SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

MIČ 49019

CS ISSN 0044-9008

ars

1/1993

ARS 1/1993

časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied

Hlavný redaktor:
Ján Bakoš
Výkonný redaktor:
Jozef Medvecký
Redakčná rada:
Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry
Jazyková úprava nemeckých textov *Kuno Schumacher*
Technická redaktorka:
Eva Koubeková
Adresa redakcie:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, 811 08 BRATISLAVA 1
tel./fax: 07/373-428

Obsah

ŠTÚDIE

Jaromír Neumann: Zu den Anfängen Georg Raphael Donners. Unbekannte Werke G.R. Donners in Budischau (Budišov)? 1
Jacek Dębicki: Madonna aus Krużlowa 46
Ingrid Ciulisová: Lesk a bieda slovenskej kunsthistórie I. (Slovenský dejepis umenia 1918 – 1938) 66

MATERIÁLY – SPRÁVY – RECENZIE

Mária Pötzl-Malíková: František Portenhauser – bratislavský staviteľ 1.polovice 18.storočia 76
Anna Petrová-Pleskotová: K činnosti rakúskej maliarskej školy na Slovensku v 18. storočí 84
Dušan Búran: Poznámka k levočskej nástennej maľbe 90
Dana Bořutová – Danica Šoltésová: Tradícia a experiment. (V MAK-u znovu otvorené) 93
Danica Šoltésová: Emil Belluš – paralely 95

Na obálke:
Anjel na oltári zámockej kaplnky v Budišove, okolo 1723. Foto Milan Hofer, Moravské zemské muzeum Brno (k štúdii J. Neumanna)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Ročné predplatné 144,– Sk, jednotlivé čísla 48,– Sk. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám.Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám.Slobody 6, SK–810 05 Bratislava, Slovak Republic.

© SAP – Slovak Academic Press, 1993

ARS 1/1993

Journal of the Institute for History of Art
of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:
Ján Bakoš
Editor:
Jozef Medvecký
Advisory board:
Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry
German Language Redactor: *Kuno Schumacher*
Technical redactor:
Eva Koubeková
Adress of editor's office:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, SK–813 64 Bratislava
tel./fax: 07/373-428

Contents

STUDIES

Jaromír Neumann: On the Beginnings of G.R. Donner's Work ... 1
Jacek Dębicki: Madonna from Krużlowa 46
Ingrid Ciulisová: Slovak History of Art 1918–1938 66

MATERIALS – INFORMATIONS – REVIEWS

Mária Pötzl-Malíková: F. Portenhauser – Builder of the 1st Half of the 18th C. in Bratislava 76
Anna Petrová-Pleskotová: On activity of Austrian Painting School in Slovakia in the 18th C. 84
Dušan Búran: Note on the Mural Painting of Levoča 90
Dana Bořutová – Danica Šoltésová: Tradition and Experiment .. 93
Danica Šoltésová: E. Belluš – Parallels 95

On the cover:
Angel from the Altar of the Chapel in Budišov-Castle, about 1723. Foto Milan Hofer, Moravské zemské muzeum Brno (to Study by J. Neumann)

Published three times a year. Subscriptions Sk 144,– a year. Single copies Sk 48,–. Applications from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK–810 05 Bratislava, Slovak Republic

© SAP – Slovak Academic Press, 1993

Zu den Anfängen Georg Raphael Donners

Unbekannte Werke Georg Raphael Donners in Budischau?

JAROMÍR NEUMANN, *Praha*

Das Städtchen Budischau (Budišov)* liegt in der Nähe von Trebitsch, etwas abseits vom Verkehr, auf der Böhmisch-Mährischen Höhe, in einer einst zum großen Teil mit Wäldern bedeckten, doch schon früh ziemlich dicht besiedelten Gegend und ist von stillen Hügeln mit Gebüsch und Remisen sowie langgezogenen Hochflächen umgeben, die von Teichen belebt sind. Aus dem Boden aufragende große, grobe Felsbrocken, die die Hochflächen einsäumen, erinnern an die frühe Vergangenheit. Archäologische Funde aus der Zeit der Urnenfelder sind hier keine Seltenheit. Budischau selber gleicht einem langgezogenen Dorf, das außer der Dominante seiner Kirche aus der Ferne urbanistisch nicht gerade anziehend ist. Wenn der Besucher hier jedoch mit offenen Augen umhergeht, ist er überascht. Die zahlreichen Bildwerke aus der Zeit des Barock und ihre hohe Qualität stellen dem Kunsthistoriker beunruhigende Fragen, dies um so mehr, weil in der bisherigen Fachlietratur über den Ort nur wenig zu erfahren ist.[1]

Die zweischiffige Kirche in Budischau wurde – der lokalen Tradition zufolge – von der Trebitscher Benediktinern gegründet. Dafür spräche das Patrozinium der Himmelfahrt Mariae und des beliebten Benediktinerheiligen Gotthard. Zwei romanische Fenster mit Laibungen aus hellem Granit, an der Südseite der Kirche, an einer vom Dachboden des Südschiffes aus zugänglichen Stelle, bestätigen den mittelalterlichen Ursprung ebenso wie das frühgotische Gewölbe der Sakristei, einer ursprünglich gotischen Kapelle an der Nordseite der Kirche; der zisterziensisch-burgundischen Form zufolge ist es an den Anfang des 13. Jahrhunderts zu datieren. Das gotische Langhaus ist jünger, es wurde erst 1414 vollendet. Vielleicht noch auf romanischen Grundmauern wurde der mächtige, von weitem sichtbare Turm errichtet, dessen charakteristiche Form 1540 auf dem ersten Stadtsiegel zu sehen ist.

Budischau wurde wohl Ende des 12. oder zu Beginn des 13. Jahrhunderts von Budiš von Namiest gegründet; im Jahre 1234, als es im Besitz des Tas von Budischau war, wird der Ort in einer Urkunde König Přemysl Ottokars II. erwähnt. Bereits am 14. September 1538 erhob Ferdinand I. den Ort zur Stadt und bald danach, 1540, wurde das erwähnte Siegel angeschafft.

An der Kirche gegenüberliegenden Seite des Ortes befindet sich das Schloß, eine schon im 13. Jahrhundert erwähnte, ursprüngliche Wasserburg, umgeben von Wassergraben und zwei heute bereits ausgetrockneten Teichen. Die geschlossene Blockform des Renaissanceschlosses mit einem rechteckigen Hof und außergewöhnlich starken Mauern erinnert deutlich an die mittelalterliche Anlage. Der im Barock ausgeführte Umbau, von dem die einfache, doch wirkungsvolle Fassade und die Innenausstattung zeugen, führt uns in die zweite und wichtigste Entwicklungsetappe, in die Blütezeit der Gemeinde, der unser Interesse gilt. Ein Erbschaftsstreit zwischen Mitgliedern der Familie Waldstein der Trebitscher Linie hatte für Budischau eine neue, künstlerisch fruchtbringende Ära zur Folge. Als die Schwester des Karl Ernst von Waldstein, die mit dem obersten Hofmeister der Kaiserin Wilhelmine Amalie, Josef Ignaz Paar (1660–1735) vermählte Maria Anna von Waldstein (1680–1744) beschloß, im erwähnten Erbstreit zurückzutreten und sich – gemeinsam mit ihrer Schwester Rosina Katharina – mit einer finanziellen Abfindung für die Herrschaft Trebitsch zu

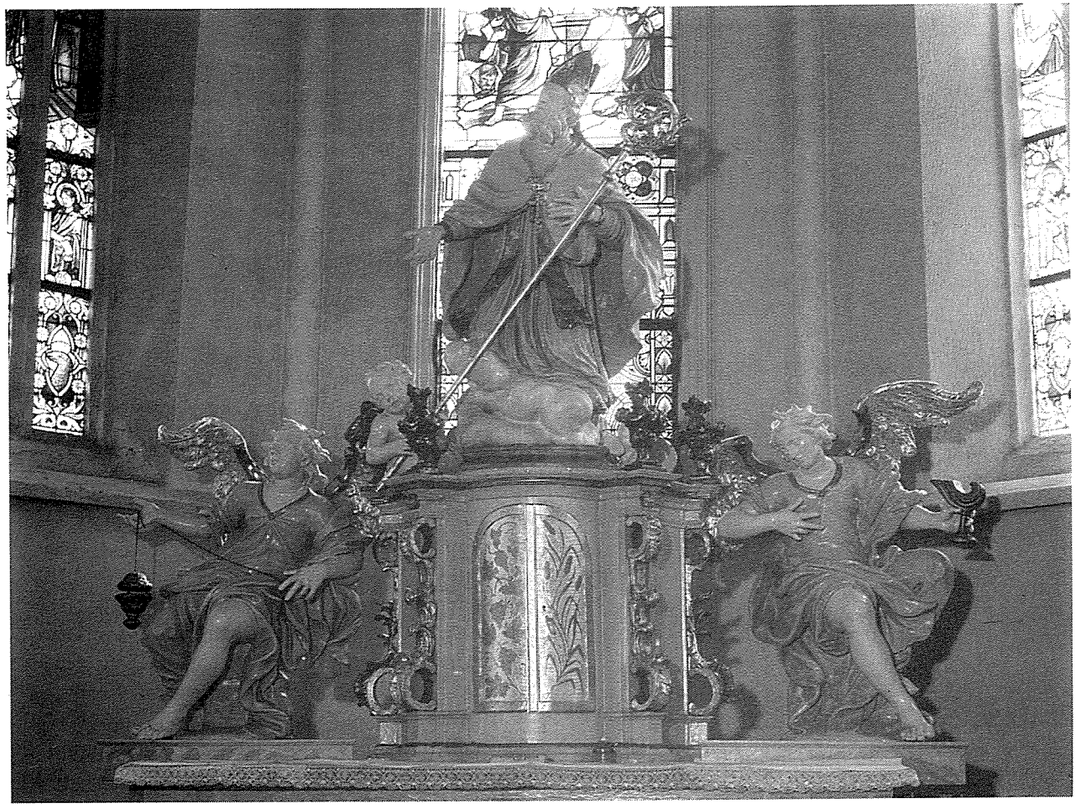
begnügen, fiel ihre Aufmersamkeit auf Budischau und das nahe Tasov.[2] In der ihr lieben Landschaft, unweit von Trebitsch, kaufte sie als Ersatz für den verlorengegangenen Besitz das etwas vernachlässigte Gut Budischau – Tasov von Wenzel Graf Würbental und Freudental, der es selber kurz zuvor erworben hatte. Dies geschah an der Wende des Jahres 1715–1716. Josef Ignaz Paar und seine Gemahlin machten sich unverzüglich an den Umbau des Schlosses und die Sanierung der ganzen Herrschaft, wo in rascher Folge eine rege Bautätigkeit einsetzte, sowohl an den Gutshöfen, dem Schafstall, der Brauerei, der Mühle und dem Wirthaus, als auch an der Budischauer und Tasover Kirche und den Pfarhöffen. Kurz danach erfolgte die umfangreiche und bemerkenswert qualitätvolle Ausstattung des Schlosses, seines Gartens, der Kirche und der Freiräume in Budischau mit plastischem Schmuck; die Hauptgebäude wurden außerdem auch mit Malereien geschmückt.

Da J.I. Paar gemeinsam mit Graf Sinzendorf zum Protektor und Kurator der Wiener Akademie ernnant wurde und diese Funktion seit der Gründung der Akademie im Jahre 1705 bis zu ihrer zeitweiligen Aufhebung[3] im Jahre 1715 ausgeübt hat, mußte er ein guter Kenner der bildenden Künste gewesen sein und in Wien genügend Gelegenheit zur Auswahl von Künstlern für Budischau gehabt haben, wo die Herrschaft die Sommermonate zu verbringen pflegte. Allein der Umstand, daß ihn 1731 der offizielle Porträtist der Monarchie, der Hofmaler J.G. Auerbach porträtierte (das Bildnis befindet sich in Schloß Jarmeritz) läßt auf seine künstlerischen Ansprüche schließen, die seine Gemahlin mit ihm teilte. Das künstlerische Milieu des Wiener Hofes, das hohe Niveau der künstlerischen Unternehmungen des Prinzen Eugen von Savoyen und das gesamte Kunstgeschehen in Wien mit seinen Palästen und Kirchen waren ihm offenbar ein anregendes Vorbild. Eine Fruchtbringende Wirkung übte ohne Zweifel auch der Bau und die künstlerische Ausstattung des Schlosses im nahen Jarmeritz aus, mit deren Besitzern, den Questenbergs, die Paars in Wien und in Mähren häufigen Kontakt pflegte.

Bald nachdem sie Budischau erworben hatten, nahmen die neuen Besitzer die barocke Ausstattung der Kirche in Angriff, in der 1721 und kurz danach die Malereien und die Bildhauerarbeiten ausgeführt wurden. Gleichzeitig verliefen analoge Arbeiten auch im Schloß. Autor des Entwurfs zum Schloßumbau dürfte wohl – den Eintragungen in den Baurechnungen im Jahre 1720 zufolge – der Brünner Baumeister Moritz Grimm (1669–1757) gewesen sein, doch läßt sich sein Anteil schwer bestimmen,[4] weil das Schloß später neuerliche Änderungen im Geiste des Klassizismus erfuhr. Grimm war wohl auch der Projektant der Gesamtinstandsetzung des Schloßgartens, zu der – laut Alois Plichta – die Gärtner Martin Kníž, Martin Reich und Martin Šleiz (Šlajs) die Pläne anfertigten und wo der offenbar erfahrene Wiener Gärtner Anton Istler tätig war. Es ist auch der Name des Meisters bekannt, der den Garten mit zahlreichen, heute nicht mehr existierenden Wasserspielen und -künsten ausstattete, nämlich Wenzel Ronovský.[5]

In den Jahren 1722–23 arbeitete in Budischau mit einer zeitweilgen Unterbrechung angeblich der später vor allem als Stecher berühmt gewordene Wiener Hofmaler Anton Josef Prenner (1683–1761), der Sohn eines Malers und Stechers aus Wallerstein.[6] Er genoß hohes Ansehen und lebte auf eine Weise, die das Niveau und die gesellschaftliche Wertschätzung der örtlichen Künstler erheblich überstieg. Die Herrschaft bezahlte für ihn auch Fässer mit Wein, der aus Immersdorf geliefert wurde und sie trug auch die Kosten für den Bau eines Weinkellers. In Budischau führte Prenner angeblich die Malereien in der Sala terrena aus, ferner die offenbar verschwundene Dekoration des Festsaals (1725) und wohl auch die Deckenmalerei in der Schloßkapelle. Zwei Kabinette im ersten Stock des Schlosses schmückten mit Putzmalereien höchst wahrscheinlich Hans Michl Quell[7] und sein Bruder unbekannten Namens, die in den Rechnungsbüchern angeführt sind (also keineswegs Drentwett, wie A. Prokop vermutet[8]). Die Hauptdekoration, drei große Ölgemälde auf Leinwand, im zweiten der beiden Säle, ein fesselndes Triptychon zur Verherrlichung der Familie Paar, das interessante biografische Hinweise enthält, schuf ohne Zweifel Prenner.[9]

In der Kirche stammen von ihm die Bilder im nördlichen Schiff, während die schwache, überdies durch Übermalungen entwertete Dekoration des Hochaltars seit 1728 ein Maler mit Namen Wenzel Lukas ausführte. Prenner malte 1721 drei Altarblätter, von denen die großen Bilder der hl. Barbara und hl. Johannes von Nepomuk auf den Seitenaltären erhalten sind. Seine für den Hochaltar bestimmte Himmelfahrt Mariae existiert nicht mehr. Prenner nahm als geschätzer und erfahrener Künstler offenbar im Schloß auch die Stellung eines Kunstberaters ein. Er hatte wohl auch Einfluß auf die Wahl weiterer Künstler aus Wien. Doch hier beginnen die Fragen, auf die wir keine sichere Antwort haben. In der gleichen Zeit, um 1723, war in Budischau ein Bildhauer



Budischau, Hauptaltar der Pfarrkirche, 1721. St. Gotthardt und Cherubim.

tätig, den wir mit dem in den derzeit unzugänglichen Quellen genannten Künstler namens G. Brenner verbinden können.[10] Es könnte sein, daß dieser mit dem Maler Prenner identisch ist, wie A. Plichta wohl annimmt, der über einen Bildhauer diese Namens schweigt;[11] doch wir nehmen an, daß dies eine andere Persönlichkeit war, möglicherweise ein Verwandter des Malers, wie aus weiteren Zusammenhängen hervorgeht. Der Name des Bildhauers Brenner kommt an einer wichtigen Stelle in der Biographie eines großen Wiener Künstlers vor, dem wir die wertvollsten Bildhauerarbeiten in Budischau zuschreiben, so daß wir diese bislang rätselhafte Persönlichkeit in Erwägung ziehen müssen.

Aus Angaben über Steinblöcke, die für Bildhauerarbeiten herbeigeschafft wurden sowie aus weiteren Indizien (die Initialen an den Figuren des Kirchturms) wissen wir, daß zumindest drei Bildhauer aus Wien kamen. Dies allein deutet an, daß die mit G. Brenner verbundene Frage nicht durch stille Gleichsetzung mit dem Maler ähnlichen Namens gelöst werden kann, der sich übrigens nie mit Bildhauerei beschäftigte. Der Knoten der Unklarheiten und Fragen läßt sich allerdings ohne Funde neuer schriftlicher Quellen nicht ganz entwirren. Im Jahre 1723 wurden aus Wien acht steinerne Vasen hierher gebracht, die sich auf der niedrigen Mauer vor dem Wassergraben gegenüber der Fassade des Schlosses befinden.[12] Im gleichen Jahr kamen über Znaim auch zwei Engelsfiguren an,[13] die ehesten mit den zwei Engeln auf dem Altar der Schloßkapelle zu identifizieren sind und die mit den plastischen Gruppen in der Budischauer Kirche auffalend verwandte Züge aufweisen.

Budischau, Cherubim vom Hauptaltar der Pfarrkirche, 1721.

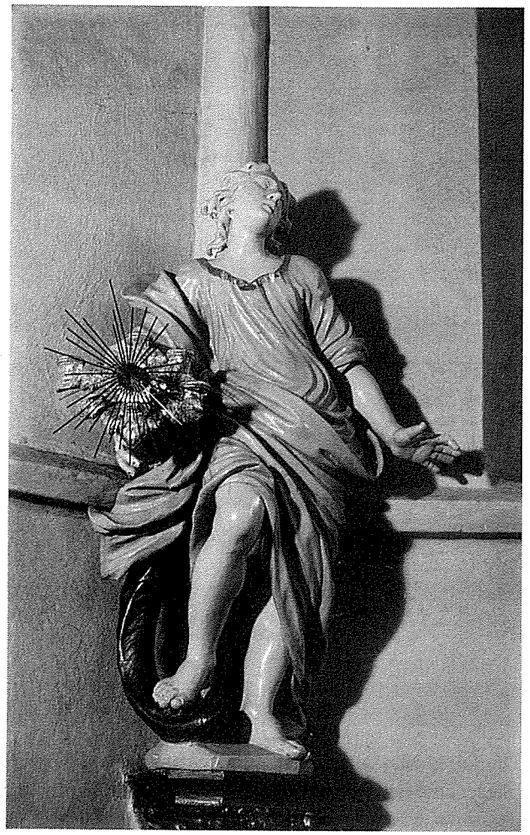
Der Budischauer Schloßpark, der angeblich zu den prächtigsten Gärten in den Ländern Böhmens gehörte, war reich mit Figuren geschmückt. Von dieser Dekoration ist jedoch heute im geschädigten Umfeld nur ein geringer Rest erhalten geblieben. Laut schriftlichen Erwähnungen arbeitete im Garten der in Budischau heimische Bildhauer Franz Skalický, der wohl im Umkreis von Johann Paul Cechpauer in Chrudim seine Ausbildung erhalten hatte. Am 20. April 1727 wurde ihm ein Honorar von 40 Gulden (wohl eine Nachzahlung) für neue Pyramiden und Delphine aus Sandstein für den Kanal im Park ausbezahlt.[14] Vom ersten Komplex sind im Schloßgarten drei anmutige Pyramiden oder eher Obeliske mit Faunen (Satyrn) erhalten. Skalický hatte Sinn für kühne Stellungen und Grimassen, denen er, ebenso wie den Formen der zottigen Körper, eine groteske Komik und manchmal auch satyrischen Witz verlieh. Plichta machte auch die Symbolik dieser Werke aufmerksam. Die Faune (Satyrn) können trotz aller Bemühungen den Gipfel des Obelisken nicht erreichen und fallen schmerzhaft und gedemütigt nach unten, denn auch Halbgötter können nicht alles erreichen, was sie möchten.[15] Aus den Quellen wissen wir, das Skalický die 18 Pyramiden direkt im Garten vom Gerüst aus arbeitete und daß die Arbeit an diesen nahezu drei Jahre in Anspruch nahm. Das Profil Skalickýs wird durch den Umstand ergänzt, daß er 1729 die Figuren für die Brücke in Tasov und später auch die Wappen über die Toreinfahrt in Zhoř schuf. Von wem die Figur des Atlas in der Nähe des Gewächshauses stammt, zeigen wir später. Es ist nicht klar, wer das Paar der zwei robusten Sphinxen schuf, die am Fuß der Treppe aufgestellt sind, die zum oberen Teich, dem sog. Garten – oder auch Scharztorteich führt. Es war offenbar ein Wiener Bildhauer und der Versuch Alois Plichtas, sie Lorenzo Mattielli (1682–1748)[16] zuzuschreiben, der auch viel in Mähren tätig war (Frain a.d.Thaya, Klosterbruck bei Znaim), ist zu erwägen, dies umso mehr, weil der Name Mattiellis im Inventar der Pfarrei Budischau von 1804 als des Autors der zwei trauernden Engel angeführt ist, die 1722 als Gegenstücke für das Friedhofstor angefertigt wurden,[17] das allerdings erst 1726 vollendet wurde. Ob diese Zuschreibung mit einer älteren Angabe belegt ist, ist uns nicht bekannt, und wir müssen in beiden Fällen die Frage der Zuschreibung offen lassen. Es ist wahr, daß in Österreich ähnliche Sphinxen als Manier Mattiellis bezeichnet wurden.[18] Die verwandten Sphinxen, die den Garten des Belvedere in Wien schmücken, sind hinsichtlich ihres Autors nicht geklärt, wir wissen nur, daß die Bildhauerarbeiten für das Belvedere und seinen Garten von den italienischen Bildhauern Domenico Parodi (1668–1720) und Giovanni Stanetti (1663–1726) und ihren Gehilfen ausgeführt wurden.[19] Es ist zu bedauern, daß von der umfangreichen Dekoration des Schloßparks, der aus drei Abschnitten bestand, nur geringe Fragmente erhalten sind. Hier befanden sich einst Figuren lieblicher Nymphen, die durch ihre Sinnlichkeit angeblich das „Schönheitsgefühl" der prüden Maria Amalie, geborene Stettenhof, die mit dem späteren Besitzer der Herrschaft Budischau, Vinzenz Ritter Baratta – Dragono († 1809) vermählt war, beleidigten. Nach der Beschreibung Cerronis befanden sich im Garten auch aufbäumende Rosse und Trigen, auf dem Damm des Hofteiches standen Figuren musizierender Musikanten und den Weg der Seufzer säumte eine weit größere Zahl der bereits erwähnten Faune auf Obelisken. Zerschlagen wurde die Figur des Dionysus, der sich nach ihrer Rekonstruktion im Museum in Groß-Meseritsch befindet. Verloren ist auch der Antäus, der 1723 von Wien nach Budischau gebracht worden war,[20] zerstört wurde die gesamte reiche Ausstattung des Parks mit Altanen und Ziergittern. In die Wassergräben waren einst an verschiedenen Stellen fünfzig steinerne Muscheln und Gestalten von Delphinen gesetzt gewesen, den oberen Teil des Gartens schmückte ein „Belvedere" und den Freiraum vor dem Schloß ein Springbrunnen.

Der Budischauer Park wurde von vornehmen Gästen bewundert, die extra wegen des Schloßparks kamen, so beispielsweise von Maria Antonia Questenberg in Begleitung zweier Maler und – der lokalen Traditon zufolge – ebenso auch vom kaiserlichen Paar aus Wien. Die Vorbilder, die Graf Paar vorschwebten, waren nicht unbedeutend. Alois Plichta vermutet wohl zu Recht, das für das Wasserpaterre in Budischau der spanische königliche Garten La Granja bei Segovia als Vorbild dienen konnte, denn – dank der Reise des Grafen – könnte von dort, von dem berühmten Kathedralturm, den eine rotierende Marienfigur schmückte, wohl das Vorbild der durch den Wind drehbaren viereinhalb Meter hohen Wetterfahne mit dem einst vergoldeten kupfernen Doppelrelief der Muttergottes auf der einen und dem hl. Gotthard auf der andern Seite auf der Turmspitze der Budischauer Kirche stammen.[21] Auch die vier Steinstatuen der Bischöfe an den Ecken der Balustrade des Turmoberbaus, von denen zwei am Sockel mit Monogrammen (HGT und TSZ) bezeichnet sind, wurden aus Wien geschickt und sind – ebenso wie das Relief der Wetterfahne – in der Autorschaft ungeklärt. Das kupferne Doppelrelief der Wetterfahne ist wahrscheinlich Anfang des Jahres 1721 entstanden und ist das Werk eines anonymen Wiener Bildhauers, der damals zwei Pfund Harz erhielt.[22] Diesen Bildhauer mit Donner zu identifizieren, wie dies Plichta aufgrund der Fähigkeit des Bildhauers mit Metall als Material umzugehen, versucht hat,[23] ist unserer Meinung nach stilistisch nicht begründet.

Jedes Werk evolviert die Frage nach dem Autor und erfordet eine stilkritische Untersuchung. Wer die prächtige Steinfigur der Immakulata mit dem Jesuskind in der Nische des Schloßvestibüls schuf, ist unklar. Ihre Qualität und ihr Stil entzieht sich den Fähigkeiten F. Skalickýs, mit dessen Namen sie nur deshalb in Verbindung gebracht wurde, weil er es war, der sie 1723 mit Blei in der Nische befestigte. Wir ordnen sie eher unetr jene Plastiken ein, die in diesem Jahr aus Wien herbeitransportiert worden waren. Stilistisch entspricht sie auffallend der Qualität der Figur des hl. Josef mit dem Jesuskind links von der

Budischau, Cherubim vom Hauptaltar der Pfarrkirche, 1721.

Dreifaltigkeitssäule auf der Anhöhe des ländlichen Stadtplatzes, die der Heimatforscher Vladimír Němeček einst dem ortsansässigen Jelínek[24] zuschrieb. Die Figur weist jedoch keine Merkmale von Jelíneks Stil auf. Die Angabe über ein Honorar vom 16. Januar 1729 bezog sich offenbar auf Jelíneks Figur zum selben Thema, die im Tal der Oslawa bei der Straße nach Tasov steht und im Jahr zuvor entstanden ist.[25] Die klassizisierend aufgefaßte Figur auf dem Marktplatz ist österreichischer Provenienz und weist auf einen jener für Budischau tätigen Wiener Bildhauer hin, wohl auf jenen, der für das Schloß die Immakulata schuf. Dafür spricht die Draperie, die in langen fließenden Falten niederfällt und in weich gebrochene, wie im Winde wehende Zipfel übergeht. Die S-förmig gedrehten Gewandsäume sind virtuos durchbrochen und erinnern in ihrer hauchdünnen Stofflichkeit an spätgotische Gewandanfassungen. Beide Figuren kennzeichnet die manieristische Eleganz des überlängten Körperkanons, süße Anmut und eine besondere Eigenart und Dekorativität, der jede wärmere Ausstrahlungskraft fehlt. Ihr Autor konnte weder der vollendet feinsinnige Donner, noch der robuste



Budischau, Lichtbringer beim Hauptaltar der Pfarrkirche, 1721.

Mattielli sein, sondern eine bislang unbekannte Persönlichkeit.

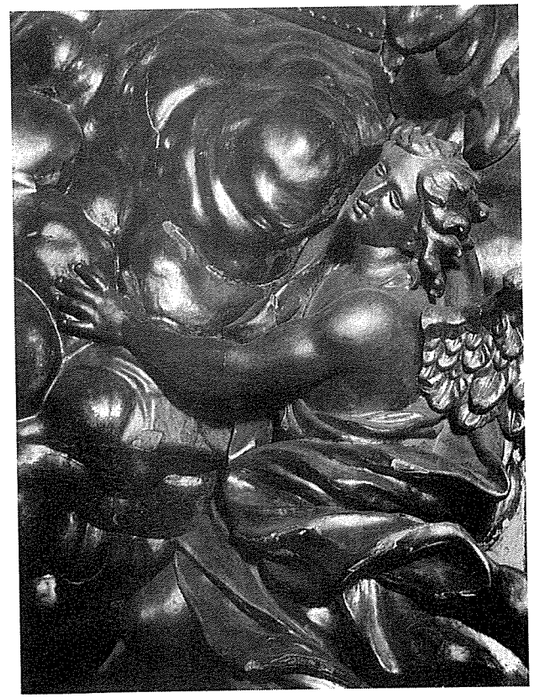
Probleme anderer Art als im Falle der Immakulata entstehen bei der Autorenbestimmung der zwei edlen heraldischen Adler auf den hohen Pfeilern des Schloßportals. Plichta schreibt sie ebenfalls Skalický zu,[26] denn diesem wurde angeblich im Jahre 1729 laut Rechnungen des Rentamtes für deren Aufstellung bezahlt, ebenso wie für die Aufstellung zweier nicht erhaltener Schwäne auf Pfeiler an der Landstraße nach Tasov. Dagegen behauptet der gewissenhafte Heimatforscher Vladimír Němeček, daß das Honorar für die Aufstellung der Adler Alexander Jelínek ausbezahlt worden sei,[27] dessen Braun'schem Stil beide heraldischen Vögel in weit größerem Maße entsprechen als der Manier Skalickýs. Auch die Figuren auf den Ziervasen an der Ostseite vor dem Schloßgraben sprechen ebenso wie die Adler durch ihre malerische Formauffassung und ihre Qualität eher für Jelínek. Aufgrund einer schriftlichen Nachricht führt Alois Plichta an, daß Jelínek 1734 große steinerne Vasen mit Blumensträußen für die mächtigen Pfeiler des Schlosses in Budischau geliefert habe,[28] offensichtlich jene, die jetzt am östlichen Ende des Schloßgartens stehen. Ganz genaue Stilgrenzen bei dekorativen Arbeiten zwischen zwei ähnlich orientierten Bildhauern zu ziehen, wäre jedoch zu gewagt. Bei größeren figürlichen Werken ist die Situation klarer.

Über den Bildhauer Franz Alexander Jelínek, der – ähnlich wie Skalický – die Plastik des mährischen Barock mit dem böhmischen Barock verband sind, wir dank der größeren Anzahl der für ihn belegten und datierten Werke verhältnismäßig gut informiert. F.A. Jelínek entstammt der weitverzweigten Kosmanoser Bildhauerfamilie der Jelínek, deren Vertreter überwiegend vom Vorbild M.B. Brauns ausgingen. Die Fachliteratur hat gerade auf die Tatsache hingewiesen, daß Jelínek „sich von den Arbeiten der Bildhauer in seiner nächsten Umgebung (nämlich in Groß-Meseritsch) unterscheidet, und zwar durch die kleine, unruhige und im Detail leicht rustikalsierte Form, die die elementare Belehrung aus Brauns Werk weiter entfaltet." [29] In diesem Zusammenhang ist die Tatsache ausschlaggebend, wie Jelínek, als er mit Winterhalder d. Ä. am figürlichen Schmuck der Brücke in Namiest arbeitete, das Fragile der Winterhalderischen Modelle in „eine an der Oberfläche zerrissene, an Braun anknüpfende Form abwandelte, die sich auffällig von der ruhigen und bedachtsamen Modellierung Winterhalders unterscheidet." [30] Jelínek ließ sich in Groß-Meseritsch nieder, wahrscheinlich dank dem Kontakt mit der Familie seines Oheims, des Seifensieders Wenzel Franz Jelínek. Alois Plichta hat nachgewiesen, daß Franz Alexander der Sohn von Martin Jelínek und Enkel des ältesten bekannten Bildhauers in der Familie der Jelínek, Wenzel, war.[31] Franz Alexander wurde Paarischer Bildhauer und die erhaltenen Nachrichten erlauben uns, eine sichere Chronologie seiner Werke aufzustellen. Im Jahre 1725 schuf er die Figur des hl. Josef im Tal der Oslawa an der Landstraße nach Tasov und im folgenden Jahr die Statue des hl. Judas Thaddäus für Budischau und zwei Figuren für das nahe Tasov, die Statuen des hl. Adalbert und Prokopius und des hl. Johannes von Nepomuk. Direkt für Budischau entstanden zwei größere Werke, die Gruppe der Heiligen Familie, die 1730 bei der vom Schüttkasten

zum Schloß führenden Straße aufgestellt wurde und von der Zeit schwer beschädigt wurde (nach der unlängst erfolgten Restaurierung kehrte sie nicht mehr an ihren ursprünglichen Aufstellungsort zurück). Die reich gegliederte Gruppe, der expressive Ausdruck und die Übersteigerung sind weit entfernt von der plastischen Anschauung der Skulpturen im Park und weisen in diesem Falle auch wenig gemeinsame Züge mit der bildhauerischen Behandlung der Faune Skalickýs auf. Zu dieser Gruppe wurde im Vorfrühling des Jahres 1730 noch während des kalten Winterwetters, auf einem von vier Paar Pferden gezogenen Schlitten eine große Linde mitsamt den Wurzeln und dem Erdreich von Tasov hierhergebracht, um die Wirkung des Werkes künstlerisch zu steigern und seine Bedeutung im Geiste der Tradition zu betonen, die religiöse Bildwerke, namentlich christologische, mit Bäumen in Verbindung brachte. (Der Baum hatte hier offenbar Geltung als Symbol des Lebens, als „heiliger Baum", und zwar in engem Zusammenhang mit dem Erlösungswerk Christi in Anspielung an das Holz des Kreuzes und damit an das ewige Leben.)

In demselben Jahr schuf Jelínek für Budischau die eindrucksvolle Statue des hl. Wenzel mit Engeln an der Abzweigung der Strasse nach Hodov, zu der man von Frühling bis November „passierte" Steine und anderes Material für den Sockel brachte. Die Gruppe zeichnet sich durch eine malerisch unruhige und dynamische, erfindungsreich gegliederte, eher zerkleinerde als summarisierende Modellierung aus, die stellenweise rustikal gefärbt, doch ganz von klassizisierender Strenge und Vereinfachung frei ist. Das im Barock unter dem Einfluß des berühmten und häufig nachgeahmten Bildes von Škréta in der Stephanskirche in Prag verbreitete ikonographische Schema wird durch die dynamische Erregung und die charakteristische Akzentsetzung belebt, die in der groben Form der Hände mit den betonten Gelenken und den Falten zum Ausdruck kommt. Die gewandte Verwendung illusiver Mittel wird in der tief durchgegliederten Form im vibrierend malerischen Umriß und in der Fähigkeit deutlich, die plastische Hyperbel mit einer Reduktion des Volumens zu verbinden: das Gesicht des hl. Wenzel ist im Gegensatz zum Körper auffallend flach, um in der Unteransicht das emphatische Zurückneigen des Kopfes noch mehr zu betonen. Die Inspiration durch die Statue des hl. Wenzel von Ottavio Mosto auf der Karlsbrücke in Prag (vor 1700, jetzt im Lapidarium des Nationalmuseums in Prag) ist ebenso ablesbar wie das Nachwirken weiterer Prager Bildhauer. Durch die lockere und malerische, die Form zerlegende Gestaltung, fesselt am Sockel das in die Braunsche Richtung weisende Relief mit der Gestalt des hl. Johannes von Nepomuk. Noch im gleichen Jahr lieferte der fleißige, offenbar mit mehreren Gehilfen arbeitende Bildhauer vier Engelsfiguren für die Pfeiler des Friedhofportals in Tasov (von denen nur zwei erhalten sind) sowie zwei große Statuen des hl. Petrus und des hl. Paulus für die Ecken des dortigen Kirchturms. Im folgenden Jahr fügte er den Figuren im Park noch einen Schwan mit Kindern und einen Delphin für den Wassergraben hinzu. Wenn wir weitere Werke für Tasov außer acht lassen, müssen wir hier wenigstens die Figuren des nicht erhaltenen Brunnens bei der Reitschule des Budischauer Schlosses erwähnen.

Die Quellen informieren uns über die Tätigkeit lokaler Bildhauer, über das Wirken des Trebitscher Stephan Pagani in Budischau, der aus der dort alteingesessenen Familie der Pohan (Pagon) stammte.[32] Er hat Namen offenbar italisiert, um seiner Kunst mehr Gewicht zu verleihen. Wir kennen ihn als den Schöpfer der Dreifal-



Budischau, Engel aus der Kanzelgruppe in der Pfarrkirche, um 1722.

Budischau, hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, um 1722.

tigkeitsstatue vor dem Schloß in Jarmeritz (1716) und weiterer Statuen dort, sowie einer Vielzahl von Mariesäulen und -statuen, die er für Groß-Meseritsch, Křížanov, Eibenschitz (1726), Hosterlitz (1728), Lesnitz, Kodau (1736) und andere Orte schuf. Um oder nach 1720 begann er angeblich an der Dreifaltigkeitssäule für den Marktplatz in Budischau zu arbeiten, die an den Ecken der steinernen Balustrade von den Figuren der vier mächtigen Schutzpatrone, den hll. Florian, Sebastian, Antonius von Padua und Isidor flankiert war. Die Dreifaltigkeitsgruppe wurde jedoch erst 1732 auf der Säule aufgestellt und 1725 wurden die vier Figuren an der Balustrade vollendet. Es ist eine für die Zeit typische Arbeit von nur durchschnittlicher Qualität, die durch ihre weichere und ruhigere Modellierung deutlich auf die Gepflogenheiten der damaligen Bildhauerei in Mähren hinweist. Von Interesse und Wichtigkeit ist die Angabe, daß 1723 an der Barriere, d.i. an der Balustrade, der Wiener G. Brenner arbeitete,[33] was die Möglichkeit ausschließt, diesen mit dem anspruchsvollen Maler zu identifizieren und zugleich darauf hinweist, daß dieser eher ein geschickter Steinmetz als ein schöpferische Bildhauer war. Die linear präzise ausgeführten Reliefs am Sockel dieser Statue weisen deutlich Zusammenhänge mit Wien auf und entsprechen im Grunde der Bildhauertechnik und dem Stil der großen Vasen, die das Schloßportal flankieren. Die Allegorien der vier Tugenden, die von Engeln mit den jeweiligen Attributen dargestellt werden – die Hoffnung mit Anker, der Glaube mit Kelch, die Liebe in Form zweier sich umarmender Putti und schließlich die Weisheit mit Spiegel -, sind in der gleichen Manier behandelt wie die Kindergestalten an den Reliefs der erwähnten Vasen. Die Identität der Hand des Autors liegt nahe. Aus der Tatsache, daß Brenner sich an den Vasen beteiligte, die – wie wir sehen werden – von der Werkstatt Donners geliefert wurden, ist die Schlußfolgerung möglich, daß er ein Gehilfe Donners war, der in Budischau als ein mehr oder weniger selbständiger, vom Meister entsandter Mitarbeiter arbeitete, um hier die unumgänglich notwendigen Steinmetzarbeiten auszuführen und offenbar auch für die Aufstellung der Werke Sorge zu tragen.

Die Statue des hl. Johannes von Nepomuk, für die Pagani im Jahre 1726 eine Anzahlung von 40 Gulden und nach Fertigstellung am 24. März 1727 eine Nachzahlung in Höhe von 25 Gulden erhielt,[34] ist in ihrer maßhaltenden und feinen Modellierung von größerem Wert als die vorhergegangenen Arbeiten. Dies entsprach übrigens auch dem Bestimmungsort der Figur, die noch 1728 vor dem Schloß stand und erst später auf den Marktplatz des Städtchens in die Nähe der Figur des hl. Josef mit dem Jesuskind, aus der Hand eines unbekannten Wiener Bildhauers, versetzt wurde.

2

Zu den wichtigsten Erkenntnissen über den Wiener Anteil an der Dekoration für Budischau führen uns die Erwägung über den Schöpfer der drei hervorragenden plastischen Gruppen, die Anfang der zwanziger Jahre, etwa 1721 oder im folgenden Jahr, für die Kirche in Budischau geschaffen wurden. Diese Arbeiten sind zusammen mit den Figuren am Altar der Schloßkapelle ohne Zweifel die qualitätvollsten Plastiken in der Stadt und haben Schlüsselbedeutung für die Bewertung noch einiger weiterer bislang anonymer Skulpturen. Es handelt sich einesteils um die Gruppe der Figuren am Hochaltar, um

Budischau, Engel aus der Gruppe des hl. Antonius, um 1722.

die Gruppe, die mit der Kanzel an der Evangelienseite des Triumphbogens und mit der plastischen Gruppe des hl. Antonius von Padua an der Epistelseite des Triumphbogens ein komplettes Ganzes bildet.

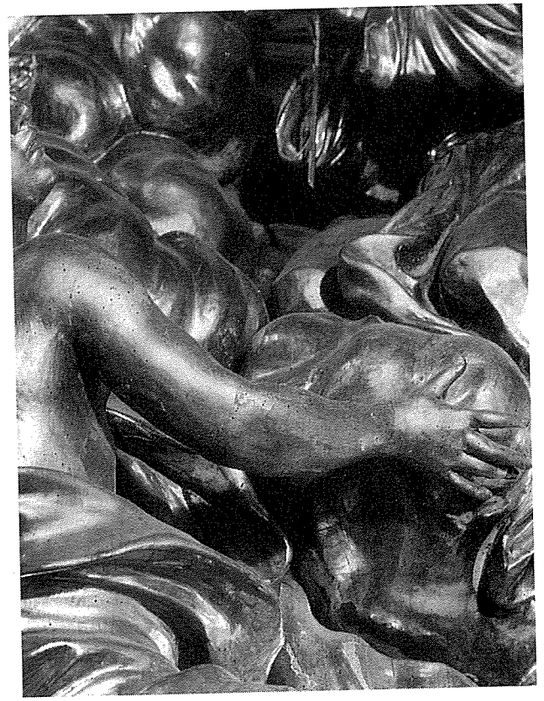
Im Hochaltar, der ursprünglich mit dem an der Wand des Chorschlusses hängenden Bild der Himmelfahrt Mariae von Prenner abgeschlossen war, gruppierte der Bildhauer die drei Zentralgestalten zu einer Dreieckskomposition. Über dem Tabernakel situierte er auf einer illusiven Wolke die Gestalt des hl. Gotthard im Pluvial, mit der Mitra auf dem Haupt und dem von einem Engelchen gehaltenen Bischofsstab, wie er kniend in stiller Betrachtung zum Himmel emporblickt. Durch einfache Bewegungsmittel, durch die an die Brust gedrückte Linke und die zur Seite ausgestreckte Rechte erzielte er einen wirkungsvollen, dabei jedoch gemäßigten Ausdruck, frei von theatralischen Effekt. Zu Seiten des Tabernakels placierte er auf niedrigen Sockeln, die auf die Altarmensa aufsetzen, zwei adorierende Cherubim. Der rechte blickt mit der Gebärde der Demut nieder und hält ein Weihrauchschiffchen in der Hand, der linke mit dem Weihrauchfaß in der Hand, blickt dagegen zur Seite und stellt so den Kontakt her mit dem linken der zwei symmetrisch auf Konsolen an der Kirchenwand stehenden Lichtträger. Diese leicht ausschreitenden Gestalten, die außer den Kandelabern noch mächtige Füllhörner tragen, durchdringt eine S-förmige Bewegung, die in den zum Himmel gewendeten Gesichtern weich ausklingt. Es ist klar, daß diese horizontal entfaltete Komposition ihre volle beabsichtigte Wirkung im ursprünglichen Zusammenhang mit dem Bild hatte, das die Vertikalachse der ganzen Gruppierung zusammen mit den Lichtträgern ein großes Dreieck bildet, dem das kleinere Dreieck beim Tabernakel eingeschrieben ist. Die von edlen, gemäßigten Bewegungen und lyrischer Stimmung beherrschten Gestalten sind heute durch den unglücklichen Eingriff, durch den dicken Ölfarbanstrich, in ihrer Wirkung leider beeinträchtigt, der die Feinheit der ursprünglichen Modellierung unterdrückt und die ursprüngliche Wirkung in Farbe und Licht verändert. Der aufmerksame Vergleich beider erwähnter Gruppen in der Kirche, die zweifellos von derselben Hand stammen, deutet darauf hin, daß die ursprüngliche Oberflächenbehandlung unterschiedlich war. An Stellen, an denen der Anstrich unvollständig ist und dort, wo wir vorsichtig eine kleine Fläche freigelegt haben,[35] ist deutlich das ursprüngliche „Polierweiß" zu sehen. Die Figuren waren also nicht vergoldet, sondern waren durch die polierte Bologneser Kreide in ihrem Aussehen Marmorskulpturen angeglichen, ungefähr so, wie dies am berühmten Grabmal des Wenzel Wratislaw von Mitrowitz (1716) von F.M. Brokof in der Jakobskirche in Prag der Fall ist. Nur einige Details, vielleicht die Gewandsäume und die Flügel, waren vergoldet, wie die vergoldeten Flügel des Engelchens mit dem Bischofsstab andeuten. Dem Künstler ging es offenbar darum, daß die Gestalten in ihrer Silhouette und in der plastischen Bearbeitung vor dem Hintergrund des dunkleren Bildes voll zur Geltung kamen. Ihre Anpassung an Marmor sollte auch ihre große Bedeutung unterstreichen. Schon allein die Auffassung der Draperie belegt, daß der Maler die Wirkung des Steins im Sinne hatte: während der vibrierende Faltenwurf der Figure der Seitengruppen der Technik des Schnitzers entsprach, ist die ruhigere und dichtere Faltenordnung aller Gestallten des Hochaltars den Bildwerken aus Stein nahe verwandt. In Übereinstimmung damit treten hier die antikisierenden Elemente deutlicher zutage als in den seitlichen Gruppen. Im ganzen kann die stilistische Auf-

fassung der plastischen Ausstattung des Hochaltars als rokokohaft intim und als eine Beruhigung der barocken Form mit dem spürbaren Übergang zur klassizisierenden Orientierung charakterisiert werden. Darum die Mäßigung der einstigen Dynamik, die Verlangsamung der Gesten ohne jähe Bewegung und Rasanz, der lyrische, laue Ausdruck und der melodische Fall der reich in Falten gelegten, doch übersichtlichen Draperien, die in der Eurhytmie der Falten weiche zusammenhängende schüsselförmige Kurven und Schlingen bilden. Das gleiche Zeugnis geben die Körperförmen, die verhältnismäßig robusten, doch harmonischen Gliedmassen, die zart geformten Hände und Füße und die edlen, regelmäßigen Gesichter, mit derem glatten Oval die Haare mit den wehenden, doch übersichtlich gebundenen Strähnen kontrastieren, die in spiralförmig gedrehten Flämmchen enden. Der aufmerksamere Blick verrät uns, daß sich hier in barocker Transformation Elemente der antiken Plastik zu Worte melden, was vornehmlich für die Lichtträger mit der charakteristischen schreitenden Bewegung, dem Faltenwurf der Draperie und edlen Gesichtzügen gilt. In den festen Formen der Beine treten Reminiszenzen, beispielsweise von Werken Michelangelos zutage.

Die wirklichen Qualitäten des Autors belegen zwei weitere Werke, die äußerlich gut erhalten, doch in ihrem Innern durch den Holzwurmbefall stark gefährdet sind, nämlich die Gruppe der Kanzel und des hl. Antonius von Padua. Beide Komplexe der durch Wölkchen zu einem homogenen Ganzen verbundenen Gestalten, als Hochrelief aufgefaßt, aus dem die vollplastischen Gestalten hervortreten, überzeugen uns auf Anhieb durch ihre außerordentliche Qualität, durch das Mittelsame des Ausdrucks sowie durch die durchdachte Einheit vom großen Können ihres Autors. Die Vergoldung, in der matte Flächen mit hochglänzenden Partien sinnreich abwechseln, entspricht der plastischen Konzeption und sie vollendet die Wirkung der übersichtlich verbundenen und edel ausgewogenen Formen. Reiche bis urquellende Mannigfaltigkeit kennzeichnet die Kanzel, wo alles in eine von Engelsgestalten belebte Wolkenzone verwandelt ist. Schon der Umstand, Daß Graf Paar die von einem Tischler 1717 fertiggestellte Kanzel,[36] die ihm nicht gefiel, durch eine neue ersetzen ließ, zeugt davon, daß er das zweite Mal über die Fähigkeiten des zu Wählenden Autors aufmerksam nachdachte. Den Korb der Kanzel mit der Rednertribüne und selbst die Tür zur Kanzel umgab der Bildhauer mit einem mit Engelsköpfchen und -gestalten angefüllten ovalen Kranz, über dem sich ein edler Cherub erhebt, der den wichtigsten, zusammenhaltenden Faktor der ganzen Konfiguration darstellt. Dieses Motiv, das auch in der gegenüberliegenden Gruppe wiederkehrt, sollte ohne Zweifel fürs Auge mit dem Hochaltar korrespondieren, denn in den Darstellungen der Himmelfahrt Mariae treten üblicherweise in der gleichen Funktion große Engel auf. Bildhauer und Maler arbeiteten hier zweifellos in gegenseitigem Einvernehmen und offenbar auch zur gleichen Zeit. Unter drei Strahlbünden oben über der Kanzel bei der Heilig-Geist-Taube fesselt unsere Aufmerksamkeit ein Engelchen mit einer Posaune, und ein edel geformter Putto zeigt den Gläubigen das Symbol der Erlösung – das Kreuz – und etwas weiter unten rechts mahnt ein Engelchen zum aufmerksamen Hören auf das Wort Gottes. Auf der anderen Seite weist eine weitere kindliche Gestalt auf das Buch der Heiligen Schrift als Quelle wahrer Ekenntnis. Die wirkungsvollste Erscheinung ist allerdings der große ephebische Engel, dessen Lebendigkeit und Grazie in der Bewegung und in der Ansichtsabkürzung wahrscheinlich am wenigsten von der Erfindungskraft des Autors verrät.

Ein Spitzenwerk ist jedoch auf der gegenüberliegenden Seite die Gruppe, die ebenfalls in Wolken – den hl. Antonius von Padua darstellt, der – die Lilie in der Linken und die Rechte auf der Brust – in Demut das ihn segnende Jesuskind anbetet. Der kniende Heilige mit geneigtem Haupt ist perfekt in das Ganze einkomponiert und nicht nur mit den Wolken, sondern vornehmlich mit weiteren Gestalten verbunden, mit der Figur des Engelchens, mit den Engelsköpfchen und insbesondere mit dem großen Engel, der alles zusammenschließt und, ebenso wie sein Gegenstück an der Kanzel, alles emporhebt. Obwohl die Komposition die größte Wirkung in der Frontalabsicht ausübt, in der die Ausgewogenheit aller plastischen Elemente und der harmonische Zusammenhang der Gestalten am besten sichtbar ist, hat der Bildhauer auch die Seitenansichten nicht vernachlässigt. Der hl. Antonius ist so komponiert, daß er den Betrachter von verschiedenen Standpunkten des Mittelschiffes aus fesselt, ebenso auch das Jesuskind, während der kleine Engel rechts sich deutlich dem Betrachter im rechten Seitenschiff zuwendet und diesen durch Blick und Geste auf das Hauptmotiv aufmerksammacht. Die Verkürzung, in der sich von dieser Stelle aus der große Cherub zeigt, wirkt besonders suggestiv, denn sie hebt auf überzeugende Weise die Emotionalität des Ausdrucks und die Ergebenheit seiner Anbetung hervor. Die fließenden, gegenseitig verbundenen und Ausgewogenen Formen sind erstaunlich, die frei von allem Schematischen und einer aprioren dekorativen

Budischau, Engel aus der Gruppe des hl. Antonius, um 1722. Detail.



Budischau, Engel aus der Gruppe des hl. Antonius, um 1722. Detail.

Formen sind. Entscheidend ist die natürliche Lebendigkeit und organische Harmonie, mit der alles zu einer untrennbaren Einheit zusammengefügt ist, ohne daß irgend ein Glied seine durch einen klaren, unversehrten Umriß unterstrichene Selbständigkeit einbüßte. Eine Form wächst aus der anderen in weichen Übergängen, die sowohl durch Gesten, als auch durch die Draperien und Wolken gebildet werden und die Komposition steuert in stilller Gradation von ihrer Basis zu ihrem Höhepunkt nach oben. Es wird hier jedoch keineswegs das für den Hochbarock typische Prinzip der Subordinierung, des Überdeckens und des Fragmentarischen, sondern das für die neu entstehende klassizistische Anschauung charakteristische der Koordinierung und der wohldurchdachten Korrespondenz angewendet. Kaum irgendwo in der böhmischen und mährischen Plastik dieser Zeit finden wir so viel Noblesse und edle Grazie, perfekt verbunden mit lebendiger, unauffälliger Natürlichkeit. Gerade diese auserlesene und zurückhaltende Eleganz, die edlen, zur Schulter geneigten Engelsköpfe, die fließende Modellation der Körperformen und der weiche, wallende Faltenwurf rufen in uns in der mitteleuropäischen Bildhauerei nur einen einzigen Namen wach: Georg Raphael Donner.

Keineswegs in der Organisation der Bewegungen, sondern in der gesamten weichen Abstufung der Formen und in ihrem verfeinerten Lyrismus stehen die Budischauer Engel den Epheben in der Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers in Preßburg nahe sowie auch jenen, die sich auf dem Hochaltar befanden und jetzt in Budapest sind (Nationalgalerie). Schon allein der demütig kniende hl. Antonius ruft den betenden Fürstprimas Emmerich Esterházy im Preßburger Dom in lebendige Erinnerung. Als erster sprach vor diesen Werken Alois Plichta[37] in seiner verdienstvollen, bislang nur im Manuskript existierenden Arbeit den Namen Donners aus; und wir können behaupten, daß sich auch uns, unabhängig von seiner Meinung und noch ohne Kenntnis seiner Studie,

der Name Donners auf die Lippen drängte, als wir die Kirche in Budischau zum ersten Mal betraten.

Während sich über zahlreiche bescheidenere, für Budischau geschaffene Bildwerke eine verhältnismäßig bedeutende Anzahl von Nachrichten und Angaben über Namen von Künstlern und deren Honorare erhalten haben, schweigen jedoch die zugänglichen Quellen mit überraschender Hartnäckigkeit über die plastische Ausstatung der Kirche und auch über die Figuren vor und im Schloß. Es ist nicht klar, ob dieser befremdende und paradoxe Mangel an Nachrichten mehr oder weniger Zufall ist oder ob er mit den besonderen Umständen der Entstehung und namentlich des Honorars für diese Werke zusammenhängt, das möglicherweise direkt in Wien ausbezahlt worden sein konnte. Wir können bislang nicht sagen, warum sich der Name des Autors des Hochaltarbildes und der Bilder auf den Seitenaltären, J.A. Prenner, erhalten hat und auch anläßlich der Malereien im Schloß ziemlich ausführlich erwähnt wird, der Name des Bildhauers hingegen, der in der Kirche, sowie im Schloß umfangreiche und gewiß finanziell anspruchsvolle und damals ohne Zweifel künstlerisch hochgeschätzte Arbeiten ausführte, nirgends Erwähnung findet. Für die vorgeschlagene Möglichkeit sprechen nur allgemeine Angaben über Wiener Künstler und über Werke, die aus Wien geliefert wurden. Das einzige, was dieses Schweigen erklärte, könnte der Umstand sein, daß alle erwähnten Werke aus Wien hierher geschickt wurden, daß die wesentliche Übereinkunft über die Konzeption der Dekoration der Kirche in Wien getroffen wurde und daß der Schöpfer unserer Figuren in Budischau nicht direkt gearbeitet hat. Es ist möglglich und sogar wahrscheinlich, daß der Autor nach Budischau erst nach Vollendung der Arbeit und Auszahlung des Honorars in Wien kam, um sich an der Aufstellung der Figuren zu beteiligen, möglicherweise kleine Korrekturen vorzunehmen und seinem eingearbeiteten Gehilfen verbindliche Anweisungen zu geben. Weil er sich in Budischau offenbar nicht länger aufhielt und während seines hiesigen Aufenthaltes keine materiellen Ansprüche stellte, kann sein Name weder in den Schloß- und Rentamtsrechnungen noch in den Rechnungen der Pfarrei vorkommen. Vielleicht ist das Schweigen der Quellen auf diese Weise zu erklären. Wenn wir uns vergegenwärtigen, welch schwere Aufgabe die Anordnung und Anbringung der Wolkengruppen besonders im engen Raum bei der Kanzel war, ist vorauszusetzen, daß der Autor die örtlichen Verhältnisse im voraus in Augenschein genommen hatte. Ohne Beteiligung eines erfahrenen Künstlers, weit ehesten des Autors selber, könnte des Engelchen in der Gruppe des hl. Antonius kaum so zum durchblick ins rechte Seiteschiff situiert und überzeugend gewendet werden. Schon allein die Situierung beider Gruppen an der heiklen Stelle am Triumphbogen, die Aufteilung beider Dominanten, die symmetrische Bindung beider Cherube, die mit den Engeln im Hochaltarbild korrespondierten, die durchdachte Verbindung beider Gruppen mit den Figuren am Hochaltar beim Durchblick aus dem Schiff – sowohl aus der Nähe als auch

G.R. Donner, Pietà. Terrakotta, 1721. Nationalgalerie Prag.

aus einem weiteren Abstand – dies alles ließe sich kaum abschätzen ohne direkte Kontrolle durch Auge. Von diesem Gesichtspunkt aus bietet sich also die allerdings nicht nachweisbare Vermutung an, daß der Bildhauer zweimal nach Budischau kam, das erste Mal vor Beginn der Arbeiten, um die lokalen Gegebenheiten in Augenschein zu nehmen, sich die nötige Angaben (die Maße) zu besorgen und nach einer Beratung mit Prenner über das Konzept des Hochaltars zu entscheiden, und das zweite Mal, nachdem die Teile der großen seitlichen Gruppen aus Wien angekommen waren und diese in Budischau genau aufgestellt werden mußten. (Die wahrscheinliche persönliche Anwesenheit des Schöpfers in Budischau kann wenigstens per analogiam nach einem ähnlichen Fall in Leitomischl beurteilt werden, wohin die Werkstatt M.B. Brauns aus Prag Figuren in die Piaristenkirche lieferte und der Meister selber, also M.B. Braun, erst zum Schluß der Arbeiten fuhr.[38]

Obwohl wir weder über den bildhauerischen Schmuck des Hochaltars noch über beide seitliche plastische Gruppen – im Unterschied zu den Bildern – keine direkten Nachrichten haben, lassen sich beide Arbeiten verhältnismäßig genau datieren. Aus archivalischen Angaben gehen nämlich einige wichtige Tatsachen hervor, die Ausgangspunkt zur zeitlichen Einordnung der Plastiken sein können. Der Umbau des Langhauses wurde bereits 1722 abgeschlossen, so daß der Maler Wenzel Lukáš im Sommer 1723 mit der Ausführung des Deckenfreskos beginnen konnte, das jedoch erst später vollendet wurde und leider durch eine neuzeitliche Übermalung total erweitert ist.[39] Bereits im Jahre 1721 lieferte der Maler Prenner drei Altarbilder (außer der Himmelfahrt Mariae eventuell auch das Bild im Altaraufsatz),[40] so daß, außer Zweifel steht, daß damals schon am Hochaltar gearbeitet wurde, dies um so eher, da der Umbau nicht den gotischen Chor der Kirche betraf. Für die Errichtung der Seitenaltäre, die sich ebenfalls im Chor befanden, bestanden ebenfalls keine Hindernisse. Ein zuverlässiger Anhaltspunkt für die Datierung der figürlichen Ausstattung des Hochaltars kann die Art des Kontakts beider Künstler, des Bildhauers und des Malers, sein. In beiden erhaltenen Bildern Prenners, die jetzt an der Wand des Chors hängen, ist ein Widerhall der Arbeit des Bildhauers festzustellen. Im Bild vom Tode des hl. Johannes von Nepomuk, das links hängt, bezieht sich der Engel in seiner Bewegung deutlich auf die Figur des Lichtträgers an der Linken Seitenwand beim Hochaltar, während die Gestalt der jungen Frau, die erregt den Märtyrertod der hl.

G.R. Donner, Pietà. Terrakotta, 1721. Rückansicht. Nationalgalerie Prag.

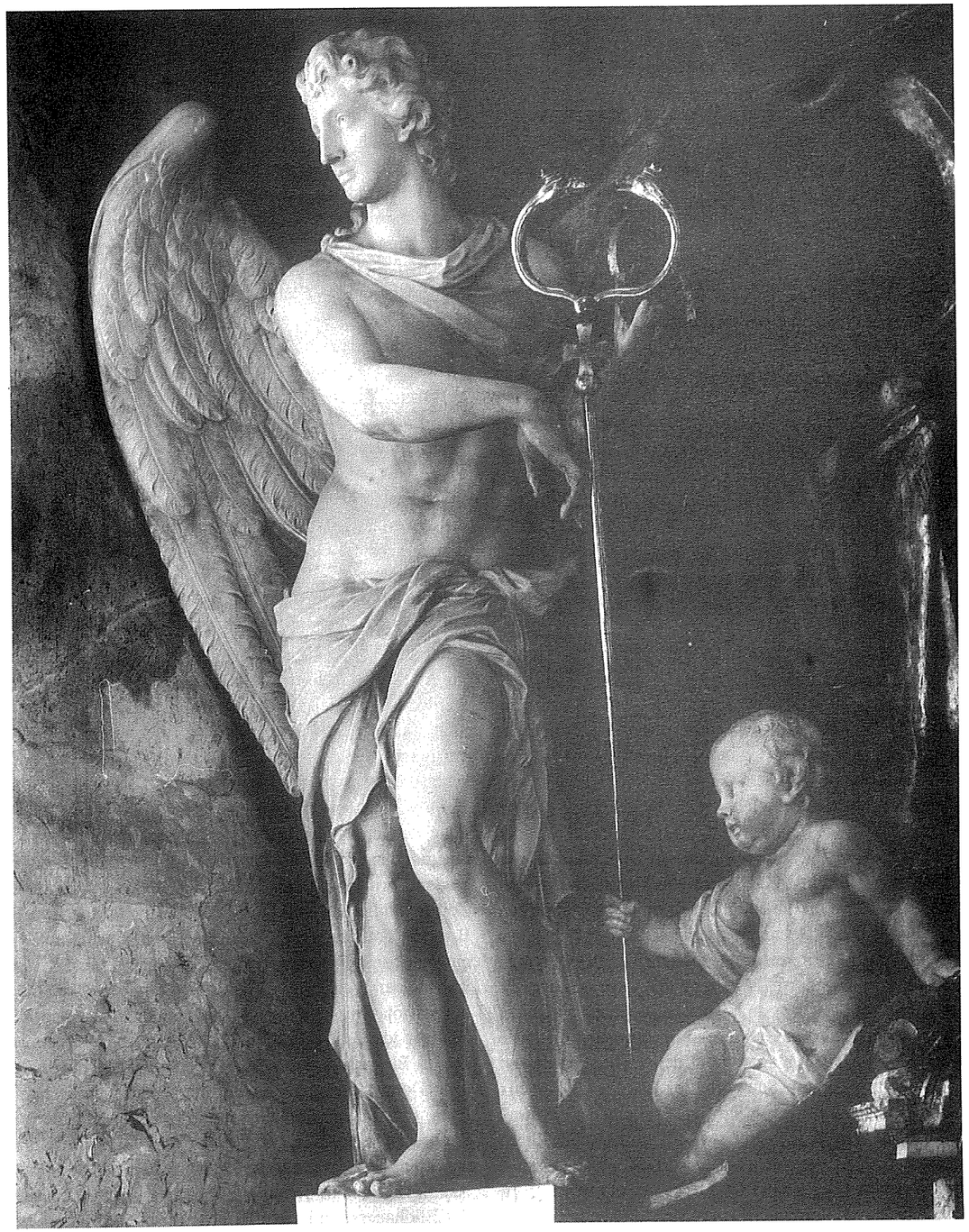
Barbara (an der Wand rechts) beobachtet, noch konsequenter die Stellung des Lichtträgers auf der Konsole rechts wiederholt. Die Zusammenhänge zwischen den Figuren und den Gestalten in den Bildern sind so auffalend, daß die Annahme eines zufälligen Zusammentreffens

unwahrscheinlich ist, dies desto eher, weil die Zusammenarbeit zwischen Malern und Bildhauern bei der Errichtung von Altären in dieser Beziehung in ähnlichen Fällen gut nachweisbar und, wie es scheint, auch üblich war.[41] Weil die Qualität der Bildhauerarbeit in Budischau ein viel höheres Niveau aufweist und die Ponderation der Figuren weit mehr durchdacht ist, kann in diesem Fall nicht die entgegengesetzte Beziehung angenommen werden, daß der Bildhauer von den Anregungen des Malers ausgegangen wäre. Das an der Wand des Chors über der Mensa mit dem Tabernakel aufgehängte Bild mußte in seiner Disposition Rücksicht auf die Form und das Format der Figuren (ob des wirklichen oder vereinbarten) und ihre Umrisse nehmen. Unter diesem Aspekt ist es offensichtlich, daß – falls Prenner seine Altarbilder im Jahre 1721 geliefert hat – etwas früher oder spätestens in diesem Jahr auch der figürliche Teil des Hochaltars fertig war. Daß 1721 in Budischau manches zu entscheiden sowie manches Neue zu sehen war, belegt auch die Tatsache, daß die Paars in diesem Jahr verhältnismäßig früh, nämlich schon am 21. Mai, in Budischau eintrafen und hier bis zum 21. November blieben.[42] Daß man mit dem Hochaltar begann liegt schon aus liturgischen Gründen auf der Hand. Wann beide plastische Gruppen am Triumphbogen geliefert wurden, läßt sich nicht genau sagen. Man darf jedoch erwarten, daß sie gleich auf den Hochaltar folgten, mit dem sie in Ansicht und Bewegung in vollendeter Harmonie abgestimmt sind. Wenn der Umbau des Schiffes 1722 fertig war, kan man annehmen, daß beide Gruppen in diesem oder im folgendem Jahr schon aufgestellt waren, ehestens vor Ausführung des 1723 begonnenen Freskos. Das Jahr 1723 ist überdies wichtig, weil in diesem Jahr der Bildhauer G. Brenner in Budischau weilte (im folgenden Jahr ist er hier nicht belegt), der mit gröster Wahrscheinlichkeit die Aufstellung beider hierher gebrachten Gruppen technisch ausführte. Kennzeichnend ist darüber hinaus die Tatsache, daß 1723 zwei Engel in Budischau ankamen, die wir mit den Engeln in der Schloßkapelle identifizieren, so daß auch diese Figuren, die wir ebenfalls Donner zuschreiben, auf dem Altar aufgestellt werden könnten. Für die Identifizierung des Gehilfen mit Brenner spricht schließlich auch, daß in diesem Jahr auch die Vasen hierher gebracht wurden, die den Raum vor dem Schloß schmückten. Die frühe Datierung der plastischen Dekoration der Kirche stützt sich – allerdings in einem breiteren zeitlichen Rahmen – auch auf die Tatsache, daß die ältere Kanzel, die das Mißfallen des Grafen erregte, aus dem Jahre 1717 stammte und daß die neue Kanzel als wichtiger liturgischer Bestandteil der ordentlichen Ausstattung einer Kirche ohne Zweifel in kürzer Zeit vollendet, bzw. würdig mit Plastik versehen sein mußte.

