Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1 9 8 1

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

17

Нови Сад
1 9 8 1

YU ISSN 0543—1247

Уредништво:

Др Динко Давидов
Др Миодраг Коларић
Др Дејан Медаковић
Др Сретен Петковић
Др Гојко Суботић

●

Главни уредник

Др Дејан Медаковић

●

Секретар уредништва

Др Динко Давидов

●

Технички уредник

Јован Недељковић

●

Лектор

Вера Стојић

●

Резимеа превели:

Зорица Хаџи-Видојковић: (4, 5, 7, 8, 10, 11)
Вера Стојић: (2, 3)

●

Коректор

Јелка Поморишац

●

Корице

Драгомир Тодоровић

●

Ова књига је редакцијски закључена
2. априла 1981. године

●

Издавач Матица Српска — Нови Сад

Штампа: ГРО „Култура", ООУР „Радиша Тимотић", Београд, Јакшићева 9

САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

Р А С П Р А В Е

1. Karl-August Wirth: WEGE UND ABWEGE UND ÜBERLIEFERUGSGESCHICHTE VON GESTALTEN DES KLASSICH-ANTIKEN MYTHOS: DAS BILD DER HARPYIE IM AUSGEHENDEN MITTELALTER (UND BEI GIORGIO VASARI) — — — — 1

2. Иван М. Ђорђевић: СЛИКАРСТВО XIV ВЕКА У ЦРКВИ СВ. СПАСА У СЕЛУ КУЧЕВИШТУ — 77
   Ivan M. Đorđević: WANDMALEREI AUS DEM XIV. JAHRHUNDERT IN DER ERLÖSERKIRCHE IM DORFE KUČEVIŠTE — — — — — — — — — — — — 108

3. Динко Давидов: ИКОНЕ ЗОГРАФА ТЕМИШВАРСКЕ И АРАДСКЕ ЕПАРХИЈЕ 111
   Dinko Davidov: ZOGRAPHEN-IKONEN AUS DEN DIÖZESEN VON TEMISVAR UND ARAD — 131

4. Олга Микић: СЛИКАР ЈОВАН ИСАЈЛОВИЋ-МЛАЂИ — — — — — — — — 159
   Olga Mikić: LE PEINTRE JOVAN ISAJLOVIĆ LE JEUNE — — — — — — — 181

5. Лепосава Шелмић: ТЕМИШВАРСКИ СЛИКАРИ САВА И ПАВЕЛ ПЕТРОВИЋ — 183
   Leposava Selmić: SAVA ET PAVEL PETROVIĆ, PEINTRES DE TEMISHOARA — 217

П Р И Л О З И

6. Manolis Chatzidakis: LA LIBÉRATION DE SAINT PIERRE SUR UNE ICONE CRÉTOISE — 223

7. Мара Харисијадис: РУКОПИС ТИМОТЕЈА ОЗРЕНСКОГ — — — — — — — 227
   Mara Harisijadis: LE MANUSCRIT DE TIMOTHÉE D'OZREN — — — — — — — 241

8. Павле Васић: СТЕФАНО ДЕЛА БЕЛА И СРБИЈА — — — — — — — — — 243
   Pavle Vasić: STEFANO DELLA BELLA — — — — — — — — — — — — — 249

9. Klara Garas: DIE GENREMALEREI IM 18. JAHRHUNDERT IN MITTELEUROPA 251

10. Бела Дуранци: ФЕРЕНЦ Ј. РАЈХЛ ВОЈВОЂАНСКИ АРХИТЕКТА СА ПРЕКРЕТНИЦЕ ВЕКОВА — 263
    Bela Duranci: FERENC J. RAICHLE — ARCHITECTE DE VOÏVODINE — — — — 277

11. Вања Краут: ПРИЛОГ ЗА МОНОГРАФИЈУ БРАНКА ШОТРЕ — — — — — 281
    Vanja Kraut: CONTRIBUTION À LA MONOGRAPHIE DE BRANKO ŠOTRA — — 296

РАСПРАВЕ

KARL-AUGUST WIRTH (MÜNCHEN)

Wege und Abwege der Überlieferungsgeschichte von Gestalten des klassisch-antiken Mythos: das Bild der Harpyie im ausgehenden Mittelalter (und bei Giorgio Vasari).

Inhaltsübersicht:

Vorbemerkung

I Was wußte man um 1200 im Abendland über die Harpyien? (S. 2).

II Der Wandel der Ansichten über Harpyien in Nordostfrankreich und im Rhein-Maas-Gebiet im 13. Jahrhundert (S. 18).

III Die trauernde oder sich selbst tötende Harpyie in den Quellen des 14. und 15. jahrhunderts (S. 30).

IV Das Fortleben der konventionellen Ansichten über Harpyien im 13.—15. Jahrhundert (S. 44).

V Bildliche Darstellungen der Harpyie(n) vom 13.—15. Jahrhundert, deren Benennung unzweifelhaft ist (S. 56).

VI *Epilog:* Vasaris literarische und bildliche Vorstellungen über Harpyien. Ein Vorgriff auf die Beschreibung der *iconographia Harpyiae* im Zeitalter der Renaissance (S. 68).

VORBEMERKUNG

Gestalten des klassisch-antiken Mythos sind im Mittelalter und in der Neuzeit bisweilen auf überraschend neue Art verstanden worden. Manche verdanken sogar ihr Überleben im allgemeinen Bewußtsein in hohem Maße dem Erfolg bestimmter Interpretationen oder, fallweise, der Fortschreibung ihrer Biographie (samt deren allegorischer Auslegung). Obwohl die Literatur über dieses immer wieder faszinierende Problem der Geistesgeschichte inzwischen eine große Bibliothek füllt, sind viele Fragen der Überlieferungsgeschichte noch unbeantwortet, ganz zu schweigen von solchen nach dem Verlauf der Wege vom Mythos zur Literatur.[1] Im folgenden Beitrag werden einige Materialien ausgebreitet, die dazu verhelfen sollen, das Bild, das man sich

[1] Zur Diskussion über die Relation von Mythos und Literatur vgl. zuletzt Walter Haug, *Zum Verhältnis von Mythos und Literatur.* Methoden und Denkmodelle anhand einer Beispielreihe von Njorðr und Skaði über Nala und Damayantī zu Amphitryon und Alkmene. In: Christoph Cormeau (Herausgeber), *Deutsche Literatur im Mittelalter.* Kontakte und Perspektiven, Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 1—22, hier S. 22.

im Abendland im Spätmittelalter von Harpyien machte, deutlicher werden zu lassen.

Es wird mehr von Texten als von Bildern gesprochen werden. Das sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß dies der Beitrag eines Kunsthistorikers für Kunsthistoriker ist. Sein Ziel ist ebenfalls ein »kunsthistorisches«: beizutragen zur Benennbarkeit und zum Verständnis von Darstellungen der Harpyien. Es hat dieses Ziel auch die Form der Mitteilung wesentlich bestimmt. Am Ort ihrer Tätigkeit sind Kunsthistorikern so gut wie nie die einschlägigen Texte zur Hand (oft nicht einmal die Hilfsmittel, die sie auffindbar machen). Daher habe ich den Wortlaut der Texte in einem Umfang zitiert, der einem Philologen (dem sie stets selbstverständlich greifbar sind) als wissenschaftlicher Dilettantismus anmuten muß. Es war mir auch darum zu tun, auf Fachliteratur anderer Disziplinen hinzuweisen, von der ein Kunsthistoriker »normalerweise« nie etwas hört und sieht, mag diese noch so wichtig für ihn sein. An solcher Demonstration des Handwerkszeugs (und an deren Notwendigkeit) wird, wie ich hoffe, niemand Anstoß nehmen, gewiß nicht derjenige, dem die heutige Situation an den Universitäten im allgemeinen und in den Kunstgeschichtlichen Instituten im besonderen vertraut ist.

I.

Zunächst sei versucht, ein Bild zu gewinnen von dem, was man in der Zeit um 1200 im Abendland über Harpyien wußte oder bestenfalls hätte wissen können. Die Kenntnisse waren recht bescheiden und im Wesentlichen beschränkt auf das was man aus der Schullektüre und aus den zu ihrer Förderung bereitgestellten Hilfsmitteln erfahren konnte. Die Informationsquellen flossen schon deshalb zögernd, weil die lateinischen Schriftsteller der Antike den Harpyien bedeutend weniger Interesse entegegenbrachten als ihre griechischen Vorläufer und Zeitgenossen.[2] Auf deren Zeugnisse hier einzugehen erübrigt sich: insofern sie für das Verständnis der lateinischen Schulautoren von Belang sind, wurden sie bereits von deren lateinisch schreibenden Kommentatoren der Spätantike ausgewertet, so daß in diesem Zusammenhang Autoren griechischer Sprache nicht zu Wort kommen müssen.

Es darf als Glücksfall angesehen werden, daß der schon zur Zeit des Augustus zum Gegenstand der Schullektüre gemachte Vergil[3] über Harpyien einläßlicher sprach als alle anderen Autoren der römischen Antike. Seine und seiner Kommentatoren Tiberius Claudius, Donatus und Servius Äußerungen bilden recht eigentlich das Skelett der Überlieferung. Vergil sind die Harpyien der Unterwelt entstammende Schreckgestalten, die im *»vestibulum Orci«* wohnen.[4] Er versichert, es sei »kein Scheusal grausiger« als sie, »und aus

[2] Vgl. die zusammengetragenen Belege bei R. Engelmann, *Artikel »Harpyia«*. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Herausgeber), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (fortan: Roscher), 1. Bd., 2. Abt., Leipzig 1886—1890, Sp. 1842—1847; Ernst Sittig, *Artikel »Harpyien«*. In: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, herausgegeben durch Georg Wissowa (fortan: RE), Bd. 7, Stuttgart 1912, Sp. 2417—2431.

[3] Vgl. Henri-Irénée Marrou, *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, herausgegeben von Richard Harder, Freiburg i. Br. und München 1957, S. 368 zum Reformversuch des Q. Caecilius Epirota, der bald nach 26 v. Chr. die Lektüre Vergils und »anderer neuer Dichter« einführte (Sueton, *De grammaticis et rhetoribus* 16,2).

[4] *Aen.* VI, 273, auch 286—89, wo v. 289 die Formel *»Gorgones Harpyiaeque«* gebraucht ist, die sich wie ein roter Faden durch die Überlieferung zieht, vgl. z. B. unten S. 4 und 8.

den stygischen Wellen / Ist keine schlimmere Pest noch Götterstrafe entstiegen. / Vögel sind sie mit Köpfen von Jungfraun; ekelerregend / Ist ihr Unrat, die Hände sind Krallen, und immer von Hunger / Ist ihr Antlitz gebleicht«.[5] Grausig stürzen sich die Harpyien mit laut rauschendem Flügelschlagen von den Bergen herab auf die Speisen des Phineus, »besudeln alles mit schlimmem Unrat« und stoßen ein schrilles Kreischen aus, und ihr Atem ist scheußlich.[6] Keines Schwertes Gewalt durchdringt das Gefieder dieser scheußlichen Vögel des Meeres,[7] deren einer, Celaeno, gar noch als Unglücksprophet auftritt, das Schicksal der »aus dem heimischen Reich« vertriebenen »schuldlosen Harpyien« beklagt.[8] Vergils Auskünfte setzen die Kenntnis der Phineussage voraus. Dem mit Blindheit geschlagenen Phineus waren die Harpyien als Götterstrafe gesandt, sie raubten und beschmutzten ihm seine Speisen solange, bis die Boreassöhne Zetes und Calais sie auf die Strophaden vertrieben. Ebendort begegneten die flüchtigen Trojaner ihnen und ließen sich von ihnen verjagen. Celaeno und die Harpyien flößen Aeneas und den Seinen solchen Schrecken ein, daß sie nicht mehr darüber nachsinnen, ob Harpyien *»sive deae seu sint dirae obscenaeque volucres«* (*Aen.* III, 262).

Bei anderen Schulautoren wird in der Regel von Harpyien nicht viel Aufhebens gemacht. Horaz nennt sie raubgierig und gefräßig.[9] Ovid sind sie monströse Wesen;[10] auch hält er *»Harpyias«* ebenso wie *»cursu fortis Aello«* — gleich Aischylos[11] — für passende Namen von Hunden: Sie gehören zur Meute, die sich auf Actaeon stürzt;[12] auf Harpyien bezieht sich auch seine Redewendung *»avidae volucres«*.[13] Seneca apostrophiert die räuberischen

---

[5] *Aen.* III, 210—217: »... *Strophades Graio stant nomine dictae / insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno / Harpyiaeque colunt aliae, Phineia postquam / clausa domus mensasque metu liquere priores. / tristius haud illis monstrum, nec saevior ulla / pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis. / virginei volucrum vultus, foedissima ventris / proluvies uncaeque manus et pallida semper / ora fame*«. Die zitierte Übersetzung ist die Thassilo von Scheffers (Vergil, *Aeneis, verdeutscht* von Thassilo von Scheffer, Wiesbaden o. J. [Sammlung Dieterich, Bd. 89], S. 80).

[6] *Aen.* III, 225—228: *»at subitae horrifico lapsu de montibus adsunt / Harpyiae et magnis quatiunt clangoribus alas, / diripiuntque dapes contactuque omnia foedant / immundo; tum vox taetrum dira inter odorem«*.

[7] *Aen.* III, 240—244: »... *invadunt socii et nova proelia temptant, / obscenas pelagi ferro foedare volucris. / sed neque vim plumis ullam nec vulnera tergo / accipiunt, celerique fuga sub sidera lapsae / semesam praedam et vestigia foeda relinquunt*«.

[8] *Aen.* III, 247—257. 365.

[9] Horaz, *Sat.* II, 2.40: *»Harpyis gula digna rapacibus«*. Vgl. auch für weitere Belege Vincentius De-Vit, *Totius Latinitatis Onomasticon*, Bd. 3, Prato 1883, S. 303; August Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890 (Nachdruck Hildesheim 1965), S. 160, *s. v. »harpyia«;* ergänzend hierzu Adolf Sonny, *Zu den Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, in: Archiv für lateinische Lexikographie 9, 1896, S. 63 f. (wieder abgedruckt in: Reinhard Häussler [Hrsg.], Nachträge zu A. Otto, Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten der Römer, Hildesheim 1968, S. 104 f.); Josephus Perin, *Onomasticon totius Latinitatis*, Padua 1913, S. 705 Bf.

[10] *Tristia* IV, 7.17: *»credam prius ... / esse ... / Sphingaque Harpyas serpentipedesque Gigantes«*.

[11] *Fr.* 245.

[12] *Met.* III, 215. 219.

[13] Belege bei Roy J. Deferrari, M. Inviolata Barry und Martin R. P. McGuire, *A Concordance of Ovid*, Washington 1939 (Nachdruck Hildesheim 1968), Bd. 1 S. 188, *s. v. »avidus«*.

Harpyien unter Anspielung auf die Phineussage,[14] desgleichen Petronius.[15] Für Martial sind Harpyien »*monstra*«; er teilt Vergils Meinung über sie, wie seine Formulierung »*Gorgones Harpyiasque*« verrät.[16] Apuleius erachtet die Harpyien für Leichenfledderinnen[17] und stellt sie sich (unter Verweis auf die »*fabula Phinei*«) als riesige Fliegen vor; er erwähnt sie in einem Kontext, in dem es um Raub und Diebstahl geht, die aufzuklären streitende Parteien sich eidlich verpflichten.[18] Für Silius Italicus waren Harpyien Vögel von schlimmem Omen; sie nisten zusammen mit Eulen auf einem großen Baum, hängen scharenweise auf jedem Blatt, und der Baum hallt von ihrem Geschrei.[19] Von dem Aussehen der Harpyien ist bei all diesen poetischen Zeugnissen kaum die Rede. In der Regel wird ihr Verhalten apostrophiert, bisweilen dieses als bekannt vorausgesetzt und als verdeutlichende Metapher genutzt.

Vom zweiten nachchristlichen Jahrhundert an besitzen wir außer den Äußerungen von Dichtern auch solche in Hilfsbüchern zur Schullektüre.[20] Hyginus kennt drei Harpyien, *Celaeno*, *Ocypete* und *Podarce*, Töchter von *Thaumas* und *Electra*, oder — so an anderer Stelle — *Aellopoda*, *Celaeno* und *Ocypete*, die *Ozomene* dem *Thaumantis* gebar.[21] Die Söhne des *Aquilo* und der *Orithyia*, *Zetes* und *Calais*,[22] »*Harpyias... fugaverunt a Phineo Agenoris filio eodem tempore quo Iasoni comites ad Colchos proficiscebantur; quae inhabitabant insulas Strophades in Aegeo mari, quae Plotae appellantur... hi autem Zet*[*h*]*es et Calais ab Hercule telis occisi sunt. quorum in tumulis superpositi lapides flatibus paternis moventur*«. Außerdem überrascht Hyginus mit einer völlig singulären Ansicht über die Harpyiengestalt: »*hae (scil. Harpyiae) fuisse dicuntur capitibus gallinaceis, pennatae, alasque et bracchia humana, unguibus magnis, pedibusque gallinaceis, pectus alvom feminaque humana*«.[23] Die für die ausgehende Spätantike noch wichtigen Bemerkungen des Hyginus waren im Mittelalter so gut wie unbekannt.[24]

---

[14] *Phoenissae* vv. 420—426: »*Quis me procellae turbine insano vehens / volucer per auraus ventus aetherias aget? / quae Sphinx vel atra nube subtexens diem / Stymphalis avidis praepetem pinnis feret? / aut que per alter aeris rapiet vias / Harpyia saevi regis observans famem / et inter acies proiciet raptam duas?*« — *Harpyia* hat auf der Flucht vor *Zetes* in einer Höhle Federn zurückgelassen: »*reliquit istas invio plumas specu / Harpyia, dum Zeten fugit*« (*Medea* vv. 781 f.).

[15] 136, 4—6 (ed. Konrad Müller, *Petronii Arbitri Satyricon*, München 1961, S. 172.1—16).

[16] *Epigr.* X, 4. 9; vgl. Anm. 4.

[17] *Met.* II, 43: ed. Rudolfus Helm, *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt, Bd. 1: Metamorphoseon libri XI*, Leipzig ³1931 (Neudruck Leipzig 1955, mit Zufügungen), S. 43.30—32.

[18] *Ibid.* X, 15: »*tam immanes involare muscas, ut olim Harpyiae fuere, quae diripiebant Phineiasas dapes*« (Helm [Anm. 16], S. 248, 5f).

[19] *Punica* XIII, 591—600, bes. *vv.* 599 f.: »*Harpyiaeque fovent nidos atque omnibus haerent / condensae foliis; saevit stridoribus arbor*« (ed. und englische Übersetzung von J. D. Duff, Cambridge, Mass. und London 1950 [The Loeb Classical Library], Bd. 2 S. 248).

[20] Vorausgingen Glossare wie das, aus dem Festus im 2. Jahrhundert Epitome besorgte, vgl. S. 10 und Anm. 81.

[21] *Fabulae, praef.* 35: ed. Herbert Jennings Rose, *Hygini Fabulae*, Leyden 1933 (³1967), S. 5. — *Ibid.* 14,18: ebd. S. 18.

[22] *Ibid.* 19,2f.: ebd. S. 24.

[23] *Ibid.* 14, 18: ebd. S. 18.

[24] Zur Überlieferung vgl. Martin Schanz und Carl Hosius, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, 2. Teil: Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian*, München

Umgekehrt waren die »*Mitologiae*« des Fabius Planciades Fulgentius sowie die Vergil-Kommentare des Donatus und des Servius die im Mittelalter meistbenutzten Informationsquellen für alle, die etwas über Harpyien erfahren wollten. Donatus meint, die Strophadeninseln wären für die Flüchtlinge aus Troia ein reiches Gestade gewesen, hätten dort nicht die Harpyien »*post Phinei casum*« gewohnt, Celaeno und ihre Artgenossen.[25] Daß es Vögel mit Jungfrauenantlitz sind, »*hoc non esset monstruosum, si cetera convenirent*«.[26] Harpyien können die Speisen, die sie zu sich nehmen, nicht bei sich behalten, sondern müssen sie sogleich wieder ausscheiden; daher werden sie nie satt und leiden Hunger — deshalb ihre Blässe. Krallen haben sie, um rauben zu können, und Rauben ist ihnen eingeboren (»*non industria, sed natura*«[27]); aber mit den »*uncis ... tenacibus*« können sie »*quae recta sunt*« nicht festhalten.[28] Nachdem die Harpyien einmal den Trojanern die Speisen teils geraubt, teils besudelt hatten, wiederholten jene das Mahl an einem vermeintlich vor den Harpyien sicheren Ort; aber weder die Tiefe der Schlucht noch der dichte Baumwuchs hinderten die Harpyien daran, ihr scheußliches Treiben zu wiederholen«.[29] Die Verfolgung der Harpyien kann diesen nichts anhaben: »Aus den Worten Vergils *Aen.* III, 215 hat dann Donat ihre Unverwundbarkeit hergeleitet«.[30] Die breite Kommentierung der Rede Celaenos geht über Erklärungen im Literalsinne nur selten hinaus. Bemerkenswert erscheint (in unserem Zusammenhang) allenfalls die psychologische Beschreibung, wie die Prophetie von den Trojanern aufgenommen wurde, und der Hinweis auf die Selbstinterpretation der Celaeno, derzufolge Harpyien Frevel »verdientermaßen nicht ungestraft« lassen und sie selbst »*magnorum deorum auctoritate*« spreche: auf diese Art gibt sie ihrer Person »*aliquam potestatem*«, und wenn sie sich als Mächtigste der Furien ausgibt (*Aen.* III, 252), erscheint sie »*digna procul dubio per quam tristia mandarentur*«.[31]

Der Kommentar des Grammatikers Servius zur »*Aeneis*« war für die Bedürfnisse mittelalterlicher Magister ein beinahe ideales Handwerkszeug und kam jenen mehr entgegen als der Kommentar des Donatus. In ihm fand man bereits die eigene Überzeugung »ausgeprägt, dass Vergil in sich das höchste Wissen vereinige und dass es nur der eingehenden Erklärung bedürfe, um dieses Wissen dem Leser zum Bewusstsein zu bringen«;[32] gerade der Umstand, daß »sein Commentar... mehr für die Geschichte des Unterrichts als für die Altertumswissenschaft von Bedeutung« ist,[33] verlieh ihm nach dem Erlöschen der antiken Bildung seinen exzeptionellen Wert für die Wis-

---

[4]1935 (Neudruck München 1959; Handbuch der Altertumswissenschaft, 8. Abteilung, 2. Teil), S. 377; Rose (Anm. 21), S. XVI—XX.

[25] *in Aen.* III, 210 ff.: ed. Henricvs Georgii, *Tiberi Clavdi Donati... interpretationes Vergilianae*, Bd. 1: *Aeneidos libri I—VI*, Stuttgart 1969 (*Bibliotheca scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Tevbneriana*), S. 295. 10—23.

[26] *in Aen.* III, 216: ebd. S. 295. 27f.

[27] *in Aen.* III, 216—218: ebd. S. S. 295.28—296.6.

[28] *in Aen.* III, 232f.: ebd. S. 297.26—28.

[29] *in Aen.* III, 219—234: ebd. S. 296.8—297.26.28—30.

[30] Sittig (Anm. 2), Sp. 2420.

[31] *in Aen.* III, 247—257: Georgii (Anm. 25), 15—300.19. S. 298.

[32] Schanz-Hosius (Anm. 24), 4. Teil: *Die römische Literatur von Constantin bis zum Gesetzgebungswerk Justinians*, 1. Bd.: *Die Literatur des vierten Jahrhunderts*, München [2]1914 (Neudruck München 1959; Handbuch der Altertumswissenschaft, 8. Abteilung, 4. Teil, 1. Bd.), S. 172.

[33] Ebd.

senschaft des Mittelalters.[34] Die Erwähnung der Strophaden (*Aen.* III, 209) gibt Servius das Stichwort, von dem arkadischen König Phineus zu sprechen: »*hic suis liberis superduxit novercam, cuius instinctu eos caecavit. ob quam rem irati dii ei oculos sustulerunt et adhibuerunt harpyias*«, die Phineus die Speisen raubten und schließlich von den beiden Boreassöhnen »*cum strictis gladiis persequerentur*«, aber als sie Inseln namens »*Plotae*« erreicht hatten, tritt Iris, eine Schwester der Harpyien, den Verfolgern entgegen, und ihr Einspruch rettet die Harpyien vor dem Tode.[35] In diesem Zusammenhang fällt auch das Wort von den Harpyien als »*canes Iovis*«,[36] wofür Servius (unter Berufung auf Lucanus, *De bello civili* VI, 733: »*Stygiasque canes*« und Vergil, *Aen.* VI, 257) die »natürlich zu weit gehende«,[37] nichtsdestoweniger oft wiederholte und nicht gerade zur Konsolidierung der Ansichten über Harpyien geeignete Erklärung anbot, Harpyien »*sane apud inferos dicuntur et canes, apud superos dirae et aves ..., in medio vero harpyiae furlae dicuntur*«.[38] Servius weist darauf hin, daß man bald von zwei, bald von drei Harpyien spreche, selbst Vergil schwanke in seiner Meinung.[39] Ihre Eltern sind, wie Hesiod sagt,[40] *Thaumas* und *Electra*[41] oder *Pontus* und *Terra:* deshalb wohnten sie auf Inseln, »*partem terrarum, partem maris tenentes*«.[42]

Aen. III, 214 möchte Servius nicht so verstehen, daß gesagt sei, Harpyien »*de inferis esse natas, sed peiores esse omnibus inde procreatis*«.[43] Zum Jungfrauenantlitz der Harpyien meint er: »*si subdistinguas 'virginei' maior erit admiratio*«,[44] und wenn Vergil von »*uncaeque manus*« spreche (*Aen.* III, 217), habe er »*manus unguibus*« gebraucht.[45] Was den Hunger der Harpyien anbelangt, so möchte Servius diesen »*non inopia, sed avaritia*« erklären.[46] Und so geht es beinahe von Zeile zu Zeile weiter — unmöglich, die Anmerkungen hier vollständig aufzuzählen. Ich beschränke mich darauf, einige zu registrieren, die später — aus verschiedenen Gründen — aufgegriffen wurden. So ist z. B. die Formulierung »*obscenas... volucres*« (*Aen.* III, 241) zu einer gewissen Berühmtheit gelangt (s. unten S. 17). Servius kommentiert: »*obscenae sunt aves, quae canendo adversa significant, ut paulo post 'infelix vates'*«.[47] Von

---

[34] Bei der Formulierung benutzt Josef Koch (Hrsg.), *Artes liberales. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters,* Leiden und Köln 1959 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, Bd. 5).

