine akademische Kunstgeschichte, die, vermittelt durch die Klausenburger Kunsthistoriker Virgil Vătăşianu und Vasile Drăguţ, eben weitgehend formalistische Züge trug, kaum behindert.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Die Präsentation des Museums im Internet unterschlägt auch gegenwärtig die Geschichte des Museums im 20. Jahrhundert. Siehe <http://www.brukenthalmuseum.ro/de/istoric.php> (28. Juni 2007).

<sup>9</sup> *Muzeul Brukenthal: Studii și comunicări. Aparența-verlauf:* 4/ 5, *Artă plastică*; 7, *Istoria culturii*, 1956; 1, *Galeria de artă*, 1978; 2, *Galeria de artă*, 1979. Die Zeitschrift steht in der Nachfolge der *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalschen Museum*. Erscheinungsverlauf: 1931 – 1937; 1941; 1944; 1946/1947). Die Schriften erschienen zunächst noch zweisprachig, da der erste rumänische Direktor des Museum nach der Entzignung, Nicolae Lupu, Mitarbeiter des Hauses wie den Kustos Julius Bielz im Amt beließ. Die Publikationen der Kunstgalerie aus der Zeit zwischen 1948 und heute enthalten Auswahl-, aber keine Bestandskataloge und keinen einzigen

catalogue raisonné nach jenem aus dem Jahre 1909 von Michael Csaki, in den die Forschungen von Theodor von Frimmel, Abraham Bredius und Cornelis Hofstede de Groot eingingen.

<sup>10</sup> Zur Ausstellungstätigkeit des Brukenthalmuseums vgl. die Dokumentation der Hermannstädter Ausstellungsaktivitäten zwischen 1947 und 1974 von UDRESCU, D.: *Artă și societate*. Sibiu 2005.

<sup>11</sup> Vgl. VĂTĂȘIANU, V.: *Metodica cercetării în istoria artei: considerații*. București 1974; SINIGALIA, T.: *Unitate și continuitate în arta românească: 70 de ani de la nașterea prof. Vasile Drăguţ (1928 – 1987)*. In: *Ars Transilvaniae* (Institutul de arheologie și istoria artei Cluj Napoca), 8/9, 1998/1999 (2002), S. 5-12.

Einem fälligen Neuansatz, der den kulturhistorischen Kontext der Kunstpraxis und „Funktionen“ der Kunstwerke zu ermitteln versuchte, steht das Fehlen der Auseinandersetzung mit dem kunsthistorischen Methodenapparat der eigenen jüngeren Vergangenheit im Wege. Im Gegensatz zur Forschung zur Geschichte des Brukenthalmuseums bis 1948 ist die Frage nach der Entwicklung des Museums in der Zeit *nach* 1948 abgesehen von der Publikation der verdienten Kurzdarstellung von Gudrun-Liane Ittu – und auch hier nur, dem Buchumfang entsprechend, in Grundzügen – niemals tatsächlich kritisch angegangen worden.<sup>12</sup> Gleichzeitig ist die spezifische Situation der jahrhundertelangen Persistenz unterschiedlicher Bildtraditionen in Siebenbürgen und ihre Bezüge sowohl ein nur selten ausgesprochenes Faktum als auch von Forschungslücken gekennzeichnet, die von der hiesigen Kunsthistoriographie, die in weiten Teilen auf die Belegung eines „nationalen“ Erbes konzentriert blieb, selbst in der Zeit *vor* der Verstaatlichung des Museums im Grunde verdeckt wurden.<sup>13</sup>

Die Vernachlässigung der spezifisch siebenbürgischen Überlieferungs- und Entstehungsverhältnisse ist im Falle des Brukenthalmuseums umso schwerwiegender, weil sich heute, beinahe zwanzig Jahre

nach dem Massenexodus der deutschen Minderheit, das dortige Museumspublikum beinahe ausschließlich aus einer Bevölkerung rekrutiert, deren Kunstgeschichte nicht mit dem Denkmalbestand des Museums identisch ist. Die absolute Mehrheit der Bevölkerung in Hermannstadt und Umgebung ist rumänisch-orthodox. Die Kunstgeschichte dieser Mehrheitsbevölkerung ist eine genuin andere als die, die wir im Brukenthalmuseum, abgesehen von den Sammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts, finden. Sie kennt keinen Flügelaltar, bis ins späte 18. Jahrhundert keine profane Tafelmalerei, und nur sehr verhalten die Charakteristika des Renaissance- und Barockzeitalters. Sicherlich ist es nicht richtig, einer Kunstgalerie sämtliche Züge eines kulturhistorischen Museums abzufordern. Andererseits besteht die Gefahr, dass das Kunstmuseum nur noch das Weichbild einer Geschichte des „Kunstwerkes“ präsentiert, in der entweder scheinbar der Wille zu steter Neuerung die einzige Triebfeder europäischer Kunstproduktion ist, oder der subjektive Kunstbegriff des heutigen Besuchers als einzige Annäherungsmöglichkeit angeboten wird.

Seit der Aufnahme der Restitutionsverhandlungen und dem Einsetzen des neuen Direktoriums sind aber auch erste Zeichen eines neuen Aufbruchs fest-

<sup>12</sup> ITTU 2003 (wie Anm. 2); dies.: Kunsthistorische Briefe aus der Handschriftensammlung der Hermannstädter Brukenthalbibliothek. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* (Rumänische Akademie, Institut für Gesellschaftlich-Humanistische Forschungen Hermannstadt/Sibiu), 48, 2005, S. 145-151; dies.: Briefe des Prinzen C. Karadja (1889 – 1950) an Michael Csaki (1858 – 1927), Kustos des Brukenthalmuseums. In: *In honorem Gernot Nussbächer* (Consiliul Județean Brașov, Biblioteca județeană „George Barițiu“). Brașov 2004, S. 435-444.; dies.: Scrisori ale lui Theodor von Frimmel adresate lui Michael Csaki, custode al Muzeului Brukenthal între 1901 și 1924. In: *Studia Universitas Babeș-Bolyai*, Historia 3, 48-49, 2003-2004, S. 51-61.; dies.: Muzeul Brukenthal: De la constituirea colecțiilor până în zilele noastre. In: *Convergențe transilvane*. (Forumul Democrat al Germanilor din România). Sibiu 2000, Vol. 9; dies.: „Ich nehme den wärmsten Antheil an allem ...“ Briefe des Kunstgelehrten Theodor von Frimmel an die Kustoden des Brukenthalmuseums in Hermannstadt. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 42/43, 1999/2000 (2004), S. 243-278; Muzeul Brukenthal în prima jumătate a secolului XX, de la modelul central-european la „Muzeul Național Săsesc“. In: *Acta Musei Devensis*. Sargetia XXX, S. 789-794; dies. – ORDEANU, M.: Von den „Kleinen Galeriestudien“ zu den „Skizzen zur Gemäldekunde“: Der Beitrag

der Kunsthistoriker Abraham Bredius, Cornelis Hofstede de Groot und Karl Voll zur Erforschung der Brukenthalschen Gemäldesammlung in Hermannstadt/Sibiu. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 2, 2001, S. 213-235; ORDEANU, M.: Aus der Geschichte des Brukenthalmuseums: In den Geschäftsprotokollen der Kustoden geblättert. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 40, 1997, Nr. 1-2, S. 177-186; ORDEANU, M.: Die Gesellschaft der Freunde des Baron Bruckenthalischen Museums. Ein Museum zwischen finanziellen Schwierigkeiten und Sponsoring. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 38, 1995, Nr. 1-2, S. 69-74; *Studia hist.*, 40, 1995, Nr. 1-2, S. 17-22 (rum.); NÄGLER, D.: Aus der Geschichte der Brukenthal-Bibliothek. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 22, 1979, Nr. 2, S. 104-107.

<sup>13</sup> Zur Kunsthistoriographie vgl. BORN, R.: Victor Roth und Hermann Phleps: Zwei Positionen der deutschsprachigen Kunsthistoriographie zu Siebenbürgen in der Zwischenkriegszeit. In: BORN, R. (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (=Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 1). Berlin 2004. S. 355-380; WETTER, E.: „Siebenbürgisches“ oder „ungarisches“ Drahtemail? Über die Ausprägung eines kunsthistoriographischen Topos. In: *Ibidem*, S. 253-268.

zustellen. Als Reaktion auf den Museumsleitplan hat die Broschüre zur siebenbürgischen Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts einen neuen Titel erhalten: Statt von „rumänischer Malerei im 19. und 20. Jahrhundert“ ist jetzt, unter dem Titelbild eines sächsischen Trachtenmädchens, treffender von „Malerei in Siebenbürgen“ die Rede.<sup>14</sup> Von größerer wissenschaftlicher Relevanz wird nach vielen Jahren der Abwesenheit das neu aus der Taufe gehobene Periodikum des Museums sein. Der erste Band aus der neuen Serie für Kunstgeschichte ist im letzten Sommer (2006) erschienen und enthält Aufsätze in rumänischer Sprache.<sup>15</sup> In Zukunft werden sie allerdings auch in den großen Verkehrssprachen erscheinen.

Es ist vielleicht das Zeichen eines gewandelten Bewusstseins, dass in diesem ersten Band zum ersten Mal in der Geschichte des Brukenthalmuseums ein Aufsatz erscheint, der sich überhaupt dem Thema des Kulturkreises widmet und die Diskussion um Definitionskriterien des Mitteleuropabegriffs auf Rumänien, besonders Siebenbürgen, bezieht.<sup>16</sup> Der Aufsatz referiert diverse Standpunkte aus dem literarischen und kulturphilosophischen Mitteleuropa-Diskurs. Die Autorin zieht einen überraschenden Schluss. Aufgrund der von ihr sukzessive konstatierten Heterogenität der Definitionen spricht sie schlussendlich von ebendiesem Diskurs als „kulturellem Mythos“. Der Glaube an diesen Mythos eine aber alle Kulturen, die

sich dem mitteleuropäischen Kulturkreis zugehörig fühlen wollten. Dabei akzeptiert sie die Ansicht, dass Mitteleuropa sich über einen gewachsenen Wertschatz definiere, den es sich im Durchschreiten einer gemeinsamen Entwicklung durch Mittelalter, Renaissance, Aufklärung, Biedermeierzeit etc. hindurch erworben habe. Siebenbürgen und das Banat werden explizit als zwar periphere, aber zugehörige Regionen Mitteleuropas gerechnet, ein Anspruch, der auch für den Rest Rumäniens als *nachgelagerte Zone* Mitteleuropas erhoben wird. Der Aufsatz rückt also die Frage nach den Gemeinsamkeiten in den Vordergrund, gibt aber keine Begründung der unternommenen Unterscheidung unterschiedlicher Grade der Teilhabe primärer und *nachgelagerter Zonen* Rumäniens an Mitteleuropa. Eine kunsthistorische Argumentation wird nicht angestrebt. In dieser Vereinheitlichungstendenz besteht möglicherweise ein Kontinuum zur transilvanistischen Kunstgeschichtsschreibung der letzten 50 Jahre am Brukenthalmuseum und gleichzeitig eine Parallele zu dem beschriebenen Konzept der Ausstellungspräsentation im Brukenthalpalais. Von zeitlichen und topographischen Eingrenzungen der Anwendbarkeit eines Mitteleuropa-Begriffes bis hin zu den ihnen zugrunde liegenden ideen- und kulturgeschichtlichen Grenzen, z.B. konfessionellen, und ihrer kunsthistorischen Relevanz, reicht der dringende Spezifizierungsbedarf.

<sup>14</sup> MESEA, I.: *Pictura în Transilvania secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea. Sibiu 2004*, <http://www.brukenthalmuseum.ro/publicatii/arta%20ro%20sec%2019.PDF> (28. Juni 2007).

<sup>15</sup> *Brukenthal Acta Musei* (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu/Hermannstadt), 1-2, 2006.

<sup>16</sup> MESEA, I.: *Mitul cultural al europei centrale*. In: *Brukenthal Acta Musei*, 1-2, 2006, S. 113-123.



## Stredná Európa v zrkadle umeleckohistorickej spisby múzea Brukenthal 1948 – 2006

### *Resumé*

V postkomunistických štátoch sa múzeá ešte často vyznačujú charakterom „národnej ustanovizne“, akéhosi média národného sebatpotvrdzovania. Po reštitúcii múzea Brukenthal v prospech evanjelickej cirkvi a. v. (2005) sa toto „národné múzeum“ muselo vyrovnáť s nevyhnutnosťou novej definície vlastného kultúrno-politického programu. Príspevok obhajuje tézu, že jeden z prostriedkov muzeálnej didaktiky, používaný dejepisom umenia komunistického obdobia, prežíva do dnešnej doby: *dekontextualizácia* umeleckých diel vo výstavnom priestore, t.j. pestovanie for-

malistického pohľadu na úkor skúmania sociológie umenia alebo dejín kultúry. Pokúša sa ukázať, že keď sa najnovšie v priebehu reštitúcie objavila na verejnosti otázka premietnutia účasti muzeálnych fondov a v konečnom dôsledku aj celého regiónu Sedmohradska na kultúrnom horizonte „strednej Európy“ do sprostredkovania umeleckého dedičstva múzeom, znamenalo to jeden z prvých krokov ku zmene kurzu smerom od zastaranej kultúrnej politiky národného sebatpotvrdzovania.

*Preklad I. Gerát*

## Ideological Borders and German Art at the Beginning and the End of the Cold War

Joes SEGAL

### Introduction

According to the Dutch journalist Joris Luyendijk, a current joke among international newspaper correspondents refers to the assumed pleasures of peace keeping operations: “*See the world, meet interesting people, and kill them.*” This might be a rather blunt expression of a theoretical insight: cultural identity is constructed by crossing *and* defining borders. Only a romantic belief in a preconceived universal order can interpret “identity” as something essentially “given”. Identity is the dynamic and changeable result of a continuous process of inclusion and exclusion. Without exploration there is nothing to construct, without limitation there is nothing to define.