Die festgestellten Tatsachen und Zusammenhängen lassen sich abschließend etwa folgendermaßen zusammenfassen: die bildhauerische Ausstattung wurde gleichzeitig mit der malerischen in Auftrag gegeben. Als erstes wurde wahrscheinlich 1721 der Hochaltar mit Figuren ausgestattet und kurz danach, 1722 oder 1723, wurden im Schiff die Kanzel und die plastische Gruppe des hl. Antonius von Padua installiert, dies noch vor Beginn der Fresken am Gewölbe. Die im steinernen Allianzwappen oberhalb des Hauptportals am Äußeren der Kirche angeführte Jahreszahl 1725 ist zweifellos das Datum ante quem für den plastischen Schmuck der Kirche.

Es ist keine schriftliche Nachricht erhalten, wer dieser G. Brenner war, den Vladimír Němeček nach dem archivalischen Beleg als Wiener Bildhauer anführt, der 1723 in Budischau tätig war. Wir finden ihn weder in der Fachliteratur noch in einem diesbezüglichen Lexikon – und nur die Arbeit an der Balustrade der Dreifaltigkeitssäule weist darauf hin, daß es ein Bildhauer war, der auch oder hauptsächlich handwerkliche Steimetzarbeiten ausführte. Sonst hätte er sich wohl schwerlich mit der dekorativen Mitarbeit an der Statue begnügt, deren Autor Pagani nur ein mittelmäßiger Künstler war. Wir können daher seinen Anteil in Budischau gerade in den Ziervasen vor dem Schloß suchen. Wenn Donner nach Budischau seinen Gehilfen sandte, konnte dies kaum jemand anderer als Brenner sein, dies desto eher, weil – wie wir weiter sehen werden – für diese Schlußfolgerung auch stilkritische Argumente sprechen. Die Übereinstimmung (eher als nur eine Ähnlichkeit) des Namens mit dem Maler Prenner, der angesehensten Künstlerpersönlichkeit, die damals in Budischau anwesend war, mußte allerdings kein reiner Zufall sein.

Unser Vorgehen wird durch den Umstand erschwert, daß nämlich die Figuren in Budischau – sofern wir die Autorenschaft beweisen können – in die erste Phase von Donners selbständigem Schaffen gehören, die bislang überraschend dunkel ist. Wenn wir Donners Entwicklung während der fünfzehn Jahre, die von seinem 1726 erreichten dreiunddreißigsten Lebensjahr und seinem ersten



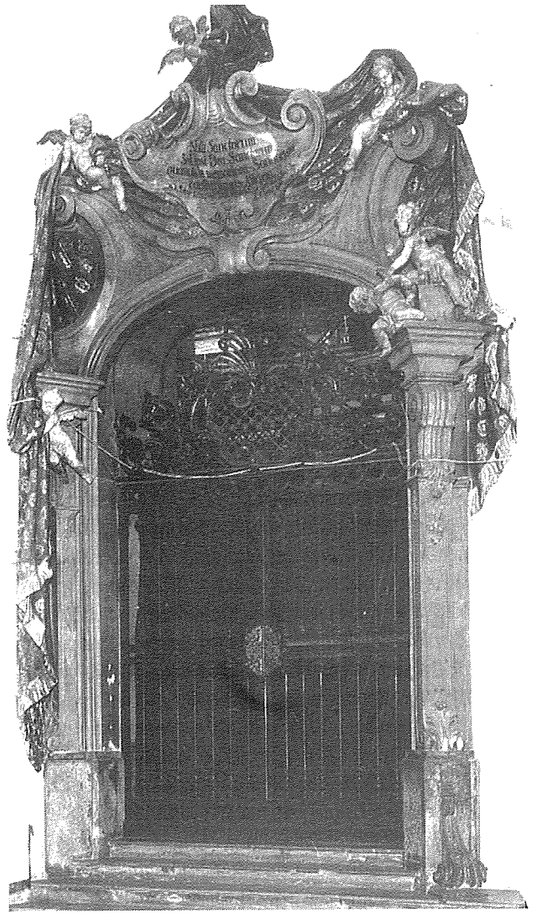
G.R. Donner, Engel am Altar des hl.Johannes des Almosengebers. Marmor, 1729–32. St.Martinsdom, Bratislava.

großen nachweislichen Werk bis zu seinem frühzeitigen Tod im Jahre 1741 verstrichen, eingehend kennen, wissen wir außergewöhnlich wenig über den Zeitraum von mehr als elf Jahren, in denen seine Kunst reifte und Gestalt annahm. Aus dieser Zeit existiert keine einzige monumentale Arbeit, deren Autorschaft unumstritten ist. Von seinen ersten Anläufen und von seinem Weg zur Meisterschaft haben wir nur geringe Kenntnis und wir müssen uns bislang nur mit Hypothesen begnügen.

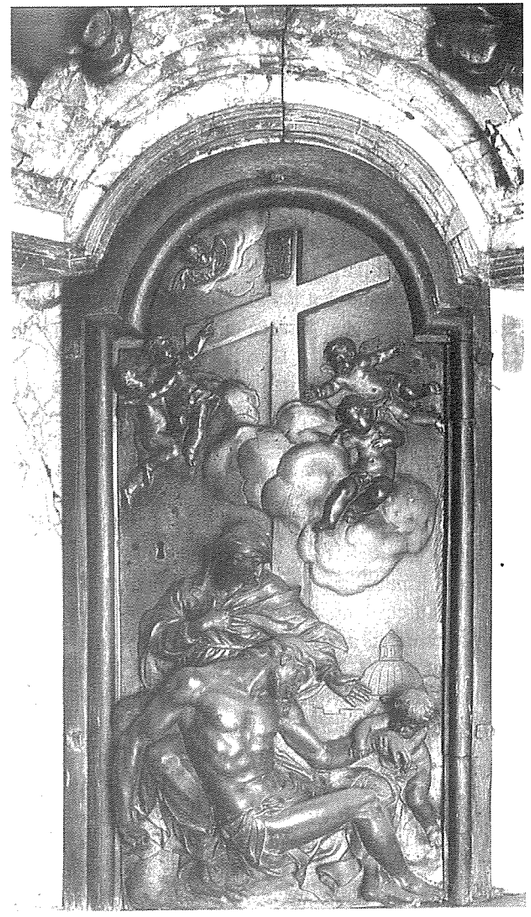
3

Georg Raphael Donner,[43] geboren 1693, begann nach seinen Lehrjahren als selbständiger Bildhauer ehestens um das Jahr 1715 zu arbeiten, als er am 13. August in der Ulrichskirche in Wien die Ehe schloß. Er war damals zweiundzwanzig Jahre alt und befand sich im Alter, in dem talentierte, früh ausgelernte Künstler schon eine für die Ernährung einer Familie notwendige selbständige Stellung einnahmen. Bis zum Jahre 1725, als er einen Vertrag abschloß, resp. 1726, als er seine ersten Werke für Schloß Mirabell in Salzburg lieferte, wissen wir – bis auf einige geringe Ausnahmen – nicht, womit er sich beschäftigte und wie während dieses ersten Schaffensjahrzehnts sein künstlerischer Ausdruck aussah. Bei einem Künstler seiner Qualität und Berühmtheit wirkt dies mehr als befremdend.

Die Unsicherheiten beginnen schon in Donners Lehrjahren, von denen wir keine bestimmte Vorstellung haben, um eine genügend glaubwürdige Hypothese über seine Anfänge aufzustellen. Geboren 1693 als ältestes von sieben Kindern eines einfachen Zimmermanns im Dorfe Eßling bei Wien (heute Wien XXII.), kam er – einer Nachricht von 1763 zufolge – dank der Unterstützung des Besitzers von Eßling, Karl Josef von Thomasitsch, nach Wien, wo sich ihm die Möglichkeit einer künstlerischen Ausbildung bot.[44] Über seinen ersten Lehrer berichtet uns der gelehrte Historiograf und Kunstschriftsteller Christian Ludwig von Hagedorn: „Ayant quité à l'age de onze ans ses parents qui vivoient du labourage, il vient à Vienne et se mit à apprendre la Gravure en or. Brenner (c'était le nom de son Maitre) s'apercevant de l'inclination de son Elève montroit pour la Sculpture, le place chez un fameux Sculpteur Jean Giuliani, à Ste Croix proche de Vienne." [45] – „Nachdem er im Alter von elf Jahren seine Eltern verlassen hatte, die von der Landarbeit lebten, kam er nach Wien und begann das Gravieren in Gold zu erlernen. Brenner (das ist der Name seines Meisters) bemerkte den Hang seines Schülers zur Bildhauerei und schickte ihn zum berühmten Bildhauer Giovanni Giuliani nach Heiligenkreuz in der Nähe von Wien." Es war Ilg, der 1893 Donners Lehrer mit Johann Kaspar Prenner, dem kaiserlichen Hof- und Kammerkünstler identifizierte, der seiner Ansicht nach den Adepten die Graveurkunst lehrte.[46] Über diesen Künstler ist uns jedoch fast nichts bekannt, jedenfalls finden wir in den Lexika und der erreichbaren Literatur nichts Wesentliches. Ilgs Behauptung bezweifelte schon 1916 W. Pauker[47] und, überstimmend mit ihm auch Erika Tietze-Conrat im Jahre 1920.[48] Paukert äußerte die Meinung, der sich auch E. Tietze-Conrat anschloß, daß Donners Lehrer vielmehr der Liechtensteinische Bildhauer Johann Franz Brenner gewesen sei, der 1720 die plastische Dekoration des Tabernakels in Klosterneuburg ausführte. Pauker stützte sich dabei auf die Tatsache, daß Johann Franz Brenner 1715 der Trauzeuge bei Donners Hochzeit war. Gegen diese Meinung trat 1929 Andreas Pigler in seiner bislang unübertroffenen Donner-Monographie auf[49] und wies einerseits auf die Tatsache hin, daß der zuverlässige Hagedorn ausdrücklich davon spricht, daß Donner die Graveurkunst erlernt habe, mit der sich J.F. Brenner, soweit uns bekannt ist, nicht befaßte, anderseits auf den Umstand, daß dieser Brenner 1721 – also zur Zeit, als er im Totenrgister angeführt wird, erst 43 Jahre alt war, so daß es wenig wahrscheinlich ist, daß er im Alter von sechsundzwanzig Jahren Donners Lehrer werden konnte. Dieses zweite Gegenargument ist jedoch nicht unumstritten. Es war damals keine Ausnahme, daß ein junger sechsundzwanzigjähriger Künstler, sofern er schon Meister war, Schüler hatte. Der Hinweis Paukers, wenn wir uns an ihn auch nicht halten, ist für uns nicht ohne Bedeutung, weil er auf die Beziehung Donners zu einem Künstler aufmerksam macht, dessen Namen in beiden Formen – Prenner und auch Brenner – zu dieser Zeit in Budischau vorkommt. Wenn der Bildhauer J.F. Brenner Trauzeuge bei Donners Hochzeit war, muß er entweder sein Freund gewesen sein oder er stand ihm in irgendeiner Weise nahe. Weil J.F. Brenner jedoch 1721 bereits tot war, kann er selbstverständlich nicht mit G. Brenner identisch sein, der 1723 in Budischau arbeitete. Der in Budischau tätige Steimetz und offensichtlich Gehilfe Donners, konnte aber aus derselben Familie stammen, dies schon deshalb, weil Familienmitglieder zu dieser Zeit sehr oft die gleiche oder eine verwandte Kunst ausübten, auch wenn sie sich nicht beim Vater hatten ausbilden können. Schon allein der Fall G.R. Donners, des Bildhauers, und seiner Brüder Matthias (oft auch als



G.R. Donner, Portal der Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers, 1729–1732. St. Martinsdom, Bratislava.



G.R. Donner, Pietà. Tabernakelrelief des Altars der Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers, 1729–32. St. Martinsdom, Bratislava.

Matthäus angeführt) und Sebastian, die eine Ausbildung als Medailleure erhalten hatten, führt dies anschaulich vor Augen.[50] Die auffallende Übereinstimmung der Namen zweier in Budischau tätiger Persönlichkeiten mit dem Namen von Donners Lehrer und Freund bekräftigt in gewissem Maße unsere Zuschreibung, doch in Ermangelung von Quellen ist dieser scheinbar hoffnungsvolle Weg weiterhin nicht gangbar.

Es bleibt also Vergleichen nur auf eine geringe Anzahl überdies ganz unterschiedlicher Werke stützen kann, die zeitlich nahe beieinander entstanden; die Vorstellung, wie Donners Kunst vor dem Entstehen der Werke für Budischau wohl ausgesehen haben mag, ist nicht sehr klar, so daß wir in bedeutendem Maße auf die eigene hypothetische Konstruktion angewiesen sind.

Der zusammenhang mit Giuliani ist in allen bekannten Werken Donners künstlerisch so allgemein und verhältnismäßig fern, daß das Maß der Nähe zu Giuliani kein Kriterium sein kann. Nach bisherigen Feststellungen blieb Donner in der Werkstatt dieses Bildhauers nur ein Jahr, von 1706 bis 1707 als dreizehnjähriger, er hatte also keine längere Ausbildung, noch gab es hier eine Zusammenarbeit, die bei ihm tiefere Spuren hinterlassen hätten. Nach Füessli[51] lernte Donner von Giuliani nur die Tech-

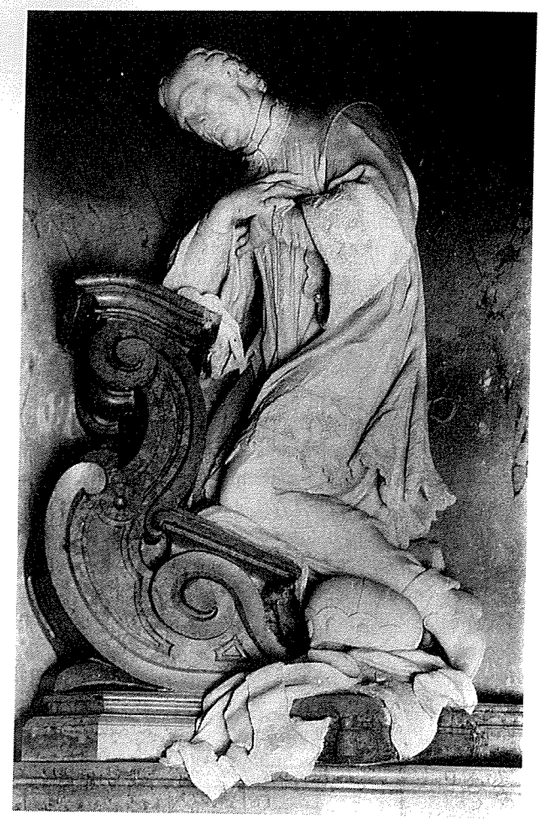
nik der Bildhauerarbeit, für seine Anschauung von wesentlicher Bedeutung waren jedoch die Kentnisse an der Wiener Akademie, die schon damals ein verhältnismäßig hohes Niveau hatte und später, nach ihrer Neugründung, in der zweiten Phase ihrer Existenz, einen erheblichen Einfluß auf die mitteleuropäische Bildhauerei ausübte. Bei Betrachtung der Werke in Budischau würde übrigens kaum jemandem einfallen, daß es sich um Arbeiten eines Nachfolgers Giulianis handelt. Es sind überdies sehr ausgeprägte Werke, die in jeder Hinsicht die Eigenschaften einer selbständigen Persönlichkeit aufweisen, die auf hohem künstlerischen Niveau ihre eigenen Vorstellungen und Absichten verfolgt. Hormayrs Nachricht über wirtschaftliche Schwierigkeiten des jungen Künstlers nach dem frühen Tod der Mutter (1711), als der Vater eine neue Ehe einging und Donner sich durch grobe handwerkliche Arbeit sein Brot verdienen mußte,[52] sagt nichts darüber aus, welche künstlerische Anschauung er damals hatte. Aus ihr geht nur hervor, daß er sich einige Zeit als Steinmetz oder als Gehilfe eines etablierten Bildhauers betätigte. Eine andere Situation trat im Jahre 1715 ein, als Donner durch seine Heirat am 13. August zu einem ansehnlichen Vermögen von 3.000 Gulden kam, die ihm seine Frau Eva Elisabeth Prechtl als Mitgift in die Ehe brachte.[53] Donner wohnet damals im Heiligenkreuzerhof in der Innenstadt. Im Ehekontrakt von 1724 wird er als „kays. Gallantery Bildhauer" angeführt.[54] Weil sein Name im Hofarchiv nicht vorkommt, erreichte er diesen Rang wohl durch weniger bedeutsame Aufträge, ehestens durch Reliefporträts, welche in dieser Zeit belegt sind. Wichtig ist die Erkenntnis, daß er die antiken Skulpturen kannte, die der Kaiser aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm erworben hatte, sowie auch jene, die sich im Besitz Prinz Eugens von Savoyen befanden. Sofern er eine Zeitlang auch die Akademie besuchte, wie H.R. Füessli anführt, hatte er dabei auch Gelegenheit, die dortige Sammlung von Abgüssen berühmter Werke der Antike zu studieren,[55] und er konnte überdies auch den Protektor der Akademie, den Besitzer der Herrschaft Budischau, Josef Ignaz Paar, kennenlernen. Außerdem konnte Donner dank Giuliani, der bei Johann Adam Andreas von Liechtenstein hoch in der Gunst stand, auch – wie Pötzl-Malíková aufmerksamgemacht hat[56] – die berühmte Liechtensteinsche Sammlung italienischer Bronzen besichtigen, die sich damals in Wien befand, und schon hier konnte sein Interesse an Bildhauerarbeiten aus Metall erweckt worden sein. Den Kontakt zum mährischen Milieu konnte ebenfals schon früher Donners Lehrer Giuliani hergestellt haben, der für die Liechtenstein in Eisgrub (1700–1701) und für die Kaunitz in Austerlitz (1700–1704/5) arbeitete. Donners Ausbildung wurde der Tradition zufolge dadurch erweitert, daß er zusammen mit seienm Bruder Matthäus bei Benedikt Richter (1670–1735) in der Lehre war, dem berühmten schwedischen Graveur und Medailleur, den Kaiser Karl VI. 1712 aus Frankreich nach Wien berufen hatte. Auf diese Weise ist das frühe Datum seiner Portätmedaillons sowie das hohe Niveau seiner später in Salzburg entstandenen Medaillen zu erklären. Die Vermutung eines Studiums von Donner in Italien, die Tietze-Conrat geäußert hat,[57] bleibt noch umstritten. Pigler hat diese Hypothese widerlegt,[58] doch Michael Schwarz kehrt in neuer Zeit (1969) zu ihr zurück und argumentierte dabei besonders mit der Kenntnis der italienischen Bildhauertechnik und der engen, sozusagen vertrauten Beziehung zur venezianischen Plastik.[59] Der informierte Hagedorn hat jedoch geschrieben, daß Donners rasche Fortschritte in der Bildhauerei desto überraschender seien, weil er nur zum Zweck des Ankaufs von Marmor nach Italien reiste[60] und dieser in seinen Werken als Material erst in den dreißiger Jahren vorkommt. Die Manier, in der die Figuren in Salzburg oder der hl. Johannes von Nepomuk in Linz (1727) gearbeitet sind, erklärt Schwarz gerade mit der italienischen Reise. Die kontinuierliche Entwicklung der venezianischen Plastik vom Spätbarock zum Rokoko und Klassizismus, die so verschieden von der Entwicklung der österreichischen und deutschen Kunst ist, hat überdies Donners eigenen Weg auffalend vorgezeichnet. Mit dem französischen Milieu ist ein direkter Kontakt nicht belegt.[61] Weit wichtiger und offenbar zuverlässig ist die Nachricht, daß er irgendwann, nach älteren Meinungen in den Jahren 1715–1720 oder um 1721 nach neuer Feststellung,[62] eine Reise nach Sachsen unternommen und dort die Kunst Balthasar Permosers kennengelernt hat. Eine markantere Beeinflußung durch die Werke Permosers ist bei Donner jedoch nicht festzustellen, doch die malerischen und in diesem Sinne noch im Barock verwurzelten Kompositionen der Gruppen in der Kirche in Budischau ließen sich allerdings gerade durch diesen Kontakt erklären. In Dresden konnte Donner das Werk des sächsischen Hofbildhauers Jeremias Süssner kennenlernen, der – wie wir besonders aus seinem Anteil an der Dekoration in der Prager Kreuzherrenkirche wissen[63] – ein hervorragender Vertreter des barocken Klassizismus war. Seine brillante Kunst, die durch ihre perfekte Modellation und die vollendete Eurhythmie des Faltensystems in Statuen versetzt, konnte eine der ersten

Quellen für Donners Klassizismus sein; überdies konnte sich Donner auf diese Weise dem französischen Klassizismus nähern, den Süssner kannte und sich zugleich des Vorbilds der Kunst Michelangelos voll bewußt werden. (In Süssners Figur des hl. Joachim in der Prager Kreuzherrenkirche ist übrigens die Filiation in beiden angedeuteten Richtungen zu spüren.) Die reife italienische Technik, die sich des Bohrers bedient, konnte Donner sodann bei beiden Süssners, Jeremias und Konrad Max, ebenso wie in den Dresdner Arbeiten Permosers kennenlernen. Die Kenntnis der italienischen Marmortechnik ist adher kein hinreichendes Argument für eine frühe Reise des jungen Donner nach Italien.

Zur Erhellung von Donners eigener Tätigkeit in jungen Jahren trugen in der heute bereits fernen Vergangenheit auch die Versuche österreichischer Forscher nicht bei, die fatale Lücke in Donners Schaffen durch Attributionen bislang anonymer Werke auf österreichischem Gebiet auszufüllen. Wir müssen auch heute der Meinung Piglers von 1929 zustimmen, daß diese Versuche nicht überzeugend sind.[64] Sie gingen übrigens mehr von äußeren Umständen (d.s. die Auftraggeber) aus und wußten sich mit der wirklichen Stilproblematik in Donners Werk wenig helfen. So finden wir z.B. in den allegorischen Frauengestalten und Putti an der Fassade der Linzer Seminarkirche (ursprünglich Deutschordenskirche), die 1721 von Wien nach Linz geliefert wurden, heute fast nichts, was diese mit der Hand Donners in Verbindung bringen könnte, obwohl so bedeutende Forscher, wie Ilg[65] und Tietze-Conrat[66] sich darum bemühten. Auch die Figuren am Altar der gräflich Harrachschen Schloßkapelle in Aschach an der Donau, die 1905 ebenfalls Tietze-Conrat Donner zuschrieb,[67] entsprechen der Kunst des großen Meisters weder durch ihre Anschauung noch ihre nur mittelmäßige Qualität. In diesem Falle spricht gegen die Zuschreibung überdies auch das Chronogramm am Altar – das Jahr 1711 (von Pigler enträtselt), also ein Datum, das Donners Anteil praktisch ausschließt. Auch dem Bleirelief der Auferstehung Christi im Kloster Melk, das Donner wiederum durch die zitierte Forscherin zugeschrieben wird, kann Donners Autorschaft nicht zuerkannt werden. Weniger klar ist der Fall der verhältnismäßig früh datierten figürlichen Dekoration der Kanzel in Passau (1721), die für uns auch deshalb von Interesse ist, weil ihr Material – ebenso wie in Budischau – Holz ist, das durch die Vergoldung Bronze nachahmt. Die antikisierenden Allegorien an diesem Werk brachte Feulner[68] in Beziehung zu Donners Engeln in Preßburg. Wenn wir die gesamte Struktur der Gestalten an der Passauer Kanzel mit den Figuren der Kirche und der Schloßkapelle (auf die wir noch weiter unten zu sprechen kommen) in Budischau vergleichen, müssen wir feststellen, daß wir hier genügend Analogien in den Stellungen der Gestalten und in den Gesichtstypen vorfinden, ohne allerdings eine begründete Meinung äußern zu können, daß es sich hier um den gleichen Autor handelt – der Unterschied im Faltenwurf darf nicht übersehen werden. (Ohne direktes Studium lassen wir die Frage der Autorschaft der Passauer Kanzel offen.)

4

Über Donners Urheberschaft bei den vergoldeten Bronzereliefs mit den Porträts der Grafen Gundaker Althan und Wierich Philipp Daun im Barockmuseum in Wien, aus der Zeit um 1720, bestehen keine Zweifel, trotzdem sind diese nichtgroßen, in der Medailleurtechnik konzipierten Arbeiten (von denen die erste dem Marmorrelief des Grafen Althan in der Sammlung der Wiener Akademie entspricht) bei aller ihrer Qualität für die Interpretation und das Verständnis der großen, vielfigurigen Monumentalwerke ein zu schwacher und wenig angemessener Anhaltspunkt. Eine weit wichtigere Stütze bietet eine Plastik in der Prager Nationalgalerie, der in der älteren Literatur Beachtung geschenkt wurde,[69] aber deren Bedeutung für die Aufklärung von Donners Anfängen wir erst jetzt voll würdigen können. Es handelt sich um eine Pietà aus Terrakotta (H. 41 cm), die E.W. Braun 1933 im Treppenhaus des Schlosses in Dux identifiziert hat.[70] Später wurde sie in den Sammlungen des Schlosses in Münchengrätz aufbewahrt, von wo sie in die Nationalgalerie in Prag gelangte.[71] Diese schwarz gefaßte Plastik (bezeichnet auf der Rückseite durch die gravierte Inschrift „Donner 1721") wurde meist als Bozzetto oder Modelletto eines nicht ausgeführten oder verlorengegangenen Werkes angesehen. Im Gegensatz zu dieser Meinung urteilte 1968 Michael Schwarz[72], daß es sich hier um eine vollendete Kleinplastik handelt und in diesem Sinne um einen der frühesten Vorläufer späterer Kleinwerke. Die Perfektion der technischen Ausführung und insbesondere die Bestimmtheit der Modellation haben Schwarz davon überzeugt, daß es sich um ein Modell für einen Guß handelt, der jedoch aus unbekannten Gründen nicht realisiert wurde: der schwarze Anstrich sollte die Wirkung von Metall imitieren. Den Charakter der Kleinplastik aus Metall lernte Donner am Beispiel zahlreicher italienischer



G.R. Donner, Fürstprimas Emerich Esterházy. Marmor, 1729–1732. Kapelle des hl.Johannes des Almosengebers in St. Martinsdom, Bratislava.

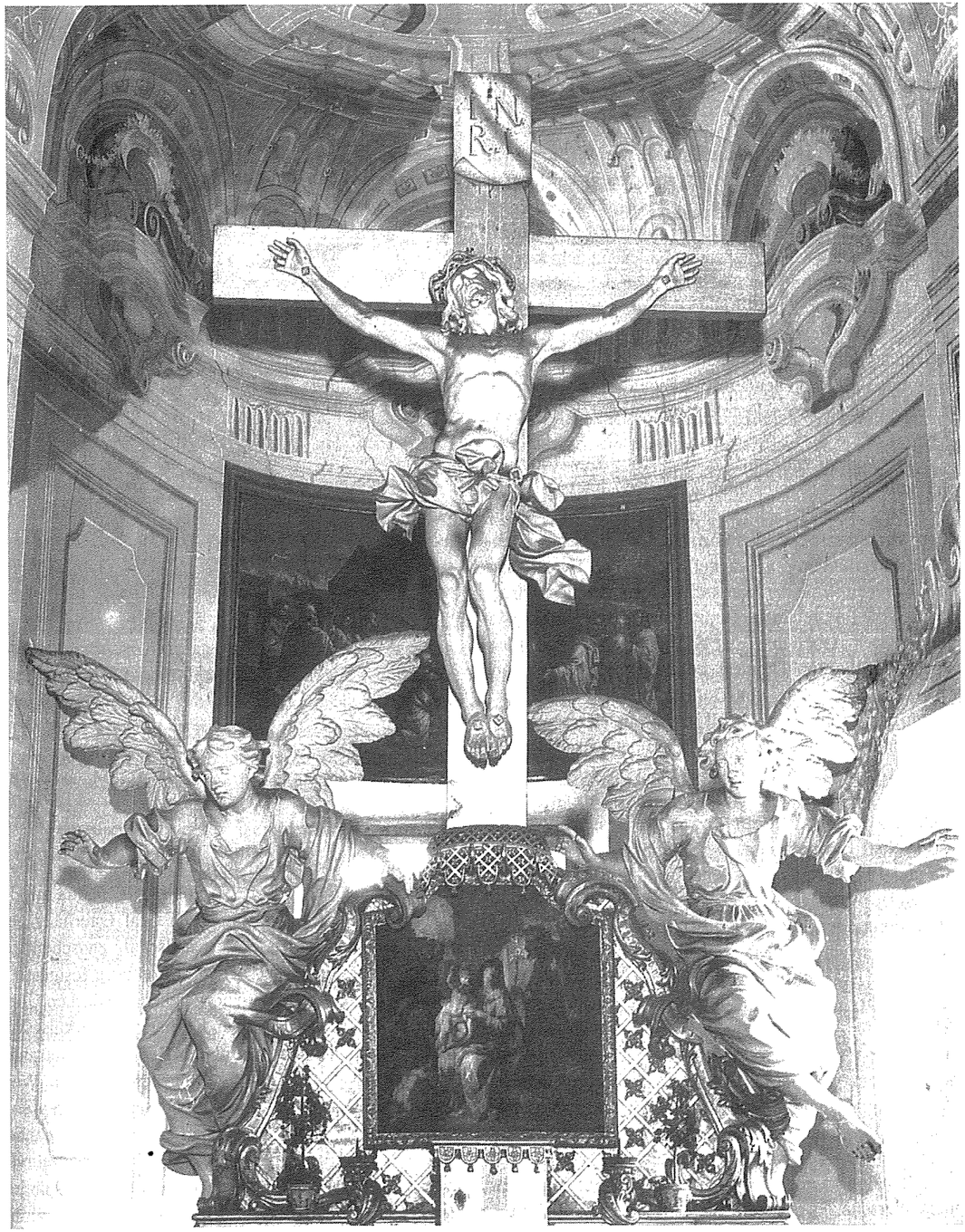
Bronzen in den Wiener Sammlungen kennen und man kann mit Recht annehmen, daß er während seiner Reise nach Sachsen vor 1720 im Grünen Gewölbe in Dresden die französischen Kleinbronzen aus der Sammlung Augusts des Starken besichtigen konnte.[73] Der im Schoß Mariae niedergesunkene Körper Christi liegt nicht horizontal, wie dies in der Barockplastik üblich ist, sondern eine auffallend gespannte Kurve leitet die horizontale Lage der Beine in die Vertikale über, die in einer Gegenbewegung zurückkehrt. Diese ungewohnt exponierte Kurve drückt sehr suggestiv die Bewegungslosigkeit und Schwere des Körpers aus. Überraschend ist das hohe Maß an Realismus, der in den Gesichtern und vornehmlich im Gesicht Mariae noch gesteigert ist, sowie die naturgetreue Auffassung. Wenn wir die Frauenphysiognomie aufmerksam betrachten, machen wir die Feststellung, daß sie die realistisch geprägte Variante eines länglichen Gesichts mit erregtem Ausdruck ist, wie es z.B. der Engel auf der Mensa in der Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers in Preßburg hat. Es handelt sich offensichtlich um ein für Donner charakteristisches Motiv, das im Relief der Beweinung Christi in Wien (Leihgabe des Hauptmünzamtes im Österreichischen Barockmuseum) wiederkehrt, wo uns überdies auch der radikal nach hinten gesunkene tote Körper Christi fesselt, und auch im Gesicht der Maria in der Pietà in Gurk (1741) zur Geltung kommt. Zum Vergleich bietet sich auch die Büste Christi mit zurückgesunkenem Haupt und reglos herabhängendem Arm an. Im Entwurf der Draperie und im Netz der Kurven sind deutliche Analogien zu Giulianis Bozzettos festzustellen, somit eine Spur von Donners früher Ausbildung. Zu Recht wurde darauf hingewiesen, daß hier die italienischen Filiationen entscheidend sind: in der Lage des Körpers Christi ist die Belehrung durch die berühmte Pietà aus dem Dom in Florenz (jetzt im Museo del'opera del Duomo) sowie durch weitere Werke Michelangelos zu spüren. Maria Pötzl-Malíková hat unlängst daran erinnert, daß die Vertikalenfaltung davon zeugt, daß Donner an die im 16. Jahrhundert unter dem Einfluß von Michelangelos Pietà in Palestrina enstandenen Vesperbilder anknüpfte.[74] Eine mögliche Vorlage könnte die Kleinplastik eines Florentiner Künstlers gewesen sein, die jetzt im Victoria and Albert Museum aufbewahrt wird, und eine andere Inspirationsquelle die Marmorpieta von G. dal Moro in der Kirche Sta Maria del Giglio in Venedig.

Michelangelos Vorbild war für Donner ohne Zweifel von großer Bedeutung und die Kenntnis der manieristischen Plastik des 16. Jahrhunderts war – wie mehrmals betont wurde, vor allem von E. Tietze-Conrat,[75] Brinckmann,[76] bei uns auch von Zdena Skořepová-Volavková[77] und in der neuesten Literatur[78] – wichtig für die Genese von Donners Werk. Es scheint uns jedoch, daß in den Salzburger Arbeiten die Einwirkung Michelangelos noch deutlicher ist und daß zugleich der Einfluß der einheimischen Anschauung erst in den Engelsfiguren in Preßburg mehr zutage tritt, daß die Parallelität mit der Kunst Giambolognas und seines breiteren Umkreises sichtbar ist und am markantesten dann in der homogenen Aufgabe, nämlich in den Figuren des Brunnens vom

Bratislava, ehem. Hauptaltar des St.Martinsdoms, 1733–35. Plastiken von G.R.Donner.

Mehlmarkt (Neuer Markt), spürbar ist. Wenn die Stilverwandschaft der Prager Pietà mit dem reiferen Schaffen Donners, mit den Figuren im Salzburger Schloß Mirabell und im Preßburger Dom, sich eher in allgemeinen Zügen äußert, wie in den weichen Bewegungen und der kultivierten Form, dann sind die Parallelen mit den Plastiken in Budischau doch näher: das analoge Zurückneigen der Köpfe, die Art der Modellation und das Faltensystem, z.B. der horizontal zerknüllte Stoff an der Figur der Maria, ähnlich wie die Anordnung des Gewandes des großen Engels im Relief des hl. Antonius von Padua. Es ist hier jedoch noch ein Moment, das auf die frühen Quellen in Donners Lehre hinzuwiesen erlaubt, die in Budischau noch spürbarer sind. Die Pietà verrät Donners Kontakt mit Paul Strudel und seiner Schule, also mit dem Umkreis der Wiener Akademie. Sichtbarer tritt dies bei den großen Figuren in Budischau zutage. Die Engel am Hochaltar in Budischau haben manches gemeinsam mit Strudels Engeln an der Pestsäule Am Graben in Wien. Der reiche, aber harmonische Faltenwurf der Budischauer Engel erinnert freilich auch an andere, etwas ältere Wiener Werke, beispielsweise an die edle Marmorfigur der weinenden Frauengestalt am Altar in der Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien (errichtet 1717), der als Ganzes Peter Strudel zugeschrieben worden war. Die Figuren wurden jedoch nach Strudels Bozzetti auf Schloß Frauenberg (Hluboká, jetzt in der Südböhmischen Aleš-Galerie, Inv.-Nr. P 270) freilich von einer anderen Hand ausgeführt und werden jetzt mit dem Namen Matthias Steinls in Verbindung gebracht.[79] Neuerlich haben diese ersten wichtigen Äußerungen der klassizisierenden Orientierung in Wien, die deutlich vom Vorbild Michelangelos beeinflußt sind, offenbar ziemlich mit Donners Kunst gemeinsam. Es steht außer Zweifel, daß man Donners Prager Pietà mit Erfolg mit dem Vesperbild in der Kapuzinergruft vergleichen kann (vgl. den Kopf der Maria und Christi, die Gestaltung des oberen Teils des Körpers Christi sowie seiner beiden Hände).[80] In diesem sinne erscheint uns Feulners Bedeutung der einheimischen mitteleuropäischen Quellen von Donners Kunst als notwendiges Gegenwicht gegen die einseitige Ableitung seiner Kunst aus italienischen Quellen berechtigt.[81] Es scheint, daß auch italienische Beispiele differenziert und die bisher geäußerten Meinungen kritisch abzuwägen sind. Neben venezianischen Einflüssen und Anregungen (Torrelli, Baratta, Bonazza, Corradini), die Schwarz betont, und neben dem florentinischen Manierismus haben wir die wahrscheinliche Kenntnis des florentinischen Barock, der Weke G.B. Fogginis und besonders Massimiliano Soldanis, im Sinn, dessen Reliefs den späteren Werken Donners überraschend nahe verwandt sind.[82] Wenn eine Reise Donners nach Italien in seinen jungen Jahren umstritten bleibt, kann eine solche im Jahre 1729 belegt werden, als Donner über Innsbruck nach Venedig kam, d.h. also noch vor 1732–34, in welche Jahre bis jetzt eine Italienreise datiert wurde.[83] Bei dieser Gelegenheit konnte Donner auch Florenz einen Besuch abstatten, denn nach diesem Datum nehmen Donners Beziehungen zum florentinischen Manierismus zu. Damals konnte er die Reliefs Fogginis und Soldanis kennenlernen, denen Donners Reliefs der dreißiger Jahre so nahe verwandt sind, beginnend mit Werken, wie das Urteil des Paris oder Venus in der Schmiede des Vulkan (um 1735) im Museum der bildenden Künste in Budapest. In Reliefs dieser Art verband Donner in origineller Weise die Lektion des Manierismus, die sich in der Komposition (Schiavone) sowie in der plastischen Konzeption (Giambologna, Vries) äußert, mit modernen Elementen der florentinischen Barockplastik.

Bei allen diesen und weiteren Filiationen ist der einheimische Ausgangspunkt als Sprungbrett für Donners Kunst nicht zu unterschätzen: die Anschauung, die in einer verhältnismäßig breiten Skala individueller Leistungen in fortschreitender Folge Strudel und Steinl, Giuliani und Faistenberger gestalteten, war die Basis, von der Donner beim Studium ausländischer Beispiele ausging. Der Sinn für Einfachheit und Eleganz war eine nicht wegzudenkende Eigenschaft in Donners Talent und seiner persönlichen Veranlagung und muß nicht von fremden Einflüssen abgeleitet werden, nur weil dieser Sinn etwa dem zeitgemäßen Hang entsprach. Auch die dank seinem Studium der Abgüsse in der Wiener Akademie und der Originale in den Wiener Sammlungen aufgenommenen antikisierenden Elemente verstand Donner in der stilistischen Form, die er bei seinen Zeitgenossen und Lehrern während seiner Ausbildung, beispielsweise bei Peter und Paul Strudel sowie bei anderen Wiener Künstlern kennengelernt hatte. Auf Donners Putti, wie wir sie aus Salzburg kennen, wirkten sichtlich die Kindergestalten, die in den Werken beider Strudel in so reichem Maße vorkommen (vgl. auch die Supraporten Peter Strudels). Wenn bei Donners Apotheose Kaiser Karls VI. (Barockmuseum in Wien, 1734) bisher vor allem die französischen Vorbilder



Budischau, Altar der Schloßkapelle, um 1723.

(Desjardin, N. Coustou) hervorgehoben wurden, müssen wir auf eine übersehene Tatsache hinweisen, nämlich daß für diese Wirkung das Erlebnis der Einheimischen Plastik den Nährboden geschaffen hat: Donner kannte ohne Zweifel die Figurenfolge der Habsburger Herrscher, die Paul Strudel und seine Schule für die Hofbibliothek schuf. Die spürbaren Analogien, die Donner Karl VI. mit Strudels Ferdinand IV. verbinden,[84] sind gewiß kein Zufall und legen eine jener Schichten frei, aus der Donners Kunst wuchs. Wenn wir uns die Berührungspunkte vergegenwärtigen, die die weich fließenden Falten auf dem Rücken der Prager Pietà mit ähnlichen Motiven der Habsburger Ahnenfiguren von Paul Strudel verbinden, bestätigen wir neuerlich die Richtigkeit von Füesslis Angabe, nämlich daß die an der Wiener Akademie der Brüder Strudel und in ihrem Umkreis geltenden Anschauungen für die ersten selbständigen Schritte Donners von großer Wichtigkeit waren.

Wenn Berührungspunkte die Prager Terrakotta mit den Budischauer Figuren nicht noch markanter verbinden, überrascht diese Tatsache nicht zu sehr, denn wir vergleichen Werke verschiedenen Formats, verschiedener Technik und Bestimmung, vom unterschiedlichen Thema ganz zu schweigen. Eine der Hauptschwierigkeiten liegt darin, daß sich die Figuren in der Budischauer Kirche – und auch die weiteren Arbeiten in der Schloßkapelle – von allen bekannten Werken Donners durch ihr Material unterscheiden. Wir kennen von Donner bislang außer Terrakotten nur Arbeiten in Metall und Stein, wenn wir den Figurenschmuck der Kanzel in Passau außer acht lassen, bei der Donner als Autor bis jetzt nicht bewiesen ist. Die Tatsache, daß die Werke in Budischau aus Holz geschnitzt sind, kann jedoch kaum ein Einwand gegen eine mögliche Autorschaft Donners sein. Der Steinbildhauer wurde im 17. und 18. Jahrhundert – unter dem Einfluß der überwiegenden Aufträge – in der Regel schon zur Zeit seiner Ausbildung auch mit der Kunst des Schnitzens in Holz bekannt gemacht, ein Material, das leichter als Stein zu bearbeiten ist und schließlich ein ähnliches Verfahren beansprucht, nämlich ein Abheben des Materials. Der Schmuck für Mirabell deutet überdies selber an, daß Donner erst später zur Gußtechnik und zum Blei als bevorzugtem Material für Monumentalwerke gelangt ist. Die Ausgangspunkte für die Zuschreibung sind allerdings mangels Vergleichsmaterial sehr beschränkt, man muß daher sehr umsichtig vorgehen, darf weder die festgestellten Stilanalogien noch das hohe Niveau der Werke selbst nicht überschätzen und muß der kritischen Revision sowie

Budischau, Engel vom Altar der Schloßkapelle, um 1723.

der Überprüfung durch neue Erkenntnisse über die österreichische Plastik dieser Zeit die Tür offen lassen.

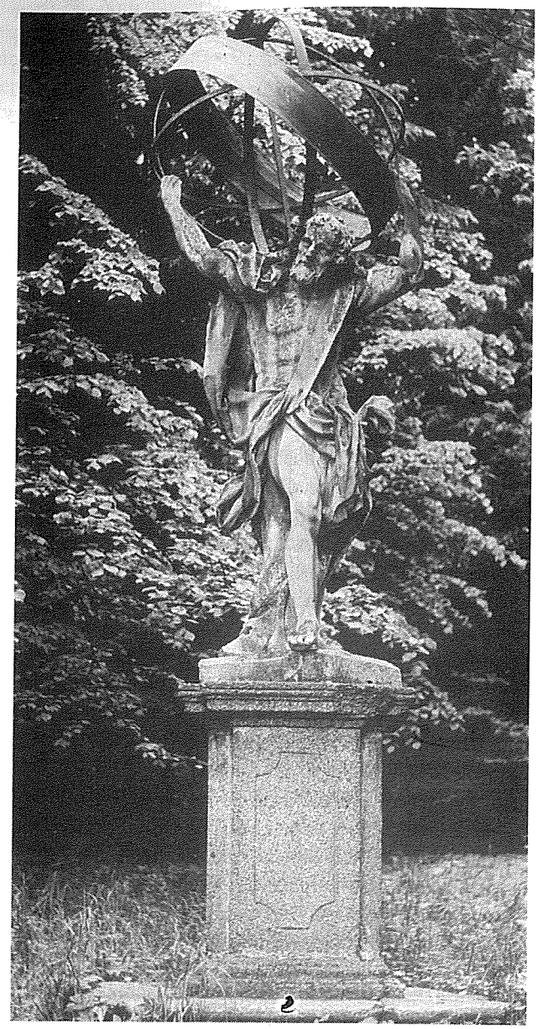
5

Wir haben bereits einige gewichtige Analogien angedeutet, die die Statue des hl. Antonius von Padua mit der Gestalt des Fürstprimas Emmerich Graf Esterházy verbinden und eine gewisse Verwandschaft zwischen den Engeln in Budischau und denen in Preßburg festgestellt. Hierher gehören die auffallend weichen plastischen Übergänge in der Modellation der Körper, die wirkungsvoll mit der markanten Anordnung der Gewänder kontrastieren, eine Spannung, die für Donners gesamtes Werk typisch ist. Donner hat so während seiner ganzen Entwicklung die weichen Körperpartien und die Schönheit der entblößten Gliedmassen und der Körper effektvoll hervorgehoben. Im Unterschied zu Donners späteren Werken sind die Gestalten in Budischau robuster und

weniger schlank. Dieser Unterschied soll nicht überbewertet werden, denn er läßt sich durch die Entwicklung des Künstlers erklären, dessen anfänglicher robusterer Barockkanon Giuliani, den Strudel und anderen in Wien tätigen Künstlern nahestand, und der erst allmählich seine Figuren schlanker werden ließ. Die Gestalten in Budischau sind nur wenig – und sogar nicht in allen Fällen – robuster als die Figuren im Treppenhaus in Schloß Mirabell. Die markante Verlängerung der Körper ist erst im Komplex der Figuren für den Dom in Preßburg wahrnehmbar, also am Ausgang der zwanziger und am Beginn der dreißiger Jahre. Für Donners Autorschaft spricht schon die Typik der ovalen Gesichter mit dem charakteristischen antikisierenden Profil, in dem die Nase ohne Unterbrechung in die Linie der Stirn übergeht, und dem kleinen, meist leicht geöffneten Mund. Obwohl die Köpfe im Vergleich zum Körper nicht so verkleinert sind wie später, wirken die Gesichter dank ihrer feine Züge klein und fragil, was wieder eine der dauernden Eigenschaften von Donners Gestalten ist. Dies gilt auch von den Putti, deren zarte mit den pausbäckigen Gesichtern kontrastierende Stupsnasen perfekt Donners Kindersphysiognomien entsprechen. Nicht nur Monumentalwerke, sondern auch kleiner Reliefs bieten in dieser Richtung ein überzeugendes Vergleichsmaterial. Typisch sind auch die schaftförmigen, runden, wenig profilierten Hälse, die besonders bei den großen Engeln sichtbar sind und die Wendung der Köpfe sowie ihre leichte Neigung zur Schulter betonen, wodurch ein anatomisch sowie expressiv typisches Bewegungsmotiv entsteht, das den Gestalten den Ausdruck sensitiver Mäßigkeit und teilnehmender Zärtlichkeit verleiht.

Wenn das Motiv des großen Reliefs, dessen zusammenhängende Tragfläche Wolken, resp. der Wolkenhimmel bildet, aus dem die plastischen Gestalten hervortreten, in Donners Werk als ein außergewöhnliches, wenn nicht gar fremdartiges, barockes italisierendes Element erscheint – das eventuell Zweifel an der Richtigkeit der Attribution hervorrufen – ist dem nur so dank der vereinfachten und schematischen Vorstellung über diesen Künstler, die überwiegend von seinem Spätwerk abgeleitet ist und die Gestaltung vornehmlich isolierter Figuren nur einseitig in Betracht zieht. Hinter der zentralen Gruppe des hl. Martin mit dem Bettler und der Säulenarchitektur des einstiges Hochaltar in Preßburg befand sich ursprünglich ein großer Wolkenkranz mit Gestalten von Engelchen, der einen adäquaten Hintergrund für die mächtige plastische Form des Reiters auf dem Roß und des athletischen Mannes zu dessen Füßen bildet.[85] Über diesen wichtigen Bestandteil des Preßburger Altar schweigt der sonst aufmerksame Pigler und er bleibt auch von der gesamten Donner-Literatur unbeachtet. Die slowakische Monographie über Donner berührt ihn eigentlich nur indirekt, wenn sie über die kulissenartige Lösung des Altars spricht, dessen Illusionismus angeblich im Widerspruch zu Donner eigenen bildhauerischen Bestrebungen steht. Darum wurde Donners Autorschaft für die Altararchitektur bezweifelt und die Möglichkeit andeutet, daß als Autor A. Galli Bibiena in Betracht kommen könnte, dessen Zusammenarbeit mit Donner anderswo belegt ist (am Triumphtor für Esterházy).[86] Das Relief im Hintergrund, das die Reliefwirkung der Statue des hl. Martin beeinflußt hat, wird also auch in diesem Falle verschwiegen und in der Analyse außer Acht gelassen. Dieser Umstand wird auch zu einem Hindernis für das Verständnis des wahren Charakters von Donners frühen Werken. War auch der eigentliche Projektant des Salzburger Treppenhauses der Architekt J.L. von Hildebrandt,[87] waren dessen ungeachtet diese kühnen Formen, die die Voluten mit einem dynamisch gestalteten Band verbanden, auch dem Bildhauer nahe verwandt, der sich diese Formensprache als Bestandteil seiner eigenen Anschauung voll anzueignen wußte.[88] Dies verraten die Bandvoluten mit markant gebrochenen Kurven in der Bekrönung des Hochaltars in Preßburg. Weil stilistisch ähnliche Motive auch am Altar in der Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers und auch am Portal dieser Kapelle vorkommen, deutet dies darauf hin, daß diese Formen Donner nahe, doch Galli-Bibiena und dem jüngeren Fischer von Erlach fremd waren, dessen Beteiligung in der Fachliteratur erwogen wird. Am beweiskräftigsten ist in dieser Richtung wohl die kühne und ganz außergewöhnliche Form des Betstuhls für die Gestalt des Fürstprimas Esterházy, dessen dynamische Kurven einerseits die Bewegung der Gestalt wiederholen, doch zugleich auch raffiniert – durch den Kontrast – die ruhige Ausgewogenheit der knienden Gestalt betonen. Diese bemerkenswerte und sehr ausgeklügelte Einheit von Architektur und plastischer Form spricht eher für einen einzigen Autor.

Die Frage nach Donners architektonischer Tätigkeit bleibt – unserer Meinung zufolge – noch immer offen. Die Innenarchitektur der Johann-Elemosinarius-Kapelle in Preßburg, der Altar und die ganze Altarwand, die Nische mit der Gestalt des Fürstprimas Esterházy, das Eingangsportal der Kapelle – dies alles hängt so eng mit dem bildhauerischen Schmuck zusammen und ist so or-



Budischau, Atlas im Schloßpark, um 1723. (Schwer beschädigt und schlecht rekonstruiert)

ganisch mit diesem verwachsen, daß wir uns die Frage stellen müssen, ob es sich hier um eine außerordentlich glückliche und enge Zusammenarbeit zweier kongenialer Persönlichkeiten oder um das homogene Werk eines einziges Autors handelt. Wenn wir den Betschemel für die Gestalt des Primas als Werk Donners anerkennen, werden wir ihm schwerlich die Autorschaft der stilistisch ganz übereinstimmenden Formen der ganzen Nische und der Altarwand streitig machen und irgenndeinen Trennungsstrich ziehen können zwischen dem, was als deren tragende Form eng mit der Plastik zusammenhängt, und dem, was nur das gesamte räumliche Milieu bildet. Es ist überdies befremdend, daß die Quellen, die die Kapelle mit der Persönlichkeit Donners in Verbindung bringen, über einen anderen Namen, nämlich den des Architekten, schweigen, den die damalige Zeit als einen ebenso wichtigen Autor wie den Bildhauer betrachtete. Im Kontrakt aus dem Jahre 1734 wurde Donner als „Hochfürstl. Esterházyscher Bau-Direktor",[89] also „aedificium director",[90] angeführt. Der Zeitgenosse des Auftraggebers und Donners, Matthias Bel, hat ausdrücklich geschrieben, daß die Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers „Instruxit cum molem universam, tum in primis, statuas, et S.Johannes, tumbam, Georgius Raphael Donner, Austriacus sculptor, fusorque." [91] Wenn wir „molem universam" mit dem Terminus „ganzer Bau" übersetzen, geht daraus hervor, daß Donner als Architekt und Baumeister der Kapelle betrachtet werden darf. Pigler widerlegt dies damit, daß Donner zugleich auch als „sculptor fusorque" angeführt ist, ferner durch den Hinweis, daß in der zitierten Bemerkung vom Altar und vom Reliqiuensarkophag die Rede sei, so daß „molem universam" nur auf den Altar zu beziehen sei, und schließlich durch die Behauptung, daß im Vertrag mit Donner nur „assistentia et inspectio" angeführt sei, also nur die Assistenz und Bauaufsicht.[92] Dadurch kann allerdings die Beteiligung des Projektanten kaum ausgeschlossen werden, denn beide Funktionen waren damals oft in einer einzigen Person vereinigt. Wenn ihm der Altar der Kapelle zugeschrieben wird wenn von gleichem Charakter auch die gesamte Innenausstattung der Kapelle ist, besteht kein Grund, „molem universam" nicht auch auf die übrigen Teile der Innenausstattung zu beziehen. Pigler muß darüber hinaus den glaubwürdigen Hagedorn (1755) widerlegen, auf dessen Worte er sich sonst wegen ihres zuverlässigen Quellenwertes konsequent stützt: „La Chapelle avec monument qu'il fit pour ce prélat est un des beaux ouvrage de ce Sculpteur".[93] Pigler bemüht sich ferner kramphaft, das Wort „solemniter" in den Angaben des Preßburgers Kapitels, daß nämlich „Donner.... capellam s.Joannis Elemosynarii tam solemniter instruxit," [94] so auszulegen, daß damit die plastische Ausstattung der Kapelle gemeint sei, denn die Architektur der Kapelle selber sei einfach. Diese Interpretation ist jedoch kaum annehmbar. Die feierliche Wirkung der Kapelle beruht in der organischen Harmonie von Architektur und Plastik und überdies kann

man den Altar, das Eingangsportal, die Wand mit der Nische kaum als architektonisch einfach betrachten und es ist offensichtlich, daß die Architektur sich mit ihrer Struktur in bedeutendem Maße am Gesamteindruck beteiligt. Wenn wir zulassen, daß der Altar und die Nische mit der Gestalt des Fürstbischofs in ihrer architektonischen Lösung ein Werk Donners sind, dann stoßen wir allerdings auf die Tatsache, daß auch die Außenarchitektur stilistisch ganz übereinstimmt: die Fensterädikula entspricht zweifellos der Nische im Inneren und übereinstimmend ist auch die Form der Laterne. In beiden Fällen finden wir die gleiche Form der Voluten, die gleichen Proportionen, das Profil der Gesimse sowie die Form der Muscheln. Das Innere und das Äußere stimmt absolut überein, und zwar bis in alle Details.

Die älteren österreichischen Forscher, Ilg und Pastainer, schrieben die Architektur der Kapelle Josef Emanuel Fischer von Erlach[95] zu, und zwar in Übereinstimmung damit, daß dieser Architekt im Jahr der Fertigstellung der Kapelle, 1735, den Erker am Preßburger Rathaus ausführte und den Helm des Rathausturms gestaltete.[96] Diese Attribution hat Pigler in dem Sinne akzeptiert, daß die Architektur der Kapelle noch dem Geist Johann Bernhard Fischers d.Älteren entspricht und sich von den späteren, durch die französische Architektur beeinflußten kühleren Formen des jüngeren Fischer unterscheidet. In gleicher Richtung zu demselben Autor weist auch die Form des Hochaltars im Dom zu Preßburg, der dem Vermählungsbrunnen (Josephs-Brunnen) am Hohen Markt nahe verwandt ist, den nach einem älteren Entwurf Johann Bernhards aus dem Jahre 1706 dessen Sohn in den Jahren 1729–1732 errichtet hat.[97] Die Autoren des Preßburger Buches über Donner sind zu der Ansicht gelangt,[98] daß als Projektant für den Hochaltar des Doms Galli Bibiena in Betracht kommt. (In Preßburg arbeitete Antonio Galli Bibiena, 1697–1774, der den Hochaltar in der Dreifaltigkeitskirche entwarf und mit Donner zusammenarbeitete, mit dem er gemeinsam die Triumphporte zum fünfzigsten Jubiläum des Erzbischofs Esterházy entwarf.) Gegen beide Attributionen spricht jedoch in erheblichem Maße die Formensprache einzelner Glieder, einschließlich der Form des Betschemels, die der Balustrade des Treppenhauses in Mirabell auffallend verwandt ist. Die Innenarchitektur der Kapelle als Ganzes und ebenso auch der obere Teil des Hochaltars im Dom sind mit Mirabell in Salzburg verwandt, ohne dabei direkt an Hildebrandt denken zu wollen. Ohne Revision der ganzen Frage in Zusammenhang mit der Entwicklung und dem Charakter

Budischau, Putti mit Vase vor dem Schloß, um 1723.

der österreichischen Barockarchitektur dieser Zeit kann die Frage nicht zuverlässig gelöst werden. Pötzl-Malíková, die eine große Monographie über Donner vorbereitet, ist der Meinung, daß das Projekt der Kapelle und ihres Altars aus Wien stammt, ihr Autor jedoch nicht bekannt ist. Die Zuschreibung der Architektur an Donner erachtet sie als unberechtigt. Sofern es um den Entwurf des Hochaltars im Preßburger Dom geht, urteilt sie vorsichtig, daß er von einem unbekannten Architekten stamme, der größtenteils mit dem jüngeren Fischer von Erlach identifiziert werde[99] und gibt also der älteren Preßburger Monographie nicht recht.

Wenn im Relief mit den Engeln im Hintergrund des Hochaltars in Preßburg Donner das in Budischau wohlüberlegt angewandte Motiv verwendete, überraschen uns Übereinstimmungen in Details keineswegs. Die vom Jesuskind ausgehenden Strahlen in der Antoniusgruppe sowie kleinere Strahlen an der Kanzel von Budischau hat Donner in Preßburg als Zentralmotiv des Reliefs entwickelt, das in einer runden Form das Auge Gottes umgibt. Das Wolkenrelief ist ein typisches thematisches sowie formales Motiv, das die unbeachtete illusive Kom-

ponente von Donners Kunst ergänzt. Dieses Motiv hat Donner auch in kleineren Reliefs überall dort angewandt, wo aus Gründen des Themas und der Bedeutung, aber auch rein künstlerisch hinter den Gestalten im Vordegrund das Milieu der Handlung angedeutet und der erste Plan mit dem Hintergrund verbunden werden sollte. Es kommt schon in der Pietà in der Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers vor, dann am späteren Relief der Hagar in der Wüste (1736–38) im Barockmuseum in Wien, in der Pietà im Besitz des Hauptmünzamtes in Wien und anderswo. Die nierenförmige Gruppierung der Wolkengebilde mit den Engelsgestalten als tragende Fläche des Reliefs sind also ein typischer Teil von Donners bildhauerischen Mitteln und sprechen sehr beredt für seine Autorschaft der Budischauer Gruppen.

6

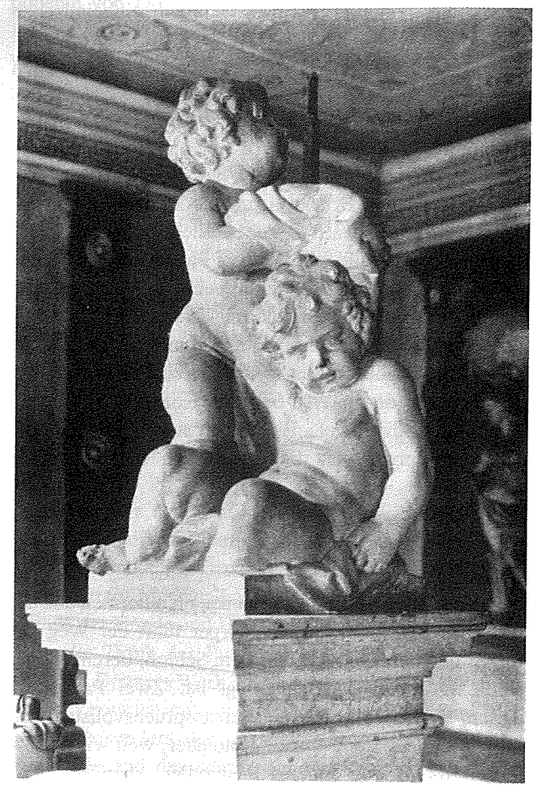
Wenn wir noch sicherere und weniger allgemeine Kriterien für die Attribution suchen, können wir solche in zwei individuell kennzeichnenden und wirklich unverwechselbaren Merkmalen finden. Es sind erstens die Formen der Hände und Füße, insbesondere der Daumen, ferner die Typik der Putti, ihrer Gestalten und Köpfe. Wenn wir Donners Werk aufmerksam studieren, fällt auf, daß im Vergleich mit den Gesamtproportionen der Gestalten – besonders den später sehr schlanken – deren Hände während des ganzen Entwicklungsprozesses des Künstlers verhältnismäßig dick mit mittellangen Fingern ohne schlanke Spitzen sind. Dies gilt auch für die elegante allegorischen Gestalten der Flüsse am Brunnen vom Mehlmarkt (Neuer Markt) in Wien (1739), wie dies u.a. die Allegorie der March belegt. An den Figuren in Budischau finden wir ähnliche, eher kürzere, weich gebogene Finger, deren Glieder (ebenso wie Teile der Glieder) voneinander nicht deutlicher getrennt sind. Bei Donner stellen wir stets fest, daß der Finger als solcher betont ist, der sich als Ganzes mit gummiähnlicher Elastizität biegt, ohne das Gelenk zu berücksichtigen. Die Fingerspitzen haben markant runde Kuppen, die an Kinderhände erinnern. Auffallend ist dies auch bei so eleganten Gestalten wie der Providentia vom Wiener Mehlmarktbrunnen oder der Maria am Altar in Gurk (1741). Es ist wahr, daß die weiche Biegung der Finger Donners persönlichem Hang zu fließenden Formen entsprach, über die das Licht weich wie über Wasser gleitet, daß dies somit ein Teil bewußter Stilabsicht war. Die Wahl der dickeren und kürzeren Finger mit weichen Kuppen läßt sich jedoch nicht allein durch diese Absicht erklären. Entschieden entziehen sich dem weitere Eigenschaften der Hände von Donners Gestalten. Donner unterscheidet nämlich beim Biegen die einzelnen Finger voneinander auf ganz sonderbare, ungewohnte Art. Er biegt in den Gelenken nicht gleichzeitig den Zeige- und den Mittelfinger oder den Ringfinger und den kleinen Finger, also nebeneinander liegende Finger, sondern wider alle Wahrscheinlichkeit den Zeigefinger und den kleinen Finger oder den Mittelfinger und den kleinen Finger, so als ob er sich unwillkürlich bemühte, durch die ungewohnte Bewegung das zu ersetzen, was der Hand an Länge fehlt und sie dadurch interessant zu machen. Hierher gehört auch die ganz ungewöhnliche isolierte Biegung des Zeigefingers, die beispielsweise an der Gestalt des linken Lichtträgers in Budischau sichtbar ist. Diese Bewegungen entsprechen keineswegs der natürlichen Inervation der Finger: sie sind ein künstlerisches Mittel zur Belebung und eine Eigenart der Hände, die für Donners gesamtes Schaffen typisch ist. Donner hat sich daran gewöhnt und es nicht mehr geändert. Es handelt sich dabei um eine ganz individuelle Eigenschaft seines Formrepertoires, denn ein ähnliches Motiv kommt bei Donners Zeitgenossen nicht vor. Ein typisches Beispiel dieser Eigenheiten können die Hände des linken Engels vom Preßburger Hochaltar sein (jetzt im Nationalgalerie in Budapest). Eine charakteristische und sehr auffallende Eigenschaft der Hände Donners – die kaum mit seiner Stilorientierung und der beabsichtigten künstlerischen Wirkung zusammenhing – ist der außergewöhnlich lange Daumen, dessen letztes Glied gleichsam breitgedrückt ist und daher auch einen markanten Nagel hat. Der Daumen ist bei ihm überraschend gerade, von der anderen Fingern abstehend, und sein Hauptgelenk ist in der Gesamtwirkung unterdrückt. Man kann ihn als pflockartig bezeichent. Diese Form hat sowohl der Daumen als auch die große Zehe, bei der dies begreiflicherweise nicht so auffällt und nicht so deutlich sichtbar ist. Diese individuellen unverwechselbaren Formmerkmale, von denen das letztgennante unwillkürlich war, (in dem Sinne, daß es nicht durch eine künstlerische Absicht motiviert war) verbinden die Werke in Budischau untrüglich mit Donners gesamten Schaffen, wo wir sie dauernd ohne wesentliche Veränderungen antreffen. Während sich der schlanke Körperkannon und zum Teil auch der Bewegungsapparat der Figuren im Laufe seiner Entwicklung in Richtung zu einer noch größeren Schlankheit und Bewegungseleganz wandelte, bleiben diese Formen auffallend unverändert.

Die erwähnten Einzelheiten, besonders dann die Form der Daumen, haben – eben deshalb, weil sich auf sie das Stilbestreben nicht oder nur in geringerem Maße konzentrierte und sie auch keine privilegierte Eigenschaft von Donners Idealtyp waren – in ihrer unwillkürlichen Selbstverständlichkeit jene Eigenschaften, die einst Morelli bei der Form der Ohren und gerade der Nägel bei verschiedenen Meistern festgestellt hat: sie verraten, ähnlich wie die Merkmale der spontanen Handschrift, die Individualität des Autors. Es ist selbstverständlich, daß das Werk als Ganzes vom Autor in einem höheren Sinne zeugt, durch die komplexe Art und indirekt als Gesamtstruktur des Werkes und als Ausdruck des persönlichen Stils.