[35] Georgivs Thilo und Hermannvs Hagen, *Servii grammatici qvi fervntvr in Vergilii carmina commentarii* (fortan: Thilo-Hagen), Bd. 1: G. Thilo, *Aeneidos librorvm I—V commentarii,* Leipzig 1878 (Nachdruck Hildesheim 1961), S. 379.1—21, unter Berufung auf Apollonius Rhodius, *Argonautica II,* 178 ff., bes. 270 ff.

[36] Thilo-Hagen (Anm. 35), S. 379.19; in der Erklärung (ebd. S. 379.21—380,6): »*quia ipsae furiae esse dicuntur: unde etiam epulas perhibentur abripere, quod est furiarum*«; auf den Hinweis auf Vergil, *Aen.* VI, 606 sodann: »*unde et avari finguntur furias pati, quia abstinent partis*«. *Celaeno* hatte sich ja selbst als Furie bezeichnet (s. oben S. 5) und »*furias autem canes dici*«.

[37] Engelmann (Anm. 2), Sp. 1844.

[38] Thilo-Hagen (Anm. 35), S. 380.4—6.

[39] Ebd. S. 380.8f. (*in Aen.* XII, 845).

[40] *Theogonia* 185.

[41] *in Aen.* III, 212 und 241: Thilo-Hagen (Anm. 35), S. 380.23, 384.19f.

[42] *in Aen.* III, 241: ebd. S. 384. 13f.

[43] Ebd. S. 381.4f.

[44] *in Aen.* III, 216: ebd. S. 381.6f.

[45] Ebd. S. 380.17.

[46] *in Aen.* III, 219: ebd. S. 381.19.

[47] *in Aen.* III, 241: ebd. S. 384.11f.

dem Hinweis auf die Unverletzlichkeit der Harpyien war schon die Rede (s. oben S. 5 und Anm. 30). Auch daß die Harpyien Neptunskinder seien[48] oder (was auch von ihrem Vater Thaumas gesagt wird)[49] von Erde und Meer gezeugt wurden,[50] hat im Mittelalter aufmerksame Leser gefunden; zumal an die Vaterschaft des Neptunus, »*qui fere prodigiorum omnium pater est*«,[51] wurden weitreichende Überlegungen geknüpft.[52] Usw. Man fand bei Servius so gut wie alles, was man über Harpyien wissen wollte: er berichtete über die verschiedenen Auffassungen über ihre Genealogie und ihre Zahl, ihr Aussehen und ihre Eigenschaften, teilte ihre Biographie mit.

Die Auskünfte von Fulgentius sind demgegenüber wesentlich karger, enthalten aber eine bei Servius nicht mitgeteilte und, wie die Zitate erweisen, höchst erwünschte Information über die Etymologie der Harpyiennamen, außerdem eine griffige Darstellung der *fabula Phinei.* Die stattliche Zahl erhaltener Handschriften der »*Mitologiarum libri tres*«[53] erweist, daß man im Mittelalter von ihnen eine wesentlich bessere Meinung hatte als die Altphilologen heutzutage.[54] Deren öfters schlimmes Urteil ist, hat man die »*fabula de Arpyis*« (I,9)[55] gelesen, so unverständlich nicht: was Fulgentius bietet, bleibt in der Sache hinter den zuletztgenannten »*Aeneis*«-Kommentaren zurück, und seine Mythendeutung besteht auch im Falle der Harpyien fast ausschließlich aus Etymologien.[56] Seine »Beweisführung« ist eher als Allegorie aufzufassen, der die etymologische Erklärung griechischer Namen als Ausgangspunkt und Grundlage dient. Fulgentius kennt drei Harpyien. Sie heißen *Aello, Oquipete* und *Celeno* und leben, wie er aus seiner Vergillektüre weiß, in der Unterwelt. Ihr Aussehen ist ihm ziemlich gleichgültig, mitteilenswert jedoch die *interpretatio nominum.* »*Harpyia*« kommt vom griech. ἁρπαγή, was »*rapina*« (Raub, Wegraffen) heiße, und deshalb sind die Harpyien »*virgines, quod omnis rapina arida sit et sterilis*«.[57] Gefiedert (»*plumis circumdatae*«) sind sie, weil sie alles, was sie rauben, verbergen, und fliegen können sie, weil nun einmal Raub und rasche Flucht zusammengehören.[58] Den etymologischen Erklärungen der drei Harpyiennamen[59] gewinnt Fulgentius gleichsam

[48] Ebd. S. 384.14.

[49] Hesiod, *Theogonie* 237.

[50] Vgl. Anm. 42.

[51] Thilo-Hagen (Anm. 35), S. 384. 15.

[52] S. unten S.000

[53] ed. Rudolfus Helm (und Jean Préaux), *Fabii Planciadis Fvlgentii V. C. opera...*, Leipzig 1898 (Nachdruck Stuttgart 1970, mit Ergänzungen; Bibliotheca scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Tevbneriana).

[54] Schanz-Hosius (Anm. 24), 4. Teil (vgl. Anm. 32), 2. Bd.: *Die Literatur des fünften und sechsten Jahrhunderts,* München 1920 (Nachdruck München 1959), S. 196—198.

[55] Helm (Anm. 53), S. 21.14—22.7.

[56] »Für die Deutungen werden die wahnsinnigsten Etymologien als Grundlage verwendet« (Schanz-Hosius [Anm. 54], S. 197).

[57] Helm (Anm. 53), S. 21.17f.

[58] Ebd. S. 21.18—20: »*ideo plumis circumdatae, quia quicquid rapina invaserit celat, ideo volatiles, quod omnis rapina ad volandum sit celerrima*«. — Die Vorstellung, Flügel seien ein Zeichen der *velocitas* und der *celeritas,* hat sich noch in der Bildersprache der Neuzeit häufig niedergeschlagen; Beispiele wird Thomas Raff vorlegen (Artikel »Flügel [als Attribut]«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* [fortan: RDK] Bd. 8, in Vorbereitung).

[59] »*Aello enim Grece quasi edon allon, id est alienum tollens, Oquipete id est citius auferens, Celenum vero nigrum Grece dicitur, unde et Homerus prima Iliados rhapsodia: ..., id est: Statim niger tuus sanguis emanabit per meam hastam*« (Helm [Anm. 53], S. 21.20—22.5).

eine Psychologie des Diebstahls ab: »*hoc igitur significare volentes quod primum sit alienum concupisci, secundum concupita invadere, tertium celare quae invadit*«.[60] Den Autoren des Mittelalters, die Überliefertes jeglicher Art unter dem Gesichtspunkt der Verwertbarkeit zur moralischen Erbauung musterten, mußte solche Mythenallegorie eine willkommene Handhabe sein.

Der Bericht über die Phineussage (III, 11) beginnt sofort mit einer Allegorie. Fulgentius versichert: »*Fineus enim in modum avaritiae ponitur*«. Phineus — »*a fenerando dictus est*« — ist blind, »*quod omnis avaritia ceca sit quae sua non videt*«;[61] Harpyien rauben ihm die Speisen, »*quia rapina et aliquid de suo comedere non permittit. At vero quod eius prandia stercoribus fedant, ostendit fenerantium vitam rapinae inluvie esse sordidam*«.[62] Die Harpyien fliehen beim Anblick der Boreassöhne, deren Namen ebenfalls etymologisch erklärt werden.[63] Erneut werden sodann weitere der allegorischen Auslegung dienliche Hinweise gegeben: »*Ideo volatici quia omnis inquisitio boni numquam terrenis rebus miscetur; ideo Aquilonis venti filii, quia bona inquisitio spiritalis est, non carnalis. Ergo veniente bonitate omnis rapina fugatur*«.[64]

Im Vergleich zur Wirkung der »*Aeneis*«-Kommentare und der »*Mitologiae*« des Fulgentius ist die der Dichter und Schriftsteller des 4. und 5. Jahrhunderts, die sich über Harpyien äußerten, bescheiden. Gewiß, sie wurden dann und wann zitiert, aber die Zitate sind mehr Zeugnisse der Belesenheit als sachbezogene Auskünfte. Das lag natürlich auch an der wenig instruktiven, kaum informierenden — eher erhellender Kommentare bedürftigen — Art und Weise, in der von Harpyien gesprochen wurde. Auf der einen Seite ist von ihnen wie von Allbekanntem die Rede, und man läßt es mit Andeutungen sein Bewenden haben, auf der anderen redet man von Harpyien *metaphorice*.

Ihre Dreizahl ist für Ausonius eine ausgemachte Sache. Er erwähnt sie bei einer Aufzählung von Triaden, zu denen auch »*Gorgones Harpyiasque*« gehören.[65] Auch in dem letzten großen Geschichtswerk der Antike, den »*Rerum gestarum libri*« des Ammianus Marcellinus, ist der Harpyien gedacht.[66] Ihr Wohnort wird anders als gewöhnlich angegeben, doch auch hier wieder »genau-ungenau«: »*Dextram igitur inflexionem Bospori Thracii excipit Bithyniae litus, quam veteres dixere Mygdoniam, in qua Thynia et Mariandena sunt regiones, ..., remotaque statio, in qua volitantes minaciter harpyias, Fineus vates horrebat.*«

Claudian apostrophiert »*rapaces Harpyias*«; es ist ein Ehrentitel, sie vom Tische des Phineus vertrieben zu haben — im Vergleich dazu haben die Erfol-

---

[60] Ebd. S. 22. 5—7.
[61] Ebd. S. 79. 13—15.
[62] Ebd. S. 79. 15—18.
[63] »*Zetus et Calais ..., Grece enim zeton calon inquirens bonum dicimus*« (ebd. S. 79. 19f.).
[64] Ebd. S. 79. 20—24.
[65] *Griphus* 2 ,82—85: *Geryones triplices, triplex conpago Chimaerae. / Scylla triplex, conmissa tribus: cane, virgine, pisce. / Gorgones Harpyiaeque et Erinyes agmine terno / et tris fatidicae, nomen commune, Sibyllae, / ...* (ed. Carolvs Schenkl, *D. Magni Avsonii opvscvla, in: Monumenta Germaniae Historica [fortan: MGH], Auctores antiquissimi V, 2*, Berlin 1883, S. 13).
[66] ed. Carolvs U. Clark (mit Unterstützung von Ludwig Traube und Wilhelm Heraeus), *Ammiani Marcellini rervm gestarvm libri qvi svpersvnt*, Bd. 1: *Libri XIV—XXV*, Berlin 1910, S. 264. 3—7.

ge gegen die Geten geringeres Gewicht.[67] Etwas ausführlicher schildert Claudius Rutilius Namatianus die Harpyien und ihre Verhaltensweise: *»Non olim sacri iustissimus arbiter auri / circumsistentes reppulit Harpyias? / Harpyias, quarum discerpitur unguibus orbis, / quae pede glutineo quod tetigere trahunt, / quae luscum faciunt Argum, quae Lyncea caecum: / inter custodes publica furta volant«*.[68] In einem Brief an einen Verwandten namens Thaumastus geißelt Sidonius Apollinaris das Verhalten von Neureichen und verturteilt deren so unpassendes wie »unmögliches« Betragen in bestimmten Situationen durch Vergleiche mit Tieren. Einmal gleichen sie Vipern, dann Schnecken, sonst Füchsen, Bären und Stieren, *»in exactionibus«* jedoch sind sie wie Harpyien, von unstillbarer Gier.[69] Mit solcher Charakterisierung setzt Sidonius Apollinaris eine literarische Praxis fort, die sich mindestens bis zu Juvenal zurückverfolgen läßt, der ja Celaeno, eine der Harpyien, als Bild Habgieriger gebrauchte (*Satura* VIII, 127—133). Später hatte man gierige Präfekten Harpyien genannt,[70] und anfangs des 5. Jahrhundert ist in *»Querolus sive Aulularia«* — öfters als ein Werk des Plautus ausgegeben (s. unten S. 28) — sogar, darauf anspielend, hervorgehoben, daß Harpyien, *»quae semper rapiunt et volant«* »mit Foltern ihre Forderungen eintreiben, ja auch die Gebührnisse der Toten nicht verschonen«.[71] Solcher metaphorische Sprachgebrauch war das letzte Wort der Antike über Harpyien.

Als erster gewichtiger Beitrag des Mittelalters zum Thema Harpyie darf wohl der *»Liber monstrorum de diversis generibus« (»Liber de monstris, belluis et serpentibus«)* bezeichnet werden,[72] der in fünf Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts — weitere sind bezeugt — ohne Autorenname überliefert ist.[73] Was über einstige und heutige Aufbewahrungsorte oder über die Herkunft der Textzeugen ermittelt werden konnte, spricht (so C. Bologna) für eine Verbreitung des Werkes durch irische Mönche des hl. Columban: sie lagen, liegen oder kommen aus Bobbio, St. Gallen, Fulda usw.;[74] doch ist angel-

---

[67] *De bello Gothico 27—30: »... prohibere rapaces / scilicet Harpyias unaque excludere mensa / nobilior titulus, quam tot potuisse paratas / in Latii praedam Geticas avertere fauces?«* (ed. und englische Übersetzung von Maurice Platnauer, Claudian, Cambridge, Mass. und London 1922 [^{3}1963; The Loeb Classical Library], Bd. 2. S. 128.).

[68] *Carmen de reditu suo, lib.* I, 607—612: ed. Rudolf Helm, *Rutilius Claudius Namatianus, De reditu suo,* Heidelberg 1933 (Kommentierte griechische und lateinische Texte, 7), S. 50 (verdient den Vorzug gegenüber ed. Aemilius Baehrens, *Poetae Latini minores,* Bd. 5, Leipzig 1883, S. 26).

[69] *Epistolarum lib.* V, *epist.* VII, 4 (Migne, *Patr. Lat.* 58, Sp. 536); es sei angemerkt, daß gerade diese Stelle gern zitiert zu werden pflegte, so etwa bei Charles Du Fresne, Sieur du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis,* Bd. 4, Paris ^{4}1885 (Nachdruck Graz 1954), S. 172, *s. v. »harpyiae« — de facto* als einziger Beleg (zu der sog. Isidorglosse s. unten S. 13, Anm. 99). Auch bei Otto (Anm. 9), als einziger Beleg neben Horaz. Usw. — Vgl. auch O. M. Dalton, *The Letters of Sidonius.* Translated, with Introduction and Notes, Oxford 1915, Bd. 2 S. 57f.

[70] W. Emrich, *Griesgram oder die Geschichte vom Topf. Querolus sive aulularia,* Berlin 1965, S. 106.22f. und 110.

[71] Vgl. Wilhelm Süss, *Über das Drama »Querolus sive Aulularia«,* in: Rheinisches Museum für Philologie, N. F. 91, 1942, S. 94.

[72] Benutzt wurde der jüngste Vorläufer einer kritischen Ausgabe von Corrado Bologna, *Liber monstrorum de diversis generibus.* Libro delle mirabili difformità, Mailand 1977 (Nuova Corona, 5). — Vgl. auch Franco Porsia, *Liber monstrorum,* Bari 1976, S. 198 (cap. XLIII).

[73] Vgl. ebd. S. 167—173.

[74] Ebd. und S. 179.

sächsischer Ursprung ebenso in Erwägung zu ziehen. Als Verfasser ist Aldhelm von Malmesbury (geboren wohl um 640, 709 gestorben[75]) oder einer seiner Schüler vorgeschlagen worden, doch hängt die Zuschreibung offenbar mehr mit Versuchen zur Identifizierung des im Spätmittelalter (gerade im Zusammenhang mit Harpyien) oft zitierten Gewährsmannes »*Adelinus*« (*Audelinus*) — wir werden ihm noch öfters begegnen — zusammen als mit einer »*sondaggio di tipo 'statistico' sulla sintasi e sul lessico di Aldhelmus*«.[76] Tatsächlich ist mit jenem »*Adelinus*« gewöhnlich Aldhelm gemeint,[77] allein in seinen gewöhnlich damit zitierten Rätseln in der »*Epistola ad Acircium*« von 695(?)[78] ist von Harpyien nicht die Rede. Wie dem nun auch sei, der »*Liber*« dürfte insularer Herkunft sein.[79] Was in ihm über Harpyien nachzulesen ist,[80] folgt weithin Vergil: Man liest, Harpyien wären »*monstra*« gewesen, die auf den Strophaden, Inseln im Ionischen Meer, lebten, das Gesicht von Jungfrauen hatten, in ihrem Hunger unersättlich waren und mit ihren gekrümmten Füßen die Speise aus den Händen der Essenden raubten. Daß sie in menschlichen Sprachen reden konnten, hat m. W. *so* niemand zuvor gesagt; aber solche Ansicht ist andererseits auch nicht verwunderlich: hatte nicht Celaeno zu den Trojanern gesprochen?

Wenngleich Paulus Diaconus Harpyien für interessant genug hielt, um den sie betreffenden Eintrag in den Epitome des Festus aus einem in augusteischer Zeit verfaßten Glossar zu exzerpieren,[81] so ist doch von ihnen ziemlich selten die Rede. Karl der Große wird gerühmt, er habe aus den wilden Greifen und Harpyien gleichenden Sachsen zahme Vögel gemacht,[82] und zu Beginn des 10. Jahrhunderts sind »schreckliche Cyclopen und Harpyien« für Radbod von Utrecht schlimme »*monstra*«.[83] Egbert von Lüttich, der zwischen 1022

---

[75] Daten nach Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 1. Bd.: *Von Justinian bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts*, München 1911 (Nachdruck München 1959; Handbuch der Altertumswissenschaft, 9. Abteilung, 2. Teil, 1. Bd.), S. 134f. — Vgl. ferner Bologna (Anm. 72), S. 208—211 für weitere Literatur.

[76] Vgl. ebd. S. 178.

[77] Wie man seit langem zu wissen glaubte, auch außerhalb der philologischen Spezialliteratur (vgl. z. B. Viktor Carus, *Geschichte der Zoologie*, München 1872, S. 220).

[78] ed. Rudolf Ehwald, in: *MGH, Auctores antiquissimi* XV, Berlin 1919, S. 79—149; weitere Ausgaben indiziert Bologna (Anm. 72), S. 210.

[79] Ebd.

[80] I, 44: »*De Harpyis. Legitur quod Harpyiae quaedam monstra in Strophadibus insulis maris Ionii fuissent in forma volucrum, facie tamen virginali. Quae hominum linguas loqui potuerunt, et rabida fame semper insaturabiles erant, et cibum uncis pedibus de manu manducantium traxerunt*« (ebd. S. 66).

[81] ed. Wallace M. Lindsay, *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli Epitome*, Leipzig 1913, S. 218. 14—21 wird der Harpyien mit Bezugnahme auf Vergil, *Aen.* III, 241 (»*obscenas volucres*«) und 367 (»*obscenamque famem*«) gedacht.

[82] *Carmen de conversione Saxonum* 51: »*Alipedes griphes subito harpeiasque volucres / In placidas convertit (Carolus) aves, dirosque molossos / Transtulit in molli tectas lanugine danmas, / ...*« (ed. Ernst Dümmler, in: *MGH, Poetae Latini medii aevi* I), Berlin 1881 (Nachdruck Zürich 1964), S. 381.

[83] *Carm.* 4.48: »*Unde nec horrendos, aderant si forte, Cyclopes / Arpiasve truces monstra nec ulla pavens / Signifer insignis securus quolibet ibat / Jure triumphali laurea serta gerens*« (ed. Paul von Winterfeld, in: *MGH, Poetae Latini medii aevi* IV, Berlin 1899 [Nachdruck Zürich 1964], S. 167).

und 1024 seine »*Fecunda ratis*« schrieb, weiß, daß Harpyien Krallen haben, und präzisiert seinen Vergleich von Unholden mit Harpyien: jene seien »*Arpiis similes armantur in ungue ferino, / Vix spirare sinunt et sicco vivere pane*«.[84] Auf die Gier der Harpyien nimmt Manegold von Lautenbach Bezug und empört sich: »*vos arpigae, quae sacrificium Domini circumvolantes arripitis eosque, qui Deo oblati fuerant, crudeliter devoratis*«.[85] Wilhelm, Mönch, später Abt von S. Michael de Clusa (Piemont), konstatiert: »*Is ubi bona episcopatus in fumum cineremque verterat, pauperum nostrorum rapinis gula arpiis digna rapacibus exestuabat*«.[86] Mit der Klage »*Nemo iuste vivere novit neque pie, / Pastores ecclesie facti sunt arpie*« des Walther von Chatillon, 1162/1163 vorgetragen,[87] ist anscheinend die karge Ausbeute an einschlägigen hochmittelalterlichen Texten, die nicht in den Umkreis der Schule gehören, vorgewiesen. Mit aller gebotenen Vorsicht darf konstatiert werden, daß man von Harpyien gewöhnlich im Zusammenhang von Polemik und Parteienstreit sprach und den oder die Gegner als solche bezeichnete, um deren Wildheit, ihre unersättliche Habgier und Zudringlichkeit zu brandmarken. Sowohl in der Sache wie in der Wortwahl konnte man auf antike Vorbilder zurückgreifen (so z. B. Wilhelm von Clusa auf Horaz, *sat.* II, 2.40, vgl. Anm. 9). Daß solche Verwendung der Harpyienmetapher kaum Anlaß bot, Ansichten über ihre Gestalt vorzutragen oder gar die Vorstellung von ihr zu beleben, ist leicht einzusehen. Und wenn ausnahmsweise einmal die Harpyien selbst und nicht andere durch den Vergleich mit ihnen charakterisiert werden — wie später z. B. in dem von Dante Bernhard von Clairvaux in den Mund gelegten Kraftausdruck — er habe die Harpyien »*porci infernales*« genannt,[88] trug das auch nicht gerade dazu bei, sie sich konkreter vorzustellen.

Das mindeste, was man im (Hoch-)Mittelalter über Harpyien wußte oder zu wissen für hinreichend erachtete, verraten die enzyklopädischen Wörterbücher dieser Zeit sowie die Glossare und die lateinisch-volkssprachlichen Dictionarien, die gleich hier, vorausgreifend, ohne die zeitliche Grenze »um 1200« zu beachten, auswahlweise aufgeführt werden, um den Minima an Information kein unangemessenes Gewicht zu geben. Diejenigen, in denen das Stichwort »*(h)arpia*« vorkommt, sind deutlich in der Minderzahl — soviel ist schon heute mit Sicherheit zu sagen, obwohl der Publikationsstand noch kein abschließendes Urteil gestattet. Einen erheblichen Unsicherheitsfaktor bringt zumal das Fehlen textkritischer Editionen von den enzyklopädischen Wörterbüchern mit sich (in Bezug auf Glossare liegen die Verhältnisse günstiger); denn aus Stichproben teils in zufällig erreichbaren Handschriften, teils in Frühdrucken oder Inkunabeln (denen, nicht minder zufällig, x-beliebige

---

[84] I, 1154f. (ed. Ernst Voigt, *Egberts von Lüttich »Fecunda ratis«*, Halle a. d. S. 1889, S. 173).

[85] *Ad Gebhardum Liber, cap.* 23 (ed. K. Francke, in: *MGH, Libelli de lite imperatorum et pontificum* I, Hannover 1891 [Nachdruck Hannover 1956], S. 354. 2ff.).

[86] *Vita Benedicti II. abbatis Clusani* 13 (ed. Ludwig C. Bethmann, in: *MGH, Scriptores 'in Folio'* XII, Leipzig 1856 [Nachdruck Stuttgart 1963], S. 205a 48).

[87] *Carm.* I, 12. 1f. (ed. H. Boehmer, in: *MGH, Libelli de lite imperatorum et pontificum saeculis XI. et XII. conscripti*, III, Hannover 1897 [Nachdruck Hannover 1957], S. 558).

[88] Zitiert bei Hermann Gmelin, *Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Kommentar, 1. Teil: Die Hölle*, Stuttgart 1954, S. 220.

Handschriften des betreffenden Werkes zugrundegelegt wurden) wird niemand definitive Schlüsse ziehen wollen. Liegt es doch in der Natur dieser Literaturgattung, daß sie inhaltlich in hohen Maße, »beweglich« für Eliminationen ebenso wie für Addenda offen — »anfällig« — ist. Manches, was in den Frühdrucken (und deren modernen Nachdrucken) unter dem Namen eines Papias, eines Osbern, Uguccio oder Giovanni Balbo nachzulesen ist, hätten sich diese nicht träumen lassen. Wenn z. B. in der im 12. Jahrhundert in Windberg geschriebenen Handschrift des »*Glossarium Salomonis*« (München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 22 201) das Stichwort »*(h)arpia*« nicht vorkommt, so muß dies nicht von Anfang an so gewesen, auch nicht in allen Frühdrucke von Osberns »*Derivationes*« (»*Panormia*«)[89] und noch für das »*Catholicon*« des Giovanni Balbo,[90] wohl auch für Uguccios »*Derivationes*«[91]: nur holicon« des Giovanni Balbo,[90] wohl auch für Uguccios »*Derivationes*«[91]: nur in einer der Münchner Handschriften,[92] dem 1432 geschriebenen cod. lat. 3453,[93] ist der Harpyien gedacht, doch was da auf fol. 28[r] über sie steht,[94] ist unschwer als spätere Zutat zu erkennen — der gegen 1200 tätige Pisaner Kanonist, Professor in Bologna und Bischof von Ferrara, konnte beim besten Willen nicht erahnen, welche Ansichten über die Harpyien im 13. Jahrhundert nördlich der Alpen aufkommem würden. So bleibt zunächst als einziger positiver Zeuge dieser Literaturgattung das »*Alphabetum*« (»*Breviarum*«, »*Mater verborum*«, »*Elementarum doctrine rudimentorum*«) des um die Mitte des 11. Jahrhunderts wirkenden Papias.[95] In der *ed. princ.* seines Wörterbuches findet man Harpyien als »*genus avium insatiabile manducando*« geführt, erfährt, daß der Name »*arpyae*« aus dem Griechischen komme und »*raptrices*« bedeute, »*nam* αρπαξις *grece rapere sicut accipitres*« — ob hier der Schlüssel zum Verständnis der Darstellungen von Harpyien liegt, die Greifvögeln ähneln (s. unten S. 62 u.ö.)? Papias schließt seine Bemerkungen mit dem Hinweis ab, »*ab* ἁρπαξω *tamen dicta aspirantur*«.[95a]

---

[89] ed. Angelo Mai, *Thesaurus novus Latinitatis sive lexicon vetus e membranis nunc primum erutum*, Rom 1836 (*Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum tomus VIII*).