However, at some moments in history this process seems to freeze into a set of immobile oppositions, such as during the bipolar world order of the Cold War. The role of art and culture during those periods is always ambivalent: on the one hand they contribute to the “official” mental mapping of the world, on the other, they sometimes force open and revitalize ideological borders and identities. So during the Cold War, art and culture played an important role in the process of ideological inclusion and exclusion in East and West, by defining and legitimising but also by contesting the enemy camps of the bipolar world order.<sup>1</sup>

The visual arts make an interesting case in point, in part because of the wide range of possible interpretations of artworks and images.<sup>2</sup> In this contribution I will focus on the role of the visual arts in defining and questioning the borders of cultural identity at the beginning and the end of the Cold War in Germany. First I will look at the way the visual arts were politically used in helping to construct and define the bipolar world order after 1945, which split the nation in two parts. In the second part of my paper, I will comment on the explicit resurgence of West-German Cold War rhetoric in the German art debates after the fall of the Berlin Wall in November 1989, and try to explain this remarkable phenomenon. Why is it that German political reunification was accompanied by a seeming reconfirmation of the artistic borders of the Cold War?

### German art and the beginning of the Cold War

During the first years after World War II, most German artists and intellectuals agreed on the necessity of coming to terms with the recent past and constructing a new political and cultural foundation for life in Germany. Very active in this respect was the *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, which was founded in 1945 and organized a popular

<sup>1</sup> SAUNDERS, F. S.: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London 1999; SCOTT-SMITH, G. – KRABBENDAM, H. (eds.): *The Cultural Cold War in Western Europe 1945 – 1960*. London – Portland (Or.) 2003; CAUTE, D.: *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford 2003, to mention only a few examples.

<sup>2</sup> See in the context of the Cold War for example LINDEY, Ch.: *Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo, 1945 – 1962*. New Amsterdam – New York 1990; STRAUSS, T. (ed.): *Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration?* Munich 1991; STRAUSS, T.: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*. Munich 1995.

front on the basis of antifascism, humanism, tolerance and democracy, attracting artists and intellectuals with a radically different political outlook throughout Germany.<sup>3</sup> At first, the *Kulturbund*, which had its operational centre in the Soviet occupation zone, helped to organize art exhibitions with an open character, combining works by social realists, painters who were marked “degenerate” during the Third Reich, and young abstract painters.<sup>4</sup> Cultural life in all the occupation zones shared this openness and the consciousness of a new start, as can be judged from the many high-level cultural magazines that were published between 1945 and 1948, and which conducted an open public debate across the borders of the occupation zones.

But gradually this spirit evaporated. In the Soviet zone modern artists began to be criticized for their lack of social engagement, and cynical comments by the visitors to a large art exhibition in Dresden 1946, co-organized by the *Kulturbund*, were published affirmatively in East-German newspapers. Modern art works were mocked by quotations such as “visit the exhibition and laugh your head off”, or “nothing but degenerate art” – echoing the very anti-modern rhetoric of national socialist art criticism.<sup>5</sup> After the failure of the 1947 Moscow conference of the Allied secretaries of state on the future of Germany, and even more after the Berlin blockade and air lift of 1948, little to nothing was left of the original intellectual atmosphere of open cultural debate and cooperation. While in the Soviet zone socialist realism became the model for East-German painters and modern (abstract) art began to be attacked as “formalism”, “escapism”, “bourgeois-decadence” and “imperialist cultural barbarism”, the western zones closed their borders for the *Kulturbund* and for artists living and working in the Soviet zone.

It was during the end of the 1940s that modern, especially abstract art, became one of the cultural

symbols of artistic freedom, liberal democracy and anti-totalitarianism. To be sure, this association was at first sight far-fetched. Russian and Italian Futurists had been anything but democratic liberals, and many modern German painters were hardly “progressive” in a political sense. To mention only two examples: Emil Nolde was a convinced national socialist who in letters to the Nazi ministers Joseph Goebbels and Bernhard Rust passionately defended the “purely Germanic character” of his art and thinking;<sup>6</sup> and Willi Baumeister, the abstract painter in the tradition of Kandinsky and the Bauhaus who after 1945 became the very symbol of artistic liberty and humanism, initially had been convinced that the Nazis had been mistaken in turning down his work, and then considered moving to Fascist Italy where his work, he was convinced, would be appropriately honoured.<sup>7</sup> All the same, in a propagandistic sense modern art had two great assets: it was categorically rejected by the Nazis and therefore more or less automatically gained a kind of moral authority; and it was the absolute and visible antithesis of both national socialist and socialist realism. Therefore it helped to explain the world in terms of the theory of totalitarianism, which in the German context meant that the Soviet dictatorship should be conceived as a continuation of the Nazi dictatorship, only with a new rhetorical veil.

So the division of artistic styles seemed to be as clear-cut as during the Third Reich (though, from a Western perspective, with an opposite moral valuation), but in fact the issue was more complicated. In the Soviet Union, socialist realism was canonized and institutionalized in the early 1930s, and became very rigidly circumscribed after Andrei Zhdanov’s notorious decrees of 1946 – 1948, attacking formalism, bourgeois-decadence and Western influences in the Soviet arts.<sup>8</sup> Of course, this rigidity also had its impact on the East-German art world. At the same time, however, the

<sup>3</sup> GLASER, H.: *Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn 1997, p. 105.

<sup>4</sup> HELD, J.: *Kunst und Kunstpolitik 1945 – 1949. Kulturaufbau in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg*. Berlin-West 1981, p. 215.

<sup>5</sup> LINDNER, B.: *Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands, 1945 – 1995*. Cologne – Weimar – Vienna 1998, pp. 72-75.

<sup>6</sup> BARRON, S. (ed.): “Degenerate Art”. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles 1991, p. 319; WASHINGTON LONG, R.-C. (ed.): *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. London 1993, p. 307.

<sup>7</sup> HELD 1981 (see in note 4), p. 384.

<sup>8</sup> CULLERNE BOWN, M.: *Socialist Realist Painting*. London 1998, pp. 222-227.

Cominform invested a lot of money and energy in cultural propaganda, mainly in the form of international conferences on scientific progress and world peace, in order to attract European (and American) intellectuals. Paradoxically, at those international conferences not socialist realists but modern European artists with communist sympathies, such as Renato Guttuso, Fernand Léger and especially Pablo Picasso, were invited and honoured.<sup>9</sup> This was during the very same period when Picasso in Soviet art criticism was portrayed as the ultimate symbol of artistic decadence and the pathological state of mind characteristic of late Capitalism.<sup>10</sup>

However, the very same paradox is to be found in the West. Whereas modern art in West-Germany (and Western Europe) was pushed as the true artistic expression of political progress, freedom and democracy,<sup>11</sup> abstract art was fiercely attacked and imputed at home in the United States. Especially during the heyday of Senator Joseph McCarthy (ca. 1947 – 1953) progressive culture was often directly associated with Communism. A quotation from Congressman George Dondero from Michigan may illustrate the point: “*Modern art is communistic, because it is distorted and ugly, because it does not glorify our beautiful country. Art which does not glorify our beautiful country in plain, simple terms that everyone can understand breeds dissatisfaction. It is therefore opposed to our government, and those who create and promote it are our enemies.*”<sup>12</sup>

It remains an open question whether the American cultural propaganda activities, partly channelled in newspapers and magazines, were instrumental or even helpful in promoting modern art. There is a fundamental historiographical controversy concerning this point, which I will not discuss here since it is not crucial for my argument.<sup>13</sup> But the fact remains that

modern art was canonized in Western Europe, and especially in the FRG, as a symbol of Western cultural identity and freedom – an association which was institutionally confirmed with the organization of the first *documenta* in Kassel (1955), so to speak the artistic corollary of Konrad Adenauer’s course of political and economic *Westbindung*.<sup>14</sup> Modern art seems to have been unfree insofar as it symbolically represented, consciously or unconsciously, a political system that associated itself with “freedom”.

### German art and the end of the Cold War

This seemingly clear-cut association of artistic style with Cold War ideology became more and more ambiguous after 1960, since socialist realism in the GDR and modernism in the FRG, both partly in correspondence with the other East- and West-European countries, underwent considerable changes and modifications. In the GDR, painters of the so-called *Leipzig school* (Werner Tübke, Bernhard Heisig and Wolfgang Mattheuer, among others) developed a multi-layered, complex and individual painting style, pushing the boundaries of socialist realism. Initially, these painters were fiercely criticized by party officials, but their public appeal and relative success with some prominent art critics and collectors in West Germany (Eduard Beaucamp, Peter Ludwig) prompted the party leadership to assume a different position. In the hope of a better cultural standing internationally and some hard currency, in the course of the 1970s the *Leipzig School* was incorporated as official GDR art. All of a sudden, the former outsiders were showered with state awards and privileges. On

<sup>9</sup> See for example UTLEY, G. R.: *Picasso. The Communist Years*. New Haven – London 2000, pp. 101-115.

<sup>10</sup> CULLERNE BOWN 1998 (see in note 8), p. 246.

<sup>11</sup> Compare to RUBY, S.: *Have We an American Art? Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei in Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*. Bonn 1999, passim.

<sup>12</sup> Quoted in CRAVEN, D.: *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent during the McCarthy Period*. Cambridge 1999, p. 98. For Dondero’s congressional speeches on the visual arts, see also HARRISON, Ch. – WOOD, P. (eds.): *Art in Theory*,

1900 – 1990. *An Anthology of Changing Ideas*. Oxford – Cambridge (Mass.) 1992, pp. 654-658.

<sup>13</sup> Compare to SEGAL, J.: *Artistic Style, Canonization and Identity Politics in the Context of the Cold War in Germany, 1947 – 1960*. In: LINDENBERGER, T. – PAYK, M. – STOEVER, B. – Vownickel, A. (eds.): *European Cold War Cultures? Societies, Media and Cold War Experiences in East and West*. New York 2008, forthcoming.

<sup>14</sup> HORN, S.: *documenta I (1955). Die Kunst als Botschafterin der Westintegration?* In: PAULMANN, J. (ed.): *Auswärtige Repräsentationen. Deutsche Kulturdiplomatie nach 1945*. Cologne 2005, pp. 45-61.

the other hand, the relative liberalization of the art world wrought by the Leipzig painters and sanctioned by the political leadership, brought about an artistic emancipation process, which in spite of frantic efforts by the regime proved irreversible. Younger artists began to claim new liberties and to criticize the abuses of the “*real existing socialism*” of the GDR. During the 1980s East-German art largely consisted of critical works in a neo-expressionist style and various experiments with new artistic media and art forms, free from any socialist content. The younger artists had removed themselves almost completely from the ideological basis of dogmatic Marxism-Leninism.<sup>15</sup>

But the Western concept of “autonomous” art also came under pressure from the 1960s onwards. With subversive force, English and American Pop Art introduced elements of mass culture (advertisements, mass media), which conflicted, with the modernist ideal of artistic purity. Supporters of Fluxus tried to overcome traditional boundaries between art and life, Joseph Beuys aspired to a new synthesis of art and political practice. Art works began to leave the museum walls, to comment on suspicious (art) political conspiracies or to confront the public with repressed memories of the national past, and with more than a touch of irony towards traditional Cold-War-rhetoric Gerhard Richter and Sigmar Polke introduced their so-called “*capitalist realism*”.<sup>16</sup> In 1989, as the Berlin Wall came down, the East- and West-German art worlds differed completely from their “origins” in the late 1940s and 1950s.

Nevertheless, after 1989 this obvious truth seemed to be completely forgotten; all of a sudden, East German art was publicly discussed as though nothing at all had changed since the 1950s. A prominent spokes-

man of a bellicose anti East-German stance was the painter and sculptor Georg Baselitz, who had fled the GDR back in 1957 after being rejected at the East Berlin art academy. In an interview in 1990 he stated that all “*real*” artists had left the GDR. With their socialist works, the “*assholes*” who had stayed supported a criminal system and betrayed art by denying her vital elements: fantasy, love and creative madness.<sup>17</sup> More subtle and knowledgeable, but hardly less outspoken was the verdict of Christoph Tannert, in GDR times an oppositional art critic, who played a central role in the German art debates during the 1990s. Tannert did not deny that the Leipzig painters in the 1960s and 1970s redefined socialist realism and that they indirectly had paved the way for younger artists to withdraw themselves from the dogmas of state art, but he reproached them for consciously contributing to the legitimation of a criminal state. However, the younger generation of the 1970s and 1980s fell prey to Tannert’s criticism as well: he conceded that they at least remained loyal to their artistic integrity, but he insisted they could not be viewed as opposition or even dissident artists since they did not criticize the system as such and never connected to the world of official opposition. Moreover, there could not be any serious resistance within these artistic circles in the first place because artists were being strictly observed by the Stasi. As the Stasi archives have shown, some “critical” artists were actually unofficial collaborators (*Inoffizielle Mitarbeiter*) of the secret service.<sup>18</sup>

From many incidents I take three examples that may highlight the art debates of the 1990s. When the director of the Berlin Neue Nationalgalerie, Dieter Honisch, decided in 1994 to dedicate one room of the

<sup>15</sup> For example DAMUS, M.: *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*. Reinbek bei Hamburg 1991; MUSCHTER, G. – THOMAS, R. (eds.): *Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*. Munich – Vienna 1992; FEIST, G. – GILLEN, E. – VIERNEISEL, B. (eds.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 – 1990. Aufsätze, Berichte, Materialien*. Berlin 1996; KAISER, P. – REHBERG, K.-S. (eds.): *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*. Hamburg 1999.

<sup>16</sup> Compare to DAMUS, M.: *Kunst in der BRD 1945 – 1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1995; GILLEN, E. (ed.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*. Berlin 1997, with many references.

<sup>17</sup> “Ein Meister, der Talent verschmäht”. Interview mit Georg Baselitz von Axel Hecht und Alfred Welti. In: *Art*, 6, 1990, pp. 54-72, here pp. 66, 70.