Donners Hand verraten allerdings auch die Kindergestalten gut, deren Aussehen und Bewegungskomposition freilich in größerem Maße der Stilabsicht des Autors unterlagen. Doch zum Unterschied von den Erwachsenengestalten kommt in ihnen doch etwas mehr die Bevorzugung eines fixierten, weniger individualisierten Typs bei der Gestaltung der Körper und auch der Gesichter zur Geltung, wie dies der geringeren persönlichen Ausgeprägtheit des kindlichen Körpers und der größeren Beharrlichkeit bei dessen Darstellung entspricht. Das segnende Jesuskind und das Engelchen in der Gruppe des hl. Antonius von Padua und auch die Kindergestalten an der Kanzel sind in den Gesichtstypen, in der Gestaltung des Körper, sowie in der Bewegungsartikulation den Gestalten in Schloß Mirabell in Salzburg so ähnlich, daß dies nicht übersehen werden kann. Die Salzburger Putti haben in Budischau geschwisterlich nahe Analogien in den Puttenpaaren auf den Pfeilern der Schloßbrücke. Diese Putti aus Eggenburger Sandstein verbindet alles mit den Salzburgern: der körperliche Habitus, das typische Motiv des Schreitens und Sitzens, die Physiognomie der Gesichter, ihr Profil, die Behandlung der Augen – dies alles dermaßen, daß dies auch einem unerfahrenen Auge auffallen muß. Die Gestalten der Putti werden zwar in späteren Werken Donners etwas schlanker, aber sie bewahren sich ihre Grundeigenschaften ohne größere Veränderungen, wie dies an den Putti in Preßburg, in den Reliefs Donners und schließlich auch am berühmten Mehlmarktbrunnen erkennbar ist. Ein unverwechselbarer individueller Zug ist in diesen Kindergestalten der längere weggezogene Daumen, der beim sitzenden Kind im rechten Budischauer Puttenpaar auffällt. Zwei weitere Puttenpaare mit Füllhörnern, die auf niedrigeren Sockeln direkt auf einem Pfeiler der Brücke stehen, stammen offenkundig von der Hand eines anderen, weniger tüchtigen einheimischen Bildhauers (vielleicht von Jelínek), wie die unterschiedlichen Formen ihrer untersetzen, gleichsam geschwollenen Körperchen bezeugen, denen Donners Eleganz fehlt; dies gilt auch von den unterschiedlichen Gesichtszügen. Die ersten zwei Gruppen von der Hand des Wiener Meisters dienten ihnen jedoch als Vorbild, denn es ging darum, aus der Dekoration der Brücke ein mehr oder weniger einheitliches Ganzes zu schaffen. Vom Gesichtspunkt der Urheberschaft ist im Falle von Donners Paaren auch die Form der zentralen Vase wichtig, die beide Paare halten und emporheben. Die Blätter, die mit der weich eingerolten Volute an den Seiten verbunden sind und am Deckel der Vasen angewendet werden, wiederholen sich in fast gleicher Form an der unteren Seite der Konsolen, auf denen in der Kirche die Engel – Lichtträger stehen. Die Identität der Bildhauerwerkstatt liegt in beiden Fällen auf der Hand.

7

Von den festgestellten ornamentalen Formen und der typischen Behandlungen der Körper führt der Weg zur Bewertung der Ziervasen vor dem Schloß, deren Wiener Herkunft dokumentarisch belegt ist. Zwei Paare von diesen, zweifellos die künstlerisch anspruchsvollsten, fesseln unsere Aufmerksamkeit desto eher, weil wir uns bei ihrem Anblick ein anderes Paar edler, ebenfalls reich verzierter Vasen ins Gedächtnis rufen, die zwischen den Säulen des Hochaltars in Preßburg standen. Die Budischauer Vasen wurden ohne Zweifel mitsamt den Putti von der Werkstatt Donners geliefert, so wie dies zu dieser Zeit auch die Werkstatt Giulianis mit dem Figurenschmuck des Parks in Austerlitz und die Werkstätten anderer Bildhauer praktizierten. Ihre Stilauffassung zeugt sehr deutlich davon. Die brillante Form der Details – besonders edel durch das klassizistische Relief – ist besonders anziehend bei den Zwei Vasen, die den Brunnen im Schloßhof flankieren. Das reiche figürliche, mit zahlreichen Gestalten ausgefüllte Relief, das den Mittelteil der Vase wie ein Gürtel umschließt, ist in bildhauerischer Hinsicht sehr bemerkenswert. Wenn auch der Eggenburger Sandstein in diesen Partien stark verwittert ist, müssen wir die Ausdruckskraft der Figuren, ihrer Kostüme und ihrer Stellungen würdigen, ebenso wie die Sicherheit des natürlichen Kompositionsgefüges, sowie die epische Mitteilsamkeit der dargestellten Handlungen. Links dominiert die Szene eines Hochzeitsmahls mit sich umarmen-



G.R. Donner und Werkstatt, Putti im Stiegenhaus des Schlosses Mirabell in Salzburg, 1726.

den Paaren und dem Motiv eines Helden, der eine Dame zum Tisch geleitet, begleitet von einer Dienerin, bzw. Zofe, die die Schleppe ihres Kleides trägt. Mit diesem Motiv sind weitere Gestalten frei verbunden, ein tanzendes Mädchen, Herkules mit der Keule und an seiner Seite ein Greis mit einem Stäbchen, wohl Asklepios. Alle Gestalten berufen sich hier in enger oder in loserer Beziehung auf antike Vorbilder. Das tanzende Mädchen erinnert an die bekannte Mänade aus dem antiken Relief im Lateranmuseum, während die zweite, halb sitzende, halb liegende Frau am Tisch – ebenso wie Raffaels Venus in der Darstellung der Hochzeit von Amor und Psyché – vom berühmten antiken Relief Letto di Policleto (das Lager Polyklets) abgeleitet ist, das die Aufmerksamkeit der Renaissance-Meister, einschließlich Tizians, auf sich zog. Aber auch für die übrigen Gestalten können antike Vorbilder gefunden werden. Ähnlich verhält es sich auch mit der zweiten Vase, rechts vom Brunnen. Hier bildet die zentrale Darstellung der Sonnewagen Apolls, zu dem sich einzelne Gestalten gesellen, die an den Tages- und Jahresablauf erinnern, eine Figur mit dem Füllhorn, eine andere, die Wein aus einem Krug schenkt. Der Charakter beider Reliefs erinnert an Donners Reliefs in der Preßburger Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers, in denen ähnliche antikisierende Gestalten vorkommen, und auch an die edlen Werke mit den Motiven des Parisurteils und der Schmiede des Vulkan im Museum der Schönen Künste in Budapest (um 1735).

Einen ähnlichen Dekor mit reich profilierten Ringen, Bogen und Auskehlungen finden wir an den zwei monumentalen Vasen des Schloßportals. Die Monumentalität der Vasen unterstreicht deren breite Mittelpartie, die durch Bandornament akzentuiert wird. Nach oben verjüngt sie sich durch eine weiche Kurve zu einer Fläche, die das figürliche Relief trägt, das vom Deckel durch einen schmalen Ring und einen markanten Wulst getrennt ist. Nach unten geht die sich verjüngende Vase durch einen schmalen Streifen in die Form eines breiten, reich verzierten Pokals über. Die stilisierten Gebilde an ihrem Mantel entsprechen dem Dekor der Konsolen in der Kirche. Zum Unterschied vom Oberteil aus Eggenburger Muschelsandstein – ebenso wie die übrigen Vasen – ist der untere Teil aus einfachem Sandstein und macht den Eindruck einer guten Kopie der beschädigten ursprünglichen Form. Der im Mittelstreifen angewandte Dekor, der aus durchflochtenen, volutenartig gerollten Bändern besteht, weist wieder einen ähnlichen Charakter auf, wie wir ihn von den von Putti getragenen Vasen, sowie von den Konsolen in der Kirche kennen. Am bemerkenswertesten sind die schlangenartig gewundenen, erfindungsreich gebogenen und in der Mitte im scharfen Winkel geknickten Henkel und schließlich die ornamentale Bekrönung der Deckel, die durch ihre Kühnheit an gotische Krabben erinnert: beide haben auffalend viel gemeinsam mit den kühnen, scharf geknickten Kurven der Salzburger Treppenhausbalustrade, so im Duktus der Linien, im Kontrast der Gegenbewegungen der Kurven und im räumlich vorkragenden Profil. Es ist eine dynamische Formensprache, die Donner wirkungsvoll in Kontrast zu den ruhigen selbständig konzipierten Gestalten zu stellen wußte. Es ist kennzeichnend, daß diese Motive in einer gewissen weicheren Abwandlung in den dekorativen, räumlich entfalteten Volutenformen oberhalb des Portals der Kapelle des hl. Johannes des Almosengebers in Preßburg wiederkehren. Weitere übereinstimmende Elemente sind im durchflochtenen Bandelwerk an der Altarwand dieser Kapelle und auch in der Verwendung von Wulsten und Auskehlungen zu erblicken, die die Konchen gliedern. Wenn die gegenseitigen Übereinstimmungen der räumlich entfalteten Voluten in der Elymosinariuskapelle in Preßburg mit den kurvigen Formen des Treppenhauses in Schloß Mirabell als eine Folge dessen erblickt werden können, daß die Hildebrandtsche Formensprache zum Bestandteil des Formapparates eines unbekannten Architekten der Preßburger Kapelle gehörte, dann führt die Existenz gleicher oder sehr verwandter Formen in Budischau bei Werken, die aus Donners Werkstatt hervorgegangen sind, in ihren Folgen zur Möglichkeit anderer Schlußfolgerungen. Wir stehen vor der Frage, ob es sich nur um die Verwandschaft der zeitgenössischen Formensprache handelt, die gemeinsames Gedankengut eines breiteren Künstlerkreises war, oder ob es in diesem oder jenem Maße um persönlich kennzeichnende Formen geht, hinter denen die Individualität eines Autors zu suchen ist. Die Frage nach Donners Tätigkeit als Architekt steht erneut als ungelöstes Problem vor uns, zu dem notwendigerweise ein Weg zu suchen ist, wie die Antwort auch immer ausfallen mag.

Es ist sicher, daß der Steinmetzgehilfe Donners diese Formensprache kannte und nach den in Donners Werkstatt existierenden bestimmenden Vorlagen arbeitete. Am Aussehen der Vasen war er jedoch noch auf andere Weise aktiv beteiligt. Die Reliefs an den sich verjüngenden Flächen der Vasen stimmen in manchem mit Donner überein, in manchem unterscheiden sie sich von ihm. An der linken Vase finden wir Putti mit Getreidegarben, begleitet von einem spielenden Kind, das mit dem Kopf nach unten fällt (vielleicht ins Wasser). Es handelt sich um ein Symbol des Sommers, um die Getreidemahd, der Ernte. An der rechten Vase erinnert der Kopf eines erlegten Hirsches an die Jagd und ein von Putten ausgebreitetes Netz weist auf den Fischfang. Wenn wir für die krummen Baumstämme mit den klobigen Kronen und den zart herausgearbeiteten Blättern überraschend genaue Analogien in Donners Reliefs finden (Christus am Ölberg in der Kapelle in Preßburg, Christus und die Samariterin im Barockmuseum in Wien), unterscheidet sich dagegen die stilistische Ausführung – und sie unterscheidet sich auch deutlich von den Vasen am Brunnen. Dort sind die antikisierenden Figuren auffallend plastisch und mit einer Sicherheit in den Stellungen und im Kostüm ausgeführt, die einen erfahrenen Bildhauer verraten, der anatomische Verkürzungen ohne Hemmungen bewältigt, sensibel die Charaktere differenziert und einfallsreich die epische Erzählung entfaltet. Die Kindergestalten auf den Vasen beim Schloßportal sind mit geringerer anatomischer Sicherheit und nicht ohne Verstoß gegen die Proportion in summarischem, ziemlich scharf begrentztem Umriß ausgeführt. Es besteht kein Zweifel, daß sie nur das Werk eines Gehilfen sind. Ihr Stil erinnert an die Art, wie die größeren Kindergestalten an den Sockelreliefs der Dreifaltigkeitssäule behandelt sind, die Glaube, Hoffnung, Liebe und Weisheit darstellen. Da wir aus den Quellen wissen, daß an der Balustrade und offenbar auch am Sockel der Statue G. Brenner 1732 arbeitete, ist nicht zu bezweifeln, daß er es war, der die Reliefs mit den Putti an den Vasen beim Schloßportal schuf und am ornamentalen Dekor tätig war, sowie die gesamte Steinmetzarbeit ausführte, die an den Vasen erforderlich war. Wenn er sich an den offenbar von Donner konzipierten Vasen betieligte, können wir ihn als Donners Gehilfe und Mitarbeiter betrachten, wie wir bereits früher angedeutet haben.

Die acht kleineren Vasen auf der Mauer vor dem Schloßgraben, die mit jenen identifiziert werden können, die 1723 aus Wien kamen, haben kleinere Ausmaße und eine dementsprechende Form, dessenungeachtet sind die stilistischen Zusammenhänge mit den vier großen bereits besprochenen Vasen evident. Überdies kommt an ihnen Blumendekor in Form von Girlanden, ferner Motive wie Satyrköpfe und weitere figürliche Elemente vor. Die Formen sind sehr mannigfaltig. Einige von ihnen rufen eine lebendige Erinnerung an die große Vase hervor, die Donner im Releif des Parisurteils im Museum der Schönen Künste in Budapest dargestellt hat. Die mit den vorigen Vasen nahe verwandten Volutenmotive weisen auf die Herkunft aus der gleichen Werkstatt und offenbar auf die Hand von Donners Gehilfen G. Brenner hin.

8

Wenn sich Donners Werkstatt in so bedeutendem Maße um den Außenschmuck des Schlosses verdient gemacht hat, müssen wir uns die Frage stellen, ob sie auch an der Dekoration des Parkes und der Innenräume beteiligt war. Auch diese Frage kann positiv beantwortet werden. Schon Alois Plichta hat in seiner handschriftlichen Arbeit Donner die Figur des Atlas zugeschrieben, die auf einem Sockel im Park in der Nähe des Gewächshauses steht, und dies zu Recht.[100] Einige Umstände bleiben jedoch unklar. Auf der Plinthe sollen sich angeb-

lich die Buchstaben GRD befunden haben, was als Signatur Donners gedeutet werden konnte. Die Buchstaben sollen angeblich von einem „Schutzanstrich" verdenkt gewesen sein. Obwohl der Anstrich entfernt worden ist, blieb auf dem Stein keine Spur von Buchstaben und man kann kaum annehmen, daß ein Zeugnis dieser Art im Stein durch Abmeißeln entfernt wurde. Die nicht beglaubigte und offenbar problematische Nachricht kann keinesfalls Ausgangspunkt einer Attribution sein. Die Zuschreibung wird auf den ersten Blick durch die unausgeglichene und nicht ganz logische Bewegung des Atlas erschwert, nämlich durch die Geste seiner Hände, die nicht mit seiner Ponderation übereinstimmen. Die nähere Untersuchung zeigt jedoch, daß die nicht überzeugend wirkende Hände ergänzt wurden und die rechte Hand überdies eine ungeeignete Drehung erhielt. Man darf voraussetzen, daß die – heute erneuerte – Weltkugel ursprünglich mehr nach vorne gerückt war und die rechte Schulter des Atlas belastete, so daß die Kopfneigung überzeugend motiviert war. Wenn wir diese ungeeigneten Veränderungen berücksichtigen und uns auf die ursprünglichen Teile der Gestalt konzentrieren, tritt auf einmal die bildhauerische Qualität der Ausführung hervor: die anatomisch sichere und wirkungsvolle weiche Modellation des Körpers sowie der Beine und das ausdrucksvolle Gesicht, das ganz Donners männlichen Typen mit der Adlernase entspricht, wie sie die allegorischen Gestalten der Enns und der Traun vom berühmten Wiener Brunnen und sogar auch der hl. Martin in Preßburg aufweisen. Auch die tief liegenden Augen und ihre bildhauerische Bearbeitung sind von der gleichen Art wie an den Putti vor dem Schloß und an den Figuren in der Kirche. Darüber hinaus fesselt uns die überaus erfindungsreiche Lösung der Draperie, die über die Schulter geworfen, unter der an der anderen Schulter hängenden Schärpe hindurchgezogen ist und an beiden Seiten in interessant zerknitterten Kurven niederfällt. Schon allein dieses unkonventionelle Motiv, zu dessen kühner Invention wir in den Werken dieser Stilstufe keine Analogie finden, verrät die Hand eines phantasiereichen Meisters. Nur ein Bildhauer mit außerordentlichem Talent und nicht geringen Erfahrungen war fähig, eine bildhauerisch so interessante und dabei so souverän bewältigte plastische Form zu gestalten, die bei der ursprünglichen Auffassung der Hände durch das Rücken der Gestalt und das Gewicht der Last auf ihrem Rücken mit dem niederfallenden Gewand ergänzte. Wenn wir überdies noch die Gestaltung der Brust und der Beine des Atlas, die fein modellierten Knie und Waden mit Donners authentischen Gestalten vergleichen – z.B. mit der Figur des Bettlers zu Füßen des hl. Martin in Preßburg – fallen alle Zweifel an Donners Autorschaft. Die Wahl des Atlas, der häufig zu den Gartenplastiken von Schlossern gehört, war in Budischau wohl durch die Wasserspiele motiviert, denn der Atlas galt als Gott, der in die Geheimnisse der Gewässer eingeweiht war.[101] Ein beliebtes Thema der Gartenplastik war auch der Antäus, der wieder an die Macht der Erde erinnerte, aus der er seine Kraft schöpfte. Seine Figur wurde 1723 von Wien nach Budischau gesandt, wo sie im Park Aufstellung fand, doch sie blieb nicht erhalten. Wir können daher nicht sagen, ob sie ebenfalls, gleich dem Atlas, aus der Werkstatt Donners stammte, was wahrscheinlich sein dürfte, oder ob sie von der Hand des Autors der Sphinx geschaffen wurde und somit in die Stilsphäre Mattiellis gehörte.

Einen außerordentlichen qualitätvollen Beleg seiner Teilnahme an der bildhauerischen Ausstattung des Schlosses hinterließ Donner im Altar der Schloßkapelle. Der edlen Gestalt des Gekreuzigten fügte er an den Seiten zwei große Engel mit weit entfalteten Fittichen hinzu, die sich mit ihren Gebärden an die Gläubigen wenden. Die Engel nehmen die ganze Breite des Kapellenschlusses ein und man mußte sie sogar etwas dem engen Raum anpassen und die Flügelspitze des linken Engels in die Wand einhauen. Der Bildhauer hat ursprünglich möglicherweise mit einem größeren Abstand vom Kreuz gerechnet, damit die Gestalt des Gekreuzigten in der Ansicht gehörig hervorgehoben wird. Beides spricht für den Schluß, daß die Werke keineswegs am Ort entstanden sind ind daß die Engel mit den 1723 aus Wien gesandten Gestalten identisch sind. Die Gesichtszüge stimmen mit denen der Engel in der Kirche, besonders am Hochaltar, überein, die Art der Gewandbehandlung ist die gleiche und übereinstimmend sind auch die Formen der Hände und Beine, ferner der Haare und die weiche Modellierung der Körperpartien. Der Versuch Alois Plichtas, den Altar Gregor Thény zuzuschreiben und in die Mitte der dreißiger Jahre zu datieren, war zwar durch den wienerisch gefärbten Klassizismus bedingt, der in den Figuren der Cherube am Hochaltar der Klosterkirche in Saar (Žďár nad Sázavou) zutagetritt, doch einem kritischen Blick hält diese Zuordnung nicht stand.[102] Stilistisch sind diese Werke mit denen Thénys nicht vereinbar und die Vermutung, der Abt von Saar habe nach den Jubiläumsfeierlichkeiten im Jahre 1735 anläßlich des fünfhundertjährigen Bestehens des Klosters und der dreißigjährigen Regierung des Abtes seinen Bildhauer leihweise Budischau überlassen, ist eine

künstliche Konstruktion. Zur späten Datierung kann möglicherweise der Umstand verleiten, daß irgendwann in dieser oder noch späterer Zeit die dekorative Form des Tabernakels mit dem Motiv des gerippten Bandel- und Gitterwerks versehen wurde sowie mit dem kleinen Bild der Heiligen Familie, ein venezianisch orientiertes Werk, das Plichta irrtümlich Reiner zuschrieb.[103] Dieses ganze vergoldete zentrale Kompositionsteil, das im Gegensatz zur gelockerten Monumentalität der Gestalten steht, wurde ohne Zweifel nachträglich hinzugefügt und wirkt störend. Die Gesten der Engel sollen auf den Zusammenhang zwischen Kreuz und Tabernakel aufmerksam machen (der rechte zeigt leicht nach oben zum Gekreuzigten, der linke hinunter zum Tabernakel) und so das Wesentliche der Eucharistie ausdrücken. Doch der Tabernakel war offenbar höher und entsprach ehestens dem Tabernakel auf dem Hochaltar der Pfarrkirche (der ebenfalls nachträglich durch ungeeignete dekorative Elemente ergänzt worden ist) und auch mit dem Bild wurde nicht gerechnet. Der Raum zwischen den Engeln wurde durch eine mit Bandelwerk ziemlich mechanisch gesäumte Wand ausgefüllt, die jedoch das Bild berücksichtigte (vgl. die Voluten, die vor das Bild vortreten und die Krone mit dem Lambrequin, die dem Format des Bildes entsprechen), das sich durch seine koloristisch luminöse Auffassung zeitlich mindenstens zehn Jahre später als die Figuren einordnen läßt.

Wichtig ist der Umstand, daß die ursprüngliche Oberflächenbehandlung der Figuren mit denen am Hochaltar in der Kirche übereinstimmt. Unter einem dünnen, weniger störend empfundenen weißen Anstrich als in der Kirche, ist das ursprünglich Polierweiß zu sehen, das in diesem Falle den Figuren das Aussehen von Marmor verlieh. Besonders in der Modellierung des Körpers Christi ist die Absicht des Bildhauers, den Schein von Marmor zu erwecken, sehr auffallend. Daß die Figuren Anfang der zwanziger Jahre entstanden sind, belegt indirekt auch der Umstand, daß offenbar aus dieser Zeit Prenners ovales Deckengemälde (auf Leinwand) mit Putti in Wolken stammt, das von Plichta irrtümlich Brandl zugeschrieben wurde.[104] (Die stilistische Identität mit beiden Altarbildern Prenners in der Kirche steht außer Zweifel.) Diese frühe Ausführung der Hauptdekoration der Kapelle, die später noch an den Wänden ergänzt wurde, kam dem Wunsche der Herrschaft entgegen, daß die Kapelle nach dem Schloßumbau so bald wie möglich für den Gottesdienst bereit sei. Darum wandte sich auch hier, ähnlich wie in der Pfarrkirche, die Aufmerksamkeit zuerst dem Altar zu. Einen gewissen Zusammenhang mit

Budischau, Putti mit Vase vor dem Schloß, um 1723.

Thény und seiner Werkstatt in Saar lassen wir zu und in diesem Sinne akzeptieren wir auch die Vermutung Plichtas: die Gestalten am Tbernakel in Saar, die sich von den Hauptfiguren des Altars und dem Braunschen Stil Thénys so sehr unterscheiden, sind offenbar unter dem Einfluß der zwei Engel Donners in der Budischauer Schloßkapelle entstanden. Sie sind trotzdem geistig verschieden und ihre Gesichter sowie Gewänder verraten einen anderen Autor, sowie eine spätere Entstehung. Donners Invention belegt in der Schloßkapelle beweiskräftig der klassisch ausgewogene Korpus Christi. Dieser entspricht nicht nur dem Körper des Gekreuzigten in der Kanzelgruppe der Budischauer Kirche, sondern noch viel mehr dem nicht großen Gekreuzigten Donners in der Kapelle des Klosters Heiligenkreuz.[105] Die Übereinstimmnugen beziehen sich nicht

nur auf die Modellierung des Körpers, sondern auch auf die Lage des Kopfes und die feinen Gesichtszüge. Von dem österreichischen Spätwerk unterscheidet sich die große Gestalt in Budischau nur durch die reiche, dramatisch augefaßte Draperie, die das Aussehen des Gekreuzigten mit den reichen Gewändern der Engel verbindet und in diesem Sinne der Stilauffassung der gegebenen Phase entspricht. In diesem Falle ist das Vorbild Michelangelos weit mehr sichtbar als in jeder anderen Budischauer Plastik. Donner kannte ehestens eine seiner Zeichnungen zu diesem Thema, doch in der bildhauerischen Umsetzung selber gab er auch seiner Bewunderung über die frühen Skulpturen Michelangelos in jener Art, wie sie die Pietà in St. Peter in Rom verkörpert, Ausdruck. Etwas ungewohnt ist der Umstand, daß die Hände Christi nicht in der Mitte der Handflächen ans Kreuz genagelt sind, wie dies geläufig ist, sondern daß der Nagel durch das Handgelenk geht. In Donners bekannten Werken ist dieses Motiv nicht zu finden, dafür kommt es jedoch beim Kruzifix in der Sakristei der Stiftskirche in Heiligenkreuz vor, das sich auf den erwähnten Gekreuzigten Donners beruft und von Pigler als Werk eines unbekannten österreichischen Meisters angesehen wird,[106] so daß man voraussetzen kann, daß es auch bei Donner vorkam. Die Finger des Budischauer Gekreuzigten selber sind so bewegt und geschlossen, daß sie durch ihre individuelle Prägung gleichsam wie eine Künstlersignatur wirken. Für Donner ist die lange schlanke Gestalt Christi, die weiche S-Linie des Körpers und seine ideale Schönheit kennzeichnend, welche die barocke drastische Note entbehrt. Alles ist zart abgestuft in subtilen Modellationsübergängen, die das Ganze betonen, das in harmonischer Wirkung nur durch leicht hervortretende Einzelheiten unterstrichen wird, die eine perfekte Kenntnis der Anatomie verraten. Der stille Ausdruck des Schmerzes und zugleich das Erhabene des Opfers werden gleich überzeugend wie unaufdringlich vorgeführt. Das Edle dieses Körpers ist in Donners Werk vielleicht nicht nur mit dem liegenden toten Christus der Pietà in Gurk zu vergleichen. In diesem Falle müssen wir uns zugleich bewußt sein, daß diese geschnitzte Arbeit das Werk eines erfahrenen Bildhauers ist, der in der Bearbeitung des Steins bewandert war, denn ohne gründliche Kenntnis der Arbeit in diesem Material hätte der Autor in der Art der weichen Übergänge kaum so überzeugend den Eindruck von Marmor erzielt.

Die Gestalten der Engel verraten gleiche Stileigenschaften, auch wenn wir in Donners späterem Werk keine überzeugenden Analogien finden. Den großen Gestalten, die einst den Mittelteil des Hochaltars in Preßburg umgaben (jetzt in Budapest), gab er bereits eine andere Form und – soviel wir wissen – war er anderswo vor keine ähnliche Aufgabe gestellt. Nur der Engel der Pietà in Gurk ist in gewissem Maße mit den Engeln in Budischau vergleichbar und verrät Donners Vorliebe für weite, breit entfaltete Fittiche. Allein das elegante Motiv das Sitzens der Engel mit einem Sitz- und einem Stützbein ist bei Donner allerdings nicht außergewöhnlich und ruft auf den ersten Blick den sitzenden Christus im Relief „Christus und die Samariterin" (Barockmuseum in Wien), einschließlich des verwandten, wenn auch in diesem Falle beruhigten Falls der Draperie in Erinnerung.

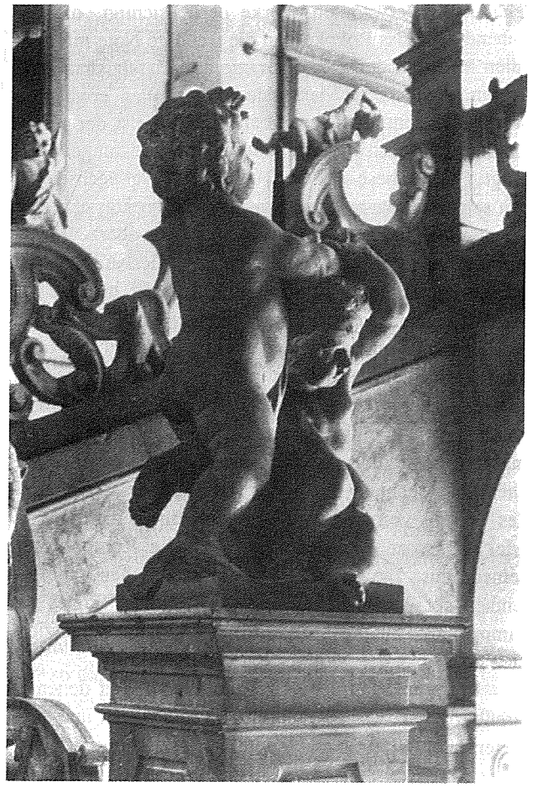
9

Die drei Figurengruppen in der Budischauer Pfarrkirche, die zwei Paare der Putti vor dem Schloß, die vier reich verzierten Vasen vor dem Schloß (ungeachtet der kleineren, von der Werkstatt ausgeführten Vasen), die Figur des Atlas im Park und der Altar mit dem Gekreuzigten und zwei Engeln in der Schloßkapelle bilden ein stilistisch homogenes künstlerisches Ganzes, das einen der höchsten bildhauerischen Werte nicht allein in Budischau und Umgebung, sondern in ganz Mähren darstellt. Im Zeitalter des Barock kommt ihm kaum etwas gleich, denn durch ihre Qualität übertreffen diese Arbeiten die Werke aller Persönlichkeiten, die im 18. Jahrhundert in oder für Mähren tätig waren. Alle stilistischen Argumente, die wir hier angeführt haben, führen zu dem Schluß, daß es sich hier um Werke des achtundzwanzig- bis dreißigjährigen Meisters handelt, der zum größten Phänomen nicht nur der österreichischen, sondern der gesamten mitteleuropäischen Plastik des 18. Jahrhunderts werden sollte. Die Gründe, die für Donners Autorschaft sprechen, unterstützen und ergänzen sich gegenseitig. Angefangen von den Ansprüchen des gebildeten und kunstliebenden Auftraggebers Josef Ignaz Paar, des Protektors der Wiener Akademie, und endend mit den stilistischen Eigenschaften der Figuren, die in vielerlei Hinsicht, einschließlich der unverwechselbaren, unbewußten individuellen Merkmale, auf diesen Meister hinweisen. Die Möglichkeit, sich auf analoge sicher belegte Werke des jungen Donners aus naher oder ältere Zeit – die kleine Terrakotta in Prag ausgenommen – zu stützen, zwingt uns allerdings zur vorsicht. Wir nehmen jedoch an, daß es sich doch um mehr als nur eine Hypothese handelt und

daß man der Attribution kein Fragezeichen hinzufügen muß. Wenn wir zu Donners Namen auf kritische Weise die traditonelle Katalogbezeichnung „zugeschrieben" hinzufügen wollten, drückten wir wohl am exaktesten den zeitgenössischen Stand der Erkenntnis aus. Es steht der Diskussion von Sachverständigen zu, unsere Attribution zu bestätigen oder auf Grund tieferer Erkenntnis zu korrigieren oder zu widerlegen. Eine beweiskräftige Widerlegung wäre jedoch ebenfalls nicht weniger anspruchsvoll, denn sie müßte aus dieser Zeit andere, außer Zweifel stehende authentische Werke Donners finden, die mit dem Charakter der Budischauer Figuren unvereinbar wären, oder sie müßte mit Sicherheit den Schöpfer dieser Plastiken in einem anderen österreichischen Bildhauer finden und so den positiven Beweis erbringen, daß Donner dies nicht sein konnte. Wenn wir solch eine Möglichkeit ins Auge faßten, finden wir allerdings keinen Künstler, der in Frage käme. Es handelt sich offenbar um Werke von keinem der erfahrenen Zeitgenossen des jungen Donner, wie beispielsweise um Donners Lehrer G. Giuliani (1666–1744) oder Lorenzo Mattielli (1682–1748). Es kann auch nicht Paul Strudel (1648–1728) oder dessen Bruder Peter (1660–1714) sein, weder Matthias Steinl (1644–1728) und noch viel weniger Johann Jakob Schletterer (1694–1774), der Mittarbeiter Donners in Salzburg. Stilistische Gründe sprechen auch gegen weitere bedeutende Persönlichkeiten dieser Zeit, wie z.B. J.A. Pfaffinger, und einen anonymen Meister können wir mit Sicherheit ausschließen. Keiner der um 1720 in Österreich tätigen Bildhauer weist eine analoge Stilorientierung und ein analoges hervorragendes künstlerisches Niveau auf. Erst unter den jüngeren Bildhauern aus Donners Umkreis, dies allerdings um ein Jahrzent später, finden wir Werke von vergleichbarer Qualität (J.N. Moll, J.A. Fritsch, L. Gode, J.G. Molinaro), die allerdings von Donners reifer Kunst beeinflußt waren. Aus diesem Grunde sind selbst negative Schlüsse und die Ausscheidungsmethode eine Stütze unserer Zuschreibung.

In den Erwägungen und Argumenten, durch die wir Donners Autorschaft für den Budischauer Komplexes begründet haben, haben wir uns überwiegend mit den einzelnen Zügen des individuellen Stils befaßt, die sich in der Typik der Gestalten, in ihrem Bewegungsapparat, in der weichen Modellierung der Körper, in der Art der Gewandbehandlung und auch in den charakteristischen Motiven sowie in den unbewußten Formmerkmalen äußern, die einer persönlichen Handschrift gleichkommen. Wir haben jedoch auch die allgemeineren Eigenschaften der erwähnten Werke berücksichtigt, die die Lebendigkeit des Rokoko und die freudige Note mit dem edlen Maß und der noblen Grazie des Klassizismus verbinden. Auch diese Merkmale, die in allen erwähnten Werken präsent sind, entsprechen dem Geist der Kunst Donners, der sich in allen seinen Spitzenleistungen ausprägt. Gerade diese sind die Quelle der Unverwechselbarkeit seiner Werke mit den Arbeiten anderer klassizistisch orientierter Bildhauer. In diesem Sinne eine überzeugende Antwort zu finden, die objektiv kontrollierbar wäre, ist schwieriger als beim analytischen Verfahren, bei dem das Werk in einzelne vergleichbare Elemente zerlegt wird. Es handelt sich nämlich um Eigenschaften, die der empfindsame Betrachter wahrnimmt und verzeichnet, die jedoch schwer zu beschreiben sind. Wir können an dieser Stelle kaum mehr als einige Bemerkungen zu diesem Thema machen, denn zuverlässiger Ausgangspunkt einer ähnlichen Untersuchung müßte das tiefgreifende Verständnis des Wesens von Donners Kunst in seinem ganzen Entwicklungsprozeß sein, dessen, was alle Komponenten seiner Kunst, die formalen wie die inhaltlichen, zu einer Einheit der Formordnung und des gesamten Sinnes zusammenfaßte und verband. Eine solche Analyse entzieht sich allerdings den Möglichkeiten dieser Studie.

Der Vergleich der Salzburger Werke mit denen in Preßburg, das, was sie untereinander verbindet und auch gegenseitig unterscheidet, deutet an, daß Donner im Geiste seiner Ausbildung bei Giuliani, unter dem Einfluß des Wiener Millieus (der Akademie) und offenbar auch der Kunst Sachsens (Permoser, J. Süssner) mit einem gemäßigten, bereits zum Rokoko tendierenden Barock begann und zu einer klassizisierenden Ausgewogenheit hinsteuerte. Darum befremdet uns ein gewisser Hang ins Malerische und die Formdifferenzierung in die Wolken und der Draperie der Budischauer Werke keineswegs, denn wir finden sie in geringerem Maße auch in späteren Arbeiten, in Salzburg und sogar auch in Preßburg (das Wolkenrelief des Hochaltars). Donner war keineswegs von Anfang an in der statuarischen Strenge und der kühlen Vereinfachung der Form bewandert – diese haben übrigens nicht einmal die Gestalten in Salzburg. Er verstand es überdies, den Kontrast zwischen der dynamischen Auffassung der Trägerelemente und zwischen der größeren Ruhe und Ausgewogenheit der figürlichen Elemente so zunutzen, daß die Autarkie und relative Geschlossenheit der menschlichen Gestalt betont wurde. Auch seine gelungensten reifen Werke, wie der Wiener Mehlmarktbrunnen oder die Pietà in Gurk, entbehren weder die



G.R. Donner und Werkstatt, Putti im Stiegenhaus des Schlosses Mirabell in Salzburg, 1726.

Dynamik der Körperformen noch die sensitive Mitteilsamkeit des Ausdrucks. Donners Klassizismus bleibt ein Barock-Klassizismus, der nicht mit der Kunst vom Ausgang des 18. Jahrhunderts verwechselt werden darf. Gemeinsames Merkmal der älteren sowie jüngeren Werke war ein Lyrismus ohne Theatralik, ein ausgewogenes Gleichgewicht, eine unauffällige und sehr natürliche Noblesse und stille Grazie.

A. Pigler hat einst den Versuch unternommen, die wesentlichen Züge von Donners Kunst in einigen verdichteten Formulierungen zusammenfassen, die auch uns in gewissem Maße dienlich sein können.[107] Ihr Nachteil ist ein erhebliches Maß an Generalisierung und eine etwas statische Orientierung, der entgeht, daß jedes Werk im Wesentlichen das Geschehen, den Vorgang eines Sinnes darstellt, und man es daher mit der Aufzählung einiger Grundeigenschaften nicht zuverlässig erfassen kann. Doch dessenungeachtet sind diese Feststellungen keineswegs nutzlos. Pigler spricht bei Donner von einer Warmen Innerlichkeit und Erhabenheit, vom aristokratischen Zug seines Formgefühls sowie vom Reichtum seiner schöpferischen Phantasie, die in Werken so auffällt, die weder ikonographische Neuheiten bringen noch durch pathetische Gesten bestricken. Donners Kunst entfaltete sich im Zeichen eines Lebenspositivismus und eines im Geiste des Barock gesteigerten Lebensgefühls. Donner fand bei der Lösung einer jeden Aufgabe in sich die Fähigkeit, sich auf das Wesentliche zu beschränke und das Ganze organisch zu entfalten. Im Gegensatz zur explosiven Gefühlsdynamik des traditionellen Barock setzte er in seinen Werken bei jeder Gestalt das Gefühl einer bewußten Selbstdisziplin durch, die ihm eigen war; darum temperierte, mäßigte wenn nicht gar unterdrückte er jedes emotionale Aufbrausen sowie jedes dramatische Pathos. Dies deshalb, weil Donner das wählbare Element betonte und der uferlosen Ekstase den ernsten ethischen Inhalt entgegensetzte. Die Hauptgestalt wird in seinen Werken zwar kompositionell hervorgehoben, aber die psychischen Akzente werden aufgeteilt, wie die Gruppe des hl. Martin mit dem Bettler in Preßburg anschaulich belegt. Diese Eigenschaften zeichnen sich deutlich am Hochaltar und in beiden Gruppen am Triumphbogen der Pfarrkirche in Budischau ab. Die Gestalten gehen hier nicht in der Anhäufung der Wolken unter, sie sind konzentriert und selbstbewußt, wie dies ähnlich in Donners späteren handlungsmäßig geschlossenen Reliefs der Fall ist. Der große Engel wirkt neben der zentralen Figur des hl. Antonius keineswegs wie eine untergeordnete Ergänzung. Auch hier sind die geistigen Akzente gleichmäßig verteilt, so daß man mit Piglers Ausdruck von einer Kunst der Konkordanzen sprechen kann. Die gleichen Eigenschaften weist übrigens auch die Gruppe am Altar der Schloßkapelle auf. In beiden Fällen sind die Gestalten nicht übertreiben dynamisch, aber trotzdem mit einem bemerkenswerten geistigen Ausdruck erfüllt. Was wir im Gegensatz zur leidenschaftlichen Konvulsion und vorübergehenden Entzückung als dauernde Noblesse und unvergängliche Erhabenheit in den Budischauer Gestalten empfinden, hängt damit zusammen, daß sie sich alle durch gemäßigte Gesten und maßvolle, nichtexaltierte Emotionen gekennzeichnet sind. Was den hl. Antonius so auffallend mit der Gestalt des betenden Primas Esterházy in Preßburg verbindet, ist nicht so sehr die Ähnlichkeit der Pose und der Gebärde, die bei der betenden Gestalt

selbstverständlich ist, sondern weit eher die tiefe Verwandschaft des gemäßigten Gefühls und der demütigen Konzentration, die wir als stille Noblesse wahrnehmen. Im Geiste Johann Joachim Winckelmanns, auf den sich Pigler beruft, darf man sagen, daß sich in allzu bewegten und gewaltsamen Zustände die Seele zwar markanter äußert, doch nicht in ihren wesentlichsten persönlichen Eigenschaften. Ihre wahre Größe und Erhabenheit kommt in ungezwungenen, sanften und stillen Zuständen zum Ausdruck. Dies ist ohne Zweifel das Programm des klassizistischen Idealismus, dem es darum ging, die menschliche und die göttliche Größe zu demonstrieren. Donner strebte wirklich dahin, die innere Befreiung des Menschen von vergänglichen und widernatürlichen Zuständen, die perfekte Ennervation des mit offenem Sinn vorbereiteten Körpers, auf jede Anregung zu reagieren und also die relative Selbständigkeit jeder Gestalt auszudrücken; denn das geistige Geschehen entspringt gerade in ihrem Inneren.

Hat Pigler die allgemeineren Eigenschaften von Donners Konzeption errfaßt, so hat Sedlmayr[108] den glücklichen Zugang zu dessen persönlichsten Zügen aufgedeckt, wenn er den tieferen Sinn von Donners Vorliebe für Blei als Material gefunden hat. Es ging nicht darum, daß dieses Material die weichen Rundungen und die gewölbten Formen betont, sondern vor allem darum, daß es ganz Donners Vorliebe für fließende und gleitende Formen entspricht und in diesem Zusammenhang auch der weichen Auflockerung, die in den Posen und Bewegungen sowie im leichten Spiel der Gliedmaßen sichtbar wird. Im Gegensatz zu Michelangelo kennzeichnet Donners Gestalten nur eine geringe Muskelspannung. Ihnen ist jede Geschlossenheit, Streifheit, Befangenheit oder Verkrampfung fern. Die Körper sind entspannt, auch dort, wo es dem Bildhauer darum ging, die Vorstellung von Kraft hervorzurufen. Die Vorliebe für fließende Formen äußert sich auch in der Draperie, wo wir keinen wehenden Zipfel, sondern einen einheitlichen Faltenfluß vorfinden, der im Grunde der Bewegung des Körpers folgt. Die Entspannung in den Gesichtern schließt die Möglichkeit von Grimassen, doch auch den Ausdruck einer starken Emotion aus. Die Zurückhaltung des geistigen Ausdrucks war frei von Steifheit und jedwedem Druck – so daß sie nahezu vegetative Gelöstheit aufweist. Für Donners Gestalten ist neben dieser Auflockerung stilles Vertiefen in sich selber und zugleich ein sich Öffnen dem Einfluß höherer Kraft typisch. In der Gestalt des hl. Antonius in Budischau und ebenso auch in der Erscheinung des Primas Esterházy finden wir zugleich mit dieser Lockerung eine demütige Neigung des Gesichts und einen friedfertigen Ausdruck in der langsam gleitenden Bewegung, die für Donner so charakteristisch ist. Auch die beiden großen Engel in den sich gegenüberstehenden Gruppen der Budischauer Kirche haben jene gleitende Weichheit der Bewegungen und der geneigten Köpfe, durch die sich Donners Kunst auszeichnet. Die Unterdrückung der Gelenke an den Schultern und den Beinen, sowie an den Fingern und die Betonung ihrer weich fließenden Form, über die das Licht unbehindert gleitet, – wie wir dies bei der Analyse der Budischauer Figuren festgestellt haben – entspricht gerade der erwähnten Kategorie „des Fließenden", also der typischen Vorliebe Donners für fließende und entspannte Formen. Von hier geht auch die weiche Artikulation der Hände und die nahezu gummiartige Elastizität der Finger aus. Die gleiche Weichheit finden wir in der Modellation der Gesichter, im Streben nach weichen gleitenden Übergängen zwischen den einzelnen Formen, die Sedlmayr mit dem Spiegelbild in einem leicht bewegten flüssigen Medium vergleicht, das alle Unterschiede aufhebt und die Kontraste abschwächt.

Sedlmayr zufolge verkörpert die Dreiergruppe großer Meister, Michelangelo – Bernini – Donner, drei Möglichkeiten gleichen Stellenwertes in der Kunst der Postrenaissance. Von Michelangelo leitet sich der Manierismus ab, von Bernini der Barock und von Donner der Klassizismus. Interessant ist die Feststellung, daß Oeser, der in so bedeutender Weise auf Winckelmann und Goethe eingewirkt hat, in Preßburg Donners Schüler war und das ideal „edler Einfalt und stiller Größe" daher in gewissem Sinne ein Nachlaß Donners war. Sedlmayrs Auffassung zufolge war allerdings Donner selber kein Klassizist, – so wie Michelangelo kein Manierist war – denn er war vom Barock durchdrungen, hat den Klassizismus jedoch vorgezeichnet. Es handelt sich dabei darum, ob wir den Klassizismus als höhere postbarocke historische Stufe oder den Klassizismus der Barockepoche im Sinn haben: Donner war kein postbarocker Klassizist sondern ein barocker. Neben einem Ausdruck typischen Wiener Geistes fand Sedlmayr in Donner eine feine slawische Komponente gerade in jenen Qualitäten, die zu Recht als Musikalität seines künstlerischen Ausdrucks bezeichnet werden. Diese subtilen Eigenschaften entziehen sich den Werkzeugen einer objektiven Analyse und unsere Meinung könnte nur Ausdruck eines subjektiven Gefühls sein, so wie dies auch die Behauptung Sedlmayrs ist. Es ist jedoch sicher, daß Donners Kunst uns nahesteht: sie fand

nicht allein in Preßburg und in der Slowakei, sondern auch im Milieu Mährens einen Widerhall, insbesondere im Schaffen begabter Nachfolger, wie beispielsweise bei Gottfried Fritsch. In der Slowakei war dies dank dem langjährigen Wirken und der Tätigkeit von Donners Schülern noch stärker zu beobachten. Möglicherweise spielte hier auch der Umstand mit, daß Donners wie auch immer wienerische Kunst dem höfischen Geist fern stand und im engeren Wortsinn auch nicht städtisch war, sondern von einer innigen Beziehung zum Lande erfüllt war. Schon die Wahl des jungen Bildhauers für Budischau und besonders dann das organische Hineinwachsen seiner Werke ins Milieu dieses rein ländlichen Städtchens hängt offenbar ebenfalls mit den substantiellen Eigenschaften von Donners Kunst zusammen.

Alle typischen Merkmale, die das Werk Donners aufweist und mit denen es sich zugleich vom Schaffen seiner Zeitgenossen unterscheidet sprechen für die Zuschreibung der Budischauer Figuren an diesen Meister und für eine Identifizierung ihres bislang unbekannter Wiener Autors mit dem jungen Donner. Dem Gesagten ist nur wenig hinzuzufügen, um klarer auszudrücken, was nur angedeutet war. Die Umrisse aller Budischauer Gestalten sind klar und die großen Linien, die die szenischen und psychologischen Prozesse bestimmen, klingen im Gegensatz zum Hochbarock keineswegs zentrifugal aus und haben auch im tieferen Sinne keinen exzentrischen Charakter, sondern sie kehren zurück und fassen das Ganze in seinem einfachen übersichtlichen und grozügigen Gebilde zusammen – und sie machen daher die einzelnen Figuren zum geistigen Mittelpunkt und keineswegs das Geschehen außerhalb von diesen. Dies tritt besonders bei der Gruppe des hl. Antonius auffallend zutage, die durch ihre außerordentliche organische Ganzheit und melodische Ausgeglichenheit überzeugt. Auch dadurch bekennt sich die Komposition in Budischau zu Donner. Der charakteristische Hang Donners zur fließenden Form und zur Auflockerung der Bewegung und des Ausdrucks sowie der ganzen Komposition zeigt sich in vollem Maße in den Budischauer Werken. Vielleicht darf mann hier auch an Piglers Feststellung erinnern, daß die perfekte Erfassung der Inervation und Vergeistigung von Körpern, die sich in verhältnismäßig ruhiger Lage befinden, ein größeres Maß an innerlichem Gefühl und an Erfindungsgabe erfordet, als wenn man die Psychologie einer Gestalt ausdrücken möchte, die sich in leidenschaftlicher Ekstase befindet,[109] – und daß also, wenn wir diesen Gedanken konsequent verfolgen, gerade diese Fähigkeit einer der Maßstäbe für die Größe eines Künstlers sein kann. Auch in diesem Sinne bestätigen die Werke in Budischau die Schlußfolgerung, daß sie nur ein Künstler von enormer Begabung und außerordentlicher Kultur schaffen konnte. Die vorgeschlagene Autorschaft Donners haben wir anfangs nur mit großer Zurückhaltung, als eine von Fragezeichen begleitet Vermutung, ausgesprochen; doch das weitere kritische Studium und die Untersuchung aller Eigenschaften der Budischauer Figuren in Zusammenhang mit Donners bekannten Werken hat unsere ursprüngliche Meinung immer mehr erhärtet. Darum treten wir nach längerer Pause mit dieser Studie als einer bescheidenen Ehrung des großen Künstlers anläßlich der dreihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages und als Beitrag zu seiner Jubiläumsausstellung vor die Öffentlichkeit.

---

* Die gegenwärtige Studie ist dank einer Expertise der bildhauerischen und malerischen Dekoration von Budischau entstanden, die das Mährische Landesmuseum in Brünn und dessen damaliger Direktor, Dr.Jiří Pernes, dem Autor in Auftrag gegeben haben, denn das Museum hat im Budischauer Schloß sein Depot und es obliegt ihm die Instandhaltung des Objektes. Dank dieser Aufgabe kam ich nach Budischau und habe mit Überraschung die dortigen hervorragenden Werke der Plastik kennengelernt. Aus dieser Anregung ist auch die vorliegende Studie entstanden. Ich möchte an dieser Stelle Herrn Dr.Jiří Pernes für seine vielseitige Unterstützung danken; mein Dank gehört auch Herrn Jiří Bohdálek, der mich auf meinen Reisen nach Budischau begleitet und selbstlos geholfen hat, besonders in der Diskussion um die interessante, doch nicht leichte Problematik der Attribution, zu der sich mit genauen Wahrnehmungen auch der Bildhauer Zdeněk Preclík und Dr.Petr Kováč geäußert haben.

Als die Expertise und ein großer Teil deiser Studie niedergeschrieben waren, habe ich erfahren, daß sich mit den Kunstwerken und der Geschichte von Budischau der verdiente mährischer Forscher Dr.Alois Plichta befaßt hat. Dieser stellte mir liebenswürdigerweise das Manuskript seiner Arbeit zur Verfügung, die er in Zusammenhang mit Vladimír Němeček verfaßt hat und deren Titel *„Vysočina se zlatou čelenkou umění. O Budišově, Tasově a jiných místech Vysočiny"* lautet. Von hier, ebenso wie aus einer älteren Studie Němečeks habe ich eine Reihe historischer Daten geschöpft, die sich auf Archivquellen und verschiedene kunsthistorische Erkenntnisse stützen, die ich an den betreffenden Stellen zitiere. Ich spreche an dieser Stelle Herrn Dr.Alois Plichta meinen Dank aus für seine großzügige Hilfe und Unterstützung.

[1] WOLNÝ, Gregor: *Kirchliche Topographie von Mähren*. II. Abt., III. Bd., Brünn 1860, S.72–76; – PROKOP, Aug.: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, I–IV, Wien 1904 – DVORSKÝ, František: *Vlastivěda moravská. Okres Velké Meziříčí*. Brno 1907 – KRATOCHVÍL, Augustín: *Umělecké památky na Velkomeziříčsku*. In: Horácko (sborník). Velké Meziříčí 1938 – KRATOCHVÍL, A.: *Památník slavnosti čtyřstého povýšení Budišova u Třebíče na městečko, 1538–1938*. Budišov 1938 – NĚMEČEK, Vladimír: *Budišovské sochy*. In: NĚMEČEK, Vladimír – BOČEK, Milan – HORKÝ, František – ŠOUKAL, Josef: *Budišov u Třebíče. Městečko Vysočiny*. Budišov 1968, S. 20ff.; – PLICHTA, Alois: *Umělecké památky Budišova a Tasova 1715–1719*. In: NĚMEČEK, Vladimír – PLICHTA, Alois – ROSSI, Adolf (Photo): *Vysočina se zlatou čelenkou umění. O Budišově, Tasově a jiných místech Vysočiny*. Brno 1985, Mskr., S. 25–114; – BOČEK, Milan: *450. výročí povýšení Budišova na městečko*. Budišov 1988 – STEHLÍK, Miloš: *Sochařství vrcholného baroka na Moravě*. In: Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1989, S. 523ff.; (Fr. Jelínek in Budischau) – KRSEK, Ivo: *Malířství vrcholného baroka na Moravě*. In: Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1989, S. 612ff.; (Prenner in Budischau).

[2] Darüber s. PLICHTA, op. cit. (1985, Mskr.), S. 26ff.; – Plichta benützte das Material aus dem Mährischen Landesarchiv in Brünn, Familienarchiv Baratta – Dragono G 153,279, fasc.3 und 7 143, Velkostatek Budišov, und auch das Familienarchiv der Fürsten Paar, jetzt in Neuhaus (Jindřichův Hradec) (Staatl. Archiv Třeboň). Er benützte ferner die spärlichen Angaben über Budischau in dem in deutscher Sprache verfaßten *Entwurf einer Geschichte über der bildende Künste in Mähren* von J.P. CERRONI.

[3] WAGNER, Walter: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wien 1967. – Siehe auch PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 29.

[4] Alois PLICHTA, op. cit., 1985, S. 41ff.; – F.143, kart.383, Hefte der Ausgaben 1719–1725. Im 2. Heft ist in den Baurechnungen die Ausgabe von 4 fl. 15 kr. Kostgeld dem Herrn Grimm nach der genehmigten Approbation des Grafen eingetragen.

[5] Über den Garten und die Gärtner s. PLICHTA, op. cit., 1985, S. 42.

[6] Über Prenner siehe THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd.27. Leipzig 1933, S. 378. – KRSEK, Ivo, op. cit. (Anm.1, 1989), S. 612. – Neue Angaben aus archivalischen Nachrichten bringt PLICHTA, op. cit., 1985, S. 95ff.; – KROUPA, Jiří: *Josef Anton Prenner jako reprodukční grafik*. In: Bulletin Moravské galerie v Brně 40, Brno 1986, S. 19–21.

[7] PLICHTA, op. cit., 1985, S. 97; – er ist auf dem Schloß schon 1718 belegt. Die Meinung, derzufolge der Tiroler Quell mit seinem Bruder die Wanddekoration ausgeführt hat, betrachten wir als wahrscheinlich.

[8] Stilistich stehen die Malereien Drenwett sehr nahe, doch sie entbehren die Qualität seiner authentischen Werke. – Außerdem war im Schloß eine Reihe weiterer Maler tätig, es waren besonders Josef Dobrovolný, Václav Slavíček, Václav Horký, Václav Weintritt (belegt als Vergolder) und es kommt auch ein Bergl vor, von dem man jedoch schwerlich sagen kann, ob er mit dem berühmten Meister aus Königinhof (Dvůr Králové) identisch ist.

[9] Es handelt sich um ein großes Triptychon auf Leinwand, das nach dem Motto Omnia vincit Amor den beschwerlichen Weg des gräflichen Paars zur Ehe schildert. Daran erinnert das Porträt des Graffen Paar und seiner Gemahlin, sowie das der Kaiserin Amalia. Links vom Eingang erblickt man die Szene Triumph Neptuns und der Amphitrite oder nach PLICHTA (op. cit., Anm.1, – S. 106) eher die Darstellung, in der Hades die Entführung der Persephone vorbereitet, was Demeter empört. Das Kinderbacchanal oberhalb der Eingangstür ist Ausdruck der Hochzeitsfröhlichkeit, sein Gegenstück ist auf der gegenüberliegenden Seite die Supraporte mit Amoretten. An dieser Wand, gegenüber dem Eingang ist eine Verlobungszene dargestellt, in der ein Adeliger mit Porträtzügen die Hand einer Frauenfigur reicht, die durch zwei reihen von Brüsten der Artemis von Ephesos, der Personifizierung der Fruchtbarkeit, gleicht. An der gegenüberliegenden Wand erblickt man ein großes Gemälde mit dem Triumph der Galatea, das von der in der Farnesina bekannten Ikonographie ausgeht, in der Galatea, ähnlich wie bei Raffael, als Meeresgöttin der Liebe aufgefaßt ist. Das Motiv des Meeres und der Netze hat in den Bildern eine besondere Motivation in Bezug auf die Hochzeit.

[10] Über G. Brenner bringt auf Grund heute nicht zugänglicher Quellen zuverlässsige Nachrichten Vladimír NĚMEČEK (op. cit., Anm.1, 1968, – S. 20–21); – Im Jahre 1723 erhielt der Reiter, der vor dem Wagen ritt, den man G. Brenner für seine Rückreise nach Wien gegeben hatte, 3 fl.; ein anderes Mal erhielt der Kutscher, der G. Brenner nach Wien fuhr 3 fl.; – G. Brenner arbeitete vom 31. Mai bis 26. Juni 1723 an der Balustrade der Dreifaltigkeitssäule. Außerdem ist 1723 in den schriftlichen Belegen ein mit Namen nicht gennanter Wiener Bildhauer angeführt, der 20 fl. Kostgeld und Reisegeld in Höhe von 12 fl. für die Fahrt nach Wien ausbezahlt bekam. Er ist wohl mit G. Brenner identisch.

[11] Es überrascht, daß Plichta über die Angaben Němečeks schweigt, obwohl er mit Němeček eng zusammenarbeitete.

[12] NĚMEČEK, op. cit. (Anm.1, 1968), S. 20.

[13] Ebenda, S. 20.

[14] Ebenda, S. 21. – Genauere biographische Angaben über Skalický bringt PLICHTA (op. cit., Anm.1, 1985, – S. 52ff.). Plichta zufolge erhielt Skalický schon 1724 die Aufgabe, die erwähnten Pyramiden anzufertigen.

[15] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 55.

[16] Ebenda, S. 64; – In Zusammenhang mit dem Černobraner Teich erinnern wir daran, daß im Garten außer diesem noch weiter kleine Teiche waren, die umfangreiche Wasserwerke ermöglichten, auf die sich die bildhauerische Dekoration bezog. Die Teiche hießen in tschechischer Sprache: Dolní Jeřábek, Horní Jeřábek, Pivovarský, Vodička, Podhrázský, Kuchyňa, Perný, Motouz, Stráničký, Pulsanský, Záponek; später kamen noch der Neue und der Reserveteich hinzu, aus denen das Wasser in den Schloßgraben geleitet wurde. Bei der neuen Reitschule wurde ein großer Brunnen errichtet. – Vgl. PLICHTA, op. cit., S. 43.

[17] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 63 zitiert ebenfalls das Pfarrinventar von 1804.

[18] TIETZE-CONRAT, E.: *Österreichische Barockplastik*. Wien 1920 – vgl. Abb.29, die Sphinx in Hetzendorf.

[19] GRIMSCHITZ, Bruno – FEUCHTMÜLLER, Rupert – MRAZEK, Wilhelm: *Barock in Österreich*. Wien 1962, S. 70. – Diese Bildhauer werden auch in den Führern durch das Belvedere angeführt.

[20] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 71.

[21] Ebenda, S. 60ff.

[22] Ebenda, S. 59.

[23] Ebenda, S. 65–68.

[24] NĚMEČEK, op. cit. (Anm.1, 1968), S. 22.

[25] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 81.

[26] Ebenda, S. 56.

[27] NĚMEČEK, op. cit., 1968, S. 22.

[28] PLICHTA, op. cit., 1985, S. 56.

[29] STEHLÍK, Miloš: *Matyáš Bernard Braun a Morava*. In: Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Národní galerie v Praze 1988, S. 162.

[30] STEHLÍK, op. cit. (Anm.1, 1988), S. 162.

[31] Über die Familie Jelínek hat am häufigsten Miloš SUCHOMEL berichtet, z.B. *Výtvarné paralely a kontrasty sochařské rodiny Jelínků*. In: Umění, 22, 1974, S. 519ff.; – Ders.: *O polychromii řezbářských prací kosmonoských Jelínků*. In: Umění, 26, 1978, S. 156ff.; – Alois PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 76ff., hat die genealogischen Angaben über die Familie Jelínek ergänzt und ihren Stammbaum übersichtlich zusammengestellt. Nach Vladimír Němeček und Alois Plichta führen wir im weiteren Text die durch archivalische Dokumente belegten Tatsachen an.

[32] Über ihn vgl.: STEHLÍK, Miloš: *Štěpán Pagan a Kašpar Ober*. In: O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752. Sborník prací, uspoř. Alois Plichta. Jaroměřice nad Rokytnou 1974, S. 357ff.

[33] Siehe unsere Anm.10; – NĚMEČEK, op. cit. (Anm.1, 1968), S. 20–21.

[34] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 75.

[35] Für die fachkundige Feststellung danke ich dem Bildhauer Zdeněk Preclík.

[36] Die Nachricht bringt PLICHTA, op. cit., 1985, S. 69.

[37] PLICHTA, op. cit., 1985, S. 68ff.

[38] Eingehend darüber Mojmír HORYNA u. Milada VILÍMKOVÁ: *Litomyšl – kostel Nalezení sv. Kříže. Stavebně-historický průzkum*. Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů, Mskr., 1978.

[39] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 99; – Im Jahre 1725 bekam der Maler Lukáš vom Schreiber gelbes Wachs, Gips und eine Elle Leinwand für seine Malereien (PLICHTA, S. 97).

[40] Vgl. PLICHTA, op. cit., 1985, S. 99.

[41] NEUMANN, Jaromír: *Petr Brandl*. (Mskr. einer Monographie, Kap. *Malerei und Bildhauerei*.) – Über das Problem äußert sich derselbe in der Broschüre *Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě*. Vysoké Mýto 1978, S. 15–16.

[42] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 60.

[43] Die Auswahl der wichtigsten Literatur über Donner führen hier in chronologischer Reihenfolge an: HAGEDORN, Christian Ludwig von: *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclairissement Historiques...*, Dresden 1757, S. 330–332; – MEUSEL, Joh. Georg: *Miscelaneen artistischen Inhalts*. Erfurt 1784, Heft 21, S. 182; – 1785, Heft 24, S. 325; – FÜESSLI, Hans Rudolf: *Annalen der bildenden Künste für die österr. Staaten. I. Theil*, Wien 1801, S. 13ff.; – *II. Theil*, 1802, S. 10ff.; – SCHLAGER, Johann E.: *Georg Raphael Donner*. Wien 1848 (2. Auflage 1853); – ILG, Albert: *Georg Raphael Donner. Gedenkschrift zum 200. Jahrestag der Geburt des großen österreichischen Bildhauers, 24. Mai 1693 – 24. Mai 1893*. Wien 1893 – ILG, A.: *Georg Raphael Donner, Ausstellung*. Wien 1893 – ILG, A.: *Donners und Hildebrandts Wirken für den Deutschen Ritterorden in Linz*. In: Mitteilungen der k.k. Zentralkommission, N.F., 1896, 22.Bd., zweiter Teil, Wien 1905, S. 197ff.; – TIETZE-CONRAT, E.: *G.R. Donners Verhältnis zur italienischen Kunst*. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission, Wien 1907, S. 69ff.; – MAYR, Anton: *Georg Raphael Donner*. Wien – Leipzig 1907 – TIETZE-CONRAT, E.: *Georg Raphael Donner*. In: Thieme – Becker Künstlerlexikon IX., Leipzig 1913, S. 449–452; – TIETZE-CONRAT, E.: *Österreichische Barockplastik*. Wien 1920 – TIETZE, Hans: *Wien*. 3. Auflage, Leipzig 1928, S. 194ff.; – PIGLER, Andreas: *Georg Raphael Donner*. Leipzig und Wien 1929 – FEULNER, Adolf: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929, S. 19–36; – BLAUENSTEINER, Kurt: *Georg Raphael Donner*. Wien 1944 – TOMAN, Prokop: *Jiří Rafael Donner*. In: Nový slovník československých výtvarných umělců I, Praha 1947, S. 170–171; – KOSTKA, Jiří u. Koll. (D. Chudomelková, A. Jursa, K. Kahoun, E. Križanová, N. Táborová, S. Vámošiová): *Donner a jeho okruh na Slovensku*. Bratislava 1953 – SEDLMAYR, Hans: *Raphael Donner. Ein Beitrag Österreichs zur europäischen Plastik*. In: Wort und Wahrheit, 1947 (unter dem Pseudonym Hans SCHWARZ), übernommen in: SEDLMAYR, Hans: *Epochen und Werke II*. München, zit. Nachdruck 1985, S. 194ff.; – AGGHÁZY, Maria: *Neu entdeckte Werke G.R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Preßburg (Bratislava)*. In: Acta Historiae Artium, Tomus 2., Budapest 1954, Fasc.1–2, S. 65ff.; – GRIMSCHITZ, Bruno – FEUCHTMÜLLER, Rupert – MRAZEK, Wilhelm: op. cit. (Anm.19, 1962), S. 72ff.; – SCHWARZ, Michael: *Georg Raphael Donner. Kategorien der Plastik*. München 1968 (Diss., München – *Formprobleme im Werk des Georg Raphael Donner*. München 1966); – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, Anna: *Sochár a architekt Juraj Rafael Donner vo svetle nových poznatkov*. In: Ars 1969, Nr.1, S. 163–166; – SCHWARZ, Michael: *Reliéfy kaplnky sv.Jána Almužníka od Juraja Rafaela Donnera – štýl a ikonografia*. In: Ars 1969, Nr.1, S. 19ff.; – SCHIKOLA, Gertraut: *Wiener Plastik der Renaissance und des Barock*. In: Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien, N.R., Bd.VII/1), Wien 1970, S. 142; – MALIKOVA, Maria: *Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei*. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 17, Wien 1973, Nr.61, S. 77ff.; – BALOGH, Jolán: *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest. IV. – XVIII. Jahrhundert, I–II*. Budapest 1975 – POSCH, Waldemar (Wissenschaftlicher Text) – SAMMER, Alfred (Idee, Meditationstext und graphische Gestaltung): *Pieta G.R.Donners*. Wien 1977 – BAUM, Elfriede: *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, I–II*. Wien – München 1980 – KELETIOVÁ, Magda: *Slovenské barokové umenie v zbierkach SNG. Prírastkový katalóg 1970–1980*. Bratislava 1981 – KELETIOVÁ, Magda: *Juraj Rafael Donner. Kamenné sochy z jeho dielne v zbierkach SNG*. Bratislava, SNG 1982 – RUSINA, Ivan: *Renesančná a barokova plastika v Bratislave*. (Pamiatky Bratislavy, zv.8). Bratislava 1983 – MOJZER, Miklós: *Ungarische Nationalgalerie Budapest. Alte Sammlung*. Budapest 1984 – KELETIOVÁ, Magda: *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG*. (Fontes 2). Bratislava 1983 (erschienen 1986); – MAUÉ, Claudia: *Zu den Modellen Georg Raphael Donners*. In: Entwurf und Ausführung in der europäischen Plastik. München 1986, S. 157ff.; – RUSINA, Ivan: *Sochárstvo a maliarstvo*. In: Dóm sv.Martina v Bratislave. (Pamiatky Bratislavy, zv.11). Bratislava 1990 – Ausst. Kat.: *Juraj Rafael Donner a Bratislava (1693–1741)*. Slovenská národná galéria, november 1992 – apríl 1993. Bratislava 1992 – PÖTZL-MALÍKOVÁ, Mária: *Einleitung*. In: Georg Raphael Donner und Bratislava (1693–1741). Slowakische Nationalgalerie, November 1992 – April 1993. Bratislava 1992, S. 8–12 (deutsche Ausg. des Ausstellungskataloges);

[44] Wienerisches Diarium, 1763, 7. Anhang. – SCHLAGER, op. cit. (Anm.43, 1848), S. 57ff.