[90] ed. Mainz 1460 (Nachdruck Farnborough 1971).

[91] Vgl. Aristide Marigo, *I Codici manoscritti delle »Derivationes« di Uguccione Pisano*, Rom 1936.

[92] Überprüft wurden die codd. lat. 6728, 12269, 14056 sowie 3453 (s. Anm. 93).

[93] *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis I, 2: Codices num. 2501—5250 complectens*, München [2]1894 (*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis III, 2*) Nr. 610 S. 96.

[94] »*Arpia,-e est quedam auis marina wltum hominis habens, quia talis nature est quod primum hominem qui vidit interficit et postea sedet super aquas et considerat wltum suum et videns quod sibi similem interficit postea videns nimio hominem dolore cruciatur et penitet cum enim se interfecisse primum hominem quem viderat*«.

[95] Manitius (Anm. 75), 2. Teil: *Von der Mitte des zehnten Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Kampfes zwischen Kirche und Staat*, München 1923 (*Handbuch der Altertumswissenschaft*, 9. Bd., 2. Abteilung, 2. Teil), S. 717—724. Öfter scheint die Charakterisierung des Papias Charles Homer Haskins (*The Renaissance of the 12th Century*, Cambridge / Mass. 1927; Cleveland / Ohio und New York 1957 [Meridian Books M 49]) zu folgen, vgl. in der Ausg. von 1957 [71963] S. 23 und 132f.

[95a] Mailand 1476 (Nachdruck Turin 1966), S. 30B.

In den Glossaren findet man Harpyien als »*aves*«,[96] «*genus avium*«[97] oder auch als »*nomina volucrum*«[98] bezeichnet. Darüber hinausgehende Erklärungen sind äußerst selten: einmal heißt es, sie seien »*virgines volaticae*«,[99] ein andermal sind sie als »*genus avium, quod numquam satiatur manducandum*« charakterisiert.[100] Hin und wieder kommt das Stichwort später auch in lateinisch-volkssprachlichen Glossaren vor.[101]

Wenn es noch weiterer Beweise bedürfte, daß die Harpyien im Hochmittelalter ein vorwiegend literarisch-grammatisches Dasei fristeten, so liefern diesen: 1.) ein Notizbuch aus dem 12. Jahrhundert, das ein »einzigartiges Zeugnis für Inhalt und Methode des mittelalterlichen Unterrichts« ist.[102] Der süddeutsche Verfasser, der für Mythologie einiges Interesse aufbrachte,[103] erwähnt die Harpyien zweinmal. Er führt sie — gleich Ausonius (s. oben S. 8) — in einer Reihe von Triaden, zusammen mit Parzen, Furien und Grazien, auf.[104] Der zweite Eintrag glossiert das Gedicht »*Quid suum virtutis*«[105] eines noch nicht ermittelten Autors,[106] der den Niedergang von *virtus* und *fides* beklagt. »Statt ihrer herrschen *avaritia* und *invidia*, für deren schreckliche Wirkung er viele Beispiele aus den antiken Dichtern und der My-

---

[96] Otto Keller, *Psevdacronis scholiae in Horativm vetvstistiora, 2: Scholia in sermones, epistvlas artemqve poeticam*, Leipzig 1904 (Nachdruck Leipzig 1967), S. 391; die Erklärung ist der »*Glossarum Γ appendix*« entnommen. Vgl. auch Anm. 98.

[97] »*Liber glossarum*« (»*Glossarium Ansileubi*«) *s. v.* »*harp(y)iarum*« (Wallace M. Lindsay und J.—F. Mountford, *Glossaria Latina iussu Academiae Britannicae edita*, Bd 1, Paris 1926 [Nachdruck Hildesheim 1965], S. 274 Nr. 98); vgl. auch Papias (s. oben S. 12) und Anm. 95a.

[98] Wie Anm. 96, ferner »*Glossarium cod. Amplon. in fol. 42*« (Georg Goetz, *Placidvs liber glorsarvm, Glossaria reliqva*, Leipzig 1894 [Nachdruck Amsterdam 1965; *Corpus glossariorum Latinorum*, Bd. 5], S. 299.56). In einem Nominale des 15. Jahrhundert ist *s. t.* »*nomina volatilium incomestilium*« verzeichnet »*Hec arpipia, in est rapax*« (Thomas Wright, *A Volume of Vocabularies... From the Tenth Century to the Fifteenth*, o. O. 1857 [A Library of National Antiquities, ed. Joseph Mayer], S. 221A).

[99] *Glossae Scaligeri (quae vulgo Isidori esse putabantur), s. v.* »*Harpyiae*« (du Cange [Anm. 69]; Goetz [Anm. 98], S. 601.29).

[100] *Liber glossarum* (»*Glossarium Ansileubi*«): Lindsay-Mountford (Anm. 97).

[101] In einem angelsächischen *Vocabularius* (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 144, saec. VIII [?], für Canterbury [?]) ist »*arpia*« mit »*ceber*« übersetzt (Thomas Wright, *A Second Volume of Vocabularies... From the Tenth Century to the Fifteenth*, o. O. 1873 [Privatdruck], S. 100B; danach J. H. Hessels [ed.], *An Eighth-Century Latin-Anglo-Saxon Glossary Preserved in the Library of Corpus Christi College*, Cambridge [Ms. No. 144], Cambridge 1890, S.000; zuletzt Wallace M. Lindsay, *The Corpus Glossary*, Cambridge 1921, S. 19). — Die Übersetzung von »*arpere*« mit »*ravir*« steht im cod. Vat. lat. 2748 aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Mario Roques, *Recueil général des lexiques français du moyen âge* [*XIIe — XVe siècle*], Bd. 1: *Lexiques alphabétiques*, Bd. 1, Paris 1936 [Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences historiques et philosophiques, fasc. 264], S. 107. 549). — Gustav Körting, *Lateinisch-romanisches Wörterbuch*, Paderborn 1891.

[102] Anke Ebel, Clm 17 142. *Eine Schäftlarner Miscellaneen-Handschrift des 12. Jahrhunderts*, München 1970 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 6), S. 18

[103] Ebd. S. 20.

[104] Ebd. S. 69 Nr. 91—94.

[105] ed. Friedrich Wilhelm Otto, *Commentarii critici in codices bibliothecae Academiae Gissensis* ..., Gießen 1842, S. 163—198.

[106] Ebel (Anm. 102), S. 9—14, ein Überblick über den Stand der Diskussion.

thologie beizubringen weiß«,[107] unter ihnen auch die Harpyien; sie gehören zu den Schreckbildern der Habgier und werden nach den Furien erwähnt: »*O paaddat, hians!/ Influat hoc barathrum quod mundus continet aurum, / Harpytuli rictus numquam saciabile monstrum, / Semper hiando vorans, semper, ut iae talis ingluvies sitiet*«.[108] Dazu vermerkt sich der Notizbuchschreiber die Etymologie der drei Eigennamen verkürzt und frei nach Fulgentius.[109] Für das Aussehen von Harpyien zeigt er nicht das mindeste Interesse. Haben sich die Kommentatoren von Ovid und Vergil im 12. Jahrhundert ebenso verhalten?

2.) Arnulf von Orléans hielt sich in seinem Kommentar zu Ovid, *Tristia* VI, 131[110] an Servius, um mit dessen Worten klarzustellen, daß es sich bei denjenigen (gierigen Vögeln), die die Kehle des Phineus um seine Speisen betrogen, um Harpyien handelte.[111] Die gierigen Vögel, von denen Ovid berichtet, sind Abkömmlinge der Harpyien und sehen folgendermaßen aus: sie haben einen großen Kopf, glotzende Augen, zum Raub geschaffene Schnäbel, graue Federn und Krallen mit Haken *(hamus,* was auch Habichtskrallen heißen kann[112]). Die Familienverwandtschaft dieser Ohreulen *(striges)* mit den Harpyien liegt weniger im Aussehen als im schändlichen, räuberischen Treiben.

3.) Bernardus Silvestris, *Commentum super sex libros Eneidos Virgilii*[113] wird die ausführlichste Stellungnahme über Harpyien verdankt, die ein Autor des Hochmittelalters abgab. Die Erwartung, seine Bemerkungen kommentierten *Aen.* III, wo Vergil am einläßlichsten über Harpyien sprach, wird nicht erfüllt: zur Stelle bietet Bernardus lediglich eine Interpretation des Namens der Strophaden[113a] und den Vermerk, über die Harpyien werde er im Kommentar zu *Aen.* VI handeln. Dieser Verweis ist seinerseits bereits ein Stück Kommentierung: von den Harpyien wird dann gesprochen, wenn es um Gestalten der Unterwelt geht. Die Harpyien werden als »*tres virgines plumas volucrum habentes*« vorgestellt, die »*ungues acutas cum ventris ingluvie*« haben, die »*Aello*«, »*Ochiroe*« und »*Celeno*« heißen und als Götterstrate Phineus *(Phineus avarum figurat, unde nomen congruit)* in der uns schon bekannten Weise heimsuchten, doch »*Hercules vero ab eis receptus cum Zeto et Calai filiis Boreae volucres illas sagittas fixit*«.[113b] Auf die etymologische Erklärung der Harpyiennamen, bei der, wie zu erwarten, Fulgentius ausgeschrieben wurde,[113c] folgt — hier von besonderem Interesse —eine Auslegung der

---

[107] Ebd. S. 9f.

[108] Otto (Anm. 105), S. 167 (zitiert *vv.* 95—98 des kürzeren Textes, vgl. Ebel [Anm. 102], S. 14).

[109] Ebd. S. 125 Nr. 320. Der hier verkürzt zitierte Text lautet vollständig: »*Tres sunt arpie, id est rapine. Ello quasi alienum tollens, Occipite, id est cicius auferens, Celeno, id est nigra, quia aliena quam cito rapiuntur cicius enim celantur*« (München, Bayerische Staatsbibliothek, cod 17142, fol. 131v) — also nach Fulgentius (vgl. Anm. 59).

[110] E. H. Alton, The Mediaeval Commentators on Ovid's »*Fasti*«, in: Hermathena 20, nr. 44, 1926, S. 144 Nr. 114: »*Phineus — et arpias adhybueruni que ei cibos abriperent*«.

[111] Servius, *in Aen.* III, 209: »*(dii) adhibuerunt harpyias... quae cum ei diu cibos abriperent...*« (Thilo-Hagen [Anm. 35], S. 379.4f. 11).

[112] Vgl. z. B. Aegidius Forcellinus, Iosephus Furlanettus und Vincentius De-Vit, *Totius Latiniatis Lexicon,* Bd. 3, Prato 1863, S. 263 A—B

[113] Guilielmus Riedel, *Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos Virgilii,* Greifswald 1924.

[113a] Ebd. S. 20.28—21.14.

[113b] Ebd. S. 73.23—29.

[113c] Ebd. S. 74.8—14.

Harpyiengestalt, wobei *virgines, volucres, ungues, plumae* und *venter* die für erklärungsbedürftig gehaltenen Stichwörter sind: »*Virgines dicuntur quia steriles sunt et nullum fructum pariunt. Volucres sunt quia ad rapienda aliena festinae sunt. Ungues sunt usura et fenus quae sunt rapiendi instrumenta; plumae vero occultandi instrumenta ut camera et loculi: venter ingloviosus vorax rapacitas pecuniae*«.[113d] Nachdem Bernardus die Harpyien als Räuberinnen der Speisen vom Tisch des Phineus beschrieben und »begründet« festgestellt hat, daß »*Hercules a Phineo hospitatur dum sapiens abavaro recipitur. Arpias sagita interimit dum rapacitates acutis increpationibus argui*«[113e], nachden er die Namen der Boreassöhne erklärt hat (nach Fulgentius),[113f] auf eine Handvoll antiker Autoren als Gewährsleute verwiesen hat, kommt er (ich übergehe Einzelheiten) abschließend zu der Feststellung: »*Auxilio Zeti et Calays Arpiae necantur quia poeticis satiricis et boni operis exemplis rapacitates avaritiae auferuntur*«.[113g]

Durchaus absichtsvoll ist das Zeugnis des Bernardus Silvestris, der Chronologie zuwider, ans Ende der Zeugenliste gestellt worden: das mag den Vergleich mit den Äußerungen der mittelalterlichen Mythographen erleichtern und dazu beitragen, deren herkömmlich stets überschätzte Beiträge in historisch zu rechtfertigende Relationen zu stellen.

Es mag überraschen, daß erst jetzt der *Mythographi Vaticani*[114] gedacht wird, bei denen man doch am ehesten Informationen über Harpyien zu finden hofft — in den restringierten Kapiteln »*De diis gentium*« von der Art, wie sie in Isidors von Sevilla »*Etymologiae*« stehen,[115] ist ja von ihnen nicht die Rede (übrigens auch nicht in den Kapiteln »*De portentis*«, in denen so manches Mischwesen mythischer Herkunft beschrieben wurde). Es steht aber die Häufigkeit, mit der die beiden älteren Mythographen zitiert zu werden pflegen, in krassem Gegensatz zur überlieferungsgeschichtlichen Präsenz ihrer Werke; außerdem dürfte sie eine Folge davon sein, daß man das Alter der Kompilationen erheblich überschätzt[116] (auf die ungeklärten Datierungsfragen ist hier nicht einzugehen). Beide Mythographen teilen über Harpyien nichts mit, was man nicht auch aus anderen, häufiger vorkommenden Werken hätte erfahren können. Beide erzählen die Phineussage nach Servius,[117] den der zweite Mythograph — zumal im Hinblick auf die Charakterisierung der Harpyien — etwas ausführlicher zitiert.[118] Von diesem kennen sie auch die Harpyiennamen und die Versionen ihrer Genealogie. Daß Harpyien und die Stymphalischen Vögel identisch seien, meint nur *Mythogr. Vat. I*,[119] und die

---

[113d] Ebd. S. 74.14—19.
[113e] Ebd. S. 74.25—27.
[113f] Ebd. S. 74.27—29.
[113g] Ebd. S. 75.12—14.
[114] ed. Georg Heinrich Bode, *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti*, Celle 1834 (Nachdruck Hildesheim 1968).
[115] VIII, 11, 1—104 (Wallace M. Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originvm libri XX*, Oxford 1911 und öfter), Bd. 1. — Vgl. auch Hrabanus Maurus, *De rerum naturis (»De universo«)*, ed. in Migne (Anm. 69), Bd. 111 Sp. 426—436.
[116] So auch wieder Eckart Mensching, Art. *Mythographi Vaticani*, in: Der Kleine Pauly, Bd. 3, Stuttgart 1969, Sp. 1543f.
[117] *Mythogr. Vat. I 27*, vgl. auch 26 (Bode [Anm. 114], S. 9.35—10.12, auch S. 9.32—34); *Mythogr. Vat. II* 13 und 142 (ebd. S. 78. 10—25 und 124.1—15).
[118] Vgl. die Nachweise bei Ferdinandus Keseling, *De Mythographi Vaticani Secundi fontibus*, Diss. phil. Halle 1908.
[119] 111: »*Tres Harpyiae seu Stymphalides*« (Bode [Anm. 114], S. 55.29).

Ähnlichkeit der Harpyiengestalt mit der von Sphingen — beide sind »*monstra*«, sind geflügelt und haben »*ungues*« — fiel nur *Mythogr. Vat. II* auf.[120] Wenn es um Etymologie und Deutung der Eigennamen ging, hielten beide sich an Fulgentius,[121] den sie allerdings mit unterschiedlicher Ausführlichkeit zu Wort kommen lassen.

Dauerhafte Wirkung hatte allein der dritte der Mythographen mit seinem Werk »*De diis gentium et illorum allegoriis*«,[122] mit dem die Zeitgrenze erreicht ist, die für die eingangs gestellte Frage gesetzt wurde. Auch bei ihm steht über Harpyien nichts Neues, er hat aber den Stoff anders disponiert: von den Harpyien handelt er in dem Kapitel über Neptun, den er für den Erzeuger der Harpyien erachtet.[123] Seine Erklärungen sind aus Servius und Fulgentius bezogen,[124] der eigene Beitrag beschränkt sich auf die Mitteilung einer in der Sache bekannten Tatsache — einen Satz: die Harpyien wurden zu Phineus geschickt, um diesen zu strafen.[125] Warum das geschah, geht aus dem folgenden Satz (des Fulgentius, vgl. oben S. 8 und Anm. 61) hervor: »*Phineus igitur... in modum avaritiae ponitur*«. Das Treiben der Harpyien konnte man demnach in der Zeit um 1200 sowohl als (Götter-)Strafe für Habgierige als auch als ein Bild der Habgier und des Raubes verstehen. Im Pluto-Kapitel spricht Albericus über Unterweltsgeschöpfe (»*Centauros et Scyllas, Gorgones et Harpyias, aliaque prodigiosa*«), die, im Gegensatz zu den unsterblichen Göttern, »*statim pereunt*«; denn sie wurden »*contra naturam*« geschaffen.[126] So hatte sich Servius, *in Aen.* VI, 286 und 286—289 auch geäußert.[127] Albericus' Servius-Zitat war für das Spätmittelalter nicht nur ein wichtiger Anstoß für Darstellungen von Harpyien als Bewohner von Plutos Reich gewesen (vgl. nur Abb. 17), sondern enthält auch eine Stellungnahme zu einer vielerörterten — weiter unten (S. 19f.) kurz berührten — Frage, deren Beantwortung von erheblicher Bedeutung für das Verständnis von Mischwesen und *prodigia* war: sind sie Naturgeschöpfe oder sind sie *contra naturam* geschaffen?

Wie ist die eingangs gestellte Frage zu beantworten? Die Antwort ist vielfältig und enthält Auskünfte von ungleichem Gewicht, das je nach der Präsenz der Informanten in der Überlieferungsgeschichte zu bemessen ist. Wenngleich hier nicht alle einschlägigen Texte zitiert werden konnten, dürfte doch deutlich geworden sein, daß das Wissen im wesentlichen auf Vergils Versen, deren Kommentierung durch Servius und auf den »*Mithologiae*« des Fulgentius beruhte, Texten, die aus erster oder zweiter Hand allenthalben erreichbar waren. Hier und da ergänzten oder variierten sie seltener greifbare

---

[120] 143: »*Sphinx monstrum erat, alas et ungues habens in similitudinem Harpyiarum*« (ebd. S. 124.23f.).

[121] *Mythogr. Vat. I* 111 (ebd. S. 30.30—33); *Mythogr. Vat. II* 13 (ebd. S. 78.6—10; die Deutungen der Namen Phineus, Zetes und Calais nach Fulgentius: *II* 142 [ebd. S. 124.15—21]).

[122] ed. Bode (Anm. 114), S. 152—256. Zur handschriftlichen Verbreitung vgl. Kathleen O. Elliott und J. P. Elder, *A Critical Edition of the Vatican Mythographers*, in: Transactions of the American Philological Association 78, 1947, S. 205—207 (43 Mss.).

[123] 5,5 (ed. Bode [Anm. 114], S. 173.13—38).

[124] Vgl. Robertus Raschke, *De Alberico mythologo*, Breslau 1913 (Breslauer philologische Abhandlungen, 45. Heft), S. 39f.

[125] »*Hae (scil. Harpyiae) igitur ad Phineum puniendum missae finguntur*« (Bode [Anm. 114], S. 173.32f.).

[126] 6,25 (ebd. S. 189.2—4).

[127] Thilo-Hagen (Anm. 35), Bd. 2 S. 50.2f. und 50.2—52.24, vgl. Raschke (Anm. 124), S. 58.

Informationen von Autoren, deren Werke — mancherorts — in den Kanon der Schullektüre aufgenommen worden waren. Manche Ansichten blieben singulär — z. B. die, Harpyien seien große Fliegen, sowie die nahezu unerreichbaren des Hyginus — und sollen daher im Folgenden nicht wiederholt werden.

Ein systematisches Register, das über die erreichbaren Kenntnisse über Harpyien Auskunft gibt, müßte einentlich in verschiedenen Schriftgraden abgesetzt werden, um das nahezu selbstverständlich Bekannte von dem möglicherweise Bekanntgewordenen unterscheiden zu können. Über die genealogische Herkunft der Harpyien gab Servius Auskunft: sie sind Töchter des Pontussohnes *Thaumas* und der Oceanustochter *Electra* oder von *Pontus* und *Terra* oder Neptunskinder. Es gibt zwei oder drei Harpyien oder die Harpyie ist eine Vogelart. Im letzten Falle blieben sie namenlos; bei denen, die der anderen Ansicht anhingen, heißen sie *Aello, Ocypete* und *Celaeno* oder ähnlich — die üblichen Namensverformungen halten sich in Grenzen, da die *interpretatio nominum* des Fulgentius für eine gewisse Konstanz der Überlieferung sorgte. Die Meinung über das Aussehen der Harpyien wurde von Vergils Versen geprägt: sie sind Vögel mit blassem Jungfrauenantlitz und haben *»uncas manus«* — andere Autoren nannten diese lieber *»unci ungues«*, *»unci pedes« oder* einfach *»ungues«* was vielleicht im Hinblick auf spätere Ansichten nicht ohne Bedeutung geblieben ist). Das Interesse am Aussehen der Harpyien wich rasch demjenigen an den Eigenschaften der *»monstra«*, wie Harpyien in den jüngeren Texten immer häufiger und ohne detaillierte Charakterisierungen genannt wurden: sie kreischen schrecklich, sind *»obscenae«* und *»avidae volucres«*, unersättlich, raubgierig von Natur und zerreißen alles; was sie nicht rauben, besudeln sie; ihr Auftauchen wirkt bedrohlich, ist ein böses; sie künden künftiges Unheil. Über den Wohnort der Harpyien bestanden unterschiedliche Ansichten — was sich für spätere Interpretationen als belangreich erweisen sollte. Entweder rechnete man sie mit Vergil zu den Unterweltswesen und ließ sie im *»vestibulum Orci«* wohnen oder wies ihnen die verschieden — und im Grunde nirgendwo lokalisierten — Strophadeninseln als Wohnstätten zu. Dorthin hatten sie die Boreassöhne Zetes und Calais verjagt, nachdem die Harpyien zuvor den habgierigen Phineus — diesem von erzürnten Göttern als Strafe gesandt — gepeinigt, ihm die Speisen geraubt und besudelt hatten. Auf den Strophaden erging es den flüchtenden Trojanern nicht besser als Phineus, so daß Aeneas und die Seinen nach vergeblichem Angriff gegen die von Schwertern unverletzbaren Harpyien und auf die Unglücksprophetie der Harpyie Celaeno hin diese Gestade verließen.

Die allegorische Interpretation der Harpyien beruht ausschließlich auf den etymologischen Erklärungen des Gattungs- und der Eigennamen aus dem Griechischen (Fulgentius) sowie analoger Auslegung der Namen Phineus, Zetes und Calais. Der Name *»harpyia«* sagt schon, was Harpyien sind: Räuberinnen, die Eigennamen bezeichnen drei Phasen oder Arten des Raubens. Beraubt wird zur Strafe ein *exemplum* der Habgier: Phineus. Damit war für das Auftreten der Harpyien in Betrachtungen über *»avarita«* eine der sieben Hauptsünden im christlichen Tugenden- und Lastersystem, gesorgt: Gierige, die unersättlich an Speise sind (Harpyien), strafen den Habgierigen (Phineus), der gleichermaßen — allerdings an Reichtümern — unersättlich ist.

Produktive Weiterführung antiker Anregungen gibt es auf zwei Gebie-
17 ten: das arithmologische Interesse an Harpyien, das Ausonius veranlaßt hat-

te, sie in eine Reihe von Triaden aufzunehmen, teilte auch der Schreiber des Notizbuches in der Schäftlarner Handschrift.[128] Vor allem aber machte die Harpyienmetapher im Dienste der Zeitkritik und der politischen Propaganda Schule: Amtsinhaber, die aus Habgier die Macht ihres Amtes mißbrauchen, werden Harpyien verglichen. Brandmarkte man in der Antike mit diesem Vergleich Verwaltungsbeamte, Präfekten, so seit dem Investiturstreit gewöhnlich Angehörige des geistlichen Standes. Eine andere Konstellation beschreibt der Vergleich mit Harpyien, wenn er auf militärische Widersacher gemünzt ist: hierher gehört die Zähmung der Harpyien (Sachsen) durch Karl d. Gr. und die Tapferkeit des *signifer*, den nicht einmal die Harpyien schrecken.

II.

In zahlreichen Texten und einer derzeit noch nicht abzuschätzenden Zahl von Darstellungen des Spätmittelalters, hin und wieder auch solchen des 16. und 17. Jahrhunderts,[129] wird von der Harpyie ein Bild entworfen, das sich von dem bis etwa um 1200 vermittelten wesentlich unterscheidet. Es hat in Mitteleuropa die traditionellen Vorstellungen und Interpretationen nicht nur kurzzeitig überschattet.