<sup>18</sup> TANNERT, Ch.: “Nach realistischer Einschätzung der Lage...”. Absage an Subkultur und Nischenkultur in der DDR. In: FLÜGGE, M. (ed.): *Der Riß im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*. Dresden – Berlin 1994, pp. 41-48; Comprehensive but sometimes a bit one-sided about official politics, the Stasi and the world of arts in the GDR: OFFNER, H. – SCHROEDER, K. (eds.): “*Eingegrenzt – Ausgegrenzt*”. *Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 – 1989*. Berlin 2000.

museum to the Leipzig painters and their pupils, he was fiercely attacked not only by former East-German dissidents but also by conservative and leftist West-German art critics. One of them maintained that the exhibition boiled down to an insult towards the very people who had endured the state communism of the GDR all those years, and were now to be confronted again with the very same propagandistic pseudo-art.<sup>19</sup>

Four years later, a special arts commission of the German Bundestag (parliament) under the chairmanship of Rita Süßmuth invited artists who had helped to determine the recent history of German art to contribute an artwork to the recently renovated Reichstag building where the German parliament would convene. Alongside a long list of well-known West-German artists such as Baselitz, Lüpertz, Richter and Polke, one living East-German painter was invited: Bernhard Heisig from Leipzig. Again, there followed a storm of protest. Uwe Lehmann-Brauns, cultural speaker of the Christian Democrats in the Berlin parliament, warned that the Federal Republic is not to be conceived as a continuation of the GDR with new borders, and that it should be self-evident in a democracy that the state is not represented by artists, scientists or politicians who were active in the first or the second German dictatorship. According to Lehmann-Brauns, Heisig was no less out of place in the Reichstag than a sculpture by the national socialist artist Arno Breker.<sup>20</sup>

Finally, in 1999 the Schlossmuseum in Weimar invited Achim Preiß to organize a tripartite exhibition under the title *Aufstieg und Fall der Moderne (Rise and Fall of Modernism)*. One part of the exhibition was on show in the Schlossmuseum proper and presented early 20<sup>th</sup> century modern art from Weimar. The other two parts, on view in a modern congress hall, were dedicated to national socialist art in Adolf Hitler's private collection and to "official" and "non-official" art in the GDR. First of all, the organizers made an implicit statement by showing national socialist and socialist art in the same building, safely separated from the highly respected early-modern works. Moreover,

the art from Hitler's collection was presented with much more care than the East-German works. Where the first were hung in one single row on wooden panels and ordered thematically, the second were tightly hung in three rows on top of each other, and attached to a circle of grey plastic partitions, without any other ordering principle than official ownership. This circle was cleft by a straight white wall (imitating the famous propaganda poster for the Russian Revolution by El Lissitzky?) bearing works by dissident artists and those who had fled the GDR. The aim of this arrangement was to show the absolute opposition between "official" and "non-official" art. But in many cases the distinction was far from convincing and very superficial. Actually, the organizers were stuck in an essentialist Cold War interpretation of "modern" as against "socialist" art. This was why even former dissidents such as Christoph Tannert condemned the exhibition which, in the words of West German art historian Eckhart Gillen, expressed "*a unique mixture of stupidity, arrogance and sloppiness*".<sup>21</sup>

## Conclusion

Whereas Thomas Strauss has observed that public communication in the countries of the Eastern block was largely confined, in sublimated form, to the realms of literature, music and art,<sup>22</sup> it is striking in the examples discussed here that East-German art after 1989 was almost categorically condemned, and time and again compared to national socialist art – a revival of the theory of totalitarianism as formulated at the beginning of the Cold War, with a strange neglect of the actual pluriformity and ambiguity of the East German art world since the 1960s.

How can we interpret this amazing resurgence of Cold War rhetoric? First of all, it is important to notice the fundamental difference between 1945 and 1989. After World War II, total military and moral defeat was a collective German experience. All former values, convictions and cultural forms had to be rethought. The whole country was confronted with a

<sup>19</sup> HÜNEKE, A.: Auferstehung des Fleischers. Nationalgalerie, Kunst und Politik. In: *Kritische Berichte*, 3, 1994, pp. 34-38, here p. 34.

<sup>20</sup> KAISER – REHBERG 1999 (see in note 15), p. 458.

<sup>21</sup> GILLEN, E.: Aufstieg und Fall der Moderne. In: *Kunstchronik*, August 1999, pp. 382-386, here p. 384.

<sup>22</sup> STRAUSS 1995 (see in note 2), p. 141.

temporary political and cultural vacuum that was filled within a few years by the now dominant antagonistic power structures of the United States and the Soviet Union with their respective ideologies. German Cold War rhetoric of the late 1940s and 1950s not only contributed to the ideological and cultural border dividing the country, it also served as a means in East and West to distance oneself from the burden of the national past by conceiving of one's own system as a radical break, and suggesting a fundamental historical continuity in the enemy camp. According to the East Germans, the capitalist FRG was a structural continuation of fascist Germany, whereas the West Germans signalled a structural correspondence between the brown dictatorship of Nazism and the red dictatorship of the GDR.

In November 1989, the situation differed radically, since only East Germany suffered a political, economic and moral defeat. West Germans saw no reason at all to doubt their own political and cultural heritage or to conceive of the German reunification as a process of mutual approach and understanding. In 1945 all Germans had to reconfigure their own culture and identity; in 1989 the East Germans were forced to give up their cultural traditions and to fully comply with the existing culture and identity of the FRG. The rhetoric of totalitarianism was used as a crowbar to delegitimize every aspect of socialist culture during the past forty years. This had its repercussions not only on the world of arts but also on symbols of collective memory like street names and monuments.<sup>23</sup> The public controversy over the demolition of the large Lenin statue in Berlin Friedrichshain in 1991, and the official discrediting of this public discussion as proof of a continuing totalitarian spirit among former East Germans, is a case in point.<sup>24</sup>

It seems that the German art debates after 1989 – and more generally discussions about German iden-

tity after reunification – symbolically took over the role of an official naturalization process. Every democratic society has to agree on the conditions for accepting new members as part of the community, not only in terms of political procedures and social security but also in terms of shared values and cultural forms. Heritage and tradition are emotionally important here: one has to be sure that one's own basic assumptions about the world are not fundamentally contested by the extension of the community.<sup>25</sup> Since a ritual process of naturalization was made obsolete by the treaty of unity (*Einigungsvertrag*) of October 1990, the public debate concentrated on the cultural integration process. And it was here that the complexity and ambiguity of historical reality was replaced by a well-ordered universe of clear-cut borders and oppositions: West versus East, democracy versus totalitarianism, Good versus Evil. In such a universe, there is no place for open dialogue and mutual understanding.

Nevertheless, the overall denunciation of East German culture was not uncontested, and some West Germans as well as many East Germans successfully pointed to the relevance of individual experiences and cultural forms in the former GDR. The harshest debates about East German art and culture seem to have come to an end, and some aspects of East German cultural heritage have found their way into the fabric of reunified German society. It might be that the West Germans no longer feel threatened by the influx of large numbers of new compatriots with a radically different history and outlook. However, it is also possible that new cultural borders have taken on a more immediate and threatening relevance: the tensions of present-day multiculturalism, the extension of the European Union and the struggle against international Muslim fundamentalism.<sup>26</sup> It is here that one now encounters the most radically essentialist views of cultural borders and identities.

<sup>23</sup> For streetname politics in reunified Berlin, see VERHEYEN, D.: What's in a Name? Street Name Politics and Urban Identity in Berlin. In: *German Politics and Society*, 15, 1997, No. 3, pp. 44-72. A sharp analysis of the politically relevant new arrangement of the Neue Wache monument in former East Berlin is to be found in MEIER, Ch.: Das Problem eines Berliner Denkmals. In: *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*, 1997, No. 8, pp. 733-743.

<sup>24</sup> GAMBONI, D.: *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London 1997, pp. 79-85.

<sup>25</sup> Compare to TAYLOR, Ch.: Demokratie und Ausgrenzung. In: *Transit*, 14, Winter 1997, pp. 81-97.

<sup>26</sup> A radical reinterpretation of the world in terms of a fundamental clash of world cultures is to be found in HUNTINGTON, S.: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. London 1997.

## Ideologické hranice a nemecké umenie na začiatku a na konci studenej vojny

### *Resumé*

V období po 2. svetovej vojne začali vizuálne umenia, aj napriek svojej kultúrnej „autonómnosti“, hrať symbolickú rolu v rodacom sa bipolárnom svete studenej vojny. Zatiaľ čo umelci v sovietskej okupačnej zóne a následne v NDR boli nútení prijať socialistický realizmus, na umeleckej scéne západných okupačných zón a následne v NSR prevládali tendencie smerujúce k modernizmu a abstrakcii. Tento na prvý pohľad jasný rez medzi umeleckými identitami východu a západu sa však nevyhol paradoxom a postupne tak strácal praktický význam. Aj napriek tomu sa výtvorná rétorika prvej povojnovej dekády, výrazne po-

značená politikou studenej vojny, dočkala po páde berlínskeho múru v roku 1989 radikálnej odvety. Množstvo umelcov, umeleckých kritikov a politikov odsúdilo celú umeleckú scénu NDR ako produkt totalitného režimu a ako takej jej uprelo právo na ďalšiu existenciu v rámci zjednoteného Nemecka. Kým umelecké diskusie v prvých rokoch studenej vojny odrážali tvoriace sa politické bariéry medzi východom a západom, debaty po skončení studenej vojny vyjadrovali v umeleckých pojmoch zložitú komplexnosť integrácie východných Nemcov do NSR.

*Preklad M. Hrdina*





## Gab es eine, oder zwei Avantgarden? (Zur Diskussion um die treibende Kraft der Kunst des 20. Jahrhunderts)

Tomáš ŠTRAUSS

### I.

Die Teilung Europas, besonders bezogen auf die Problematik der Kunst des 20. Jahrhunderts, beschäftigt mich, kann man sagen, lebenslang. Ich kann zur Zeit diesbezüglich aber nichts wesentlich Neues mitteilen und bin so nur in der Lage, auf einige ältere, besonders im Ausland publizierte ausführlichere Beiträge zur Problematik hinzuweisen.<sup>1</sup> Als seiner Art Anfang aller unserer Überlegungen muss man dabei betonen, das weder die heute noch vorherrschende Auffassung über den Zwiespalt oder die Teilung Europas in ein Ost- und Westmodell, noch das Gegenteil dieser Meinung, d.h. die alte und immer aktualisierte Vorstellung von der monolithischen Einheit der modernen Kunstkultur Europas, besonders dann seiner Avantgarden geschichtlich klar und eindeutig belegbar sein können.

Ursprünglich tauchte der Hinweis auf zu den zwei ziemlich unterschiedlichen Entwicklungswegen der Kunst und so auch auf die grundsätzlich verschiedenen philosophischen und ethischen Wertsysteme, nämlich die „westliche“ und die „östliche“ Ästhetik in England der Mitte des 19. Jahrhundert. John Ruskin begründete die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Kunst- und Lebensstilproblematik seiner

Zeitgenossen, inspiriert aus den Erfahrungen und der real bevorstehenden Alltagspraxis des Lebens und der imperialen Kolonialverwaltung in Indien. (Die etwas feinfühligere französischen Ästhetiker bevorzugten in dieser Hinsicht mehr die orientalischen sinnlichen Reize, die Raumauffassung sowie die poetischen Naturschichtungen in der mittelalterlichen Kunst Japans.)

Die vor kurzem stattgefundenene Diskussion über die aktuellen Probleme der Kunstavantgarden Europas war aber geprägt nicht von den ruskinischen oder anderen kulturgeschichtlichen und religiösen Überlegungen und von den so noch bevorstehenden unterschiedlichen Traditionen einzelner Teile unseres Globus' oder, sagen wir, von der oder anderer Auffassung des poetischen und dekorativen, sondern von den durch die aktuelle politische Lage der in Folge nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen realen Machtverhältnisse in Europa.<sup>2</sup> Im engeren Sinn betrifft die bisherige, in Deutschland und anderswo geführte heftige Diskussion so nur die Zeitspanne von 1934, resp. 1949 (d.h. die Zeit, in der in einzelnen Ländern Osteuropas die Ästhetik des „Sozialistischen Realismus“ behördlich durchgesetzt war) bis 1989 (d.h. die Zeit, in der diese Ästhetik dann definitiv zusammenbrach).

<sup>1</sup> STRAUSS, T.: Westkunst – Ostkunst? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 8. 1981; STRAUSS, T.: „Ostkunst“: nur mit Fragezeichen. Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst. In: *Das Kunstwerk*, 38, 1985, Nr. 2, S. 5-32; STRAUSS, T.: „Ostkunst“: ein gesamtphänomenologisches Modell. Einige Bemerkungen zur Kultursoziologie des „Andersartigen“. In: *Idea*, 8, 1989, S. 219-232; STRAUSS, T.

(Hrsg.): *Ost-West. Besondere Gesetze der Kunstentwicklung?* München 1991; STRAUSS, T.: *Zwischen Ost- und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne.* München 1995.

<sup>2</sup> PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jaltu: Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945 – 1989.* Poznań 2005.

Bei bestimmten Verständniss kann man in dieser Hinsicht die kulturpolitischen und in Folge dann auch die ästhetischen Streitfragen der modernen Kunst ausweiten noch bis zum Jahr der russischen Revolution 1917, möglicherweise sogar zur Problematik der „großen“ französischen Revolution aus dem Jahr 1789. Die künstlerische und organisatorische Tätigkeit J. L. Davids und die folgenden programmatischen Initiativen G. Courbets prägen die bis heute noch offenen Fragen der gesellschaftlichen Wirkung der zeitgenössischen Kunst, ihrer treibenden Kräfte und der prägenden (d.h. avantgardistischen) Rolle des Einzelnen im Dienste der Ideen des gesellschaftlichen Neuertums.

Gewiß, der regulierende Eingriff der Kulturbehörden in Namen des idealen (aber auch des „realen“) Sozialismus in einzelnen neo-kommunistischen Ländern Osteuropas war im Kreis der avantgardistischen Künstler erleichtert durch die noch vorhandene Erinnerungen an die neue und authentische Kunst der sowjetischen Revolution sowie der eigenen heimischen Vorkriegsavantgarden (Futurismus und Geburt der Abstraktion, Suprematismus und Konstruktivismus, wissenschaftlicher Formalismus und Strukturalismus usw.). Ja, man kann sogar sagen, dass die ganze Bewegung der Avantgarden – auch die im „unabhängigen“ westlichen Sinn (welcher ist das aber?) – ihre Wurzeln in den revolutionären utopischen Zukunftsplänen und realen Geschehnissen in den Randgebieten Europas der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben.

Nicht zufälligerweise befinden sich so in den ersten Reihen der Vorkämpfer des Neuen besonders die Künstler aus den ökonomisch und politisch rückständigen Ländern Europas, die auf die erwünschte soziale und kulturelle Wende nur noch warten mußten, und für die sie dann risikoreich und hingebungsvoll kämpften. Es geht in erster Linie um die Erneuerer aus Russland mit seinen vielen Randgebieten, dann aus dem ehemaligen Österreich-Ungarn, Polen usw., genauso wie auch aus den armen Ländern Südeuropas, wie zum Beispiel aus dem unruhigen Italien oder Spanien. (Namen sind hier überflüssig einzeln zu nennen. Man braucht sich nur diesbezüglich jedes beliebige Lexikon der Avantgarden des 20. Jahrhunderts aufzulisten!)