[45] HAGEDORN, op. cit. (Anm.43, 1757), Additions.

[46] ILG, op. cit. (Anm.43, 1893), S. 4.

[47] PAUKER, W.: Vortrag in der Wiener Urania am 16. Februar 1916. – Vgl. auch PIGLER, op. cit. (Anm.43, 1929), S. 8.

[48] TIETZE-CONRAT, E.: In: Thieme – Becker Lexikon, Bd. XIV, 1921, S. 207.

[49] PIGLER, op. cit. (Anm.43, 1929), S. 8–9.

[50] Ebenda, S. 97 u.a.

[51] FÜESSLI, H.R.: *Annalen...* (op. cit., Anm.43) – I. Theil, 1801, S.13 ff.; – II. Theil, 1802, S. 10.

[52] Josef von HORMAYR: *Österreichischer Plutarch*. Bd. XVIII. Wien 1812, S. 239.

[53] PIGLER, op. cit. (Anm.43, 1929), S. 11; – Den Ehekontrakt hat SCHLAGER abgedruckt (op. cit., Anm.43, 1848, S. 142ff.).

[54] Siehe Anm.56; – In den Rechnungen des Hofes fehlt Donners Name; – siehe SCHLAGER, Johann Ev.: *Materialien zur österr. Kunstgeschichte*. In: Archiv für Kunde österr. Geschichts-Quellen. Wien 1850, Bd.II, S. 669.

[55] FÜESSLI, *Annalen...* (op. cit., Anm.43) – I. Theil, 1801, S. 53.

[56] PÖTZL-MALÍKOVÁ, op. cit. (Anm.43, 1992), S. 69ff.

[57] TIETZE-CONRAT, op. cit. (Anm.43, 1970), S. 69ff.

[58] PIGLER, op. cit. (Anm.43, 1929), S. 13ff.

[59] SCHWARZ, op. cit. (Anm.43, 1968), S. 13 u.a.

[60] HAGEDORN, op. cit. (Anm.43, 1755), S. 332.

[61] DERNJAČ, Josef: *G.R. Donner, seine Vorgänger und Zeitgenossen*. In: Oesterr.-Ung. Revue. Wien 1889, S. 149, hat die Vermutung über eine Reise Donners nach Frankreich ausgesprochen, aber gerade deshalb, weil für sie Belege fehlen, hat sie PIGLER (op. cit., Anm.43, 1929, S.13), sowie die weitere Literatur abgelehnt; – vgl. SCHWARZ, op. cit., 1968, S. 48.

[62] SCHIKOLA, op. cit. (Anm.43, 1970), S. 142.

[63] BLAŽÍČEK, Oldřich J.: *Jermiáš a Konrád Max Süssnerové*. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1937 a 1938. Praha 1939, S. 42ff.; – BLAŽÍČEK, O.: *Sochařství baroka v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958, S. 94, resp.48. – Die Figuren Jeremias Süssners für das Schloß im Großen Garten in Dresden wurden währdend des Krieges im Jahre 1945 vernichtet.

[64] PIGLER, op. cit., 1929, S. 75–77.

[65] ILG, op. cit., 1864, S. 86ff.

[66] TIETZE-CONRAT, op. cit., 1905, S. 199ff.

[67] Ebenda, S. 214ff.

[68] FEULNER, op. cit., 1929, S. 20, Abb.10; – R. Guby, W. Pinder und F.X. Eggersdorfer sahen in der Kanzel ein Werk Donners – vgl. OSWALD, Josef: *Der Dom zu Passau*. Schnell – Kunstführer Nr.605. München und Zürich 1954, (4.Aufl. 1962), S. 20–21, Abb.23.

[69] KOSTKA, J. u. Koll., op. cit., (Anm.43, 1954), S. 14–15, Abb. S. 74 und 75.

[70] BRAUN, E.W.: *Eine unbekannte Pieta aus dem Jahre 1721 von G.R.Donner*. In: Kirchenkunst, 5, 1933, S. 163ff.; – BLAUENSTEINER, op. cit. (Anm.43, 1944), S. 12ff., 41, 49, 52, Repr. Nr.1.

[71] *Národní galerie Praha (katalog)*. Praha 1960, S. 34, Kat.-Nr.240; Inv.-Nr. P-5189.

[72] SCHWARZ, op. cit. (Anm.43, 1968), S. 10, 28, 29ff., 73, 74, 103; Kat.-Nr.1.

[73] Ebenda, S. 48–49; – Vgl. HOLZHAUSER, Walter: *Die Bronzen der Kurfürstlich Sächsischen Kunstkammer zu Dresden*. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd.54, 1933, Beiheft, S. 157ff. ad Anm. 5.

[74] PÖTZL-MALÍKOVÁ, op. cit. (Anm.43, 1992), S. 20. – Weitere Literatur: SCHIKOLA, op. cit. (Anm.43, 1970), S. 142. – *Rakouské barokové umění ve sbírkách Národní galerie* (Ausstelungskatalog). Praha 1979, Kat.-Nr.111, Repr.23; – MAUÉ, op. cit. (Anm.43, 1986), S. 157, 104, Anm.11; – PÖTZL-MALÍKOVÁ, Maria: *Die typologischen Wurzeln der Prager Pietà Georg Raphael Donners aus dem Jahre 1721*. In: Annales de la Galerie nationale hongroise, Budapest 1991, S. 205ff.

[75] TIETZE-CONRAT, op. cit. (Anm.43, 1907), S. 69; – Dieselbe, op. cit. (1913), S. 449ff.;

[76] BRINCKMANN, A.E.: *Barock-Bozzetti*. Deutsche Bildhauer IV. Frankfurt a.M. 1924, S. 31ff., 143ff.

[77] SKOŘEPOVÁ-VOLAVKOVÁ, Zdena: *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957 (s. Kap.V. *Donnerovský okruh ve střední Evropě*, S. 87–95), betont neben dem Beispiel Giambolognas die Wirkung von Hubert Gerhart sowie Adriaen de Vries.

[78] PÖTZL-MALÍKOVÁ, op. cit. (Anm.43, 1992), S. 9, 20 u.a.

[79] PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Leonora: *Matthias Steinl*. Wien – München 1966, S. 211–212, Kat.-Nr.8, Abb.188 und 190.

[80] Ebenda, Kat.-Nr.8, Abb.184–187.

[81] FEULNER, op. cit. (Anm.43, 1929), S. 22.

[82] LANKHEIT, Klaus: *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670–1743*. München 1962; an verschiedenen Stellen.

[83] A. v.Schuschnigg hat festgestellt, daß Donner auf der Reise nach Italien am 1. Oktober 1729 in Innsbruck halt machte; – s. PIGLER, op. cit. (Anm.43, 1929), S. 13; – auch SCHWARZ, op. cit., S. 42, Anm.66.

[84] Abb. vgl. – NEJEDLÁ, Věra: *Příspěvek k dílu bratří Michala Jana Josefa a Ferdinanda Maxmiliana Brokofů*. In: Umění, 16, Praha 1968, Abb.3 u. 4 auf S. 450 u. 451; – Abb.8 auf S. 455; – Abb.9 u. 10 auf S. 458; – Abb.11 u. 12 auf S. 460 u. 461.

[85] Es hat sich leider nur eine wenig ausdrucksvolle, etwas unscharfe Fotografie des Preßburger Hochaltars aus der Zeit vor 1870 erhalten. Es fehlen die interessanten Details der hinteren Wand (vgl. PIGLER, op. cit., 1929, Abb.38), die für den Vergleich mit Budischau sehr wichtig wären.

[86] KOSTKA J. u. Koll., op. cit. (Anm.43, 1954), S. 29. – MALIKOVA, op. cit. (Anm.43, 1973), S. 80.

[87] Vgl. GRIMSCHITZ, Bruno: *Johann Lucas von Hildebrandt*. Wien – München 1959, S. 106–110;

[88] Für diese Möglichkeit zeugt auch die Chronologie. Donner tauchte 1725 in Salzburg auf und am 2. Dezember 1726 wird mit ihm ein Vertrag über die Gestalten in den Nischen des Treppenhauses und an dessen Balustrade abgeschlossen. An der steinernen Balustrade arbeitete jedoch schon 1724 eine Steinmetzhütte und am 19. Juli 1724 wird ein Vertrag mit Balthasar Hagenmüller über die Stuckdekoration des Treppenhauses abgeschlossen (s. GRIMSCHITZ, op. cit., 1959, S.108). Selbstredend sind die stilistischen Gründe: eine auffallend ähnliche Treppenhausbalustrade entwarf Hildebrandt bereits 1713 für das Palais Daun-Kinsky in Wien; das Palais wurde in den Jahren 1713–1716 erbaut. – Repr. s. GRIMSCHITZ, Bruno: *Wiener Barockpaläste*. Wien 1947, Abb.33. Dieses Treppenhaus mit Gestalten spielender Putten am Geländer und großen Nischenfiguren war wohl die Vorstufe für Mirabell.

[89] Vgl. PIGLER, op. cit. (Anm.43, 1929), S. 79.

[90] Den Vertrag von 1734 druckt Pigler ab; – PIGLER, op. cit., 1929, S. 122–124.

[91] BEL, Matthias: *Notitia Hungariae novae historico-geographica*, Tom I, Viennae 1735, S. 583; – Siehe auch PIGLER, op. cit., 1929, S. 79.

[92] PIGLER, op. cit., 1929, S. 79.

[93] HAGEDORN, op. cit. (Anm.43, 1757), Additions.

[94] PIGLER, op. cit., 1929, S. 116 zitiert nach RIMELA: *Capitulum*, 1880, S. 157.
[95] ILG, op. cit. (Anm.43, 1893), S. 24 u.a.
[96] *Tabellarische Baugeschichte des alten Rathaus-Komplexes*. Preßburger Zeitung 1909, Beilage; – s. PIGLER, op. cit., 1929, S. 80.
[97] PIGLER, op. cit., 1929, S. 80.
[98] KOSTKA u. Koll., op. cit. (Anm.43, 1954), S. 29, nennen irrtümlich Giuseppe Galli Bibiena. – Vgl. unsere Anm.86.
[99] PÖTZL-MALÍKOVÁ, op. cit. (Anm.43, 1992), S.10.
[100] PLICHTA, op. cit. (Anm.1, 1985), S. 65–66.
[101] Ebenda, S. 66.
[102] Ebenda, S. 89–92.
[103] Ebenda, S. 109–111; – Reiner kommt als Autor nicht in Frage. Die Typik der Gestalten ist ganz verschieden; das Werk gehört wohl dem Wiener Umkreis an.
[104] PLICHTA, op. cit., 1985, S. 108–109; – Auch in diesem Falle handelt es sich um eine falsche Zuschreibung. Die Gestalten der Engelchen und die ganze Manier der Malerei entsprechen Prenner. Die Qualität der Malerei ist überdies wesentlich niedriger als bei Werken Brandls.
[105] PIGLER, op. cit. (Anm.43, 1929), Abb.104, Text S. 69.
[106] Ebenda, Abb.103, Text S. 69.
[107] Im weiteren Text entnehme ich der Analyse PIGLERS in Kapitel V.: *Die Kunst Donners*, S. 89–96, jene Gedanken und Schlußfolgerungen, die ich für unseren Zweck als adäquat und nützlich erachte.
[108] SEDLMAYR, op. cit. (Anm.43, 1947, zit. 1985), S. 194ff.
[109] PIGLER, op. cit., 1929, S. 92.

Photonachweis:
Mährisches Landesmuseum Brno – Milan Hofer (S. 3–9, 11, 23, 24, 26, 27, 33), Nationalgalerie Prag – Vladimír Fyman (S. 12, 13), Ivan Kostroň (S. 15, 17, 20), Stadtarchiv Bratislava (S. 21) und Archiv des Autors (S. 30, 36).

K počátkům Donnerovy tvorby
Neznámá díla Georga Raphaela Donnera v Budišově ?

Městečko Budišov nedaleko Třebíče s kostelem středověkého původu a renesančním zámkem (původně tvrzí) se dočkalo pozoruhodného uměleckého rozkvětu v době, kdy se panství na rozhraní roku 1715 a 1716 ujal Josef Ignác Paar (1660–1735) a jeho manželka Marie Anna, rozená Valdštejnová (1680–1744). Tehdy došlo k čilému stavebnímu ruchu, k barokní přestavbě zámku i kostela, ke zřízení náročně vyzdobené zahrady a rozsáhlému sochařskému vybavení celého prostředí i ke vzniku zajímavých malířských děl. J.I. Paar, nejvyšší hofmistr císařovny Vilemíny Amalie a také protektor a kurátor právě vznikavší vídeňské akademie v letech 1705–1715, byl milovníkem umění a náročným objednavatelem. Vedle domácích umělců, jako byli sochaři František Skalický z okruhu chrudimského J.P. Cechpauera, František Antonín Jelínek z rodu kosmonovských Jelínků, pilných následovníků velkého M.B. Brauna, nebo třebíčský Štěpán Pagani, kteří vytvořili pro Budišov velký počet děl, zaměstnával zejména vídeňské umělce, např. malíře Antona Josepha Prennera, později proslulého rytce, který dekoroval různé místnosti zámku a pro kostel vytvořil tři oltární obrazy. Od vídeňského sochaře z okruhu Mattieliho pocházejí sfingy v zámeckém parku, andělé na hřbitovní bráně (kdysi přímo připisované Lorenzu Mattielimu) a vídeňského původu jsou také četná další díla.

Nepochybně od vídeňského mistra pocházejí tří vynikající sochařské skupiny v budišovském farním kostele Nanebevzetí P.Marie a sv. Gotharda, to jest soubor soch na hlavním oltáři, skupina kazatelny a protější plastický celek s ústřední postavou sv.Antonína Paduánského s Ježíškem. K sv.Gothardovi na svatostánku s dvojicí adorujících cherubínů po boku připojil sochař symetricky umístěné světlonoše na konzolách při stěně chrámu. Všechny tyto postavy ušlechtilých umírněných pohybů byly postiženy při nešetrné opravě hrubou vrstvou olejového nátěru, který potlačil jemnost původní modelace. Jak ukazuje malá sonda, byly sochy původně přizpůsobeny leštěnou bolońskou křídou vzhledu mramorových skulptur a patrně jen některé detaily (snad lemy roucha křídla) byly pozlaceny. Slohově lze sochařské vybavení hlavního oltáře charakterizovat jako rokokové změkčení a uklidnění barokní formy s citelným sklonem ke klasicizující orientaci. Ve zmíněné barokní transformaci se tu ozývají volné citace antické plastiky i reminiscence například děl Michelangelových. Symetricky vyvážené plastické soubory kazatelny a skupiny sv.Antonína Paduánského, pojaté jako vysoký relief, z něhož vystupují plně plastické postavy, přesvědčují svou mimořádnou úrovní, sdílností výrazu i pohledově promyšlenou jednotou o mimořádném umění svého autora. Zlacení důmyslně střídající matný povrch s vysokými lesky odpovídá plastické koncepci a dovršuje účinek vzácně vyvážených forem. Koš kazatelny s řečništěm i samy vstupní dveře obklopil sochař oblačným věncem zaplněným andílčími hlavami a postavami, nadnášeným cherubínem, který představuje nejdůležitější tmělící činitel celé konfigurace. Tento základní motiv, který se vrací ina protější skupině, měl korespondovat s podobnými postavami na zmizelém obraze Nanebevzetí (od Prennera), kde si téma vyžaduje uplatnění obdobných figur. Sochař a malíř pracovali ve vzájemném dorozumění zhruba ve stejné době. Vrcholnou prací je skupina zachycující v oblacích sv.Antonína Paduánského, který pokorně adoruje Ježíška. Plynulost vzájemně spojených a vyvážených forem je udivující: rozhodujícími je přirozená životnost a harmonická organičnost, s jakou je vše stmeleno v nerozbornou jednotu, aniž by kterýkoli článek ztratil svou samostatnost podtrženou jasným, nikde neporušeným obrysem. Neuplatňuje se tu princip subordinace, překrývaní a fragmentárnosti typický pro vrcholný barok, ale koordinace a promyšlené korespondence, příznačný pro nově se rodící klasicistní názor. Právě tato vybraná a zdrženlivá elegance, ušlechtilost andělských hlav skloněných k rameni, splývavá modelace tělesných tvarů a měkce plynoucí duktus záhybů vybavují nám ve středoevropském sochařství jen jediné jméno: Georg Raphael Donner. Kromě povšechných analogií s anděly bratislavské kaple sv.Jana Almužníka je tu souvislost více než nápadná: pokorný poklek sv.Antonína živě vybavuje postavu modlícího se knížete primasa Emericha Esterházyho z téhož sakrálního prostoru.

Zatímco o skromnějších dílech vytvořených pro Budišov se zachovalo poměrne značné množství zpráv, mlčí všechny dostupné prameny o sochařské výzdobě chrámu a také sochách před zámkem a v zámku s překvapující důsledností. Je tomu tak nejspíš proto, že zmíněná díla byla z Vídně dovezená hotová – a tam byla i objednána a zaplacena – a autor snad do Budišova zajel jen krátce, nejprve aby si předem ověřil

prostorové určení soch a posléze, aby se podílel na instalaci a dal v tomto ohledu závazné pokyny pomocníkovi, proto se asi jeho jméno nevyskytuje ani v účtech zámku a ani v účtech farních. Přesto lze sochařskou výzdobu kostela dosti přesně datovat. Roku 1721 dodal Prenner tři oltární obrazy – a při pozorném srovnání nám neunikne, že anděl na obraze Smrti sv.Jana Nepomuckého a anděl na Umučení sv.Barbory byly inspirováni postoji zřejmě o něco starších Donnerových světlonošů. Sochy na oltáři vznikly zřejmě téhož roku 1721 a ve známém vztahu malíře a sochaře při výzdobě chrámu byl podnětným a vůdčím činitelem sochař. Okolnost, že přestavba chrámové lodi skončila r. 1722, umožňuje s velkou pravděpodobností vročit sochařský soubor kazatelny (jenž nahradil málo zdařilé anonymní dílo z r. 1717, s nímž nebyl objednatel spokojen) i skupinu se sv.Antonínem Paduánským do doby před tím, než byla r. 1723 započata (Václavem Lukášem) fresková výzdoba.

Z vídeňských sochařů je v pramenech zmíněn toliko G. Brenner, o němž víme, že prováděl kamenické práce na sloupu sv.Trojice na náměstí městečka, patrně reliéf čtyř ctností a který se výrazně podílel na dekorativních vázách před zámkem; pozorné a kritické srovnávaní nasvědčuje tomu, že šlo o Donnerova pomocníka. Atribuci soch v Budišově ztěžuje skutečnost, že první fáze samostatné Donnerovy tvorby je překvapivě temná. Známe-li Donnerův vývoj během patnácti let, jež uplynuly od jeho třiatřicátého roku dosaženého 1726 (4 dny pracoval v Salcburku) až do jeho předčasné smrti (1741) velmi přesně, nesvědčí o důležitých zhruba jedenácti letech, kdy se jeho umění utvářelo a dozrávalo, ani jediná monumentální práce. Drobné autorsky nepochybné projevy z této doby nejsou pro pochopení jeho tvorby oporou dostatečně určitou. Ani osobnost jeho prvního mistra Brennera není jasná a všechny známé skutečnosti svědčí o tom, že Giovanni Giuliani, u něhož Donner pobyl jen krátce, jej spíše naučil technické stránce sochařského řemesla a neměl podstatný vliv na směr osobní cesty, kterou se vydal. První učitel Brenner byl (Ilgem) ztotožněn s Johannem Kasparem Brennerem, císařským dvorním a dvorským umělcem, o němž nevíme téměř nic, ale stal se i pokus (Pauker, E. Tietzová-Conratová) spatřovat jej v lichtenštejnském sochaři Johannu Franzi Brennerovi, který byl r. 1715 svědkem při Donnerově svatbě. Tento druhý názor nebyl přijat, nicméně průkaznost tohoto odmítnutí (Pigler) není absolutní. Zajímavá je okolnost, že v blízkosti Donnerově se vyskytují právě v Budišově ještě další umělci téhož (nebo podobného) jména, malíř Prenner a Donnerův pravděpodobný pomocník G. Brenner. Nelze vyloučit možnost příbuzenských vztahů, ale nedostatek zpráv nedovoluje říci více.

Autor se dosti podrobně zabývá genezí Donnerova umění, upozorňuje na dosti opomíjené domácí rakouské kořeny, na souvislost s díly Paula Strudela (řada habsburských panovníků v Dvorní knihovně), Mathiasa Steinla a pod., na význam drážďanského pobytu, kde Donner poznal nejen Permosera, ale především klasicizující tvorbu Jeremiase Süssnera, na způsob, jak se seznámil s antickou plastikou atd. Podrobněji se zabývá signovanou terakotovou Pietou, původem z Duchcova (dnes v Národní galerii v Praze) z r. 1721, její slohovou orientací (Michelangelo a florentský manýrismus) a zejména vztahem k budišovským dílům, od nichž ji ovšem dělí měřítko i materiál.

Značnou pozornost věnuje autor stati vlastnostem, jež sochy v Budišově spojují se sochařskou výzdobou schodiště Mirabellu v Salcburku (1726) a s vybavením kaple sv.Jana Almužníka (1729–1732) i hlavního oltáře v bratislavském dómu (1733–1735). Veliký reliéf s věncem oblaků s postavami andělů, který se původně před zrušením oltáře nacházel za ústřední skupinou sv.Martina se žebrákem a za sloupovou architekturou a vytvářel adekvátní pozadí pro mohutnou postavu jezdce na koni je velmi důležitým, doposud zcela opomíjeným motivem, který má rozhodující význam pro připsání budišovských děl. V Bratislavě totiž Donner ve větším měřítku rozvinul to, co zkušeně a umělecky přesvědčivě předtím uplatnil v Budišově ve skupině kazatelny a sv.Antonína Paduánského. Shody jdou do detailů včetně pojetí paprsků zakomponovaných do oblak. Podobné oblačné motivy ostatně Donner i později uplatňoval v menších reliéfech, kde bylo z tematických, významových i ryze výtvarných důvodů potřeba za postavami v popředí vyznačit prostředí děje a první plán spojit s pozadím.

Otázka Donnerovy architektonické činnosti, před níž nás staví bratislavská kaple i hlavní oltář, zůstává – podle názoru autora – stále otevřená. Vnitřní architektura kaple sv.Jana Almužníka, oltářní stěna, výklenek s postavou primase Esterházyho, vstupní portál kaple, tak úzce souvisí se sochařskou výzdobou a tak organicky je s ní srostlá, že si musíme položit otázku, zda jde o mimořádně šťastnou spolupráci dvou kongeniálních osobností nebo o jednolité dílo jednoho autora. Motivy, jež se zde objevují, jsou nápadně blízké volutám salcburského schodiště, jež je dílem Hildebrandtovým a naopak jsou cizí Galli-Bibienovi i mladšímu Fischerovi z Erlachu, o jejichž účasti uvažuje odborná literatura. Nejprůkaznější je odvážný a nezvyklý typ klekátka pro postavu knížete Esterházyho, jehož dynamické křivky na jedné straně opakují pohybový vzorec postavy, ale současně i rafinovaně – kontrastem zdůrazňují klidnou vyrovnanost klečící postavy. Prameny mluví o tom, že Donner vytvořil celek stavby („molem universam") – byť třebas jen oltáře – a bylo by velmi nezvyklé, že by mlčely o osobnosti architekta. Jinak důvěryhodný Hagedorn (1755) by se tedy mýlil, když tvrdí, že „la chapelle avec le monument qu'il fit pour ce prélat est un de beaux ouvrages de ce sculpteur". Bez revize celé otázky v souvislosti s vývojem a povahou rakouské barokní architektury v této době nelze otázku spolehlivě zodpovědět.

Hledáme-li bezpečnější a méně obecná kriteria pro atribuci budišovských děl, můžeme je nalézt ve dvou individuálně příznačných znacích: ve formách rukou i nohou, zvláště palců, a dále v typice puttů. Jestliže postavy se u Donnera stávaly časem štíhlejšími, formy rukou se téměř nezměnily. Podobně jako na postavách kašny na Novém trhu najdeme na budišovských sochách spíše kratší, měkce ohrnuté prsty, jejichž články nejsou od sebe výrazněji odlišovány. Jejich hmota se ohýbá s gumovou měkkostí a minimálním zřetelem ke kloubu. Donner navíc odlišuje od sebe prsty neobvyklým způsobem. Neohýbá v kloubech současně ukazováček a prostředník nebo prsteník a malíček, tedy sousedné prsty, ale proti vší pravděpodobnosti ukazováček a malíček nebo prostředník a malíček. Sem patří i nápadné izolované ohýbání ukazováčku. Tyto pohyby neodpovídají přirozené inervaci prstů: jsou umělým prostředkem k oživení a ozvláštnění rukou, který zůstal pro celou Donnerovu tvorbu typický. Nápadnou vlastností Donnerových rukou i nohou je neobyčejně protažený palec, který má široké, jakoby rozpláclé zakončení i výrazný velký nehet. Palec bývá překvapivě rovný, odtažený od ostatních prstů a jeho hlavní kloub je potlačen. Lze jej nazvat kolíkovitý. Uvedené podrobnosti, na něž se slohové úsilí nezaměřovalo (nebo jen menší měrou), mají ve své bezděčné samozřejmosti ony vlastnosti, jež kdysi Morelli s prospěchem hledal u forem uší a nehtů různých mistrů – prozrazují individualitu autora. Na rozdíl od postav dospělých se v dětských postavičkách projevuje větší měrou preference ustáleného typu pro formování těl i tváří a větší setrvačnost při znázorňování dětského světa. Ježíšek ze skupiny sv.Antonína Paduánského a andílek i dětské zjevy na kazatelně jsou v utváření těl tak blízké postavám ze salcburského Mirabella, že je to až zarážející. Salcburské figury mají

v Budišově sestersky blízké obdoby ve dvou dvojicích kamenných postav přidržujících vázy na pilířích při vstupu na zámecký most.

Od ornamentálních forem a typického pojetí těl vede cesta k zhodnocení dekorativních váz před zámkem. Vytříbenou formou detailů a ušlechtilým klasicistickým reliéfem přitahují dvě vázy po boku kašny na zámeckém nádvoří. V typologii i dějovém pojetí jsou zde citovány antické veličiny (Tančící menáda z Lateránského muzea i Letto di Policleto a pod.) a analogie s přednějšími díly Donnerovými jsou nápadné. Bohatý dekor má i dvojice mohutných váz při vstupním zámeckém portálu (nejpozoruhodnější jsou hadovitě stáčené a ostře zalomená ucha a ornamentální završení vík, blízké křivkám salcburského schodiště i volutám bratislavské kaple). Reliéfy živě vybavující způsob, jímž jsou znázorněny ctnosti na svatotrojickém sloupu, jsou zřejmě dílem Donnerova pomocníka. Osm menších váz na zdi před zámeckým příkopem lze ztotožnit s těmi, jež r. 1723 došly z Vídně – jejich forma nasvědčuje témuž dílenskému původu a prozrazuje právě zmíněného Donnerova pomocníka G. Brennera.

V zámeckém parku vzbuzuje pozornost socha Atlase, jejíž posouzení znesnadňují doplněné ruce, z nichž pravá je navíc nevhodně stočena. Zemská sféra byla původně více posunuta vpřed a zatěžovala Atlasovo pravé rameno, takže sehnutí hlavy bylo přesvědčivě motivováno. Odmyslíme-li si tyto nevhodné změny a soustředíme se na původní části postavy, vystoupí kvalita sochařského provedení: anatomicky působivá měkká modelace těla i nohou a výrazná tvář odpovídající fyziognomii řek na vídeňské kašně (Enns, Traun) nasvědčuje Donnerovu autorství. Zvláště upoutá vynalézavé řešení draperie přehozené přes rameno spadající po obou stranách v zajímavě pomačkaných křivkách. Z Vídně byla do Budišova přivezena r. 1723 také socha Antaia, ale protože se nedochovala, nemůžeme posoudit její slohový ráz a autorství, o němž prameny rovněž mlčí.

Mimořádně kvalitní je výzdoba oltáře v zámecké kapli. K ušlechtilé postavě Ukřižovaného připojil sochař po stranách dvě velké andělské postavy s rozepjatými křídly, které se sdílnými gesty obracejí k věřícím. Andělé vyplňují celou šíři závěru kaple a bylo je nutno přizpůsobit úzkému prostoru – zasekáním špičky křídla levého z nich do stěny. I tento detail mluví pro závěr, že díla nebyla vytvořena na místě a že andělé jsou totožní s postavami zaslanými r. 1723 z Vídně, jak je uvedeno v pramenech. Tváře mají shodné rysy s anděly v kostele, způsob řasení je týž a shodné jsou i formy rukou i nohou, utváření vlasů a měkká modelace tělesných partií. Shodná jako na hlavním oltáři v kostele byla i zde původní povrchová úprava: pod tenčím méně rušivým pozdějším nátěrem je patrna původní pulírovací běl, která dávala plastikám vzezření mramoru. Že sochy vznikli počátkem dvacátých let, dokládá nepřímo i okolnost, že zřejmě z této doby pochází na stropě Prennerův oválný obraz s putty v oblacích (uchovaný na plátně). Donnerovu invenci dokládá průkazně klasicky vyvážený korpus Kristova těla. Odpovída nejen krucifixu na skupině kazatelny v budišovském kostele, ale ještě větší měrou Donnerovu nevelkému olověnému Ukřižování v kapli v klášteře Heiligenkreuz. Od tohoto pozdního díla se liší jen bohatě zřasenou draperií, která spojuje vzhled Ukřižování s bohatými draperiemi andělů a v tom smyslu odpovídá časné slohové fáze. Lekce Michelangelova je zde patrna více než v kterékoli jiné budišovské plastice. Pro Donnera je příznačná protáhlost a štíhlost Kristovy postavy, měkká esovitá křivka těla i jeho ideální krása, prostá barokní drastičnosti. Tichý výraz bolesti a současně vznešenost oběti jsou vyjádřeny stejně přesvědčivě jako nevtíravě. Andělské postavy prozrazují stejné slohové vlastnosti, i když v Donnerově pozdější tvorbě nenajdeme přesvědčivé obdoby. Nicméně pohybové analogie tu jsou. Samo elegantní posazení andělů s jednou nohou výše posunutou evokuje na první pohled posazení Krista na reliéfu Krista a Samaritánky (Barockmuseum ve Vídni), včetně příbuzného, byť v tomto případě zklidnělého rozvrhu roucha.

Tři skupiny soch v budišovském kostele, dvě dvojice puttů před zámkem, čtyři bohatě vyzdobené vázy před zámkem (nehledě na menší vázy provedené jen dílnou), Atlas v parku a oltář s Ukřižovaným a se dvěmi anděly v zámecké kapli tvoří stylově koherentní soubor, který představuje jednu z nejvyšších sochařských hodnot nejen v Budišově, ale na celé Moravě. Slohové argumenty, ve stati podrobně rozvedené, svědčí pro závěr, že jde o díla osmadvacetiletého až třicetiletého mistra, který se měl stát největším zjevem celé středoevropské plastiky 18. století. Důvody mluvící pro Donnerovo autorství se podporují a navzájem doplňují. Počínají nároky vzdělaného a uměnímilovného objednavatele a končí slohovými vlastnostmi soch, které v mnoha ohledech, včetně nezaměnitelných bezděčných individuálních znaků ukazují k tomuto mistru. Nemožnost opřít se o bezpečně doložená díla Donnerova mládí z blízké doby (s výjimkou malé pražské terakoty) nás ovšem nutí k opatrnosti. Domníváme se však, že jde o více než hypotezu a není nutno k atribuci připisovat otazník. Je na odborné diskusi, aby potvrdila nebo na základě hlubšího poznání opravila či vyvrátila naši atribuci. Průkazné zamítnutí by znamenalo objevit z této doby jiná nepochybně autentická Donnerova díla, neslučitelná s názorem budišovských děl, nebo s jistotou nalézt autora těchto plastik v jiném rakouském sochaři a prokázat pozitivním způsobem, že to nemohl být Donner. Rozhlížíme-li se dnes po takové možnosti, nenacházíme ovšem nikoho, kdo by mohl přicházet v úvahu. Nejde zřejmě o díla žádného ze zkušených současníků mladého Donnera, jako byl Donnerův učitel G.P. Giuliani (1666–1744) nebo Lorenzo Mattieli (1682–1748). Nemůže jím samozřejmě být Paul Strudel (1648–1708) nebo jeho bratr Petr (1660–1714), oba navíc již dávno mistři, ani Matthias Steinl (1644–1728), tím méně pak Johann Jakob Schletterer (1694–1774), Donnerův spolupracovník ze Salcburku. Slohové důvody mluví i proti dalším významným osobnostem této doby a mistra anonymního můžeme, zdá se, rovněž vyloučit. Nikdo ze sochařů činných v Rakousku kolem roku 1720 neměl obdobné slohové zaměření a podobnou vynikající uměleckou úroveň. Teprve mezi mladšími sochaři z Donnerova okruhu, a to více než desítiletí později, najdeme výtvory srovnatelné kvality (J.N. Moll, J.A. Fritsch, L. Gode, J.G. Molinaro), závislé ovšem na vlivu Donnerova vyzrálého umění. Proto i negativní důvody a vylučovací metoda podporují naše připsání.

V argumentech, jimiž jsme odůvodňovali Donnerovo autorství budišovského souboru, jsme se zabývali převážně jednotlivými rysy individuálního slohu, které se projevily v typice postav, v jejich pohybovém ustrojení, v měkké modelaci těl, ve způsobu zřasení a také v charakteristických motivech i bezděčných formových znacích podobných osobnímu rukopisu. Je třeba přihlédnout také k obecnějším vlastnostem zmíněných děl, které prostupují všemi uvedenými výtvory odpovídající duchu Donnerova umění, jak se zračí v jeho vrcholných dílech. Srovnání salcburských děl s bratislavskými naznačuje, že Donner v duchu svého školení u Giulianiho, vlivu vídeňského prostředí (akademie) a patrně i saského umění (Permoser, J. Süssner), začínal umírněným, již rokokově laděným barokem a směřoval ke klasicizující rovnováze. Proto nás nezaráží určitá malebnost a tvarová diferencovanost budišovských děl (oblaky, draperie), neboť je najdeme v menší míře i v pozdějších dílech, v Salcburku a dokonce i v Bratislavě (oblačný relief hlavního oltáře). Donner nemohl od samého počátku vyznávat

statuární přísnost a chladnou oprostěnost tvaru – nemají ji ostatně ani postavy v Salcburku. Ani jeho nejzdařilejší zralá díla, jako je vídeňská kašna nebo Pieta v Gurku, však nepostrádají hybnost tělesných tvarů ani citovou sdílnost výrazu. Donnerův klasicizmus zůstává klasicizmem barokním a nelze jej zaměňovat s uměním z konce 18. století. Společným znakem děl starších i mladších byla nedivadelní lyričnost, vyrovnaná rovnováha, neokázalá a velmi přirozená ušlechtilost a tichá grácie. Některé z typických rysů Donnerova umění dobře postihnul Pigler. V protikladu k explozivní citové dynamice tradičního baroka prosazoval Donner ve svých dílech u každé postavy pocit disciplinovaného sebeuvědomění a proto temperoval, zmírňoval, ne-li potlačoval každou emocionální kypivost i dramatický patos. Hlavní postava v jeho dílech sice kompozičně převládá, ale psychické akcenty jsou rozděleny. Tyto vlastnosti se zřetelně zračí stejně na hlavním oltáři v Bratislavě jako v Budišově, jsou patrny v obou plastických skupinách na triumfálním oblouku v budišovském farním kostele. Postavy zde nezanikají ve shluku oblak, jsou soustředěné a sebevědomé podobně, jako je tomu v Donnerových pozdějších dějově sevřených reliéfech; velký anděl nepůsobí vedle ústřední scény se sv.Antonínem Paduánským jako podřízený doplněk. I zde jsou duchovní akcenty rovnoměrně rozděleny, takže lze mluvit Piglerovým výrazem o umění konkordancí. Postavy na oltáři zámecké kaple nejsou přehnaně hybné a přece jsou naplněny pozoruhodným duševním výrazem. To, co pociťujeme v protikladu k vášnivé konvulzi a přechodnému unesení jako trvalou ušlechtilost a nepomíjivou vznešenost, souvisí s tím, že budišovské postavy se vyznačují umírněností gest a přimeřenými nepřepjatými emocemi. Sv.Antonína spojuje s postavou modlícího se primase Esterházyho ne tolik podobnost postoje a posunku, ale daleko spíše hluboká příbuznost citové umírněnosti a pokorného soustředění, kterou vnímáme jako tichou vznešenost. Donner vskutku směřoval k tomu, vyjádřit vnitřní osvobození člověka od stavů pomíjivých a nepřirozených, dokonalou inervaci těla připraveného s otevřenou myslí reagovat na jakýkoli podnět a tudíž relativní osamostatnění každé postavy, neboť duševní dění pramení právě v jejím nitru.

Také to, co Sedlmayr objasnil jako charakteristické osobní vlastnosti, jako měkké zaokrouhlení a vyklenutí forem, odpovídající Donnerově zálibě v tekutých a splývavých formách, se v Budišově uplatnilo v plné míře. Záliba v tekutých tvarech se projevila i v draperiích, kde nenajdeme poletující cípy, ale jednotný tok záhybů v zásadě sledujících pohyb postavy. V postavě budišovského sv.Antonína, právě tak jako ve zjevu primase Esterházyho, najdeme spolu s uvolněností tiché ponoření do sebe, pokorné sklonění tváře a mírnost výrazu v plynulé pomalosti gest, která je pro Donnera charakteristická. Velcí andělé na protějškových skupinách budišovského kostela mají tekutou vláčnost pohybů a skloněných hlav, kterou se Donnerovo umění vyznačuje. Potlačování kloubů na pažích i nohou a také na prstech a zdůrazňování jejich měkce splývavé formy, po níž světlo klouže, odpovída kategorii „tekutosti" a tedy typické Donnerově zálibě pro plynoucí a uvolněné formy. Odtud vyplývá i měkkost artikulace rukou a téměř gumová pružnost prstů.

Oeser, který tak významně zapůsobil na Winckelmanna i Goetha, byl v Bratislavě žákem Donnerovým a ideál vznešené postavy a tichá velikost – edle Einfalt und stille Größe – byl proto v jistém smyslu dědictvím Donnerovým. Vedle výrazu typického vídeňského ducha našel Sedlmayr v Donnerovi jemnou slovanskou složku v těch kvalitách, jež se právem označují jako muzikálnost jeho výtvarného výrazu. Tyto subtilní vlastnosti se vymykají nástrojům objektivní analýzy a náš názor by mohl být jen výrazem subjektivního pocitu, jako jím je tvrzení Sedlmayrovo. Jisto však je, že Donnerovo umění je nám blízké: došlo nejen v Bratislavě a na Slovensku, ale i v moravském umění příznivého ohlasu, v tvorbě nadaných následovníků (Bohumír Fritsch). Na Slovensku díky dlouhodobému působení a činnosti Donnerových žáků jich bylo ovšem ještě více. Snad tu působila i okolnost, že Donnerovo umění, jakkoli typicky vídeňské, bylo vzdáleno dvorskému duchu a nebylo ani v úzkém slova smyslu městské, ale naplněno důvěrným vztahem k venkovu. Sama volba mladého sochaře pro Budišov a organický srůst jeho děl s prostředím tohoto ryze venkovského městečka souvisí patrně rovněž s bytostnými vlastnostmi Donnerova umění.

Obrysy všech budišovských postav jsou jasné a v protikladu k baroku vrcholnému nevyznívají velké linie určující dějové a psychologické procesy centrifugálně, odstředivě, a nemají ani v hlubším smyslu excentrický ráz, ale vracejí se zpět a uzavírají celek v jednoduché a velkorysé útvary – a proto činí duchovním středem jednotlivé figury a nikoli dění mimo ně. Nápadné je to u skupiny sv.Antonína, která přesvědčuje organickou celistvostí a melodickou vyvážeností. Návrh Donnerova autorství jsme vyslovili zprvu velmi zdrženlivě jako domněnku provázenou otazníky, ale další kritické studium a zkoumání všech vlastností budišovských děl v souvislosti se známou Donnerovou tvorbou, nás v původním mínění stále více utvrzovalo. Proto po delší době u příležitosti velkého jubilea třístého výročí Donnerova narození, předkládáme tyto řádky jako skromnou poctu velkému umělci a příspěvek k jeho jubilejní výstavě.

Die Schöne Madonna aus Krużlowa*

JACEK DĘBICKI, *Kraków*

Kleinpolnische Holzfiguren, die am Ende des 14. Jhs. und in den ersten Jahrzenten des 15. Jhs. entstanden sind, stellen keinen einheitlichen Komplex dar und zeichnen sich eher durch eine begrenzte Themenauswahl aus. Deutlich dominierte die Darstellung der Madonna mit dem Kinde schon im 14. Jh., und, wie Józef Dutkiewicz schreibt, „räumt die Bevorzugung der neuen Fassung erst im letzten Drittel des 15. Jhs. die veränderte Beziehung Marias zum Kind, bzw. der Figur zum Zuschauer sichtbar ein."[1]

Kleinpolnische Holzfiguren internationalen Stils lassen sich in zwei Hauptgruppen teilen, die in der Zahl und Qualität voneinander abweichen. Zu der ersten gehören Figuren, die sich durch eine besondere Bildhaftigkeit der Draperie auszeichnen, was nicht immer als Resultat des größeren Skulpturvolumens anzusehen ist. Verallgemeinernd gesagt, zeichen sich die Gewandfalten dieser Madonnen durch dicke und weiche Formen, und nicht durch kleine, zarte, scharf profilierte Draperien aus, die für die Mehrheit der nach 1400 entstandenen kleinpolnischen Figuren charakteristisch sind. Die Richtung, deren Repräsentanten eben diese Madonnen sind, bezeichne ich als *bildhaftig*; zu ihr kann man solche Figuren wie die Marien aus Więcławice,[2] aus Rajbrot,[3] oder aus Kazimierz Dolny[4] zählen. Der plastische Entwurf dieser Figuren stammt nicht aus der lokalen Kunst – nur Madonnen mit typisch eklektischen Charakter haben einige Motive gemeinsam mit dem kleinpolnischen Künstlermilieu, aber, was mir besonders wichtig zu sein scheint, es betrifft die plastische Konzeption der Figur nicht. Es scheint, daß sich ihr Stil unter dem Einfluß der Steinfiguren herausgebildet hat, was auch die Ursache eines gewissen Zwiespalts im Aufbau kleinpolnischer Figuren war, der darin besteht, daß manchmal das Volumen einer Madonna keine Erklärung für die bildliche Form der Draperie gibt.

Zu der zweiten, viel größeren Gruppe gehören Figuren, die verschiedene Etappen der stilistischen Entwicklung – von der frühesten, über die reife bis zu der späten – aufweisen. Zu ihr gehören die hervorragendsten kleinpolnischen Skulpturen, die im internationalen Stil geschaffen worden sind. Die stilistische Strömung, die sie vertreten, bezeichne ich als *linear*. Linearität in der Skulptur der besprochenen künstlerischen Provinz begann viel früher, vor dem Jahr 1400. Józef Dutkiewicz erkannte darin eine der Haupteigenschaften des Krakauer Typs: „Noch eine andere Eigenschaft des Krakauer Typs ist der lineare, oder eher ähnlich wie in Böhmen, der graphische Zeichenstil, der mit der Zeit von dem malerischen Stil abgelöst wird."[5] Diese Tendenz bleibt in Kleinpolen um 1400 nicht nur völlig erhalten, sondern wird wieder lebendig.

An den Anfang der linearen Strömung setze ich die Statue, die Gegenstand dieser Abhandlung ist – die Maria aus Krużlowa. Diese Hypothese zu begründen, ist die Hauptaufgabe, vor die ich mich gestellt sehe.

Die Figuren der linearen Strömung gliedern sich in zwei getrennte Untergruppen. Die erste gehört in den Umkreis um die Figur der Maria aus Mikuszowice,[6] die ich für die qualitätvollste Vertreterin dieser Gruppe halte und die, trotz sichtbarer Einflüsse des internationalen Stils, im hohem Grade den Charakter kleinpolnischer Plastik des letzten Viertels des 14. Jhs. bewahrt.[7] Die zweite Untergruppe, zu der auch die Maria aus Krużlowa gehört, weist viele Eigenschaften der steinernen Schönen Madonnen auf. Diese Ähnlichkeit betrifft aber nur die Verwirklichung der allgemeinen ästhetischen Norm, des Gesichtstyps, jedoch nicht die plastische Auffassung der Skulptur. Zu dieser zweiten Gruppe gehören Figuren, deren künstlerisches Niveau den größten Leistungen europäischer Kunst um 1400 gleichzustellen ist, denn sie Schöpfer dieser Skulpturen haben, angeregt

Schöne Madonna aus Krużlowa. Krakau, Nationalmuseum (ursprünglich Krużlowa bei Nowy Sącz, Pfarrkirche).

Schöne Madonna. Mikuszowice, Pfarrkirche.

durch die mitteleuropäische Bildkunst, im künstlerischen Sinne kongeniale Werke geschaffen, die aber hinsichtlich der Bildhaftigkeit völlig unabhängig ist.

Die Figur, die Gegenstand dieser Abhandlung ist, befand sich bis zum Juni 1899 in der Pfarrkirche in Krużlowa. Zu jener Zeit war sie keine Kultfigur mehr, da sie in der Abstellkammer der Kirche gefunden wurde.[8] Die Madonna wurde nach Krakau gebracht und ist seit dem Ende des 19. Jhs. ein wahres Kleinod der Sammlungen des Nationalmuseums. Seit dieser zeit nimmt sie auch die Aufmerksamkeit der Forscher in Anspruch.[9] Als erster erwähnte sie in der wissenschaftlicher Literatur Stanisław Tomkowicz.[10] Ludwik Puszet dagegen versuchte zum ersten Mal für das Merkmal den Standort vor dem Hintergrund der europäischen Bildkunst zu bestimmen.[11] Er dachte dabei an niederrheinische oder französische Einflüsse.

Trotz vieler Bemühungen der Forscher wurde die künstlerische Problematik der Madonna aus Krużlowa nicht endgültig geklärt. Die Vielzahl gänzlich voneinander abweichender Meinungen ist ein Beweis dafür. Am strittigsten war bisher das Problem der Form- und Stilquellen, sowie ihre Bedeutung für die Entstehung der kleinpolnischen Bildkunst im internationalen Stil, was ihre unterschiedliche Datierungen zur Folge hatte. Die Maria aus Krużlowa wurde u.a. mit böhmischen Skulpturen in Zusammenhang gebracht. Eine solche Stellung bezogen Wilhelm Pinder (Madonna aus Krumlov[12]), Henryk Mędrek (Madonna aus Vimperk[13]) – von Andrzej M. Olszewski kritisiert[14] – und Piotr Skubiszewski (böhmische und österreichische Werke des späten Schönen Stils).[15] Einflüsse der böhmischen Bildkunst stellten auch Kopera und Kwiatkowski (Madonnen aus Krumlov und Plzeň) fest, aber sie hoben auch die Einwirkung der französischen Kathedralskulptur (Amiens)[16] hervor. Auch Gertrud Otto dachte an die Abhängigkeit der Form unserer Figur von zwei künstlerischen Strömungen; von der böhmischen (Madonna aus Krumlov) und der deutschen (Madonna aus der Neuerburger Sammlung in Köln).[17] Die Maria aus Krużlowa wurde mit der deutschen Kunst von drei Forschern in Verbindung gebracht; neben Puszet und Otto war es auch Olszewski (Madonna aus der St.Marienkirche in Lynskirchen in Köln).[18] Die Einflüsse der schlesischen Skulptur unterstrich vor allem Karl H. Clasen, womit er den Einfluß der Kunst des Meisters der Schönen Madonnen meinte.[19]

Schöne Madonna. Wieclawice, Pfarrkirche.

Józef E. Dutkiewicz hob Elemente hervor, die den Schöpfer der Madonna aus Krużlowa mit dem Krakauer Künstlerkreis verband (Madonnen aus Rajbrot und Waganowice, Skulpturen der vierten Gruppe des Krakauer Typs, Analogie im spezifischen linear-dekorativen Stil).[20] Eine ähnliche Stellung nahmen Tadeusz Dobrowolski und Jerzy Gadomski[21] ein. Der letzte wies auf die Analogie mit der Krakauer Tafelmalerei hin (Triptychon der Thronenden Madonna im Nationalmuseum

in Krakau). Janusz Kębłowski und Maria Kopffowa leiteten Marias Form und Stil von der kleinpolnischen Skulptur ab.[22] Kopffowa richtete ihre Aufmerksamkeit auf die Madonna aus dem Kloster der Barfüßer Karmeliterinnen in Krakau.

Puszet datierte die Madonna aus Krużlowa an das Ende des 14. Jhs., Kopera und Kwiatkowski etwa um 1400, Dobrowolski und Clasen an den Anfang des 15. Jhs., Kopffowa in das erste Jahrzent des 15. Jhs., Kębłowski um 1410 und Skubiszewski in die Jahre 1420–1430.

Schon Ludwik Puszet versuchte glaubhaft zu machen, daß die Figur ursprünglich in der Mitte eines Retabels stand. Nur Dobrowolski folgte dieser Auffassung, indem er die Skulptur als das Mittelstück eines nicht mehr existierenden Triptychons, vermutlich eines Triptychons der Vier Jungfrauen, ansah.

Nur Dobrowolski und Kopffowa stellten deutlich fest, das die Maria aus Krużlowa in Krakau geschaffen worden ist. Das Problem des Stifters und der ursprünglichen Funktion der Skulptur wurden nicht behandelt.

Die Maria aus Krużlowa bezeichnet man als Schöne Madonna. Sie wurde mit den hervorrragendsten Skulpturen dieses Typs in Europa verglichen. Deshalb bietet sich die Frage an, ob sie alle Eigenschaften dieser Figuren aufweist?

Die Figur aus Krużlowa ist nicht vollplastisch – das Holz hinten wurde ausgeschnitten. Sie ist 118 cm groß, aber ihre Tiefe beträgt nur 18 cm. Das Verhältnis der Höhe zur Tiefe beträgt 1:7.[23] Dieses Merkmal unterscheidet das besprochene Werk von den steinernen Madonnen, z.B. aus Krumlov, Plzeň oder Vimperk.

Die Skulptur stellt Maria mit dem Kinde auf dem linken Arm dar. Sie befindet sich in gutem Zustand. Nur die Krone der Gottesmutter ist vor unbestimmter Zeit abgesägt und die Polychromie in den Jahren 1942–43 rekonstruiert worden.[24]

Marias Gesicht entspricht dem Typ der Schönen Madonnen. Das Antlitz bekam durch die vollen Wangen einen mehr plastischen Ausdruck. Der sehr subtile Mund scheint im Vergleich zum ganzen Gesicht ein wenig zu klein zu sein. Die Augenbrauen bilden einen sanften Bogen. Die hohe Stirn, die für Schöne Madonnen so typisch ist, trägt im großen Maß dazu bei, daß der Gesichtsausdruck der Gottesmutter individuelle Züge bekam.

Maria wurde im Kontrapost dargestellt. Das ganze Gewicht stützt sich auf das linke Bein. Die Madonnenfigur wurde in der S-Kurve komponiert und ist in ein üppig drapiertes Gewand gehüllt. Der Korpus ist jedoch in plastischer Hinsicht schwächer gegliedert. Besonders sichtbar ist nur der Halsausschnitt und das Tuch am Halsansatz. Im unteren Teil der Figur kann man drei formale Hauptmerkmale unterscheiden: zwei seitliche Faltengehänge, die von den angewinkelten Armen der Gottesmutter herabfallen und stark betonte Querfalten, die rhytmisch der Achse entlang gelegt sind. Ich bemerke vier, oder sogar fünf solche Falten, wenn man den unteren Teil des Halsauschnittes dazu zählt. Die drei mittleren sind am bildhaftigsten. Sie haben scharfe Konturen und wurden tief geschnitten. Die unterste Falte, die am sog. böhmischen Knie beginnt, stützt sich aufs Fußgestell. In ihrem Aufbau ist sie nicht der Agraffenfalte ähnlich, die so charakteristisch für steinerne Madonnen ist, sondern steht eher der Draperiestruktur nahe, die in der Skulptur des 14. Jhs. verbreitet war und die mit dem kursivgedruckten *y*-Buchstaben assoziiert wird (3 Schüsselfalten). Unter dem rechten Arm Marias treten drei große Falten in Form eines Bogenausschnitts hervor, die sich aufs Fußgestell stützen.

Das Christkind sitzt auf dem linken Arm der Gottesmutter. Es ist nackt und hebt mit der rechten Hand den Apfel. Seine Gestalt ist summarisch geschnitzt worden. Auf beiden Gesichtern (Marias und des Kindes), die sich in derselben Höhe befinden, ist ein ähnliches Lächeln zu sehen.

Die Holzskulptur der Madonna aus Krużlowa ist kulissenartig aufgefaßt. Sichtbar ist aber der Mangel an Tiefe, den man hier hinsichtlich der Breite der Skulptur hätte erwarten können. Ergibt sich diese Tatsache aus der Unfähigkeit, vollplastische Figuren zu schaffen? Eine solche Anspielung kann man im Text von Wilhelm Pinder finden: „Eine schwächere, flachere Madonna auf polnischem Boden, aus Krużlowa...".[25] Ich meine aber, daß es noch viel zu früh ist, um eine entscheidende Antwort zu formulieren. Sie wird aber möglch sein, nachdem zwei wesentliche Probleme, nämlich das Niveau des Künstlers und das ursprüngliche Aussehen der Figur, besprochen worden sind.

Der Stil der Madonna aus Krużlowa ist gut entwickelt. Die früher erwähnten scharfen und tiefen Querfalten kontrastieren stark mit der Gewanddraperie der Gottesmutter, so daß es deutlich wird, daß sie plastisches Volumen suggerieren sollen. Ihre Achse führt nicht genau durch die Mitte der Gestalt, sondern sie wurde nach rechts verschoben. Diese Linie führt auch

durch das Gesicht der Madonna, deren Kopf, frontal angesehen, eigentlich nach rechts gerichtet ist. Man kann also vermuten, das sei der Hauptpunkt der Betrachtung, d.h. nicht en face, sondern 3/4. Bei einer so verstandenen „richtigen" Betrachtung verliert die Figur solche Eigenschaften wie Frontalität und kulissenartige Fassung, gewinnt aber an Dynamik und Malerischem in der Komposition. Diese Ansichtsseite wurde also bewußt vom Künstler gefordert, der Nachteile der en face Betrachtung bemerkte.

Auf die Tiefe der Figur sollen auch seitliche, sehr malerisch wirkende Draperiegehänge hinweisen. Sie wurden aus den weich geformten, sog. Röhrenfalten modelliert, die ähnlich wie die ganze Draperie, auch am Fußgestell, keine scharfen Knicke, aufweisen. Auch die Lösung der Komposition zwischen den beiden Figuren ist der näheren Betrachtung wert. Das zarte und lebendige Kind bekam Raum. Die Trennung zwischen beiden Köpfen ist durch das Biegen beider zueinander völlig überwunden.

Der Meister der Madonna aus Krużlowa knüpfte sicher an die besten Werke um 1400 an und erreichte einen individuellen, unkonventionellen künstlerischen Ausdruck. Er ersetzte die Agraffenfalte durch die Draperiegestaltung in Form des *y*-Buchstaben (Schüsselfalten), die für die hölzerne Plastik des 14. Jhs. typisch war. Er verwendete spezifische Kompositionsregeln, um eine möglichst große Tiefe anzudeuten; er war also mit den plastischen Illusionismus vertraut. Und eben diese drei Elemente, also der Stil der Schönen Madonnen, die hölzerne Plastik der 2. Hälfte des 14. Jhs. und der vorher erwähnte plastische Illusionismus trugen zur Entstehung der Kunst des Meisters der Maria aus Krużlowa bei. Die Erklärung ihres Entstehens ist also auf die Lösung dieser drei Probleme zurückzuführen, in denen die Spezifik der Skulptur beinhaltet ist. Diese untypischen, für die besprochene Figur eigenen Eigenschaften erschwerten den Forschern die Zuordnung der Skulptur zu einer der Hauptströmungen in der Kunst um 1400, weil nur jene Form- und Stilelemente der Madonna hervorgehoben wurden, die sie am stärksten mit dem internationalen Stil verbunden haben. Eine ausreichende Interpretation der Unterschiede in Bezug auf die klassischen Schönen Madonnen wurde aber nicht angegeben. Eben sie können uns nähere Informationen über den Meister der Maria aus Krużlowa geben, sowie über seine künstlerische Herkunft und vielleicht auch über das Milieu, aus dem er stammte.

Die Figur der Madonna aus Krużlowa wurde so aufgebaut, daß sie eigentlich nur eine Ansichtsebene, nämlich die frontale besitzt, weil die Tiefe der Skulptur minimal ist. Wie ich aufgezeigt habe, bemühte sich der Künstler sehr, die Illusion einer vollplastischen Figur zu schaffen. Diese Art der Komposition war schon vor 1400 bekannt und auch in der Zeit, als sich der internationale Stil allgemein durchgesetzt hatte. Er ist aus dem künstlerischen Umkreis der sog. Madonnen auf den Löwen herzuleiten, aus dem auch der im dritten Viertel des 14. Jhs. in Schlesien entstandene Altaraufsatz in Gestalt eines verschließbaren Schrankes mit zwei beweglichen Flügel stammt.[26]

Das Hauptdenkmal aus diesem Umkreis in Schlesien ist die Madonna aus Skarbmierz, die sich durch lineare Konturen und Details, Stilisierung, Rhytmisierung, Symmetrie und die der Sfragistik nachgebildete Form auszeichnet.[27] Erich Wiese richtete seine Aufmerksamkeit auf die Haupteigenschaften ihres Aufbaus: räumlichen Illusionismus und die Anwendung diagonaler Linien.[28] Seiner Meinung nach, tritt die Skulptur nicht aus dem Block heraus, sondern der Künstler schöpft sie aus der Fläche. Trotz der großen Einschränkung der Figurentiefe tat ihr Schöpfer alles, um den Eindruck der Räumlichkeit hervorzurufen.

In Schlesien begann man zuerst kleine und in der Regel sehr flache Marientriptychen zu schaffen. In der Mitte des dreiteiligen Altarschrankes befindet sich eine Nische, die zweimal so tief wie die Schrankseiten ist. Der auf diese Weise entstandene Raum ist für die Darstellung der Madonna oder ihres Triumphs bestimmt. Da man nach der größten Flachheit des Schrankes strebte, mußte das Volumen der Skupltur auf illusionistische Weise verstärkt werden. Die Anwendung dieser Methode erweckte den Eindruck eines Blocks auch bei einer Abflachung der Figuren bis 1:10, 1:12 im Verhältnis zu ihrer Höhe.[29] In der 1. Hälfte des 15. Jhs. begannen sich die Altäre der Vier Jungfrauen weit über die Grenzen Schlesiens hinaus stark zu verbreiten. Trotz vieler bemerkbarer Stilunterschiede in dieser Zeit hat der Altartyp seine Grundeigenschaften und räumlichen Proportionen zur Figurenaufstellung bewahrt. Die Entwicklung betraf nur die Schränkeverhältnisse, d.h. der Schrank wurde immer schmaler. Die Ursache die-

Schöne Madonna aus Krużlowa, Detail.

Kopf der Gottesmutter, Tafelmalerei. Triptychon. Krakau, Nationalmuseum.

ses Phänomens liegt in der Festlegung des ikonographischen Schemas des Marienaltars begründet, bei dem alle Figuren nur als Stehende dargestellt wurden.

In Schlesien sind leider nur wenige Beispiele solcher Altäre oder Gruppen von Altarfiguren, die um 1400 enstanden sind, erhalten geblieben.[30] Eine ähnliche Situation treffen wir in Kleinpolen, wo eigentlich kein vollständiger Altar erhalten geblieben ist. Trotzdem gibt es viele Beweise dafür, daß der besprochene Typ des Altaraufsatzes aus dem schlesischen Umkreis der Madonnen auf den Löwen in der kleinpolnischen Bildhauerei einen festen Platz besaßen. Davon zeugen Figuren von dem Altar in Szczawnica,[31] Skulpturen aus Ptaszkowa[32] und Figurengruppen aus Dębno Podhalańskie[33] und Rzepiennik Biskupi.[34] Einige Beispiele dieses Typs befinden sich auch in der Zips.[35]

Die Madonna aus Krużlowa knüpft mit ihrem plastischen Aufbau und teilweise im Stil sehr stark an Skulpturen aus dem Triptychon der Vier Jungfrauen an. Ihre kompositionelle Eigenart läßt sich nur dann erklären, wenn man annimmt, daß sie ursprünglich die mittlere Figur in einem Altar schlesischen Typs war.[36] Dies erklärt auch einige Eigenschaften der Skulptur, wie z.B. Linearität, graphische Beschaffenheit und Stilisierung. Das früher angegebene Verhältnis der Figurenhöhe zu ihrer Tiefe entspricht den ähnlichen Verhältnissen der Skulpturen von schlesischen Altären.

Ich habe schon erwähnt, daß Form und Stil der Madonna aus Krużlowa unter starkem Einfluß der Holzplastik der 2. Hälfte des 14. Jhs. stand. Davon zeugt nicht nur die Anwendung der Draperie in Form des kursivgedruckten *y*-Buchstabens (Schüsselfalten), sondern auch andere Elemente, wie z.B. die Art und Weise, wie Maria das Kind hält, und die sich um 1400 wesentlich veränderte. In der Regel trägt die Schöne Madonna den Sohn vor sich. Der Meister der Madonna aus Krużlowa schuf dagegen eine Kompilationskomposition, in welcher aber traditionelle Auffassungen überwiegen. Den Figuren aus dem 14. Jh. entnahm er die hohe Lokalisierung des Kindes, die isokephalische Komposition der Köpfe Marias und Jesu und den repräsentativen Charakter der Darstellung. Neuartig ist jedoch die anmutsvolle Komposition der Hände der Gottesmutter und Christi Beine. Letztenendes hat sich der Schöpfer dieser Skulptur nicht sehr weit von den kleinpolnischen Madonnen der 2. Hälfte des 14. Jhs. entfernt,[37] von denen auch das Draperieschema in Form eines *y*-Buchstabens stammt. Vor dem Jahre 1400 tritt es in zweierlei Varianten auf:

1/ mit plastisch dominierenden Falten in Form eines Bogenausschnitts – wie z.B. Maria aus Lipnica Murowana;[38]

2/ mit plastisch dominierenden, vor allem rhytmischen Querfalten, wie z.B. Maria II aus dem Klarissinnenkloster bei der St.Andreas-Kirche in Krakau.

Beide Varianten wurden in Kleinpolen um 1400 verwendet[39] und unser Meister schöpfte aus beiden. Im Fall der Maria aus Krużlowa überwiegen Querfalten etwas über jene in Form eines Bogenausschnitts, die nicht mehr nach innen, sondern nach außen gerichtet sind. Die rhytmische Anordnung der Querfalten and der Skulpturachse, die in Form einer S-Kurve aufgebaut worden ist, findet auch Entsprechungen in der kleinpolnischen Plastik, nämlich bei der schon erwähnten Maria II aus dem Klarissinnenkloster in Krakau.

Die kleinpolnische Figur nähert sich den Schöne Madonnen am meisten im Antlitz der Gottesmutter an,

Schöne Madonna, Glasmalerei. Iwkowa, Friedhofskapelle.

das sehr individuell ist. Dazu trägt der Anflug eines geheimnisvollen Lächelns bei, der Marias Gesicht belebt. Die Gesichter der Schönen Madonnen sind in der Regel leblos, sie wiederholen dasselbe Ebenmaß. Aus diesem Grunde fand ich kein direktes Vorbild für unsere Skulptur, weil das Anlitz Marias aus Krużlowa sehr individuell und charakteristisch ist. Einige Entsprechungen kann man in der böhmisch-schlesischen Kunst finden, vor allem bei der Madonna aus Krumlov, wenn es um die allgemeine Auffassung geht. Man darf auch nicht den Einfluß der Malerei ausschließen, die vor allem in der Zeit der Herausbildung des internationalen Stils eine dominierende Rolle spielte.[40] Der Schöpfer der besprochenen Figur konnte also an ein Bild vom Typ der Breslauer Gottesmutter aus dem dortigen Dom anknüpfen, das unter dem Einfluß der böhmischen Kunst entstanden ist.[41] Die Übernahme der Schönheitsregel aus der Malerei war schon mehrmals Gegenstand wissenschaftlicher Forschung.[42]

Im böhmisch-schlesischen Kreise kannte man auch andere formale Lösungen, die für kleinpolnische Skulpturen charakteristich sind. Ich denke hier an die Weise, in der Marias Schulter geschnitzt worden ist, d.h. ihre fast völlige Reduktion und die charakteristisch eingeschnittene Falte an ihrem rechten Arm. Nicht nur die Madonna aus Krumlov, sondern auch schlesische Skulpturen haben diese Form.[43] Bei den miteinander zu vergleichenden Skulpturen ist auch die Komposition des Kopfes und der Haare täuschend ähnlich. Man kann annehmen, daß die allgemeine Schönheitsregel des Meisters der Madonna aus Krużlowa der böhmisch-schlesischen Formbildung am nächsten steht.[44]

Der plastische Entwurf des schon erwähnten schlesischen Altars der Vier Jungfrauen war vor allem durch die Tatsache bestimmt, daß er für den Export bestimmt war. Aus diesem Grunde strebte man nach größtmöglichen Gewichtsverminderung des Triptychon. Vom Umfang des Exports zeugt die große Zahl der Denkmäler, die bis heute erhalten geblieben sind.[45] Deshalb war auch, meiner Meinung nach, der Altar der Madonna aus Krużlowa für eine Ortschaft bestimmt, die weit entfernt von Krakau lag. Ist er für die dörfliche Kirche in Krużlowa geschaffen worden?