Die neuen Ansichten sind 1245 erstmals faßbar: in diesem Jahre wurde ms. 3516 der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris geschrieben,[130] das fol. 198v—212v die lange Version des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais enthält.[131] Hier ist — anscheinend zum ersten Male[132] — aus der Einschätzung, Harpyien seien ein »*genus animalium*«, die Konsequenz gezogen worden, daß sie dann auch in einem Bestiar behandelt zu werden verdienten. Diese Folgerung hatte Petrus von Beauvais in der kurzen Version seines »*Bestiaire*« aber nicht gezogen.[133] Die Chronologie der beiden Versionen ist derzeit noch nicht hinreichend geklärt; zwar neigt man heute dazu, die kurze Version für die ältere zu halten, aber selbst wenn das zutreffen sollte, bleibt noch manche Frage zu beantworten. Da von der Datierung der langen Version möglicherweise abhängt, von wann an man mit der gründlich gewandelten Ansicht über Harpyien rechnen darf, müssen die offenen Fragen hier kurz angedeutet werden — sie zu erörtern bleibe allerdings Philologen überlassen.

---

[128] Zwischen den Triadenreihen des Ausonius und denen in der Schäftlarner Handschrift gibt es freilich einen nur scheinbar geringfügigen Unterschied: Ausonius zählt ausschließlich Triaden von Wesen die in der Unterwelt leben, auf — die Triadenreihe in der Handschrift des 12. Jahrhunderts beginnt mit der Einteilung der Philosophie in drei Teile!

[129] S. unten S. 72ff. und Anm. 396.

[130] Mitteilung des Institut de Recherche et d'histoire des textes, Paris, abgedruckt bei Wolgang Fleischer, *Untersuchungen zur Palmbaumallegorie im Mittelalter*, München 1976 (Münchner Germanistische Beiträge, 20), S. 37.

[131] Eine textkritische Ausgabe fehlt. Vgl. einstweilen Charles Cahier, *Le Physiologus ou Bestiaire*, in: Mélanges d' archéologie, d'histoire et de littérature II, Paris 1851, S. 106—232.

[132] Florence McCulloch, *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill ²1962 (University of North Carolina. Studies in the Romance Languages and Literatures, Nr. 33), S. 202.

[133] Guy R. Mermier, *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais* (Version courte), Paris 1977.

Drei Handschriften der langen Version enthalten einen Prolog, in dem ein »*Philipon Cuers*« genannt ist.[134] Falls dieser tatsächlich, wie wiederholt angenommen wurde, mit dem 1217 gestorbenen Philippe de Dreux, Bischof von Beauvais, identifiziert werden darf,[135] und falls dieser bisher Petrus von Beauvais nie abgesprochene Prolog rechtens mit der langen Version verknüpft wird — diese also, was noch zu erweisen wäre, auch von Petrus von Beauvais besorgt wurde, — müßte man diese vor 1217 datieren. In der vierten Handschrift der langen Version und in einer der kurzen wird das Werk jedoch einem »*Conte Robert*« dediziert.[136] Ihm hatte Petrus von Beauvais auch seine »*Translation et miracles de saint Jacques*« und seine »*Mappemonde*« gewidmet.[137] Der Adressat ist ein Bruder des Philippe de Dreux: Robert II. Graf von Dreux.[138] Da er ein Jahr nach seinem Bruder starb,[139] verschiebt sich zwar der *terminus ante quem* kaum, aber man bekommt freie Hand, nach anderen Möglichkeiten der Identifizierung jenes »*Philipon Cuers*« Ausschau zu halten.[140]

In der langen Version des »*Bestiaire*«, in der allein von der Harpyie *(arpie)* die Rede ist, wird sie »*unne beste*«, gar »*une des plus cruels bestes qui soit*« genannt.[141] Ihre Gestalt soll ein Physiologus, der nicht ermittelt werden konnte, wie folgt beschrieben haben: »*Phisiologes nos dit qu'ele a semblant a home, et chevels; et si a cors de lion et eles de serpent et coe de ceval*«.[142] Nie zuvor war im Mittelalter die Harpyie als ein so chimärenhaftes Wesen beschrieben worden; als ältere Parallele könnte man allenfalls die gänzlich verschiedene Schilderung der Harpyie bei Hyginus ausgeben, der aus ihr auch ein seltsames Kompositwesen gemacht hatte.[143] Niemand freilich hatte je bezweifelt, daß Harpyien Mischwesen seien, menschenköpfige Vögel. Aber zwischen diesen und der Harpyie des »*Phisiologes*« bestehen grundsätzliche Unterschiede. Man kann sie m. E. am besten charakterisieren, wenn man die Kriterien anwendet, die man im Mittelalter zur Kennzeichnung und Unterscheidung gebrauchte. Es sind im wesentlichen andere als in der Antike: die von Isidor von Sevilla festgeschriebenen und oft wiederholten, die mit Varros Meinung sich auseinandersetzen. Gewöhnlich — jedenfalls am häufigsten — liest man sie in Abhandlungen »*de portentis*«.[144] Sind diese »*contra naturam nata*«, wie Varro sagt? Isidor urteilt: »*non sunt contra naturam, quia divina voluntate fiunt, cum voluntas Creatoris cuiusque conditae rei natura sit. Vnde et ipsi gentiles Deum modo Naturam, modo Deum appellant. Portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura. Portenta autem et ostenta, monstra atque prodigia ideo nuncupator, quod*

---

[134] In je einer Handschrift der beiden Versionen wird ferner ein »*Philippe*« erwähnt, vgl. McCulloch (Anm. 132), S. 66 Anm. 64.

[135] Ebd. S. 66 und Mermier (Anm. 133), S. 19f.

[136] McCulloch (Anm. 132), S. 66; Mermier (Anm. 133), S. 20.

[137] Vgl. Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques 33,1, 1890, S. 36.

[138] Ebd. S. 30.

[139] McCulloch (Anm. 132), S. 66 und Mermier (Anm. 133) S. 21, beide mit weiterer Literatur.

[140] Vgl. dazu Nigel F. Palmer, *Besprechung von Fleischer* (Anm. 130), in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 100, 1978, S. 484.

[141] Cahier (Anm. 131), S. 157. Der Text übrigens auch bei Fleischer (Anm. 130), S. 38ff. Anm. 7a.

[142] Cahier (Anm. 131), S. 157.

[143] S. oben S. 4.

[144] *Etymologiae* XI, 3 (ed. Lindsay [Anm. 115], Bd.2).

portendere atque ostendere, monstrare ac praedicare aliqua futura videntur«.[145] »*Monstra*« — als solche werden wir Harpyien noch ort bezeichnet finden — »*vero a monitu dicta, quod aliquid significando demonstrent, sive quod statim monstrent quid appareat; et hoc proprietas est, abusione tamen scriptorum plerumque corrumpitur*«.[146] In Erinnerung ist auch zu behalten, daß »*quaedam autem portentorum creationes in significationibus futuris constituta videntur*«.[147] Es würde zu weit führen, hier alle Grade auf der Skala Isidors zu beschreiben. Es gibt da auch Mischwesen mythologischer Herkunft, z. B. die Sirenen, von denen es heißt: »*Sirenes tres fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habentes alas et ungulas*«.[148] Diese Beschreibung deckt sich völlig mit der Vorstellung über das Aussehen der bei Isidor nicht erwähnten Harpyien; Gleiches gilt für die Dreizahl.

Mischwesen des Mythos und Fabelwesen[149] waren in ihrem Aussehen präzis beschrieben. Ihr Bild sicherte in der Regel eine breite literarische Tradition, in deren Verlauf allerdings mythologische Mischwesen zu Fabelwesen *oder portenta* konvertieren konnten (wie die Sirenen bei Isidor von Sevilla). Daneben gab es andere Mischwesen, die namenlos blieben und ebenfalls auf unterschiedliche Weise ins Leben gerufen wurden. Einige verdanken ihr Dasein künstlerischen Mutwillen, so z. B. als *optimum exemplum* die »willkürliche«, »wie von einem Kranken im Fiebertraum« vorgenommene »unwirkliche« Komposition von Einzelgliedern, die Horaz in »*De arte poetica*« beschreibt und kommentiert[150] — und deren bildliche Darstellungen sich denen von Harpyien bis zum Verwechseln ähneln können.[151] Andere Mischwesen entstanden dadurch, daß man einzelne, jeweils für charakteristisch erachtete Körperteile verschiedener Lebewesen als *pars pro toto* nahm und zu einer Gestalt montierte, deren Natur die Eigenschaften aller dermaßen »zitierten« Lebewesen vereint. Die Lebensfähigkeit derartiger Mischwesen beruht auf der Summe des mit der Komposition allegorisch Bedeuteten. So entstand z. B. der Bildtypus des sog. Sieben-Laster-Weibes als zusammenfassende Darstellung der sieben Todsünden.[152] Ähnlich attributiven Charakters, allerdings nicht allegorisch interpretiert, sind die Kompositionen von Gestaltteilen bei Mischwesen, die durch Umsetzung von *versus rapportati* ins Bild »Gestalt« gewannen. Hierfür liefert eine Illustration im »*Hortus deliciarum*«

---

[145] *Ibid.* XI, 3,1—2 (e b d.).

[146] *Ibid.* XI, 3,3 (e b d.).

[147] *Ibid.* XI, 3,4 (e b d.).

[148] *Ibid.* XI, 3,30 (e b d.).

[149] Vgl. Salome Zajadacz-Hastenrath, *Artikel »Fabelwesen«*, in: RDK, Bd. 6, Stuttgart 1973, Sp. 739—816.

[150] vv. 1—13.

[151] Eine Übersicht über die Darstellungen wird eine in Vorbereitung befindliche Arbeit d. Verf. über die Horaz-Illustration im Hochmittelalter geben.

[152] Vgl. Fritz Saxl, *Aller Tugenden und Laster Abbildung. Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des frühen Bilddrucks*, in: Festschrift für Julius von Schlosser, Wien 1972, S. 105, Taf. 21 Abb. 45f.; derselbe, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5, 1942, S. 127f., Taf. 31a—d; Karl-August Wirth, *Neue Schriftquellen zur deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts. Einträge in einer Sammelhandschrift des Sigmund Gossembrot (cod. lat. Mon.* 3941), in: Städel Jahrbuch, N. F. 6, 1977, S. 371, Abb. 31a.

der Herrad von Landsberg das bekannteste Beispiel.[153] Es ist diese Darstellung übrigens keineswegs singulär: die Verbreitung der Verse

»Latrens	*vir*	*cervus*	*equus*	*ales*	*scorpio*		*cattus*
Dente	*manu*	*cornu*	*pede*	*pectore*	*retro*	*vel*	*ungue*
Mordeo	*cedo*	*peto*	*ferio*	*trudo*	*neco*		*scindo«*

in Oberdeutschland bezeugen schon die von Gérard Cames zusammengetragenen Beispiele, deren einige illustriert sind.[154]

Mischwesen aller Art sind vor allem in der romanischen Bauskulptur und in der hochmittelalterlichen Buchmalerei Legion. Jene geheimnisumwitterte Gestaltenwelt, die zu verstehen es eine Regale füllende Literatur verunglückter Versuche gibt, kann hier nicht betrachtet werden. Sie wurde nur apostrophiert, weil auch die Vorstellung(en) von Harpyien in diesem Kontext zu sehen und zu beurteilen sind. Die erstaunliche Mutation der Harpyiengestalt in der lange Version des *»Bestiaire«* von Petrus von Beauvais ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Sie zu charakterisieren und in das Koordinatensystem der möglichen Interpretationen einzuordnen, erfordert Nachdenken darüber, zu welcher »Gruppe« von Mischwesen die »neue« Harpyie gehört.

Ihre *novitas* ist offenkundig. In langer Überlieferung war die Ansicht über das gestalthafte Aussehen von Harpyien immer undeutlicher geworden. Hier nun erreicht sie plötzlich eine in keiner Weise vorbereitete Konkretheit. Aus dem vagen, verschwommenen Bild ist mit einem Male eine eindeutige, profilierte und dezidierte Gestalt geworden, die mit der »tradierten« Harpyie nur noch den Menschenkopf gemeinsam hat. Ihr Erfinder ging so unbeschwert und unbefangen vor wie viele andere Autoren, die Mischwesen ihrer eigenen Imagination entwarfen, und hat gleich diesen die Gestalt nach Maßgabe dessen konzipiert, was er durch sie bedeuten wollte. Wichtig hierfür ist auch die Adaption des Namens Harpyie, und dies in zweifacher Weise: einmal vermehrt sie den Inhalt der Ausage, indem alle bisher der Harpyie zugeschriebenen Eigenschaften eingebracht werden; zum andern sichert sie vor dem Mißverständnis, man habe es bei dem Mischwesen mit einer unwirklichen Gestalt, mit einem reinen Gedankenbild zu tun. Gerade auf die Feststellung, die »neue« Harpyie sei ein Wesen aus Fleisch und Blut und *»non contra naturam nata«*, mußte es dem Inventor aus Gründen der Moralisierung besonders ankommen.

Auch er ist von der Grausamkeit der Harpyie überzeugt, stattete sie jedoch mit anderen Eigenschaften aus. Es ist ihr eingeboren, daß sie den ersten Menschen, dessen sie ansichtig wird, tötet (*»Si est de tel nature qu'ele ocit le premier home qu'ele encontre devant lui«*). Was alles an Scheußlichkeit und Wiederwärtigkeit den Harpyien zugeschrieben worden war — als Menschen mordende Bestien hatte man sie früher nie erachtet. Und weiter heißt es im *»Bestiaire«:* Wenn die Harpyie sich nach ihrer Untat im Wasser gespiegelt

---

[153] Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff und Michael Curschmann, Herrad of Hohenbourg, *Hortus deliciarum*, London und Leiden 1979 (Studies of the Warburg Institute, 36), Reconstruction S. 440 (=fol. 255v) Taf. 147; Commentary S. 221 Nr. 339, mit weiterer Literatur.

[154] *A propos de deux monstres dans l' »Hortus deliciarum«*, in: Cahiers de civilisation médiévale 11, 1968, S. 587—603.

sieht, erkennt sie, einen ihresgleichen getötet zu haben, und empfindet darüber größten Schmerz; der befällt sie jedesmal wieder, wenn sie ihr Spiegelbild sieht (»*Et apres s'en vait maintenant sor l aighe, si se mire ens. Si voit iluec qu'ele a mort son samblant, et ele en demaine moult grant dolor; et a totes les fois qu'ele se voit et mire, renovele sa dolor*«).[155]

Hierauf gründet die allegorische Interpretation der »*beste*«. Sie ist ein Bild der menschlichen Seele, die, des Kreuzestodes Christi gedenkend, erkennen sollte, daß der Gottessohn ein Mensch war wie der dieses Bedenkende und daß er jenen — einen seinesgleichen — mit seinen Sünden tötete; darüber muß er immer wieder »*grant doel*« empfinden (»*Ceste arpie senefie l'ame que a mort son semblant; car Jhésu Cris fu mors por nos péchiés, qui prist nostre sanblance. De ce doit avoir li ame grant doel*«).[156]

Diese später so oft wiederholte und variierte Auslegung ist in dem »*Bestiaire*« nur das erste Glied einer Argumentationskette. In Zusammenhang mit den beiden folgenden Exempeln gestellt, fällt auch auf die moralisierte Erzählung von der Harpyie weiteres Licht. Im Anschluß an diese wird von dem ähnlichen Schmerzempfinden der Taube, die ihren Täuberich verloren hat, berichtet: jedesmal, wenn sie an den Ort kommt, wo ihr »*compaignon*« zu Tode gebracht wurde, empfindet sie beim Anblick der von ihm übriggebliebenen Federn oder anderer Überbleibsel von ihm »*moult grant doel*«.[157] Die Ursachen der in Analogie gesetzten Schmerzen sind allerdings ungleich. Die Harpyie empfindet sie, weil sie die »*ex propria natura*« begangene Untat erkennt, die Taube hingegen ist schuldlos am Tod des Geliebten und betrauert ihn aus Liebe. In beiden Fällen veranlaßt ein wiederkehrender Anblick die Seelenpein. Während aber dieser bei der Harpyie gewissermaßen unvermeidlich zustandekommt, verschafft ihn sich die Taube aus eigenem Antrieb. Daß mit dem Vergleich von Harpyie und Taube in der Tat solche Interpretation intendiert ist, macht das folgende *exemplum* deutlich, »die köstliche Geschichte von der Königstochter, welche die Rüstung eines toten Ritters aufbewahrt, der in ihrem Dienst gestorben ist, und täglich darüber trauert«.[158] Anders als die »*beste*« und die »*avis pudica*« verhält sich der Mensch; er hebt ein Andenken an den für ihn Gestorbenen auf und trauert täglich um ihn. Jede der drei Geschichten bezeichnet eine Stufe auf einer emporführenden Treppe, wobei die zunächst vorgetragene Auffassung jeweils von der nächsthöheren Stufe aus im Rückblick bestätigt, aber auch in ihrer Beschränktheit erkennbar wird. Das gilt gleichermaßen für die Rangordnung der Lebewesen wie für die subtilen Unterscheidungen der Schmerz und Trauer hervorrufenden Situationen, für die sich beinahe typologisch konstruierter Beweisführung annähernde Argumentation. Es werden der *aunima christiana* immer subtilere Bedenken aufgetragen, die schließlich in der Forderung gipfeln:

---

[155] Cahier (Anm. 131), S. 157.

[156] Ebd. S. 157f. Es folgt: »*Ensi doit faire li ame qui a perdu son compaignon Jhésu Crist*«.

[157] Ebd.

[158] Palmer (Anm. 140), S. 482. Cahier (Anm. 131), S. 158: »*Li fils d'un roi en ot pitié, si prist la damoisèle, si l'espousa, si se combati por lui; ensi reconquis son iretage, et puis fu mors en bataille por lui. La damoisèle prist les armes al cevalier qui por lui estoit mors; si les gardoit cascun jor, et cascun jor ploroit sor ces armes, et menoit grant doel. La fille le roi qui remest orfène et perdi son iretage, ce fu li ame Adam qui fu moult haus hòm quant il fu en paradis; mais il perdi son iretage quant il fu fors mis et jetés, par son pechiet. Li fils Deu ot pitié de l'âme, car ele estoit desevrée de lui et de son iretage; si descendi et si l'espousa...*«.

»*tos jors devons avoir sa mort* (den Kreuzestod Christi) *en ramenbrance, et regarder ses armes (c'est sa crois et sa lance, et les claus et sa corone, et tos les estrumens de sa passion); et plorer cascun jor de ce que nostre dous amis fu mort por nos en la bataille*«[159] — deshalb also hebt die Königstochter die *Rüstung* auf.

Was in der langen Version des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais über die Harpyie gesagt ist, das steht auch in einer in zahlreichen Versionen überlieferten »Palmbaumallegorie«.[160] Hier erscheinen im gleichen Kontext auch die Geschichten von der trauernden Turteltaube und der Königstochter. Die handschriftliche Überlieferung dieses Traktats reicht ebenfalls bis ins 13. Jahrhundert zurück.[161] Trotz einläßlicher Studien sind Alter und Ursprung dieser weit verbreiteten, derzeit - und gewiß nicht vollständig — in über hundert Handschriften nachgewiesenen Allegorie noch nicht geklärt; es besteht nicht einmal Einigkeit darüber, ob die ursprüngliche Fassung des Traktats in französischer oder in lateinischer Sprache verfaßt war.[162]

Ausgehend von *Cant* 7,8 (»*Ascendam in palmam et apprehendam fructus eius*«), wird im Memorialbild einer Palme mit sieben Ästen der Aufstieg der Seele, die »*paupertas voluntaria*« auf sich genommen hat (vgl. Abb. 5a),[163] von der Selbstbetrachtung bis zur Vereinigung mit Gott beschrieben. Auf jedem Ast erblüht eine Blume, und auf dieser sitzt ein Vogel; Blume und Vogel verdeutlichen die Bedeutung des Astes, die jeweils vermittels einer Inschrift kundgegeben ist. Da sich im Verlaufe der Überlieferung Unterschiede in der Zusammensetzung des Blumen - und Vogelseptenars einstellten, auf die hier nicht einzugehen ist, verzichte ich darauf, die Septenare zu beschreiben, und beschränke mich auf die Musterung des vierten Astes.

Er bezeichnet »*memoria passionis*«,[164] »*compunctio cordis*« (vgl. Abb. 4a),[165] »*vera et integra devocio*« (*vgl. Abb. 5a*), *minnen*[166] usw.[167] — die Benennung wechselt, gemeint ist stets dasselbe. Auf diesem Ast blüht eine Rose, und auf ihr oder ihm sitzt eine Harpyie. Ihr sind dieselben Eigenschaften zugeschrieben wie die, die in der langen Version des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais aufgeführt sind; identisch ist auch die allegorische Interpretation usw. Diese Übereinstimmung hat man sich damit erklären wollen, daß die Passagen aus dem Palmbaumtraktat in jene Version des »*Bestiaire*« interpoliert worden seien.[168] Wäre dem so, dann lieferte dessen älteste, wie erinnerlich

---

[159] Ebd.

[160] Vgl. die sehr nützliche Übersicht über die bisher gedruckten Versionen bei Palmer (Anm. 140), S. 483f.

[161] Fleischer (Anm. 130), S. 14—22 (Handschriftenverzeichnis), S. 39: »Die Palmbaumallegorie muß also vor 1245 handschriftlich vorgelegen haben«.

[162] Fleischer (Anm. 130) entscheidet sich in dieser Frage nicht definitiv, vgl. jedoch immerhin S. 70; die Beeinflussung einer Gruppe lateinischer und mittelniederländischer Handschriften durch französische Vorlagen scheint Palmer für erwiesen zu halten (Anm. 140, S. 484), wohingegen sich Federic P. Pickering für Latein als Sprache des Originals einsetzt (Besprechung von Fleischer [Anm. 130], in: The Modern Language Review 73, 1978, S. 946—948).

[163] Auch Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen 36, um 1300: »*wiliclichiv armout*« (Fleischer [Anm. 130], S. 281.40)

[164] Ph. Strauch, *Palma contemplationis*, in: Beiträge zur Geschischte der deutschen Sprache und Literatur 48, 1924, S. 360 und 374.14.

[165] Ebd. S. 360; Fleischer (Anm. 130), S. 229 und 238, 233.

[166] Ebd. S. 274.

[167] Strauch (Anm. 164), S. 360f.; Fleischer (Anm. 130), S. 244, 246, 249, 252, auch 260, 269, 279 und 284.210.

[168] Ebd. S. 39; Palmer (Anm. 140), S. 484.

1245 datierte Handschrift (s. oben S. 18) einen *terminus ante quem* für den Palmbaumtraktat, und man müßte diesen für den Kronzeugen der neuen Vorstellung über Harpyien halten.

Bei aller Konkordanz gibt es jedoch einen grundsätzlichen Unterschied der Harpyie sind deren Autoren völlig verschiedener Ueinung. In der Palmbaumallegorie gehört die Harpyie zu einem Vogelseptenar; öfters wird sie nicht einmal beim Namen genannt, sondern einfach als »*avis cum facie humana*« vorgestellt (so z. B. Abb. 4a, Text). Damit ist der traditionellen Ansicht gehuldigt, auch insofern, als jene facies nicht näher charakterisiert wird — von Jungfrauenköpfen (Vergil), diesem für bildliche Darstellungen so außerordentlich bedeutsamem »Stichwort«, mochte, ja konnte er — im Hinblick auf die erstrebte Interpretation der Harpyien nicht sprechen. Um Gesagtes nicht wiederholen zu müssen, sei das in der »*palma contemplationis*« über Harpyien Mitgeteilte kommentarlos zitiert,[169] aber darauf hingewiesen, daß sich

---

169

Prag, ehem. Gf. Nostitzsche Majoratsbibliothek, ms. C. 35 (vgl. Abb. 4b):	Erfurt, Bibl. Amploniana, cod. 12°. 8, fol. 12 (nach Strauch [Anm. 164], S. 369):	Rom, Bibl. Casanatense, ms. 1404, fol. 26^{r} (vgl. Abb. 5b):
Conpunctio cordis — rosa — arpia	Quartus ramus est compunctio,...	Vera et integra devocio — flos rosa — avis cum facie humana / arpia.
Quarta virtus per arpiam figuratur. Avis hec in facie coequatur homini et fertur naturaliter ei esse inditum, cum primo hominem viderit, mox eum morte consumat. Deinde bibendo de flumine prospiciendoque faciem suam in eo considerat se wltus sui similitudinem necasse. quo multum turbata, se ipsam mortificat.	Super hunc ramum nidificat arperia avis, quae similitudinem habet homini, quae ita crudelis est, quod primum, quem viderit, hominem occidit et tunc pergit ad aquam, speculatur se et videt quod occidit similem sibi et dolet plurimum compatiens, recordatur homicidii, perpetrat et maxime, cum hominem viderit.	
vis enim vere contritionis cum peccantis cor atti(n)gerit, exteriorem hominem velut mortuum insensibilem ad omnia reddit sepius recordando, quod dominum Ihesum in simili*tudinem* n*(ostre)* f*(orme)* habituque nostro inventum, semel pro iniquitatibus nostris caritative mortuum peccatis suis denuo crucifixit. quam etiam caritatem flos inscriptus manifeste pronunciat, que ordine non incongruo conpunctionem sequitur.	Avis haec signat animam, quae debet cogitare, quod similem sibi occidit et quando occidit: quando dominus noster Jhesus Christus pro peccatis nostris fuit occisus, de quo anima plurimum debet dolere sicut turtur: quando perdidit suum comparem et venerit ad locum ubi occubit, et ibi repperit plumas vel aliquae signa, plerum dolet ita, quod nunquam alium accipit. Sic anima debet facere, quae perdidit optimum sodalem Christum Jhesum et facere debet sicut quaedam filia regis, quae remansit orphana...	Sic homo cogitans mortem Christi numquam gaudere potest, sed dolere. Et sicud turtur solivaga, que conparem suum *p(er)*didit et casu inveniens locum ubi mortuus fuerit, invenerit plumas vel signa mortis inconsolabiliter dolet, sicud anima, que Christum fidelem conparem suum cum perderit, dolebit et conteretur quotiens signa mortis Christi ei representantur.

die Wesensänderung der Harpyie m. E. von Palmbaumtraktat her besser erklären läßt als vom »*Bestiaire*« — Text ausgehend. Da es für sie keine schriftlich fixierte Erklärung zu geben scheint, ist man auf Vermutungen und Hypothesen angewiesen. Man könnte. z. B. erwägen, ob nicht die Einschätzung der Harpyien als *Vögel* bedeutsam für die neue Konzeption gewesen war. Aus allen Enzyklopädien und einschlägigen Handbüchern von einiger Ausführlichkeit war zu erfahren, daß Vögel — im Gegensatz etwa zu Fischen —nie einen demselben *genus avium* angehörenden Artgenossen (einen seinesgleichen) töten. Gegen dieses Naturgesetz verstößt der Vogel *arpia*, der jedoch ein Mischwesen aus Mensch und Vogel ist und beider Eigenschaften in sich vereint; der Zwiespalt ist in ihrer Gestalt ausgedrückt. Indem er den Mord unter Schmerzen betrauert, verhält er sich allerdings wie ein Mensch.