Mit Ausnahme Frankreichs und Deutschlands, so wie einzelner umliegender Staaten (z.B. Holland), waren in einzelnen führenden Ländern des allgemeinen Wohlstands und des liberalen Rechts, so z.B. in

England, Vereinten Staaten Amerikas, Kanada und anderswo, die vorhandenen Traditionen (Klassizismus, Romantik usw.) noch gar nicht angefochten. Ohne Zweifel, es waren eben die sozialen und gesellschaftlichen Unruhen und die utopische Hoffnungen auf die gewünschte und noch bevorstehenden revolutionären Veränderungen – und nicht die Stabilität, Rechtmässigkeit, Rationalität und andere bewehrte „westliche“ Werte – die die vorwärtsdrängende wesentlichsten Kunsterreignisse des 20. Jahrhunderts begründeten und begünstigten.

Faktum bleibt, das die spätere sowjetische Bürokratie, entstanden bei der Wende von Lenins- zu Stalinszeiten, vergisst, verheimlicht und unterdrückt die ursprüngliche kulturpolitischen Werte der eigenen Bewegungen. Das Revolutionäre wendet sich zu seinem direkten Gegenteil, zum Restaurativen. Das Konservative und Pseudovölkische so oder anders Instrumentale und Manipulative wird in den späten dreissiger Jahren zur neuen Norm des ganzen gesellschaftlichen Lebens und des öffentlichen Bewusstseins. Die westliche Intelligenz reagiert auf diese Veränderungen verwirrt und unbeteiligt. Im Folge entsteht eine akusale, bis heute noch teilweise falsch und irrtümmlich interpretierte Lesart der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Das ursprünglich programmatisch Stürzende wendet sich so nach bestimmter Zeit in das programmatisch Stabilisierende um. Die Revolution bestenfalls in Reformation.

## II.

Bei der Gelegenheit der nach dem vernichtenden Krieg erneuerten ersten großen Weltausstellung 1958 in Belgien entstanden historischen Billanzausstellung *50 Jahre moderne Kunst*, ebenso wie an allen in der Zwischenzeit etablierten programmatischen Kunstausstellungen, so an der Kasseler *Documenta* und schließlich 1981 an der im Ludwig-Museum Köln installierten *Westkunst* Ausstellung, etablierte sich ein geschichtlich und anderswie nicht begründbarer Mythos über die grundsätzliche Verknüpfung der künstlerischen Avantgarden mit den Hauptidealen der Demokratie, Freiheit, individuelle Selbstverwirklichung, Liberalismus und Toleranz.<sup>3</sup> Mit den ideolo-

<sup>3</sup> GLOZER, L.: *Freiheitsanspruch und Wirkungsgeschichte. Die unverbrauchte Moderne Westkunst*. [Ausst. Kat.] Köln 1981.



1. Anton Jasusch: *Gelbe Mühle*, 1921 – 1924, Öl.

gischen Grundsteinen also, die in ihrer programmatischen Orientierung eben die heutige westliche Welt politisch und rechtlich kennzeichnen.

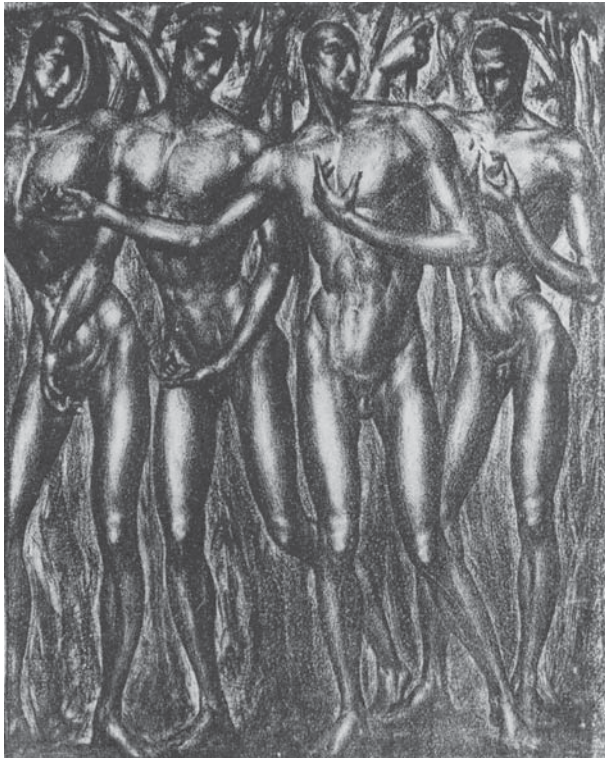
Als ein Paradebeispiel sozusagen der künstlerischen „Moderne“ benennen dabei die Amerikaner, und nach ihnen auch die Westeuropäer, besonders das Beispiel des gewiß bahnbrecherischen Weges von Jackson Pollock. Mit Unrecht. Wie die neuen Forschungen (siehe z.B. die Ausstellung *Siqueiros-Pollock, Pollock-Siqueiros* in der Düsseldorfer Kunsthalle, 1995) überzeugend belegen, die ursprüngliche Grundinspiration des nordamerikanischen Erneuerers kommt aus der Werkstatt des Hitzköpfigsten aus den Reihen der mexikanischen Muralisten und des treuesten Stalinisten zwischen ihnen, des Generalsekretärs der kommunistischen Partei Mexikos David Alfaro Siqueiros. Er beriet den jungen Pollock nicht nur in technischen Werkstattfragen (Schnelligkeit des Schaffensprozesses, Arbeit mit den Lacken und der

Spritzpistole usw.). Er beeinflusste wesentlich dem in der Entwicklung sich noch befindenden ambiziösen und unruhigen jungen Amerikaner auch im wesentlichen Grundzügen seiner Schaffens- und Ideenwelt.<sup>4</sup>

Anstatt die bisherige, an Abbildung und individuelle Ausdrucksweise, an dem Künstler selbst und so oder anders an das Einzelne gebundener Poetik der traditionellen Kunst, versuchen die Mexikaner einen neuen Helden der Geschichte, das anonyme Kollektiv (die Masse sagen wir des Proletariats, das Volk und in Folge dann das „namenlose Selbst“ des Autors) ästhetisch zu etablieren. Die Mexikaner und Pollock waren dabei in der modernen Kunstgeschichte nicht unbedingt die ersten. Nach dem Ersten Weltkrieg entstand im ostslowakischen Košice (Kaschau) eine vorübergehende Herberge vieler Exilanten aus Ungarn, der Ukraine, Rumänien und der heimatlichen Slowakei, die unter Anleitung des aus Prag ankommenden tschechischen Museumsdirektors eine

<sup>4</sup> ŠTRAUSS, T.: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*. Bratislava 1966; ŠTRAUSS, T.: *Apokalypsa*

*XX: východoslovenská moderna 20. rokov*. [Ausst. Kat.] Košice : Galéria Júliusa Jakobyho, 1996.



2. Eugen Krón: *Komposition I. (Männer)*, 1922, *Lithographie*.

merkwürdige eigene Kunstsprache entwickelten. Die kollektive Zielsetzung bestand in der Poetisierung der Menge, oder – wenn wir es so wollen – in der Warnung vor der eruptiven namenlosen Masse.

Als eine Erwiderung auf die blutigen Straßenszenen der französischen Revolution, mit aktuellem Blick auch auf das unmittelbar benachbarte Rußland (K. Bauer), dann der Tragödie und der Opfer des Ersten Weltkriegs (A. Jasusch), ja auch auf die Poetisierung und Heroisierung des Proletariats (E. Krón, K. Sokol, E. Gwerk u.a.), drängt sich hier in den Vordergrund die Problematik des stürmischen, über einzelne menschliche Schicksale und letztendlich alles Konkrete wegfeldenden „übernatürlichen“ Rhythmus. Rhythmus dann als das eigentliche Organisationselement des Weltgeschehens und so auch der neue, sich selbst schon genügende und massgebende Bildinhalt. Der abstrakte Duktus, ursprünglich gedacht als eine Interpretationsart der Weltgeschichte, verselbstständigt sich dabei auch ästhetisch. Was dann die konkrete Kunst- oder Ideengeschichte Mitteleuropas der

zwanziger Jahre betrifft, geschieht dies bei den einzelnen Autoren mit einer ziemlich unterschiedlichen Akzentsetzung und gesellschaftlicher Relevanz.

Für den Idealisten Eugen Krón, den Gründer der ersten hoch professionellen graphischen Ausbildungswerkstatt in der Slowakei (1921 – 1927), war die Aussicht auf die bevorstehende Entindividualisierung der Gesellschaft eine wunderbare und erwünschte Zukunftsvision („Mann der Sonne“, „Die Wahrheit siegt“, „Der Mensch“ usw.). Sein Mitarbeiter Konstantin Bauer ist in dieser Hinsicht nicht so eindeutig. Massenaufstand der Strasse („Robespierres Ansprache“ und andere Blätter aus dem Zeichenzyklus über die französische Revolution, 1927) bringt mit sich, so seine Überzeugung, eine gewaltsame, chaotische und unübersichtliche Weltordnung.

Ein erschreckender Übermensch dreht auf Jasusch's Bild „Die gelbe Mühle“ (1921 – 1924) am Schicksalsrad der Geschichte. Aus den Köpfen der Enthaupteten entstehen riesige bedrohliche Flutwellen. Das bebende Meeressgewitter ist auch der Hauptheld bei Siqueiros („Das Ende der Welt“, 1936). Der aktive Sowjetfreund schiebt das Unwetter aber eindeutig nur den Feinden zu („Geburt des Faschismus“, 1936). Über das, was im eigenen Lager vorgeht, schweigt man. In dieser Gedankenwelt befindet sich in dieser Zeit ungefähr auch der junge Pollock („Komposition mit Figuren und Fahnen“, 1934 – 1938).

Unmittelbaren Einfluß des mitteleuropäischen Expressionismus auf die Mexikaner verkörpert besonders der flammende soziale Idealismus seines Meisters E. Krón voll-ergebener Koloman Sokol. Sein hohes technisches Können in allen Bereichen der zeitgenössischen Graphik, angeeignet auch durch das Studium an der Prager Kunstakademie, beeindruckt die 1936 in Prag sich befindende Delegation des mexikanischen Schul- und Kultusministeriums. Der slowakische Künstler erhielt eine Berufung zum Professor an der Hochschule für Graphik- und Buchkunst in Mexico-City, der er 1937 dann auch folgte. Obwohl D. Rivera und viele andere bedeutende Künstler Mexikos sich an Sokols Wirken später lebhaft erinnerten, ist zweifelhaft, ob eben er alleine das gesuchte Bindungsglied zwischen der Kunst des alten und des neuen Kontinent sein kann.

Die Problematik der realen geschichtlichen und psycho-sozialen Inspirationsquellen bei der Entstehung der Abstraktion und ihre von uns oben skiz-

3. David Alfaro Siqueiros: *Das Weltende*, 1936, kombinierte Technik, 61 × 76 cm. Courtesy of Andrea Marquitt Fine Arts, Boston.



zierte Bindung an die Erwartung eines gesellschaftlichen Umbruchs in Osteuropa bleibt wahrscheinlich in vielen unterschiedlichsten geschichtlichen wie soziologischen Aspekten bis heute offen. Das hindert aber die sich frei hin und dort bewegendes Ideen nicht besonders nach dem Zweiten Weltkrieg stolz und selbstbewußt, ja triumphierend, in die bedeutendsten Kunstmuseen und Galerien der westlichen Welt einzuziehen.

Wenn nach dem selbstzweifelnden Jahr 1968 die im Westen startende Diskussionen über die gesellschaftlichen Botschaften und Folgen der Avantgarden schrittweise ihren heißen und politischen Stachel verlieren, ändern sich auch im Osten – aber auch hier nur schrittweise und langsam – die ehemaligen eigenen Ausgangssicherheiten. So wie vor dem Zweiten Weltkrieg, ziehen dabei auch nach 1945 viele der bedeutendsten Künstler und Intellektuellen Osteuropas nach Paris und Köln, eventuell weiter nach London und New York. So z.B. aus Ungarn Vasarely, Schöffer und Hajdu, aus Bulgarien Christo, aus Po-

len Opalka, aus Tschechien Kolář, aus Rumänien Spoerri aber auch Ionesco und Eliade, besonders dann viele aus der Umgebung von Dresden und Leipzig: Richter, Uecker, Graubner, Staeck, Baselitz, bis hin zum jungen A. R. Penck.

Ihr nachfolgender Einfluß ist aber schon nicht vergleichbar mit der geschichtlichen Wirkung Osteuropas aus der Zeit von Kandinsky, Malewitsch, Chagall, Kupka, Tatlin, Brancusi und Moholy-Nagy. Während in der Vorkriegszeit verdaute der Westen (gewiß, nicht direkt und einfach) die Inspiration des Ostens, jetzt (gewiß, nicht direkt und einfach) scheint die Wirkung in umgekehrter Richtung zu laufen. Die Ausstellung der amerikanischen Kunst in Moskau 1958 wirbelt die heimische Kunstszene Rußlands auf. Abseits von Moskau versucht Oskar Rabin mit ein paar Freunden einen eigenen Weg zu finden.<sup>5</sup> Ernst

<sup>5</sup> ŠTRAUSS, T.: O. Rabin. Maliar z Lianozova. In: *Výtvarná práce*, 17, 1962.

Neizwestnyj und andere folgen. Es entsteht der Begriff der zweiten oder oppositionellen Kunstkultur. Die ursprünglich von Osten nach Westen exportierte Idee der Abstraktion und des Konstruktivismus kehrt (in der Zwischenzeit schon in Moskau, Budapest und Prag beinahe unbekannt) in ihre Heimatländer zurück. Die ehemalige messianistische Ausstrahlung hat sich zwangsweise in die Anpassung an die etablierten Werten „der westlichen Zivilisation“ umgewandelt.