Die Kirche in Krużlowa ist nicht in der 2. Hälfte des 15. Jhs. gegründet worden, wie es in der älteren Literatur angenommen wurde, sondern sie war schon im 14. Jh. eine Pfarrkirche.[46] Der Besitzer dieses reichen Dorfes war eine der zu dieser Zeit wichtigsten kleinpolnischen Adelsfamilien, die sich „von Krużlowa" nannte.[47] Die dortige Kirche wurde bestimmt schon im 14. Jh. als Marienkirche genannt.[48] Wie aus historischen Quellen ersichtlich ist, spielte sie mindestens seit der Mitte des 15. Jhs. eine bedeutende Rolle im religiösen Leben des Gebietes um Neu Sandez (Nowy Sącz) auch deswegen, weil dort eine Bruderschaft ihren Sitz hatte.[49] Es war eine Konfraternität der Pfarrer: „...Confraternitatum Plebanorum in Districtu Sandecensis circa fluvium Biała consistentium Cracoviensis Dioecesis..." – wie es im Jahre 1472 in einer Urkunde geschrieben wurde, die der Bruderschaft Ablaßrecht gewährte, und deren Inhalt während einer Inspektion des Bobower Dekans im Jahre 1608 angegeben wurde.[50] Diese Schrift ist folgendermaßen aufgebaut: zuerst wurde eine Überschrift „Indulgentiae confraternit. Plebanorum in Bobowa" angeführt und dann die Person, die die

Ablaßrechte gewährte, angegeben, schließlich der Inhalt des Ablaßbriefes. Es ist also höchstwahrscheinlich, daß im Jahre 1608 aufgrund der vorgezeigten Urkunde aus dem Jahre 1472 eine Abschrift angefertigt worden ist. Es stellt sich also die Frage: warum ist das Wirkungsgebiet der Konfraternität in den Jahren 1472 und 1608 anders bestimmt worden? Ohne Zweifel ist die Information des Visitators völlig richtig, die den Tätigkeitsbereich der Bruderschaft auf den Bezirk von Bobowa einschränkt und ihren Sitz in Krużlowa bestimmt. Aus einer anderen Quelle ist bekannt, daß das angegebene Legat aus dem Jahr 1472 nach 1448 keinen Wert mehr hatte, denn eben in diesem Jahr hat der Krakauer Ordinarius Zbigniew Oleśnicki ein neues Erzdiakonat in Neu Sandez gegründet und eine Bruderschaft in Alt Sandez gestiftet.[51] Das Bobower Dekanat wurde von demselben Krakauer Bischof gegründet, der es dem Erzdiakonat angeschlossen hat. Vor 1448 gehörte die Bobower Pfarrerei zum Krakauer Erzdiakonat.[52] Daraus kann man also die Tatsache schließen, daß der Kardinal Marek, Legat des Heiligen Stuhls, der 1472 der Bruderschaft die Ablaßrechte gewährte, sich dabei auf eine ältere, heute nicht mehr existierende Schrift stützte, höchstwahrscheinlich auf die Stiftungsurkunde der Konfraternität. Meiner Meinung nach bilden die angegebenen Tatsachen eine ziemlich sichere Grundlage für die Annahme, daß der Pfarrerverein vor 1448 entstanden ist. Ein genaueres Datum ließ sich nicht feststellen. Die Stiftung der Konfraternität könnte auch im letzen Viertel des 14. Jhs. erfolgt sein, weil zu dieser Zeit die ersten Bruderschaften dieser Art in Kleinpolen entstanden sind.[53] Die starke Verbreitung solcher Bruderschaften, vor allem der Laienvereine, erfolgt an der Wende des 14. zum 15. Jhs.[54] Sie haben besondere Frömmigkeitsformen ausgebildet, zu denen im besonderen Maße der Bilderkult gehört, die in Bruderschaftskapellen aufgehängt und in Prozessionen vorangetragen worden sind.[55] War die Madonna aus Krużlowa eine solche Kultfigur des Pfarrervereins, der diese Frömmigkeitsform besonders hoch schätzte, da das Inventar der Kirche in Krużlowa sehr genau verschiedenartige Gegenstände, darunter auch liturgische aufzählt, die der Bruderschaft gehörten?[56] Meiner Meinung nach ist das sehr wahrscheinlich. Dafür spricht nicht nur die Marienverehrung der Bruderschaft,[57] ähnlich wie es bei der Mehrheit der Laienvereine der Fall war (am Anfang des 15. Jhs. wurden sogar ursprüngliche Namen verändert),[58] sondern auch, wie ich vermute, andere, außerliturgische Ursachen, die auch u.a. zur Stiftung der Bruderschaften um Neu und Alt Sandez beigetragen haben. Es handelt sich um die Niederlassung von Walachen in den südöstlichen Gebieten der Krakauer Diözese.[59] Ihre Anfänge erschienen in den historischen Quellen erst am Ende des 14. Jhs., und um Neu und Alt Sandez in der 1. Hälfte des 15. Jhs. Im Zusammenhang mit den Niederlassungen und dem Rückgang des polnischen Bevölkerungsanteils entstand das Problem der Umwandlung lateinischer Pfarreien und Kirchen in russisch-orthodoxe. Aufgrund historischer Quellen aus dem 14., 15. und 16. Jh. hat Bolesław Kumor diesen Prozeß in einigen Pfarreien aufgezeigt und dabei festgestellt, daß er bestimmt mehr Pfarreien betraf, als durch diese Quellen bewiesen werden können (in dieser Zeit wurden etwa 60 Pfarreien aufgelöst). Die russisch-orthodoxe Pfarrei in Brunary, die von Kasimir dem Großen 1335 gegründet worden ist, befand sich weniger als 20 km von Grybów entfernt, in dessen Nähe auch das Dorf Krużlowa liegt.[60] Aus diesem Grunde beauftragte man das 1448 gegründete Erzdiakonat in Neu Sandez u.a. auch mit Missionaufgaben. Die Stiftung des Erzdiakonats sollte nach Plänen von Zbigniew Oleśnicki die Übernahme lateinischer Kirchen durch Orthodoxe im südöstlichen Teil der Krakauer Diözese beenden.[61] Vielleicht sollte man gerade darin die Antwort auf die Frage suchen, was das Erscheinen nationalgesinnter Marienbruderschaften und Pfarrerkonfraternitäten in Kleinpolen verursachte? In den hier angegebenen historischen Ereignissen steckt, meiner Ansicht nach, der Schlüssel zur Erklärung noch eines Problems, welches seit vielen Jahren Kunsthistoriker bewegt, nämlich des Streites um den Entstehungsort zahlreicher gotischer Figuren und Bilder, die bis heute auf dem Gebiet um Neu Sandez erhalten geblieben sind.[62] Einige Forscher, die das Problem aus der Perspektive des 20. Jhs. betrachten, äußerten sich für Neu Sandez. Die angegebenen Tatsachen zeugen aber von der dominierenden Rolle Krakaus, wo viel unternommen wurde, um verlorene Einflüsse der katholischen Kirche wiederzugewinnen, nicht nur durch die Vergabe und die Antragserteilung für Figuren und Bilder, sonder auch durch Stiftung neuer Kirchen.

Deshalb stiftete man besonders schöne Skulpturen für die Grenzgebiete der Krakauer Diözese. Es ist also kein Zufall, daß einzelne Figuren oder Figurengruppen, etwa die über weite Entfernungen verbreiteten Triptychen der Vier Jungfrauen, sich bis heute z.B. in Szczawnica, Krużlowa, Dębno Podhalańskie (eine Figurengruppe und der Nikolausaltar) oder in Binarowa (wovon noch die Rede sein wird) befinden.

Hl. Katharina. Binarowa bei Biecz, Pfarrkirche.

Schöne Madonna. Niedźwiedź, Pfarrkirche (ursprünglich Waganowice, Kapelle am Landweg).

Deshalb kann die Auffassung vertreten werden, daß die Madonna aus Krużlowa in Krakau entstand und ihr Schöpfer vermutlich aus dem Krakauer Künstlerkreis stammte. Er gehörte nicht zum schlesischen Kreis der Madonnen auf den Löwen, weil seine Kunst völlig anders ist.[63] Er übernahm aber aus diesem Kreis den Entwurf des Marientriptychons und einige Kompositionsregeln für die Altäre der Vier Jungfrauen. Eben diese Eigenschaften, sowie auch der Einfluß der Holzplastik der 2. Hälfte des 14. Jhs. unterscheiden die Madonna aus Krużlowa von anderen Figuren des internationalen Stils und stellen die Versuche ihrer direkten

Verbindung sowohl mit der böhmischen als auch mit der schlesischen Kunst in Frage. Das sind zwei unterschiedliche Künstlerkreise: die Schöpfer der Madonnen aus Krumlov, Vimperk oder Plzeň schätzen besonders hoch die plastische Materie (wahrscheinlich unter dem Einfluß der Parlerkunst); der Schöpfer der Madonna aus Krużlowa baut die Figur auf illusionistische Weise auf und verschmilzt genial zwei plastische Konzeptionen, nämlich die der Kunst der Madonnen auf den Löwen und die der kleinpolnischen Holzskulptur der 2. Hälfte des 14. Jhs. Es stimmt, daß einige Tendenzen schon vor 1400 gemeinsam waren, wie z.B. Linearität, graphische Beschaffenheit oder Stilisierung. Aber der Einfluß der Schöpfer der Schönen Madonnen auf die europäische Plastik (in unserem Fall des Meisters der Madonna aus Krumlov) wurde von Kunsthistorikern überzeugend erarbeitet. Den Prozeß der Nachahmung eines großen Werkes zeigte H. Lossow am Beispiel der Pieta aus der Breslauer Elisabeth-Kirche,[64] und D. Großmann am Beispiel der Breslauer Schönen Madonna.[65] H. Bachmann bemerkte dagegen, daß um 1400 ein paar Haupttypen der Figuren geschaffen worden sind.[66] Jede von ihnen war ein, in gewisser Hinsicht vollkommenes Werk, das nachher mehrmals nachgeahmt und kopiert wurde. Diese Erscheinung wurde vielmals beschrieben, was aber nicht bedeutet, daß sie erklärt worden ist. Die von mir zitierten Abhandlungen geben keine Erklärung dafür, warum besonders bedeutende Figuren der Schönen Madonnen nachgeahmt worden sind, weil die These von der Hauptrolle des ästhetischen Aspekts nicht angenommen werden kann.[67] In Kleinpolen kann man nämlich diese gründlich auseinandergehenden Tatsachen, also die Verbreitung der böhmischen ästhetischen Konzeption[68] und die antihussitische Einstellung der Krakauer Geistlichen (darunter auch der Universität), besonders nach 1400, nicht in Übereinstimmung bringen.[69]

Krakau war ein wichtiges Zentrum des internationalen Stils. Neben den Figuren aus Krużlowa und Waganowice (einer Ortschaft bei Krakau),[70] die zwar hervorragende Werke sind, jedoch nur den Charakter lokaler Modifikationen der Kunst um 1400 haben, sind dort vier Denkmäler von europäischen Rang erhalten geblieben: die Pieta aus der Barbarakirche,[71] das Portal der Dominikanerkirche,[72] die Vorhalle der Katharinenkirche[73] und eine Madonna, die sog. „Jackowa", aus Alabaster, die ursprünglich in Lemberg war.[74] Es gibt gewisse Voraussetzungen, die die Vermutung nahe legen, daß hier auch steinerne Schöne Madonnen haben entstehen können. Davon zeugt die hölzerne Figur der Gottesmutter aus Skrzynno, in der Großmann eine originelle Verbindung zweier großer Skulpturentypen sieht, deren Vertreter die Madonnen aus Breslau und Altenmarkt sind.[75] Die Verbindung zweier formaler Haupttypen durch den Schöpfer der Madonna aus Skrzynno spricht eindeutig für seine Kenntnis der Hauptwerke der Meister der Schönen Madonnen. Diese Annahme bestätigt der Stil der Figur, der so typisch für die Steinplastik war. Setzte also der Künstler die Errungenschaften der Steinwerke in Holz um? Das ist möglich, aber ich würde eher vermuten, es sei die hölzerne Kopie einer Steinfigur, die im Atelier des Meisters der Pieta aus der Barbarakirche in Krakau hätte stehen können.[76] Der am meisten betonte rechte Tuchüberhang bei der Maria aus Skrzynno erinnert stark an das gleiche Motiv bei der Gottesmutter mit dem verstorbenen Sohn auf dem Schoß. Ähnlichkeiten bemerke ich auch im Gesichtstyp Marias und im Stil, obwohl er in beiden Fällen völlig entwickelte, typische Eigenschaften der postklassischen Phase aufweist, wie z.B. das Biegen der Gottesmutterfigur in Form der S-Kurve oder die zarte Draperieversteifung. Für die Überlegungen ist auch nicht ohne Bedeutung, daß die Madonna aus Altenmarkt noch auf eine andere hervorragende kleinpolnische Figur Einfluß ausgeübt hat, nämlich auf die Maria aus Waganowice; und die Madonna aus Breslau auf die in künstlerischer Hinsicht schwächere Figur in der Pfarrkirche in Łosiów im alten Kreis Brzesko.[77]

Der Meister der Maria aus Krużlowa schöpfte nicht nur aus der kleinpolnischen Kunst, sondern beeinflußte sie auch. Reflexe seiner Kunst sind in vielen bis heute erhaltenen Denkmälern sichtbar. Eine besondere Bedeutung gewannen aber vier Figuren heiliger Jungfrauen, die zum barocken Nebenaltar der Pfarrkirche in Binarowa gehören.[78] Es ist möglich, daß sie direkt für diese Kirche gestiftet worden sind.[79]Mit ihrem plastischen Entwurf, der in Form und Stil an die Plastik des früher besprochenen schlesischen Triptychons anknüpft, gehören sie im ganzen Umfang zum internationalen Stil. Der Madonna im Nationalmuseum in Krakau stehen die Figuren aus Binarowa in Teilen ihrer formalen Lösungen und ihrem stilistischen Charakter nahe. Ich möchte auf den Draperieaufbau am rechten Arm der heiligen Dorothea und Katharina mit den typischen Röhrenfalten hinweisen, die unmittelbar mit demselben Motiv bei der Gottesmutter aus Krużlowa assoziiert

Hll. Cäcilia und Barbara. Debno Podhalanskie, Pfarrkirche.

werden kann. Identisch sind die Falten am linken Unterarm der heiligen Dorothea und am rechten der Vergleichsfigur. Die Heilige aus Binarowa weist auch am linken Arm das für die Maria aus Krużlowa so charakteristische Motiv der eingeschnittenen Falte (hier am rechten Arm) auf. Täuschend ähnlich ist auch die Komposition der Falte in Schüsselform bei der heiligen Dorothea und der oberen Querfalte bei der Madonna mit dem Kind. Sie sind nicht nur durch Profil und Verlaufsform verbunden, sondern auch durch ihre Stellung vor einem völlig flachen Hintergrund der Skulptur. Auch die Draperie, die vom sog. böhmischen Knie herunterfließt, wurde nach demselben Muster geschaffen. Die Falten dieses Teils beider Figuren zeichnen sich durch eine identische Form und einen sehr ähnlichen Stil aus.

Die Figuren aus Binarowa stammen aus einem heute nicht mehr erhaltenen Marienschrein. Ihre hohe Qualität und ihr Stil (plastische, aber scharfe Falten kontrastieren mit flachem Hintergrund) lassen vermuten, daß sie unter dem Einfluß der Kunst des Meisters der Madonna aus Krużlowa entstanden sind. Sie können auch aus seiner Werkstat stammen und sind gewiß ein wichtiges Zeugnis dafür, daß die Gestaltungsweise des Meisters der Figur aus Krużlowa zu Beginn des 15. Jhs. in Kleinpolen nicht vereinzelt war.

Unter seinem Einfluß entstand vermutlich auch die Figurengruppe der heiligen Jungfrauen, die sich in der Pfarrkirche in Dębno Podhalańskie befindet.[80] Die heiligen Dorothea und Katharina knüpfen in der Art ihrer Haarlocken an die Maria aus Krużlowa an; alle Figuren, insbesondere die heiligen Cäcilia und Barbara, durch die Zusammenlegung der Querfalten; die heilige Cäcilia weiterhin durch das senkrechte Draperiegehänge am rechten Unterarm und durch die Komposition ihres rechten herausgerückten Knies mit dem charakteristischen Motiv des Kleides, das unter dem zu kurzen Mantel sichtbar ist; die heiligen Cäcilia und Barbara auch durch die Draperiekomposition am Fußgestell. Bildhaftigkeit und Räumlichkeit der Figuren wurden auf die schon früher erwähnte, für die Triptychen der Vier Jungfrauen typischen Weise erreicht. Den Einfluß des internationalen Stils bemerke ich vor allem in dem Draperieentwurf der heiligen Frauen, der sich durch das Malerische und Dekorative auszeichnet.

Die Kunst des Meisters der Maria aus Krużlowa nahm auch Einfluß auf den Schöpfer der Madonna aus Waganowice.[81] Beide Figuren verbinden Ähnlichkeiten in der formalen Lösung und im Stil. Die Tiefe der Maria aus Waganowice beträgt nur 20 cm. Das von ihr getragene Kind, das deutlich aus der Vorderfläche der Figur herausragt, ruft jedoch bei dem Zuschauer den Eindruck eines gut entwickelten räumlichen Systems hervor. Dieser Effekt wurde noch durch die größtmögliche Auflösung flächiger Partien und eine Reduktion des rechten Draperiegehänges vertieft, was die ganze Figurenkomposition deutlich dynamisierte. Dank dieser Eigenschaften ist die besprochene Figur weniger statuarisch als die Maria aus Krużlowa – das sieht am besten beim Konturenvergleich beider Werke.

Von der Madonna aus Krużlowa führt eine gerade Entwicklungslinie zum Werk aus Waganowice. Diese Tatsache beweist vor allem der Kompositions- und Stilvergleich der Querfalten, die identische Profile und tiefe Einschnitte mit ähnlich gekräuselter Draperie im Innern besitzen. Beide Figuren nähern sich einander durch den plastischen Illusionismus an, den ich im Falle der Maria aus Krużlowa durch ihre Abstammung von einem Triptychon der Vier Jungfrauen erkläre. Die an-

dere Figur konnte nicht Mittelfigur eines solchen Altars sein, denn dagegen spricht vor allem die Lokalisierung des Kindes, das völlig aus der Vorderfläche der Gottesmutter herausragt.[82] Der Mangel an bildhauerischem Volumen bei der Madonna aus Waganowice kann nicht durch die Proportionen des Schreins erklärt werden. Ich vermute also, daß der Meister der Maria aus Waganowice den Skulpturentwurf vom Schöpfer der Figur aus Krużlowa übernommen hat (eine Figur mit möglichst kleiner Tiefe, die so komponiert wurde, daß ein plastischer Eindruck vom Werk ensteht) und sie selbst weiterentwickelte.

Form und Stil der Madonna aus Waganowice sprechen auch gegen die späte Datierung der mit ihr verglichenen Figur.[83] Sie beweist eher, daß auch Skulpturen mit solch spezifischer Komposition dem Entwicklungsgesetz der Form unterliegen und nicht sehr lange als vollkommene, künstlerische Werke wirkten. Die Fülle der Mittel, die der Meister der Maria aus Waganowice verwendet hat, um die statische, für frühere Skulpturen typische Wirkung auf den Betrachter zu überwinden, verleiht seiner Kunst eine hohe Qualität. Andererseits, war er den Quellen seiner künstlerischen Tätigkeit zufolge, kein so eigenständiger Künstler, wie es bisher angenommen worden ist.[84]

Mit Hinweis auf das Entwicklungskriterium der kleinpolnischen Plastik des internationalen Stils datierte man die Maria aus Waganowice fast übereinstimmend um 1420.[85] Trotz vieler Bemühungen ist es nicht gelungen, eine sichere Grundlage für die Datierung der Madonna aus Krużlowa zu finden. Da mit ihr, nach meiner Ansicht, die lineare Strömung in der kleinpolnischen Bildhauerkunst um 1400 beginnt, sollte sie auf die Jahre 1400–1410 datiert werden, und dann der Reihe nach die Figuren aus Binarowa (etwa 1410), die Figuren aus Podhale etwa 1420 (die heiligen Jungfrauen sind schon deutlich bewegt, dynamischer; die Draperiestruktur weist einen wesentlichen Verflechtungsgrad auf),[86] weil sie sich in der Stilentwicklung der Madonna aus Waganowice deutlich nähern.

Aus der Nikolauskirche in Krakau stammte noch eine, von den Nazis geraubte Schöne Madonna, die Reflexe der Kunst des Meisters der Maria aus Krużlowa aufwies, worauf schon früher aufmerksam gemacht wurde.[87] Es handelte sich vermutlich um eine Figur der Marienbruderschaft, die bei der dortigen Kirche ihren Sitz hatte.[88] Alle konstitutiven formalen Elemente dieser Figur stammen von der Maria aus Krużlowa, wie

Schöne Madonna. Skrzynno, Pfarrkirche.

der Kontrapost der Gotesmutter, zwei seitliche Draperiegehänge, die Faltenstruktur in Form des kursivgeschriebenen *y*-Buchstabens, der Draperieaufbau um das sog. böhmische Knie.

Der Stil der Madonna aus der Nikolauskirche ist typisch für die Endphase. Schematismus, Geometrisierung, Vertiefung der Form wurden zur stylistischen Manier. Die Falten zeichnen sich durch scharfe Profile aus. Diese Skulptur entstand also wesentlich später,

vielleicht am Ende der zwanziger Jahre des 15. Jhs.[89] und bezeugt nicht nur die Beliebtheit des Madonnatyps des Meisters aus Krużlowa, sondern lenkt auch die Aufmerksamkeit auf die wachsenden Einflüsse der österreichischen Kunst auf die späte Plastik des internationalen Stils in Kleinpolen.[90] Dieser Prozeß ist auch bei der Gottesmutter aus Rabka sichtbar.[91] Der Krakauer Figur stehen besonders die Madonnen aus Weildorf und Arnoldsberg nahe, die mit der Werkstatt des Meisters aus Seeon verbunden sind.[92]

Der Stileinfluß der Schönen Madonnen dauerte in Kleinpolen besonders lange. Die hier besprochene lineare Strömung, die den völligen Entwicklungszyklus aufweist, gipfelt mit der Maria aus Krzywaczka, die von Józef Dutkiewicz auf „vielleicht etwa die Mitte des 15. Jhs." datiert wurde und die eine typische Skulptur der Übergangszeit ist.[93] Auf sie können sich Worte Dieter Großmanns über die Maria aus Seeon beziehen: „Die stäbig verhärtete Art der Seeoner Madonna ist geradezu ein Schulbeispiel für eine der möglichen Endphasen des Weichen Stils".[94]

Skulpturen linearer Strömung zeigen die höchste künstlerische Vollkommenheit unter den hölzernen kleinpolnischen Figuren. Der Linearismus war für die besprochene Provinz schon vor 1400 charakteristisch, um schließlich in der Zeit des internationalen Stils noch wesentlicher und bedeutender zu werden. Diese Erscheinung erkläre ich mit dem Einfluß der Schönen Madonna aus Krużlowa auf den Stil der lokalen Plastik, was den Linearismus der kleinpolnischen Bildhauerei des 14. Jhs. noch vertiefte. Aus der Kunst des Meisters der Maria aus Krużlowa schöpften viele Künstler, nicht nur Bildhauer.[95] Wer war also dieser bedeutende Künstler? Wir wissen nicht sicheres von ihm, man kann nur vermuten.

Im Lichte der erhaltenen Krakauer Archivalien zeichnet sich besonders deutlich die Gestalt eines Nikolaus genannten Schnitzers ab,[96] der im Kreise der dortigen Bildhauer eine führende Rolle spielte. Seine Familie war mit der Szewska-Straße in Krakau verbunden. Der Name dieses Künstlers wird erstmals im Jahre 1407 genannt. Er leistete oft Bürgschaft vor dem Gericht, bürgte u.a. für Nikolaus Speckfleisch, dem ersten historischen Zunftältesten der Krakauer Maler, was von seiner großen Autorität nicht nur im Künstlerkreis zeugt. Diese Tatsache bezeugt auch die siebenmalige Wahl von Nikolaus zum Ältesten in den Jahren 1408–1432. In dieser Hinsicht ist er mit keinem der zeitgenössischen Maler vergleichbar. Es fehlen natürlich die Unterlagen dafür, Nikolaus, den Schnitzer, mit dem Meister der Madonna aus Krużlowa zu identifizieren. Ich neige jedoch aber zu der Ansicht, daß der nachweisliche künstlerische Rang des Meisters der Maria aus Krużlowa vor dem Hintergrund der kleinpolnischen Plastik, gut mit der urkundlich belegten Rolle von Nikolaus dem Schnitzer gleichzustellen ist, wofür die erhaltenen Kunstschätze eindeutig sprechen.

---

* Dieser Text ist eine überarbeitete und gekürzte Fassung meiner Dissertation, die unter Leitung von Prof. Dr.hab. Jerzy Gadomski geschrieben und an der Jagiellonen-Universität verteidigt wurde. Einige der hier aufgeführten Thesen waren auch in dem Referat enthalten, das ich am 12.02.1991 in der Gesellschaft der Freunde der Krakauer Kunst gehalten habe.

1 DUTKIEWICZ, J.E.: *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450.* Kraków 1949, S. 44.
2 Ebenda, Nr.39.
3 Ebenda, Nr.90.
4 Ebenda, Nr.58.
5 Ebenda, Nr.45.
6 Ebenda, Nr.40. Die zweite besonders wichtige Skulptur dieser Gruppe ist die Madonna aus Bodzentyn (ebenda, Nr.41).
7 Die künstlerische Abhängigkeit der Madonna aus Mikuszowice von der schlesischen Skulptur ist, meiner Meinung nach, nicht so selbstverständlich, wenn man sie nur mit Figuren von minderer Qualität vergleicht (siehe SZABLOWSKI, J.: *Kościół w Mikuszowicach i jego polichromia.* Arbeiten KHS VI, S. 51–59, bes. S. 53; – desgl.: *Tryptyk w Mikuszowicach.* Rocznik Krakowski 37, S. 3–44, bes. S. 40–41; – auch: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Bd.1: Woj. krakowskie*, unter Redaktion von J. SZABLOWSKI. Warszawa 1953, S. 22–23; – siehe auch: ŻARNECKI, J.: *Ze studiów nad snycerstwem gotyckim w. XIV–XVI północnej Małopolski.* Kraków 1946, Abdruck des 8.Bandes Prac Komisji Historii Sztuki, S. 9. – Dieses Problem ist nicht zweitrangig, weil es konstitutive formale und stilistische Eigenschaften der kleinpolnischen Plastik betrifft, also mit dem Hauptthema dieser Abhandlung verbunden ist. Den formalen Typ und Stil der Madonna aus Mikuszowice leite ich völlig aus der kleinpolnischen Skulptur ab. Die Entwicklungslinie könnte folgendermaßen verlaufen: Ausgangspunkt könnten auch die Madonnen aus Lipinka und Prandocin sein, deren Typ vom Schöpfer der Skulptur des Heiligen Bischofs aus Rodaki erstmals gestaltet wurde und den Höhepunkt bildet eben die Maria aus Mikuszowice (DUTKIEWICZ, J.E.: *Małopolska rzeźba...*, Nr.34 a-b, 35, 43). Die geringe Entfernung zwischen Mikuszowice und Schlesien kann nicht beweisen, daß dieser künstle-

rische Kreis irgendwelchen Einfluß ausübte, weil die Kirche in Mikuszowice im Mittelalter noch nicht existierte.

[8] Die Skulptur wurde auf dem Turmdachboden aufbewahrt. Der einheimischen Bevölkerung hat sie nicht gefallen, weil sie „häßlich gebogen" ist (siehe PUSZET, L.: *Posąg Matki Bożej z kościoła w Krużlowej*. Sprawozdania Komisji Historii Sztuki VII, 1906, S. LXII–LXVII, Fig.21).

[9] Im Jahre 1889 wurde die Madonna aus Krużlowa von Stanisław Wyspiański gezeichnet (vgl. TOMKOWICZ, S.: *Powiat grybowski*. Teka Grona Konserwatorów Zachodniej Galicji I, 1900, S. 139).

[10] Ebenda; – er datierte die Skulptur in das 15. Jh., wobei er aber auch Einflüsse der Kunst des 14. Jhs. bemerkte.

[11] PUSZET, L.: op.cit. (Anm.8), S. LXV ff.

[12] PINDER, W.: *Zum Problem der „Schönen Madonnen" um 1400*. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 44, 1923, S. 149 und Anm.2.

[13] MĘDREK, H.: *Typ pięknej Madonny z Krumłowa w polskiej plastyce I połowy XV wieku*. Roczniki Humanistyczne, Bd.19. Historia sztuki, H.5, 1971, S. 47–62, bes. S. 58.

[14] OLSZEWSKI, A.M.: *Niektóre zagadnienia stylu międzynarodowego w Polsce*. In: Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauki o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, unter Redaktion von P. Skubiszewski. Warszawa 1978, bes. S. 296–297.

[15] SKUBISZEWSKI, P.: *Maria mit dem Kind*. In: BIAŁOSTOCKI, J.: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunstgeschichte 7, Berlin 1972, S. 287–288, Nr.232.

[16] KOPERA, F. – KWIATKOWSKI, J.: *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*. Kraków 1931, S. 9–10, Nr.14. – Diese Forscher wiesen als erste auf die Verbindung der Madonna aus Krużlowa mit der kleinpolnischen Plastik hin, nämlich mit der Maria aus der Nikolauskirche in Krakau.

[17] OTTO, G.: *Die Ausstellung altdeutscher Kunst aus Krakau und dem Karpathenland*. Pantheon, 31, 1943, S. 49–53.

[18] OLSZEWSKI, A.M.: op.cit. (Anm.14), S. 297. In der späteren Arbeit (*Die gotische Skulptur der Jagiellonen 1386–1572*. Ausstellungskatalog Schallaburg 86, 1986, Nr.90, bes. S. 260) unterstrich er die Verbindung unserer Figur mit der Madonna aus Krumlov.

[19] CLASEN, K.H.: *Der Meister der Schönen Madonnen – Herkunft, Entfaltung und Umkreis*. Berlin – New York 1974, S. 149 und 208, Abb.409–410.

[20] DUTKIEWICZ, J.E.: *Małopolska rzeźba*... (op. cit., Anm.1), Nr.89, S. 10, 24, 31, 36, 54–55, 92, 119, 138–9; – desgl.: *Rzeźba*. In: Historia sztuki polskiej. Sztuka średniowieczna. Kraków 1965, S. 326, Abb.207.

[21] DOBROWOLSKI, T.: *Sztuka Krakowa*. 5 Aufl., Kraków 1978, S. 142–145; – GADOMSKI, J.: *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku*. Folia Historiae Artium 11, 1975, bes. S. 40; – desgl.: *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*. Warszawa 1981, S. 101. Zu diesen Meinungen soll man auch die letzte Äußerung von OLSZEWSKI zählen (*Die gotische Skulptur*..., op. cit., Anm.18, – bes. S. 270), der behauptete, daß die linearen Gewandfalten der Gottesmutter vielleicht an Krakauer Traditionen der Skulptur der 2. Hälfte des 14. Jhs. anknüpfen.

[22] KĘBŁOWSKI, J.: *Polska sztuka gotycka*. Warszawa 1976 – KOPFF, M.: *Die Schöne Madonna aus Krużlowa*. In: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, hrsg. von Anton LEGNER. Köln 1978, S. 489 (weiter zitiert als: *Die Parler*...).

[23] Die Skulpturtiefe gebe ich nach meiner eigenen Messung an. Da Maria früher eine Krone getragen hat, müssen wir zur heutigen Höhe ein paar Zentimeter zuzählen und auf diese Weise erreichen wir das im Text angegebene Verhältnis.

[24] Eine genaue Polychromieforschung hat PUSZET durchgeführt (op. cit., Anm.8, – S. LXIII ff). Marias Haare, Krone und Mantel waren vergoldet, das Untergewand rot mit Besätzen an den Ärmeln und am Hals, und das Tuch an der Brust kirschrot-braun. Später wurde die Figur mehrmals übermalt. Der früher erwähnte Forscher stellte fest, daß die Farbe der Figur dreimal verändert wurde. Es soll auch angemerkt werden, daß die zweite Polychromieschicht, die an die Gotik anknüpft, im 16. Jh. entstanden ist und wahrscheinlich, wie Puszet meint, mit wesentlichen Umbauten in der Kirche im Jahre 1520 verbunden war.

[25] PINDER, W.: op. cit. (Anm.12), S. 149.

[26] BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, Z.: *Ze studiów Madonn na Iwach. Motyw i system*. In: Z dziejów sztuki śląskiej, 1978, S. 247–72; – Dieselbe: *Przykład tradycjonalizmu w polskich ołtarzach snycerskich XV wieku: tryptyk Trójcy Świętej na Wawelu*. In: Sztuka i ideologia XV wieku..., S. 359–386; – Dieselbe: *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce, Część 1: Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego*. Prace Komisji Historii Sztuki PTPN, T.12, 1981, bes. S. 79ff.

[27] ZIOMECKA, A.: *Śląska rzeźba gotycka. Katalog zbiorów*. Muzeum Śląskie we Wrocławiu. Wrocław 1968, S. 37ff.

[28] WIESE, E.: *Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Leipzig 1923, S. 23ff; – vgl. auch CLASEN, K.H.: *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensstaat Preußen*. Berlin 1939, S. 67ff.; – BLOCH, P.: *Die Muttergottes auf dem Löwen*. Jahrbuch d. Berliner Museen, Jg.12, 1970, H.2, S. 253–294.

[29] BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, Z.: *Przykład tradycjonalizmu*... (op. cit., Anm.26), S. 363; – Dieselbe: *Studia nad snycerstwem*..., S. 21.

[30] Gut illustrieren diese Erscheinung Skulpturen aus dem heute nich mehr erhaltenen Schrank aus Świerzyna, die um 1430 datiert worden sind. (BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, Z.: *Przykład tradycjonalizmu*..., op. cit., S. 366 und Anm.25). Mit den Relationen zwischen dem Stil der Madonnen auf dem Löwen und der Kunst um 1400 beschäftigte sich SWARZENSKI, G.: *Eine Löwenmadonna in Boston. Form und Inhalt*. Festschrift f. Otto Schmidt. Stuttgart 1950, S. 171–176. – Mit diesem Problem befaßte sich auch G. Schmidt, der auf die künsterische Abhängigkeit der Madonna aus Altenmarkt von dem besprochenen Bildhauerkreis hingewiesen hat (SCHMIDT, G.: *Buchbesprechungen*. Rezension des Buches von Clasen: *Der Meister*..., Zeitschrift f. Kunstgeschichte 42, 1978, S. 61–92, bes. S. 70–71 und S. 75ff).

[31] Vergl. LEPSZY, L.: *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie*. Teka Grona Konserwatorow Galicji Zachodniej II, S. 335–336, Fig. 19; – WALICKI, M.: *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*. Warszawa 1935, S. 24–5, Nr.62; – BRAUNE, H. – WIESE, E.: *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritische Katalog der Ausstelung in Breslau*. Leipzig 1929, S. 12; – ESTREICHER, K.: *Tryptyk Św. Trójcy w katedrze na Wawelu*. Rocznik Krakowski 27, 1936, S. 64, der den Schrank aus Szczawnica falscherweise zu der Altartradition

aus der Zips gezählt hat (vgl. BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA: *Przykład tradycjonalizmu*..., op. cit. Anm.26, – S. 367); – Vgl. auch DUTKIEWICZ: *Rzeźba małopolska*... (op. cit., Anm.7), S. 151.

[32] DUTKIEWICZ, J.: *Ołtarz gotycki z Ptaszkowej z XV wieku. Próba rekonstrukcji*. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury I, 1932–3, S. 162; – desgl.: *Nieznane rzeźby XIV–XVI wieku na terenie Małopolski południowozachodniej*, auch dort, Bd.II, 1933–4, S. 256, Fig. 4; – WALICKI, *Polska sztuka*... (op. cit., Anm.31), S. 23, Nrn. 50–53; – BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, *Studia nad snycerstwem*... (op. cit., Anm.26), S. 16. – Die von Dutkiewicz angegebene Rekonstruktion bezweifelte GADOMSKI in *Wstęp do badań*... (op. cit., Anm. 21), S. 65 und Anm.75, sowie in *Gotyckie malarstwo*..., S. 107ff.

[33] DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba*... (op. cit., Anm.1), S. 125, Fig.62 a-e.

[34] a.a.O., S. 153, Fig.122, datiert um 1420–30. – Man muß auch noch die Figur des heiligen Nikolaus aus der Pfarrkirche in Dębno Podhalańskie nennen, die ursprünglich in einem Altarschrein mit schrägen Wänden stand, der im Innern mit Heiligenfiguren bedeckt ist. Dutkiewicz bemerkte die Tatsache, daß malerische Formen sie mit der Maria aus Veľká Lomnica (Großlomnitz in der Zips) verbinden. (a.a.O., S. 138, Fig.88).

[35] Zum Beispiel Bardejov (Bartfeld), Žehra, Lomnička (Kleinlomnitz) – SCHÜRER, O. – WIESE, E.: *Deutsche Kunst in der Zips*. Leipzig 1938, S. 62ff.; – Karol VACULÍK (*Gotické umenie Slovenska*, Bratislava 1975, S. 64, und auch *Umění slovenské gotiky*, Praha 1976, S. 5–15) datiert die Altäre aus der Zips zu früh, worauf E. POLAK-TRAJDOS (*Twórczość mistrza maciejowickiego na tle malarstwa regionu sądeckiego XV wieku*. Rocznik Historii Sztuki IX, 1973, S. 69) und BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA (*Studia nad snycerstwem*..., op. cit., S. 94 und Anm.46) aufmerksam machen.

[36] Der räumliche Aufbau der Madonna wurde vor allem durch die architektonische Schreinstruktur determiniert. Davon zeugt nicht nur das Fehlen von bildhauerischem Raum, sondern auch Figurkonturen und andere Elemente. Bisher wurde auf die Tatsache, daß die Figurkonturen ein reguläres Rechteck bilden, außerhalb dessen es kein plastisches Element gibt, nicht aufmerksam gemacht. Die mittlere, rechteckige Nische im Triptychon der Vier Jungfrauen ließ keine andere Komposition zu. Die Maria aus Krużlowa besitzt drei am stärksten hervortretende Punkte nämlich den Kopf, die rechte Hand und die Fußgestellflucht – alle befinden sich in einer Ebene.

[37] Aus zwei Gründen kann man mit großer Sicherheit behaupten, daß diese Lösung für die kleinpolnische Plastik der 2. Hälfte des 14. Jhs. typisch ist (vgl. z.B. die Figuren aus dem Kloster der Barfüßigen Karmeliterinnen in Wesoła, in Łukowica oder in Nowy Sącz – DUTKEWICZ: *Małopolska rzeźba*..., op. cit., Anm.1, – Nr. 32b, 70, 73a). Erstens wurde die Art, auf die die Maria aus Vimperk das Kind hält, aus der steinernen, postklassischen Skulptur der etwickelten Gotik abgeleitet. Eine täuschend ähnliche Struktur sehen wir bei der Madonna aus Magdeburg (GROßMANN, D.: *Die Breslauer „Schöne Madonna" und ihr Typus in Westdeutschland*. Städel Jahrbuch, N.F., Bd.6, 1977, S. 233). Die Meister der Schönen Madonnen ahmten auch die Malerei nach, wo in der Regel der Typ der Madonna, die das Kind vor sich hält, dominierte (PEŠINA, J.: *Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století*. Umění, 25, 1979, Nr.2, S. 130–54). Zweitens trug auch die Gottesmutter aus dem stilistischen Kreis der Madonnen auf dem Löwe das Kind vor sich (DUTKIEWICZ: *Małopolska rzeźba*..., op. cit., Anm.1, – Fig.93).

[38] DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba*..., op. cit., Fig.21.

[39] Als Beispiel der ersten Variante dient die Madonna aus Mikuszowice, der zweiten dagegen die Marien aus Waganowice, aus Rajbrot und aus Szreniawa (a.a.O., Nr.90 45).

[40] PEŠINA, J.: *Zur Frage der Chronologie des „Schönen Stils"*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 7, 1972, S. 1–28.

[41] ZIOMECKA, A.: *Madonna aus dem Breslauer Dom*. In: Die Parler... (op. cit., Anm.22), S. 506–507.

[42] KUTAL, A.: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962, S. 80; – Derselbe: *K problému krásných madon*. Umění, 14, 1966, S. 438; – PEŠINA, J.: op. cit. (Anm.40), S. 17ff; – HOMOLKA, J.: *Die Skulptur*. In: Die Parler... (op. cit., Anm.22), S. 643–647.

[43] ZIOMECKA, *Śląska rzeźba gotycka*... (op. cit., Anm.27), Nr.20, 23, 25.

[44] Ich verwende bewußt die Bezeichnung böhmisch-schlesischen Schönheitskanon, da sich die künstlerische Eigeständigkeit Schlesiens in der Zeit des internationales Stils heute nicht deutlich abzeichnent. Ich vertrete dagegen nicht die Ansichten von KUTAL (*České gotické*..., op. cit., Anm.42, – z.B. S. 96ff.) und GROßMANN (*Die Breslauer Schöne Madonna*..., op. cit., Anm.37, – S. 236ff.), sowie CLASEN (*Der Meister*..., op. cit., Anm.19, – S. 47 ff.), die die künstlerische Bedeutung dieses Gebiets in der Zeit um 1400 deutlich herabsetzen. Dieser Zusammenhang fordert weitere Forschungen.

[45] BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, *Studia nad snycerstwem*... (op. cit., Anm.26), vgl. die Tafel (ohne Nummer) u.d.T. „Rozmieszczenie ołtarzy szafowych kręgu Madonn na Iwach w granicach PRL".

[46] Nach „Rocznik Diecezji Tarnowskiej" aus dem Jahre 1972 (die Auflage der Diözesialkurie in Tarnów, 1972) entstand die Pfarrei in Krużlowa vor 1335 und war vermutlich eine ritterlische Stiftung (vgl. *Krużlowa*, S. 224–226). Diese Information werden durch bis heute erhaltene Quellen bestätigt, weil die für uns interessante Ortschaft in mittelalterlichen Verzeichnissen des Petrespfennigs seit 1335 steht: „Item de Smidlno, III sc., IV den.", manchmal „Smidlo" oder „Smydlno" (vgl. *Monumenta Poloniae Vaticana Acta Camere Apostoliae*, aus. von J. PTAŚNIK, Kraków 1914, Bd.1: S. 370; – Bd.2: S. 189). A. RUTKOWSKA-PŁACHCIŃSKA dagegen (*Sądecczyzna w XIII XIV wieku*. Wrocław 1961, S. 162–163) nennt Krużlowa unter den aus den Quellen in den Jahren 1325–27 bekannten Ortschaften nicht. Darüber, das das erwähnte Smidlno mit Krużlowa identisch ist, informiert uns folgender Abschnitt: „Ideo nos lesco et Niczko nati Dominici quondam heredis de Cruzlova seu Nova Szmydlno heres ville eiusdem ..." (vgl. *Kodeks dyplomatyczny Małopolski*, von F. PIEKOSIŃSKI, Kraków 1887, Bd.3: S. 244). Nach der Meinung von T. LANDENBERG (*Zaludnienie Polski na początku panowania Kazimierza Wielkiego*, Lwów 1930, S. 65) zählte die Pfarrei in Krużlowa in der Mitte des 14. Jhs. 196 Seelen und hatte eine Fläche von 24,5 km^2, was einer Bevölkerungsdichte von etwa 8 Personen pro km^2 entspricht. Eine viel größere Bevölkerungsdichte errechnete T. ŁADOGÓRSKI (*Studia nad zaludnieniem Polski XIV wieku*. Wrocław 1958, S. 199), weil er die Pfarrei in Krużlowa auf 254 Seelen schätzt, was etwa 10 Personen pro km^2 entspricht. Diese Daten bewiesen, daß die für uns interessante Ortschaft ein ziemlich gut entwickeltes Dorf auf diesem Gebiet war.

[47] Als Mitgifttitel verschrieb Prokop Pieniążek seiner Frau 700 Geldstücke aus dem Dorf Krużlowa (*Polski Słownik Biograficzny*, Bd. XXVIII, R.108, S. 105–106).

[48] KUMOR, B.: *Najświętsza Maryja Panna jako patronka kościołów parafialnych w archidiakonacie sądeckim, wojnickim i prepozyturze tarnowskiej*. Kraków 1959, Sonderabdruck aus „Nasza Przeszłość" IX, 1959, S. 364. Die heutige Kirche wurde von J. Pieniążek, dem Landesrichter und Krakauer Steuereinnehmer, im Jahre 1520 gestiftet.

[49] *Visitatio decanatus Boboviensis: extaerna*, 1608 (Archiwum Kurii Metropolitalnej, Villa Krużlowa, folia 182–194, bes. folia 185–186).

[50] Ebenda, F. 121–122.

[51] KUMOR, B.: *Rozwój sieci dekanalnej w południowej części diecezji krakowskiej do roku 1772*. Roczniki Teologiczno-Kanoniczne, Bd.9, 1962, S. 130; – KIRYK, F.: *Dzieje miasta w okresie staropolskim*. In: Historia Starego Sącza od czasów najdawniejszych do 1939 roku. Gesamtarbeit unter Red. von H. Barycz, Kraków 1979, S. 96.

[52] KUMOR, B.: *Organizacja archidiakonalna w Małopolsce Południowej*. Prawo Kanoniczne, 1959, Nr.1–2, S. 391–424, bes. S. 395 ff.; – Vgl. auch: *Słownik historyczno-geograficzny województwa krakowskiego w średniowieczu*, T.1, Bd.1, bearb. von Z. LESCZYŃSKA-SKRĘTOWA und F. SIKORA. Kraków 1980, S. 140–146, bes. S. 145.

[53] *Materiały do dziejów kościoła w Polsce*. Bd.1: Zbiór dokumentow katedry i diecezji krakowskiej, T.1: 1063–1415, aus. von St. KURAŚ. Lublin 1965, S. 103–108.

[54] ZAREMSKA, H.: *Bractwa w średniowiecznym Krakowie*, 1977, S. 44ff.

[55] Ebda, S. 67ff.; – Vgl. auch *Kronika mieszczanina krakowskiego z l. 1575–95*, hrg. von H. BARYCZ. (Biblioteka Krakowska Nr.70.) Kraków 1930, S. 147–148.

[56] *Visitatio decanatus Boboviensis* ..., folia 185–186. Die Inschrift der bischöflichen Visitation kann sich auf die Schöne Madonna beziehen, aber nur unter der Bedingung, daß sie später beim Bau des spätgotischen Altars vom Anfang des 16. Jhs. verwendet wurde (wofür die zweite Polychromieschicht aus dieser Zeit spricht – vgl. PUSZET, op. cit., Anm.8, – S. LXIII ff.). Der betreffende Text lautet folgendermaßen: „Altaria...primum...tituli Nativitatis Beatae Virginis Mariae structuram habet non inelegantem, picturis Annuntiationis, Visitationis Beatae Mariae Virginis, Nativitatis Domini, S. Ioanis Evangelistae, S.I. Eleemosynarii, S. Stanislai, S. Christophori ornatam. In medio autem est imago Beatae Virginis Mariae sculpta. In summitate autem altaris est imago S. Annae mettertiae ...". Hier wird also der heilige Johannes der Almosengeber erwähnt, dessen Kultus sich am Anfang des 16. Jhs. in Polen zu verbreiten begann (vgl. KOPERA, F.: *Dzieje malarstwa w Polsce, Bd.1: Średniowieczne malarstwo w Polsce*. Kraków 1925, S. 89–98; – SECOMSKA, K.: *Ołtarz sw. Jana Jałmużnika*. In: Studia renesansowe, Bd.4, unter Red. von M. Walicki, 1964, S. 244–330, bes. S. 256). Man sollte also nicht, wie es DUTKIEWICZ und OLSZEWSKI tun, (*Die gotische Skulptur*..., op. cit., Anm.18, – Nr.90) den Inhalt der bischöflichen Visitation so direkt mit der Schönen Madonne verbinden, die zu dieser Zeit nicht im Nebenaltar stehen konnte, weil von ihm gesagt wird, daß er „habet structuram simplicem, planam, decoratam imaginibus Sanctorum". Die Figur wurde aus diesem Altar im 19. Jh. herausgenommen.

[57] Vor dem 12. Mai 1378 wurde in Zator eine Urkunde ausgestellt in der die Pfarrer aus dem Oświęcim-Kreis ihr Bruderschaftsstatut festgelegt haben. Der Gründer dieser Konfraternität war „...Petrus rector mediae partis ecclesiae de Oswiecim et canonicus Plocensis...". Die Pfarrer beschlossen u.a.: „Nos plebani ac rectores ecclesiarum in terra Osviecimensi...eligentes duos patrones, scilicet Spiritum Sanctum et Matrem Misericordiae Mariam, semper Virginem Gloriosam, in quorum honorem quater in anno haec fraternitas ab ipsis celebretur..." (KURAŚ, op. cit., Anm.53, – S. 103). Diese Bruderschaftsstatuten weisen in der Mehrzahl der Artikel eine fast wörtliche Übereinstimmung mit der Urkunde Peters, des Bischofs von Przemyśl auf, die am 5. Dezember 1450 ausgestellt wurde und die Statuen der analogen Priesterbruderschaft im Kreis von Łańcut beinhalten. (ebenda, S. 103). Es ist also sehr wahrscheinlich, daß die Stiftungsurkunde der Pfarrerkonfraternität von Bobowa mit dem Sitz in Krużlowa identisch ist. Die Schutzheilige der Bobower Bruderschaft wäre also die Gottesmutter.

[58] ZAREMSKA, op. cit. (Anm.54), S. 113ff.

[59] Mit diesem Problem befaßte sich KUMOR, B.: *Przejęcie rzymsko-katolickich parafii w archidiakonacie sądeckim przez Kościół prawosławny*. In: Roczniki Teologiczno-Kanonicze, Bd.4, R.3, S. 136–147.

[60] Ebda, S. 144.

[61] Am Karfreitag im Jahre 1440 hielt sich in Neu Sandez der Kardinal Isidorus auf, der von Bevölkerung feierlich begrüßt und vom Kardinal Zbigniew Oleśnicki empfangen wurde. Als Zeichen religiöser Bindung – das Treffen fand nach der Unterzeichnung der Union von Florenz statt – hielt er in der Margarethenkirche den festlichen Gottesdienst im griechischen Ritus ab. Die orientalische Liturgie machte auf die dortige Bevölkerung einen großen Eindruck. Als Gegenmaßnahme beschloß Kardinal Oleśnicki das lateinische Ritual durch die Stiftung der Kollegiatkirche zu verherrlichen. (vgl. LIKOWSKI, E.: *Unia brzeska*, Warszawa 1907, S. 18–19; – auch KUMOR, *Organizacja archidiakonalna*..., op. cit., Anm.52, – S. 400).

[62] Die Geschichte dieser Untersuchungen stellt GADOMSKI dar: *Gotyckie malarstwo*... (op. cit., Anm.21), S. 11–12.

[63] Diese Tatsache illustriert der Vergleich mit dem Altar aus Ülbersdorf in der Lausitz aus dem 2. Viertel des 15. Jhs. gut (vgl. WIESE, *Schlesische Malerei*..., op. cit., Anm.31, – Tab. LXII).

[64] LOSSOW, H.: *Das Vesperbild in Schlesien*. In: Kunst und Denkmalpflege in Schlesien, Breslau-Lissa 1939, S. 69–89.

[65] GROßMANN, *Die Breslauer „Schöne Madonna"*... (op. cit., Anm.37), bes. S. 236ff.

[66] BACHMANN, H.: *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*. In: Gotik in Böhmen, unter Red. von K.M. Swoboda. München 1969, S. 110–166, bes. S. 131ff.

[67] Auf diese wesentliche Lücke in der Erforschung der Kunst um 1400 macht R. Suckale bei der Besprechung der Untersuchungsmethode von Clasen aufmerksam (SUCKALE, R.: Rezension des Buches von Clasen, *Der Meister*..., Kunstchronik, 29, August 1976, Heft 8, S. 245ff.). Ähnlich nahm auch J. HOMOLKA Stellung (*Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil*. In: Der Parler..., op. cit., Anm.22, – Bd.3, S. 35–39), der für den geistigen Schöpfer der Schönen Madonnen den Prager Erzbischof, einen großen Fürsprecher des Marienkultus hielt. Nach Homolkas Ansicht verband Jenštejn in sich Elemente der frühhumanistischen Denkweise mit dem kirchlichen Traditionalismus. Seine Philosophie, also die Identifizierung der

sinnlichen Schönheit mit der göttlichen Substanz sollte die Prager und später auch europäische Kunst beeinflussen. Homolka vereinfacht die Problematik der Prager Synode aus den Jahren 1389 und 1392 wesentlich, indem er sie nur als Problem der Bildstürmerei versteht. Die böhmische Bilderstürmerei verbindet sich tief mit Theologie und Ekklesiologie (vgl. RECHOWICZ, M.: *Po założeniu Wydziału Teologicznego w Krakowie*. In: Dzieje teologii katolickej w Polsce, Bd.1: Średniowiecze. Lublin 1974, S. 133ff., was die Hauptthesen der Hussitenbewegung erklären) und, im Gegensatz zur byzantinischen, bisher fast unbekannt war (GRYGIEL, J.: *Husitský Tábor*. Sborník Muzea husitského revolučního hnutí, Nr.8, Tábor 1985; – Rezension in: Studia Historyczne XXXII, Jg.1, 1989, S. 162–167). – Hussitische Bilderstürmerei zeichnet sich durch eine tiefe ideologische Grundlage aus, die im Wesen über einer spontanen Vernichtung der Bilder als Symbole der demoralisierten Kirche steht. In dieser Situation konnte der ästhetische Aspekt, in dem Sinne, daß er bestimmte Ideen verkörpern und sie so schön wie möglich darstellen sollte, nur eine nebensächliche Rolle spielen. Vor diesem Hintergrund zeigt sich das Problem der Schönen Madonnen in einer neuen, bisher unbekannten Perspektive, weil sie vielleicht Trägerinnen antihussitischer Inhalte waren. Hier ist nicht der Ort, um dieses komplizierte Problem noch weiter zu erläutern, aber es ist noch hervorzuheben, daß Jan FIJAŁEK (*Królowa Korony Polskiej. Historia kultu Matki Bożej w Polsce średniowiecznej w zarysie*. Przegląd Kościelny, Bd.1, Poznań 1902, S. 409–418, bes. S. 416ff.) den Bildern eine wichtige Rolle in der Verbreitung des Marienkultus zusprach. Er erklärte diese Tatsache durch den Einfluß der griechischen Kirche und der antihussitischen Bewegung.

[68] Das betrifft auch die Malerei – vgl. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo*... (op. cit., Anm.21), S. 100ff.

[69] Die Literatur darüber ist sehr reichhaltig. Ich berufe mich nur auf RECHOWICZ (op. cit., Anm.67, – S. 135ff.) und auf MAŁKIEWICZÓWNA, H.: *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tłoczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*. Folia Historiae Artium, Bd.VIII, 1972, S. 69–145.

[70] Heute befindet sich diese Figur in der Pfarrkirche in Niedźwiedź (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Bd.1, R.8: Powiat miechowski*, bearb. von Z. BOCZKOWSKA. Warszawa 1953, S. 251, Abb.603).

[71] DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba*... (op. cit., Anm.1), Nr.112; – KALINOWSKI, L.: *Ze studiów nad Mistrzem Pięknych Madonn*. Spraw. PAU, 51. Kraków 1950, S. 486–488; – GROßMANN, D.: *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*. Katalog der Ausstellung Stabat Mater, 1970, S. 59–61; – CLASEN, *Der Meister*... (op. cit., Anm.19), S. 149; – SCHÜRMANN, S., In: *Die Parler*... (op. cit., Anm.22), S. 192, 256, 573.

[72] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Bd.IV: Miasto Kraków, T.III: Kościoły i klasztory śródmieścia, 2*, unter Red. von A. BOCHNAK und J. SAMEK, S. 118, Fig. 30–31.

[73] Vgl. KRASNOWOLSKA, M.: *Z dziejów budowy zespołu augustiańskiego*. Rocznik Krakowski 47, 1976, S. 23–44.

[74] MÜLLER, Th.: *Eine süddeutsche Alabasterstatuette vom Ende des 14. Jahrhunderts*. Pantheon 31, 1943, S. 112–113; – THOMAS, A.: *Weinrebenmadonna*. Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, 1932, Bd.40, S. 201–217, bes. S. 215ff.; – DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba*... (op. cit., Anm.1), Nr.115; – KALINOWSKI, L.: *Geneza Piety średniowiecznej*. Abb. aus dem 10. Tom Prac Komisji Historii Sztuki, Kraków 1953, S. 58–59; – GULDAN, E.: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz – Köln 1966, S. 99–100, 112, 143, 204–205; – HASSE, E., In: Die Parler... (op. cit., Anm.22), S. 426, und S. 43 im Bd.3.

[75] GROßMANN, *Die Breslauer „Schöne Madonna"*... (op. cit., Anm.37), S. 239.

[76] FLEJSZER, B.: *Gotycka rzeźba ze Skrzynna w gronie polskich Pięknych Madonn*. Roczniki Humanistyczne, Bd.XXVIII, R.4, 1980, S. 13–21.

[77] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Bd.7: Województwo opolskie*, unter Red. von T. CHRZANOWSKI und M. KORENCKI, – R.4, bearb. von T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI und M. ZLAT. Warszawa 1961, S. 57, Abb.165.

[78] Mit diesen Skulpturen habe ich mich während eines Seminars von Prof. Dr.hab. Jerzy Gadomski in der Zeit des Studienpraktikums im Jahre 1978 vertraut gemacht.

79 Das Dorf Binarowa wurde vermutlich in der 1. Hälfte des 14. Jhs. gegründet. Die älteste erhaltene Erwähnung dieser Ortschaft stammt aus dem Jahre 1363, wobei das Dorf als „Binarowa Wola" bezeichnet wurde. Seit den 80er Jahren des 14. Jhs. trifft man in den Quellen immer mehr Personen, die aus Binarowa stammen, u.a. verschiedene Beamte, was von der bedeutenden Entwicklung des Dorfes in dieser Zeit zeugen kann (vgl. *Słownik historyczno-geograficzny*..., op. cit., Anm.52, – S. 117–118). Die Pfarrei in Binarowa entstand in der Zeit nach 1370, aber vor 1415. In der Stiftungsurkunde des Mariä Verkündigung Altars in der Pfarrkirche in Biecz, die vom Bischof Wojciech Jastrzębiec am 4. April 1415 ausgestellt wurde, tritt der Rektor der Kirche in Binarowa auf: „...in Biecz et in Binarowa rectoribus..." (KURAŚ, op. cit., Anm.53, – S. 361). Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Figuren aus Binarowa, also das Triptychon der Vier Jungfrauen schlesischen Typs, für die Pfarrkirche in diesem Dorf bestellt wurde. Von ihrer Geschichte wissen wir fast nichts. Bischöfliche Visitationen liefern auch keine Informationen, weil die Schriften sehr ungenau sind (vgl. *Acta Visitationis Decanatus Biecensis, 1608, Villa Binarowa*, f. 447–449).

[80] DUTKIEWICZ (*Małopolska rzeźba*..., op. cit., Anm.1 – S. 125–126) und M. KORNECKI (*Gotyckie kościoły drewniane na Podhalu*. Kraków 1987, S. 59–60) bemerken, daß die Figuren der Gottesmutter und der vier heiligen Jungfrauen einer ganz anderen Stil aufweisen. Sie nehmen jedoch an, daß alle Skulpturen aus ein und derselben Gruppe stammen. Dem widerspricht die plastische Konzeption der Marienfigur, die nicht aus dem Triptychon der vier Jungfrauen schlesischen Typs stammt. Ich stimme auch mit Korneckis Meinung nicht überein, daß diese Skulpturen in der gleichen Zeit geschaffen worden sind. Der Draperiestil der Gottesmutter ist später. Die Falten knicken scharf und zeichnen sich durch einen großen Geometrisierungsgrad aus, was der vollen reifen Draperieform der heiligen Frauen widerspricht. Im Lichte dieses Stils und der Datierung von kleinpolnischen Gruppen der heiligen Jungfrauen weckt die frühe Datierung der Figuren aus Lomnička (Kleinlomnitz in der Zips) einige Zweifel – siehe auch GLATZ, A.: *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 1983, S. 38–44, Katalog-Nr.12. – Diese Figuren sind später als kleinpolnische Arbeiten bezeichnet worden.

[81] Die Figur wurde in einer kleinen Kapelle in Waganowicze im Jahre 1951 gefunden. Sie könnte aus der nahegelegenen Pfarrkirche in Niedźwiedź stammen, die schon 1326 zwei Pfarrer hatte (vgl. *Monumenta Polonia Vaticana*..., op. cit., Anm.46 – Bd.1, S. 121),

aber noch zur Zeiten von Długosz war sie eine Holzkirche. Im 16. Jh. wurde sie in eine protestantische Kirche umgewandelt, aber man kann vermuten, daß die Ausstattung an Ort und Stelle geblieben ist, wiel die Priester Dobrzański, als er 1653 die katholische Gemeinde wiedergegründet hat, die Reparaturnotwendigkeit des alten großen Altars erwähnte (vgl. WIŚNIEWSKI, J.: *Monografia dekanatu miechowskiego*. Radom 1917, S. 144–145). Am Anfang des 18. Jhs. ist die Kirche restauriert worden, und 1880 brannte sie. Damals wurde ihre Ausstattung verändert und die Figur der Madonna in einer kleinen Kapelle in Waganowice aufgestellt. Heute steht diese Figur im Kirchenchor in Niedźwiedź.

[82] T. CHRZANOWSKI und M. KORNECKI (*Sztuka Ziemi Krakowskiej*. Kraków 1982, S. 116) behaupten, daß diese Struktur den süddböhmischen Madonnen nahesteht. Sie spielt, nach ihrer Ansicht, eine dominierende Rolle bei der Darstellung des Räumlichkeitseindrucks für die Skulptur. Sie hat auch die Forscher erfolgreich getäuscht; „...die Figur der Gottesmutter (aus Waganowice)..., die die Werte der Figur aus Krużlowa auf eine andere, mehr plastiche Art vermittelt..." – hat OLSZEWSKI (*Niektóre zagadnienia...*, op. cit., Anm.14, – S. 297) geschrieben, und beide Figuren weisen doch fast ein identisches billdhauerisches Volumen auf. Dieser Forscher (*Die gotische Skulptur...*, op. cit., Anm.18 – Nr.91) stellte auch fest, daß die Bildhaftigkeit der Maria aus Waganowice nur indirekt von den Figuren aus Krumlov, Thorn und Breslau herzuleiten ist.

[83] Die späte Datierung der Maria aus Krużlowa stützte sich auf die falsche Annahme, die am genauesten SCHMIDT besprochen hat (op. cit., Anm.30 – S. 82 und Anm.66), und die darin bestand, daß die für die Figuren des Triptychons der vier Jungfrauen charakteristischen Eigenschaften als typisch für die späte Phase des internationalen Stils angesehen wurden.

[84] Nur OLSZEWSKI, *Die gotische Skulptur...* (op. cit., Anm.18), Nr.91, bemerkt eine Analogie in der Gewandstruktur der Madonnen aus Krużlowa und Waganowice. Einige formale Elemente sind auch für diese Figuren und das Bild der heiligen Katharina gemeinsam. (Dieses Bild veröffentlichte AMEISENOWA, Z.: *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*. Wrocław – Kraków 1958, S. 174.) Ameisenowa verglich die heilige Katharina mit den Werken des Meisters der Schönen Madonnen. – OLSZEWSKI dagegen (*Niektóre zagadnienia...*, op. cit., Anm.14, – S. 297 und: *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, 1975, S. 20–21) machte auf die Tatsache aufmerksam, daß keines von den mit dem Krakauer Bild verglichenen Werke ein so stark entwickeltes Motiv der zwei Faltenkaskaden besitzt. Er stellte auch fest, daß „diese dekorative Struktur, die die Figur von beiden Seiten umfaßt, mehr an die Maria aus Krużlowa oder aus Waganowice erinnert, als die von Ameisenowa aufgezählten Werke des Meisters der Schönen Madonnen. Es kann sein, daß ein unbekannter Zeichner im augustianischen Manuskript die von ihm selbst in einer Krakauer Kirche gesehen Skulpturen gezeichnet hat".

[85] Chrzanowski und Kornecki sehen im Gesicht der Gottesmutter, das sehr konventionelle Züge hat, im S-förmigen Kontrapost, in der Stilisierung und in „der Harmonie der kaskadenartigen Draperiefalten" typische „Eigenschaften der Reifephase des Stils um 1420" (CHRZANOWSKI – KORNECKI, op. cit., Anm.32, – S. 116).

[86] KORNECKI, op. cit. (Anm.30), S. 59, zählt sie zu einer späteren Phase des Umkreis der Schönen Madonnen und datiert die Entstehungzeit der Muttergottes mit dem Kinde und die weiteren vier Figuren in das 1. Viertel des 15. Jhs. Dutkiewicz datierte sie später, um 1440 (DUTKIEWICZ, *Małoposka rzeźba...*, op. cit., Anm.1 – S. 126).

[87] KOPERA – KWIATKOWSKI, op. cit. (Anm.16), S. 11–12; – PAGACZEWSKI, J.: *Kościół św. Mikołaja w Krakowie*, In: Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, 1900, S. 62; – DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba...* (op. cit., Anm.1), S. 125; – KOPFFOWA, In: *Die •Parler...* (op. cit., Anm.22), S. 489; – MĘDREK dagegen (op. cit., Anm.13), S.59, zählt die Krakauer Maria zu dem sog. Vimperker Typ und hob ihre Verwandschaft mit der Madonna aus Bodzentyn hervor; CLASEN dagegen (*Der Meister...*, op. cit., Anm.19, – S. 149) brachte sie mit der schlesischen Variante der Kunst des Meisters der Schönen Madonnen in Verbindung.

[88] Vgl. ZAREMSKA, op. cit. (Anm.54), S.122. – Diese Korporation, ähnlich wie ein anderer Bund, der an der Katharinenkirche in Krakau tätig war, benutzte den Namen Fraternitas Polonorum, was auf ihre Marienverehrung hinweist. Diese Bruderschaft verfiel später, da um 1600 an dieser Kirche nur eine Bruderschaft der Armen wirkte: „Est et Fraternitas Pauperum in haec ecclesia..." (SKOWRON, Cz.: *Akta wizytacji dekanatu krakowskiego* 1599. In: Materiały do dziejów kościoła w Polsce, Bd.2, Lublin 1965, S. 122). Es gelang nicht festzustellen, wo ursprünglich diese Figur stand. In der Nikolauskirche gab es zwei Marienaltäre: „Item in haec ecclesia est altare dotatum tituli B.M.V. iurispatronatus Universitatis Academiae Cracoviensis" und „Est in domus hospitalis..., in cuius atrio inferiori unum est altare muratum, consecratum tituli B.M.V...." (ebda, S. 122). Es ist bekannt, daß in den Jahren 1652–55 ein neuer großer Altar gestiftet worden ist, in dem sich wahrscheinlich die Figur der Madonna befand (vgl. DZIKOWSKA, J.: *Dzieje kościoła św. Mikołaja na Wesołej*. Rocznik Krakowski XXX, 1938, S. 149), da Ende des 18. Jhs. (vgl. STRZELICHOWSKI, P.: *Wiadomości o kościele św. Mikołaja*. Kraków 1895, S. 17) in den Hauptaltar das Bild des heiligen Nikolaus anstelle des früheren der Muttergottes gestellt worden ist.

[89] Die Krakauer Madonna wurde in die Jahre 1420–1440 datiert – z.B. KOPERA und KWIATKOWSKI um 1420; T. DOBROWOLSKI (*Sztuka Krakowa*, 5.Aufl., 1978, S. 145) um 1420–30; DUTKIEWICZ (*Małopolska rzeźba...*, op. cit., Anm.1, – S. 125) um 1430–40.

[90] Einen ähnlichen Prozeß beobachten wir im Falle der kleinpolnischen Malerei – vgl. GADOMSKI: *Związki małopolskiego malarstwa cechowego w latach 1420–60 z malarstwem innych środowisk artystycznych w Europie*. In: Sztuka i ideologia XV w., bes. S. 316–317; – desgl. *Gotyckie malarstwo...*, op. cit., Anm.21, – S. 100ff.).