Der Palmbaumtraktat ist in lateinischen, französischen, niederländischen und deutschen Fassungen überliefert;[170] es zeugt für seine Beliebtheit, daß er früh gedruckt wurde.[171] Doch weder der Traktat noch gar den »*Bestiaire*« waren die einflußreichsten Informationsquellen, aus denen man die »neue« Harpyie kennen lernte. Dieser Titel gebührt zweifellos dem »*Liber de natura rerum*« des Thomas von Cantimpré, der zwischen 1228 und 1244 zu Papier debracht wurde.[172] In seinem fünften, »*de avibus*« handelnden Buch gedenkt er der Harpyien[173] und beruft sich dabei auf einen Gewährsmann namens »*Adelinus*«. Den hat er mehrfach zitiert, und gewöhnlich ist damit Aldhelm von Malmesbury gemeint,[174] genauer: dessen »*Epistola ad Acircium*« mit ihren hundert Rätseln (s. oben S. 10). In der aber ist von Harpyien nicht die Rede, so daß man nach heutigem Kenntnisstand gezwungen ist, jenes Zitat als unzutreffende Quellenangabe zu bezeichnen. Selbst wenn sich die Vermutungen und Hypothesen, daß der »*Liber monstrorum de diversis generibus*« von Aldhelm oder aus seinem Umkreis stammt, bestätigen sollten, oder der Nachweis erbracht würde, daß er unter Aldhelms Namen überliefert wurde, ändert sich daran fast nichts: denn was Thomas von Cantimpré über Harpyien mitteilt, konnte er dem »*Liber monstrorum*« nicht entnehmen. Ich will den Philologen nicht ins Handwerk pfuschen und bemühe mich nicht, die »*vexata quaestio*« einer Beantwortung näher zu bringen; das Adelinus-Zitat bei Thomas von Cantimpré diene hier nur als Indikator dafür, daß Spätere, die über Harpyien schrieben und ebendiesen Gewährsmann nennen, direkt oder indirekt dem Verfasser des »*Liber de natura rerum*« verpflichtet sind.

Der nachhalige Erfolg von Thomas' Auskünften über die Harpyie dürfte zumindest zwei Gründe haben. Deren erster ist ganz allgemeiner Art und auf die außerordentliche Verbreitung seiner Enzyklopädie zurückzufüh-

---

[170] Vgl. Fleischer (Anm. 130), passim.

[171] Als Inserat in der »Geistlichen Auslegung des Lebens Jesu Christi« (Ulm [Johannes Zainer] o. J. [um 1482]): vgl. — die Mißverständnisse von Strauch (Anm. 164, S. 352 mit Anm. 1) übergehend — Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 5: *Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, Leipzig 1923, Taf. 72 Abb. 403, Fleischer (Anm. 130), S. 29f. Anm. 7 sowie den Ausstellungskatalog »*Der Frühdruck im deutschen Südwesten, 1473—1500*. Bd. 1: *Ulm*«, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 1979, S. 120—122 Nr. 51 (mit weiterer Literatur).

[172] Die Daten nach Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 2, New York 1923 (Nachdruck 1947), S. 373.

[173] *Cap.* 5,4 (ed. Helmut Boese, *Thomas Cantimpratensis, Liber de natura rerum,...*, Teil I: Text, Berlin und New York 1973, S. 179f.).

[174] Freundliche Information von Helmut Boese, Stuttgart.

ren.[175] Der zweite ist spezieller: Thomas von Cantimpré hat als erster versucht, die divergierenden Auffassungen von Traditionalisten und Modernisten über die Harpyie auszugleichen. Zunächst hält er sich an die Schultradition: die Harpyie lebt *»in remotis mundi partibus«*, auf den »Strapoden« im Ionischen Meer *(»in loco, qui Strapodes dicitur in solitudine iuxta mare Ionicum«)*, ist unersättlich *(»Rabida fame semper fere insatiabilis est«)*, hat Krallen und will immerzu zerreißen und rauben *(»Ungues habet aduncos et ad discerpendum et rapiendum semper paratos«)*, hat zwar eines Menschen Antlitz *(»Hec faciem tantum habet humanam«)*, *»sed in se nichil virtutis humane. Nam ferocitate grassatur ultra humanum modum«*. Thomas von Cantimpré hat davon gehört, daß die Harpyie den ersten Menschen, den sie in der Einsamkeit sieht, zerreißt: *»Hec primum hominem quem viderit in deserto fertur occidere«*. Die bestürzende Einsicht, einen ihresgleichen getötet zu haben, wird wie folgt beschrieben: *»Inde cum fortuitu aquas invenerit et faciem suam in aquis fuerit contemplata, mox sui similes hominem occidisse perspiciens tristatur immodice et hoc aliquando usque ad mortem plangitque occisum omni tempore vite sue«*.[176] Hier ist mit anderen Worten — und kleinen Nuancen, die es erleichtern, Rückgriffe auf Thomas von Cantimpré als solche zu erkennen — seit dem Palmbaumtraktat Bekanntes wiederholt. Die abschliessende Auskunft, *»(Harpyia) aliquando domesticata loquitur docta humana voce, sed ratione caret«*, erscheint mir bemerkenswert: Daß Harpyien sich in menschlicher Sprache ausdrücken können, war jederzeit aus Vergil, *Aen.* III, 245 sqq. abzuleiten — daher ja auch die Auskunft, daß sie *»hominum linguas loqui potuerunt«* im *»Liber monstrorum«*; woher aber Thomas von Cantimpré die Vorstellung von *gezähmten* Harpyien hat, entzieht sich meiner Kenntnis.

Thomas von Cantimpré äußerte sich auch bei anderer Gelegenheit über Harpyien. Im *»Bonum universale de apibus«*[177] schilderte er, was nach dem Tod des »Königs« geschieht: *»Regem si mori contigerit, tristis populus circa eius funera glomeratur, spectantesque examinem, lugent: et tunc nisi subveniatur eis, fame moriuntur«*.[178] In diesem Verhalten der Bienen sah Thomas

---

[175] Bologna (Anm. 72), S. 21.

[176] Vgl. dazu Lynn Thorndike, *More Manuscripts of Thomas of Cantimpré, De naturis rerum*, in: Isis 54, 1963, S. 269—277; Helmut Boese, *Zur Textüberlieferung von Thomas Cantimpratensis »Liber de natura rerum«*, in: *Archivium Fratrum Praedicatorum* 39, 1969, S. 53—68; Henri Silvestre, in: Revue d'histoire ecclésiastique 69, 1976, S. 850f., Besprechung von Boese [Anm. 173]); auch J. Engels, *Thomas Cantimpratensis redivivus*, in: *Vivarium* 12, 1974, S. 124—132.

[177] Zitiert nach der Ausgabe von Georgius Colvenerius, *Thomae Cantipratani... miraculorum et exemplorum memorabilium sui temporis libri duo, in quibus praeterea, ex miraficia APVM Repub, vniuersa vitae bene et Christianae iustituendae ratio (quo vetus BONI VNIVERSALIS, alludit inscriptio) traditur...*, Douai 1597, S. 83f. *(lib. I, cap. 25)*. Verglichen wurde ders., *Thomae Cantipratani... Bonvm vniversale de apibus...*, Douai 1627, S. 100f.

[178] Das »Bienenbuch« wurde auch in Volkssprachen übersetzt. Ich gebe die lateinischen Zitate hier in der »Übersetzung« ins Mittelniederdeutsche wieder, die Otto Heinertz bekannt machte (*Die mittelniederdeutsche Version des Bienenbuches von Thomas von Chantimpré*. Das erste Buch, Diss. phil. Lund 1906, S. 79ff.). Hier lautet die Kapitelüberschrift: *»Wanneer de coninck steruet, so vmme-ringet dat drouige volc den doden, ende aenseende dat dode licham becreien seet«*.

von Cantimpré ein *exemplum* für tiefe Trauer. Er verweist auf Nachrichten aus den historischen Büchern des Alten Testaments, in denen erzählt wird, wie Söhne den Tod eines Elternteils betrauern und wie Väter ihren toten oder für tot gehaltenen Söhnen in den Tod zu folgen begehrten. Kinder äußerten beim Tod des Vaters oder der Mutter nie einen solchen Wunsch.[179] Was jedoch die in den Heilsepochen *ante legem* und *sub lege* lebenden Kinder nicht begehrten, das erstreben die in der Heilsepoche *sub gratia* geborenen: die geistlichen Kinder Christi, des Vaters aller Gläubigen, möchten ihm im Martyrium folgen: »*Spiritualiter tamen filios pro patre mortuos legimus, cum gloriosos Martyrum populos, pro Christo, regeneratore omnium, usque ad poenalissimas mortes sanguinem cernimus effudisse. Hac morte, iuxta prophetam, nihil vidimus pretiosius his, qui Christum adhuc, reciproca dilectione, in suis intimis complectuntur*«.[180] »*De harpyia ave et eius misterio*«[181] sei, worauf Thomas von Cantimpré eigens hinweist, auch schon anderweitig ausführlich gehandelt worden: »*in libro de natura rerum*«.[182] Allerdings ändert jetzt Thomas die geographischen Angaben[183] und spricht nicht mehr von der vernunftlos redenden Harpyie.[184] Der in der Enzyklopädie unterdrückten Auslegung wird aber breiter Raum gewährt und die Frage »*Quid avis ista crudelis, nisi genus*

---

[179] »*Patres autem pro filiis, viros pro feminis, et econverso, saepe invenimus. Luget Isaac matrem (Gen 24,67): Ioseph luget et patrem (Gen 50,1). Optavit Iacob filium sequi luges ad inferos (Gen. 37,33—35); David mori pro Absalon (II Sam 18,33): sed filium pro patre mori velle, vel mortuum, non inveni. Quare autem hęc pietas convertibilis non existat, ut sicut parentes pro filijs; et prō parentibus moriantur: Notari hîc quidem potest humane naturę corruptio, nisi forte iuxta quosdam illum naturae ordinem inducamus, ubi videtur humor de radice arboris in ramos extendi, sed non de ramis humorem ad radicem aequali mensura reciprocari*« (ed. G. Colvenerius [Anm. 177], S. 82; ders. 1627 [Anm. 177], S. 101). O. Heinertz [Anm. 178], S. 80: »*Mer wi vinden vake in der scrift, dat de vaders vor eer kinder ende de mans vor eer wiue ende de wiue vor ere mans ghestoruen sin. Ysaac bescreiende sine moder, Joseph bescreiede sinen vader, Iacob begherde sinen sone al screiende na te volghen in den doet, Dauid begherde to steruen vor sinen sone Absolon, mer ic en hebbe nicht ghelesen, dat de sone steruen wolde ofte ghestoruen is vor den vader. Waer-vmme en is dese mynne nicht ghelijc in den kinderen als in den olderen, vp dat, alse de olders steruen wolden vor ere kinder, dat ock so de kindere wolden steruen vor eere olders? Hijr mach men merken de ghebrecliche ir der menscheliker naturen, ofte alse somighe willen, so moghe wi hijr bekennen de ordinancie der nature. Want de vochticheit des bomes stiget vp van der wortelen in de telgere, mer se en kumt nicht weder in geliker mate van den telgeren to der wortelen*«.

[180] G. Colvenerius 1597 (Anm. 177), S. 83; ders. 1627 (Anm. 177), S. 100; O. Heinertz (Anm. 178), S. 80: »*Nochtant lese wi, dat ghestelike kindere vor eren vader ghestoruen sin, want wi seen, dat de gloriose merteleren vor Christo, de alder ghelouigen uader is, in swaren doden eer bloet ghestort hebben, ende wi seen, dat na den worden des propheten ghin dinc duerbaerre en is dan dese doet. Want se hebben in eren binnensten Christum leef, als he se leef ghehat heuet*«.

[181] Marginalnotiz in der Ausg. von G. Colvenerius 1597 [Anm. 177], S. 83.

[182] Ebd.; G. Colvenerius 1627 (Anm. 177), S. 100; O. Heinertz (Anm. 178), S. 80.

[183] So sind die »*remotes partes mundi*« hier nach Indien verlegt (G. Colvenerius 1597 [Anm. 177], S. 83; ders. 1627 [Anm. 177]. S. 100; O. Heinertz [Anm. 178], S. 80), und die Inseln im »Ionischen Meer« heißen jetzt »*Stragopales*« (so in den Editionen der lateinischen Version wie in der Übersetzung).

[184] »*Bonum universale de apibus*« I, 25,3 (ed. G. Colvenerius 1597 [Anm. 177], S. 83; ders. 1627 [Anm. 177], S. 100f.; O. Heinertz [Anm. 178], S 80f.

humanum significat?« erörtert: *quod belluina quidem semper ab ipso mundi exordio invicem sibi ferocitate insanivit, et grassatum est, atque ad hoc tandem flagitium immane pervenit, ut omnium creatorem Deum, ad sui redemptionem in desertum seculi huius, suscepta forma hominis, venientem despiceret, et occideret salvatorem. Quis ergo homo tam crudeliter inhumanus, Dei filium, hominem inter homines, et propter homines factum, et a se, et sui causa peremptum, in scripturis sanctis, velut in lucidissimo speculo prospiciens, non horrescat, et totis visceribus compassus occiso, non conmoriatur mortuo, vel irremediabilibus lacrymis eum quotidie non lamentetur?*«.[185] Thomas von Cantimpré unterstreicht seine Argumentation mit einschlägigen Bibelzitaten (*Iob* 5,24; *Hebr* 12,3) und kommt zu dem Schlusse: »*Si fuerimus socii tribulationis, erimus et consolationis*« (vgl. *II Cor* 1,7): »*Si compatimur, et conregnabimus*« (vgl. *Rom* 8,17 und *II Tim* 2,12).[186] Es folgt eine längere »*Exhortatio ad moriendum pro Christo*«, die mit dem Zitat von *Hebr* 13,13 und der Aufforderung, man möge mit David sich fragen, wie man dem Herrn die erwiesenen Wohltaten vergelten könne (*Ps* 115,12), eingeleitet wird.[187]

Thomas von Cantimpré war allem Anschein nach der erste Verfasser einer naturkundlichen Enzyklopädie, in der von Harpyien gesprochen wird. Sein Beispiel machte Schule. Zwei weitere Autoren, deren Werke im Spätmittelalter als Standardwerke in aller Hand waren, trugen wesentlich dazu bei, die neuen Ansichten über die Harpyie rasch zu verbreiten. Beide sind Werke von Dominikanern, was nicht unbedingt Zufall sein muß.

Das eine stammt aus der Feder des Vinzenz von Beauvais — man bleibt also weiterhin hinsichtlich der Lokalisierung der einschlägigen Texte in demselben eng begrenzten Gebiet. In seinem »*Speculum naturale*« führt er die Harpyie unter den Vögeln auf.[188] Auch er geht vom allgemeinen Schulwissen aus, zitiert sogar »*Plautus in aulularia*« (s. oben S. 9), sodann aber ohne weiteren Kommentar Thomas von Cantimpré (»*ex libro de natura rerum*«). Das andere Werk verfaßte Albertus Magnus in der Zeit vom Ende der fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts bis etwa 1270: es handelt sich um einen seiner Aristoteleskommentare, hier um »*De animalibus libri XXVI*«.[189] In ihm setzte er sich mit den aktuellen Auskünften über Harpyien kritisch auseinander.

---

[185] O. Heinertz (Anm. 178), S. 81: »*Wat betekent dese wrede vogel anders dan dat menschelike gheslechte, dat mit beesteliker wreetheit van beghinne der werlt sick vnder een veruolget heuet, ende ten lesten isset ghecomen tot so vnmenscheliker sunde, dat he dodede sinen heren, schepper aller dinghe, de tot siner verlosinge anghenomen hadde de ghedante des menschen ende ghecomen was in de woestine deser werlt. Wodanich mensche sal daer-vmme so vnmenschelike wreet wesen, dat als he in der hilghen scrifturen alse in enen alte claren spegel suet, dat de sone godes vnder den menschen ende vmme den menschen mensche gheworden is ende vmme sinen willen van den menschen ghedodet is, em dan nicht en verscricke ende wt al den binnensten sins herten medeliden hebbe mit den ghenen, de vmme sinen wille ghedodet is, ende ghestelike mit em sterue ofte mit stedighen tranen em alle daghe bescreye*«.

[186] G. Colvenerius 1597 (Anm. 177), S. 83f.; ders. 1627 (Anm. 177), S. 101; O. Heinertz (Anm. 178), S. 81.

[187] G. Colvenerius 1597 (Anm. 177), S. 84; ders 1627 (Anm. 177), S. 101f.; O. Heinertz (Anm. 178), S. 81f.

[188] *Lib.* XVI, *cap.* 94: ed. Douai 1624 (Nachdruck Graz 1964), Sp. 1211.

[189] *Lib.* XXIII, §3 (19): ed. Hermann Stadler, Bd. 2, Münster i. W. 1920 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 16), S. 1439.23—33.

Was der größte Naturforscher seiner Zeit zu diesem Thema zu sagen hat, ist als Paradebeispiel seiner moderne naturwissenschaftliche Betrachtung präludierenden Ansichten und Methoden gern zitiert worden.[190] Wo ihm eigene Anschauung versagt blieb — was ja bei Harpyien unvermeidlich der Fall war — und er sich nur auf Auskünfte von Gewährsleuten stützen konnte, ist er bemüht, zwischen Nachrichten die »von einem vertrauenswürdigen Manne« herrühren, und solchen von »Abergläubischen« zu unterscheiden.[191] Wie den meisten Berichten über Fabeltiere[192] steht er auch denen über Harpyien skeptisch gegenüber, und von den Autoren, die sich über sie äußerten, hält er nicht viel, weder von den die Schulmeinung weiterreichenden noch von den Modernisten auf diesem Gebiet: »*Arpyam quidam non magnae auctoritatis vir quorum dicta non sunt experta, dicunt esse avem rapacem, uncos ungues habentem et humanam faciem. in desertis longe habitantem in terra quae Strapodes dicitur iuxta mare Ionicum... fame semper saevientem et rapacem*«.[193] Bis hierher resumiert Albertus das Schulwissen. Es folgt, mit kleinen, aber für den Autor sehr bezeichnenden Präzisierungen, die Geschichte von der mordenden und dann trauernden Harpyie: »*Haec hominem aliquando in deserto sibi obvium interficit et quia iuxta mare sedet et vultus in aqua resplendent, quando suum vultum similem se interfecisse tristatur et dolet omni tempore vitae suae quod hominem interfecit*«.[194] Solche Ansichten aber »*inexperta sunt et fabulosa videntur*«. Verbreitet hat sie ein gewisser Adelinus — den Albertus wohl nur von Thomas von Cantimpré her kannte —, ferner »*Solinus et Jorach de membris loquentes animalium*«.[195] Hier sind zum ersten Male Solinus und Jorach als Gewährsleute genannt — ihren Namen wird man später öfters begenen —, doch diese Zitate sind nicht zu verifizieren. Der Vorwurf gegen Solinus ist unbegründet,[196] wenngleich man immer damit rechnen muß, daß Albertus eine mit Interpolationen versehene Solinus-Handschrift vorlag. Auf welches Werk mit dem Jorach-Zitat verwiesen werden soll, ist rätselhaft. Dies ist sogar der Autor, der auch von Vinzenz von Beauvais wiederholt angeführt wurde[197] und dessen Namen man im Zusammenhang mit der Harpyiengeschichte öfters begegnet.[198]

---

[190] Vgl. etwa Thorndike (Anm. 172), Bd. 2 S. 542; Heinrich Balss, *Albertus Magnus als Biologe. Werk und Ursprung*, Stuttgart 1947 (Große Naturforscher, 1), S. 197.

[191] H. Balss (Anm. 190), S. 77f.

[192] Ebd. S. 197f.

[193] H. Stadler (Anm. 189), S. 1439.23—27.

[194] Ebd. S. 1439.27—31.

[195] Ebd. S. 1439.31—33.

[196] In der Edition von Theodor Mommsen (*C. Ivlii Solini Collectanea rervm memorabilivm*, Berlin 1895 [²1958]) findet sich keine Textstelle, in der Harpyien erwähnt werden (vgl. S. 262 [Reg.]).

[197] So z. B. »*Speculum naturale*« XVI, *cap. 14 (de cibo et potu avium)*, auch *cap.* 148 *(de upupa)*: ed. Douai 1624, Sp. 1167 und 1236; als Autorität für Tiergeschichten wird »*Jorach, De naturis animalium*« zitiert von Arnoldus Saxo, *De f(loribus) rerum naturalium* (Ernst Stange, *Arnoldus Saxo, der älteste Enzyklopädist des 13. Jahrhunderts*, Diss. phil. Halle d. S. 1886; derselbe [Hrsg.], *Die Encyklopädie des Arnoldus Saxo*, in: Programm Erfurt 1905—1907), Albertus Magnus hingegen wendet sich wiederholt gegen »*Iorach*«, vgl. *De animalibus* 22, 106 (bei Bemerkungen über die Hyäne: »*Sed iste Iorach frequenter mentitur*«), auch 25, 45 (Stadler [Anm. 189], S. 1405.21—36 und 1576.15—34).

[198] Engels (Anm. 176), S. 132, s. unten S. 33 und Anm. 206.

Zieht man eine Zwischenbilanz, so ergibt sich ein erstaunlicher Befund. Es dürfte kaum ein zweites Mal eine so günstige Konstellation für die Verbreitung neuer Ansichten über ein namens altbekanntes Lebewesen gegeben haben wie im Falle der »neuen« Harpyie. Innerhalb von höchstens zwei Generationen schenkten ihr Autoren ihre Aufmerksamkeit in Werken, die sehr rasch als Handbücher weiteste Verbreitung fanden. Nachdem Thomas von Cantimpré die Harpyie in die enzyklopädische Literatur eingeführt und Vinzenz von Beauvais diese Bereicherung der Ornis akzeptiert hatte, selbst ein Albertus Magnus nicht mehr umhinkam, in seinem Tierbuch der Harpyie ein eigenes Kapitel zu widmen, war für die Lebensfähigeit der »neuen« Harpyie in den beiden folgenden Jahrhunderten gesorgt. Sie eroberte sich sogar einen ziemlich großen Lebensraum: es begünstigte die Verbreitung der neuen Ansichten über Harpyien, daß ihr Bild von Anfang an über bloße naturkundliche Information hinausgehende Züge hatte: in aller Regel mündet die Beschreibung der Harpyiengestalt und -natur in moralisierender Auslegung. In der langen Version des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais und im »Palmbaumtraktat« nimmt diese breitesten Raum ein.

Damit wurde genau das angeboten, was im 14. Jahrhundert besonders gefragt war. Zumal in Mitteleuropa verband sich das Interesse an der Naturgeschichte aufs engste mit dem an praedikablen *exempla* aus der Natur. Es überrascht nicht, nunmehr die meisten Nachrichten über Harpyien in Handbüchern zu finden, die Predigern ihre Aufgabe erleichtern sollten.

III.

Diese Werke sind von ungleicher Art; selbst diejenigen, die reine Sammlungen von *reäempla* darstellen, unterscheiden sich nicht selten beträchtlich voneinander. Da gibt es Aufzeichnungen, in denen wie in einem Notizbuch festgehalten ist, was dem Schreiber interessant und verwertbar erschien; bald sind solche Notierungen Zeugnisse von pragmatischem Sammlerfleiß, bald Addenda zu Abschriften von inhaltlich in sich gewöhnlich etwas fester gefügten Sammlungen, in denen das nachgetragene *exemplum* nicht enthalten war. Andere Sammlungen folgen einer entweder durch Systematik der exemplifizierten Begriffe oder durch eine der zur Exemplifikation aufgebotenen Realien festgelegten straffen Disposition, wobei in beiden Fällen je nach Auswahlprinzip und Verwendungszweck große Schwankungen in Umfang und Inhalt möglich sind. Es liegt auf der Hand, daß die systematisch angelegten (und als solche überlieferten) Sammlungen, die, wo nicht im Stoff, so doch in dessen Anordnung den ordnenden Zugriff und die Intention des Sammlers verraten und ihn dadurch zu einem »faßbaren« Autoren machen, in der Forschung auf größere Aufmerksamkeit stießen als die sich jeglicher Charakterisierung entziehenden occasionellen Erwerbungen und Aufzeichnungen von *exempla*.[198a]

Im übrigen ist das Andienen von *exempla* zum Gebrauch von Predigern im Rahmen ganz verschiedener literarischer *genera* erfolgt. Es hieße die darin zum Ausdruck kommende »Gewichtung« verkennen, würde man das Mitge-

[198a] Vgl. J. — Th. Welter, *Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Paris und Toulouse 1927 (Nachdruck Genf 1973).

teilte jeweils ausschließlich nach seinem Gebrauchswert beurteilen; hiergegen müßte der Literarhistoriker energischen Einspruch erheben.[199] Für den Kunsthistoriker stellt sich das Problem anders und — komplizierter. Er wird, darin dem auf Utilität bedachten Prediger ähnlich, in dem *exemplum* zunächst eine potentielle Schriftquelle für bildliche Darstellungen sehen; eine Information, die dem die Bilder Verfertigenden über die gestalthafte Erscheinung erteilt wird und ihn (oder seinen Auftraggeber) zu sinnvoller Disposition des Harpyienbildes befähigt. Adaption des angetroffenen literarischen Konzeptes durch es bestätigende Illustration, das häufigste, jedenfalls am leichtesten faßbare Verfahren, ist nur eine der möglichen Auswertungen der Schriftquelle; man kann diese bildlich nacherzählen, aber auch mit dem Bilde glossieren oder kommentieren. Es ist bezeichnend, daß das Bild von der »neuen Harpyie« im Spätmittelalter weithin literarisch blieb. Von wenigen Ausnahmen abgesehen (s. S. 58f.), begleitet es bestenfalls rubrizierend und akzentuierend die einschlägigen Texte als immer neue Reproduktionen einmal ermittelter und festgeschriebener Typen. Doch davon später.