Prägend sind seit Anfang der siebziger Jahre in beinahe allen sozialistischen Ländern bestimmte – mehr kulturelle als reale – Veränderungen. Besonders Polen, wie schon vorher Jugoslawien, bewahrt sich seit 1956 bestimmte Informationsfreiheiten über die dem Osten umgebenden streng verheimlichte Aussenwelt. Auch in Rußland beginnt man mit der Zeit über eine „wissenschaftlich-technische Revolution“ mindestens zu reden. Während die Besetzung der Tschechoslowakei im August 1968 das Land auf Jahrzehnte zurückwirft, scheinen sich bestimmte Lebens- und Schaffensfreiheiten zu verbreiten in Ungarn und im einigen anderen Randgebieten des riesigen Sowjetimperiums. Die bisher verbotenen experimentfreudigen freien Kunsttendenzen drängen stufenweise und vorsichtig tastend auch in die offiziellen Kulturlandschaften Osteuropas hinein.

Der jetzt von Westen nach Osten (und nicht wie vor dem Krieg umgekehrt) laufende, aber auch der innerhalb des Großimperiums hier und dort durchdrängende Informationsfluß gewinnt eine außerordentliche Wichtigkeit. Der zum Schaffen notwendige Abstand, die philosophische und ästhetische Selbstreflexion der eigenen Lage am meisten fehlt. Trotz Überangebot, er fehlt aber auch im freien Westen. Der definitive Zusammenbruch der kommunistischen Weltordnung im Herbst 1989 bedeutet darum auch für die Kultur und Kunst eine entscheidende Wende. So wie die Warenwelt und alles andere am Markt sich befindende, ist auch die moderne Kunst in ihrer letzten Packung jetzt schon überall maßgebend. Die stilistischen Griffe der Kunstwelt von Aljaschka bis, sagen wir, Moldavien scheinen sich anzugleichen oder sogar dieselben zu sein. Wenn ich an die ursprünglichen Tagträume unseres Freundeskreises aus den frühen sechziger Jahren denke, kann man paradoxerweise über einen gar nicht erhofften verwirklichten Traum sprechen.

### III.

Ist er es aber wirklich? „*Wer heute kein english spricht, ist kein Künstler mehr*“, proklamiert verbittert ein zeitgenössischer slowenische Maler. Die globale Standardisierung ist für die Kunst aber kein idealer Zustand. Die Frage ist darum erlaubt: Gibt es heute noch ein – wenn auch nur winzigen – Anlaß, den man als eine Andeutung auf die maßgebenden Wirklichkeiten der Kunst (und nicht nur der Kunst) des 20. Jahrhunderts als einer kompakten Ganzheit verstehen kann? Für einen ehemaligen Vorkämpfer des „nichtoffiziellen“ Kunst Osteuropas ist es in diesem Zusammenhang gewiß nicht leicht, gerade auf das Beispiel der vorher so verhaßten „offiziellen“ Kunst des späten Sozialismus hinzuweisen. Es scheint aber heute, und eben heute, unbedingt notwendig zu sein.

Ich war in den späten achtziger Jahren einer der ursprünglichen Initiatoren der Ausstellung *Europa-Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*, geplant programmatisch vorerst in denselben Räumen (und teilweise auch mit denselben Werken!), wie die ehemalige *Westkunst*-Schau, in den Kölner Messehallen. Bei der schließlich in Bonn 1994 stattgefundenen Ausstellung sind die späteren Organisatoren bei der teilweise noch verständlichen Tendenz, dem Akzent auf das bis jetzt offiziell Verheimlichte zu setzen, aber so weit gegangen, das jedweder Hinweist auf die reale, massenhafte und trotz allem doch prägenden Tatsachen aus dem realen Leben (und der Kultur) „drüben“ dann vollständig fehlte. Bei der konzeptuellen Annäherung beider geschichtlichen Hälfte Europas ist so am Ende die eigentliche substantielle Basis des Verstehens, und so auch der besondere ästhetische Reiz „des Anderen“ vollständig verloren gegangen.

Wenn ich nach bestimmten Kontroversen mit meinem verehrten Kollegen Ryszard Stanislawski aus der Realisation der wahrscheinlich bis heute (schon wegen seines Umfangs) prägenden Ausstellung ausgeschieden bin, war dabei die programmatische Abwesenheit jedes konkreten Beispiels der maßgeblichen Lage (*Kunst des Sozialistischen Realismus*) nur ein äusserlicher Anlass. Wesentlich war der fehlende intellektuelle Abstand zur eigenen Erinnerung, Aufgaben und Möglichkeiten. Die Ausklammerung der realen soziologischen und politischen Geschichte Osteuropas<sup>6</sup> und so auch die Ausklammerung aller am eige-

nen Leibe jahrelang getragenen Irrungen und Irrtümern. Eben dass, was wahrscheinlich interessant und lehrreich für das zur Zeit schon etwas mehr nachdenkliche Publikum Westeuropas sein könnte.

Was das etwas ironisch gesagt „Äusserliche“ betrifft, muß man zugeben, dass es eben die in der Ausstellung nicht gezeigten offiziellen Staatsmonumente und Auftragswerke, und nur teilweise oder gar nicht die anderen, im Untergrund versteckten und uns Ästhetern nahe liegenden „Protestwerke“ waren, die die alltägliche Optik aller unseren Städte und das besondere Weltbild der ganzen Epoche prägten. Der Nonsens dieser Werke ist dabei möglicherweise sogar auch ästhetisch aussagekräftig. Man muß nur alle bis heute noch vorherrschenden avantgardistischen Interpretationsstereotypen der zeitgenössischen Kunst verlassen. Bei der noch „drüben“ verfassten Samizdat-Publikation *Slowakische Variation der Moderne* (Bratislava 1978 – 1979) versuchte ich einen, gewiß ungewollten stilistischen Zusammenhang zweier damals führender Repräsentanten der heimischen Kunstszene, dabei Mitglieder einer und derselben Generation, aufzuzeigen.

Der mit den Pariser Neorealisten um P. Restany verbundene Alex Mlynárčik war gewiß die ästhetische Raffinesse und die Eleganz selbst. Poesie der Andeutung. Der zweite, der führende „Nationalkünstler“ und Träger aller nur möglichen Staatsauszeichnungen, Ján Kulich, dann Beispiel einer auch in undemokratischen Verhältnissen seltener Kraft zur unkultivierten Direktheit und Grobheit. Der herrschenden Willkür. Und trotzdem. Die charakteristischen Zeitbezüge beider in ihrer Ausgangsprogrammatik so unterschiedlichen Künstler sind in rein ästhetischer Hinsicht nicht übersehbar. Den auf dem 15 Meter Sockel erhöhten riesigen Lenin-Kopf irgendwo in der slowakischen Provinz begründet der Staatsbildhauer mit dem Hinweis auf die „Ideenwelt“ oder die „Unendlichkeit des Kosmos“. Die Frage stellt sich: Eine konzeptuelle Kunst also, eventuell auch dann, wenn der Künstler selbst über ähnliche Zeitmerkmale und Ästhetik nichts weiß und nichts wissen will?

Wir geben zu, es ist möglicherweise nur unser eigener, ausschließlich „subjektiver“ Beitrag zur Pro-



4. Jackson Pollock: H. M. Porträt, 1945, Öl auf Leinen, 91,4 × 109,2 cm. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

blematik des Zeitgenössischen.<sup>7</sup> Ist aber nicht eben das (d.h. die Provokation unserer Sehgewohnheiten) die eigene Aufgabe der Tätigkeit eines gelegentlichen Kritikers und Ausstellungskurators? Die Analogien des massgebenden mit dem programmatisch Andersartigen gehen dabei weiter. Bei der Einweihung eines Monuments für einen Helden aus dem Zweiten Weltkrieg ist – wie es bei ähnlichen Staatsakten üblich war – die Plastik selbst von aufgestellten uniformierten Soldaten und Polizisten umrahmt. Bei der Präsentation des Ereignisses in der Presse fehlte darum notwendigerweise der Hinweis nicht, dass eben „das“ in der Mitte (und nicht die in den historischen Uniformen gekleideten Soldaten links und rechts) das eigentliche Kunstwerk ist. Der zur Zeit im Westen vorherrschende Hyperrealismus läßt herzlichst grüßen! Und neben ihm, sagen wir, auch ein Claus Oldenbourg und die aktuelle amerikanische Pop Art.

Bei einem anderen, im Modell vorgestellten Entwurf unseres Bildhauers („Jánošík für Terchová“, Hydronalium 3 Meter hoch, arch. D. Kuzma, 1980) ragt die in der Definitive bis 30 Meter hoch geplante Gestalt eines mittelalterlichen Räubers über die dichten, bisher unangetasteten Wälder der Nordslowa-

<sup>6</sup> *Europa-Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel und Osteuropa.* [Ausst. Kat.] Bonn : Bundeskunsthalle, 1994.

<sup>7</sup> ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny.* Bratislava 1992 (Samizdat 1978 – 1979).



kei heraus. (Im Vergleich dazu erreicht die New Yorker Freiheitsstatue ohne das Postament 46,5 Meter!) In Langschäftern unseres nationalen Helden sind Bushaltestellen eingeplant. In den in die umliegende Umgebung weit geöffneten „Augen“ Restaurants für die Touristen. In seinem spitzen Räuberhut sind für das ganze Mitteleuropa (so nach Polen usw.) ausstrahlende Radio-, Fernseh- und meteorologische Sendungsstationen vorgesehen. Auch wenn die führenden Parteifunktionäre des Landes ihre Unterstützung für das Projekt nicht verheimlichten, blieb der Entwurf wegen der aktuellen Finanznot nicht verwirklicht. Leider, fügt ein für die zeitgenössische Kunst begeisterter Kommentator dazu.

Der am riesigen Hammer steiff stehende Angehörige einer Arbeitermiliz (1973) war schon kein utopischer Entwurf mehr, sondern ein an den wichtigsten Strassenkreuzungen Bratislavas real stehendes Mahnmahl. Mahnmahl für alle, die das riesige Gewehr des anonymen Mannes vielleicht vergessen könnten. Bei allen willkürlich Bewaffneten re-

det man im Westen, im einen rechtlichen Staat also, über das uns alle bedrohende Gangstertum. Die legendären „Chicagoer Verhältnisse“ (die Anwohner der neben dem Mahmal gleich beginnenden riesigen Wohnsilos der Stadt sollten sie nicht vergessen!) waren bis noch vor kurzem in Osteuropa für alle unmittelbar lebendig.

Der deutsche Begriff „Mahnmal“ ist, so scheint es, außerordentlich aussagekräftig. *„Die Monumentalität ist nicht eine Frage des Maßstabs, sondern der Eigenart der Ideen, die das Kunstwerk tragen“*, betont begeistert, aber dabei voll treffend, der Biographist unseres Staatskünstlers.<sup>8</sup> Ein Staatskünstler, der in seiner Zeit wahrscheinlich repräsentativ war für den ganzen ehemaligen Ostblock. Den Ostblock der Rechtslosigkeit, der monumentalen Willkür des Einzelnen und so, wie schon gesagt, des Gangstertums also. Vergessen wir es nicht: Die Kunst redet bezeichnenderweise auch dann und dort, wann und wo sie es wahrscheinlich ursprünglich gar nicht beabsichtigt hat.

---

<sup>8</sup> PETRÁNSKY, E.: *Ján Kulich*. Bratislava 1983.

## Jedna alebo dve avantgardy? (K diskusii o hybnej sile umenia 20. storočia)

### *Resumé*

Pôvodne v Anglicku 19. storočia zaužívané kultúrno-zvykotvorné a estetické rozlišovanie dejín umenia na „východné“ (viď India) a „západné“ (viď materské krajiny kolonializmu) je v 20. storočí podmienené novými a reálnymi politickými danosťami. Na rozdiel od ustálenej a málo premenlivej kultúry stabilných západných krajín, podmieňuje spoločenská skutočnosť východnej Európy nevyhnutne rozdielne impulzy myslenia a tvorby: nádej na revolučnú zmenu, sny a utopické očakávania iného zajtrajška.

Avantgardy majú svoje ideologické a spoločensko-historické korene takto v ekonomicky, ústavno-právne a ináč menej rozvinutých krajinách východnej a južnej Európy. Situácia sa po druhej svetovej vojne mení. Spočiatku málo povšimnuté umenie je odrazu a nehistoricky stotožnené so (západnými) ideami demokracie, individualizmu a slobody. Symbol týchto nových

interpretácií, Američan J. Pollock, kotví však myšlienkove skôr v revolučnom Mexiku tridsiatych, či v Košiciach dvadsiatych rokov.

Bilancujúce výstavy k problematike avantgárd (Bonn 1994 a iné) tieto ideologické a sociologické skutočnosti obchádzajú. Novým faktom isteže je, že tvorivé podnety putujú dnes viac zo západu na východ a nie opačne. Všetko sa pritom unifikuje a štandardizuje. Pokiaľ ide o prezentáciu umenia z bývalých socialistických krajín je dominantný dôraz na experimentujúce a nekonvenčné tendencie posledných desaťročí skresľujúci. Realizované a plánované spupné „oficiálne“ monumenty (J. Kulich), odrážajúce zvrátenú realitu a vkus svojej doby, sú pritom nie menej príznačné než mnohé špičkové a poetické „undergroundové“ výkony z tých istých čias (A. Mlynárčik).



## Re-writing History, Re-drawing Maps. Central Europe in the Global Story of Art

Mária ORIŠKOVÁ

Talking about borders in art history and in particular in Central Europe seems to be a very rich and complicated task. At least one has to think about whether to use the notion of border as a metaphor, a symbolic figure or in a geographical sense as a *border* on the map. Moreover, borders in art history/historiography of art might be discussed towards the methodology of discipline and the new interdisciplinary approaches transgressing the disciplinary borders. Nevertheless, the ambition of my paper will be:

1. to re-examine the problematics of art geography in the era of globalization and to focus on new “postmodern” geographies and the “spatial turn”;
2. to discuss the map in/of art history through a case study of the DuMont’s *Atlas of World Art* (2004) as the latest attempt to write the global history of art;
3. to talk about map as a representation of space and the representation of Central Europe within the Atlas.