[91] Diese Skulptur wurde vermutlich ins Nationalmuseum in Krakau aus Rabka gebracht. Sie war aus Holz geschnitzt und war 90 cm groß und ging in den Jahren 1940–4 verloren (vgl. KOPERA und KWIATKOWSKI, op.cit., Anm.16, – Nr.16, S. 12–14; – DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba...*, op. cit., Anm.1, – S. 124–125). Dutkiewicz verband sie u.a. mit der Maria aus Seeon. Den Einfluß des Schöpfers dieser Figur auf die österreichische Plastik untersuchte D. GROßMANN (*Der meister von Seeon*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19, 1974, S. 85–138). Formal-stilistische Verbindung mit der Madonna aus Rabka weisen die Skulpturen Nr.23, 26, 27 und 29 auf.

[92] GROßMANN, ebenda, Nr.3 und 8.

[93] DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba...* (op. cit., Anm.1), S. 126.

[94] GROßMANN, op. cit. (Anm.91).

[95] Die Verbindungen der Figur aus Krużlowa, besonders ihres Gesichts mit der kleinpolnischen Malerei hob GADOMSKI (*Gotyckie malarstwo...*, op. cit., Anm.21, – S. 101) hervor.

[96] Vgl. *Cracovia artificum. Supplementa*. Teksty źródłowe do dziejów kultury i sztuki z najdawniejszych oficjaliów krakowskich, lata 1410–1412 oraz 1421–24, ausgewählt und erläutert von B. PRZYBYSZEWSKI, 1985, S. 80 und Anm.164.

Photonachweis:
Muzeum Narodowe w Krakowie (S. 47 links) – J. Dębicki (S. 55 links) – Instytut Sztuki PAN, Warszawa (J. Szablowski, S. 47 rechts; – A. Misieg-Bochenska, S. 48; – W. Gumula, S. 51–53, 55 rechts; – T. Przypkowski, S. 57; – M. Moraczewska, S. 58).

Krásna Madona z Kružlowej

Článok je venovaný umeleckej problematike krásnej Madony z Kružlowej. Neobmedzuje sa však iba na túto významnú plastiku, ale ukazuje ju na pozadí stredoeurópskeho a malopoľského sochárstva. Drevorezba medzinárodného slohu v Malopoľsku sa delí na dve hlavné skupiny, rôzne z ideovo-umeleckého hľadiska. Napríklad Madony z Wieclawic, Rajbrotu a z Kazimierza Dolnego som zahrnul do prúdu plastického, kedže ich tvorcovia vyznávali výrazný kult plastickej matérie. Drapéria týchto figúr je plná a zdá sa byť ovplyvnená kamenými krásnymi Madonami. Možno povedať, že štýl záhybov drevorezieb plastického prúdu nevychádza dôsledne z ich plastického objemu. Táto skupina však nie je po formálno-štylistickej stránke určujúca pre malopoľské sochárstvo okolo roku 1400. Umelecký charakter v spomenutom odvetví určujú figúry lineárneho smeru, do ktorého patria najvýznamnejšie krásne Madony zachované dodnes v Malopoľsku. Sú to Madony z Kružlowej, Waganowic, z kostola sv. Mikuláša v Krakove, z Rabki, figúry sv.Panien z Binarowej a z Dębna Podhalańskeho, Madony z Krzywaczki, Bodzentyna, Mikuszowic a zo Szreniawy. Možno tu rozlíšiť dve skupiny: kružlowskú (napr. Waganowice, Dębno Podhalańskie, Binarowa) a mikuszowickú (Bodzentyn, Szreniawa). Kružlowská najzreteľnejšie súvisí s hlavnými prúdmi medzinárodného slohu v Európe. Naproti tomu mikuszowická skupina tkvie silnejšie v tradícii sochárstva 14. storočia. Autor sa nazdáva, že štýl a charakter umeleckého výrazu Madony z Kružlowej rozhodujúcim spôsobom zapôsobili na formovanie sa štýlu malopoľského dreveného sochárstva medzinárodného slohu. Vznikla akiste na samom počiatku 15. storočia a pôvodne tvorila strednú figúru triptychu Štyroch Panien. Neznalosť tohto faktu bola – ako usudzuje autor – príčinou neskorého datovania kružlowskej plastiky niektorými historikmi umenia (napr. G. Schmidt). Štýlové znaky Madony vyplývajúce z jej umiestnenia v triptychu Štyroch Panien považovali za znaky typické pre neskorú fázu medzinárodného slohu. Práve zo štýlového okruhu Madon na levoch pochádzajú plastiky vyznačujúce sa lineárnosťou obrysu i detailu, štylizáciou, rytmizáciou a utváraním dekoratívnych, plocho traktovaných foriem. Práve tu sa vytvorila koncepcia sochy, vystavanej na zásade priestorovej iluzívnosti. Plastika sa nevynára z telesa, ale umelec ju tvorí z plochy. Tieto kompozičné zásady sa hodili pre spravidla plytké mariánske triptychy, rozdelené na tri časti. V strednej, dvojnásobne hlbšej časti, umiestňovali sochu Madony, alebo tu znázorňovali jej triumf. V takých oltárnych skriniach, nevyhnutne plytkých, sa musel rezbársky objem figúr umocňovať práve iluzívnym spôsobom. Madona z Kružlowej svojou stavbou, ako i štýlom zreteľne nadväzuje na plastiky pochádzajúce z triptychu sv.Panien; je iba 18 cm hlboká. Preto je potrebné pozerať inak na umelecké kvality tejto figúry, keďže to, čo sa neraz považovalo za jej tvorivé nedostatky (napr. W.Pinder: „eine flache, schwachere Madonna auf polnischen Boden"), svedčí o mimoriadnych umeleckých schopnostiach jej tvorcu. K štýlu tejto Madony prispeli okrem toho ešte ďalšie dve umelecké tradície, menovite medzinárodný sloh (najmä všeobecný kánon krásy prevzatý od Krumlovskej Madony alebo z českého maliarstva) a malopoľské drevené sochárstvo 2. polovice 14.storočia (spôsob, akým Madona drží dieťa, stavba drapérie plášťa – napr. schéma záhybov v tvare písmena *y*, napísaného kurzívou). Pôvod Madony z triptychu Štyroch Panien môže ďalej poukazovať na jej prvotné určenie pre mimokrakovskú lokalitu. Kostol v Kružlowej bol už v 14. storočí významným strediskom mariánskeho kultu, a pravdepodobne už od konca 14. storočia sídlom bratstva kaplánov, ktorého duchovný profil bol taktiež mariánsky. Založenie archidiakonátu v Nowom Sączi roku 1448 (uvádza to Jan Długosz), ktorý bol o.i. poverený misijnými cieľmi, zameranými proti ustupovaniu katolíckych farností v oblasti Nowego Sączu môže naznačovať, že fundovanie a predurčovanie významných umeleckých diel do sandeckých kostolov s cieľom povznášať liturgiu bolo vykonávané plánovite a systematicky. Všetko to poukazuje na vytvorenie Madony z Kružlowej v Krakove. Nasvedčuje tomu tiež vplyv formy a štýlu tejto plastiky na sochárstvo a možno i maliarstvo spomínaného regiónu. Od dielne Majstra Madony z Kružlowej sa zdajú byť závislé štyri figúrky sv. Panien z Binarowej pri Bieczi, zvyšok mariánskeho triptychu sliezskeho typu, pôvodne pravdepodobne určený pre tamojší chrám, ktorý vznikol pred rokom 1415. Na štýl kružlowskej figúry nadväzujú tiež štyri figúrky sv.Panien z Dębna Podhalańskeho, ktoré vznikli okolo roku 1420. Pochádzajú z rovnakého typu oltára sliezskeho typu, aký v období internacionálneho slohu r.1400 spopularizoval Majster Madony z Kružlowej. Ideovo-umelecká koncepcia postavy Márie, v značnej miere predurčená tvarom skrine, takisto našla v Malopoľsku nasledovníkov. Mám na mysli Madonu z Waganowic, ďalšiu významnú malopoľskú figúru medzinárodného slohu. Táto skulptúra nevychádza z triptychu sliezskeho typu, keďže Mária drží dieťa odlišným spôsobom. Okrem toho však zachováva všetky znaky figúr určených práve do spomenutého typu oltára, keďže jej hĺbka je skoro identická s hĺbkou Márie z Kružlowej a predstavuje iba 20 cm. Plastickosť sochy sa tu teda získala opäť iluzívnym spôsobom. Vzhľadom na štýlovú príbuznosť oboch týchto sôch (napr. v partii tzv. priečnych záhybov) ako aj na fakt, že ideovo-umelecká koncepcia Madony z Waganowic nie je vysvetliteľná tvarom skrine, predpokladám tu pôsobenie umenia Majstra Márie z Kružlowej. Podobne je tomu v prípade Madony z kostola sv.Mikuláša v Krakove. Lineárny smer v Malopoľsku završuje Madona z Krzywaczki, poukazujúca na záverečné obdobie rozvoja tohto prúdu.

Lesk a bieda slovenskej kunsthistórie I. (Slovenský dejepis umenia 1919–1938)

INGRID CIULISOVÁ

Dnes si už len veľmi ťažko vieme predstaviť, aký výrazný zlom v politickom živote, administratíve, hospodárstve, ale i kultúrnom a umeleckom dianí Slovenska znamenal vznik samostatnej Československej republiky. Zlom, na ktorý však slovenský národ a hŕstka jeho inteligencie neboli zďaleka pripravení. Nepripravenosť bola dokonca taká veľká, že problematickou bola i taká samozrejmá vec, akou bolo konštituovanie administratívneho a ideového centra krajiny. Uvažovalo sa o Martine, kde sídlilo niekoľko slovenských národných inštitúcií a ktorý vďaka tomu tradične zastával v kultúrnom živote Slovákov významné miesto. Do úvahy pripadali aj maďarské Košice, malá slovenská Budapešť, mesto, vyznačujúce sa čulým výtvarným ruchom. Tretím kandidátom na post hlavného mesta Slovenska bolo niekdajšie korunovačné mesto uhorských kráľov, trojjazyčný Prešporok. Tomu však roku 1919 z bývalého lesku uhorskej metropoly zostalo len málo. Po konaní posledného uhorského stavovského snemu v rokoch 1847–1848 už nebol ničím viac ako druhoradým provinčným mestom a túto skutočnosť výraznejšie nezmenila ani jeho pomerne významná industrializácia na prelome storočí. V jeho neprospech hovorila aj absencia kontinuitných národnoobrodeneckých tradícií, ktorými sa hrdil Martin, i v porovnaní s Košicami pasívnejší umelecký život, tu dlhoročne fungujúci v tieni neďalekej Viedne.

Voľba napokon predsa len padla na Prešporok – Bratislavu, ktorá sa s definitívnou platnosťou stala hlavným mestom Slovenska. To však automaticky neznamenalo, že sa stala aj hlavným kultúrnym centrom krajiny. Naopak, bolo viac ako príznačné, že Spolok slovenských umelcov si za svoje sídlo zvolil Martin, že v Martine sídlilo aj Slovenské národné múzeum ako vrcholná slovenská muzeálno-galerijná inštitúcia a že viacerí poprední slovenskí umelci pri svojich výstavách naďalej preferovali Košice.[1] Do umeleckého života Slovenska sa táto decentralizácia premietala prakticky po celé medzivojnové obdobie. Výnimkou nebol ani slovenský dejepis umenia.

V Bratislave, novom administratívnom centre Slovenska, si spoločenská objednávka naliehavo vyžadovala služby kvalifikovaného kunsthistorika prinajmenšom v troch tradičných rovinách. V rovine muzeálnej, v rovine pamiatkárskej, v súvislosti s ustanovením zvrchovaného pamiatkového orgánu, Vládneho komisariátu na ochranu pamiatok na Slovensku a v rovine akademickej, keď bol na novokonštituovanej bratislavskej univerzite zriadený seminár dejín umenia ako domáce univerzitné školiace pracovisko. Popri tom sa v Martine pri Matici slovenskej reálne uvažovalo o vytvorení samostatného umeleckého odboru a požiadavka na miesto odborníka vo sfére výtvarného umenia bola nanajvýš aktuálna aj v prípade Východoslovenského múzea v Košiciach, ktoré po bývalom Hornouhorskom Rákoczího múzeu podedilo pozoruhodné umelecké zbierky a disponovalo aj atraktívnymi výstavnými priestormi.

Na Slovensku však v dvadsiatych rokoch žili a pôsobili len dvaja školení kunsthistorici. Gizela Weyde (1894–1966), viedenská absolventka Maxa Dvořáka a o šesť rokov mladší Vladimír Wagner (1900–1955), pražský žiak Vojtěcha Birnbauma. Situácia vskutku neradostná. Tak v porovnaní s českým dejepisom umenia, v službách ktorého vtedy stáli také osobnosti ako Vojtěch Birnbaum, Vincenc Kramář, Antonín Matějček, V.V. Štech, Jaromír Pečírka, Josef Cibulka, ako aj v porovnaní s maďarskou kunsthistóriou. Tá síce na prelome dvadsiatych rokov utrpela ťažkú stratu emigráciou svojich najprogresívnejších predstaviteľov – Friedricha Antala, Arnolda Hausera, Johanna Wildeho, Charlesa de Tolnaya, ako vedná disciplína však už disponovala tradíciou a v tomto zmysle i svetlejšou perspektívou.

Gizela Weyde sa zamestnala v bratislavskom mestskom múzeu a Vladimír Wagner prijal miesto referenta na novozaloženom slovenskom pamiatkovom úrade. Všetky ostatné, kunsthistorické vzdelanie si vyžadujúce miesta v zriaďovaných slovenských kultúrno-umeleckých inštitúciách zostali neobsadené. Kým vákuum v oblasti výtvarnej kritiky mohli aspoň sčasti vyplniť a skutočne aj vypĺňali jednak samotní výtvarníci – medzi najaktívnejších patrili Janko Alexy, Ľudovít Kudlák, Andrej Kováčik, Alfonz Bednár, jednak spisovatelia – tu spomeňme aspoň Štefana Krčméryho, v prípade starého umenia bolo zrejmé, že za daných spoločensko-politických pomerov to bez českých odborníkov nepôjde. Tak sa stalo, že s Vladimírom Wagnerom na Vládnom komisariáte pracovali Jan Hofman, Josef Vydra a Václav Mencl, že funkcie riaditeľa Východoslovenského múzea a kustóda v jednej osobe sa ujal a po dlhé roky ju vykonával Josef Polák a že post prvého profesora dejín umenia na konštituovanej bratislavskej univerzite pripadol Františkovi Žákavcovi.

Na začiatku dvadsiatych rokov sa však toto riešenie považovalo za provizórne. Celkom logicky sa predpokladalo, že vďaka zriadeniu domáceho univerzitného centra sa pomerne rýchlo podarí vyškoliť kvalitný káder domácich odborníkov, zakladateľskú generáciu na Slovensku nového vedného odboru. Pred **Františkom Žákavcom** (1878–1937), ktorý roku 1923 prijal ponuku vysokoškolského pedagóga, stála preto v tomto zmysle skutočne neľahká a zvlášť zodpovedná úloha. S tým, že sa mu ju nepodarí ani čiastočne naplniť skutočne nikto nepočítal. Rovnako ako sa nedalo počítať so skutočnosťou, že z medzivojnovej generácie na Slovensku pôsobiacich kunsthistorikov budú jeho prednášky navštevovať iba dvaja, Alžbeta Güntherová-Mayerová a Vojtech Tilkovský. Na otázku, prečo tomu tak bolo, však nie je až také ťažké odpovedať. Predovšetkým je potrebné zdôrazniť, že František Žákavec[2] bol školením filológ, literárny historik, romanista a bohemista a romanistikou sa ako stredoškolský profesor aj živil. Výtvarnému umeniu, vo sfére ktorého bol autodidaktom, ktorému sa však v hĺbke duše upísal už za čias svojich parížskych štúdií, sa vlastne mohol venovať vždy len okrajovo. V ponuke postu riaditeľa bratislavského kunsthistorického seminára (v pozadí ktorej pravdepodobne stála osobnosť jeho osobného priateľa Dušana Jurkoviča), musel tento privátny vedec, túžiaci mať dostatok času a peňazí na realizáciu vlastných bádateľských plánov, vidieť konečne vytúženú príležitosť. Fakt, že sa jej okamžite chopil, mu napokon ťažko vyčítať. Kritickejšie je však potrebné reflektovať Žákavcov prístup tak k rozvrhu, ako aj k samotnému plneniu pedagogických povinností. Úlohy a ciele novozriadeného bratislavského kunsthistorického seminára síce čerstvý docent pri svojom nástupe sformuloval veľkoryso: „*Úkol semináře pro dějiny umění jest vzdělávati studující v samostatné práci v oboru všeobecných i československých dějin výtvarného umění a poskytnouti jim příležitost aby se podrobně seznámili s výtvory uměleckými i prameny a nabyly náležité methody i znalectví, nutného pro odborné vzdělání v tomto směru…*“,[3] o ich praktické naplnenie však veľmi neusiloval. Systematickejšieho materiálového i kádrového budovania seminára sa v tichosti vzdal a samotnú výučbu na bratislavskej univerzite si prezieravo rozvrhol tak, aby sa nemusel v Bratislave usadiť, ani tu väčšiu časť semestra pobývať. Prvoradým pre neho aj naďalej ostalo privátne štúdium problematiky českého maliarstva 19. storočia a neobyčajne aktívna recenzentská práca,[4] ktorým venoval všetok svoj čas a energiu.

Na mladú slovenskú univerzitu pritiahla ambiciózneho Žákavca i záruka rýchleho postupu na rebríčku pedagogických hodností. Postupu, sprevádzaného oproti pražskej univerzite rôznymi úľavami a výnimkami. Prakticky iba na novovzniknutej Univerzite Komenského sa mohlo stať, že autodidakt Žákavec, ktorý ešte len roku 1923 práve tu obhájil svoju doktorskú dizertačnú prácu, bol už o rok: „*…vzhľadom k mimoriadnym pomerom a nedostatku historických prednášok na tunajšej fakulte … hneď po udelení venie legendi menovaný riadnym profesorom dejín výtvarného umenia na Univerzite Komenského…*“.[5] Pre Žákavca, len donedávna stredoškolského učiteľa, to znamenalo nepochybne vysoké spoločenské ocenenie jeho vedomostí.

Pre úplnosť treba dodať, že k poslaniu pedagóga, zakladateľa akademickej tradície slovenského dejepisu umenia, nepredurčovalo inak neobyčajne pohotového, usilovného a činorodého Žákavca ani jeho osobnostné založenie. Ako spomínala Alžbeta Güntherová-Mayerová: „*… nebol oným chladným typom objektívneho analytu, pri ktorom sa strácalo to večne 'ľudské', ale bol nadšeným milovníkom života, ktorý si trúfal hodnotiť bezprostrednú vnímavosť ľudskej duše a pretaviť ju na pojmovú vedeckosť*“.[6] Ten život, s ktorým sa stretol v poprevratovej Bratislave, si ho však nezískal. Slovensko sa Žákavcovi nikdy nestalo miestom, s ktorým chcel natrvalo spojiť svoje ľudské i pracovné osudy. Nepritiahlo ho ani ako pedagóga, ani ako kunsthistorika. Venoval mu

prakticky iba jednu monografiu – *Dílo Dušana Jurkoviče*. Monografiu, ktorá však bola v jeho neobyčajne rozsiahlom teoretickom diele iba malou epizódou a ktorou viacmenej splácal nevyhnutnú daň Dušanovi Jurkovičovi.[7]

Keď roku 1936 zo zdravotných dôvodov profesor František Žákavec prestal prednášať a bratislavská stolica dejín umenia osirela, bolo možné na konto jeho slovenského pedagogického pôsobenia pripísať vlastne iba jednu pozitívnu skutočnosť. A síce, že svojím dlhoročným účinkovaním na Univerzite Komenského prispel k tomu, že sa v slovenskom kultúrnom povedomí podarilo aspoň formálne zakotviť dejepis umenia ako svojbytnú univerzitnú akademickú disciplínu.

Uvedený postup Františka Žákavca ako pedagóga mal však na osudy formujúceho sa slovenského dejepisu umenia tvrdší dopad, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Veľmi jasne sa to ukázalo hneď po jeho odchode, pri dramatických okolnostiach okolo obsadzovania uprázdneného miesta vedúceho bratislavského univerzitného seminára dejín umenia. Ich hlavnými aktérmi sa stali kolegovia zo Štátneho referátu na ochranu pamiatok, Vladimír Wagner a Václav Mencl. V dôsledku Žákavcovho ponímania výuky na konci tridsiatych rokov vlastne vekovo i skúsenostne jediní vhodní adepti zo Slovenska.

Wagnerov i Menclov nadriadený na pamiatkovom úrade, český kunsthistorik **Jan Hofman** (1883–1945), disponoval síce univerzitným vzdelaním (absolvoval u Karla Chytila na pražskej Filozofickej fakulte), úctyhodnou bibliografiou a bol dostatočne skúsený okrem iného aj vo sfére pedagogickej, keďže v Žákavcovom bratislavskom seminári chvíľu externe prednášal o pamiatkach.[8] Zúčastniť sa súbehu by však pre vtedy päťdesiatpäťročného Hofmana znamenalo nielen nerozvážne riskovať pomerne dobre platené miesto prednostu na Štátnom referáte na ochranu pamiatok, ale hlavne akceptovať predstavu o príprave kvalitných prednáškových cyklov. To pre výsostne pamiatkársky zameraného Jana Hofmana už nebolo prijateľné.

Do úvahy by snáď bola pripadala aj košická rodáčka **Gizela Weyde**. Jej vynikajúce školenie ju na to priam predurčovalo. Ako žiačka Maxa Dvořáka a jedného z najprogresívnejších klasických archeológov Emanuela Löwyho, však neuspela ani vo svojej snahe o definitívu v bratislavskom mestskom múzeu.[9] Svoju ľudsky chúlostivú situáciu vyriešila roku 1928 odchodom do Nemecka, odkiaľ sa už nevrátila. Na Slovensku po nej zostalo takmer päťdesiat kratších článkov a štúdií v nemčine, maďarčine a slovenčine, vyznačujúcich sa okrem jasného a zrozumiteľného jazyka predovšetkým formálnou analytickou akríbiou, ktorou Weydová nezaprela svoje viedenské školenie. Z nich hlavne práce venované bratislavskému barokovému maliarstvu, sochárstvu a architektúre 18. storočia, ktoré Gizela Weyde publikovala vo viedenskom Belvederi a v renomovanom Szőnyiho časopise Forum, sú stále aktuálne pre svoje heuristické i metodické podnety.[10] Na význame nestratili ani Weydovej pamiatkárske články. Verná pamiatkárskym princípom viedenskej školy dejín umenia sa v nich zamýšľala nad súvekými problémami obnovy a ochrany najmä bratislavských pamiatok, čo jej zo strany Českej akadémie vied a Matice slovenskej vynieslo ponuku spracovať spolu s Vladimírom Wagnerom súpis pamiatok Bratislavy.[11] Projekt, ktorý sa síce uskutočnil, avšak až neskôr a v inej podobe, už bez účasti Weydovej. Mladší kunsthistorici, na Slovensku vtedy vlastne iba traja – Alžbeta Mayerová, Jozef Cincík a Jaroslav Honza-Dubnický v tom čase profesionálne viacmenej začínali a na pedagogickú dráhu nepomýšľali. To, že každý z nich sa paradoxne časom pred touto voľbou ocitol, bolo skôr odrazom málopočetnosti súvekej slovenskej kunsthistorickej obce, ako vyjadrením ich vlastných pracovných ambícií.

Vladimír Wagner aj Václav Mencl si svoje žiadosti o pedagogický post v seminári dejín umenia na bratislavskej univerzite podali súčasne. Obidvaja etablovaní kunsthistorici, zároveň však osobnostne diametrálne odlišné typy, sa stretli v súťažnom strete, ktorý viac ako čokoľvek iné ukázal priepastný kvalitatívny rozdiel medzi mladým, začínajúcim slovenským dejepisom umenia a českou kunsthistóriou, vetvou jednej z vtedy určujúcich umeleckohistorických škôl – viedenskej školy dejín umenia.

Autor prvých dejín slovenského výtvarného umenia – **Vladimír Wagner**, predložil roku 1938 na posúdenie oponentom, profesorovi Karlovej univerzity v Prahe, Antonínovi Matějčekovi a profesorovi brnenskej Masarykovej univerzity, Eugenovi Dostálovi ako habilitačný spis svoju roku 1936 knižne publikovanú prácu *Dve kapitoly zo stredovekého umenia na Slovensku*.[12] Prácu, ktorá syntetizovala výsledky dovtedajších Wagnerových výskumov o slovenskom gotickom sochárstve a maliarstve a ktorou sa tento všestranný slovenský kunsthistorik profiloval ako medievalista. Aj keď skromný a málo si dôverujúci Wagner nepočítal s úspechom, posudky oponentov boli skutočne zdrvujúce. Ako kunsthistorikovi sa mu v nich upierali akékoľvek predpoklady k samostatnej vedeckej práci. Antonín Matějček doslova napísal: „*...jen stať o vrcholně gotické plastice považuji za práci, o níž může býti řeč jako o práci záměru vědeckého. Význam a ceny práce habilitační nedosahuje však ani zdaleka, odpovídajíc toliko úrovni velmi průměrné a nedosti povedené disertace. Příspěvek k pozdněgotickému malířství považuji za pouhou improvisaci bez jakékoliv ceny vědecké.*"[13] Vladimír Wagner na celú záležitosť zareagoval tak, že svoju žiadosť o habilitáciu na bratislavskej univerzite stiahol.

O päť rokov mladší **Václav Mencl** (1905–1978), absolvent odboru architektúry na ČVUT v Prahe (absolvoval u profesora Antonína Engla), osobnostný i odborný profil ktorého významne usmernil kontakt s Josefom Cibulkom, ale predovšetkým s Vojtěchom Birnbaumom, bol v tomto strete hneď od začiatku váčším favoritom.[14] Bolo tomu tak hlavne preto, že Mencl na rozdiel od Wagnera pri svoje práci vždy dôsledne aplikoval metódu hĺbkovej formálnej analýzy výtvarného diela, ktorú im obom vštepoval ich spoločný učiteľ, Wickhoffov a Rieglov žiak Vojtěch Birnbaum. Metódu, autonómne implikujúcu presný a jasný písomný prejav. Ten sa stal jednou z hlavných Menclových predností a ním svojho staršieho kolegu jednoznačne predčil. Od Vladimíra Wagnera odlišovalo Mencla i jeho jednosmerné bádateľské zacielenie. Kým Wagner trieštil svoje sily a rozptyľoval sa takmer všetkým – písal o barokovej, ale i stredovekej architektúre, o slovenskom gotickom maliarstve a sochárstve, o modernom slovenskom výtvarnom umení, prekladal anglickú dramatickú spisbu, bol činný ako básnik, aktívne recenzoval bratislavskú divadelnú scénu[15] - Mencl využil osem rokov slovenského pôsobenia na sústredené, cieľavedomé štúdium slovenskej stredovekej architektúry. Preto mohol, vtedy ako tridsaťtriročný, v predloženom zozname publikovanej literatúry uviesť už štyri knihy a viac ako tridsať odborných článkov a recenzií.[16] Jednu z nich, *Stredoveká architektúra na Slovensku*, ktorá vyšla tlačou roku 1937, teda rok pred Menclovou žiadosťou, si Václav Mencl prihlásil ako habilitačnú prácu. V tomto prípade posudky profesorov Antonína Matějčeka a Eugena Dostála hýrili superlatívmi. Zdalo sa, že o budúcej hlave bratislavskej stolice dejín umenia a súčasne o ďalšom smere vývinu slovenskej kunsthistórie je rozhodnuté. Po skúške a prednáške na tému *Vznik pozdnej gotiky v Podunajsku*, ktorú Václav Mencl predniesol pred bratislavským profesorským zborom, mu bola roku 1938 udelená docentúra na Univerzite J.A. Komenského s tým, že s prednáškami začne v zimnom semestri školského roku 1938/39.[17] Rýchly spád udalostí, začiatok vojny a vznik Slovenského štátu však spôsobili, že Mencl sa musel vrátiť do Čiech a svoje pedagogické poslanie na Slovensku nenaplnil. Po viacročnej prestávke, v rámci ktorej sa mu podarilo v Čechách etablovať, sa síce koncom štyridsiatych rokov na bratislavskú univerzitu vrátil, avšak už bez väčších ambícií, len ako externý učiteľ.[18] Ťarcha zodpovednosti za ďalší osud slovenského dejepisu umenia nakoniec teda predsa len ostala na pleciach Vladimíra Wagnera. Naňho, ako na najstaršieho a najskúsenejšieho slovenského kunsthistorika sa roku 1947 s ponukou habilitácie na bratislavskej univerzite opätovne obrátili jej vtedajší vedúci akademickí činitelia. Wagner po dlhom váhaní súhlasil[19] a ako habilitačnú prácu znovu predložil svoju medievalistickú monografiu. Pozoruhodné bolo, že tentoraz bol posudok Antonína Matějčeka kladný. Wagner sa tak chtiac-nechtiac predsa len nakoniec stal riadnym docentom a roku 1948 aj mimoriadnym, v poradí druhým univerzitným profesorom dejín umenia na Slovensku. Tým sa kruh uzavrel a v rokoch 1949–1953 sa dlhoroční kolegovia a rivali opätovne stretali na spoločnom pracovisku, ktorým bola pre profesora Wagnera a docenta Mencla subkatedra dejín umenia na bratislavskej univerzite.[20]

Roku 1938 však neodišiel Václav Mencl sám. Spolu s ním sa do Čiech vrátila aj jeho manželka, spolupracovníčka a vtedy už naslovovzatá znalkyňa slovenskej architektúry, **Dobroslava Menclová** (1904–1978). Aj ona odviedla v prospech slovenského dejepisu umenia úctyhodný kus práce. Po počiatočnom váhaní medzi prácou pri obnove pamiatkovej architektúry, na ktorú ju predurčovalo jej technické vzdelanie a spontánny záujem o staré umenie[21] – a cestou privátnej bádateľky, kunsthistoričky, sa nakoniec, aj pod mužovým vplyvom, rozhodla pre umeleckohistorické štúdium slovenských architektonických pamiatok. V rokoch 1930–1938 vypublikovala na stránkach Slovenského staviteľa a Bratislavy rad panoramatických štúdií, v ktorých veľmi prehľadne a vzhľadom na vtedajší stav bádania aj exaktne zmapovala takmer celý slovenský architektonický pamiatkový fond. Výdatne jej v tom pomáhalo nielen školenie, aj aj znalosť maďarčiny a latinčiny, bez ktorej by bolo splnenie takejto náročnej úlohy sotva uskutočniteľné a ktorú zaiste oceňoval aj Václav Mencl, keďže ju sám nemal.

Rok 1938 však nebol významnou križovatkou len v živote týchto troch výrazných osobností slovenského dejepisu umenia. Rok 1938 si dobre zapamätal aj riaditeľ Východoslovenského múzea v Košiciach, Hofmanov vrstovník, **Josef Polák** (1886–1944). Vtedy sa totiž preňho ako pre Čecha a Žida skončilo takmer dvadsaťročné

neobyčajne plodné pôsobenie na Slovensku.[22] To, čo po ňom na poli kultúrnopropagačnom zostalo, udivuje dodnes. Tento pôvodným školením právnik, súčasne však neobyčajne talentovaný organizátor, vybavený naviac prirodzeným estetickým vkusom, sa značnou mierou zaslúžil o to, že Košice, tradične jedno zo stredísk maďarského umenia na našom území, zostali ešte dlho po prevrate mestom s najčulejším výtvarným ruchom. V zložitých spoločensko-politických pomeroch po roku 1919, ktoré sa v maďarských Košiciach prejavovali zvlášť vypuklo a pociťovali zvlášť citlivo, dokázal kozmopolitne cítiaci Polák v pomerne rýchlom slede pružne zorganizovať rad príťažlivých výstavných podujatí, svojou atraktívnosťou ojedinelých i v súvekom česko-slovenskom umeleckom kontexte. Začiatkom dvadsiatych rokov tu vystavovali napríklad Paul Klee, Otto Dix, Josef Šíma a iní. Pozoruhodná bola aj séria výstav súčasnej európskej grafiky. V rámci nej sa v rozpätí rokov 1933–1938 v Košiciach prezentovali grafické súbory takmer zo všetkých krajín Európy.[23] Košice si za miesto svojej prvej spoločnej výstavy vybrali aj Ľudo Fulla a Mikuláš Galanda, tu sa konala aj prvá súborná výstava diela Martina Benku, Konštantína Bauera, Františka Reichentála. Josef Polák sa nepriamo zasadil aj o vznik súkromnej grafickej školy Eugena Króna, keď verejnou aktivitou za Maďarskej komúny skompromitovanému Krónovi pomohol v Košiciach najprv získať povolenie k pobytu a potom aj otvoriť vlastnú školu.[24]

Polák preukázal i pozoruhodne dôvernú znalosť slovenského starého umenia. Už v roku 1925, teda ešte pred Vladimírom Wagnerom i Janom Hofmanom tlačou publikoval *Výtvarné umění na Slovensku*, vôbec prvý pokus o syntetický prehľad dejín slovenského výtvarného umenia u nás. O desať rokov neskôr ho v prepracovanej a rozšírenej podobe zaradil Zdeněk Wirth do Československej vlastivědy. Jozef Polák sa ním profiloval ako skutočne rozhľadený a erudovaný historik umenia. Túto reputáciu mu ešte viac upevnila jeho medievalistická štúdia o veľkom Ukrižovaní z triumfálneho oblúka košického dómu sv. Alžbety, publikovaná roku 1937 v pražskom Umění, ktorej výsledky ani neskoršie bádanie v zásade nevyvrátilo.[25]

Rok 1938 do tretice nepochybne utkvel v pamäti aj ďalšiemu príslušníkovi zakladateľskej generácie slovenského dejepisu umenia, **Jozefovi Cincíkovi** (1909–1992). Cincík, diplomovaný právnik, od roku 1935 vedúci umeleckého odboru Matice slovenskej v Martine v tomto roku na bratislavskej univerzite obhájil svoju doktorskú dizertačnú prácu. *Barokové freská Jeana Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku*[26] vyšli Cincíkovi aj knižne a stali sa jeho najznámejším dielom. Kus práce však Cincík odovzdal aj ako recenzent na stránkach martinských Slovenských pohľadov a na poli slovenskej výtvarnej kritiky. Ambiciózny Cincík, túžiaci po realizácii nielen na poli kunsthistorickom, ale aj ako grafik a ilustrátor, sa spolu s Rudolfom Klačkom zaslúžil o to, aby bola pri Matici slovenskej zriadená tlačiareň a založená prvá výtvarnovedne orientovaná knižná edícia na Slovensku – Knižnica výtvarného umenia. V rámci nej uzreli potom svetlo monografie o Martinovi Benkovi, Ľudovítovi Fullovi, syntetizujúca práca o slovenskom grafickom umení, ktoré si všestranný Cincík nielenže napísal, graficky upravil, ale aj sám vytlačil.[27] No aj jemu vojna a koniec Slovenského štátu výrazne pozmenili pracovné plány a životné osudy. Na základe svojej politickej exponovanosti musel roku 1945 emigrovať. Najprv do Rakúska, potom do Vatikánu a nakoniec do USA. Ešte predým však aspoň dekrétom získal to, o čo pred ním usilovali Vladimír Wagner a Václav Mencl – riadnu profesúru z dejín umenia na Slovenskej univerzite, ktorú mu udelil prezident Tiso.[28]

Bratislavská univerzita však v tridsiatych rokoch nebola jedinou vedeckou inštitúciou na Slovensku. Tou druhou, opozičnou „univerzitou", aj keď bez akademického štatútu, sa v predvojnovej dusivej politickej atmosfére stala Vedecká syntéza. Združenie mladých bratislavských intelektuálov, ktorí sa v spontánnej reakcii na radikálne obrodné snahy vo vedeckej metodológii, presadzované Viedenským krúžkom a pražským Lingvistickým krúžkom, ako aj na konzervativizmus a netvorivosť domácich oficiálnych koncepcií vedy, ako ich uplatňovala väčšina vtedajších renomovaných univerzitných profesorov, rozhodli slovenský vedecký a umelecký život zmeniť.[29]

K zakladajúcim členom Vedeckej syntézy roku 1937 popri Igorovi Hrušovskom, Mikulášovi Bakošovi, Michalovi Považanovi, Petrovi Bogatyrevovi patril aj kunsthistorik **Jaroslav Honza-Dubnický** (1916–1979). Ani on, rovnako ako Cincík sa nerozhodol pre dejiny umenia hneď od začiatku a ku kunsthistórii sa počas svojho štúdia na filozofickej fakulte postupne prepracovával.[30] Na zmenu v jeho profesionálnej orientácii okrem štrukturalisticky orientovaných bratislavských prednášok profesora Jana Mukařovského azda najviac vplýval umením predchnutý spoločenský život okolo Vedeckej syntézy, ktorého sa mladý Dubnický aktívne účastnil. Na spoločných posedeniach v kaviarni Metropol sa v kruhu umelcov, historikov a teoretikov neúnavne diskutovalo nielen o ruskom formalizme, štrukturalizme, ale aj o surrealizme a aktuálnych problémoch slovenskej kultúry. Tu za členmi Vedeckej syntézy, ale i za Petrom Matejkom, Jánom Mudrochom, Cypriánom Majerníkom, Jozefom Kostkom a ďalšími z času na čas prichádzal ako básnik, ale hlavne ako redaktor vtedajšej poprednej slovenskej umelecko-kultúrnej revue Elán, Ján Smrek. Práve na stránkach Elánu, ktorý patril spolu so Slovenskými pohľadmi a Slovenskými smermi kritickými a umeleckými k najčítanejším domácim kultúrne orientovaným časopisom, si Dubnický overoval svoje možnosti výtvarného kritika. V Eláne vyšla roku 1938 jeho štúdia *Pomníková horúčka na Slovensku*, zásadný príspevok slovenskej výtvarnej kritiky do celočeskoslovenskej diskusie o súvekých pomníkoch a o dva roky neskôr tamtiež Dubnického recenzia bratislavskej profilovej výstavy mladého Petra Matejku.[31]

Už z týchto prác bolo zrejmé, že Dubnický chápal dejepis umenia komplexnejšie ako väčšina jeho kolegov. Ako svojbytnú disciplínu v integrálnej trojjedinosti dejín, teórie a kritiky výtvarného umenia. Ako disciplínu, ktorá – ak má mať prívlastok vedná – musí nevyhnutne disponovať náležitým teoretickým zázemím, exaktným metodologickým aparátom, ako nevyhnutným predpokladom pre adekvátne postihnutie skúmaného materiálu. V tomto zmysle Dubnický, člen Vedeckej syntézy a žiak Jana Mukařovského pochopil možnosti, ktoré štrukturalizmus ako filozoficko-teoretická koncepcia poskytoval a pokúsil sa (tak ako v Čechách napríklad Pavel Kropáček, či Václav Richter) o jeho tvorivé využitie ako metódy dejín umenia.[32]

Na štrukturalistických teoretických základoch postavil Jaroslav Honza-Dubnický svoju ťažiskovú umelecko-historickú monografiu o ranobarokovom univerzitnom kostole v Trnave.[33] Štrukturalistické kritériá rozhodovali aj pri prehodnocovaní problémov súvekého dejepisu umenia v teoretickej štúdii *Základné pojmy a problémy súčasného dejepisu umenia*, prvom, skutočne exaktnom pokuse na poli výtvarnej teórie u nás, ktorý Dubnický publikoval znovu na stránkach Smrekovho Elánu.[34] Zo štrukturalistických pozícií vychádzal Dubnický aj pri glosovaní vtedajšieho slovenského výtvarného života. Príznačne zvlášť pozorne sledoval a reflektoval nástup mladej generácie slovenských absolventov pražských umeleckých škôl, združených okolo Vedeckej syntézy. Tvorbu Petra Matejku, Jána Mudrocha, Cypriána Majerníka, ale hlavne začiatky sochára Jozefa Kostku, ktorému po kratších statiach venoval samostatnú monografiu.

Ani Dubnický, rovnako ako Vladimír Wagner, Vojtech Tilkovský, Jozef Cincík, či Pavol Fodor, ktorí zo slovenskej strany tradične patrili k najaktívnejším komentátorom domáceho medzivojnového umeleckého diania, sa však neodhodlali k tomu, s čím roku 1931 za finančnej podpory košickej Kazinczyho spoločnosti odvážne prišiel **Kálmán Brogyáni** (1905). A síce napísať a tlačou publikovať prvú syntetickú výtvarno-kritickú prácu o súčasnom slovenskom modernom umení.[35] Bolo nepochybne paradoxné, že prvá kniha o súčasnom slovenskom maliarstve bola napísaná v maďarskom jazyku a že jej autor vyšiel zo stredu tzv. menšinových kritikov u nás. Príznačné dokonca do takej miery, že slovenská iniciatíva by bola bývala v tomto smere ešte väčším prekvapením. Ani nie tak s ohľadom na stupeň profesionality spomínaných slovenských kritikov, ako skôr so zreteľom na charakter problémov zaťažujúcich súvekú slovenskú umeleckú kritiku. Tým fundamentálnym, pred ktorý bola slovenská strana postavená a ktorý sa vlastne ani obísť nedal, bol v tridsiatych rokoch problém, čo pod slovenským umením vlastne rozumieť. Či inak povedané, čo je a čo nie je slovenské umenie. Teda vlastne otázka národného štýlu, ktorá patrila v súvekom európskom dejepise umenia k najaktuálnejším a ktorej bol roku 1933 venovaný aj 13. medzinárodný kunsthistorický kongres v Stockholme. Otázka, ktorú považovali teoretici spolupracujúci s maďarskými výtvarníkmi u nás z pochopiteľných dôvodov za vyriešenú. Slovenská výtvarná kritika stanovila za rozhodujúce kritérium slovenskosti v slovenskom modernom umení idealistický moment národného umeleckého výrazu ako prejavu tvorivosti slovenského ľudu a tradície jeho prostredia. Moment, ktorý slovenskému modernému umeniu dával historické oprávnenie, ktorý však súčasne zvádzal k hodnotovej preferencii námetu na úkor autonómnych výtvarno-estetických kvalít umelcovho prejavu a ktorý menovaných kritikov zradne, ale logicky dovádzal k oficiálnemu konzervatívnemu proklamovaniu akademického umenia a folklórneho naturalizmu.[36]

Brogyániho syntéza síce tiež nebola bez chýb, kolísala v akríbii a bola pripovrchná, ako sa v jej recenzii trefne poznamenávalo.[37] Aj tým, že za slovenskú modernú maľbu vydával Brogyáni takmer výlučne diela maďarských výtvarníkov u nás. Z európskych umeleckých vývinových súvislostí vychádzajúcim hodnotiacim stanoviskom autora predčila však tak práce Cincíkove, ako aj Wagnerove, vrátane jeho *Profilu slovenského výtvarného*

umenia, ktorý Wagner publikoval štyri roky po Brogyánim. Zo slovenskej strany jej v tomto zmysle mohli konkurovať vlastne iba články vtedy začínajúceho, o desiatku rokov mladšieho Jaroslava Honzu-Dubnického, ktoré svojimi štrukturalistickými teoretickými východiskami nacionálnu ideovú zakotvenosť vopred vylučovali. Do roku 1949, kedy vydal Pavol Fodor svoje *Súčasné slovenské maliarstvo*, to však bezpochyby bola najprogresívnejšia syntetická práca venovaná súčasnému slovenskému umeniu.

Na uprázdnené miesto titulárnej hlavnej magistrátnej tajomníčky po Gizele Weyde nastúpila v bratislavskom mestskom múzeu roku 1930 výnimočne znovu žena, **Alžbeta Mayerová** (1905–1973). S jej predchodkyňou ju spájal dvojdomý charakter vzdelania. Rovnako ako kedysi Weydeová študovala i Alžbeta Mayerová výtvarné umenie najprv aktívne. V súkromnej maliarskej škole Gustáva Mallého a potom na viedenskej umeleckopriemyselnej akadémii. Školenie z dejín umenia dostala tiež vo Viedni, u profesora Hansa Tietzeho a ako jedna z mála kunsthistorikov pôsobiacich v období medzi dvomi vojnami na Slovensku navštevovala aj bratislavské prednášky dejín umenia u profesora Františka Žákavca.

Rovnako ako kedysi Weydeovej, nebolo však ani Alžbete Mayerovej umožnené, aby toto dobré školenie hneď v začiatkoch svojej profesionálnej kariéry patrične zúročila. Po krátkom intermezze, kedy ju plne zamestnala práca spojená s katalogizovaním bohatých zbierok bratislavského mestského múzea, nasledovalo roku 1936 odsunutie na miesto kronikárky mesta. Mayerová si po rokoch na to takto spomínala: „*...Prišla som do múzea po odchode skvelej dr. Gizely Weydeovej, ktorá prvý raz zhodnotila zbierky z umeleckohistorického hľadiska... Zaujímavý materiál Mestského múzea ma priam lákal k vzrušujúcej štýlovo-kritickej metóde dejepisu umenia. Podarilo sa mi nájsť bohaté súvislosti umeleckej afinity, ako aj mnohoraké styčné body bratislavského umenia s rakúskym umením. Nezvyčajne krásna keramická zbierka múzea s unikátmi habánskej a holíčskej majoliky umožnili mi dokončiť veľkú, takmer štyristostránkovú dizertačnú prácu... môj pracovný pomer u mesta sa postupne zhoršoval. Dodnes si neviem vysvetliť príčinu, lebo môj pracovný výkon sa rok čo rok zvyšoval a poverili ma napísaním časti Československej vlastivedy, výpomocou v Zemskej galérii v Brne... každoročnými niekoľkomesačnými inštalačnými a vedeckými prácami v Martine... Napokon ma z múzea preradili do novozaloženého oddelenia Mestských vedeckých ústavov, kde mi pripadlo viesť kroniku mesta...*"[38]

Svojich privátnych ambíciií sa Alžbeta Mayerová síce nevzdala, jej vedecké plány však za zmenených okolností nadobudli nový, univerzálnejší rozmer. Nezameriavala sa už výlučne iba na problematiku bratislavského barokového maliarstva, ale prinajmenšom rovnakú pozornosť začala venovať aj výstavnej činnosti a muzeálnym expónatom, s ktorými v martinskom múzeu prichádzala do styku. V jej bibliografii za roky 1930–1940 tak vedľa seba figurujú exaktné štúdie o baroku, gotike, umení 19. storočia, state o slovenskom ľudovom umení, umeleckom remesle, glosy výstav súvekých slovenských výtvarníkov, rovnako ako osvetové články s ideovopopularizačným poslaním.[39] Chod slovenského medzivojnového dejepisu umenia výraznejšie neovplyvnili, signalizovali však, že na jeho scénu vstúpila osobnosť, vyznačujúca sa encyklopedickou erudovanosťou a zmyslom pre vysoký stupeň pracovnej profesionality.

Obraz slovenskej kunsthistórie medzi dvomi vojnami by však nebol úplný, ak by sme opomenuli tú jej významnú zložku, ktorá už koncom 19. storočia zviedla, hoci neúspešne, zápas o konštituovanie slovenského dejepisu umenia ako národnej vednej disciplíny. Zložku, ktorá tvorila organický predstupeň vedeckej fázy vo väčšine národných dejepisov umenia a ktorej sa v slovenskom prípade dostalo v minulosti len málo priestoru a príležitostí. V tomto zmysle vlastivedne orientované práce Valéra Zavarského, Vojtecha Wicka, ale hlavne profesora bohosloveckého učilišťa Spišskej diecézy, **Jozefa Špirka**,[40] vypĺňali medzeru, ktorá v dejinách slovenskej kunsthistórie i napriek úsiliu slovenských národovcov bola, a do jej medzivojnovej vývinovej etapy vlastne nepatrili. To sčasti vysvetľuje nedostatok akríbie, pojmovú neujasnenosť a hlavne metodickú nekoncepčnosť, ktorými sa diela uvedených autorov vyznačovali a ktorými sa súčasne zreteľne odlišovali od vedecky zacielenej spisby zakladateľskej generácie slovenských historikov umenia.

Tá sa na konci tridsiatych rokov mohla spoliehať už len na vlastné sily. Rozšírená o mladších, Júliusa Kálmána a Karola Vaculíka, však už mala z čoho vychádzať. Napísané boli prvé syntetické dejiny slovenského výtvarného umenia (dokonca dvoje, z pera Vladimíra Wagnera a Jana Hofmana), uskutočnili sa prvé pokusy o zhrnutie umeleckohistorického výskumu v oblasti slovenskej stredovekej architektúry, maliarstva i sochárstva, barokovej architektúry i maľby, slovenského ľudového umenia. Dynamickú scénu slovenského moderného výtvarného umenia približovali profilové články a monografie o jej

čelných predstaviteľoch. Všetko práce, ktoré neodrážali ani tak umelecko-historické stanoviská a koncepcie ich autorov – o tých tu v explicitne formulovanej podobe, azda až na Václava Mencla a Jaroslava Honzu-Dubnického vlastne ani hovoriť nemožno. Skôr vypovedali o atmosfére doby, v ktorej títo žili, o podmienkach, za akých pracovali, ľudských krédach, ktorými sa riadili, cieľoch, ktoré sledovali. Preto ak slovenská medzivojnová kunsthistória má svoje dejiny, tak skôr než dejiny umeleckohistorických ideí a doktrín sú tieto dejinami úporných snažení hŕstky zanietených intelektuálov s veľmi konkrétnymi a často pohnutými ľudskými osudmi. A na tom sa vlastne dodnes ani tak veľa nezmenilo.

---

[1] Porovnaj VÁROSS, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945*. Bratislava 1960, s.32 a n.; – tiež ŠTRAUS, T.: *Od lokálnej kultúry k formovaniu celonárodného centra*. Slovenské pohľady, 1990, č.5, s.25 a ďal.

[2] K životu a dielu Františka Žákavca bližšie WIRTH, Z.: *PhDr. František Žákavec 23.2.1978 – 25.12.1937*. Bratislava, 11, 1937, č.4, s.418 a n.; – Dr.A.G.M. (A. Güntherová-Mayerová): *Univ.prof.Dr. František Žákavec*. Sborník muzeálnej slovenskej spoločnosti, 31, 1937, s.204 a n.; – DOSTÁL, E.: *František Žákavec*. Naše věda, 19, 1938, s.148 a n.; – ŠUSTA, J.: *Za Františkem Žákavcem*. Umění, 11, 1938, s.165 a n.; – NOVÁK, A.: *František Žákavec, spisovatel*. Umění, 11, 1938, s.175 a n.; – KROPÁČKOVÁ, M. – KROPÁČEK, P.: *Data o životě a literárním díle Františka Žákavce*. Umění, 11, 1938, s.239 a n.; – ROČÁKOVÁ, E.: heslo *František Žákavec*, In: Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975, s.587 a n.; – *Univerzita Komenského. Prehľad profesorov 1919–1966*. Bratislava 1968 – HLAVÁČEK, L.: *Strážce výtvarné tradice*. Umění, 27, 1979, č.2, s.89 a n.; – ŠVÁCHA, R.: *Vývoj dějepisu umění 1*. Panorama, 1980, č.1, s.21; – HLAVÁČEK, L.: *František Žákavec*. In: Kapitoly z českého dějepisu umění II. Praha 1987, s.139 a n.

[3] Stanovy seminára pre dejiny umenia Univerzity Komenského v Bratislave. (Osobný spis profesora Františka Žákavca v archíve Filozofickej fakulty UK v Bratislave).

[4] Porovnaj rozsiahlu bibliografiu Františka Žákavca, ktorú so svojou matkou zostavil a v Umění roku 1938 publikoval Pavel Kropáček (c.d. v pozn.2).

[5] Z posudku komisie, ustanovenej pri príležitosti Žákavcovej habilitácie, datovanom 26. června 1923. Ako habilitačnú prácu predložil F. Žákavec monografiu *Dílo Josefa Mánesa. Lid československý*, publikovanú v Prahe v tom istom roku. (Osobný spis profesora Františka Žákavca v archíve FF UK v Bratislave).

[6] Dr.A.G.M.: c.d. v pozn.2, s.204 a n.

[7] ŽÁKAVEC, F.: *Dílo Dušana Jurkoviče*. Praha 1929. O Jurkovičovej architektonickej tvorbe tiež ŽÁKAVEC, F.: *Kořeny díla Jurkovičova*. Bratislava, 2, 1928, s.126 a n.; – Ten istý: *Dva Jurkovičovy národní domy slovenské (Příspěvek k dějinám slovenské architektury)*. Slovenské pohľady, 45, 1929, s.10–11. K Jurkovičovej monografii sa kriticky vyjadril už v roku 1938 Arne Novák: „...Výdatněji než v jiných autorových spisech postup genetický a popisný zastiňuje metodu kritického hodnocení; a František Žákavec se skoro stále ztotožňuje s Jurkovičem, přijímaje i bráni jeho intence, aniž rozlišuje zda se záměr kryl s provedením; obranně propagační tón převládá. Kniha o Jurkovičovi byla pro pisatele celkem episodou." (NOVÁK, A.: c.d. v pozn.2, s.181).

[8] Český historik umenia Jan Hofman (pseud. J. Dvořák, J.F. Dvořák, Jan Ješek Hofman, Ješek Hofman) je v slovenskom dejepise umenia doposiaľ neprávom opomínanou osobnosťou. A to i napriek tomu, že na Slovensku prežil a slovenskej kunsthistórii zasvätil dvadsať najplodnejších rokov svojho života. Priekopnícku úlohu zohralo tak jeho *Staré umění na Slovensku* (1930), prvý pokus o syntetický obraz dejín slovenského výtvarného umenia, ako aj Hofmanove pamiatkárske práce. Za všetky spomeňme aspoň *Ochrana památek* (1921) a *Stavebné dejiny Bratislavy* (1929), prvú prácu väčšieho rozsahu o otázkach pamiatkárskeho urbanizmu na Slovensku. – O Janovi Hofmanovi bližšie: *dr.Jan Hofman (1883–1944)*. Umění, 16, 1944–1945, s.316; – JANKOVIČ, V.: *Dejiny pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v rokoch 1850–1950*. Monumentorum tutela. Ochrana pamiatok 10, Bratislava 1973, s.35 a n.; – Ten istý: *Kapitoly z dejín pamiatkovej starostlivosti na Slovensku*. Pamiatky a príroda, 1976, č.4, s.36 a n.; – BAKOŠ, J.: *Situácia dejepisu umenia na Slovensku*. Analekta 7/1979, Bratislava 1984, s.166 a n.; – GULDAN, P.: *Názory na ochranu pamiatok v medzivojnovom období*. Bratislava, 12, 1985, č.4, s.8 a n.; – VALACHOVIČ, P.: *Zabudnuté výročie Jana Hofmana*. Múzeum, 31, 1986, č.4, s.54–59; – *Slovenský biografický slovník II*. Martin 1987, s.353 a n.; – LIPTÁK, Ľ.: *Múzeá a historiografia na Slovensku v rokoch 1918–1945*. Zborník SNM, 83, História 29, 1989, s.217–221; – CIULISOVÁ, I.: *Jan Hofman a slovenská pamiatková starostlivosť*. Pamiatky a múzeá, 1993, č.2, s.38–39.

[9] Gizela Weyde študovala výtvarné umenie najprv aktívne na umeleckej akadémii v Budapešti (prof. Krener, Bosznay, Nogrády). V štúdiách pokračovala na mníchovskej univerzite (prof. Wölflin, Wollers, Biosing, Frankl). Absolvovala roku 1921 v odbore archeológia (prof. Reisch a Löwy) a dejepis umenia (prof. Max Dvořák) vo Viedni. – Pozri: *Fünfzig Jahre Pressburger Kunstverein 1884–1934*. Bratislava 1934, s.13; – VÁROSS, M.: c.d. v pozn.1, s.283; – *100 rokov mestského múzea v Bratislave 1868–1968*. Bratislava 1968, s.299–301; – MENCL, V.: *Ako sme začínali*. Pamiatky a príroda, 1976, č.2, s.42; – *Slovenský biografický slovník III*. Martin 1989, s.396 a n.; – CIULISOVÁ, I.: *Gizela Weyde a ochrana bratislavských pamiatok* (rkp.).

[10] Z nich vynikajú najmä LEWEKE-WEYDE, G.: *Die 200 jährige Dreifaltigkeitskirche in Pressburg*. Bratislava 1925 – *Barocke Altargemälde in Pressburger Kirchen*. Forum 5, 1935, s.89 a n.; – *Pressburger Baumeister der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts*. Pressburg 1930 – *Weniger bekannte Pressburger Bildhauer I*. Forum 7, 1937, s.18 a n.; – *Weniger bekannte Pressburger Bildhauer II*. Forum 8, 1938, s.113 a n.

[11] Napríklad WEYDE, G.: *A podolini szt.Katalin-szobor helyrállítása*. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve 6, 1929–1930, s.232 a n.; – Tá istá: *Ist Denkmalpflege Romantik?* Forum 3, 1933, s.22

a n.; – O projekte súpisu bratislavských pamiatok porov. JANKOVIČ, V.: *Dejiny...* (c.d. v pozn.8), s.39.

[12] WAGNER, V.: *Dve kapitoly zo stredovekého umenia na Slovensku*. Turč. Sv.Martin 1936.

[13] Posudok prof. Antonína Matějčeka zo dňa 30. apríla 1938. (Osobný spis prof. Vladimíra Wagnera v archíve FF UK v Bratislave).

[14] O živote a diele Václava Mencla bližšie pojednávajú: MIKURA, J.: *V. Mencl*. Umění, 13, 1965, č.4, s.432 a n.; – DVOŘÁKOVÁ, V.: *Jako by to bylo včera. Pocta Václavu Menclovi k sedmdesátinám*. Umění, 23, 1975, s.444 a n.; – JANKOVIČ, V.: *Dejiny...* (c.d. v pozn.8), s.45; – Ten istý: *Kapitoly z dejín...* (c.d. v pozn.8), s.38; – BAKOŠ, J.: c.d. v pozn.8, s.56 a ďal.; – J.K.: *Václav Mencl (1905–1978), Dobroslava Menclová (1904–1978)*. Vlastivedný časopis, 28, 1979, č.2, s.95 a n.; – HOBZEK, J.: *In memoriam Václava Mencla. 16.1.1905 Plzeň – 27.7.1978 Sušice*. Památky a příroda, 1979, č.4, s.93; – KAHOUN, K.: *Václav Mencl (K súčasnosti a tradíciám výchovy slovenských teoretikov a historikov umenia)*. Výtvarný život, 29, 1984, č.6, s.17; – Ten istý: *Syntetik dejín našej architektúry*. Pravda, 15.1.1985; – BAKOŠ, J.: *Český dejepis umenia a Slovensko*. Umění, 34, 1986, č.3, s.211 a n.; – DVOŘÁKOVÁ, V.: *Václav Mencl*. In: Kapitoly z českého dějepisu umění II. Praha 1987, s.317 a n.

[15] O živote a diele Vladimíra Wagnera bližšie hlavne: KÁLMÁN, J.: *Evidencia neuzavretého diela. Cesta Dr. Vladimíra Wagnera od poézie k dejinám umenia*. Elán, 10, 1940, s.5; – GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: *Vladimír Wagner (1900–1955)*. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s.9 a n.; – *Umenie dávne i nedávne. Výber z diela Vladimíra Wagnera*. Bratislava 1972 (úvodná štúdia od Karola KAHOUNA); – ŠVÁCHA, R.: *Vladimír Wagner (1900–1955)*, c.d. v pozn.2, s.22–23; – KÁLMÁN, J. – PISOŇ, Š.: *Univ.prof. dr.Vladimír Wagner 27.1.1900 –.18.3.1955*. Pamiatky a múzeá, 4, 1955, č.2, s.86–88; – KÁLMÁN, J.: *Vladimír Wagner*. Výtvarný život, 27, 1982, č.7, s.22–23; – Spis s časťou literárnej pozostalosti V. Wagnera (Archív výtvarného umenia v SNG v Bratislave).

[16] Bibliografia Václava Mencla – príloha k žiadosti k habilitačnému konaniu. (Osobný spis doc. Václava Mencla v archíve FF UK v Bratislave).

[17] V prvých štyroch semestroch chcel Václav Mencl prednášať: Prvý semester: Umenie starokresťanské a ranostredoveké; druhý semester: Vývoj európskej architektúry v dobe románskej, Slovensko v dobe románskej; tretí semester: Vývoj európskej architektúry v dobe gotickej, Slovensko v dobe gotickej; štvrtý semester: Stavebný vývoj miest vo Francúzsku, Nemecku a Taliansku, Stredoveké mestá slovenské. – Študijný plán predložený Václavom Menclom dekanstvu FF UK v Bratislave zo dňa 29.3.1938. (Osobný spis doc. Václava Mencla v archíve FF UK v Bratislave).

[18] KAHOUN, K.: c.d. v pozn.14, s.18. Václav Mencl externe prednášal na FF UK v Bratislave v rokoch 1949–1953.

[19] Wagner ponuku prednášať v seminári dejín umenia na bratislavskej univerzite odmietal. Vedeniu Filozofickej fakulty namiesto seba doporučoval Vojtěcha Volavku. O tom, či jednania s týmto českým historikom umenia vôbec prebehli, nevieme. Wagner začal s prednáškami v apríli 1947 a systematickejšie až v školskom roku 1950/51. (Osobný spis prof. Vladimíra Wagnera v archíve FF UK v Bratislave).

[20] Popri V. Wagnerovi a V. Menclovi na bratislavskej univerzite dejiny umenia v päťdesiatych rokoch externe prednášali Jiří Kostka, Alžbeta Güntherová-Mayerová (od roku 1955) a Marian Váross. (Osobný spis prof. Vladimíra Wagnera v archíve FF UK v Bratislave).

[21] K najvýznamnejším slovenským pamiatkárskym projektom Dobroslavy Menclovej patril projekt obnovy tzv. Pribinovho kostola na nitrianskom hrade z rokov 1930–1933. Do dejín slovenskej pamiatkovej starostlivosti sa zapísal ako prvý, priekopnícky pokus o uplatnenie princípov syntetickej pamiatkovej metódy vo vzťahu k stredovekej stavebnej pamiatke. – CIULISOVÁ, I.: *Obnova pamiatok stredovekej sakrálnej architektúry Slovenska do roku 1945* (rkp.).

[22] Po odchode z Košíc pôsobil Josef Polák najprv vo Fotomeračskom ústave v Prahe (1938–1942), potom ako riaditeľ tamojšieho Židovského múzea (1942–1944). Zomrel roku 1944 v Auschwitz-Birkenau. Pozri: *Slovenský biografický slovník IV*. Martin 1990, s.503 a n.

[23] V rámci výstavníckeho projektu venovanému modernej európskej grafike Josef Polák zorganizoval a komisársky pripravil spolu dvadsaťjeden profilových výstav súvekého európskeho grafického umenia. Sériu otvorila roku 1933 výstava fínskej grafiky. Nasledovala grafika z Bulharska, Estónska, Talianska, Nórska, Anglicka, Belgicka, Nizozemska, Rakúska, Španielska, Švajčiarska, Grécka a ďalších krajín Európy. – SABOL, E.: *Katalógy košických výstav do roku 1955*. Košice 1956 – Pozri tiež: KLEIN, G.: *Prehľad výstavnej činnosti Východoslovenského múzea v rokoch 1919–1938*. Múzeum, 17, 1972, č.3, s.194–198.

[24] VÁROSS, M.: c.d. v pozn.1, s.16.

[25] POLÁK, J.: *Výtvarné umění na Slovensku*. In: Slovenská čítanka, Praha 1925 – Ten istý: *Košická skupina pod křížem*. Umění, 1936–1937, s.172–177; – *Československá vlastivěda VIII. (Umění)*. Praha 1935.

[26] CINCÍK, J.: *Barokové freská J.J. Chamanta a A.F. Maulbertscha na Slovensku*. Turč. Sv.Martin 1938.

[27] CINCÍK, J.: *Martin Benka*. Bratislava 1935 – Ten istý: *Grafika Ľuda Fullu*. Turč. Sv.Martin 1944 – Ten istý: *Slovenské grafické umenie*. Turč. Sv.Martin 1944.

[28] Heslo Jozef Cincík v *Literárnom almanachu Slováka v Amerike* z roku 1967, s.126–127; – BAKOŠ, J.: c.d. v pozn.8, s.59 a n.; – *Účasť Matice slovenskej na historickom výskume Slovenska 1919–1953*. Martin 1986, s.197–198.

[29] Sugestívne si po rokoch na túto dobu spomínal jeden zo zakladajúcich členov Syntézy, filozof Igor Hrušovský: „...V polovici tridsiatych rokov nastal u nás výrazný prelom v oblasti umeleckej tvorby a teoretickej aktivity. Nastupujúca generácia slovenskej inteligencie sa v podmienkach týchto čias v mnohých ohľadoch vzdáva tak tradovaných estetických prístupov, nie bez podnetov európskej umeleckej avantgardy, ako aj často oficiálnych koncepcií vedy uplatňovaných na bratislavskej univerzite – nie bez podnetov vychádzajúcich z teoretických a metodologických úsilí modernej a progresívnej svetovej vedy. Toto uvoľňovanie prejavilo sa vo vzácnej solidarite iniciátorov nových ašpirácií. K tejto zhode isteže prispela dusivá politická a kultúrna atmosféra, ktorá doľahla aj na nás po nástupe nacizmu roku 1933. – HRUŠOVSKÝ, I.: *Rozpomienky a úvahy. Avantgarda 1938*. Slovenské pohľady, 94, 1978, č.8, s.37. O Spolku pre Vedeckú syntézu pozri tiež HRUŠOVSKÝ, I.: *Spolok pre vedeckú syntézu v Bratislave*. Slovenské smery umelecké a kritické, 5, 1937, s.76 a n.; – BAKOŠ, M.: *Avantgarda 38*. Bratislava 1969 – POPOVIČ, V.: *Štrukturalizmus v slovenskej vede (1931–1939). Dejiny – Texty – Bibliografia*. Martin 1970 – *Avantgarda 38. Spolok pre vedeckú syntézu v Bratislave. (K problému výskumu historického vedomia v medzivojnovom období na Slovensku)*. Bratislava 1987.

[30] Dubnický študoval a na bratislavskej univerzite aj absolvoval históriu a francúzsky jazyk. Nepriamo bol k takejto voľbe donútený, keďže roku 1936, kedy do Bratislavy prichádza, sa tu už dejiny umenia neprednášali. – CIULISOVÁ, I.: *Štrukturalista Jaroslav Dubnický a slovenský dejepis umenia*. In: Česko-slovenský štrukturalizmus a viedenský scientizmus. Zborník referátov z konferencie. Bratislava 1992, s.194–204.

[31] HONZA, J.: *Pomníková horúčka na Slovensku*. Elán, 8, 1938, č.10, s.7; – Ten istý: *Výstava Petra Matejku v bratislavskom Dome umenia*. Elán, 9, 1940, č.2, s.15–16.