Zunächst soll es hier darum gehen, eine allgemeine, gewiß vieler Ergänzungen bedürftige Vorstellung zu vermitteln, wie und auf welche Weise das Bild von der »neuen Harpyie« im 14. und 15. Jahrhundert verbreitet wurde und welche Werke als einflußreiche Distribuenten einzuschätzen sind. Man hat es dabei mit einem Florilegium von Werken aus ganz verschiedenen Literaturgattungen zu tun: zu den *exempla*—Sammlungen gesellen sich Handbücher naturkundlich-enzyklopädischen Inhalts, »Summen« der Typologie, erbauliche und der Beförderung des tugendhaften Lebens dienende Traktate, schließlich (volkssprachliche) Dichtungen.

In mehreren (unbebilderten) Handschriften liegt die vielleicht von Robert Holcot († 1349) besorgte Sammlung moralischer Ermahnungen vor, eine Collection von moralisierten Erzählungen und Gleichnissen mit dem Incipit *»Convertimini ad me in toto corde vestro« (Ioel 2,12). Nota quod quatuor requiruntur ad hoc quod peccator convertantur«*.[200] Die *»appia«* — so ist der Vogel mit Menschenantlitz hier meist genannt — lebt in Indien, tötet einen Menschen, erkennt ihr Verbrechen und grämt sich darüber zu Tode.[201] Diese Erzählung von der Harpyie findet sich auch in den Zusätzen zu den Fabeln des Odo von Cheriton im Ms. Harley 219 der British Library in London.[202]

---

[199] Das hier apostrophierte Problem hat zuletzt Christel Meier in ihrer Besprechung von Reinhold R. Grimm, *Paradisus coelestis — paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200*, München 1977 (*Medium Aevum*, 33), skizziert. Vgl. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 109, 1980, S. 11—19.

[200] London, British Library, Ms. Royal 7 C. 1, fol. 93—121v. Vgl. J(ohn) A(lexander) Herbert, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, Bd. 3, London 1910, S. 116—136, bes. S. 116—118 (zur Zuschreibung und über die handschriftliche Verbreitung dieser Sammlung) und S. 118—136 (Inhaltsangabe); ferner Frederic C. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1968 (=FF Communications No. 204), S. 52 Nr. 634.

[201] Herbert (Anm. 200), S. 128f. Nr. 81; Tubach (Anm. 200).

[202] Fol. 35v. Vgl. Herbert (Anm. 200), S. 50—57, zur Stelle ebd. S. 56 Nr. 111; Tubach (Anm. 200). — Text bei Léopold Hervieux, *Les Fabulistes Latins Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, Bd. 2, Paris ¹1884, S. 699 und desgleichen, Bd. 4, Paris ²1896 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 401 Nr.

Über die Harpyie erfährt man hier das inzwischen Übliche, wie denn die Bemerkungen über sie in den Exempelsammlungen zumeist nur noch punktuell von Interesse sind: Aufmerksamkeit verdient die in dieser Literaturgattung mit großer Regelmäßigkeit anzutreffende Angabe der Quelle, die Namensform und die Moralisation, bei der es vonrehmlich dadurch zu unterschiedlicher Akzentuierung kam, daß man die Trauer des »Vogels« verschieden beschrieb: teils stellte man sich vor, dieses Empfinden habe sich immer dann wieder eingestellt, wenn die Harpyie ihr Spiegelbild im Wasser sah, teils hielt man diesen Anstoß nicht für nötig und meinte, sie habe vom Augenblick ihrer schrecklichen Einsicht an bis zu ihrem Tode getrauert; andere Autoren legten die Formulierung *»usque ad mortem«* dahingehend aus, daß sich die Harpyie »zu Tode« gegrämt habe.

Holcots (?) Moralisation erklärt die Harpyie als Bild des Sünders. Dieser ist zwar seiner Gestalt nach, nicht aber in seinen Werken Gott ähnlich (*»Mystice. Ista bestia significat peccatorem, qui, licet habeat similitudinem Dei in facie vel in ymagine, nequaquam tamen in operacione«):* er tötet durch seine Sünden den »innern Menschen« der *»secundum Deum«* geschaffen ist *(»Talis homo hominem interiorem, qui secundum Deum creatus est, occidit per peccatum«).* Wenn er aber ans »Wasser der Gnade« kommt, innere Zerknirschung empfindet, und dort im Gotteswort wie in einem Spiegel seine Übeltat erkennt, muß er tief trauern *(»Set cum venerit ad aquam gratie, videlicet contritionis interne, et ibi in verbo Dei, tanquam in speculo, viderit se malefecisse, debet multum dolere«),* doch *»nec debet modum dolori ponere, set dolore iuxta consilium Ieremie, capitulo vi°* (v. 26): *»'Luctum Unigeniti fac tibi'«* (vgl. dazu unten S. 37).

Zu den Textzeugen der zuletztgenannten Gruppe gehört das Londoner Manuskript, in dem als Quelle der Harpyien-Erzählung angegeben ist: *»Legitur in naturis rerum«;* im Klartext »man liest bei Thomas von Cantimpré«.

Wie oft die Harpyien-Erzählung in Exempelsammlungen vorkommt, ob und wie sie in ihnen variiert wurde, läßt sich derzeit noch nicht sagen. Es wurden bisher nur die Codices, die sich zu Beginn unseres Jahrhunderts im British Museum in London befanden, systematisch auf *exempla* hin durchgesehen,[203] was hier wohl unvermeidlich zu einseitiger — in ihren Auskünften vorläufiger — Berichterstattung führt. Es möge daher hier mit dem Hinweis auf einschlägige Texte in zwei englischen Handschriften aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, beides Exempelsammlungen, sein Bewenden haben. *»In libro de anima⟨li⟩bus invenitur«,* was der Kompilator der *»Exempla bona et moralia«* über die Harpyie, einen Vogel mit menschlichen Antliz namens *»Apericia«,* mitteilt.[204] Ein anderer Sammler moralisierender Erzählungen, *inc.: »Leges erant antiquitus tales. Una erat quod servus de falso iudicio convictus moriatur, nisi potest redimi«,* brachte in der Eile oder

---

XXI. Auf Hervieux geht die Zuschreibung der Zusätze zu Odo von Cheriton an diesen bei McCulloch (Anm. 132) zurück, wo S. 202 auf die Ähnlichkeit der Bemerkungen über Harpyien in der langen Version vom *»Bestiaire«* von Petrus von Beauvais und «Odo von Cheriton« hingewiesen ist.

[203] Herbert (Anm. 200).

[204] London, British Library, Ms. Harley 268, fol. 3—44, die Harpyien-Erzählung auf fol. 41v. Vgl. Herbert (Anm. 200), S. 572 Nr. 183 sowie S. 423 und 559, ferner Tubach (Anm. 200).

im Übereifer durch eine Auslassung Vogelname und Quellennachweis durcheinander: »*Legitur de quedam ave que vocatur Iorak in naturis rerum*«.[205] Es folgt die inzwischen uns wohlbekannte Harpyien—Erzählung. Diese zieht weniger Aufmerksamkeit auf sich als die seit Albertus Magnus in Zusammenhang mit Harpyien immer wieder auftauchende Quellenangabe, die bislang noch nicht zu entschlüsseln war.[206]

Wie eine auf ein bestimmtes Thema konzentrierte Nutzanwendung dessen, was in mit moralisierenden Interpretationen versehenen naturkundlichen und enzyklopädischen Werken des 13. Jahrhundert ausgebreitet worden war, könnte der am weitesten verbreitete Tugend—und—Laster—Traktat des Spätmittelalters anmuten, dessen Incipit »*Misit* [*autem*] *rex Saul apparitores, qui raperent*« (*I Sam* 19,14) ist.[207] Er ist zuerst im »*Lumen animae*« *des* Gottfried von Vorau (?) faßbar und macht in der 1332 datierten Fassung des »*Lumen anime*«[208] den zweiten Teil aus,[209] der sehr häufig für sich überliefert[210], auch übersetzt[211] ist;[212] manchmal steht er unter dem Titel »*Etyma-*

---

[205] London, British Library, Ms. Harley 7322, fol. 13r—16v, die Harpyien-Erzählung auf fol. 113v. Vgl. Herbert (Anm. 200), S. 166—179, bes. S. 176 Nr. 116; Tubach (Anm. 200).

[206] S. oben S. 29 und Anm. 197f. — In derselben Exempelsammlung ist »*Iorak*« ein zweites Mal als Quelle genannt: der Erzählung über den von einem kleinen Vogel ernährten Kuckuck (fol. 35r, vgl. Herbert [Anm. 200], S. 169 Nr. 28) liegt zugrunde, was »*narrat Iorak li. tercio de naturis rerum*«.

[207] Morton W. Bloomfield, *A Preliminary List of Incipits of Latin Works in the Virtues and Vices, Mainly of the Thirtennth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*, in: *Traditio* 11, 1955, S. 315, Nr. 504.

[208] Vorau, Stiftsbibliothek, ms. 130, fol. 1r—162v. Vgl. Paul Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark, 1. Teil: Die Stiftsbliotheken zu Admont und Vorau*, Leipzig 1910 (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, IV), S. 202—204, und Pius Fank, *Catalogus Voraviensis seu Codices manuscripti bibliothecae canoniae in Vorau*, Graz 1936, S. 65f. Der Eintrag »*Iste liber est Scriptus et consumatus Anno M⁰ CCC⁰ XXXII⁰ datiert die Handschrift* (fol. 162r); zu Titel und Zuschreibung: »*Iste liber vocatur lumen anime, quem dominus Gotfridus canonicus et confrater noster ecclesie nostre vorowensi diligentissime ordinavit quem qui etiam abstulerit periculo anathematis crinietur (!)*« (fol. 1r). Ein gleich betiteltes, vielleicht von Berengar von Landorra verfaßtes Werk ist (*ed. princ.:*) *R. P. Berengarii archiepiscopi Compostellani liber succinctus et mire succosus de eventibus rerum*, Augsburg (Ioh. Miller) 1518.

Zur Frage der Zuschreibung sowie der Überlieferung der unter dem Titel »*Lumen anime*« gehenden Texte gibt es zahlreiche Untersuchungen. Sie sind zitiert bei Mary A. Rouse und Richard H. Rouse, *The Texts called »Lumen anime«*, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 41, 1971, S. 5—113; vgl. ferner: Thomas Kaeppeli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum medii aevi, Bd. 1: A—F*, Rom 1970, S. 194 Nr. 565f., und Dietrich Schmidtke, Art. »*Etymachietraktat*«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 2, Berlin und New York ²1980, Sp. 636—639 (vgl. auch Schmidtke [Anm. 210]).

[209] Fank (Anm. 208), S. 65.

[210] Bloomfield (Anm. 207); Dietrich Schmidtke, *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100—1500)*, Berlin 1968 (Diss. phil. Berlin 1966), S. 108—116; Rouse (Anm. 208), S. 97—99.

[211] Vgl. Schmidtke (Anm. 208), Sp. 638.

[212] Augsburg 1474 und 1482 sowie Magdeburg 1490 (Hain Nr. 15 535—15 537), vgl. Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 3: Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg*, Leipzig 1921, S. 8 und 25, Abb, 222; desgl., Bd. 12: *Die Drucke in Lübeck, 3. Ghotan, 4. Mohnkopfdrucke. Die Drucke in Magdeburg*, Leipzig 1929, S. 8 und 12, Abb. 387. — Ferner Straßburg um 1473 (Hain-

chia«.[213] Die Vielzahl der überlieferten Textzeugen — Handschriften und Frühdrucke, die sehr oft mit Illustrationen versehen sind[214] — hat es bisher noch nicht zu einer textkritischen Ausgabe kommen lassen: Sie wäre ein dringendes Desiderat, zumal wegen der bei solch breiter Überlieferung zahlreichen Textvarianten (über deren Relationen aufzuklären nicht Sache dieses Beitrags sein kann). Die Grundkonzeption indessen scheint, ungeachtet der Modifikationen im Detail, im Allgemeinen die gleiche geblieben zu sein: es tritt ein Laster auf den Plan, das ikonographisch—allegorisch durch Wappen, Helmzier, Fahnenbild und Reittier näherhin charakterisiert wird, und wird durch eine auf entsprechende Weise gekennzeichnete Tugend bekämpft und überwunden. Die fünfte Paarung in diesem Turnier ist die zwischen *»Invidia«* und *»Caritas«*. Hier muß nur der siegreichen theologischen Tugend Bild interessieren, das in illustrierten Handschriften übereinstimmend beschrieben ist. Wappenbild der *»Caritas«* ist der seine Jungen mit dem eigenen Blut nährende. Pelikan, Helmzier der Vogel *»cor(r)edulus«* (oder ähnlich), sie reitet *»auf einem tier haisset Orasius«*[215] Des weiteren wird sie durch eine Harpyie charakterisiert, wofür man folgende Begründungen findet (ich greife ganz willkürlich drei Beispiele heraus, auf deren Illustrationen später einzugehen sein wird: die Handschriften Ms. Add. 15 693 der British Library in London vom Jahre 1438[216] und cod. lat. 3003 der Bayerischen Staatsbibliothek in München,[217] ferner cod. germ. 3974 derselben Bibliothek[218] und einen Augsburger Frühdruck;[219] der Text der Vorauer Handschrift war leider in der Zeit, die mir für die Niederschrift dieses Beitrags zur Verfügung stand, nicht zu beschaffen):[219a]

Copinger Nr. 13 437) sowie im *»Lumen anime«, ed. Matthias Farinator[is]*, Augsburg 1477 u. ö. (Hain Nr. 10 329; drei Nachdrucke vor 1500, vgl. Schmidtke [Anm. 208], Sp. 636; zu dem »Herausgeber« vorerst Jos. Klapper, *Artikel »Matthias Farinator[is]«*, in: Verfasserlexikon [wie Anm. 208], Berlin und Leipzig ¹1933, Sp. 606—608).

[213] Belegt — u. a. — bei Schmidtke (Anm. 208), Sp. 638. London, British Library, Add. Ms. 15 193: *»Epymachia, id est spiritualis pungna« (Catalogus of the Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCXLIV —MDCCCXLVI*, London 1864, S. 9).

[214] »Der Text ist,..., von vornherein auf das Miteinander von Text und bildnerischer Darstellung angelegt. Er war von Einfluß auf die bildende Kunst« (Schmidtke [Anm. 208], Sp. 637).

[215] München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 514, fol. 148ᵛ (zur Handschrift: Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Cgm. 501—690, Wiesbaden 1978 [*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis V, editio altera, pars IV*], S. 39—42, bes. S. 41f).

[216] *Catalogus* (Anm. 213).

[217] *Catalogus* (Anm. 93), Nr. 384 S. 58.

[218] *Die deutschen Handschriften der K. Hof-und Staatsbibliothek zu Muenchen nach J. A. Schmellers kürzerem Verzeichniss*, 2. Teil, München 1866, S. 410f.

[219] Vgl. Anm. 212. Der volle »Titel« lautet übrigens: *»Hienach volget ein schene materi von den Siben todsunden und von den Syben tugenden darwid-d(er).«*

[219a] Bei der Durchsicht der Handschrift hatte ich die einschlägigen Textpassagen nicht transkribiert; in der mir vorliegenden Detailaufnahme ist leider vom Text wenig — und das Wenige ganz bruchstückhaft — vorhanden. Zu lesen ist nur: *«De caritate. Quinta virtus est caritas, que procedit contra invidiam, et sedet super orasium, ducit in galea coredulum, in slypo pellico 'num' ...«* (fol. 110ᵛ). Das immerhin stimmt wörtlich überein mit dem Text in den drei im folgenden zitierten lateinischen Handschriften.

London, British Library, ms. Add. 15 693, s. fol. [und München, Bayer. Staatsbibliothek, cod. lat. 3003, fol. 52ᵛ]:	München, Bayer. Staatsbibliothek, cod. germ. 3974, fol. 82ᵛ:	Ein schöne materi von den Siben todsünden..., Augsburg 1474, Bl 22ʳ–ᵛ:
(Caritas) in tunica ducit arpiam, que est avis (ut dicit Adelinus) habens faciem humanam.	[Caritas (bzw. der *portitor caritatis*, die Geistesgabe der *pietas)*] ducit in vexillo arpiam, que est avis (ut dicit Adelinus) habens faciem humanam, iuxta mare habitans, vorax et rapida.	Darnach so fürt die götlich lieb in dem paner einen vogel, der heist Aupia; derselb vogel hat ein menschen antlucz als Anshelmus spricht. Den ersten menschen, den der vogel sieht, derzuckt er vnd zurreist in.
Primum quem hominem(!) rapit et dilacerat. Vnde veniens ad aquam faciem suam contemplatur, se sui similem occidisse intelligit, quem plangit omni tempore vite sue aliquando usque ad mortem.	Primum hominem quem videt rapit et dilacerat. Deinde veniens ad aquam faciem suam contemplatur et sibi similam occidisse intelligit, plangit omni tempore vite sue aliquando usque ad mortem hec avis capta et domesticata loquitur ut homo.	Darnach so kommt der vogel zu einem prunnen vnd ersicht sich selber in dem wasser. Vnd wann er sich selber sieht vnd so erkennet er, das er einen ertött hat, der im geleich ist gewesen mit dem angesicht, vnd dasselb klagt der vogel alle zeit vnd als lang piß das er vor laide stirbt.
Hec avis signat hominem deum diligentem qui considerat quod Christus similis sui in humanitate pro peccatis nostris mortuus est, dolet, flet et plangit mortem passionis eius omni tempore vite sue.	Hec avis signat hominem deum qui considerat quod Christus sui similis in humanitate pro peccatis nostris mortuus est, dolet, flet passionem domine nostri plaugit mortem et Ihesu Christi omni tempore vite sua, quia innocens occisus est agnus sine omni macula.	Der vogel bedewt den menschen den got lieb hat, der eygentlich merckt, das Cristus sein geleich in der menschheit gewesen ist vnd durch seinen willen / gestorben ist vnd durch seiner (!) sünden willen, das beklagt der götlich mensch, beweint das piß in seinen tod.
Vnde Bernardus:[220] »Deus, qui vera caritas est, studet de malo bonum eligere, ut de invencione Ioseph salvacionem aliorum a fame, de sua passione nostram redempcionem, de martirum passione eorum glorificacionem et aliorum convertere in bonum, ut sis imitator Salvatoris Christi«.	Vnde Gregorius:[220] »Deus, qui vera caritas est, studet de malo bonum elicere, ut de vendicione Ioseph salvacionem aliorum a fame, de sua passione nostram redempcionem, de martirum passione eorum glorificacionem, de cuiuslibet christianorum tribulacione cum paciencia allata eorum salutem. Sic et tu, homo, qui diligis deum, stude omnia mala tua et aliorum convertere in bonum, ut sis imitator salutationis tui et ipse tuus remunerator, hic in presenti tempore per suam graciam ab omni malo te custodiendo, et in futuro per suam gloriam te dotando.« Quod nobis concedere dignetur et ceteris.	Also verhängt got offt ein übel über den menschen durch des guoten willen darnach kommt also do Joseph verkauft wart in Egipto landt dauon manig mensch erledÿgt wart von dem hunger. Also wart Christus mensch durch des willen, das er vns alle wolt erledigen von dem ewigen tod.

[220] Den Widerspruch in den Angaben der zitierten Autoren aufzulösen, habe ich nicht versucht.

Das hier über die Harpyie Gesagte ist, für sich genommen, nicht neu; neu jedoch ist es, ihr Verhalten als »*exemplum caritatis*« zu bewerten und auf diese Weise eine Konkordanz zwischen dem *exemplum* und dem Septenar der sieben Haupttugenden und der sieben Hauptlaster herzustellen. Hier ist m. W. erstmals »die greulichste aller Bestien« zum Symboltier der höchsten Tugend avanciert. Diese erstaunliche Karriere, die mit der langen Version des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais eingeleitet wurde (s. oben S. 18f.), war — und das mag katalysierend gewirkt haben — nicht an deren Beschreibung der Harpyiengestalt geknüpft. Im Text der »*Etymachia*« wird die Harpyie nicht anders als in der Schultradition als menschenköpfiger Vogel vorgestellt. Daraus sollten sich ikonographische Probleme ergeben (s. unten S. 58f.).

Im »*Lumen anime*« der Farinator-Ausgabe (vgl. Anm. 212) ist von der Harpyie noch ein zweites Mal die Rede: »*Tytulus XVII, de adulatione*« enthält — hier unter der Quellenangabe »*Solinus li. rerum*« (vgl. S. 29 und Anm. 196) — eine kurze Charakterisierung der Harpyie (»*Arpea habet faciem humanam*«) und den Hinweis, sie sei »*naturaliter*« dem Menschen Feind und trachte ihm nach dem Leben, »*voratrix hominis ipsa est*«. Das macht sie einem Schmeichler vergleichbar, »*quod ipse adulator in faciem quidem similis, id est consentiens esse appetit ipsi homini audienti, sed in secreto insidiatur vite eius pariter et honori*«.[221] Auf diese Interpretation bin ich bisher nicht wieder gestoßen (vgl. aber unten S. 49).

An die Tradition der enzyklädischen Literatur anknüpfend, hat auch Pierre Bersuire *(Petrus Berchorius)* in seinem viel und lange benutzten »*Reductorium morale*« der Harpyien gedacht; das ihnen gewidmete Kapitel findet sich, womit eine bedeutsame Vorentscheidung getroffen ist, im »*liber de avibus*«: auch für ihn sind Harpyien eine *Vogelart*.[222] Hinsichtlich ihres Aussehens ist er sich mit der Tradition einig; seine Kenntnisse bezog er von Thomas von Cantimpé (»*sicut dicitur in libro de natura rerum*«).[223] Dieser Vogel, so informiert Pierre Bersuire, »*primum hominem, quem in deserto invenerit, occidere fertur, et tandem aquam inveniens, et ibi vultum suum videns, et exinde hominem similem occidisse cognoscens, in immensum tristatur, et quandoque usque ad mortem ipsoque totius vitae suae tempore lamentatur*«.[224] Mit seinen Moralisationen setzt Bersuire neue Akzente; er bietet alternative Interpretationen der Harpyien-»Natur« an und (sein Herausgeber?) begründet deren jede mit einem Zitat aus den prophetischen Büchern des Alten Testamentes.

---

[221] Ich beziehe mich hier ausschließlich auf die genannte Edition; in anderen Überlieferungszeugen der »*Versio B*« (nach Rouse) steht das Kapitel »*De adulatione*« unter anderer Nummer — in der Vorauer Handschrift (vgl. Anm. 208) findet man es unter Nr. 19 (vgl. Rouse [Anm. 208], S. 84) — in den Versionen A (Berengar?) und C ist es nicht enthalten (vgl. ebd. S. 83f. und 85f.).

[222] Das Werk, das der 1362 gestorbene Pierre Besuire gegen Ende seines Lebens schrieb (vgl. J. Engels, *Notice bibliographique sur Pierre Bersuire*, in: *Vivarium* 2, 1964, S. 62—124, bes. S. 70), wird hier zitert nach der Ausg. der »*Opera omnia*«, Köln 1631 (*Petri Berchorii Pictaviensis, Ordinis Benedicti Redvctorivm morale, Tomvs secvndvs, de rervm proprietatibvs in XIV. Libros diuisus. ... Editio noua, correcta, à varijs mendis recognita, ac locis tam S. Scripturae quàm Patrum aucta*). Vgl. *Reductorium morale, lib. VII (De avibus), cap. 39, De Harpyis.*

[224] S. 492: »*Harpyiae... sunt aves iuxta mare Ionicum, quae fere sunt insatiabiles. Ungues enim habent acutos, et ad fapiendum paratos, faciem habent humanam, sed nihil penitus habent humanae pietatis, et virtutis*«.

[224] Ebd.