### Globalization and the cultural flow

In the shadow of my thoughts lurks, of course, the issue of globalization. Discussing various dimensions of globalization German sociologist Ulrich Beck argues that “*one constant feature is the overturning of the central premiss of the first modernity: namely, the idea that we live and act in the self-enclosed spaces of national states and their respective national societies even if globalization*

*means that borders become markedly less relevant to everyday behaviour in the various dimensions of economics, information, ecology, cross-cultural conflicts and civil society. {...} Money, technologies, commodities, information and toxins ‘cross’ frontiers as if they did not exist.*”<sup>1</sup> The notion of economic globalization as well as a new virtual economy and its money-flow is the central issue but there are other sub-forms of globalization under discussion. Social and cultural geographers have been similarly concerned with the globalization of cultural flows, mostly in relation to transnational migration and a “common global culture” as a very problematic concept. The notions of flow, fluidity,<sup>2</sup> fluid spaces instead of a fixed space/place, mobility, deterritorialisation, unbelonging and non-spaces, relational networks as the opposite of natural/constant or absolute/Cartesian spaces demonstrate the axiomatic shift or even the end of traditional social geography. Some theorists of cultural globalization have also considered in depth the problems of articulating the relationship between the global and the local<sup>3</sup> and the problems of “hybridisation” and the “glocal”. Anyway, in arguing that globalization redefines the local rather than reducing its significance plays today the key role in cultural geography. Recent debates on contemporary global art and cultures have re-opened the issue of geography. Kevin Robins in his challenging essay “Tradition and Translation” claims that “*geographical reconfigurations are clearly central to contemporary economic and cultural transformation*”.<sup>4</sup> Edward W.

<sup>1</sup> BECK, U.: *Čo je globalizácia? Omlyby globalizmu. Odpovede na globalizáciu*. Bratislava 2004, p. 20.

<sup>2</sup> See BAUMAN, Z.: *Tekutá modernost*. Praha 2002.

<sup>3</sup> See FEATHERSTONE, M. (ed.): *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London 1990; FEATHERSTONE, M. – LASH, S. M. – ROBERTSON, R. (eds.): *Global Modernities*. London 1995.

Soja suggests that we are now seeing the formation of new *postmodern* geographies within which it may be space more than time that hides consequences from us, the “making of geography” more than the “making of history” that provides the most revealing tactical and theoretical world.<sup>5</sup> Nowadays renewed interest in the notion of space or so-called “spatial turn” in social sciences and humanities is a new organizing principle interconnecting the economic and cultural transformations.

### Toward a Geography of Art

What is decisive for us now, is the question of the impact of globalization on the humanistic discipline of art history. Art historiography as a primarily historical science prioritizes time (chronology) over space, even if the space has been inseparable from the whole concept. Art history traditionally explores works of art by country, nation-state, region or metropolis, not only by periods and styles. The connection of geography with history is obviously not a new direction in thought.<sup>6</sup> Geography of Art (or *Kunstgeographie*) developed a long time ago. Recently Thomas DaCosta Kaufmann in his excellent book *Toward a Geography of Art* (2004) has been examining geographical approaches in art history from early antiquity to the present day. This timely and important contribution to art history reestablishes the *spatial* dimensions of the discipline. Different perspectives in the past and in the present have opened the new spatial thinking in art history and visual culture. Moreover, in the era of globalization the geographical concept matches the ideas of identity, problems of artistic regions and artistic metropolises, as well as the problem of diffusion, reception, circulation or *mestizaje*. As Kaufmann puts: “*Contemporary geographers argue that philosophical concepts of space need to be challenged before the new geography they envision can be established. This questioning of older notion of space constitutes an important part of the self-defined new geography [...]. Some of its practitioners also specifically invoke philosophers, including Derrida and*

*Foucault. Much as older arguments about time and history have been deconstructed, this self-defined ‘postmodern’ development in geography rejects an older notion of space as unvarying.*”<sup>7</sup> Perhaps Foucault’s important recognition that for a long time “*space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile...and time, on the contrary was richness, fecundity, life, dialectic*”, made sense for postmodern geographical reorientation. Now it is axiomatic, that spatial relations affect and reflect social relations and that location makes a difference to the constitution of subjectivities and identities. Thus the term *space* (as flows and relations) and *place* (locations) are what define geography. A geographical imagination spans the spatial scale from the body to the globe [...]. What holds together this ambitious agenda of postmodern geography is the idea of *connections*: the links between places at a range of spatial scales that produce the particularity of any single place.

The new move towards more culturally and geographically nuanced work across the social sciences and humanities (including art history) has been recognizable, as well as the shift away from grand narratives with the emphasis on universal theories. Telling art history in a teleological manner or essential/universal categories is no longer acceptable for any of us. Until now a lot has been done in Western art historiography and methodology to reconfigure the borders of the discipline of art history and open it towards the new interdisciplinary field of visual culture as well as visual anthropology/anthropogeography – different “turns” – not only the “linguistic turn” in the 1960s but the visual, cultural as well as the “spatial turn” have to be mentioned in order to understand the situation of opening the field of art history towards global art/culture or world art/culture. The “spatial turn” complementary to “cultural turn” even in art history represents the new sensitivity to geographical and cultural difference. Question of space mean not only questioning the old notion of space and the time/space relationship in arts and culture but questioning the contemporary diversity of arts

<sup>4</sup> ROBINS, K.: Tradition and Translation: National Culture in its Global Context. In: *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*. Eds. D. BOSWELL – J. EVANS. London – New York 1999, p. 17.

<sup>5</sup> See Edward Soja in: ROBINS 1999 (see in note 4), p. 16.

<sup>6</sup> See DACOSTA KAUFMANN, T.: *Toward a Geography of Art*. Chicago – London 2004.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 2.

and cultures, for example within exhibitions (from *Magiciens de la Terre* to *Documenta 11*) and a range of publications or encyclopedic projects. It seems that “geography matters” and the far-reaching spatialization of the critical imagination and a distinctively post-modern and critical human/cultural or artistic geography is taking shape.<sup>8</sup>

### Atlas of World Art and cartographic images

The departure for spatialization in art history takes different shapes: one possible approach is represented by a very special encyclopedic project – the *Atlas of World Art* (2004) edited by British art historian John Onians and 68 contributors (archeologists, anthropologists and art historians) from all around the world. The book cover bears the text: The Atlas maps cumulative traces of humankind’s artistic activity and demonstrates the importance of physical and political geography for the history of the world’s art. This stunning volume is the first to treat the art of the whole world from prehistory to the present day and to show the importance of natural, social, economic and political factors in shaping artistic activity. The Atlas is divided into seven parts, each devoted to a specific time period:

- I. Art, Hunting and Gathering (40 000 – 5000 B.C.);
- II. Art, Agriculture and Urbanization (5000 – 500 B.C.);
- III. Art, War and Empire (500 B.C. – A.D. 600);
- IV. Art, Religion and the Ruler (600 – 1500);
- V. Art, Exploitation and Display (1500 – 1800);
- VI. Art, Industry and Science (1800 – 1900);
- VII. Art, Ideas and Technology (1900 – 2000).

Each section opens with a timeline for that period bringing together important dates from across various cultures. Within each section, the spreads are organized by four broad geographical regions: the Americas, Europe, Africa, and Asia and the Pacific. With 300 full-colour maps, as well as commentaries and illustrations, the Atlas is a comprehensive volume.

Primarily based on maps and combining the spatial factor with time/chronology the book treats the art from the whole world and gives the true *global story of art*. The Atlas starts at 40 000 B.C. and ends at A.D. 2000, with the maps stuffed with depictions

of natural resources, human settlements, archeological excavations, trade routes, transfers, migrations, borders of empires, kingdoms or nation-states, religious movements, wars, invasions as well as significant works of art, ethnographic objects from different periods and contemporary artistic movements, styles, schools, museums and galleries. Accompanying text provides plenty of details on how the art of particular geographical regions or cultural groups changed with economic, ecological and political situations.

Using maps as its basic visual tool, the Atlas could be considered a kind of cartography of art history. Compared with the similar *Atlas of Western Art History* published 1994 – which limited its coverage to the Western world, including colonial Latin America – the *Atlas of World Art* published in 2004 is an attempt to avoid Eurocentrism. The Atlas results in an overview of history of the whole world art by all geographical continents, regions or countries. Even if the subject matter of maps varies greatly and there is an inherent unevenness and a great disparity of objects, one must confess that the “gargantuan task” to represent all art production around the globe is an attempt for co-evality of arts and cultures. Still, there are several questions at stake: the confusing concept of art without differentiating historically charged “high art” in the Western sense from primitive/ethnic, post-ethnic, postcolonial or contemporary global art. This diversity could be – possibly – understood as representing art production without implicating a universal human subject (which in art history means Western, male and white). The second question is whether the map is the right tool for fulfilling the assumed justice and *co-evality* in the arts – much discussed terms in our global age.

In the case of the atlas, the map is certainly a logical tool, which prevails in the book. The historiography of art often uses maps, which mostly illustrate the text. Cartographic methods in the traditional sense in art history, archeology and ethnography imply objective knowledge by means of registration, classification and representation. In the past this approach has been associated with positivist models of spatial sciences and the “quantitative revolution” and with

<sup>8</sup> See SOJA, E. W.: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London 1989.

ideas about mimetic representation of a transparent, knowable world whereby a mirror can be held up to reflect reality. Even re-drawing maps always meant addition, improvement, new objective knowledge. In his book *The Power of Maps* Denis Wood asks: “*Mirror, window, objective, accurate, transparent, neutral: all conspire to disguise the map as a ...reproduction...of the world, disabling us from recognizing it as a social construction which, with the other social constructions, brings that world into being out of the past and into our present. Preeminent among these disguises is the general reference map, the topographic survey sheet, the map, which without a point of view, gives us the world ...as it is. Is any myth among cartographers more cherished than that of this map’s dispassionate neutrality?*”<sup>9</sup>

According to Stefan Muthesius, “*traditional cultural geography was understood in terms of natural sciences and began with the search for the definition of genius loci and continued with the romantic and symbolist searches for the serious and sincere expressions or signification of essences concerning the work of artists, historical periods, as well as of countries or smaller localities.*”<sup>10</sup> The claimed essentiality as well as impartiality has been challenged recently in many ways. Generally speaking, post-positivist approaches suggest that the process of representing the world is intimately bound up with the world that is being represented. In these terms, it is thought to be impossible to reflect reality through mimetic representation because the very process of representation is inseparable from the subject that is being represented. It is clear that maps too, are not impartial, neutral representations of “reality”, they do not mean so-called disinterested knowledge. Maps work for serving interests. Even if they considered to be scientific tools of data turned into images/signs, maps do not portray the world and facts in it. The taxonomy of the map is created/invented by map-makers<sup>11</sup> and the knowledge of the map is a social construction with the particular interests. We have to admit, as Denis Wood puts, that “*the map as an eye where the eye too no more than selectively brings into being*

*a world that is socially construed.*”<sup>12</sup> An aura of truth and exactness masks the interests of the map.

Coming back to DuMont’s *Atlas of World Art* – the author claims to present the global range of artistic expression. Pulling together a staggering range of detail, the organization of facts and selection is unavoidable. Here the first selection comes with the continents as the main organizing principle. As usual, in the Atlas too, visual and spatial art historical classification begins in the USA. Robert Nelson in his critical essay “The Map of Art History”<sup>13</sup> analysing Western classificatory mechanisms in the libraries and survey publications argues that in spite of periodic revisions, the initial structural organization of global space remained: The United States and a particular region within it continue to be the position from which the rest of the world is viewed. Nelson designates its “classificatory gaze” which is hierarchical and perspectival: “[...] *it proceeds as if looking across the United States from somewhere in New England (Nelson ironically adds that it is the Ninth Avenue in New York), first south, then west. Outside the national borders the classificatory gaze turns north to Canada and then south. Appearing next in view is Europe, where the exceptions to alphabetical order are telling. Listed first is Great Britain, with which the US has that ‘special relationship’ [...]. Next the gaze turns toward Asia, but this is Asia seen from Europe, not America, and therefore ordered from east to west. Asia might just as logically have been observed from the Pacific coast of the US, or west to east... Inserting Africa between Asia and Australia, the system effectively divorces Australia and the Pacific Islands from Asia.*”<sup>14</sup>

The geopolitics of art historical publications also bears the national category because of contemporary national states and national identity, which is connected to national heritage. Even in the age of globalization there is the fiction of a stable national identity, which is constantly re-created through the national styles in the arts. Moreover, Western national narratives continue to be confirmed by the newly emerging nation-states (in Africa or elsewhere) even

<sup>9</sup> WOOD, D.: *The Power of Maps*. New York – London 1992, p. 22.

<sup>10</sup> MUTHESIUS, S.: Kunstgeographie revamped?. In: *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*. Ed. K. MURAWSKA-MUTHESIUS. Warsaw 2000, p. 20.

<sup>11</sup> WOOD 1992 (see in note 9), p. 18.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>13</sup> NELSON, R.: The Map of Art History. In: *Art Bulletin*, 79, 1997, No. 1, pp. 28-40.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 32.

today by following the nineteenth-century European practice.<sup>15</sup> In the Atlas in different periods different nation states or empires within continents played an important political, economic and cultural role.

The spatial and the chronological dimensions of the Atlas when compared with the World Wide Web look of course old fashioned. Electronic library gives endless links and cross-referencing while traditional maps are limited and highly selective. Cartography and mapmaking must be able to communicate by using more or less pre-given system of signs. The *Atlas of World Art* as a kind of topographic art historical survey puts together very disparate information because the traditional cartographic symbolic system/agenda of graphic codes does not differentiate between invasion, expansion, traveling, import, export or transfer of artistic styles and movements (everything is marked by an arrow). The resulting compromises do not satisfy: maps seem to be reductive and leveling out such different discourses as the slave trade and the art trade. So, even if we appreciate depiction of circumstances, social, political and economic context in the map of arts, a sort of misunderstanding keeps going on in a sense of strategic essentialism. Nevertheless by closer reading the maps disclose how “intercultural dialogue” has been made through commodity flow. For example the map of Netherlands ca. 1750 depicts the export of goods – tapestries, paintings, prints, books, altars, sculptures and cabinets of curiosities objects meanwhile the import comprises goods like ebony, ivory, gold, silver, diamonds, tortoiseshell and marble. The map of Africa from the same period (1500 – 1800) reads the export of slaves, gold, ebony, ivory, fur, spices, oil and the import of textiles, clothing, horses, wine, glassware, ironware/products, sculptures of saints and crucifixes.