[32] Kostru Dubnického štrukturálnej metódy tvorili evolucionizmus viedenskej školy dejín umenia a český štrukturalizmus. Táto kombinácia však nemala charakter mechanickej aplikácie. Dubnický oprostil rieglovský evolucionizmus od idealistického „Kunstwollen" a za hybnú silu vývinu umenia označil dialektický princíp formovej autonómie. Štrukturalistická téza o sociálnofunkčnej zakotvenosti vývojovej imanencie dala potom tejto formovej autonómii sociologický rámec. – CIULISOVÁ, I.: c.d. v pozn.30, s.198; – Pozri tiež BAKOŠ, J.: c.d. v pozn.8, s.70 a n.

[33] DUBNICKÝ, J.: *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*. Bratislava 1948. Bola to pôvodne doktorská dizertačná práca, ktorú Jaroslav Honza-Dubnický obhájil roku 1944 na FF SU v Bratislave pod názvom *Univerzitný kostol sv.Jána Krstiteľa v Trnave*. – ĎUROVČÍK, Š.: *Bibliografia dizertačných a diplomových prác obhájených na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave za roky 1922–1962*. Martin 1963, s.209.

[34] HONZA, J.: *Základné pojmy a problémy súčasného dejepisu umenia*. Elán, 2, 1940, č.4, s.1 a n.; – Štúdia bola koncipovaná ako polemika s teoretickým vystúpením Jozefa CINCÍKA: *Novému výtvarnému umeniu. Pojmy a pohľady*. Slovenské pohľady, 56, 1940, s.582 a n.; Dubnický, opierajúc sa o stať Jana MUKAŘOVSKÉHO: *Individuum v umění* (1937), v nej podrobil kritike psychologizmus a individualizmus, o ktoré sa Cincík pri svojej práci opieral.

[35] BROGYÁNI, K.: *Festőművészet Szlovenszkón*. Košice 1931. Z kratších Brogyániho štúdií pozri napríklad: *Neue Wege slowakischer Malerei*. Forum, 1, 1931, s.160 a n.; – *A szlovenszkói kisebbségi képzőművészet új fejesete előtt*. Forum, 1, 1931, s.27 a n.; – K dielu K. Brogyániho bližšie: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Rast a úlohy umeleckohistorickej vedy na Slovensku. K 10. výročiu založenia Kabinetu teórie a dejín umenia SAV*. Umění, 11, 1963, s.402; – SAUČIN, L.: *Veda o výtvarnom umení na Slovensku. Prehľad jej vývinu a problémov*. Výtvarný život, 13, 1968, č.8, s.342 a n.; – ŠTRAUS, T.: c.d. v pozn.1, s.31 a n.

[36] O slovenskej medzivojnovej výtvarnej kritike bližšie JANČI, Z.: *Slovenská výtvarná kritika 1919–1938*. Estetika, 22, 1985, č.4, s.218 a n.; – Ten istý: *Kapitolky zo slovenskej medzivojnovej výtvarnej kritiky*. Výtvarný život, 30, 1985, č.6, s.46–48.

[37] Z: *Koloman Brogyáni: Maliarstvo na Slovensku*. Slovenské pohľady, 48, 1932, s.202–203.

[38] *100 rokov mestského múzea v Bratislave 1868–1968*, c.d. v pozn.9, s.308–309. – K životným osudom A. Güntherovej pozri hlavne: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: úvodná štúdia vo výbere z diela A. Güntherovej-Mayerovej *Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska*. Bratislava 1975, s.5–13; – LUXOVÁ, V.: *Doc. PhDr. Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905–1973)*. Ars 1975/76, č.1–4, s.330; – KUBIČKOVÁ, K.: *Alžbeta Güntherová-Mayerová*. Výtvarný život, 28, 1983, č.1, s.18–19.

[39] KRESÁK, F. – ZÁVADOVÁ, K.: *Bibliografia prác A.Güntherovej-Mayerovej*. Ars 1975/76, č.1–4, s.333 a n.

[40] K najvýznamnejším prácam Jozefa ŠPIRKA patria: *Umeleckohistorické pamiatky na Spiši, 1. Architektúra*. Spišská Kapitula 1936 – *Husiti, jiskrovci a bratríci v dejinách Spiša (1431–1462)*. Levoča 1937 – *Starý kláštor minoritov v Levoči*. Turč. Sv.Martin 1940 – *Výtvarné pamiatky Spišskej Kapituly*. Martin 1943.

[41] Bližšie CIULISOVÁ, I.: *K začiatkom umeleckohistorického záujmu o stredoveké stavebné pamiatky na Slovensku*. In: Ars. Úloha pamiatky. Bratislava 1990, s.23 a n.

Die slowakische Kunstgeschichtsschreibung 1919 – 1938

Die Studie erfaßt die wissenschaftlichen Anfänge und die sukzessive Formierung der slowakischen Kunstgeschichte als eine selbständige wissenschaftliche Disziplin. Vor dem kulturhistorischen Hintergrund der I. Tschechoslowakischen Republik wird hier die Gründung und der Gang jener Institutionen und Vereine verfolgt, die in verschiedenen Formen mit der Kunstgeschichte verbunden waren (Seminar für Kunstgeschichte der PF der Komenský-Universität in Bratislava, Staatliches Referat für den Denkmalschutz, Städtisches Museum in Bratislava und Košice, Verein Wissenschaftliche Synthese, Matica slovenská). Es werden die Tätigkeit und die Schicksale ihrer führenden Protagonisten, der Gründergeneration der slowakischen Kunstgeschichte vorgestellt: abgehandelt wird über die tschechischen Kunsthistoriker F. Žákavec, J. Hofman, V. Mencl, D. Menclová und J. Polák, die in der Slowakei die durch den Mangel an heimischen Fachleuten vorhandene Lücke füllten, sowie auch über die slowakischen Kunsthistoriker und -kritiker G. Weyde, V. Wagner, A. Mayerová, J. Cincík und J. Dubnický. Aus der Feder der Gründergeneration entstammte die erste synthetische Geschichte der slowakischen bildenden Kunst (sogar zweifach, von Vladimír Wagner und Jan Hofman). Auf sie sind die ersten Versuche um eine Synhese der kunsthistorischen Forschung auf dem Gebiet der mittelalterlichen Architektur, Malerei und Bildhauerei (V. Mencl, V. Wagner), der Barockarchitektur und -malerei (V. Wagner, G. Weyde, A. Mayerová, J. Dubnický), der slowakischen Volkskunst (A. Mayerová) zurückzuführen. Jozef Cincík, Jaroslav Dubnický, Vojtech Tilkovský und weitere boten wieder einen grundlegenden Überblick über die bildkünstlerische Avantgarde der Zwischenkriegsperiode. Josef Polák, der Direktor des Museums in Košice, stellte als Kurator unter Beweis, daß auch aus einer kleinen mitteleuropäischen Stadt ein attraktives Zentrum der bildenden Kunst von europäischem Format geschaffen werden kann. Der Strukturalist Jaroslav Honza Dubnický bemühte sich um eine schöpferische Nutzung des Strukturalismus als Methode der Kunstgeschichte. Es bleibt jedoch auch eine Tatsache, daß einige Arbeiten der slowakischen Kunstgeschichte der Zwischenkriegsperiode durch mangelnde Begriffsschärfe, einen Mangel an methodischer Konzeption und an Akribie gekennzeichnet waren. Sie erfüllten jedoch ihre historische Pionieraufgabe. Sie zeigten, daß die Slowakei über ein eigenes wissenschaftliches Hinterland von Historikern, Kritikern und Theoretikern der bildenden Kunst verfügt.

František Portenhauser – bratislavský staviteľ 1. polovice 18. storočia

MÁRIA PÖTZL-MALÍKOVÁ

Dejiny barokovej architektúry Bratislavy majú v 18. storočí dve výrazne sa odlišujúce obdobia. V prvej polovici storočia jednoznačne dominujú sakrálne stavby, kostoly a kláštory, ktorých najvýznamnejšími mecénmi sú ostrihomskí arcibiskupi a prímasi Uhorska, v druhej polovici je ťažisko na profánnej architektúre, na palácoch a verejných stavbách. Z uhorských prímasov vystupuje do popredia ako dôležitý objednávateľ len Jozef Batthyány, je však príznačné pre zmenu doby, že dáva stavať nie novú cirkevnú budovu, ale vlastný palác.

Paralelne s týmto rozdielom, ktorý odzrkadľuje všeobecný historický vývoj a neobmedzuje sa preto len na architektúru Bratislavy, môžeme vybadať medzi oboma polovicami storočia aj iný rozdiel, ktorý už nie je v takom jasnom kauzálnom súvise s historickou skutočnosťou. Týka sa stavu bádania o oboch obdobiach. Kým v druhej polovici storočia máme pomerne dobré konkrétne znalosti o domácich staviteľoch a ich dielach, nevieme o ich predchodcoch v prvej polovici storočia takmer nič. V literatúre bývajú paušálne charakterizovaní ako „periférni eklektici Viedne",[1] hoci ich vzťah k tomuto veľkému umeleckému centru bol iste podobný, ako u známych bratislavských staviteľov druhej polovice 18. storočia.

Jednou z popredných postáv bratislavského staviteľstva prvej polovice 18. storočia je František Portenhauser. Naše znalosti o ňom sa doteraz obmedzovali len na niekoľko stručných údajov, čerpaných z archívneho materiálu. Do povedomia historikov umenia sa dostal až v 70. rokoch tohto storočia v prácach slovníkového charakteru od Anny Petrovej-Pleskotovej a Pavla Horvátha.[2] Údaje o Portenhauserovej činnosti v službách rodu Pálffyovcov priniesol v poslednom čase Kuno Schumacher.[3] Zachované pramene nám však poskytujú množstvo ďalších dôležitých dát o jeho súkromnom živote, jeho sociálnom zaradení a o budovách, ktoré postavil, alebo sa podieľal na ich vzniku.

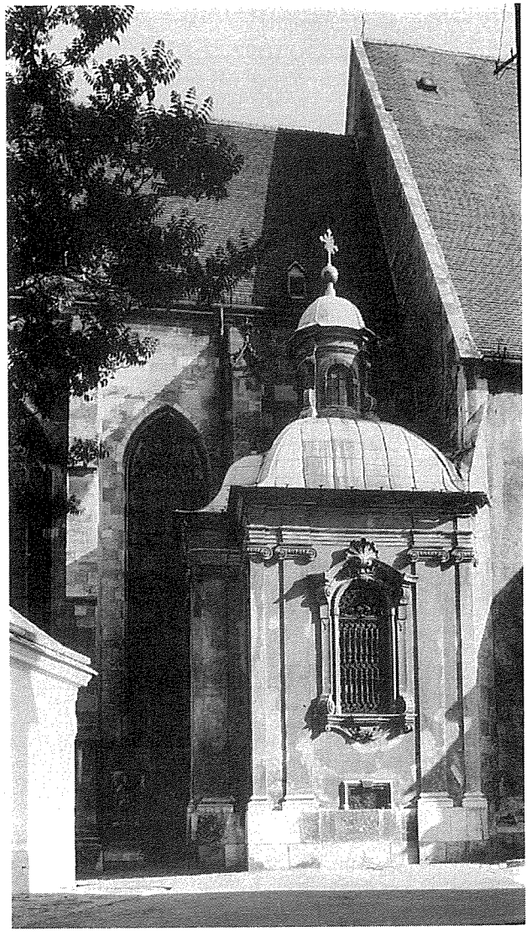
Prvé záznamy o Portenhauserovej prítomnosti v meste sme našli v matrikách fary sv.Martina. Dňa 25. januára 1700 sa tu oženil s Uršulou Spikerovou,[4] 14. novembra 1701 niesol ku krstu svoje prvé dieťa, dcéru Máriu Alžbetu. Krstným otcom bol iný murár, Andrej Eigler (Aygler).[5] Dňa 5. februára 1702 bol Portenhauser svedkom pri sobáši.[6] Vo všetkých týchto záznamoch sa uvádza ako murár, poťažne murársky tovariš, majstrom sa teda stal až neskoršie.

Veľkým medzníkom v Portenhauserovom živote sa stal rok 1713. V meste vtedy zúril mor a jednou z početných obetí tejto epidémie bol aj Juraj Rossbeitner (Rosspeutner), bratislavský murársky a kamenársky majster, ktorý mal dlhé roky pri mestských prácach takmer monopolné postavenie. Na Portenhauserovu žiadosť sa dňa 15. decembra 1713 bratislavský magistrát rozhodol určiť ho za Rossbeitnerovho nástupcu, pri čom zvlášť ocenil, že počas epidémie neopustil mesto.[7] Niekoľko mesiacov potom sa Portenhauser stal občanom Bratislavy. Z príslušného zápisu v magistrátnom protokole z 13. apríla 1714[8] sa dozvedáme, že pochádzal z Bavorska a že bol zamestnaný na bratislavskom hrade ako delostrelecký poddôstojník (konstabler). Predstavení mesta si vymienili, že ak si to budú želať, tak sa Portehauser vzdá tohto záväzku „pretože sa nedá v tom istom čase a naraz dvom rozdielnym pánom svoju podĺžnu satisfakciu dávať". Už vtedy musel mať tento, asi 40-ročný murársky majster dobré spoločenské kontakty, pretože jeho ručiteľmi bol mestský richtár Pavol Kögl a mestský kapitán Matej Trost.

O Portenhauserovom vzťahu ku hradnej posádke a jeho práci na hrade nevieme zatiaľ nič konkrétneho. Mnoho správ máme naproti tomu o jeho činnosti pre mesto. V komorných knihách a kostolných účtoch nachádzame pri vyúčtovaní murárskych prác po roku 1713 výlučne jeho meno, pričom vyplatené sumy sú niekedy značné.[9] Tieto práce sa však málokedy bližšie charakterizujú. Až v kostolných účtoch z roku 1721 a 1722 sa konkrétne uvádza, že postavil nejaký dom, patriaci bratislavskej fare („das Brunnerische Kirchenhaus"),[10] ktorý sa nám nepodarilo identifikovať. Ostatné práce sa iste obmedzovali len na rôzne opravy a prestavby mestských zariadení. V roku 1721 nachádzame v komorných knihách mesta vedľa Portenhausera meno iného bratislavského murárskeho majstra, Jána Otta, pôvodom z Berlína, ktorý sa roku 1719 stal občanom mesta.[11] Tomuto sa v nasledujúcich rokoch podarilo vytlačiť Portenhausera z jeho pozície a až do roku 1730 získať takmer všetky mestské objednávky. Neskoršie sa v zápisoch komorných kníh opäť objavuje Portenhauserovo meno, ktorý znovu dostáva od mesta značné sumy,[12] nie je však už jediný; vedľa neho a Otta tu nájdeme tiež iných murárskych majstrov – v rokoch 1731–1733 Krištofa Simona, v roku 1739 a 1740 Jána Brandtnera (Prandtnera), 1741 Pavla Vogta, 1743 Lepolda Hubera. V niektorých rokoch sa v komorných knihách pri vyúčtovaní stavebných objednávok meno murárskeho majstra vôbec nespomína, takže nevieme, kto práce konkrétne previedol. Tzv. kostolné účty, t.j. vyúčtovania výdavkov mesta na faru sv.Martina, poskytujú trochu odlišný obraz. Aj pri týchto objednávkach sa po roku 1722 Jánovi Ottovi podarilo vystriedať Portenhausera; svoje postavenie si ale Ott dokázal udržať po celý život a nakoniec ho prenechať svojmu synovi Františkovi Ottovi, ktorý tak isto pracoval ako murársky majster v Bratislave.[13]

Napriek očividnému preferovaniu Jána Otta nemohol sa vzťah magistrátu ku Portenhauserovi podstatne zhoršiť, pretože ho mestskí

Bratislava, kostol milosrdných bratov.



Bratislava, Dóm sv.Martina, kaplnka sv.Jána Almužníka.

predstavení častejšie žiadali o posudky pri rôznych stavebných prácach. Zápisy o komisiách, ktorých sa Portenhauser zúčastnil, nachádzame roztrúsené v magistrátnych protokoloch. Niektoré práce, ktoré súviseli s mestom, komorné knihy neuvádzajú. Medzi ne patrí napríklad rozsiahla prestavba domu Pavla Mähra, ktorej účty predložil na zasadnutí mestskej rady dňa 5. augusta 1737 Anton Paluska, dvorný radca arcibiskupa Esterházyho.[14] Portenhauser dostal za túto prácu vyše tisíc zlatých.

V roku 1726 bol Portenhauser už majiteľom vlastného domu, pred múrami mesta, na tzv. Neustifte, naproti Rybárskej bráne.[15] Pri opätovných oceňovaniach domov mesta, podľa ktorých sa potom určovala výška dane, bol tento dom zaradený medzi „lepšie" príbytky bratislavských občanov.[16] Okrem toho vlastnil Portenhauser v Blumentáli, hneď vedľa Jána Otta pálenicu tehál, za ktorú platil mestu pravidelne dane.[17] Zápisy o týchto každoročných poplatkoch za pálenie tehál nájdeme v komorných knihách mesta Bratislavy. Dňa 14. mája 1725 sa v magistrátnom protokole označuje ako cechový majster bratislavského cechu murárov a kamenárov.[18] Ako dlho zastával túto funkciu, sa nám nepodarilo zistiť.

Od roku 1725 poznáme viaceré údaje o prácach, ktoré vykonal Portenhauser pre popredné šľachtické rodiny krajiny. Bol v službách Erdődyovcov, pre ktorých postavil napríklad záhradný pavilón pri račianskom kaštieli,[19] Pálffyovcov, pre ktorých opravoval a prestavoval v Bratislave palác na Dlhej ulici a budovu na zámockom kopci.[20] V Kráľovej pri Senci zamestnávali Pálffyovci v tom istom čase tamojšieho murárskeho majstra Baltazára Portenhausera,[21] o ktorom sa môžeme právom domnievať, že bol jeho príbuzným. Z rokov 1727–1728 máme správy o činnosti Františka Portenhausera pre grófa Jána Jozefa Esterházyho, pre ktorého postavil vtedy kaplnku sv.Anny pri kaštieli v Bernolákove (Čeklísi).[22] Iné doložené dielo Portenhauserovo je veža kostola milosrdných bratov v Bratislave. V historii domus tohto kláštora, ktorá sa dnes nachádza v Archíve mesta Bratislavy, sa dočítame, že mnísi uzavreli s ním zmluvu na túto prácu dňa 25. apríla 1725.[23] Dohodnutá suma bola 1200 zlatých. Portenhauser ešte v ten istý rok rozobral starú, drevenú vežičku a postavil murovanú vežu, do ktorej sa dostali zvony, uliate bratislavským zvonolejárom Jánom Ernestom Christellym. V roku 1727 až 1728 pracoval Portenhauser na prestavbe budovy Uhorskej komory, jeho účet na 257 zlatých za prácu a za dodané zariadenie – stoličky, stoly atď. – sa nachádza vo Viedni, v Archíve dvorskej komory, vo vyúčtovaní celej prestavby zo 16. februára 1728.[24] V roku 1729 postavil Portenhauser v Marianke poslednú, šiestu mariánsku kaplnku, v blízkosti pútnického kostola.[25]

Nájdený archívny materiál o Portenhauserovom pôsobení v Bratislave a na okolí je iste len zlomkom toho, čo v priebehu života vytvoril. V meste mal zrejme veľkú dielňu, s vlastným palierom, viacerými tovarišmi a učňami. Patrili sem iste tí murári, o ktorých vieme, že pozvali Portenhausera za kmotra alebo za svedka pri svadbe.[26] Portenhauser zamestnával tiež vlastného kočiša menom Jozef Prauss, ktorý sa v Bratislave dňa 29. októbra 1724 oženil.[27] Z matrík fary sv.Martina sa dozvedáme tiež mnohé významné udalosti zo súkromného života samého Portenhausera. Po smrti svojej prvej manželky sa 5.(?) mája 1710 oženil s Annou Máriou, vdovou po puškárovi Krištofovi Lorenzovi.[28] Táto zomrela v apríli 1727[29] a Portenhauser sa 24. augusta 1727 oženil po tretí raz, s Máriou Julianou Gönböckovou z Linzu.[30] Jedným z jeho svedkov bol kamenársky majster Tomáš Hilger z Deutsch Altenburgu, ktorý pracoval často pre Bratislavu. Dňa 28. januára 1721 sa vydala Portenhauserova najstaršia dcéra Mária Alžbeta za paliera Jána Krištofa Simona, neskoršieho bratislavského murárskeho majstra.[31] Svedkom ženícha bol Ján Ott. Pracovná konkurencia medzi Ottom a Portenhauserom zrejme nenarušila podstatne ich osobné vzťahy. Svedčí o tom tiež svadba istého Augustína Mehringera, dňa 7. februára 1723, kde boli obaja murárski majstri spolu svedkami.[32] Dňa 22. januára 1728 sa vydávala Portenhauserova ďalšia dcéra, Uršula a to za stolára Šebastiána Eigenthallera, pochádzajúceho z Bavorska.[33] Po niekoľkých rokoch zomrela, pretože už 1733 bol Portenhauser svedkom pri uzavretí nového manželstva vdovca Šebastiána Eigenthallera.[34] Spolu s ním bol svedkom pri svadbe Baltazár Portenhauser, spomínaný murársky majster v Kráľovej pri Senci. V roku 1728, dňa 17. mája, vydával Portenhauser tiež ďalšiu dcéru, Annu Rozáliu, za bratislavského knihviazača Jána Jakuba Finsterbuscha.[35] Blízkou príbuznou bola zrejme Mária Agáta, dcéra kováča Jána Portenhausera v Maxlraine, ktorá sa 18. mája 1739 v Bratislave vydávala za murárskeho paliera Mateja Ermlera a požiadala si Františka Portenhausera za svedka.[36] Maxlrain je renesančný zámok v Bavorsku, ktorý leží severozápadne od mesta Rosenheim a dodnes patrí grófskej rodine Arco. Nie je vylúčené, že aj František Portenhauser pochádzal odtiaľto, že jeho rodičia, práve tak ako spomínaný kováč Ján Portenhauser patrili medzi zamestnancov zámku.

Bratislava, kostol alžbetínok

Početné zápisy v bratislavských matrikách svedčia o Portenhauserovej obľúbenosti v meste a jeho živých spoločenských stykoch, ktoré sa neobmedzovali len na príslušníkov jeho profesie. Priateľský vzťah musel mať Portenhauser najmä k mladému kamenárskemu majstrovi Jánovi Petrovi Krailovi, ktorý sa do Bratislavy presťahoval z Brucku nad Litavou. Podľa zápisu magistrátneho protokolu z 1. apríla 1734 mu bol spolu s kamenárom Františkom Schreiberom ručiteľom pri prijímaní za občana mesta,[37] o tri roky neskoršie, 27. januára 1737, mu bol svedkom pri sobáši s Teréziou Pinterhofferovou.[38] Zo zápisu v magistrátnom protokole dňa 7. septembra 1736 sa dozvedáme tiež o tragickej udalosti, ktorá sa netýkala priamo Portenhausera, ale jedného z jeho zamestnancov. Istá Barbora Brunerová, pochádzajúca z Bavorska, bola kvôli vražde dieťaťa odsúdená na smrť a mala byť sťatá. Vtedy sa ohlásil jeden z Portenhauserových učňov a prehlásil, že sa chce s ňou oženiť, aby ju „podľa starej obyčaje" omilostili. Mestská rada to ale odmietla. Aby sa vyvarovala zbehu ľudí, dala počas vykonania rozsudku chlapca zavrieť ku strážmajstrovi.[39]

Ku koncu Portenhauserovho života sa naše znalosti o jeho činnosti sústreďujú na prácu pre jedného dôležitého objednávateľa: uhorského prímasa Imricha Esterházyho. Portenhauser pracoval už pre jeho predchodcu, kardinála Augusta Saského,[40] pre nedostatok zachovaného účtovného materiálu z tohto obdobia si však o jeho činnosti nedokážeme utvoriť presnejší obraz. V pomerne bohato zachovaných hospodárskych účtoch arcibiskupskej pokladnice počas Esterházyho éry nachádzame potom spomedzi bratislavských murárskych majstrov takmer výlučne len meno Portenhausera,[41] pričom objednávky majú často značný rozsah a význam.

Prvou známou prácou pre Esterházyho je prestavba starého Primaciálneho paláca koncom dvadsiatych rokov.[42] Počas týchto úprav vznikol iste tiež nový „portikus" paláca, ktorý obdivoval už Matej Bel vo svojich Notíciách.[43] Približne v tom istom čase začala aj prestavba letného arcibiskupského paláca, ktorá trvala až do štyridsiatych rokov. Obsiahly archívny materiál nám sprostredkováva žiaľ len málo konkrétny obraz o týchto prácach; vieme len, že Portenhauser tu postavil novú zimnú záhradu, základy pre novú fontánu, adaptoval príbytky pre zamestnancov.[44] Väčšinu vyúčtovaní za tieto – a ďalšie – práce za neho podpísal jeho palier Jakub Bauer. Z nových budov, ktoré Portenhauser pre arcibiskupa postavil, vieme zo zachovaných dokumentov o fare v Podunajských Biskupiciach[45] a predovšetkým o kaplnke sv.Jána Almužníka pri dóme sv.Martina v Bratislave. Jej múry stáli už koncom roku 1729, poslednú platbu 140 zlatých dostal Portenhauser až 19. júna 1733.[46]

Pri stavbe kaplnky sv.Jána Almužníka Portenhauser úzko spolupracoval s J.R. Donnerom, ktorý nebol len autorom sochárskej výzdoby tejto budovy, ale vykonával z poverenia Imricha Esterházyho úlohu vrchného vedúceho stavby, t.j. organizoval všetky práce, viedol ich a zodpovedal za ne.[47] Krátko pred príchodom Donnera do Bratislavy vykonal Portenhauser rôzne úpravy v priestoroch záhradného traktu letného arcibiskupského paláca, ktoré Esterházy určil za

Donnerovo bydlisko a dielňu.[48] Z tejto dielne previezli Portenhauserovi zamestnanci na jeseň 1731 hotové sochy do kaplnky sv.Jána Almužníka a umiestnili ich na podstavce, ktoré pre ne predtým pripravili.[49] V tom istom čase vykonali tiež všetky prípravné práce pre „viedenského maliara", ktorý vymaľoval kupolu kaplnky a osadili do vchodu veľkú železnú bránu, ktorú vyhotovil bratislavský kováčsky majster Jakub Tham.[50]

Ďalšie veľké podujatie Imricha Esterházyho v dóme sv.Martina, stavba nového hlavného oltára, bola iste opäť príležitosťou pre spoluprácu Portenhausera s Donnerom. Z pôvodných dokladov k tejto stavbe však zostali len zlomky, z ktorých nevyplýva jasne, aký mal Portenhauser podiel na tejto práci.[51] Zachovala sa len správa, že jeho zamestnanci prevážali na jar 1735 hotové olovené sochy z arcibiskupskej záhrady do dómu sv.Martina.[52]

Inú príležitosť pre kontakt Portenhausera s Donnerom poskytla bratislavská mestská rada. V priebehu roku 1736 prizvala oboch ku komisii, ktorá sa mala vyjadriť ku stavbe novej fontány pred Trojičným kostolom. Referáty o týchto poradách nájdeme v magistrátnych protokoloch zo 16. januára, 23. marca a 17. augusta 1736.[53] Fontánu vytvorili v rokoch 1737 kamenári Peter Krail z Bratislavy a Anton Weiss z Deutsch Altenburgu. Portenhauser a Donner sa na tomto diele zrejme nezúčastnili.

Poslednou veľkou stavbou objednanou uhorským prímasom, na ktorej Portenhauser spolupracoval, bol kostol a kláštor alžbetínok.[54] Celý komplex projektoval dolnorakúsky staviteľ František Anton Pilgram, prácu viedol za neho v Bratislave jeho palier Jozef Niestner, za výdatnej pomoci Portenhausera. Svedčí o tom bohatý účtový materiál, zachovaný v Primaciálnom archíve v Ostrihome, ktorý však opäť nie je dostatočne špecifikovaný, takže nevieme nič bližšieho o deľbe práce medzi obomi vedúcimi pracovníkmi.[55]

Dňa 25. mája 1745 zomrel 71-ročný Portenhauser v Bratislave. Podľa zápisu v matrike fary sv.Martina bola príčinou smrti vodnatieľka („in Hydrope").[56] Označuje sa tu nielen za murárskeho majstra a občana, ale aj za „pyrobolarius in Arce Regia", čiže zrejme svoje styky s hradnou posádkou po roku 1713 celkom neprerušil. Niekoľko dní predtým, 18. mája, dal spísať svoj testament, ktorý sa dodnes nachádza v Archíve mesta Bratislavy.[57] Portenhauser si v ňom želal byť pochovaný v krypte kostola sv.Mikuláša na Podhradí, za účasti bratstva, ku ktorému patril. Vedľa početných legátov pre bratislavské kostoly a dve bratstvá, odkázal sumu 45 zlatých bratislavskému lazaretu, kde tým rezervoval miesto pre svoju staršiu príbuznú (tetu?) Evu Portenhauserovú. Za univerzálneho dediča celého majetku – domu pred Rybárskou bránou, časti tzv. Trostovho domu na Františkánskej ulici (dnes č.3), vinohradu, atď. – určil svoju manželku Julianu, ktorej rodné meno sa v testamente uvádza ako Bernbecková. Ich ešte nedospelé deti, dcéra Terézia a syn František, ktoré mali zostať u matky, mali pri svojej plnoletosti dostať 1000, resp. 1200 zlatých. V prípade nového manželstva matky mal všetko zdediť jediný Portenhauserov syn, o ktorom sa v závete hovorí, že je takmer slepý. Ďalej sa v testamente uvádzajú dve dcéry z prvého a druhého manželstva, Alžbeta Simonová, vydatá vtedy už po druhý raz za bratislavského murárskeho majstra Leopolda Hubera a Rozália Finsterbuschová. Aj s týmito sa Portenhauser finančne vyrovnal, pričom pamätal aj na ich deti. Rozália mala tiež ďalej užívať svoj byt v tzv. Trostovom dome na dnešnej Františkánskej ulici, ktorý Portenhauserovi čiastočne patril.

Netrvalo ani rok, čo 1. júna 1746 zomrela Portenhauserova tretia manželka vo veku 45 rokov.[58] Ďalšie osudy ostatných členov rodiny nepoznáme. Podľa kanonických vizitácií odbavovali bratislavskí kapucíni ešte dlhé roky každú sobotu zádušnú omšu v kostolíku na Podhradí za bratislavského občana a murárskeho majstra Františka Portenhausera, odpočívajúceho pri múroch kostola, z fundácie, ktorú na to určil vo svojej závete.[59]

Hodnotenie Portenhauserovho osobného prínosu pre vývoj barokovej architektúry Bratislavy nie je pre dostatočne spracovanú históriu tohto úseku predbežne možné. Ako samostatný murársky majster bol iste schopný nielen postaviť, ale aj sám navrhnúť jednotlivé budovy. Výlučne jeho dielom je pravdepodobne tiež veža kostola milosrdných, kde Portenhauserovou úlohou bolo okrem vyriešenia statických otázok tiež organické začlenenie veže do priečelia kostola, ktoré už vtedy jestvovalo. Túto úlohu sa mu podarilo zvládnuť veľmi úspešne. Pri kostole alžbetínok vieme, že architektonický návrh pochádza od F.A. Pilgrama, čiže Portenhauser mohol nanajvýš dotvoriť detaily stavby. Samotná stavba kaplnky Jána Almužníka pri dóme sv.Martina je pomerne jednoduchá, takže mohla byť bez problémov dielom tohto bratislavského murárskeho majstra, veľké, plasticky zdobené okno exteriéru a predovšetkým vnútorné riešenie kaplnky však iste presahovali jeho schopnosti. Ich dosiaľ neznámeho navrhovateľa musíme hľadať vo Viedni, v prostredí dvorných umelcov. Pokračovanie v archívnom výskume iste pomôže identifikovať ďalšie Portenhauserove stavby, a tým zodpovedať mnohé otvorené otázky, spojené s touto markantnou postavou barokovej Bratislavy a s dejinami bratislavskej architektúry v 18. storočí vôbec.

---

[1] MENCLOVI, V. a D.: *Bratislava, stavební obraz města a hradu*. Praha 1936.

[2] PETRÓVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Bratislavskí výtvarní umelci a umelecki remeselníci 18. storočia*. Ars 1970, č.1–2, s.227 a n.; – Ars 1972/74, č.1–6, s.295; – HORVÁTH, P.: *Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu (dokončenie slovníka)*. Vlastivedný časopis, 28, 1979, č.1, s.48 (citovaný ako Vortenhauser).

[3] SCHUMACHER, K.: *Dokumenty o umeleckej a stavebnej činnosti 17. a 18.storočia v Bratislave z archívov rodu Pálffyovcov v ŠSÚA*. Ars 1991, č.3, s.198, 199 a 200.

[4] Archív mesta Bratislavy (ďalej AMB), matrika sobášených fary sv.Martina, 1674–1703 (č.614) – *25. Januarius 1700, Spsus Franciscus Portenhauser, Murarius, Spsa Ursula Spikerin Virgo. Testes Bartholomaeus Widtbeger Murarius, Andreas Eigel Murarius*.

[5] AMB, matrika narodených fary sv.Martina, 1697–1705 (č.577) – *14. novembris 1701: Maria Elisabeth, Pater Franciscus Portenhauser, Murarius... Patrinus Andreas Aygler, Murarius*.

[6] AMB, matrika sobášených fary sv.Martina, 1674–1703 (č.614) – *5. februarius 1702, Spsus Peter Hoffer Maurer alhier Spsa Catharina Riverin*(?) *Virgo, Testes Bartholomaeus Widweger burger u. Maurer Meister, Franz Portenhauser ein Maurergesell, Zacharias Tangel Maurer Palier*.

[7] AMB, Protocollum actionale, 1709–14 (sign.2 a 19), s.736 a n. – *15. decembr. 1713, Franz Portenhausers Maurermeisters Resolution – Supplicanten wird angesehen, daß er in diser Contagion bey der Stadt ausgehalten hat, und nicht gewichen, benebst durch des Herrn Rossbeütners Todt Löbl. Gemeiner Stadt Arbeith Meisterloss worden, ist besagte Arbeith zu gestanden jedoch, dass er sich fleisig, treu, nichtern und bescheiden verhalte*. Podľa výpisku pracovníčky AMB dr.Hedvigy Hudákovej, ktorej za jej pomoc pri archívnom výskume srdečne ďakujem.

[8] AMB, Protocollum actionale, 1709–14 (sign.2 a 19), s.783 – *13. aprilis 1714. Burger worden Franz Portenhauser seines Handwercks ein Maurer bürtig aus beyern, dessen bürgen H. Paull Kögl Stadt Richter und H. Mathias Trost angesezter Stadt Hauptmann, die 26 fl. wird den Stadt Camerer an der durch Herrn Gössinger ihme angewisenen Schuld bey der Stadt in Abschlag zu erlegen; er Franz Portenhauser aber sich wann es einen Löbl. Magistrat gefällig seyen wird, von den Kunststäbler Dienst in dem Schloß loß zu machen haben; Allermassen das Burgerrecht eine Personal Obligation, mithin unmöglich ist zweyen unterschidenen Herren auff eine Zeit und auffeinmahl die Schuldige Satisfaction Ihn geben* (výpisok dr.Hudákovej).

[9] AMB, Komorné knihy mesta, roky 1713–1720 (sign.K 300 – K 307). Za jednotlivé roky dostal Portenhauser celkom:
1713 – 43 fl. 16 kr. (K 300, s.200)
1714 – 153 fl. 70 1/2 kr. (K 301, s.149 a n.)
1715 – 99 fl. 55 kr. (K 302, s.200 a n.)
1716 – 67 fl. 2 1/2 kr. (K 303, s.152 a n. – F. Portenhauser? – meno murárskeho majstra sa tu neuvádza)
1717 – 1.126 fl. 16 1/2 kr. (K 304, s.164 a n.)
1718 – 158 fl. 70 kr. + 520 fl. 53 3/4 kr. (K 305, s.181 a n.)
1719 – 215 fl. 82 1/2 kr. (K 306, s.185)
1720 – 304 fl. 50 kr. + 169 fl. 7 1/2 kr. (K 307, s.115 a n.)
V roku 1713 sa F. Portenhauser uvádza tiež v súvislosti s pušným prachom, ktorý prevzalo mesto od istého F.A. Grössingera (K 300, s.216). Roky 1713 až 1717 citujem podľa excerpt dr.Hudákovej.
AMB, Kostolné účty fary sv.Martina, roky 1713–1720 (sign.EC 25 – EC 28). Za jednotlivé roky si vyúčtoval F. Portenhauser tieto sumy:
1713 – 1 fl. 55 kr. (EC 25, č.22)
1714 – ---
1715 – ---
1716 – 58 fl. + 4 fl. 12 kr. + 1 fl. 85 kr. (EC 26, č.26,27,28)
1717 – 2 fl. 10 kr. (EC 27, č.15)
1718 – 26 fl. 60 kr. + 1 fl. 50 kr. (EC 27, č.25,26)
1719 – ---
1720 – 58 fl. 72 kr. (EC 28, č.34)
Pred rokom 1713 sa Portenhauserovo meno ani v komorných knihách, ani v kostolných účtoch mesta Bratislavy neuvádza.

[10] AMB, Kostolné účty fary sv.Martina, roky 1721–1722 (sign.EC 29): 1721 – 459 fl. 42 kr. (č.48, *Unkosten über das brunerische Haus zu bauen*) 1722 – 116 fl. 54 kr. (č.47, *Außgab zur Erbauung des Prunerischen Kirchenhaus*)

[11] AMB, Komorná kniha mesta, rok 1721 (sign.K 308), s.142. Ott sa tu spomína ešte spolu s Portenhauserom. Obaja dostali spolu 163 fl. 45 kr. Údaje o Jánovi Ottovi sú uverejnené dosiaľ len v prácach: PETRÓVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c.d. v pozn.2, Ars 1970, s.226 a n.; Ars 1972/74, s.294; – LUXOVÁ, V.: *Poznámky k staviteľskej a sochárskej tvorbe 18. storočia na Slovensku*. In: Problémy umenia 16.–18. storočia (zborník referátov zo sympózia). Bratislava, Umenovedný ústav SAV 1987, s.136.

[12] V komorných knihách mesta sa objavuje Portenhauserovo meno potom až v roku 1727 (AMB, sign.K 315, č.37 1/2). Svoje predchádzajúce monopolné postavenie sa mu pri mestských objednávkach podarilo získať len v rokoch 1733 až 1736 (AMB, sign.K 321-K 324).

[13] LUXOVÁ, V.: c.d. v pozn.11, s.136.

[14] AMB, Protocollum actionale 1737–1740 (sign.2 a 26), s.169 a n.

[15] AMB, Protocollum actionale 1726–1729 (sign.2 a 23), s.148 (16. apríl 1726). Tento dom získal od Alžbety Bucsi, ktorá mu bola dlžná peniaze. Podrobná zmluva medzi oboma bola na Portenhauserovu žiadosť zapísaná do magistrátneho protokolu – AMB, Protocollum actionale 1723–1725 (sign.2 a 22), s.878 a n. (11. máj 1725). Za nájdenie tohto archívneho materiálu a jeho odpis vďačím dr.H. Hudákovej.

[16] V meste sa kvôli daniam opätovne oceňovali domy občanov. Pri rozdelení domov do 40 daňových tried v roku 1734 patril Portenhauserov do 13.triedy. Iní známi majstri Bratislavy mali väčšinou domy nižších kategórií – AMB, Protocollum actionale 1734–1736 (sign.2 a 25), s.156 (10. december 1734).

[17] AMB, Protocollum actionale, 1734–1736 (sign.2 a 25), s.86 (16. august 1734).

[18] AMB, Protocollum actionale, 1723–1725 (sign.2 a 22), s.889 (14. máj 1725) – výpisok dr.Hudákovej.

[19] HORVÁTH, P.: c.d. v pozn.2, s.48.

[20] SCHUMACHER, K.: c.d. v pozn.3, s. 198, 199 a 200.

[21] Podľa ústnej informácie dr.Kuna Schumachera. – K Baltazárovi Portenhauserovi pozri tiež PETRÓVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c.d. v pozn.2, s.227.

[22] HORVÁTH, P.: c.d. v pozn.2, s.48.

[23] AMB, sign.IV B 5 b/ 1/01, fol 9 v. – *...Anno 1725 den 25 aprilis ist mit dem Maurer Meister Franz Portenhauser ein Accord geschlossen worden unsern Kirch Thurm neu zu bauen umb 1200 fl. dessen dan auch gleich den Anfang gemacht und selbigen Monath das alte Chor abgebrochen, die Fundamenta zu denen 2 Saulen gegraben und noch diesen Jahr verfertiget worden...*

[24] Viedeň, Hofkammerarchiv, Hoffinanz Ungarn, 1728 – Preßburg, Umbau der königlichen Kammer. Medzi priloženými účtami sa nachádza aj *Maurer Überschlag* F. Portenhausera na 197 zl. za murárske práce a 60 zl. na dodané vnútorné zariadenie.

[25] GYÉRESSY, B.: *Documenta artis paulinorum*. Budapest 1975, zv.I. (A–M), s.287.

[26] Podľa matrík sobášených fary sv.Martina uložených v AMB (č.615, 616) bol F. Portenhauser v rokoch 1721 až 1737 svedkom pri sobáši týchto murárov: Jozefa Milnera (12. jan. 1721), Filipa Baldaufa (5. júna 1724), Mateja Eckera (18. júna 1724), Pavla Vogta (12. nov. 1724), Abraháma Wissingera (17. jan. 1729), Jozefa Wollshofera (18. sept. 1729), Jána Lechtnera (15. mája 1731), Jána Krenninga (2. júl 1733), Žigmunda Ignáca Grunda (22. nov. 1734), Petra Millnera (29. júla 1736), Václava Kravota (29. júla 1737). Zápisy o sobáši A. Wissingera

(tu: Wittingera) a Jozefa Wolfshoffera sú citované tiež v oboch článkoch A. Petrovej-Pleskotovej (c.d. v pozn.2), kde sa nachádzajú ďalšie údaje o Portenhauserovi, čerpané z matrík fary sv.Martina v Bratislave.

[27] AMB, matrika sobášených fary sv.Martina, 1704–1724 (č.615): *29. octobris 1724 – Sponsus Josephus Prauss auriga apud Murarius Magister et civem Franc. Portenhauser, Sponsa Francisca Raabin ex Bavaria. Testes Michael Taunner civis et Henrich Franc.*

[28] AMB, matrika sobášených fary sv.Martina, 1704–1724 (č.615): *3. Majus 1710 – Franz Portenhauser ein Pixenmeister alhier im königl. Schloß, mit Anna Maria Christoph Lorenz auch Pixenmeister alda Wittib* (svedkovia nie sú uvedení).

[29] V komornej knihe mesta Bratislavy z roku 1727 (AMB, sign.K 315) sa na strane 54 nachádza zápis o príjme 2 zlatých dňa 16. apríla pre mestský lazaret, ktoré testamentárne poručila Anna Mária Portenhauserová.

[30] PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c.d. v pozn. 2, Ars 1972/74, s.295.

[31] AMB, matrika sobášených fary sv.Martina, 1704–1724 (č.615): *28. January 1721 – Sponsus Honestus Joannes Xtophorus Simon, ein Maurer Palier, Sp. Maria Elisabetha Portenhauserin, dessen Vatter ist Frantz Portenhauser. Testes Christianus Léb Purger undt Stadt Wachtmeister cum Purgerlicher Cimmermeister, ex parte Sp. Joannes Georgius Staner kayserlicher Pixenmaister, et Martino Vitterman Vietore in fundo Schlosspergensi.*

[32] AMB, matrika sobášených fary sv.Martina, 1704–1724 (č.615): 7. Februarius 1723. Profesia ženícha A. Mehringera tu nie je uvedená. Pretože však svedkami pri sobáši boli dvaja poprední murárski majstri Bratislavy, bol pravdepodobne aj on murárom.

[33] PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c.d. v pozn.2, Ars 1972/74, s.295.

[34] PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c.d. v pozn.2, Ars 1970, s.229.

[35] AMB, matrika sobášených fary sv.Martina, 1725–1744 (č.616): *17. Majus 1728 – Sponsus Joannes Jacobus Finsterbusch Civis Compactor Lib. Status, Sponsa Anna Rosalia Portenhauserin virgo hujas. Testes ex parte Sponsi Perill. Dominus Emericus Csiba Senator, Joannes Kriszan Notarius. Ex parte Sponsae Georg Kuboczy, Senator, D. Georgius Szécsény Senator.*

[36] AMB, matrika sobášených fary sv.Martina, 1725–1744 (č.616): *18. majus 1739 – Sp. Juvenis Mathias Ermler ein Maurer Polier, Sponsa Virgo Maria Agatha oriunda ex Maxelran in Bavaria, Joannis Portenhauser Fabri ferrary ibidem et Rosinae consortis legitima filia. Testes Franciscus Portenhauser Civis murarius et Joannes Lachner Civis Murarius Sub arcensis.*

[37] AMB, Protocollum actionale, 1734–1736 (sign.2 a 25), s.38 (16. apríl 1734).

[38] PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: c.d. v pozn.2, Ars 1970, s.229. Otec nevesty sa tu uvádza ako kopáč a mešťan Tomáš Pinter, podľa zápisu v matrike sa volal ale Pinterhoffer a bol obchodníkom s korytnačinou. – AMB, Protocollum actionale 1734–1736 (sign.2 a 25), s.607.

[39] AMB, Protocollum actionale 1734–1736 (sign.2 a 25), s.590 (7. september 1736).

[40] Ostrihom, Prímási levéltár (ďalej OPL), archivum seculare, hospodárske účty bratislavského panstva za rok 1720 (fasc.1297/a), s.26, č.87 (F. Portenhauser dostal za bližšie nešpecifikovanú prácu 30 fl. 67 1/2 kr.).

[41] Okrem F. Portenahausera sa v zachovanom účtovom materiáli z éry Imricha Esterházyho vyskytuje niekoľko ráz tiež Ján Ott, jeho práce sú ale podradnejšieho charakteru a týkajú sa predovšetkým prestavieb v kňazskom seminári.

[42] OPL, archivum seculare, hospodárske účty bratislavského panstva za rok 1729 (fasc.1120), č.20, 21 (*Murarium labores hic annexis auszugalis 592 fl. 53 kr. + 82 fl. 43 1/2 kr.*). K vyúčtovaniu je priložený konvolút účtov podľa jednotlivých týždňov, ktoré podpísal palier Jakub Bauer. Hoci sú tieto účty pomerne podrobné, predsa z nich nie je často jasné, či sa týkajú zimnej rezidencie, alebo letného arcibiskupského paláca.

[43] *Bratislava Mateja Bela*. Bratislava 1984, s.76.

[44] Ďalšie vyúčtovania Portenhauserových prác, ktoré sa zrejme väčšinou týkajú letného arcibiskupského paláca, sa nachádzajú v OPL, archivum seculare, hospodárske účty bratislavského panstva za rok 1730 (fasc. 1123), č.48, rok 1731 (fasc.1125), č.65, rok 1732 (fasc.1126), č.66, rok 1733 (fasc.1127), č.55; účty ústredného inšpektorátu za rok 1734 (fasc.11), bez č., rok 1735 (fasc.12), bez č., rok 1738 (fasc.16), bez č., (v balíku kvitancií, týkajúcich sa ešte roku 1735!). Tu sa medzi Portenhauserovými účtami nachádzajú aj zoznamy murárov, ktorí dostávali týždennú mzdu. Palierom bol vtedy Ignác Grundt. V ďalších rokoch sa Portenhauserova práca pre prímasa koncentrovala na stavbu kostola a kláštora alžbetínok v Bratislave. O jeho práci v letnom paláci si zo zachovaných účtov nevieme utvoriť konkrétnejšiu predstavu.

[45] OPL, archivum seculare, hospodárske účty bratislavského panstva za rok 1730 (fasc.1123), č.49 (*Summarischer Maurer Auszügl betr. Pfarrhof in Bischdorf – 338 fl. 40 kr.*), za rok 1732 (fasc.1126), č.66 1/2 (*Ad püspökiensem Parochiam – 94 fl. 50 kr.*).

[46] OPL, archivum seculare, hospodárske účty ústredného inšpektorátu za rok 1733 (fasc.10), č.72 – *...Daß ich Endts geförttigter wegen Erbauung der Capelle Bey St. Martini Kirchen auß der Fürstl. Cassa die Völliche Außzahlung mit ain Hundert Vierzig gulden zu meinen Handten Richtig Empfangen habe...*

[47] Podrobné údaje o Donnerovej organizačnej činnosti pri stavbe kaplnky sv.Jána Almužníka pozri v práci MALÍKOVÁ, M.: *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava 1993 (v tlači).

[48] Výpočet týchto prác sa nachádza vo vyúčtovaní za rok 1729 (cit. v pozn.42).

[49] OPL, archivum seculare, hospodárske účty bratislavského panstva za rok 1731 (fasc.1125), č.82. Pozri k tomu tiež publikáciu o J.R. Donnerovi citovanú v pozn.47.

[50] Tamtiež, č.84, 168. O činnosti F. Portenhausera pre kaplnku sv.Jána Almužníka pri dóme sv.Martina pozri tiež publikáciu o J.R. Donnerovi citovanú v pozn.47.

[51] Na spoluprácu F. Portenhausera pri stavbe hlavného oltára poukazuje snáď preddavok 200 zlatých, ktorý dostal à conto bližšie neurčeného kontraktu. – OPL, archivum seculare, hospodárske účty ústredného inšpektorátu za rok 1734 (fasc.11), bez č., kvitancia zo 16. júna 1734.

[52] MALÍKOVÁ, M.: c.d. v pozn.47.

[53] AMB, Protocollum actionale 1734–1736 (sign.2 a 25), s.465, 512 a n., 579 a n. Ku fontáne pozri tiež MALIKOVA, M.: *Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 17 (1973), Nr.61, s.148 a n., pozn.26; – BUBLINCOVÁ, B. – HOLČÍK, Š.: *Bratislavské fontány*. Bratislava 1990, s.28.

[54] VOIT, P.: *Franz Anton Pilgram*. Budapest 1982, s.128 a n.; – Portenhauserova účasť na stavbe sa v tejto publikácii nespomína.

[55] OPL, archivum seculare, hospodárske účty ústredného inšpektorátu za rok 1738 (fasc.16), bez č., rok 1739 (fasc.17, 18), bez č., rok 1740 (fasc.19), bez č. Početný účtový materiál o stavbe kláštora a kostola alžbetínok v Bratislave je žiaľ málo špecifikovaný a chýbajú mu účty za hlavné práce. Okrem toho nemá jednoznačné číslovanie, ktoré by umožnilo ľahké hľadanie.

[56] AMB, matrika zomrelých fary sv.Martina, 1734–1746 (č.631): *25. Majus 1745 – Portenhauser Franciscus Murarius Magister et Civis Pyrobolarius in Arce Regia, in Hydrope aetat 71 an.*

[57] AMB, Prothocollum testamentorum 1734–1782 (sign.4 n 10), s.115 a n. Za upozornenie na tento testament vďačím dr.H. Hudákovej.

[58] AMB, matrika zomrelých fary sv.Martina, 1734–1746 (č.631): *1. Juny 1746 – Die Frau Juliana Portten Haußerin Burgerin und Maurer Meisterin wohnhafft vor den Fischer Thürl in ihren Eigen Hauß an der Wasser sucht alt 45 Jahr.*

[59] AMB, kanonická vizitácia fary sv.Martina v Bratislave za prímasa Csákyho v roku 1755 (sign.EC 156), s.43 (Plaga Subarcensis, vulgo Schlossberg – Ecclesia S.Nicolay) – *...Die Sabathi vero legitur Sacrum per eosdem Capucinos, coram exposito Venerabili & recitantur Litaniae, ex consensu Reverendissimi Domini Parochi pro Stipendio 30 xr. ex Fundatione Murary Portenhauser Solvi Solitorum.*

Fotografie k článku: L. Sternmüller

Franz Portenhauser – ein Baumeister der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bratislava (Preßburg)

Den bisher so gut wie unbekannten Maurermeister Franz Portenhauser müssen wir nach neuem Archivmaterial als eine der markantesten Gestalten unter den Baumeistern der Stadt Bratislava in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachten. Die erste bekannte Nachricht über seine Anwesenheit in dieser Stadt ist die Eintragung über seine Heirat am 25. Januar 1700. Hier, wie in weiteren Eintragungen in den Matrikeln der Pfarre St.Martin aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts, ist er noch als Maurer bzw. Maurergeselle bezeichnet.

Im Pestjahr 1713, als der vielbeschäftigte bürgerliche Steinmetz- und Maurermeister Georg Roßbeitner dieser Epidemie zum Opfer fiel, bewarb sich Portenhauser um seine Stellung bei der Stadt, die ihm noch in demselben Jahr gewährt wurde. Wenige Monate später, am 13. April 1714, erhielt er dann das Bürgerrecht. Aus der entsprechenden Stelle im Magistratsprotokoll erfahren wir, daß er aus Bayern stammte und bis dahin als Unteroffizier (Konstabler, Büchsenmeister) bei der Artillerie auf der Burg diente.

In den darauffolgenden Jahren entwickelte Portenhauser eine rege Tätigkeit für die Stadt, die zuerst alle Aufträge an ihn vergab. Später mußte er diese Arbeiten mit weiteren Maurermeistern teilen, namentlich mit dem aus Berlin stammenden Johann Ott. Unter diesen Aufträgen überwogen sicherlich diverse Reparaturen und Umbauten, wir haben aber auch Hinweise, daß Portenhauser für die Stadt und ihre Bürger einige Häuser baute. Im Jahre 1725 wird er im Magistratsprotokoll als Zunftmeister der lokalen Steinmetz- und Maurerzunft genannt.

Unter weiteren Auftraggebern Portenhausers finden wir Mitglieder der ersten Adelsfamilien des Landes, der Erdődy, Pálffy, Esterházy, für die er in Bratislava und Umgebung außer den üblichen Umbau- und Reparaturarbeiten auch kleinere selbständige Bauten, wie Sommerpavillons, Kapellen u.ä. ausführte. In Kráľová bei Senec war in derselben Zeit ein Maurermeister namens Balthasar Portenhauser tätig, den wir sicherlich als einen Verwandten unseres Meisters ansehen können. Im Jahre 1725 erbaute Franz Portenhauser den noch heute bestehenden Turm der Kirche der barmherzigen Brüder in Bratislava, 1729 errichtete er eine der Marienkapellen im Wallfahrtsort Marianka.

Seit 1726 besaß Portenhauser ein eigenes Haus auf dem sogenannten Neustifft, zwischen Donau und den Stadtmauern und eine eigene Ziegelbrennerei im Vorort Blumenthal. Er wurde ein angesehener Bürger, verheiratete seine drei Töchter mit namhaften Handwerkmeistern und hat auch selbst noch zweimal, in den Jahren 1710 und 1727 geheiratet. Die zahlreichen Eintragungen in den Matrikeln der Pfarre St.Martin über seine Funktion als Trauzeuge und Taufpate beweisen sein Ansehen und seine Beliebtheit. Im Jahre 1739 war er Trauzeuge einer Agathe Portenhauser aus Maxlrain in Oberbayern. Wir können annehmen, daß es eine Verwandte war und daß möglicherweise auch er selbst aus Maxlrain stammte.

Portenhauser war der einzige unter den Maurermeistern der Stadt, den der Erzbischof und Primas von Ungarn Emerich Esterházy ständig beschäftigte und an ihn auch größere Arbeiten vergab. Er baute für den Erzbischof das alte Primatialpalais, sowie die Sommerresidenz um, errichtete ein Pfarrhaus in Podunajské Biskupice und im Jahre 1729 – wohl nach den Plänen eines bisher unbekannten Architekten – die Elemosynariuskapelle beim St.Martinsdom. Bei dieser Arbeit kam er in einen engen Kontakt mit G.R. Donner, der außer eigener bildhauerischer Tätigkeit für diese Kapelle auch die Arbeiten aller beteiligten Meister organisierte und führte. Ob Portenhauser auch am Bau des Hochaltars des St.Martinsdomes beteiligt war, ist wegen fehlender Unterlagen nicht bekannt. Donner und Portenhauser waren über die gemeinsame Tätigkeit für den Erzbischof Esterházy hinaus auch als Gutachter bei der Errichtung einer neuen Fontäne für die Stadt tätig. Die letzte große Arbeit des Maurermeisters für den Primas war der Bau der neuen Elisabethinnerinenkirche und des zugehörigen Klosters nach den Entwürfen von F.A. Pilgram, den er mit dessen Palier J. Niestner ausführte.

Portenhauser starb am 25. Mai 1745 71-jährig an Wassersucht und wurde in der Krypta der St.Nicolaikirche am Schloßgrund begraben. Kurz vorher ließ er ein ausführliches Testament schreiben, das sich erhalten hat und ein genaues Bild über seine Familie und sein Vermögen vermittelt. Seinen Maurerbetrieb hat niemand weiterführen können, da er nur einen fast blinden und damals noch nicht erwachsenen Sohn hinterließ und seine dritte Frau ein Jahr später, 1746, mit nur 45 Jahren verstarb.

K činnosti rakúskej maliarskej školy na Slovensku v 18. storočí

Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Koncom prvej polovice 18. storočia, po poklese intenzívnej stavebnej a maliarskej aktivity v Rakúsku, vyvolanej na sklonku predchádzajúceho storočia po víťazstvách nad Osmanmi vrcholiacou rekatolizáciou a kultúrnym rozmachom, sa činnosť rakúskych maliarov stupňuje v ostatných častiach monarchie. Široké pole pôsobnosti sa im otvára aj na Slovensku. Kým vedúce osobnosti rakúskej maliarskej školy – D. Gran, P. Troger, J.I. Mildorfer, F.A. Maulbertsch a ich poprední nasledovníci a žiaci – povolávaní svetskou a cirkevnou šľachtou, rehoľami, či poverení cisárskym dvorom sa angažovali na Slovensku iba príležitostne, ich skromnejší vrstovníci a nasledovníci sa aj tu udomácnili a usadili.

K vzácnym pamiatkam barokového maliarstva na Slovensku patria nepochybne aj práce viedenského neskorobarokového virtuóza **Jána Lukáša Krackera** (1719 Viedeň – 1779 Eger), ktorého dielo je príznačne rozptýlené po všetkých oblastiach monarchie. Po rozsiahlych prácach objednaných priorom Ignácom Pongráczom pre objekty rehole pavlínov vo Vranove nad Topľou,[1] angažovala umelca expozitúra pavlínov v Šaštíne. Pre ich pútny kostol dodal Kracker, ako je známe, v roku 1757 viaceré oltárne obrazy.[2] V súpise jeho tamojších prác však dosiaľ absentuje voľný závesný obraz s obľúbeným barokovým námetom *kajúcej sa Márie Magdalény*, umiestnený v sakristii.[3] Kompozícia ležatého formátu, hore ukončená oblúkovým segmentom, ukazuje na tú fázu Krackerovho prejavu, v ktorej svoju úlohu zohrali impulzy čerpané z diela Paula Trogera, najmä z malebných krajinárskych scenérií jeho fresiek v kaplnke premonštrátskej prelatúry v Hradisku u Olomouce (1731), resp. v Mramorovej sále premonštrátskeho kláštora v Gerase (1739). Kľačiaca svätica s meditatívnym výrazom, so zopätými rukami spočívajúcimi na roztvorenej knihe, je zobrazená v citlivo maľovanej krajine s bujnou vegetáciou, zavŕšenej mohutným skalným masívom a osvetlenej zorami prebleskujúcimi spod temného mraku. Je odetá do prostého bielo-modrého šatu, jej plavé vlasy splývajú na obnažené plecia. Pod jednoduchým dreveným krížom, situovaným za jej chrbtom, je rozložená ďalšia kniha a na nej jej atribút – lebka. Askézu a zrieknutie sa svetskej márnivosti podčiarkuje aj odložené jasne červené, čipkami, perlami a drahokamami zdobené rúcho. Pri nohách svätice sa odohráva scénka s dvomi anjelikmi ihrajúcimi sa s reťazou, ktorú možno ponímať ako spútavanie Erosa. Lyricky ladený obraz s výraznou svetlo-tieňovou modeláciou a teplou lahodnou farebnosťou, zodpovedá ešte ranej, barokovo orientovanej fáze Krackerovho prejavu, ovplyvnenej tvorbou Paula Trogera.

V roku 1762 vstúpil Kracker do služieb premonštrátskeho opáta Ondreja Sauberera, s ktorým bol už v roku 1756 v kontakte.[4] Vďaka ich plodným kontaktom vznikla komplexná výzdoba honosného jasovského kostola a kláštora – jedno z Krackerových chef d'oeuvrov.[5] S umelcovou činnosťou pre premonštrátov, rozvíjajúcich na východnom Slovensku bohatú aktivitu, súvisí aj obraz na hlavnom oltári pôvodne gotického, v 18. storočí barokizovaného kostola v Kráľovskom Chlmci, obci patriacej do zrušenia poddanstva s určitými prestávkami premonštrátskemu prepoštstvu v Lelesi. Obraz, ktorý bol dosiaľ mimo bližšej pozornosti umeleckých historikov, je povšimnutiahodný nielen svojími výtvarnými kvalitami, ale aj svojou ikonograficky nezvyčajnou prezentáciou námetu *Zoslania Ducha svätého*, ktorá – ako to dokladá staršia literatúra – komplikovala jeho určenie.[6]

Do osi kompozície, nadväzujúcej na príklady zobrazenia „Zoslania" z neskorého stredoveku,[7] je situovaná mladistvá postava v bielom rúchu, vznášajúca sa nad zemeguľou. Jej identitu s Duchom svätým potvrdzuje biela holubica na prsiach a gloriola so siedmimi ohnivými jazykmi, symbolizujúcimi jeho dary.[8] Po pravici Ducha sv. tróni na oblaku Kristus, zahalený do jasne červenej drapérie, po jeho ľavici Boh Otec v zelenavom rúchu. Všetky tri postavy držiace v rukách žezlo, spája svetelný lúč v tvare trojuholníka, ktorý vyjadruje ich katolíckou cirkvou proklamovanú jednotu – „Trinitas in Unitae". V zmysle požiadavky pápeža Benedikta XIV. z roku 1745[9] je postava Ducha svätého v Trojici oblečením odlíšená.

V barokovom maliarstve obvyklú skupinu apoštolov s Pannou Máriou – svedkov Zoslania Ducha svätého – vystriedali v kompozícii postavy zosobňujúce štyri adorujúce svetadiely, príbuzné typom z Krackerových jasovských oltárnych obrazov. Dokladajú dosah aktu Zoslania Ducha svätého na ľudstvo všetkých – v tej dobe známych – kontinentov. Na ľavej strane v popredí kľačiaca žena v ružovom šate a modorm, hermelínom zdobenom plášti, s korunkou na hlave, reprezentuje Európu, za ňou je zobrazená Amerika v podobe Indiána s perlovým náhrdelníkom a s vejárovitou ozdobou z pštrosieho peria na hlave. Vpravo v popredí sa korí Ázia – žena v zlatavom brokátovom plášti a špicatom čepci, po jej boku Afrika – muž tmavej pleti v bielom, farebne pruhovanom turbane sprevádzaný exotickými zvieratami – slonom a ťavou. Obraz, v ktorom Krackerov prejav ešte odoláva tlaku klasicizmu, možno zhruba datovať do obdobia okolo polovice šesťdesiatych rokov 18. storočia.[10]

O tom, že Kracker svoje kontakty so Slovenskom neprerušil ani po vstupe do služieb jágerského biskupa gr.Karola Esterházyho v roku 1762, svedčia napr. aj obrazy hlavného oltára vo farskom kostole v Banskej Bystrici z roku 1774. K umelcovým posledným evidovaným prácam, ktoré dokresľujú vývinovú krivku jeho prejavu, patria obrazy bočných oltárov v kostole sv. Márie Magdalény vo Vyšnom Medzeve – obraz *Panny Márie s Ježiškom* (signovaný „Johann Lucas Kracker Pinxit Ano 1778") a jeho neznačený pendant *Smrť sv. Jána Nepomuckého*, inšpirovaný Maulbertschovou kompozíciou, známou z rytiny Jacoba Schmutzera.[11] Hlavný oltár s jeho sochárskou výzdobou – až na dve bočné sochy adorujúcich anjelov od Jána Kraussa – pochádza zo 17. storočia a do Vyšného Medzeva

bol presunutý z Jasova.[12] Datovaniu do 17. storočia zodpovedá aj rám obrazu; dosiaľ neatribuovaný obraz *kajúcej sa Márie Magdalény*,[13] nasvedčuje však – podľa všetkých znakov – záverečnej, klasicizujúcej fáze baroka. Svätica – typove príbuzná Panne Márii z obrazu bočného oltára – kľačí so zopätými rukami pred krížom, o ktorý je opretá lebka. Jej totožnosť dokladá aj ďalší atribút – nádobka na masť. Je zahalená do bieleho rúcha a modrého plášťa, tmavé dlhé vlasy jej splývajú na obe plecia. Postavu rozjímajúcej svätice zalieva svetlo, prenikajúce do jaskynného priestoru z ľavej strany, nad jej hlavou sa vznášajú hlávky troch cherubov. Statická výstavba kompozície bez barokového vzruchu a strohá klasicizujúca interpretácia ukazujú príznačne na neskoré dielo J.L. Krackera, ktorý tento obraz dodal, zrejme, do staršieho oltára.

S Krackerovou tvorbou, resp. s tvobou jeho dielne pre východoslovenskú oblasť dávame hypoteticky do súvislosti aj obraz apoštolov *sv. Petra a sv. Pavla* na hlavnom oltári rím.-kat. kostola v Zemplínskom Branči.[14] Dnes značne zašlú trojuholníkovú kompozíciu, so stareckými postavami sv. Petra stojaceho vľavo s kľúčami v pravici a sediaceho sv. Pavla s mečom, dotvára v pozadí vízia svätopeterského chrámu, ponad ktorým sa vznáša skupina anjelikov s venčekom. Farebno-svetelná výstavba potemnelého plátna akcentuje znelými modrými a ružovými tónmi šatu a ostro nasadenými svetlami najmä postavu Kristovho nástupcu.