Zunächst erklärt er, warum man Mörder allegorisch als Harpyen bezeichnen könne: wenn schon ein vernunftloses Lebewesen wie die Harpyie darüber trauert und Reue empfindet, daß es einen Menschen getötet hatte, der ihr doch nur im Antlitz gleicht, wieviel mehr muß es der tun, der seinen ihm an Leib und Seele gleichen Bruder umbrachte; solange er lebt muß er trauernden Herzens bereuen, *»et hoc corporaliter per tormenta vel spiritualiter per documenta, et exempla, perpetuo debet, et quamdiu vixerit, de illo corde lugubri poenitere«*. Weil er *»animam propriam«* tötete, muß er zum Wasser des Geständnisses eilen *(»debet ad aquam confessionis currere«)* — beichten —, dort (dabei) das ganze Ausmaß seines Vergehens erkennen und so zur Bußfertigkeit geführt werden; von diesem Augenblick an wird er dann lebenslang klagen und damit ein Gebot Gottes erfüllen: *»Luctum unigenit(i) fac tibi planctum amarum«* (*Ier* 6,26).[225]

Bersuire betont, daß auch Juden Harpyien gleichen: sie fanden Christus, der ihnen als Mensch gleich war *(»quia erat in similitudinem factus, et habitu inventus ut homo«)* in der Wüste dieser Welt *(»in deserto huius mundi«)* und töteten ihn; deshalb werden sie ihn in der Hölle unaufhörlich beweinen, wie es der Prophet »*Zach 13*« vorausgesagt hat.[226] Bei dem folgenden Zitat ist ein Versehen unterlaufen: statt eines Zachariaszitats — intendiert war wohl *Zach* 12,10, *»plangent eum (scil. Dominum quem confixerunt) planctu quasi super unigenitum et dolebunt super eum, ut doleri solet in morte primogeniti«* (sie werden ihn mit lauter Trauer wie das einzige Kind beklagen und über ihn Schmerz empfinden, wie man ihn beim Tod des Erstgeborenen empfindet) — ist die Parallelstelle *Apoc* 1,7 zitiert *»Plangent se super eum (scil. Jesum) omnes familiae etc.«*. Wichtiger als solches Rechten mit Zitaten ist jedoch, daß Bersuire mit seinem Vergleich der Juden mit Harpyien den Christen, die ja ehedem in den Vergleich eingeschlossen waren, eine Handhabe bietet, sich unter Berufung auf die Geschichte exculpiert zu fühlen. Nicht sie, beileibe nicht sie, haben mit ihren Sünden Christus (immer wieder) gekreuzigt: das haben seinerzeit Juden veranlaßt; die haben es auf dem Gewissen, daß Christus sterben mußte. Im Jahrhundert der Judenverfolgungen war man offenbar seines Christentums so pharisäisch selbstsicher, daß man sich mit der Reklamation historischer Fakten als »nicht betroffen« einzustufen vermochte. Es verlohnt m. E., weiter darüber nachzudenken, welche Gemeinsamkeiten oder wenigstens gemeinsame Bezugspunkte bestehen zwischen den neuen Interpretationen der Harpyie als »selbstmörderischem« Vogel und dem »verstockten« Juden: Sind solche Wertungen nicht die zwei Seiten einer Medaille? Juden richten sich selbst, weil sie nicht glauben und nicht einsehen wollen, daß Jesus der Christus war. Verhilft da nicht Geschichtskenntnis zu notorisch gutem Gewissen?

Bersuires Interpretationen sind subtiler als die älteren Auslegungen. Hatte man sich im 13. Jahrhundert damit begnügt, das Verhalten der trauernden Harpyie als exemplarisch für das des seine Sünden beklagenden »rechten Christen« zu schildern, so differenziert Bersuire jetzt: er sieht in den Harpyien ein Bild von Mördern oder (mörderischen) Juden — die beiden Moralisationen der Harpyien-Erzählung sind mit *»vel«* verknüpft. Er destilliert aus den tradierten Interpretationen speziellere, verzichtet zugunsten

[225] Ebd.
[226] Ebd.

pointierter Erklärung auf Wiederholung des allgemein Bekannten. Der Preis für diese Relativierung ist hoch. Bersuire löst sich von dem einst, bei der »Erfindung« der »neuen« Harpyie ausschlaggebenden Konzept der Deutung, wonach der *»verus Christianus«* sich an der Harpyie ein Vorbild nehmen soll: Mörder und Juden sind mit Harpyien zu vergleichen; jene immerhin können schon in diesem Leben durch Beichte und Buße ihre Schuldenlast verringern, diesen aber, unbußfertig, wie sie sind, wird das Nacholen der Klage zur nie endenden Höllenstrafe. Im Vergleich der Mörder mit Harpyien klingt die ursprüngliche Auslegung noch nach, doch auch hier geht schon aus der Wortwahl — *»homicidi«* — hervor, daß Bersuire sein Augenmerk mehr auf die Untat als solche richtet denn auf das durch Einsicht in ihre Schändlichkeit bewirkbare »Gute«. Die Harpyie ist nur in abgeschwächtem Maße noch »Vorbild«, in höherem Maße wieder *»une des plus cruels bestes qui soit«*.[227]

Solche Peiorisierung der Harpyien ist für Bersuire charakteristisch. Sie ist auch aus seinem *»Ovidius moralizatus«* herauszulesen, der als *cap.* 2—15 des Buches XV ins *»Reductorium morale«*[228] eingegliedert ist. Hier äußert sich Bersuire, von anderen Voraussetzungen ausgehend, erneut über die Harpyien. Seiner Moralisation der Argonautensage — der ersten Fabel im siebten Buch der Metamorphosen Ovids[229] — schickt er eine Nacherzählung der *»historia«* voraus: Jason und die Seinen erfuhren in Kolchos die Gastfreundschaft des Königs Phineus, den die Götter zur Strafe für den Mord seiner beiden Söhne mit Blindheit geschlagen und ihm »höchst raubgierige« Vögel, »die Harpyien genannt und wegen ihrer Raffgier auch als Hunde des Jupiter bezeichnet werden«, gesandt hatten; *»ut mensas eius (scil. Phinei) foedarent et cibos raperent et vorarent: et de guttis eius capiebant«*. Zetes und Calais befreiten den *»miserum senem«* Phineus von den Harpyien: die Boreassöhne schlugen sie in die Flucht und verfolgteen sie bis zu den Strophaden (die früher *Plotae hießen),* weiter durften sie es nicht, und *»propter quod redierunt et a persecutione cessaverunt«*.[230] In seiner Moralisation leuchtet Bersuire alle Personen, Namen und Konstellationen gründlich aus. Das, was er über die Harpyien sagt, ist aus dem Geflecht der Deutungen nur mit einiger Willkür zu sondern. Diese *»aves crudeles et immunde«* bezeichnen *»demones«*, und *dati sunt in poenam et exercitium;* sie raubten Phineus *»cibos virtutum«* und *»mensa(m) cordis eius malarum cogitationum sordibus macularent«*. Bersuire sieht in Harpyien sogar *»diabolos, id est demones qui Adam et genus humanum mactaverant«*,[231] versteht sie also ausschließlich *»in malam partem«* (in den

---

[227] S. oben S. 19.

[228] *Ed. princ.* unter dem Namen des Thomas Walleys, Paris 1509. Weitere Ausgaben Paris 1511, 1515 und 1521. Ich zitiere nach der Transkription: Petrus Berchorius, *Reductorium morale, Liber XV, cap. II—XV: »Ovidius moralizatus«* naar de Parijse druk van 1509: *Metamorphosis Ouidiana Moraliter a Magistro Thoma Walleys Anglico de professione praedicatorum sub sanctissimo patre Dominico explanata,* Utrecht 1962 (Werkmateriaal, uitgegeven door het Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit Utrecht, 2).

[229] P. Ovidii Nasonis *Metamorphoseon libri XV* — Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen,* Epos in 15 Büchern, hrsg. und übersetzt von Hermann Breitenbach, Zürich 1958 (Bibliothek der Alten Welt, Römische Reihe), S. 426/427ff.

[230] *Ed. princ.* (Anm. 228), Bl. g5^{r} (Transkription [Anm. 228], S. 107).

[231] *Ed. princ.* (Anm. 228), Bl. g5^{v} (Transkription [Anm. 228], S. 108.

Boreassöhnen hingegen erkennt er ein Bild der Apostel und der Prediger).[232] Zur Charakterisierung der Harpyien beruft er sich, auf deren Auslegung als Bild des Teufels festgelegt, auf »*Iob 41*«, v. 21: »*Sternet sibi (scil. Leviathan) aurum quasi lutum*«.[233] Solche Verteufelung der Harpyien geht über die Bemerkungen im »*liber de avibus*« weit hinaus, mutet indessen nur als konsequentes Fortschreiten auf dem dort schon eingeschlagenen Wege an.

Die in Bersuires Harpyien-Moralisationen erkennbare Tendenz läßt sich auch bei anderen Autoren, die in den Jahrzehnten um die Mitte des 14. Jahrhunderts schrieben, beobachten, z. B. in den »*Concordantiae caritatis*« des Abtes Ulrich von Lilienfeld.[234] Dem Prolog des Werkes ist zu entnehmen, daß sein Verfasser es niederschrieb, nachdem er resigniert hatte.[235] Demnach dürfte dieser der zweite dem niederösterreichischen Zistenzienserkloster im 14. Jahrhundert vorstehende Abt dieses Namens gewesen sein, der 1351 sein Amt niederlegte und 1358 starb.[236] Die »*Concordantiae*« sind in über zwei Dutzend Handschriften überliefert, von denen sieben — unter ihnen das Original[237] bebildert sind.[238] Hier ist m. W. erstmals die bildliche Wiedergabe von Harpyien im Rahmen eines typologisch konzipierten Werkes anzutreffen (Abb. 13f.; s. unten S. 40; 64). In typologischem Kontext tauchen sie allerdings schon früher auf, in den »*Concordantiae Novi et Veteris Testamenti et naturae*« des Zisterziensers Christan von Lilienfeld,[239] der 1330 (?, jedenfalls nicht früher) starb.

Christan fügt zwischen die Bildgruppen »Kreuztragung Christi« und »Entkleidung Christi vor der Kreuzigung« eine weitere, in den typologischen Handbüchern sonst anscheinend nicht vorkommende ein: »*Quod mulieres plangunt Ihesum*«.[240] Er erläutert sie mit folgenden Versen und Nachweisen:

»*Carum plangit herum devotus amor mulierum.*
Saul Syon nate plangunt cum Davide vate.
'Cantatrices replicant super Iosiam lamentaciones'. Paral. 36 (!, recte II Par 35,25).

---

[232] E b d.

[233] E b d.

[234] Ungedruckt. Eine kommentierte Faksimile-Ausgabe der benutzten Handschrift Lilienfeld, Stiftsbibliothek, ms. 151, wird von P. H e r b e r t D o u t e i l CSSp vorbereitet, dem ich für die Überlassung seiner Transkription besonderen Dank schulde.

[235] »*Iste enim totus liber per griseum monachum Vlricum nomine quondam abbatem in Campo Lyliorum... est... conpilatus*« (fol 2r; >Dieses Buch ist durch den Zisterziensermönch Ulrich, vormals Abt des Klosters Lilienfeld, ... in seiner Gesamtheit verfaßt worden, ...«.)

[236] Vgl. die zur Identifizierung wichtigen autobiographischen Angaben in der *Praefatio*.

[237] C o n r a d S c h i m e k, *Verzeichnis der Handschriften des Stiftes Lilienfeld*, in: Die Handschriften-Verzeichnisse der Cistercienser-Stifte..., 1. Bd.: Reun, Heiligenkreuz—Neukloster, Zwettl, Lilienfeld, Wien 1891 (*Xenia Bernardina* II, 1), S. 533, hier »1340—1350« datiert.

[238] Zu den von A l f r e d A. S c h m i d genannten Handschriften (Art. »*Concordantia caritatis*«, in: RDK Bd. 3, Lieferung 31, Stuttgart 1953, Sp. 834) ist der 1413 datierte cod. CX 2 der Zentralbibliothek des Piaristenordens zu Budapest hinzuzufügen (vgl. L à s z l ó P a p p, *Ismeretlen XV. századi kódex a Piarista Könyvtárban*, in: Különlenyomat A Magyar Könyvszemle 1979, S. 113—125).

[239] Über diesen und das genannte Werk s. F r a n z J o s e f W o r s t b r o c k, Art. »*Christan von Lilienfeld*«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 1, Berlin und New York ²1978, Sp. 1202f. und 1207.

[240] Lilienfeld, Stiftsbibliothek, ms. 144, fol. 214va (zur Handschrift vgl. S c h i m e k [Anm. 237], S. 529f).

'In diebus illis erit planc(tus) magnus in Iherusalem sicut planctus Adwadremmon'. Zach. 12 (v. 11)«
Arpia deplangit quem mortis wlnere frangit. Natura.«

Bei Ulrich ist die Harpyie anders gedeutet und steht auch in anderem typologischen Zusammenhang: sie erscheint in der Bildgruppe »*Judas se suspendit*«[241] als Beispiel aus der Natur, daneben der Vogel »*garrulus*«. Die Zuordnung der Harpyie zu diesem Antitypus war nur möglich, wenn Ulrich sich auf die Seite derer schlug, die die Ansicht verfochten, es habe sich die Harpyie aus Verzweiflung über ihre Untat selbst gerichtet. Solche ihrerseits wieder frevelhafte Übersteigerung des Trauerns »*usque ad mortem*« anzunehmen hatte Christan fern gelegen. Daher konnte Ulrich auch für den als Bildbeischrift dienenden Hexameter in den »*Concordantiae*« des Christan nichts Passendes finden. In dessen »*Speculum de sex generibus irrationalium animalium*«[242] jedoch entdeckte er v. 231 den ihm als Beischrift tauglich scheinenden Vers »*Sic modo qui ridet plorando post ea stridet*«.[243] Bei Christan dient er als Fazit des ihm vorausgehenden, von der Harpyie handelnden (»*Quem gaudendo vorat, hominem post arpia plorat*«) und belegt die von ihm in der *praefatio* zu dieser Dichtung aufgestellte These, seit dem Sündenfall der Stammeltern sei der Mensch schneller bereit, sich dem Bösen zuzuwenden als dem Guten; wie er sich bessern könne, werde er am Verhalten der vernunftlosen, sich aber ihrer Natur gemäß gebenden Tiere wie in einem Spiegel sehen und, *Iob.* 12,7 eingedenk, von ihnen lernen können.

Während sich Christan für sein naturkundliches Wissen pauschal auf ungenannte »*doctores praecipuos*« beruft,[244] teilt Ulrich mit, seine diesbezüglichen Kenntnisse kämen von Thomas von Cantimpré: nichts anderes besagt das einleitende »*Adelinus dicit*«. Allerdings trifft das nur bedingt zu, insoweit er die Harpyie als Vogel mit Menschenkopf beschreibt, die einen Menschen tötet und angesichts ihres Spiegelbildes im Wasser, »*ubi se contemplans, intelligit hominem quasi suam se speciem interfecisse*«; aber das Folgende war aus dieser Quelle nicht zu erfahren: »*et moritur nimio pre dolore*«.[245] Aus diesen naturkundlichen Fakten »reimt« Ulrich eine typologische Erklärung, wie sie mir in älteren Quellen bisher nicht begegnete: »*Arpia est Iudas, qui quasi faciem, id est actum exteriorem, habuit hominis, sed propositum bestialem sui cordis. Hominem interfecit, cum Christum vendens in mortem dedit. In aqua autem se ipsam conspexit, quando se dampnandum aspexit, et sic pre dolore mortua fuit, cum ex desperacione laqueo se suspendit*«.[246]

Welche Resonanz Ulrich von Lilienfeld mit seiner typologischen Interpretation fand, bleibe dahingestellt.[247] Mit den durch lange Tradition einge-

---

[241] Ebendort, ms. 151, fol. 85^{v}/86^{r}, Temporale 85 (nach der Zählung von Schmid [Anm. 238], Sp. 845/46).

[242] Lilienfeld, Stifsbibliothek, ms. 144 und 145, vgl. Schimek S. 529f. und 531f. Zum Werk zuletzt Worstbrock (Anm. 239), Sp. 1206f.

[243] Lilienfeld, Stiftsbibliothek, ms. 144, fol. 206rb.

[244] Worstbrock (Anm. 239), Sp. 1207.

[245] »*Adelinus dicit quod arpia auis faciem habet hominis. Hec cum hominem interficit veniensque super aquam, ubi...*« (Lilienfeld, Stiftsbibliothek, ms. 151, fol. 86^{r}).

[246] Ebd.

bürgerten Typen des Alten Testamentes, die auch Ulrich den *exempla* aus der Naturgeschichte vorausschickt,[248] konnte und sollte sie wohl auch nicht kondie Volkssprache, deren dichterische Gestaltung und die in zunehmendem Maße erkennbare Stärkung der schulmäßigen, auf die antiken Autoren gestützte, der »alten« Harpyie wieder zu ihrem Recht verhelfende Harpyien-Erklärung dürften der Verbreitung von Ulrichs typologischer Auslegung kaum förderlich gewesen sein.

Im deutschen Sprachgebiet bezeugen zwei in den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts gestorbene Autoren die im dritten Jahrhundertviertel einsetzende Tendenz zur Zusammenfassung des Überlieferten und die Hinwendung zum Alten. Für jene kann ein Gedicht des Heinrich von Mügeln[249] einstehen, das als wohl früheste poetische Behandlung der Harpyien-Erzählung in deutscher Sprache gelten darf:[250]

»Wißt, Arpia ein bilde
der vogel menschen hat.
wann er sterbt in gefilde
den mensch und in verlat,
er sit in wages tiche,
das gliche der mensch im ist gewesen.

so weint der vogel immer
und sterbet sich mit pin.
sus in der buße zimmer
du, sünder, soldest sin,
sint diner erge milde
das bilde gotes nicht ließ genesen.

wer menschen kint sterbt sam ein rint,
das doch nicht sach dem tode bint,
der wirt dort in des fluches lint
gestricket und nicht gnaden fint,
als ich hab war gelesen«.

Bei weitem größere Wirkung hatte die Übersetzung von Thomas von Cantimprés *»Liber de natura rerum«* ins Mittelhochdeutsche, die der 1374 in Regensburg als Domherr und Pfarrer gestorbene Konrad von Megenberg

---

[247] Vgl. in diesem Zusammenhang das allgemein über die sich selbst Gewalt antuende Harpyie Gesagte: S. 31f. .(Holcot?), 48f (Dante) und Anm. 247 sowie 260.

[248] Es sind — wie schon beim *»Pictor in Carmine«* (vgl. Montague Rhodes James, *Pictor in carmine, in: Archaeologia* 94, 1951, S. 141—166, bes. S. 161 Nr. 96; die Tituli: Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 300, fol. 53v—54r) und in der *»Biblia pauperum«* (vgl. Karl-August Wirth, *Art. »Biblia pauperum«*, in: Verfasserlexikon [wie Anm. 239], Sp. 830) — Achitofel erhängt sich, *II Sam* 17,23, und Absalom hängt an der Eiche, *II Sam* 18,9.

[249] E. Gierach, *Art »Heinrich von Mügeln«*, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 2, Berlin und Leipzig [1]1936, Sp. 312—316.

[250] Karl Stackmann, *Heinrich von Mügeln. Die kleinen Dichtungen, erste Abteilung: Die Spruchsammlung des Göttinger cod. philos. 21, 2. Teilband: Text der Bücher V — XVI*, Berlin 1959 (Deutsche Texte des Mittelalters, 51), S. 441 Nr. 362. Registriert bei Schmidtke (Anm. 210), S. 301, Harpyie I, 5.

besorgte.[251] Sie wurde kontinuierlich bis ins 19. Jahrhundert überliefert[252] und wurde dann ohne zeitliche Zäsur in philologisch-kritischen Editionen weitergeführt.[253] Kaum ein anderes Werk hat später in gleichem Maße für die lange Präsenz der Vorstellung von der trauernden Harpyie gesorgt wie dieses, das mit seinen sieben (!) vor 1500 in Augsburg erschienenen Frühdrucken[254] eine Sonderstellung einnimmt (s. auch unten S. 60). Die gleiche Tendenz tritt freilich auch in der Überlieferungsgeschichte der Palmbaum-Allegorie und der »*Etymachia*« hervor.[255] Neues über die Harpyien ist bei Konrad von Megenberg nicht zu erfahren, da er sich — in dem ihnen gewidmeten Kapitel — strikt an seine Vorlage gehalten hat.[256]

Als letzter Zeuge aus dem 15. Jahrhundert sei der 1491 (in Mainz bei Jakob Meydenbach[257]) erschienene »*(H)Ortus sanitatis*« (Hain Nr. 9844) aufgerufen. Sein anonym gebliebener Autor stellt »*Harpia*« in drei Abschnitten vor, von denen jeder anderer Herkunft ist — was stets genau vermerkt wird. Der erste stammt von ihm selbst; es ist der kürzeste: »*Auctor. Harpie dicuntur quedam aves maxime que nunquam saciantur manducando. Item harpie digitos ad predam exacuunt curvis timendos unguibus super mensas advolant*«.[258] Der zweite Abschnitt besteht aus dem Zitat dessen, was Thomas von Cantimpré über Harpyien zu sagen hatte (»*Ex li. de naturis rerum*«); es wurde ungekürzt mit einigen Wortumstellungen und kleinen Wortvarianten übernommen.[259] Abschließend kommt Vergil mit *Aen.* III, 224—228.233 zu Wort,

---

[251] Jos. Klapper, Art. »*Konrad von Megenberg*«, in: Verfasserlexikon (wie Anm. 249), Sp. 900—906, bes. Sp. 905f.

[252] Worauf Annemarie Brückner eindringlich hinwies (*Quellenstudien zu Konrad von Megenberg. Thomas Cantimpratanus »De animalibus quadrupedibus« als Vorlage im »Buch der Natur«*, Diss. phil. Frankfurt a. M. 1959, Diss. — Druck 1961, S. 16f.), gestützt auf Joseph Görres, *Die deutschen Volksbücher*, Berlin 1925, S. 27, und Hans Naumann, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig 1922 (Wissenschaft und Bildung, 181), S. 110.

[253] Franz Pfeiffer, *Konrad von Megenberg. Buch der Natur*, Stuttgart 1861.

[254] Brückner (Anm. 252), S. 16.

[255] S. oben. S. 23ff. und 33ff.

[256] Buch B, Kap. 2: »*Von dem arpen. Arpia ist ain vogel, sam Adelinus spricht, der wont in verren landen an der stat, diu Strapedes haizt, in der wüesten pei dem mer Jonicum. der vogel hât ainen grimmen hunger und wirt nümmer sat. er hât gar scharpf klâen, geschickt ze reizen und ze vâhen. der vogel hât ain menschleich antlütz und hât kain menschleich tugent / an in, wan er ist sô grimm, daz er unmenschleich ist. der vogel ertoett den êrsten menschen, den er ansihtig wird in der wüesten. dar nâch wenne er von geschiht kümt zuo ainem wazzer und siht sein antlütz dar inne, sô traurt er niht ain clain umb den tôten menschen und traurt etswenne unz in den tôt, dar umb, daz er sein geleichs ertoett hât, und waint all zeit die weil er lebt umb den mort. der vogel wenn er gezämt wirt redet menschleich stimm, aber er hât niht menschleich vernunft*« Pfeiffer [Anm. 253], S. 167. 28—168.9). — Kein Vermerk bei Schmidtke (Anm. 210), S. 300f. und 447.

[257] Hain Nr. 9844; Albert Schramm, *Die Drucke in Mainz: 4. Erhard Reuwich, 5. Jakob Meydenbach, 6. Peter Friedberg*, Leipzig 1932 (Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 15), S. 5 und 7, Abb. 783.

[258] *Cap.* 61 (Bl. y5ᵛ).

[259] »*Harpia est avis in solitudine iuxta mare Ionicum, fame rabida, fere semper insaciabilis. Ungues habet aduncos et ad rapiendum et discerpendum semper paratos. Faciem tantum habet hominis, sed in se nihil humane virtutis. nam supra modum humanum ferocitate grassatur. Primum hominem, quem in deserto viderit, occidere fertur. Etiam vnde cum fortuito aquas inuenerit faciemque suam in eis contemplata fuerit, mox sui similem hominem occidisse se perspiciens inmo-*

was bei Werken solcher Art ungewöhnlich war (wenngleich jeder ihrer Autoren selbstverständlich wußte, daß und was Vergil über Harpyien geschrieben hatte); man könnte darin beinahe eine Reverenz vor den Bestrebungen der Humanisten sehen. In dieser Vermutung wird man dadurch bestärkt, daß das Nebeneinander von römisch-antiken und spätmittelalterlichen Informationen über die Harpyien auch später durchaus nicht selten ist; allerdings sind dann die Gewichte meist anders verteilt, und die antiken Autoren dominieren die spätmittelalterlichen.

Mit dem zuletzt Gesagten ist bereits angedeutet, daß die Vorstellung von der trauernden Harpyie mit dem Ende des Mittelalters nicht völlig erlosch. Es wäre auch verwunderlich, wenn eine so breit ausgefächerte Überlieferung rasch versiegt wäre. Daß dem nicht so war, dafür sorgten allein schon die Frühdrucke der spätmittelalterlichen Texte, in denen von der trauernden Harpyie die Rede ist (und nicht nur diese). Das ausführlicher zu schildern, ist hier nicht der Ort; doch sei wenigstens ein Zeugnis (das um seiner Bildbestandteile willen ausgewählt wurde, vgl. Abb. 40) anmerkungsweise genannt.[260]

---

dice tristatur et hoc aliquando vsque ad mortem plangitque occisum omni tempore vite sue. Hec auis licet careat racione aliquan domesticata et docta loquitur humana voce« (ebd.).

[260] Als Beispiel sei ein öfters aufgelegtes Emblembuch gewählt, das zuerst 1579 in Antwerpen erschien und »Mikrokosmos. *Parvus Mundus*« betitelt ist (vgl. Mario Praz, *Studies in Seventeenth—Century Imagery*, Rom ²1964 [Sussidi eruditi, 16], S. 427, wo eine bibliographische Übersicht gegeben ist, in der bereits John Landwehr, *Dutch Emblem Books. A Bibliography*, Utrecht 1962, S. 55f. Nr. 158f., mit wichtigen Ergänzungen zur Erstauflage von Praz' Buch berücksichtigt wurde: s. auch J. Landwehr, *Emblem Books in the Low Countries, 1554—1949. A* Bibliography, Utrecht 1970 [*Bibliotheca emblematica*, 3], Nr. 434—438, und Arthur Henkel und Wolfgang Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, [Sonderausgabe], Stuttgart 1978, S. XLIV). Dem Verfasser dieses Emblembuches, wohl Lorenz van Haecht—Goidtsenhouen (Laurentius Haechtanus), scheint es vorbehalten geblieben zu sein, die »neue« Harpyie in die Emblematik einzubringen — nachdem bereits Andrea Alciati Harpyien in dieser Literaturgattung hoffähig gemacht hatte (s. unten S. 72) und andere Emblembuchverfasser seinem Beispiel gefolgt waren (s. unten S. 72f.). Ihm genügten vier Distichen (Henkel-Schöne Sp. 1638), um die »Selbstbestrafung der Gottesfrevler« zu brandmarken. In den deutschen Übersetzungen geriet die »Wiedergabe« dieser *subscriptio* zu langen Kommentierungen, die für die hier aufgeworfenenen Fragen höchst aufschlußreich sind. Martin Meyer überschritt zwar die Verszahl seiner Vorlage nicht, hielt es aber für angebracht, ihr eine »*Erläuterung der denkwürdigsten Wörter und darinnen enthaltener Sachen*« sowie eine »*Zucht-Lehre*« beizufügen. In jener, einer breiten mythographischen Nacherzählung der Phineussage, faßt er zusammen:

»Die Wunder—Harpia hat manchen Mann gefressen,
Drum stehn ihr Leben in Gefahr.
Dann als sie einsten sich auf einen Brunn gesessen
Und ihres Schattens wurd gewahr,
Hat sie sich selbst für Leid das Leben abgekürtzet:
Drum hüte dich für Menschen—Blut;
Der Mörderzunfft wird doch zuletzt zur Höll gestürtzet«.