Talking about crossing borders by trade routes, export, import of commodities also implies so-called *transfers* – as a kind of very neutral term. Within the Atlas we can find, for example transfer of American native people’s objects (kachina dolls, masks, quilts, beadworks, baskets and totems) from the US West coast and Southwest coast to International World Expositions (*Pan American Exposition*, 1901) and to natural history museums on the East coast (Smithso-

nian Institutions, 1858). At the same place – in the wealthiest part of the world, the US East coast – European art, purchased from France, Netherlands, Germany and Italy (Vermeer, Botticelli, Tizian, Rafael, Barbizon school or European avant-garde), has been accumulated or “transferred” because of investment of money into art and foundation of private collections, museums and galleries. Here – in the *Atlas of World Art* – art flow means money flow.

### The Atlas of World Art and Central Europe

Writing the global story of art in terms of space and time (or geohistory on the map) is not an easy task. In the Atlas, Central or Eastern Europe is on the map, too. There is the map of Eastern Europe and Southeast Asia from 600 to 1500, Europe from 1500 to 1800, Southeast Europe and separately Poland and Lithuania from 1500 to 1800, Austria-Hungary and Southeast Europe from 1800 to 1900 and Eastern Europe from 1900 to 2000.

When we focus only on Central Europe in the last two centuries the maps seem to be interesting reading. The artistic map of Austria-Hungary and Southeast Europe from 1800 to 1900 is based on the idea of the European metropolis. This is a precondition of modern civil society, culture, cultural contacts, urban infrastructure and the lifestyle of the West. Within the Austrian-Hungarian Monarchy there are five metropolises: Vienna, Budapest, Prague, Krakow and Lvov. The map also depicts several provincial towns which have an opera house, theatre or a museum. Within this multi-ethnic state we can read ethnic languages, different religions and folk art (Volksforschung). There is almost no “high art” just ethnicity and smaller regions. As Thomas DaCosta Kaufmann has noted in his book, especially in the chapter “Artistic regions and the problem of artistic metropolises: questions of (East) Central Europe”: “*There Prague or Budapest might readily come to mind. But it is difficult to find any such metropolises much before the First World War. It is even more difficult to discover, especially in eastern Central Europe, any artistic metropolises, as they have been defined, before the nineteenth century.*”<sup>16</sup> In this sense

<sup>15</sup> See ERRINGTON, S.: *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Los Angeles – London 1998.

<sup>16</sup> DACOSTA KAUFMANN 2004 (see in note 6), p. 158.



to get deeper insight into this theme it would be interesting to follow David Crowley with his specific theme of “peasants in the city” or Robert Musil’s Kakania.<sup>17</sup>

Highly interesting is the representation of Eastern Europe from 1900 to 2000. There are three maps: the map of modern times and avant-garde movements until 1939, the map of emigrant/exile artists and the map of Eastern Europe under Communism. While the first map appears like a space “invaded” by different styles (de Stijl, Cubism, Futurism, Constructivism, Expressionism...) coming from outside of Central Europe, the third map is a colonized territory marked by pale red – the color commonly used for colonies on the maps. The countries behind the Iron Curtain as the border are depicted as the space of heavy industry, totalitarian art and architecture as well as modern and experimental architecture and several centers of modern art (Prague, Budapest, Bucharest, Ljubljana and Skopje). This is a completely disempowered space incompatible with the world outside. But saying with Kasia Murawska (a Polish art historian based in London): “*I don’t want to lament*

*on the absence of the arts east of Berlin and west of Moscow from the mainstream Western art histories. Indeed, some of the most blatant gaps, especially those in the repertory of the twentieth-century ‘-isms’ have already been filled, not without the familiar rhetoric of rediscovery boasting the conquest of another ‘terra incognita’, claimed by some Western publications on East (Central) European modern art. What is alarming even today is the absence of East Central European art in the dominant narratives.”*<sup>18</sup> Strategies of representation (not only the acceptance and reception) are limited, representing the “Second Europe” as non-urban, underdeveloped or backward. It is actually an empty space without flow. On one hand there is the rhetoric of the “New Europe” today, Europe without borders or globalized space within which happened that Eastern Europe is on the map, on the other hand there are no visible distinctions – primary features (lack of exoticism mentioned by several occasions) identifying the East European “Other” (the key word for postcolonial discourse). Kasia Murawska calls it “*the trauma of un-belonging*”.<sup>19</sup> The term of “unbelonging” paradoxically belongs in the postmodern geographies I have indicated at the beginning of my paper.

---

<sup>17</sup> CROWLEY, D.: The Peasant in the City: Embroidery in Writings on Architecture in Austria-Hungary around 1900. In: *Borders in Art 2000* (see in note 10), pp. 128-137.

<sup>18</sup> MURAWSKA-MUTHESIUS, K.: Welcome to Slaka: Does East (Central) European Art Exist?. In: *Third Text*, 18, 2004, No. 1, p. 25.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 26.

## Prepisovanie histórie, prekresľovanie máp. Stredná Európa v globálnom príbehu umenia

### Resumé

Cieľom tohto príspevku bolo poukázať na to, ako sa v ére globalizácie „chová“ jedna z humanitných disciplín, nazývaná dejiny umenia, ako sa reštrukturuje alebo prispôsobuje, pretože si to vynucuje nový globálny poriadok. Otázka možného písania „globálneho príbehu“ umenia, v ktorom sa stále častejšie obracia pozornosť nielen k časovej osi histórie/histórií, ale aj k osi priestorovej, geografickej, reflektuje príspevok na príklade nedávno vydaného *Atlasu svetového umenia* (*Atlas of World Art*. Ed. J. ONIANS. Köln : DuMont, 2004).

Globalizácia priniesla opúšťanie idey ohraničených priestorov národných štátov, pretože „*peniaze, technológie, komodity, informácie či toxické látky nepoznajú hranice*“ (Ulrich Beck). Toky/fluidita nefunguje iba v rámci ekonomických vzťahov, ale i v sociálnej a kultúrnej oblasti, kde sa tiež objavili niektoré nové pojmy ako vzťah medzi globálnym a lokálnym, mobilita, deterritorializácia, relačné networky či hybridizácia. Teoretici kultúrnej globalizácie otvorili v nedávnej dobe množstvo otázok, ktoré sú aktuálne a užitočné i pre dejiny umenia. Nová geografia umenia (napr. Thomas DaCosta Kaufmann) ráta s prehodnocovaním chápania svetového umenia, resp. kultúr v rôznych podobách a prístupoch, uznávajúc „priestorový obrat“ (ako komplementárny ku „kultúrnemu obratu“).

Jedným z možných odrazových mostíkov k tzv. spacializácii aj v dejinách umenia je i spomenutý *Atlas svetového umenia*, ktorý pozostáva v prvom rade z máp. V nich sa odohráva nielen globálny príbeh umenia (od praveku po súčasnosť), ale prízvukuje sa aj dôležitosť klimatických, ekonomických, sociálnych i politických faktorov. Na chronologicky usporiada-

ných mapách sa nachádzajú okrem umeleckých diel aj obchodné cesty, transfery umeleckých predmetov, migrácia, vojny či invázie. Tento gigantický kartografický projekt globálnych dejín umenia možno považovať za pokus o „zrovnoprávnenie“ všetkých výtvorných prejavov ľudstva a vytvorenie spravodlivejších, globálnych dejín umenia. Napriek tejto evidentnej snahe zostavovateľov, Atlas má jeden zásadný problém, ktorým je predpoklad, že mapa je neutrálnou, nestrannou reprezentáciou „reality“ a znamená nezainteresované poznanie, zabúdajúc na to, že mapy vždy slúžili a slúžia istým záujmom. Mapa je spoločenskou konštrukciou a je selektívna, aj napriek dojmu absolútnej pravdivosti a presnosti (Denis Wood). Selekcia v rámci Atlasu bola nevyhnutnou požiadavkou a tak na základe istých kritérií v ňom dominujú „západné klasifikačné mechanizmy“ (Robert Nelson). Taktiež limitovanosť grafických znakov a kartografických kódov znemožnila jasne oddeľovať také zásadné diskurzy ako obchod s umením a obchod s otrokmi, rovnako ako import, export alebo cestovanie, násilné vpády či ukoristenie umeleckých diel.

Pri čítaní máp východnej Európy (obzvlášť v 20. storočí) nachádzame tento priestor buď ako prázdny, alebo ako kolonizovaný (označený bledočervenou farbou, ktorou boli v mapách vždy znázornené kolónie). Rétorika „Novej Európy“, bez hraníc či idey otvoreného globálneho priestoru tu nenašli reálne rozmery, práve naopak – východná Európa nielenže nemá žiadne viditeľné znaky, ale naďalej prežíva svoju „traumu, že nepatrí nikam“ (Kasia Murawska-Muthesius).

Preklad autorka



## Von der Verschiedenheit künstlerischer Ästhetiken und Bildpolitiken sowie kuratorischer Herangehensweisen in der Gegenwartskunstszene Mitteleuropas

Andrea DOMESLE

Im folgenden Beitrag werden die Grenzen der Kunstgeschichte Mitteleuropas aus Sicht der kuratorischen Praxis und anhand von Kunstwerken der jüngsten Gegenwart aus Deutschland, Österreich, Polen und Tschechien analysiert. Die Analyse bezieht sich auf die Ausstellungstournee „Zur Tektonik der Geschichte“, die von dem Wiener Künstler Martin Krenn und der deutschen, bei Wien lebenden Autorin des Beitrags initiiert wurde.

Einer der Ausgangspunkte der Überlegungen bei der im Herbst 2005 begonnenen Ausstellungstournee war die vermutete Unterschiedlichkeit von kuratorischen Sichtweisen sowie die festgestellten Unterschiede von künstlerischen Herangehensweisen und Formulierungen, die aus der Herkunft von ehemals „Ost“ bzw. ehemals „West“ resultieren und die auch heute noch, trotz aller Internationalität des Kunstbetriebs, bestehen. D.h., selbst in den letzten ca. fünf Jahren entstandene Kunstwerke beziehen sich auch auf das künstlerische Sprachsystem ihres kulturellen Kontextes, obwohl die derzeit international verwendeten künstlerischen Stile und Medien allorts bekannt sind aufgrund leichter Zugänglichkeit von Verbreitungsmedien bzw. häufig unternommener Reisen der Kulturschaffenden.

Die Thematik der Ausstellung „Zur Tektonik der Geschichte/On Tectonics of History“ ist das Darstellen des Einflusses einer prägenden Epoche der jüngeren Vergangenheit im heutigen Europa anhand von Exponaten der bildenden Kunst. Aufgezeigt werden sollen die Intentionen und Bildpolitiken sowohl der Künstlerinnen und Künstler als auch der von ihnen teilweise analysierten historischen Bildquellen in Form von Fotografie und Film. Dieses sensible, immer noch

stark emotional belastete und brisante Thema hat es nahe gelegt, mit einer offenen Struktur, d.h. mit eines sich bei den einzelnen Stationen wandelnden Exponatenbestandes und der Ko-Kuratorenschaft zu arbeiten.

Der Kern der Ausstellung war zuerst im Forum Stadtpark Graz vom 24. 11. 2005 – 15. 1. 2006 zu sehen. Aufgrund der Kapazitäten konnte das Thema nur punktuell bearbeitet werden, so dass Schwerpunkt auf Deutschland und Österreich, speziell Graz gelegt wurden. Dieser Kern der Ausstellung wird in den Stationen anderer Länder durch weitere ortsspezifische Inhalte erweitert. Es kommen im Tourneeverlauf unter Beteiligung der lokalen Kuratorinnen bzw. Kuratoren weitere Exponate hinzu, welche die Spuren und den Einfluss der Geschichte aus Sicht der jeweiligen beteiligten Länder darlegen. Es wurden solche Länder ausgewählt, die verschiedene unmittelbare historische Erfahrungen beitragen können. Für jede Station wurde ein ortsspezifischer Teil entwickelt und weitere Künstlerinnen und Künstler eingeladen, extra dafür neue Arbeiten zu schaffen.

Grund der Integration von ausländischen Ko-Kuratorinnen war: Gerade bei dem gewählten Thema, das in den meisten Ländern Mitteleuropas von politischer Brisanz ist, wollen die Initiatoren nicht nur ihre Perspektive zeigen bzw. sich allein ermächtigen, eine Auswahl von Exponaten und Künstlerinnen und Künstlern anderer Länder zu treffen. Angenommen wird, dass die jeweilige nationale kulturelle und soziale Erfahrung sehr prägend auch für den wissenschaftlichen Blick ist. Diese Arbeitsweise entspricht nicht der gängigen kuratorischen Praxis, die stark auf Einzelpersonen und deren Individualhandschriften baut.



1. Martin Krenn: *Riesenrad*. Aus „*Misplaced Histories – eine Recherche*“, 2005.

Gemeinsame Arbeitsziele waren: 1. Die Aufnahme von künstlerischen Positionen, die noch nicht so bekannt sind. 2. Das Möglichmachen und die Integration von differierenden künstlerischen wie mehreren kuratorischen Standpunkten in den einzelnen Stationen. 3. Ein sensibler und rücksichtsvoller Umgang mit nationalen Befindlichkeiten und kulturellen Kontexten.