K pozoruhodným reprezentantom rakúskej maliarskej školy patril aj maliar českého pôvodu **Ján Václav Bergl** (1718 Dvůr Králové – 1789 Viedeň). Obdobne ako väčšina rakúskych maliarov vstupujúcich do výtvarného života okolo polovice 18. storočia, aj Bergl formoval svoj prejav pod vplyvom diela Paula Trogera a jeho talianskeho substrátu a z podnetov ranej tvorby svojho spolužiaka a priateľa Franza Antona Maulbertscha, ďalšej kľúčovej osobnosti rakúskeho maliarstva tohto obdobia. Intenzívne sa ho dotkla aj vlna rubensizmu, príznačná pre toto obdobie.[15]

Svoje najoriginálnejšie diela – nástenné dekorácie s exotickými krajinárskymi scenériami a orientálnymi postavami zanechal Bergl v rakúskych kaštieľoch (o.i. v Ober St. Veit, vo viedenskom Hofburgu a v kaštieli v Schönbrunne). V službách rôznych rehoľ vytvoril v Rakúsku aj rad monumentálnych nástropných dekorácií s náboženskou tematikou. Pochybnosti jeho prvého monografistu o tom, že sa venoval aj tvorbe oltárnych a závesných obrazov, nasledujúce bádateľské generácie jednoznačne vyvrátili.[16]

Na Slovensku boli po dlhý čas známe iba Berglove nástropné maľby v býv. paulínskom kostole v Horných Lefantovciach a jeho dnes už zničená výzdoba paulínskeho kostola a refektára vo Veľkých Lovciach.[17] Obe diela vznikli v roku 1775, v záverečnej etape umelcovej tvorby, ktorú Peter Otto[18] datuje od roku 1773 a charakterizuje ako etapu ovplyvnenú klasicizmom. Figurálne výjavy lefantovského cyklu o živote sv. Jána Krstiteľa, zakomponované do kulisovitých architektonických konštrukcií, naznačujú síce svojou prehľadnosťou určité ústupky novej estetike, no jej triezvosť tu ešte nepodviazala maliarov epický talent ani exotizmom podnietenú fantáziu, ako to dokladá najmä scéna svätcovho kázania s bujnou južnou vegetáciou a figúrami v orientálnych kostýmoch.

K Berglovým raným prácam patrí naproti tomu kompozícia *Obetovania Jephteho dcéry* zo zbierok Mestského múzea v Sabinove, ktorú umelcovi pripísal L. Slavíček a identifikoval ako prácu odmenenú v roku 1751 v žiackej súťaži viedenskej akadémie.[19]

J.L. Kracker: Zoslanie Ducha sv., okolo 1765. Kráľovský Chlmec.

K Berglovým početným, medzičasom zisteným oltárnym obrazom sme nedávno priradili rozmerný obraz *sv. Martina* z hlavného oltára rím.-kat. kostola v Holíči, zatiaľ jedinú známu umelcovu prácu tohto druhu na Slovensku.[20] Zobrazuje obľúbený námet milosrdenstva – svätca deliaceho sa o svoj plášť so žobrákom.[21] V kompozícii sa stretajú príznačné zdroje Berglovho prejavu. Statný biely kôň, nesúci svätca, ktorý tvorí spolu s poloaktom žobráka zahaleného do bielej rúšky svetelnú pointu obrazu, je iba nepatrne pozmenenou replikou beluša z Maulbertschovej kompozície *Únos panny* zo zbierok Moravskej galérie v Brne (odvodeného z Rubensovho obrazu Cesta kráľovnej do Pont de Cé z cyklu História Márie Medicejskej).[22] Motív bodliaka v ľavom dolnom rohu obrazu je rovnako častým motívom Maulbertscha.[23] Postava žobráka s expresívne akcentovanými svalmi, situovaná vpravo, do dolnej časti esovitej kompozície, je blízka obdobným typom Paula Trogera, o.i. postave bedára z obrazu hlavného oltára kostola alžbetínok v Bratislave, no jeho fyziognómiu nachádzame i na raných prácach Maulbertschových;[24] jej prototyp je na oltárnom obraze Gian Antonia Pellegriniho Kristus uzdravuje chromého vo viedenskom kostole sv. Karola Boromejského. Hornú časť kompozície uzatvára dvojica anjelikov nesúcich svätcove atribúty – biskupskú berlu a mitru. Scenériu vymedzuje kulisa masívnej kamennej hradby s pootvorenou

J.V. Bergl: Sv. Martin, okolo 1786/87. Holíč.

bránou, za ktorou sa týči vežovitá stavba. Farebnou dominantou obrazu je odev a výstroj svätca – rímskeho jazdca. Jeho olivovozelený šat dopĺňa jasne červený plášť, hlavu chráni zlatá, bielym perím ozdobená prilba. S neosobným výrazom svätca kontrastuje podrobné vykreslenie detailov jeho ozdobne lemovaného šatu, hrivy koňa a jeho šabraky, i košíka, umiestneného pri nohách žobráka.

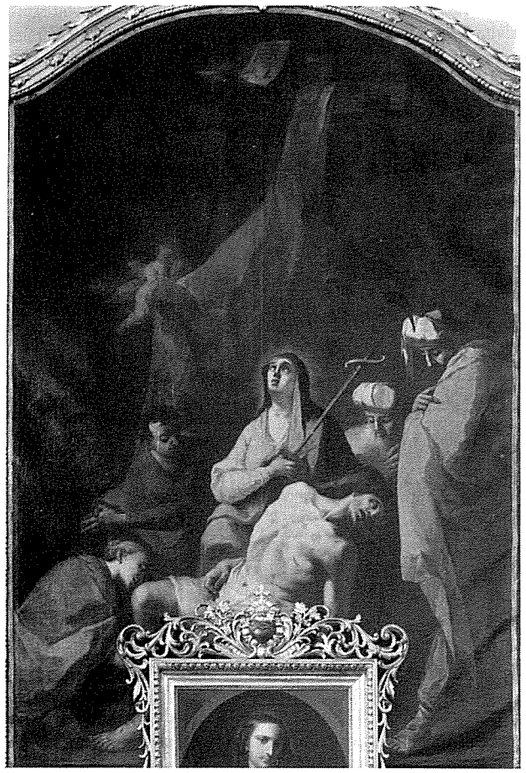
Úzka väzba oboch hlavných nositeľov deja, ich striktná podriadenosť celkovej výstavbe obrazu, absencia vzletu a výrazovej sily, ktoré do značnej miery pretrvávajú i v Maulbertschovom neskorom, klasicizujúcom období, vylučujú napriek vyššie uvedeným analógiám Maulbertschovo autorstvo.

Schematickejší prednes, pojednanie drapérií vo veľkých plochách s ostrými záhybmi vedno s trogerovskými a rubensovskými inšpiráciami, poukazujú práve na Jána Václava Bergla, ktorý vypožičané prvky transformoval do nového celku. Autorské určenie podporuje aj porovnanie s oltárnymi obrazmi Berglovho neskorého tvorivého obdobia. Popri potlačení dramatického výrazu, charakteristického pre neskoršie diela, príznačne sa v zobrazených postavách opakujú figurálne typy a fyziognómie známe z obrazu Štrnástich svätých pomocníkov z pražskej Národnej galérie. Oproti pražskej kompozícii na obraze sv. Martina je už evidentný silnejúci tlak klasicistickej estetiky. Obraz dokresľuje záver jeho tvorby, z ktorej vyprchal citový vzruch a impulzívny maliarsky prednes vystriedal suchší, vecnejší prejav.

V poslednom čase sa rozširujú na Slovensku aj poznatky o práci Berglovho mladšieho súčasníka **Jána Ignáca Cimbala** (1722 Bílovec v Sliezsku – 1795 Viedeň), orientovaného viac na umiernenejšie krídlo rakúskej maliarskej školy, reprezentované Michelangelom Unterbergerom.[25] K dávnejšie evidovaným oltárnym obrazom v žilinskom jezuitskom kostole[26] sa pridružili voľné závesné obrazy z tamojšieho jezuitského kláštora, maliarska nástropná a nástenná výzdoba seminára v Trnave na Halenárskej ulici,[27] a v poslednom čase aj menšia skica *Klaňania sa troch kráľov* z Múzea v Bojniciach a obraz *Immaculaty* z Považského múzea v Žiline.[28]

Porovnanie s dnes známou kolekciou Cimbalových diel umožňuje doplniť jeho oeuvre o obraz *Piety*, sekundárne umiestnený na ľavom bočnom oltári františkánskeho kostola v Rožňave.[29] Asymetrická diagonálová kompozícia v strede so svetelne i farebne akcentovanou Mater Dolorosou a nevládnym telom Krista, ktorého tvár deformuje bolestný kŕč (replika Krista z kompozície Najsv. Trojice v Kresťanskom múzeu v Ostrihome), nasvedčuje Cimbalovmu lyrizujúcemu prejavu. Do nešírokej škály jeho opakujúcich sa fyziognómií zapadá aj postava sv. Jána v temne červenom plášti, s dramatickým gestom zopätých rúk, situovaná naľavo od Márie (črtami tváre pripomínajúca o.i. anjela zo žilinského obrazu sv. Alojza), i kľačiaca repusoárová postava zbožne sa skláňajúcej Márie Magdalény s dymovo žltým rúchom. Príznačná dobová záľuba v exotike sa premieta do bokom otočenej postavy Ježišovho tajného učeníka Jozefa Arimatejského a postrannej postavy Nikodéma. Scénu, vysunutú do predného plánu, dotvára v plytkom, bližšie nedefinovanom pozadí rebrík s prevesenou plachtou pridržiavanou anjelikom. Popri typologických zhodách Cimbalovo autorstvo potvrdzuje aj plošný, dekoratívne vyznievajúci rukopis.

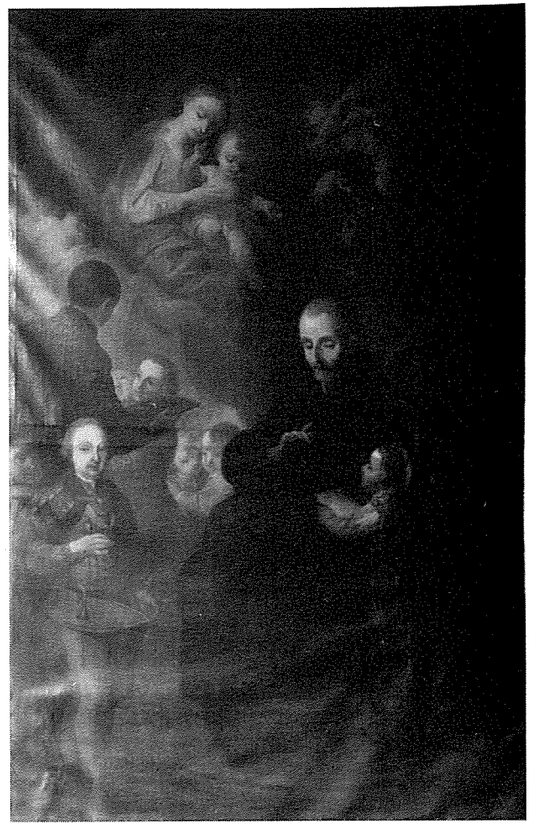
S dielom Cimbalovho krajana **Felixa Ivo Leichera** (1727 Bílovec – 1807 Viedeň), Maulbertschovho priateľa a spolupracovníka, dala najnovšie A. Jávorová podmienečne do súvislosti obraz *Stigmatizácie sv. Františka z Assisi* na hlavnom oltári františkánskeho kostola v Kremnici.[30] Z Maulbertschovho diela odvodený typ Márie s Ježiškom i celá horná časť kompozície s poletujúcimi anjelikmi túto atribúciu presvedčivo podporujú. S umelcovým kolísavým, jednoznačne nevyhraneným prejavom šesťdesiatych rokov



J.I. Cimbal: Pieta. Okolo 1770–90. Rimavská Sobota.

nie je v rozpore spodná, ťažkopádnejšie stvárnená časť kompozície s postavou svätca a anjela upozorňujúceho na zjavenie Spasiteľa.

Leicherovi (ktorý bol od študentských čias v úzkom spojení s rehoľou piaristov), pripisujeme k jeho početným obrazom zakladateľa tejto rehole – *sv. Jozefa Kalazánskeho* – ďalšiu kompozíciu s touto tematikou.[31] Pochádza z objektu piaristov v Nitre a dnes sa nachádza v majetku provincialátu piaristov v Dolnom Dubovom.[32] Svätca, ctiteľa Panny Márie, ktorý sa venoval výchove mládeže a na iniciatívu ktorého nadviazali piaristi zakladaním rehoľných škôl a gymnázií, zobrazil umelec v čiernom rehoľnom habite. Jeho sediaca postava sa sklopeným zrakom i gestom pravej ruky obracia k žiačikovi kľačiacemu s roztvorenou knihou po jeho boku. Kompozíciu dotvára postava ďalšieho, chrbtom otočeného rehoľníka, ktorý sa s tabuľkou v pravici venuje skupinke žiakov v pozadí. Scénu završuje v Leicherových kompozíciách sa opakujúca na oblaku tróniaca Panna Mária s Ježiškom, obklopená anjelikmi a hlávkami cherubov. Z typizovaných figúr sa vydeľuje v popredí vľavo stojaca postava chlapca v modrom šnúrovanom uhorskom šľachtickom odeve, ktorá si pravicou pridržiava medailu zavesenú na červenej stuhe a pohľadom smeruje na pozorovateľa; predstavuje, podľa



F.I. Leicher: Sv. Jozef Kalazánsky, kon. 18.stor. Dolné Dubové.

všetkého, konkrétnu osobu, blízku objednávateľovi, resp. sponzorovi obrazu. Kompozícia preplnená pre Leichera príznačnými mäkko modelovanými figúrami so zaoblenými tvárami, postráda priestorovú hĺbku a bližšie určené pozadie. Obraz reprezentuje umelcovu neskorú, od Maulbertschovho vplyvu už emancipovanú tvorivú periódu.

Soľnohradský rodák **Josef Zanussi** (1737 Salzburg – po 1818), jeden z posledných šíriteľov Trogerovho odkazu na Slovensku, nebol Trogerovým priamym žiakom, ani frekventantom viedenskej akadémie. S majstrovou tvorbou sa zblížil iba sprostredkovane, ako učeň Trogerovho žiaka Pietra A. Lorenzoniho.[33] Trogerove diela mal napokon možnosť poznať z autopsie priamo vo svojom rodnom meste. Určitú úlohu v jeho orientácii zohralo azda aj priateľstvo jeho otca s Paulom Trogerom. Ako syn dvorného maliara soľnohradského arcibiskupa Jacopa Zanussiho bol v kontakte s cirkevnými kruhmi, ktorým vďačil zrejme aj za sprostredkovanie prvých zákazok na Slovensku. Trnava, sídlo ostrihomského arcibiskupa a jezuitskej univerzity, centrum náboženského života Slovenska, mu zaručovala

J. Zanussi: Povýšnie sv. Kríža, okolo 1790. Šišov

pre umelecké uplatnenie také perspektívy, že sa tu rozhodol usadiť; v roku 1766 sa stal trnavským mešťanom.

Ťažisko Zanussiho tvorby, ktorá kolíše medzi tvarovou expresivitou, vystupňovanou často až do karikatúrnej nadsádzky a umiernenejším výrazom a prechádza napokon postupne do polôh vyváženejšieho statického neskorobarokového klasicizmu, predstavujú oltárne obrazy, známe doteraz iba z obdobia 1776–1806. Na základe našich posledných výskumov k nim pripájame viaceré ďalšie, ako aj rad závesných obrazov s náboženskou tematikou. Ich poňatie nič nemení na vyššie uvedenej, už viackrát konštatovanej charakteristike Zanussiho tvorby, ako to dokladá obraz *Ukrižovaného* na hlavnom oltári rím.-kat. kostola v Dvoroch nad Žitavou z roku 1788, tamojší obraz *sv. Jána Nepomuckého v modlitbách*, jeho pozmenený variant z roku 1793 v rím.-kat. kostole v Šišove, bývalý obraz hlavného oltára v tom istom objekte, zobrazujúci *Povýšenie sv. Kríža*, či obraz *sv. Mikuláša* pochádzajúci z kostola v Nemčiciach,[34] alebo obraz *sv. Alžbety* z hlavného oltára kostola v Slatine nad Bebravou. Signované a datované obrazy *sv. Vendelína* a *sv. Jána Nepomuckého* na oltároch kostola v Prievaloch,[35] sledujúce, resp. obmieňajúce osvedčené stredoeurópske vzory, potvrdzujú Zanussiho aktivitu v tomto regióne už v roku 1768. Oltárny obraz ev.a.v. kostola v Horných Zeleniciach – *Anjel vyslobodzuje sv. Petra zo žalára* z roku 1793 – je svedectvom, že Zanussiho činnosť sa neobmedzovala iba na zákazky katolíckej cirkvi.

Zo závesných obrazov možno Zanussimu bezpečne pripísať sériu oválnych plátien so sväteckými polopostavami, prechovávanú v sakristii kostola v Dvoroch nad Žitavou,[36] ako aj obrazy *sv. Floriána* a neznámej svätice v rím.-kat. kostole v Chtelnici. Iná podobná séria komponovaná na plátna štvorlístkového tvaru je dnes v majetku múzea v Bojniciach.[37]

Portréty baróna *Jána Révaya a jeho manželky Antónie, rod. Berényiovej* z rokov 1783 a 1784, svojim striedmym podaním blízke meštianskym portrétom, upozornili na Zanussiho portrétnu činnosť aj pre rodové galérie svetskej šľachty.[38] Nedávna výstava Bojnického múzea ju doložila dvomi ďalšími príkladmi – *Podobizňou dámy s kvetinami vo vlasoch* a *Portrétom Jozefa II.*[39]

Nové objavy naznačujú, že výskum maliarstva 18. storočia na Slovensku nemožno považovať za uzavretý; archívne a terénne výskumy, ako aj bádania v muzeálnych depozitároch môžu jeho obraz ešte kompletizovať, i keď nie zásadne pozmeniť.

---

1 GARAS, K.: *Kracker János Lukács*. Budapest 1941, s.11; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Johann Lucas Kracker und sein Kreis in der Slowakei*. In: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. (Actes du XX. Congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969.), T.2. Budapest 1972, s.210; – GYÉRESSY, B.: *Eltünt Krackher freskók nyomában*. Művészettörténeti Értesítő, 22, 1973, s.59–62; – MEDVECKÝ, J. – HRON, V.: *Nové poznatky k dielu J.L. Krackera na východnom Slovensku*. Vlastivedný časopis, 25, 1976, č.1, s.44–45.

2 CINCÍK, J.: *Barokové freská Jeana Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku*. Turč. Sv. Martin 1938, s.16; – GARAS, K. (c.d. v pozn.1), s.10–11; – GARAS, K.: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest 1955, s.48, 192, 228; – JÁVOR, A.: *Kracker János Lukács 1717–1779*. (Kat. výstavy) MNG Budapest 1979, s.3; – JÁVOR, A.: *Kracker János Lukács munkásságához*. Művészettörténeti Értesítő, 32, 1982, č.1, s.12–13; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, s.66; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Zur Frage des Wirkens Johann Lucas Krackers und seines Kreises in der Slowakei*. Ars 1971, č.1–2, s.100; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Die spätbarocke Malerei in der Slowakei und ihre Stellung in der mitteleuropäischen Kunst*. In: Niedzica Seminars IV. Late Baroque Art in the 18th Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary (1987). Cracow 1990, s.169; – JÁVOR, A.: *Skizze der Laufbahn des Malers Johann Lucas Krackers*. In: Niedzica Seminars IV. Cracow 1990, s.169; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia*. In: Ars. Úloha pamiatky. Bratislava 1990, s.98.

3 Olejomaľba na plátne, 180 x 210 cm.

4 JÁVOR, A.: *Skizze...* (c.d. v pozn.2, 1990), s.170

5 GÜNTHEROVÁ, A.: *Jasov*. Bratislava 1958.

6 Theodor Ortvay uvádza, že „kostol je teraz zasvätený nie Najsv. Trojici, ale Menu P.Márie" (ORTVAY Th.: *Magyarország földleirása a XIV. század elején*. Budapest 1891, s.190 – „...temploma most nem a Szentháromság, de Mária nevére van szentelve"). Zasvätenie kostola sv. Duchu uvádza *Súpis pamiatok na Slovensku* (Kol. aut., zv.II. Bratislava 1968, s.112); námet a autora obrazu neurčuje, dielo datuje do obdobia okolo roku 1800. V publikovanej evidencii hnuteľných kultúrnych pamiatok (*Pamiatky – hnuteľné – Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch*. Prešov 1969, s.450–452, obr.) je súhlasné zasvätenie kostola i dátum približného vzniku obrazu, avšak obraz – takisto bez autorskej identifikácie – určujú ako Nanebovzatie Panny Márie. Tomuto určeniu odporuje nielen úzus, že námet obrazu hlavného oltára sa odvodzuje od zasvätenia kostola, nezodpovedá mu ani prezentácia výjavu. *Schematizmus slovenských katolíckych diecéz* (Bratislava 1978, s.236) kostol vôbec nezaznamenáva. Ján HUDÁK (*Patrocíniá na Slovensku*. Bratislava, UVÚ SAV 1984, s.389) uvádza patrocínium Sv.Ducha a ako staršie Najsv. Trojicu. Podľa vyjadrenia terajšieho správcu kostola na obraze ide o „stvárnenie príchodu Ducha svätého".

7 Zobrazenie Zoslania Ducha svätého sa v neskorom stredoveku spájalo aj s vyobrazením Najsv. Trojice, pričom Boh Otec a Kristus sedia na „nebeskej lavici" (Himmelsbank). – Porov. heslo „Pfinsten", In: *Lexikon der Kunst 3*, Leipzig 1975, s.820.

8 Zobrazenie Ducha svätého ako človeka bolo po 10. storočí zakázané a nahradené podobou holubice. – Porov. BIEDERMANN, H.: *Lexikon symbolov*. Bratislava 1992, s.312–313; – *Lexikon der christlichen Ikonographie II*. (Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, s.228) uvádza, že stvárnenie Ducha svätého v ľudskej podobe je prípustné iba v zobrazeniach Najsv. Trojice. Predpokladu, že by postava vznášajúca sa nad zemeguľou mohla byť (tak isto zriedkavým) vyobrazením Panny Márie ako nevesty Ducha svätého, vyjadreným holubicou na prsiach, nezodpovedá gloriola z ohnivých jazýčkov a svetelný trojuholník, ktorý symbolizuje Najsv. Trojicu.

9 *Lexikon...* (c.d. v pozn.8), s.228.

10 Za konzultáciu ohľadne autorstva obrazu ďakujem dr.A. Jávorovej.

11 Porov. TRISKA, E.M.: *Eine Serie von Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes von Nepomuk, gestochen nach Franz Anton Maulbertsch*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 21, 1977, Nr.65, repr.90.

12 *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv.II. Bratislava 1968, s.308.

13 Olejomaľba na plátne, cca 300 x 150 cm.

14 Olej, plátno, cca 230 x 120 cm.

15 Prehľad doterajšej literatúry o J.V. Berglovi uvádza SLAVÍČEK, L.: *Johann Wenzel Bergl as a Painter of Altarpieces and Easel Paintings. A Repeal on New Findings*. In: Bulletin NG v Praze, č.1, 1991, s.60–71, bibl. v poznámkach na s.70–71.

16 Pozri pozn.15.

17 FLEISCHER, GY.: *A Felsőelefánti gr. Edelsheim-Gyulai kastély és mennyzetképe*. In: Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei 1931, s.213–231; – GARAS, K. (c.d. v pozn. 2, 1955), s.39, 169; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A. (c.d. v pozn. 2, 1983), s.33–34, 102, 103, 109, obr.35, 36.

18 OTTO, P.: *Johann Bergl*. (Dizert. práca, Viedeň 1964). Jej tézy In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 20, 1967/68, s.16–18.

19 SLAVÍČEK, L.: *Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze*. Umění, 27, 1979, s.548. Vo svetle nových poznatkov považujeme naše pôvodné pripísanie J.L. Krackerovi za neoprávnené.

20 PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Ein unbekanntes Altarbild von J.W. Bergl in Holič*. Acta Historiae Artium, 34, 1989, Fasc.3–4, s.177–181.

21 Berglova kompozícia vystriedala na oltári starší obraz sv. Františka z Assisi od J.I. Mildorfera z roku 1755. Výmena obrazu súvisela so zrušením kapucínskej rehole, ktorej holíčskej kostol sa stal v roku 1786 farským kostolom, pričom sa naň prenieslo svätomartinské patrocínium starého farského kostola. Zjavné súvislosti s rakúskou neskorobarokovou maliarskou školou však odporujú predpokladu F. Pastora, že ide o obraz premiestnený zo staršieho sakrálneho objektu. – PASTOR, F.: *Starý a dnešný farský kostol*. In: Ročnica farnosti holíčskej, 1943, s.27.

22 Porov. KRSEK, I.: *Maulbertschovo „Vysvobození panny" v Moravské galerii v Brně*. Umění, 27, 1979, s.60.

23 M. Haberditzl ho považuje priam za jeho symbol, či signatúru. – HABERDITZL, F.M.: *Franz Anton Maulbertsch*. Wien 1977, s.1. K. Garasová naproti tomu za Maulbertschovu skrytú signatúru pokladá bodliaku podobnú morušu, ktorej nemecký názov „Maulbeere" pripomína umelcovo priezvisko. – GARAS, K.: *Franz Anton Maulbertsch*. Budapest 1960, s.6.

24 O.i. na obraze sv. Valburgy so svätcami v kláštore v Eichstäte. – Porov. GARAS, K. (c.d. v pozn. 23), repr. č.10.

25 K objasneniu Cimbalovho životopisu a diela prispel popri K. GARAS (c.d. v pozn.2, 1955, s.60–62, 211) najmä SLAVÍČEK, L.: *Poznámky k životu a dílu J.I. Cimbala*. Umění, 27, 1979, s.159–165. – Novšie JÁVOR, A.: *Leicher, Tabota és Cimbal Martonvásáron*. Művészettörténeti Értesítő, 39, 1990, č.3–4, s.207–212, 213.

26 MEDVECKÝ, J.: *Tri príspevky k maliarstvu druhej polovice 18. storočia. (Diela A. Urlauba, J.I. Cimbala a I. Raaba na Slovensku.)* Vlastivedný časopis, 25, 1976, č.4, s.188–190.

27 PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A. (c.d. v pozn.2, 1983), s.32; – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Die austroitalienischen und österreichischen Barockmaler in der Slowakei im 18. Jahrhundert*. In: Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte CIHA, Wien 1984. Bd.7, Wien – Köln – Graz 1986, s.113. Novší návrh K. Garasovej pripísať fresku trnavského seminára J. Hauzingerovi (GARAS, K.: *18. századi osztrák mesterek művei Magyarországon*. In: Annales de la Galerie Nationale Hongroise, Budapest 1991, s.195) sa na základe publikovanej kresby (obr.8) nezdá byť presvedčivý. O.i. zhoda anjela vznášajúceho sa pri zemeguli z trnavskej fresky so zrkadlovo otočenou postavou anjela na freske v Zalaegerszegu, naznačuje skôr príbuznosť s Cimbalovým prejavom. (Porov. GARAS, K., c.d. v pozn.2, 1955, repr. XLIX).
Určité analógie s Trogerovým prejavom nie sú prekvapivé ani u J.I. Cimbala, ktorý obdobne ako Hauzinger študoval na viedenskej akadémii v rokoch Trogerovho tamojšieho účinkovania. Cimbalovu angažovanosť v trnavskom seminári dokladajú napokon aj obrazy sv. Imricha a sv. Jána Krstiteľa, ktoré boli po jeho zrušení prevezené do seminára v Ostrihome. (Informácia riaditeľa Kresťanského múzea v Ostrihome dr. K. Mucsiho.)

[28] PAPCO, J.: *Objavy v depozitári Bojnického múzea.* Výtvarný život, 32, 1987, s.16; – PAPCO, J.: *Barok. Ex officio ad populum.* Martin 1992, nepag.
[29] Obraz do Rožňavy premiestnili z Košíc v roku 1798. – *Súpis pamiatok na Slovensku III.* Bratislava 1969, s.54.
[30] JÁVOR, A.: c.d. v pozn.25 (1990).
[31] Obrazy sv. Jozefa Kalazánskeho sa rozšírili po jeho kanonizácii v roku 1767. Na Slovensku sa napr. Leicherov obraz s touto tematikou pochádzajúci z breznianskeho piaristického kolégia zachoval na tamojšej fare. – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *K dielu Felixa I. Leichera na Slovensku.* Ars 1985, č.1, s.78–79.
[32] Olejomaľba na plátne, 240 x 156 cm. Za informáciu o pôvodnom mieste určenia obrazu ďakujem p. provinciálovi Jozefovi Horvátovi.
[33] Prvé podrobnejšie životopisné dáta a údaje o Zanussiho tvorbe publikovala GÜNTHEROVÁ, A.: *Trnavský barok a jeho majstri.* Vlastivedný časopis, 15, 1966, č.4, s.165. – Ďalšie poznatky PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A. (c.d. v pozn.2, 1983), s.34–35.
[34] Obraz sa dnes nachádza na rím.-kat. fare vo Veľkých Vozokanoch.
[35] Za upozornenie na tieto obrazy ďakujem dr. M. Herucovej.
[36] Séria pozostáva z obrazov sv. Otta, sv. Vendelína a sv. Izidora; ďalší svätci sa pre zlý technický stav obrazov nedajú identifikovať.
[37] Ukážky z tejto série, reštaurované posluchášmi VŠVU, boli prezentované v r.1992 na výstave „Barok. Ex officio ad populum – Z moci úradnej k ľudu" v Bojnickom zámku. – PAPCO, J., c.d. v pozn.28 (1992).
[38] Portréty Révayovcov boli v roku 1988 vystavené v Turčianskej galérii v Martine. – OKÁLOVÁ, E.: *Portréty 18. a 19. storočia zo zbierok martinských múzeí.* Kat. výstavy, Martin 1988, nepag.
[39] Atribúcia J. PAPCA (c.d. v pozn.28, 1992).

Fotografie k článku: archív ÚDU SAV (Thea Leixnerová)

Poznámka k levočskej nástennej maľbe

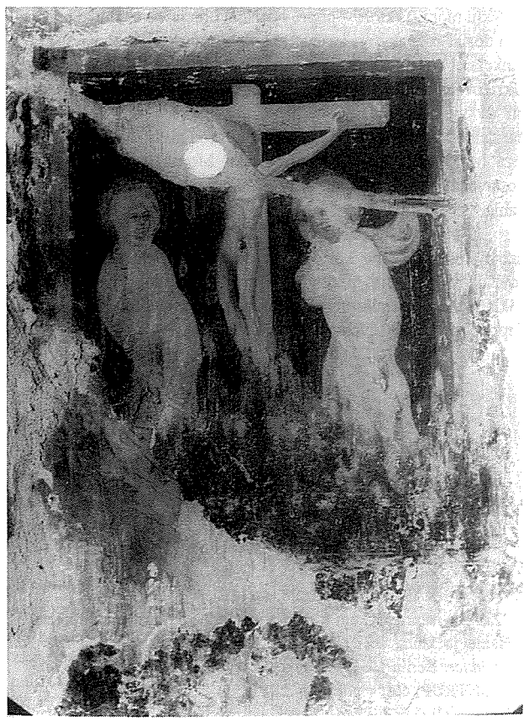
Dušan BÚRAN

Podnetom k napísaniu nasledujúceho príspevku bola štúdia – syntéza stredovekého nástenného maliarstva na Spiši, ktorú v minulom čísle tohto časopisu publikoval Milan Togner.[1] Pokúsim sa tu nájsť alternatívnu odpoveď len na jeden zo sporných problémov uvedeného textu, a to na otázku datovania, užšieho slohového východiska a funkcie obrazu Ukrižovania s Pannou Máriou a Jánom Evanjelistom po stranách kríža – nástennej maľby na čelnej stene južnej lode kostola sv.Jakuba v Levoči. V súlade so staršou literatúrou vyzdvihuje M. Togner jej mimoriadnu kvalitu a maľbu datuje do 70-tych rokov 14. storočia. Konštatuje ďalej, že „... nesie všetky znaky vrcholnej fázy mäkkého slohu", pripomína jeho rozšírenie mimo dvorského centra Čiech v Rakúsku a zvlášť v Sliezsku, a všíma si nápadnú formálnu podobnosť s tabuľovou maľbou, čo ho vedie k predpokladu, že obraz „pôvodne slúžil ako retábulum maľovaného oltára".[2]

Pri detailnejšom porovnaní s maľbami pražského okruhu mäkkého slohu by nám nemalo ujsť niekoľko zjavných rozdielov: plastický objem uzavretých tvarov, ktorý hrá veľmi dôležitú úlohu v tabuľovej maľbe dvora Karla IV. (Theodorik), podobne ako aj v nástennom maliarstve (katedrála sv. Víta, Karlštejn, Emauzský kláštor), má predsa len s jemnými, rozplývavými formami levočského obrazu relatívne málo spoločných analógií. Príkladom priamej závislosti na tejto vrstve pražského maliarstva sú práve Tognerom spomínané nástenné maľby v Malujowiciach,[3] od levočského Ukrižovania však očividne odlišné. Niektoré znaky v morfológii drapérií postáv Ukrižovania, menej už kolorit, by nás priviedli nanajvýš k pražskej *knižnej* maľbe 3. štvrtiny 14. storočia (Liber Viaticus Jana ze Středy, Evanjeliár Jana z Opavy).

Sám ikonografický typ Ukrižovania s Pannou Máriou a sv.Jánom Evanjelistom sa konštituoval v rámci knižného maliarstva – ako súčasť iniciály *T(e igitur)* Kánonu v omšových knihách, ktorej osamostatnením sa z úzkeho spojenia s textom neskôr vznikol Kánonový list ako autonómna celostránková iluminácia.[4] U nástenného a tabuľového maliarstva niekedy prezrádza pôvodné východisko v iluminovanej predlohe (tiež kresbe) zdanlivo nepodstatný detail, totiž forma kríža, ktorého horné rameno je neúmerne krátke (ako je to v našom prípade), alebo niekedy celkom chýba.

Predpoklad, že v Levoči ako predloha poslúžila maliarovi knižná iluminácia je pravdepodobný predovšetkým preto, že kostol sv.Jakuba v stredoveku spravoval početnú rukopisnú zbierku, v nej zaiste i mnohé české importy.[5] Napriek tomu sa dosiaľ nepodarilo dokázať priamu závislosť nástenných malieb na konkrétnych rukopisoch. Datovaniu Ukrižovania, navrhnutému doterajšou literatúrou (70-te roky 14. storočia, resp. okolo 1380) však možno oponovať prirovnaním oboch postáv po stranách kríža k maľbám českých rukopisov z konca 14. storočia. Útle, esovito prehnuté figúry Márie a sv.Jána sú už odrazom regotizačných tendencií, príznačných pre ranú fázu maliarstva krásneho slohu, ktoré práve popierajú niektoré prostriedky mäkkého slohu.[6] Ukrižovanie zodpovedá približne slohovej vrstve, reprezentovanej v českom umení Brunšvickým skicárom,[7] s ktorého kresbami majú obe postavy mnoho spoločných znakov, predovšetkým v gestách a v záujme maliara o štylizované divadelné pózy. Ďalej sa dá poukázať na často opakovaný figurálny typ „lazebnice" v rade charakteristických pohybových variant na bordúrach Biblie Václava IV.,[8] ktorý sa pomerne skoro stretol s odozvou v tabuľovej[9] a aj nástennej maľbe. Systém subtílnych drapérií Márie a sv. Jána, rozvinutých aj mimo siluety postáv (Ján)



Ukrižovanie, nástenná maľba na čelnej stene južnej lode farského kostola sv.Jakuba v Levoči. Stav po odkrytí v r.1958.

Ukrižovanie, detail.

nie je prečo považovať za primárny štýlový odraz vrcholnej, alebo neskorej fázy mäkkého slohu. Hoci možno pripustiť, že hlavný majster Willehalmu,[10] alebo iluminátor Frána v Biblii Václava IV. pokračujú podobnými prostriedkami v kontinuite staršej iluminátorskej tradície, tieto sú však už v mnohom obohatené o nové impulzy, ktoré do vývinu českého gotického maliarstva priniesol Majster Třeboňského oltára.

Práve vo vzťahu k jeho tvorbe dostane posun v datovaní našej nástennej maľby zásadnejší charakter. Pri svetelných vlastnostiach všetkých troch postáv levočského obrazu (dôležité je však pozorovať maľbu bez umelého osvetlenia) sa nevdojak ponúka analógia s funkciou symbolického svetla, ktorého vyžarujúcim zdrojom je na tabuliach Třeboňského oltára samo telo Kristovo, resp. postavy svätcov na zadných stranách tabúľ. Zvýraznenie tohto prostriedku tmavým, neutrálnym pozadím (Levoča) v českom tabuľovom maliarstve nenájdeme (zvlášť nie v maľbách mäkkého slohu). Objavuje sa až neskôr, nasledujúcu generáciu po Třeboňskom majstrovi, v miniatúrach prelomu 14. a 15. storočia.[11]

Uplatnenie tmavého pozadia je, na rozdiel od spomenutých iluminácií, v našom prípade motivované predovšetkým *funkciou* obrazu. Oslobodenie výjavu od akýchkoľvek časopriestorových vzťahov, avšak bez výraznejšieho záujmu o posilnenie psychologického výrazu postáv prezrádza, že: 1. Levočské Ukrižovanie síce zrejme patrí do radu špecifických neskorostredovekých obrazov, ktoré nemecká medievistika označila osobitným pojmom – *Andachtsbild*,[12] ale – 2. bolo pravdepodobne vytvorené na základe predlohy, s odlišným určením. Ak sa na tomto mieste vrátime späť k ikonografii, ozrejmí sa dôležitý posun vo funkcii, ku ktorému prišlo zmenou obrazového prostriedku z knižnej na nástennú maľbu. Kánonové ukrižovanie v stredovekých rukopisoch bolo totiž viazané na liturgické alegorické výklady[13] – v tom spočíva základný rozdiel medzi jeho kontextom, a funkciou Andachtsbildu, ktorým bol predovšetkým bezprostredný kontakt s divákom pri modlitbe a kontemplácii.[14] Vzťah nášho obrazu k tabuľovej maľbe sa tiež môžeme pokúsiť vymedziť konkrétnejšie, nakoľko zďaleka nie je len problémom formálnej súvislosti: jednak motív iluzívneho lištového rámu, izolujúceho obraz od ostatných malieb[15] bol už v 14. storočí vlastný ako francúzskym, tak stredoeurópskym iluminániam[16] – teda v tomto zmysle ho nie je nutné vysvetľovať priamo transformáciou prostriedkov tabuľovej maľby; – na druhej strane, najrozšírenejším prostriedkom pre Andachtsbild – pôvodne kultový obraz – bolo práve tabuľové maliarstvo. Rovnako ním mohli byť retábulá oltárov, ku ktorým M. Togner levočské Ukrižovanie prirovnáva, ale aj drobné devocionálne obrazy, ako napríklad už spomínané Nathanovo Ukri-

žovanie.[17] „Autonomizácia" nástenných aj tabuľových malieb do formy (rámovaného) obrazu je len dôsledkom spoločného procesu.[18] Je príznačné, že tento proces v mestskom prostredí podmieňujú predovšetkým sociálne faktory. Jeho bližšia charakteristika by si iste vyžiadala väčší priestor; chcem iba opäť upozorniť na skutočnosť, že v Levoči bolo v roku 1402 založené bratstvo Kristovho Tela *(Bruderschafft des heiligen Leichnams)*,[19] a teda jeho existencia prezrádza, že na prelome 14. a 15. storočia v meste boli vytvorené predpoklady k laickým umeleckým objednávkam,[20] medzi nimi i k vzniku tohto obrazu.

Do iného svetla sa tým napokon dostáva aj potenciálna dielenská súvislosť s Cyklom siedmich skutkov milosrdenstva a siedmich hlavných hriechov na severnej stene severnej bočnej lode, ktorý je všeobecne považovaný za mladšiu prácu.[21] Ako naznačil už Josef Krása, sú to práve vzájomné rozdiely vo *funkciách* Ukrižovania a Cyklu moralít, ktoré – popri výraznej premaľbe cyklu – spôsobovali dosiaľ rozpaky pri atribúcii malieb rovnakému autorovi. Práve funkciami devocionálneho obrazu je podmienený odlišný charakter Ukrižovania (časopriestorová indiferentnosť, izolácia postáv), a nimi sú vysvetliteľné aj anachronizmy, ktoré viedli k datovaniu paralelne s vrcholnou, alebo neskorou fázou mäkkého slohu. Hypotéza M. Tognera o súčasnom vzniku Moralít a Ukrižovania je postavená, domnievam sa, na nie celkom jasnom datovaní Ukrižovania.[22]

Z načrtnutých súvislostí vyplýva, že Ukrižovanie v závere južnej lode farského kostola v Levoči je obrazom, vytvoreným rovnakým maliarom podľa iluminovanej predlohy (kresby?), na základe osobitnej súkromnej alebo korporatívnej objednávky, pravdepodobne až v 90-tych rokoch 14. storočia.

---

[1] TOGNER, M.: *Monumentálna nástenná maľba na Spiši 1300–1550.* Ars 1992, č.2, s.100 a n.

[2] TOGNER, c.d., s.130; – Porov. tiež KRÁSA, J.: *Levočské morality.* In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s.256 (hovorí o záverečnej etape mäkkého slohu a datuje maľbu okolo r.1380); – naproti tomu D. RADOCSAY (*Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn.* Budapest 1977, s.158) odhaduje dobu vzniku okolo polovice 14. stor.; – DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku.* Praha – Bratislava 1978, s.47, 118 (dat. okolo 1380), rovnako *Magyarországi művészet 1300 – 1470 körül. I.* (zost. E. MAROSI), Budapest 1987, s.481.

[3] TOGNER, c.d., s.130; – KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.: *Malowidła ścienne z XIV. wieka w Malujowicach kolo Brzegu.* In: Zeszyty naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Historia sztuki 3, 1961, s.47 n.

[4] SUNTRUP, R.: *Te igitur Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften.* In: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden 1980, s.278 n.

[5] Porov. SELECKÁ, E.: *Stredoveká levočská knižnica.* Martin 1974, s.16 n.; – tiež KRÁSA, J.: *Levočské morality.* .. (c.d. v pozn.2), s.262, pozn.28 (uverejnenie tu uvádzanej štúdie V.Kotrbu mi nie je známe).

[6] Porov. najmä KUTAL, A.: *České gotické umění.* Praha 1972, s.111 n.

[7] Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. Nr.63. Datovanie sa pohybuje v rozmedzí 1380 – 1400. – KUTAL, A.: *The Brunswick Sketchbook and the Czech Art of the Eighties of the 14th Century.* Sborník prací FF BU, 10, 1961, F 5, s.205 n. Autor okrem iného detailne vymedzuje vzťah kresieb k václavským rukopisom (hlavne k Willehalmu a Biblii Václava IV.), ako aj k Majstrovi Třeboňského oltára; – tamtiež, s.210 n.

[8] Wien, ÖNB cod. 2759 – 2764; 1. zväzok bol iluminovaný okolo r.1390, nasledujúce do 1395. – KRÁSA, J.: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1974. s.130 n.

[9] PUJMANOVÁ, O.: *Nová gotická deska českého původu.* Umění, 31, 1983, s.131 n. Fyziognómia sprievodných postáv Nathanovho Ukrižovania (súkr. zb. v Zürichu) je ostatne samotnému levočskému obrazu veľmi blízka – porov. tamtiež, obr.9.

[10] Wien, ÖNB cod. ser. nov. 2643; datovanie od 1387, dokončený 1395. – KRÁSA, *Rukopisy* ... (c.d. v pozn.8) s.50.

[11] Porov. KRÁSA, c.d. v pozn.8, s.212.

[12] Zásadným príspevkom k tejto téme, kriticky zhrňujúcim doterajšie bádanie je kniha BELTING, H.: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter.* Berlin 1981 – k funkciám týchto obrazov zvlášť s.69 n.

[13] SUNTRUP, c.d. v pozn.4, s.281 n.

[14] Ak sa obmedzíme len na sociálno-psychologický okruh funkcií. – Porov. BELTING, c.d. v pozn.12, s.98 n.

[15] Naľavo od horného okraja obrazu sú zachované zvyšky nástenných malieb, zrejme z rovnakej vrstvy. Identifikovateľný je motív hviezd na pozadí tmavomodrej farby.

[16] Množstvo príkladov možno nájsť napr.: MEISS, M.: *French Painting in the Time of Jean de Berry. II.* London 1969; – taktiež v KRÁSA, c.d. v pozn.8.

[17] Porov. pozn.9.

[18] Porov. BELTING, c.d. v pozn.12, s.32: *„Die gerahmte Bildtafel ist also nur die „symbolische Form" für eine neue Selbständigkeit und Sprechweise des Bildes, die allenthalben gesucht wurde. Die Rezeption des Bildes wandelte sich, und das Bild stellte sich auf diesen Wandel ein."*

[19] WAGNER, C.: *Analecta Scepusii sacri et profani, I.* Viennae 1774, s.100–101; – KRÁSA, *Levočské morality* (c.d. v pozn.5, s.245) na základe ikonografie nástenných malieb uvažuje o možnej činnosti tohto spolku už v 14. storočí, napriek tomu, že prameňmi je doložený až neskôr. – Porov. IVÁNYI, B.: *A lőcsei „Krisztus Teste" testvérület jegyzőkönyve 1431–1584.* In: Közlemények Szepes vármegye múltjából III, 1911, s.129 n.

[20] Význam podobných laických združení pre stredoveké maliarstvo, konkrétne pre vznik kultových obrazov si všíma BELTING, c.d. v pozn.12, s.43 n.

[21] Jeho slohové východiská rozobral J. KRÁSA (*Levočské morality*, c.d. v pozn.5, s.254 n.); tu je uvedený aj podrobnejší prehľad staršej literatúry. Krása ako prvý pripúšťa možnosť dielenskej súvislosti Moralít a Ukrižovania. Svoje stanovisko formuluje nasledovne: *„Porovnanie moralít s týmto obrazom sa – vzhľadom na veľkú rozdielnosť zamerania – môže zdať absurdným. (...) Nedá sa ani s istotou vylúčiť možnosť, že autorom oboch prác by mohla byť jedna osoba. Zvykli sme si na podceňovanie výrazového rozpätia stredovekých maliarov, i podiel námetu. Pravda, kým sa neodstráni z Moralít Stornova premaľba, ostane táto otázka otvorená."* (tamtiež, s.256). Najnovšia syntéza gotického umenia Uhorska túto možnosť s poukazom na rozdielnu kvalitu malieb, explicitne odmieta – *Magyarországi művészet...* (c.d. v pozn.2), s.481.

[22] TOGNER, c.d. v pozn.1, s.132; – Uvažuje o možnosti spoločného vzniku v 70-tych (alebo 80-tych?) rokoch 14. storočia.

Fotografie k článku: R. Kedro, archív SÚPS Bratislava

Tradícia a experiment (V MAK-u znovu otvorené)

DANA BOŘUTOVÁ
DANICA ŠOLTÉSOVÁ

Po rokoch rekonštrukcie sa MAK (Österreichisches Museum für angewandte Kunst) znovu otvára verejnosti. Jeho tradícia siaha do roku 1864, kedy bolo založené pod názvom *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* a jeho riaditeľom sa stal Rudolf von Eitelberger. Pôvodná koncepcia múzea bola v tom čase progresívna svojou previazanosťou na aktuálne kultúrne potreby spoločnosti: zámerom bolo vytvoriť priestor pre rozvíjanie kreativity a kultiváciu publika, pričom východisko predstavovala snaha o hľadanie spojitosti a zmierenia hodnôt tradície s túžbou po novosti a experimente. Z toho vyplynulo aj prepojenie činnosti múzea a *Hochschule für angewandte Kunst*, ktorá bola založená v roku 1868. Praktickým dôsledkom týchto aktivít bolo podnecovanie a propagácia umelecko-remeselnej tvorby a priemyselného navrhovania, ako aj oživenie záujmu o tieto sféry činnosti zo strany publika. Práve toto produktívne spojenie tradície a experimentu predstavovalo odkaz, ku ktorému sa vracia inovovaný program múzea.

V roku 1986 sa vedenia ujal Peter Noever, ktorý cieľavedome nasmeroval múzeum k reaktualizácii, tak v zmysle rekonštrukcie komplexu jeho budov, ako aj v zmysle prehodnotenia programu činnosti a nového spracovania zbierok. Východiskom pre koncepciu postupu sa stala štúdia využitia priestorov a stavu zbierkového fondu spracovaná v roku 1986.

Rekonštrukciou prešiel v uplynulých rokoch celý komplex budov patriacich múzeu – pôvodná neorenesančná budova č.5 na Stubenringu, postavená v roku 1871 podľa návrhu architekta Heinricha Ferstela, a novšia prístavba z roku 1909 na Weiskirchnerstrasse od Ludwiga Baumanna. V hlavnej budove išlo predovšetkým o úpravu priestorov pre umiestnenie stálych expozícií, študijných zbierok, ale aj priestorov pre ďalšie, s fungovaním múzea úzko súvisiace aktivity, ako je odborná knižnica s čitárňou, sála pre aktuálne výtvarné výstavy, priestory pre bežný informačný servis, kaviareň. Upravené boli aj priestory Baumannovej prístavby, ktorá obsahuje rozmerné sály vhodné pre inštaláciu architektonických výstav, prednáškovú sálu s možnosťou prezentácie audiovizuálneho programu, remeselné dielne a podobne. V záujme zlepšenia komunikačných možností boli budovy doplnené novým spojovacím traktom. Rekonštrukcia hlavnej budovy vcelku zachovala jej pôvodný vzhľad, obnovila neorenesančné interiéry a s novotvarom pracovala iba vo funkčne zdôvodnených prípadoch – napríklad pri zariadení priestorov slúžiacich bežnej prevádzke (foyer, kaviareň, čitáreň).

Základná myšlienka rekonštrukcie ako udalosti sa v exteriéri budovy premietla do výtvarného vtipu newyorského architekta Jamesa Winesa (SITE). Z miesta, kde bol zriadený nový vstup do kníhkupectva MAK-u vybral pôvodné okno s parapetom a vyložil ho von ako pútač s nápisom BUCHHANDLUNG. „Prázdnosť" jeho pôvodného miesta zdôraznil tým, že ho uzavrel iba čírou tabuľou skla.

Hravosť výtvarníka výstižne ilustruje zmysel hesla, na ktorom si múzeum buduje svoj program – *Tradícia a experiment*, dvojprincíp určujúci jeho hlavné úlohy: prvou je vedecké spracovanie a prezentácia unikátnych zbierok tejto inštitúcie, druhou aktívny dialóg so súčasnými tendenciami v umení. Myšlienka spojenia tradície a experimentu našla svoj výraz aj v rozhodnutí prizvať k stvárneniu novej inštalácie zbierok v stálych expozíciách významných súčasných umelcov. Tento pokus obsahoval prísľub svieže vzťahu a nekonvenčného pohľadu na zbierkové objekty a spôsob ich interpretácie. Ak tento postup vyvolal kritické diskusie a názorové strety, tak i v tom sa potvrdila nosnosť základnej predstavy poslania múzea – podnecovať výmenu názorov o hľadaní vzťahu medzi tradičným a novým.

Produktívnosť tohto postupu sa najlepšie prejavuje priamo vo výstavných sieňach. Namiesto zaužívaných muzeálnych inštalácií, sústreďujúcich množstvo artefaktov v chronologických, typologických či iných radoch, tu sa jednotlivé historické obdobia sprítomňujú prostredníctvom stvárnenia celého výstavného priestoru. V jeho rámci potom aj výber a radenie exponátov podávajú zhutnenú ideu svojej doby. Expozícia sama sa stáva umeleckým produktom. Stvárnenie jednotlivých jej častí nás oslovuje jazykom umenia. Premyslená kompozícia sa opiera o komunikáciu medzi jednotlivými prvkami v priestore – tým, do akých súvislostí ich stavia a akú funkciu

v rámci celku im prisudzuje, podnecuje aktívny dialóg významových rovín artefaktov. Stáva sa impulzom k asociáciám nad, resp. mimo daný priestor.

Hoci jednotlivé časti expozície sú podmienené individuálnym prejavom toho-ktorého umelca, predsa v nich možno nájsť viaceré spoločné črty, ktoré odrážajú aktuálne trendy umeleckého myslenia: patria sem napríklad princípy redukcie, zástupnosti a ďalšie. Najmä však humor – nadľahčujúci pohľad na históriu, výtvarný vtip založený na schválnosti.

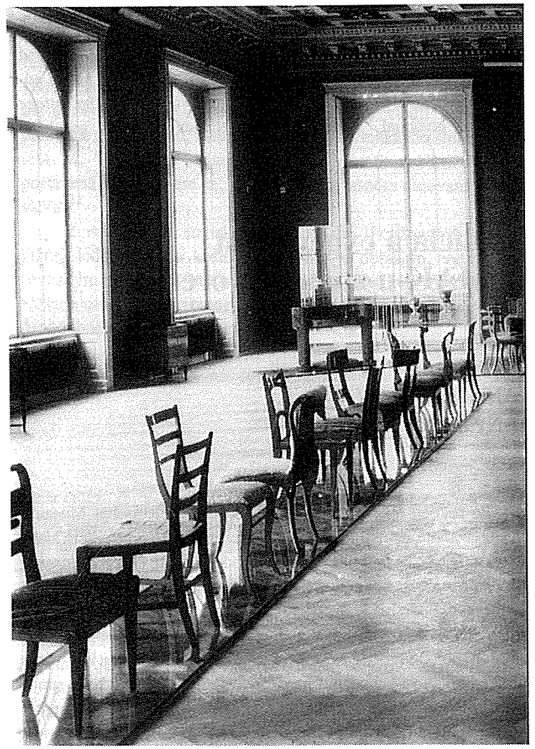
Redukcia je vždy podmienená tvorivým zámerom umelca, rešpektujúceho umelecko-historické súvislosti. Pre prezentáciu obdobia baroka a rokoka si jej autori Franz Graf a Angela Völker zvolili výrobky čipkárstva a sklárstva, teda odvetví, ktoré v danom období zaznamenali nebývalý rozvoj. Jedna z dvojice autorov, kurátorka múzea Angela Völker, o dôvodoch tejto voľby píše: *„Táto prezentácia sklárskych a čipkárskych prác sa zakladá nielen na umelecko-historických kritériách, ale tiež na vizuálnom pôsobení materiálov – ich 'transparentnosti', jemnosti materiálu a na remeselnej virtuozite ich tvorcov – čo práve dnes asi vyvoláva najväčší obdiv."* [1]

S redukovaným počtom exponátov pracoval aj architekt Donald Judd pri stvárnení expozície interiérového zariadenia z obdobia baroka, rokoka a klasicizmu (kurátor Christian Witt-Dörring). Celú rozsiahlu epochu zachytil prostredníctvom niekoľkých artefaktov rozmiestnených vo veľkej priestrannej sále. Ak v prvom dojme prevažuje pocit veľkého bieleho priestoru, v ktorom sa nachádza niekoľko jednotlivých nábytkových kusov, tak vzápätí sa dostavuje pocit, že priestor sa stále viac zahusťuje vzájomnými väzbami prvkov, nachádzajúcich sa v ňom. Zložitosť významových väzieb je ešte vystupňovaná vložením druhého, samostatného, do seba uzavretého priestoru do stredu sály. Navonok táto „miestnosť v miestnosti" dodržiava asketický výraz veľkého priestoru, ale vo svojom vnútri skrýva kompletný, dekoratívne bohatý, rokokový salón. Dôležitú znakovú úlohu v repertoári Juddových výrazových prostriedkov zohralo okno. Sprostredkuje návštevníkovi prepojenie medzi priestormi rôznej kvality (priehľady do iných častí múzea) aj medzi časovými rovinami (pohľad do rokokového interiéru).

Princíp zástupnosti plne rozvinul Günther Förg v oddelení stredoveku a renesancie (kurátor Angela Völker). Farebné ladenie výstavného interiéru v kombinácii modrej a okrovej sa stalo prostriedkom pre vyjadrenie spätosti jednotlivých období: je prvkom, ktorý rezonuje rovnako vo vystavených stredovekých textíliách, v ukážkach renesančnej majoliky, ako aj v neorenesančnej nástropnej maľbe miestnosti. Modrá farba, symbolizujúca vymedzené obdobie, ovládla interiér a tvorí most medzi minulosťou a súčasnosťou.

Jenny Holzer sa súboru biedermeierového nábytku a riadu ujala, ako sama hovorí, so starostlivosťou dobrej gazdinky.[2] Napätie vyvolané konfrontáciou domáckej útulnosti s atmosférou rušných mestských bulvárov však prezrádza nonkonformnosť umelkyne. Zatiaľ čo exponáty vyžarujú pokoj a komfort meštianskeho interiéru, svetelné tabule s bežiacimi nápismi vnášajú do priestoru dynamiku vonkajšieho sveta. Obsah informácií, ktoré sprostredkujú, stavia exponáty do dobového kontextu nazeraného očami súčasnosti (kurátor Christian Witt-Dörring).

V oddelení Wiener Werkstätte využil Heimo Zobering možnosť zapojiť priamo do výstavného priestoru archívny korpus Wiener



Biedermeyer

Werkstätte umiestnený v prístennej galérii (kurátor Elisabeth Schmuttermeier). Z viacerých umelcov združených vo Wiener Werkstätte zdôraznil diela jedného zo zakladateľov, Josefa Hoffmanna, ktorého osobnosť sa stala spájajúcim motívom celku vystaveného súboru. Zároveň nechal naplno vyznieť druhovú i formovú mnohotvárnosť produkcie dielní, dokumentovanú na exkluzívnych exponátoch. Tomuto zámeru zodpovedá aj „zhutnený" charakter expozície (prezentácia interiérového zariadenia a textílií prostredníctvom albumov, rytmus radenia exponátov).

Hold kvalite umeleckého remesla vzdala expozícia venovaná Thonetovi. Barbara Bloom (kurátor Christian Witt-Dörring) povýšila stoličku na umelecký objekt s výraznými plastickými kvalitami. Prostredníctvom vyobrazení sediacich figúr (od Gudeu po kráľovskú dvojicu od Henryho Moora) vo vlyse pod stropom miestnosti ju začlenila do kontextu dejín sochárstva. Sériovej výrobe nábytku zodpovedá opakovanie jednotlivých vyobrazení. Trojrozmernosť však bola paradoxne prevedená do plochy – kým „sochársky" vlys je tvorený fotografiami, ladné línie sedacieho nábytku sa vďaka nasvieteniu premietli na plátna vymedzujúce ústredný koridor v osi výstavnej miestnosti.

Thonet

Hravosťou sa vyznačovala aj výstava secesie a art deco, ktorú pripravili Eichinger oder Knechtl (kurátor Waltraud Neuwirth). Inštalácia nápadito využíva rôzne podoby skla. Súbory exponátov vybraných podľa kritérií materiálu (drevo, sklo) a času (priesečník 1900) sú zoskupené do tematických celkov, ktorých pomyselné priestorové hranice znázorňujú steny zo skla, vymedzujúce i transparentné zároveň. Vizuálne napätie a zároveň širší obsahový kontext k unikátnym artefaktom umeleckého skla (z rokov 1900–1930) vytvára priebežný rad jednoduchých sériových pohárov umiestnených v hornej časti vitríny. Okno s farebným sklom (blue box) sprostredkuje svojský pohľad zo začiatku 20. storočia do minulosti – expozície baroka.

Oddelenie designu a architektúry 20. storočia upravené Manfredom Wakolbingerom predstavuje medzi iným diela Jaspera Morrisona, Waltera Pichlera, Philipa Starcka, Franka O. Gheryho, Georga Eichingera, Coopa Himmelblaua, Günthera Domeniga. Výstavný súbor nepodáva lineárnu interpretáciu vývinu moderny, ale skôr smeruje k postihnutiu plurality v jej rámci. Kurátor expozície Peter Noever k tomu poznamenáva: *„Bez ohľadu na odlišnosť individuálnych postojov, všetci architekti, zastúpení v zbierke majú spoločnú jednu charakteristickú črtu: sú zaujatí novým typom architektonického myslenia. Všetci nám hovoria, že pre súčasnú architektúru už niet predpísanej cesty. Utopické architektonické vízie, ideálne návrhy, projekcie premostenia medzi racionalitou a manifestáciou, stoja vedľa projektov preverujúcich architektúru v súvislostiach jej spoločenskej užitočnosti."* Zmyslom výberu teda nebolo „... *encyklopedické úsilie, ale skôr príkladná demonštrácia významných spôsobov vyjadrenia v súčasnom designe a zároveň manifestácia špecifického presvedčenia."* [3] Týmto sprítomnením aktuálnych súčasných trendov sa opäť napĺňa pôvodná idea dotyku minulosti so súčasnosťou, tradície s experimentom.

[1] VÖLKER, Angela: *Baroque, Rococo*. In: MAK – Austrian Museum of Applied Arts, Prestel Museum Guide, Vienna and Prestel Verlag Munich 1993, s.42.
[2] HOLZER, Jenny: *Empire, Biedermeier*. In: c.d. v pozn.1, s.54.
[3] NOEVER, Peter: *20th Century Design and Architecture*. In: c.d. v pozn.1, s.100.

Paralely Emila Belluša

DANICA ŠOLTÉSOVÁ

Tvorivý autor zostáva prítomný pre nasledujúce generácie svojím dielom, architekt predovšetkým realizovaným projektom.

Budova veslárskeho klubu na pravom brehu Dunaja, stanice propeleru a v pozadí hotel Devín – v podstate jedným pohľadom obsiahnuté tri diela nestora slovenskej architektúry. Pohľadom z okna Harmincovej siene SNM v Bratislave, kde sa v marci 1993 stretli dvaja zakladatelia slovenskej architektúry. Ten mladší prijal pozvanie staršieho a prostredníctvom výstavy prenesenej z Piešťan sa bratislavskej verejnosti dala možnosť, aby si po štyroch rokoch znovu pripomenula najvýznamnejšie projekty Bellušovej tvorby.[1]

Prierezová sonda do diela architekta Emila Belluša (1899–1979) založená na chronologickom slede známych návrhov a realizácií autora (vznikli v rozmedzí rokov 1924–51) tlmočila tvorivý odkaz autora. Cez prizmu nových ideálov modernej spoločnosti začiatku 20. storočia s preverovaním a inováciou tradičných postojov vstupoval architekt do súčasného diania.[2]

Vystavené dielo E. Belluša, resp. jeho celoživotné smerovanie predstavil katalóg výstavy *Architekt Emil Belluš – regionálna moderna* vydaný pri príležitosti otvorenia výstavy v Piešťanoch, ako jednej z akcií 2. medzinárodného sympózia architektov v r. 1992. Súradnice predložených odborných príspevkov v katalógu vychádzali z viacerých uhlov pohľadu, ale z jedného spoločného základu. „V jeho diele sa dobre odzrkadľuje charakter vtedajšej slovenskej architektonickej situácie s jej pozitívnymi i negatívnymi črtami. Jeho životná púť a dielo, ktoré vytvoril, sú odrazom regionálne adaptovaných princípov moderny. Odráža sa v nich tak súvis a rezonancia s progresívnymi prúdmi vývoja, ako aj konzervatívnosť a historizujúce revivaly. Je v nich aj pochopenie tendencií umeleckého vývinu, aj pochopenie potreby prostej a neefektnej architektúry pre človeka." [3]

Základná koncepcia výstavy naplnila uvedený citát. Dielo Emila Belluša predstavila v paralelách k príkladom zo svetovej súdobej architektúry a uplatnila v našich pomeroch nie celkom zvyčajnú, myšlienkovo náročnejšiu polohu interpretácie architektonickej tvorby. Konfrontáciou avantgardných modernistických trendov so špecifikom tvorby autora žijúceho „na periférii" svetového architektonického diania, potvrdila univerzálnu platnosť istých pravidiel tvorby prvej polovice 20. storočia.

Dve východiská, príznačné pre Bellušovu tvorbu, orientácia na funkcionalizmus a zviazanosť s tradíciou, zarezonovali v inštalácii výstavy. Základné usporiadanie výstavných panelov navodzovalo dojem parníka vyzdvihovaného funkcionalistami ako symbol modernej doby (stroj, rýchlosť, komfort, ďaleké cesty, kreativita), na ktorom sa v čase a priestore plavilo Bellušovo dielo. Kým vonkajšia forma výstavných panelov spájala Bellušovu tvorbu s avantgardnou symbolikou, vnútorný priestor vytvorený vložením autorovej pracovne do korpusu „lode" sprítomňoval zakotvenosť architekta v domácom prostredí. Do vonkajších medzinárodných súvislostí vizuálne priraďoval prezentované architektonické diela kolážový vlys, zostavený z aktuálnych dobových novinových výstrižkov, ovíjajúci výstavný korpus. Vnútorné súvislosti diela umocňovali autorove akvarely umiestnené v interiéri pracovne. Tretí rozmer, akési uvoľnenie z náznakov a súvzťažností vytváralo niekoľko modelov realizovaných projektov, vystavených bokom od akcentovanej polohy priestoru.

Spôsob inštalácie, hoci pracoval s redukovanými prostriedkami (fotografie realizácií, reprodukcie výkresov a minimum priestorových prvkov), práve prepojením dvoch pohľadov – vonkajšieho, s časovými súvislosťami a tematickými paralelami, a vnútorného, sondou do intímneho prostredia autora – obohatil predkladanú kolekciu. Návštevníkovi sa ponúkal obraz, ktorý nastoľoval asociácie a bol zároveň popudom, ktorý nútil k premýšľaniu.

---

[1] Súborná výstava *„Emil Belluš – architektonické dielo"* bola prezentovaná v Bratislave v r. 1989 pri príležitosti umelcových nedožitých 90. narodenín. Komisárka výstavy K. KUBIČKOVÁ.

[2] Scenár výstavy – Matúš Dulla, námet – Štefan Šlachta, koncepcia, design a realizácia výstavy – Bogár, Králik, Urban, Ateliér architektúry a designu.

[3] DULLA, M.: *Regionálny charakter a širšie dobové súvislosti diela architekta Emila Belluša*. In: Katalóg výstavy „Architekt Emil Belluš – regionálna moderna". Piešťany 1992.

ARS 1/1993

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:
Ján Bakoš
Redakteur:
Jozef Medvecký
Redaktionsrat:
Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry
Revision des deutschen Textes: *Kuno Schumacher*
Technische Redakteurin:
Eva Koubeková
Adresse der Redaktion:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, SK–811 08 BRATISLAVA 1
tel./fax: 07/373–428

Inhalt

STUDIEN

Jaromír Neumann: Zu den Anfängen Georg Raphael Donners 1
Jacek Dębicki: Madonna aus Krużlowa 46
Ingrid Ciulisová: Die slowakische Kunstgeschichtsschreibung 1918 – 1938 66

MATERIALIEN – MITTEILUNGEN – REZENSIONEN

Mária Pötzl-Malíková: Franz Portenhauser – Preßburger Baumeister im 1.H. des 18. Jh. 76
Anna Petrová-Pleskotová: Zur Tätigkeit der österreichischen Malerschule im 18. Jh. in der Slowakei 84
Dušan Búran: Bemerkung zur Kreuzigungsszene in Levoča 90
Dana Bořutová – Danica Šoltésová: Tradition und Experiment .. 93
Danica Šoltésová: Emil Belluš – Paralellen 95

Auf dem Umschlag:
Budischau, Engel vom Altar der Schloßkapelle, um 1723. Aufnahme Milan Hofer, Mährisches Landesmuseum, Brünn (zur Studie von J. Neumann)

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Im Jahresabonements 144,– Sk, das Einzelheft 48,– Sk. Bestellungen aus dem Ausland über SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám.Slobody 6, SK–810 05 Bratislava.

© SAP – Slovak Academic Press, 1993