Beteiligt waren bis jetzt Ausstellungsstationen in Graz, Ústí nad Labem und Gdańsk. In Österreich gab es ein auslösendes Moment für die Idee der Ausstellung: Es war das so genannte „Österreich-Jahr 2005“ mit Feierlichkeiten zu sechzig Jahre Ende des Zweiten Weltkrieges und fünfzig Jahre Staatsgründung. Das offizielle Geschichtsbild proklamierte „Österreich als erstes Opfer Nazideutschlands“. Offizielle Projekte feierten das Land und fokussierten im Wesentlichen die Zeit ab 1945. Die Zeit des Nationalsozialismus wurde dabei – abgesehen von alterna-



2. Gustav Metzger: „*To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938*“, 1996/98.

tiven Projekten – großteils ausgeblendet. Die Ausstellung in Graz war somit politisch motiviert. Es gab Ortsbezüge der jüngeren wie älteren Kunstwerke, die eine konkrete Auseinandersetzung mit der lokalen Geschichte ermöglichten. Martin Krenn (geb. 1970 Wien, lebt in Wien) gehört zu einer jüngeren Künstlergeneration, die im ehemaligen „Westen“ nach 1968, nach z.B. Hans Haacke (geb. 1936 Köln, lebt in New York), Gustav Metzger (geb. 1926 Nürnberg, lebt in London) – beide wurden in Graz zusammen mit Peter Weibel als Vertreter der älteren Generation gezeigt, seit ca. zehn Jahren ihr künstlerisches Werk fast ausschließlich politischen Themen widmet. Auch Klub Zwei (gegründet 1992 von Simone Bader, geb. 1964 Stuttgart, und Jo Schmeiser, geb. 1967 Graz, leben in Wien) zählt hierzu. Die meisten in Graz gezeigten Exponate nahmen direkt auf konkrete politische Ereignisse Bezug. So z.B. die Bodenarbeit „*Historic Photographs: To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938*“ von Gustav Metzger aus dem Jahr 1996/98 oder „*Und Ihr habt doch gesiegt*“, eine Fotodokumentation der Installation an der Mariensäule in Graz von 1988 von Hans Haacke oder die Fotoserie „*Misplaced Histories – eine Recherche*“ von Martin Krenn. Dies gilt somit sowohl für die Kunst der 1970er und 1980er Jahre, als auch die jüngst entstandene. Historische Aufnahmen, die Ereignisse dokumentieren, werden zitiert bzw. werden an ihrem Ort als Situation nachgestellt (so von Joachim Seinfeld, geb. 1962 Paris, lebt in Berlin: „*Wenn Deutsche lustig sind – Dokufiction: Asch*



3. Zdena Kolečková: Außeninstallation „Luftschutz“. Aus der Serie Shelter, Forum Stadtpark Graz, Winter 2005/2006.

1938“ aus dem Jahr 2005). Die Künstlerinnen und Künstler beziehen sichtbar Stellung und achten auf „Political Correctness“, d.h., dass ihre Aussagen sind nicht offen für andersartig politisch motivierte Interpretationen. Dies bringt jedoch mit sich, dass das ästhetische Erscheinungsbild geprägt ist von einem Purismus, der bei vielen auf konzeptuellen Stilmitteln beruht: Häufig sind Texte (in Verbindung mit Fotografie, Video oder Objekt) oder das gesprochene Wort (beim Video) wesentlicher, den Inhalt konstituierender Bestandteil des künstlerischen Werkes. Kritisch könnte man auch anmerken, dass diese künstlerische Sprache „kopflastig“ erscheint. Sie lässt fast keinen Platz für Poesie und freie Assoziationen.

Zweite Ausstellungsstation war das Center for Contemporary Central European Art (CCCEart) an der Faculty of Art and Design of J. E. Purkyně University, Emil Filla Gallery in Ústí nad Labem (1. 11. – 15. 12. 2006). Ko-Kurator war Dr. Michal Koleček, der die tschechischen Teilnehmer vorgeschlagen hat. Auffallend ist bei diesen, dass die Anspielungen auf die betreffende Geschichte eher allgemeiner Art sind und durch Zitieren von Emblemen, Schrifttypen, Worten – so „Luftschutz“ von Zdena Kolečková (geb. 1969, lebt in Ústí nad Labem) oder „wiedregeburť“ (Falschschreibung ist intendiert) von Michaela Thelenová (geb. 1969 Chomutov, lebt in Ústí nad Labem) – oder Gesten auf die Geschichte Bezug genommen wird. Die Bezüge werden somit eher auf ästhetischer Ebene und nicht, wie bei den zuvor genannten deutschen bzw. österreichischen Künstlerin-



4. Joachim Seinfeld: Wenn Deutsche lustig sind – Dokufiction: Asch 1938, 2005.

nen und Künstlern, auf direkter inhaltlicher, argumentativer Art hergestellt. Eine eindeutige politische Positionierung ist den Kunstwerken nicht zu entnehmen. Die Künstlergruppe Rafani z.B. vermengt in ihrer mehrteiligen Installation „Böhmerwald“ emotionale Sprüche mit Volkskultur und Märchenhaftem. Diese Arbeiten besitzen eine poetische Offenheit, welche die Interpretation nicht eindimensional einschränkt.

Die dritte Station war das WYSPA Institute of Art in Gdańsk (17. 3. – 29. 4. 07). Mit der Ko-Kuratorin Aneta Szyłak, hat man sich für die Hinzunahme von Werken von Grzegorz Klaman (geb. 1959 Nowy Targ, lebt in Gdańsk), Artur Żmijewski (geb. 1966 Warschau, lebt in Warschau), Maciej Toporowicz (geb. 1958 Białystok, lebt in New York), Robert Kuśmirowski (geb. 1973 Łódź, lebt in Lublin) und Piotr Uklański (geb. 1968 in Warschau, lebt in New York und Warschau) entschieden. Die letzten vier genannten Künstler verwenden in ihren Videos



5. Rafani: *Böhmerwald*, Installation *Ústí nad Labem*, Emil Filla Gallery in *Ústí nad Labem*, 2006.

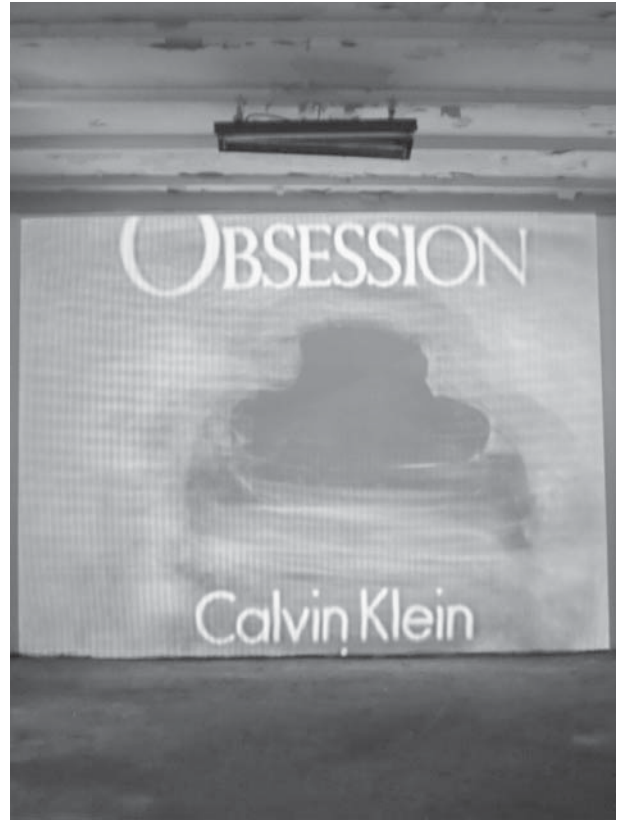
bzw. der Fotografie bzw. dem Buch Zitate der Werbung, Filmindustrie und historischer Bildquellen (das künstlerische Verfahren deckt sich somit mit dem Großteil der gezeigten aus Deutschland, Österreich und Tschechien). Die polnischen Beispiele unterscheiden sich wiederum von den zuvor genannten Exponaten. Die Bezüge zur Geschichte sind konkreter als bei den tschechischen Exponaten, d.h., es sind bestimmte Orte oder Situationen wieder zu erkennen. Trotzdem wird die Interpretation bewusst nicht ganz festgelegt und eine Mehrdeutigkeit einkalkuliert. Die Künstler positionieren sich zumindest nicht so eindeutig politisch wie österreichische bzw. deutsche Künstlerinnen und Künstler. Artur Żmijewski z.B. spielt mit der Ästhetik der Vergangenheit, ohne sich von ihr zu distanzieren, und verbindet diese gleichzeitig mit poetischen Filmbildern. Grzegorz Kłaman geht in seiner multimedialen Installation „Memory Monument“ (1999) von einem Denkmal in Gdańsk

aus, das jedoch durch seine Abstrahierung der Form und Entfernung der Inschriften ins Überzeitliche eingeordnet wird. In der polnischen Station war es möglich, auch einen kunsthistorischen Bezug zur Rezeptionsgeschichte des Landes herzustellen: Das von Piotr Ukleński gezeigte Buch *The Nazis* erschien zuerst 1999. Bei der erstmaligen Präsentation der gleichnamigen Bilderserie in der Warschauer Galerie Zachęta im Jahr 2000 gab es durch ein Kunstattentat einen Skandal, womit diese im ganzen Land diskutiert wurden.

Als Fazit der kuratorischen, multinationalen Zusammenarbeit ist folgendes festzustellen: Die Interpretation von Gegenwartskunst basiert natürlich immer auf Wissen, auch auf Kenntnisse von kunstfremden Bereichen. Vermittelt werden können Fakten oder Lebensumstände, auf die Bezug genommen wird, ebenso einzelne verwendete Bildzeichen der künstlerischen Arbeiten können abgeleitet und er-



6. Piotr Ukleński: *The Nazis*, 1998. Ausstellungsinstitution Gdańsk, 2007.



7. Maciej Toporowicz: *Obsession*, 1999. Ausstellungsinstitution Gdańsk, 2007.

klärt werden. Doch diese Nachvollziehbarkeit stößt auf Grenzen, wenn es um nationale Befindlichkeiten, individuelle Empfindlichkeiten oder kulturelle Sensibilitäten geht. Diese wirken sich sowohl auf die künstlerischen als auch kuratorischen Konzepte als auch die Betrachtung aus. Sie lassen sich nur bedingt durch Wissen aneignen. Jahrzehntelange unterschiedliche Lebenszusammenhänge lassen sich nicht im einige Stunden oder Tage dauernden wissenschaftlichen Austausch nachholen.

Die Arbeitsstruktur der multinationalen Ko-Kuratoren­schaft hat sich insofern bewährt, als sie verhindert hat, dass eine einseitige Auswahl der Exponate und Analyse des Themas stattgefunden hätte. Nicht nur die persönlichen Vorlieben, sondern auch die kulturelle Prägung hätte die Auswahl der Expo-

nate vereinheitlicht und das finden lassen, was die eigene „Brille“ diktiert. Alle Beteiligten sind Kompromisse eingegangen und haben nicht im Ganzen ihre ursprünglichen Vorschläge durchgesetzt. Die Ausstellung hat somit eine inhaltliche wie optische, stilistische Vielstimmigkeit erreicht. Im gegenseitigen Erfahrungsaustausch ging es letztendlich auch um soziale Grundhaltungen der Akzeptanz und des Zulassens.

Dieser Text bezieht Gedanken von meinen Kollegen Martin Krenn und Dr. Michal Koleček und meiner Kollegin Aneta Szyłak mit ein. Er wäre ohne sie in dieser Form nicht möglich. Ihnen gebührt mein großer Dank ebenso wie Anton Lederer (vormals Direktor des Forum Stadtpark Graz) und Margarethe Makovec, beide vom Kunstverein „rotor“ in Graz.



## O odlišnosti umeleckých estetík, obrazových politík a kurátorských prístupov na súčasnej umeleckej scéne strednej Európy

### *Resumé*

Príspevok opisuje skúsenosti s realizáciou putovnej výstavy „O tektonike dejín“, ktorú autorka pripravila v spolupráci s videnským umelcom Martinom Krennom. Výstava, zameraná na obrazové interpretácie nedávnych dejín sa konala najskôr v Grazi. Pri jej reprízach v Ústí nad Labem a v Gdaňsku doplnili miestni kurátori (Michal Koleček a Aneta Szyłak) diela podľa vlastného výberu. V odlišných podobách vý-

stavy, realizovanej medzinárodným tímom kurátorov, sa tak prejavila špecifická estetická aj politická senzibilita rozličných národných prostredí, ako aj individuálne prístupy kurátorov. Vznikol tak priestor na výmenu skúseností o hraniciach, ktoré dodnes rozdeľujú strednú Európu.

*Výber a preklad I. Gerát*

---

Prof. PhDr. Ján BAKOŠ, DrSc., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovakia, dejubaja@savba.sk

Prof. PhDr. Milena BARTLOVÁ, CSc., Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Czech Republic, bartlova@mail.muni.cz

Dr. Marina DMITRIEVA, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, Luppenstr. 1b, D-04177 Leipzig, Germany, dmitriev@rz.uni-leipzig.de

Dr. Andrea DOMESLE, MAS, freelance curator and art critic, Kleinschweinbarth 39, A-2165 Drasenhofen, Austria, a\_domesle@aon.at

PhDr. Ivan GERÁT, PhD., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovakia, ivan.gerat@savba.sk

Prof. Dr. Vladimir P. GOSS, Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet u Rijeci, Sveučilište u Rijeci, I. Klobučarića 1, 51000 Rijeka, Croatia, vgoss@aol.com

Dr. Zsombor JÉKELY, Iparművészeti Múzeum, IX. Űllői út 33-37, 1450 Budapest, Pf.3., Hungary, jekely@gmail.com

Dr. Jeannie J. LABNO, Centre for Continuing Education, University of Sussex, Brighton, East Sussex, BN1 9QQ, United Kingdom, J.J.Labno@sussex.ac.uk

Dr. Marie LIONNET, Université Paris-Est Marne-La-Vallée, Cité Descartes 5, bd Descartes, Champs sur Marne, 77454 Marne-La-Vallée, Cedex 2, France, marielionnet@yahoo.com

PhDr. Martin MÁDL, PhD., Ústav dějin umění, Akademie věd České republiky, Husova 4, 110 00 Praha 1, Czech Republic, madl@udu.cas.cz

Prof. Dr. Ernő MAROSI, Magyar Tudományos Akadémia, Roosevelt tér 9, 1051 Budapest, Hungary, marosi@office.mta.hu

Mgr. Jozef MEDVECKÝ, CSc., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovakia, dejumed@savba.sk

Prof. Dr. Sergiusz MICHALSKI, Kunsthistorisches Institut, Eberhard Karls Universität Tübingen, Bursagasse 1, 72070 Tübingen, Germany, sekretariat-khi@uni-tuebingen.de

Mária ORIŠKOVÁ, PhD., Katedra teórie a dejín umenia, Vysoká škola výtvarných umení, Hviezdoslavovo nám. 18, 814 37 Bratislava, Slovakia, oriskom@marta.sk

Dr. Joes SEGAL, Departement Geschiedenis en Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht, P. O. Box 80125, 3508 TC Utrecht, The Netherlands, joes@segalbijvoet.dds.nl

Prof. Tomáš ŠTRAUSS, Grösslingová 10, 811 09 Bratislava 1, Slovakia

PhDr. Jana ZAPLETALOVÁ, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, 771 80 Olomouc, Czech republic, janazapletalova@hotmail.com

Frank-Thomas ZIEGLER M.A., Staatsgalerie Stuttgart, Postfach 10 43 42, 70038 Stuttgart, Germany, f.ziegler@staatsgalerie.de

Prof. Dr. Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland, tlenek@amu.edu.pl