An dem Beispiel der Harpyie wird das Christuswort, es komme, wer das Schwert ziehe, durch das Schwert um (*Mt* 26,53), bewährt (*Homo microcosmus, hoc est: Parvus mundus, macrocosmus, id est: Magno mundo, in variis aeri incisis figuris totque carminibus Latinis... emblematice expositus*. Frankfurt a. M. 1670, vgl. dazu J. Landwehr, *German Emblem Books, 1531—1880*, Utrecht und Leiden 1972 [*Bibliotheca emblematica*, 5], S. 109 Nr. 438).

Jacob de Zet(t)er (ebd. S. 109f. Nr. 439—441) benötigte vierzig Verse, um
43 verständlich zu machen, warum »*Harpyia Raub Vogel grausam / Ihme selber das Le-*

IV.

Mit dem Aufkommen der Vorstellung von der Menschen mordenden und sodann ihre Untat betrauernden Harpyie wurden die althergebrachten Erklärungen der Harpyie keineswegs obsolet. So konnte, ja mußte man in der Schule bei der Lektüre von antiken Autoren, die von Harpyien gesprochen hatten, davon absehen, auf die neuen Ansichten über diese einzugehen; denn das hätte das Verständnis der Texte nicht gefördert, sondern im Gegenteil verunklärt. Selbst die moralisierenden Interpretationen[261] der als *integumenta* eingeschätzten dichterischen Äußerungen kamen ohne Erwähnung der »neuen« Harpyie aus. Man kann daraus folgern, daß es vom 13. Jahrhundert an von der intendierten Zweckbestimmung der einschlägigen Mitteilungen abhing, welches der Harpyienbilder nachgezeichnet wurde. So gesehen ist die Verbreitung der Vorstellung von der »neuen« Harpyie immer funktionell begrenzt geblieben.

Es ist nun allerdings nicht zu übersehen, daß dieser systematischen Unterscheidung eine geographische in erstaunlichem Maße entspricht: wer der langwierigen Musterung der Quellen und der Schilderung überlieferungsgeschichtlicher Zusammenhänge und Wirrnisse bis hier gefolgt ist, wird

---

ben nahm« (Speculum virtutum et vitiorum. Heller Tugend vnd Laster Spiegel,..., Frankfurt a. M. 1619 u. ö., Nr. 69; abgedruckt bei Henkel-Schöne [s. oben], Sp. 1636f.), und dies nicht zuletzt, weil er die Schultradition und die aus dem Mittelalter kommende Auslegung vereinen möchte. *»Der Harpyien sind heut so viel / Sag mir, wer sie all zehlen wil?«.* Neben denen die ihrer Menschlichkeit vergessen und kannibalisch *»jhres Nechsten Fleisch auffressn / Mit Haß und unversöhnlichem Zorn«*, werden — wie in Zeiten des Investiturstreits (s. oben S. 11) — *»insbesonders Kirchen=Harpyien, deren man disser Zeit viel gesehn«*, angeklagt. Die unterschiedliche Akzentuierung der Auslegungen veranlaßte nicht dazu, die einmal geprägte Emblem—Icon zu modifizieren (s. unten S. 72 und Abb. 40).

[261] Zum Begriff *»integumentum«* und zum poetischen, zum gelehrten sowie belehrenden Gebrauch der so bezeichneten Gattung der verhüllten Wahrheitsaussage liegen in der jüngeren Literatur zahlreiche Stellungnahmen vor; sie sind schillernd wie der Begriff, um den es geht und der — was in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse ist — zumal zur Legitimation der Antikenrezeption häufig bemüht wurde. Vgl. hierzu M. D. Chenu, *Involucrum. Le mythe selon les théologiens médiévaux*, in: Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge 30, 1955, S. 75—79; Edouard Jeauneau, *L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, ebd. 32, 1957, S. 35—100; J. Reginald O' Donnell, *The sources and meaning of Bernard Silvestre's commentary on the Aeneid*, in: Medieval Studies 24, 1962, S. 233—249; Hennig Brinkmann, *Verhüllung (integumentum) als literarische Darstellungsform*, in: *Miscellanea mediaevalia* 8, 1971, S. 314—339; Brian Stock, *Myth and science in the twelfth century. A study of Bernard Silvester*, Princeton, N. J. 1972, bes. S. 36f. mit Anm. 42; Winthrop Wetherbee, *Platonism and poetry in the twelfth century. The litterary influence of the school of Chartres*, Princeton, N. J. 1972, S. 36—48 u. ö.; Peter Dronke, *Fabula* Explorations into the uses of myth in medieval platonism, Leiden und Köln 1974, passim; weitere Literatur nachgewiesen bei Christel Meier, *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Teil I, München 1977, S. 42 Anm. 68, in den Beiträgen, die vereinigt sind in Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 3), vgl. S. 792, Register s. v. *integumentum*, und in Christel Meier und Uwe Ruberg (Hrsgg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, S. 763, Reg. s. v. *integumentum*, und bei Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Wiesbaden 1980, passim (vgl. S. 436, Reg. s. v. *integumentum* [*involucrum*]).

konstatiert haben, daß unter den Propagandisten der »neuen« Harpyie kein Italiener zu finden ist. Selbst wenn sich diese Feststellung als Folge einseitiger Quellenerkundung herausstellen sollte und relativiert werden müßte, so bleibt doch die generelle Abneigung italienischer Autoren, von der »neuen« Harpyie zu sprechen, unübersehbar. Das heißt jedoch nicht, daß man in den Jahrhunderten des ausgehenden Mittelalters in Italien von Harpyien kaum gesprochen hätte: es gehören aber diese Zeugnisse fast ausnahmslos zur Schulliteratur (im weitesten Sinne verstanden) — Dante, der seinerseits wieder Kommentatoren auf den Plan rief, ist die große Ausnahme.

Der Schulmeinung über Harpyien folgende Autoren des 13. Jahrhunderts sind zumal unter den Ovid-Kommentatoren zu finden. Zunächst scheint man es kaum für angezeigt gehalten zu haben, sich über die Harpyien Gedanken zu machen. Es war im 12. Jahrhundert anscheinend schon die Ausnahme, wenn sich ein Kommentator anläßlich von *Fasti* VI, 131f. (*»sunt avidae volucres, non quae Phineia mensis / guttura fraudabant, . . .«*) zu der Feststellung veranlaßt sah: *»Phineus:* et *arpias adhybuerunt que ei cibos abriperent«*,[262] noch für Arnulf von Orléans war die Allegorisierung von Ovids Metamorphosen kein Anlaß, über Harpyien zu sprechen.[263] Das sollte sich jedoch vom zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts an ändern — ist darin etwa ein Echo auf die soeben aufgekommenen neuen Ansichten über Harpyien zu vernehmen?

Johannes von Garland (gegen 1195—um 1272) widmete in seinen *»Integumenta Ovidii«* den Harpyien ein Verspaar:

v. 295
»Tres sunt Arpie, cupidi tria crimina: gliscit,
Diripit, abscondit: plenior eget inops.«[264]

Er paraphrasiert die etymologischen Erklärungen der Harpyiennamen, die er bei Fulgentius gelesen hatte: *»gliscit«* steht für *»alienum tollens«*, *»diripit«* für *»citius auferens«*, *»abscondit«* schließlich für *»nigrum«*, und jedes der drei Verben spielt zugleich auf die Auslegung an, die Fulgentius den Namen gegeben hatte.[265] Das Fazit *»plenior eget inops«*, der zuviel hat darbt wie ein Armer, nimmt unverkennbar Bezug auf Phineus, leitet aber aus dessen Geschick eine allgemeingültige Erkenntnis ab.

Später — 1241 — kam Johannes von Garland erneut auf eine der Harpyien zu sprechen: in der Kirche regiert *»Aello«*, die von Krieg, Gewalt, Raub, Mord und Züchtigung lebt. Diese Anklage gegen den Klerus, die in den früher bereits gebrauchten Vergleich mit Harpyien gekleidet ist (s. oben S. 11; 13f), steht im *»Morale Scolarium«*:

---

[262] E. H. Alton, *The Mediaeval Commentators on Ovid's »Fasti«*, in: Hermathena 20, 1926 (Nr. 44) — 1930 (Nr. 45), S. 144 Nr. 114.

[263] Vgl. Arnulfs *»Allegoriae super Ovidii Metamorphosin«*, ed. Fausto Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in: Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere 24 (Serie III, 15), 1932, S. 157—233. Hier werden lediglich die Boreassöhne erwähnt (vgl. S. 218, *Lib.* VI, 19).

[264] Fausto Ghisalberti, *Giovanni di Garlandia, »Integumenta Ovidii«, poemetto inedito del secolo XIII*, Messina und Mailand 1933 (Testi e documenti inediti o rari, II), S. 59.

[265] Vgl. S. 7f.

v. 220
»Natum rure chorum presignit mente decorum.
Si gravor, appello; gravis hic quia regnat Aello,
Que vivit bello, vi, raptu, strage, flagello.«[266]

Daß hier nur von *einer* Harpyie die Rede ist, hat wiederholt dazu veranlaßt, den Versen erläuternde und ergänzende Glossen beizufügen. Aus ihnen erfährt man eine Menge über die im ausgehenden Hochmittelalter geläufigen Ansichten über die (»alte«) Harpyie. Gelegentlich findet man die Verse aus den *»Integumenta Ovidii«* zitiert oder einen Verweis auf sie (z. B.: *»Gelleno, Occipode, et Aello tres sunt sorores dicate arpie, ab arpias, quod est rapere, sicut... dicunt versus Integumentorum«;*[267] andere Glossen zu *»Aello«* lauten: *»discordia vel arpia, scilicet cupiditas«* oder *»arpia, cupiditas vel concupiscentia«*, auch einfach *»avaricia«*, *»cupiditas hodie«*.[268] Man stößt sogar auf einen Glossator, der sich Aello als eine Fliege vorstellt *(»hec Aello, arpia, musca est«*[269]*)*. Besonders aufschlußreich ist ein Kurzkommentar im ms. 546 der Stadsbibliotheek in Brügge; denn hier wird genauer auf das Aussehen der Harpyien eingegangen und eine allegorische Erklärung der einzelnen Gestaltmerkmale gegeben.[270] Aus dieser Interpretation geht mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit hervor, daß man das Mischwesen Harpyie auf gleiche Weise »gelesen« hat wie die Kompositwesen der allegorischen Bilderwelt (vgl. oben S. 20f.): *»Aello, id est avaritia; tres sunt arpie quie*[271] *sunt virgines; habent capita virginea, ungues rapaces, et plumas; per capita virginea intelligimus parcitatem quam pretendunt avari pro virtute; per ungues intelligimus cupiditas, per plumas divite, per pallorem maculentia avarorum, unde versus in libro Integumentorum:... Aello cupiens, Accipite diripiens, Celeno rapta abscondens«*.

Dantes Freund Giovanni del Virgilio hat zwar in seinen *»Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos«* in Zusammenhang mit der Moralisation der ersten Fabel vom siebten Buch der Metamorphosen Ovids[272] ausführlich von

---

[226] Louis John Paetow, *»Morale Scolarium« of John of Garland (Johannes de Garlandia), A Professor in the Universities of Paris and Toulouse in the Thirteenth Century*, Berkeley 1927 (Memoirs of the University of California 4,2, History I, 2), S. 208.

[267] Ebd., vgl auch Ghisalberti (Anm. 264).

[268] Paetow (Anm. 266).

[269] Ebd. — Vgl. Anm. 18.

[270] Ebd. und Ghisalberti (Anm. 264).

[271] Paetow (Anm. 266): *»que«*; Ghisalberti (Anm. 264): *»et«*.

[272] Es sei angemerkt, daß in den Metamorphosen-Kommentaren die Phineus-Sage nicht immer als erste *fabula* des Buches VII geführt ist. Im *»Ovide moralisé«* z. B. beschließt sie Buch VI, vgl. Charles de Boer, *»Ovide moralisé«. Poème du commencement du quatorzième siècle*, t. II, Livres IV — in: Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 21, Amsterdam 1920 (Nachdruck Wiesbaden 1966), S. 371f., v. 3947ff.: *»Cil dechacierent les arpies, / Les oiseles vilz et honies / Qi l'avugle roi cunchioient / Et sor sa table o lui mengoient. / De blans coulombiaux lor fist don / Rois Phineüs en gerredon / De ce que delivré l'avoient / Des oisiaus qui le cunchioient«*. Man beachte die bei Ovid fehlenden Details, die, wie der Herausgeber anmerkt, »l'auteur français... a empruntés sans doute de noveau à quelque glose«.

den Harpyien gesprochen, doch bringt er kaum Neues.[273] Phineus bezeichnet »*hominem avarissimum*«, die drei Harpyen bedeuten »*tres species avari*«, das sind: »*cupiditas alienum*« — »*Aelo, quia aveat es alienum*«; »*furtum vel usura vel molestia*« — »*Occipite, sic dicta ab occupo*«; »*cellatio acquisiti*« — »*Celeno, sic dicta quasi celans sinu*«. Harpyien halte man für Jungfrauen, weil Habsucht und Jungfrauen eines gemeinsam haben: sie sind unfruchtbar und bringen nichts Gutes zur Welt; Harpyien beschmutzen die Speisen des Phineus, weil ja ein Habgieriger nichts zu sich nimmt, was nicht durch seine Habsucht besudelt ist; »*Iason et socii supervenientes fugaverunt illas Arpias, quia avarus dum aliqui nobiles superveniunt certe tunc depellunt avariciam propter verecundiam*«; Harpyien mußten vor den Boreassöhnen weichen, vor dem Tugenden-Zwillingspaar Gottes- und Nächstenliebe.[274] Giovanni del Virgilio faßt seine »*alegoria*« in folgenden Versen zusammen:

v. 411
»*In tribus Arpiis rapidi signantur avari*
Primus avens Aelo vult aliena furor,
Occupat Occipite furto, vel fenore, vel vi,
Celat anelanti rapta Celeno sinu.

Virginis ora gerunt quando nil gignitur illis
Quas miseras condit raptor avarus opes.
He rapiunt ceco mensas et fercula fedant
Quas dum suscipitur, turba superna fugal.«[275]

Er hielt sich im wesentlichen an Fulgentius und den dritten der Vatikanischen Mythographen.

Giovanni del Virgilio äußerte sich in seinen Bemerkungen zur siebten Verwandlung in *Metam.* IX erneut kurz über Harpyien; er verweist auf zuvor Gesagtes, gibt jedoch auch zusätzliche Informationen »*de Arpiis, que stimphalides dicuntur a fluvio*«[276] — man vergleiche dazu das Zeugnis des *Mythographus Vaticanus I* (s. oben S. 15): »*Hercules dum ivisset illuc cum Jasone, devicit eas (scil. Harpyias) cum suis sagittis*«.[277] Gerade diese unerwartete,

---

[273] Fausto Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle »Metamorfosi«*, in: Il Giornale Dantesco 34 (Nuova Serie 4), 1933, S. 75. — Vgl. auch Fausto Ghisalberti, *Mitografi latini e retori medievali in un codice cremonese del secolo XIV*, in: *Archivum Romanicum* 7, 1923, S. 95—154, und den Hinweis auf archivalische Belege zum Jahre 1325, aus denen hervorgeht, daß Giovanni del Virgilio Vorlesungen u. a. über »*Ovidius Maioris*« hielt, bei Giacomo Lidonnici, *La corrispondenza poetica di Giovanni del Virgilio con Dante e il Mussato, e le postille di Giovanni Boccaccio*, in: Il Giornale Dantesco 21, 1913, S. 205—243, bes. S. 240.

Zu den Handschriften mit dem Metamorphosen—Kommentar Giovanni del Virgilios ist hinzuzufügen der ehemals im Besitz des Collegiums von St. Michael in Wien befindlich gewesene, 1446 datierte Codex, der 1968 bei Karl & Faber in München versteigert wurde (vgl. den Auktionskatalog Nr. 114, »Bücher — Autographen«, 5.—6. 11. 1968, S. 14—16 Nr. 12, allerdings ohne Identifizierung des Textes).

[274] Ghisalberti 1933 (Anm. 273), S. 75.

[275] Ebd.

[276] Ebd. S. 84.

[277] Ebd.; vgl. auch S. 85 (*Lib.* IX, 8), wo erneut betont ist, daß »*per Arpiam intelligimus avariciam*« und — v. 525 — »*Arpias virtus furias transfigit avaras*«.

auf der keineswegs allgemein angenommenen Gleichsetzung der Harpyien mit den von Hercules besiegten Stymphalischen Vögel beruhende »Bereicherung« der Ansichten über Harpyien scheint im Spätmittelalter auf Interesse gestoßen zu sein, vgl. nur Abb. 15 und unten S. 65.

Im gleichen Atemzug wie Giovanni del Virgilio findet man öfters Pierre Bersuire und seinen »*Ovidius moralizatus*« genannt, weil »noch im 14. Jahrhundert... sich die Metamorphosen eine... moralisierende Behandlung« durch diese »gefallen lassen (mußten)«.[278] Da Pierre Bersuire in anderem Zusammenhang ausführlicher über die Harpyien spricht, schien es zweckmäßig, seine Ovid-Moralisation bei früherem Anlaß zu betrachten (s. oben S. 38); mit den schulmäßigen Interpretationen, wie sie hier zur Erörterung anstehen, hat sie zwar die moralisierende Erklärung gemeinsam, geht jedoch mit der theologischen Interpretation über jene hinaus.

Kein zweites Werk hat, von Vergil abgesehen, in solchem Umfange und auf so lange Zeit hin die allgemeine Vorstellung über Harpyien bestimmt wie Dantes »*Divina Commedia*«. Hier ist allerdings in Rechnung zu stellen, daß die Wirkung des Werkes in der Neuzeit diejenige im Spätmittelalter beträchtlich übertrifft: außerhalb Italiens fand die Dichtung damals nur einen ziemlich kleinen Leserkreis. Dante verlegt den Wohnort der Harpyien vom »*vestibulum Orci*« (Vergil) in den zweiten Streifen des siebenten Höllenkreises, in den Wald der Selbstmörder.[279] Sie nisten auf den Bäumen, in welche die Selbstmörder verwandelt und gebannt sind.[280] Wieviele Harpyien da hausen, sagt Dante nicht — erst seine Kommentatoren bringen die in den mythographischen Texten des Mittelalters übliche Dreizahl in Erinnerung.[281] Die »häßlichen Harpyien« (»*brutte Arpie*«) *haben* »Gesicht und Hals wie Menschen«, einen gefiederten Bauch, Krallenfüße und Flügel,[282] sie unterscheiden sich von den Harpyien Vergils kaum, allenfalls darin, daß sie nicht unbedingt *Jungfrauenköpfe* haben müssen. Aus Vergils »schrillem Kreischen« ist, der Rede der *Celaeno* eingedenk, bei Dante ein Lamentieren (»*fanno lamenti*«) und ein »*tristo annunzio di futuro*« geworden.[283] Die Harpyien peinigen die in Bäume Verwandelten, indem sie die Blätter fressen (»*l'Arpie, pascendo poi delle sue foglie, / fanno dolore, ed al dolor finestra*«: *Inf.* XIII, 100f.).

---

[278] Franco Munari, *Ovid im Mittelalter*, Zürich und Stuttgart 1960 (Lebendige Antike), S. 24.

[279] Es ist ein Wald, durch den kein Weg führt, in dem es kein grünes Blatt, keinen glatten, sondern nur knorrige Äste, keine Früchte, nur Dornen und Gift gibt (vgl. *Inf.* XIII, 2—6).

[280] Ebd. XIII, 10: »*Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno*«. Dazu meint Boccaccio in seinem Kommentar (s. unten Anm. 286), das Bauen von Nestern weise darauf hin, daß sich die Harpyien vermehrten und damit auch die Qualen der in Bäume Verwandelten zunähmen, da ja die Harpyien sich von den Blättern der Bäume ernährten (vgl. [Anm. 286], S. zu Inf. XIII, 100f.).

[281] Vgl. Peter Brieger, Millard Meiss und Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the »Divine Comedy«*, Princeton, N. J. 1969. (Bollingen Series, LXXXI), S. 133.

[282] Die Harpyien haben »*Ali... late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto il gran ventre*« (*Inf.* XIII, 13f. Wozu Boccaccio anmerkt, Dante habe die Harpyien ihrer Gestalt nach beschrieben, weil sie nach ihrer gestaltlichen Erscheinung (*forma*) besser bekannt seien (vgl. [Anm. 286] S. 131), was, solange man sich an die literarische Überlieferung hält, sicher zutrifft.

[283] *Inf.* XIII, 12.15.

Die Harpyien Dantes haben nicht ihresgleichen: sie ähneln nur äußerlich, in ihrer Gestalt, den »alten« Harpyien, und mit der »neuen« haben die höllischen Folterer ebenfalls wenig zu tun; sie sind, alles andere denn Vorbilder für den gläubigen Christen, Strafe den Strafwürdigen — dennoch scheint es da irgendwelche Bezüge zu den Ansichten über die »neue« Harpyie zu geben. Ohne hier den m. E. bedenkenswerten Fragen nach etwaigen Berührungspunkten nachzugehen — das bleibe der Dante-Philologie überlassen — sei doch gefragt: Hätte Dante den Harpyien den Wald der Selbstmörder als Wohnort zugewiesen, wenn Harpyien nicht als selbstmörderische Vögel charakterisiert worden wären und als Vögel, »*que crudis vescuntur carnibus nullatenus bibunt aquam. Sic qui nunc carne vescuntur prave atque illicite voluptatis nunquam in eternum gustabunt aquas dej amantissime charitatis* (gesperrt vom Verf.)[284]? Hätte Dante den Selbstmörder Pier della Vigna so eindringlich schildern lassen, wie er durch Schmeichler ins Unglück kam, wenn nicht Harpyien als Bild der *adulatio* ausgegeben worden wären?.[285] Wie die Antworten ausfallen, wird nicht zuletzt von der genaue(re)n chronologischen Bestimmung der hier genannten (sowie der noch aufzuspürenden) Textzeugen abhängen. Da bei der Erörterung dieser Fragen die Zeugnisse der Dantekommentatoren des 14. und 15. Jahrhunderts mitzuberücksichtigen sein werden, sei hier daruf verzichtet, sie heranzuziehen. Die Beschränkung wird dadurch erleichtert, daß eine Wirkung dieser Kommentare außerhalb Italiens weitgehend ausgeschlossen werden kann (das gilt auch noch für den Kommentar Boccaccios, der auf 1373 im Auftrag der Signoria von Florenz begonnenen Vorlesungen basiert, die über den ersten Teil von Dantes Triologie nicht hinausgelangten, und dessen schriftlich überlieferter Text für das Ergebnis einer Überarbeitung sei es von Fra Grazia von Santo Spirito in Florenz [† 1401], sei es von dessen Freund Giovanni di Gherardo aus Prato, Mönch in demselben Konvent, gehalten worden ist,[286] was zu langen Kontroversen führte).

Zwischen der Niederschrift der »*Divina Commedia*« und der Abfassung des »*Fulgentius metaforalis*« durch John Ridewall, Lektor der Theologie in Oxford,[287] besteht kein ins Gewicht fallender Zeitunterschied. Der englische Franziskaner handelte im fünften Kapitel seines Werkes über Neptun.[288] In seinen Augen repräsentiert das Saturnkind Neptun »*intelligentia*«, einen der

---

[284] Zit. nach der 1518 in Augsburg (bei Johann Miller) unter dem Titel »*Liber succinctus et mire succosus de euentibus rerum*« gedruckten, dort dem 1330 gestorbenen Berengar von Landorra zugeschriebenen »*Lumen anime*« (vgl. Anm. 208).

[285] Ebd.; s. oben S. 36 und Anm. 221.

[286] Vgl., die Diskussion auslösend, D. Guerri, *Il Commento del Boccaccio a Dante. Limiti della sua autenticità e questioni critiche che n'emergono*, Bari 1926 (Scrittori d'Italia). — Boccaccios Bemerkungen über Harpyien in Derselbe, *Il Commentario alla »Divina Commedia« e gli altri Scritti intorno à Dante*, Bd. 2, Bari 1918 (Giovanni Boccaccio, Opere Volgari, XIX [Scrittori d'Italia, N. 86]), S. 129—158. — In Boccaccios »*Elegia di Madonna Fiametta*« (*cap.* 5) werden die Harpyien als Boten künftigen Unheils aufgerufen: »*e voi, o Arpie, date segno di futuro danno*«. Beiläufig auch ihre Erwähnung bei Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo* IV 1,23 (Giuseppe Corsi, *Il Dittamando e le rime*, Bari 1952 [Scrittori d'Italia, 206]; Bd. 1 S. 255.23).

[287] Vgl. zum Autor und seinem Werk Hans Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis, Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig und Berlin 1936 (Studien der Bibliothek Warburg IV), S. 31—34.

[288] Liebeschütz (Anm. 287), S. 93—100.

drei Teile der »*prudencia*«, die er allgemein in Saturn vorgebildet sieht. Da — wie »*fingunt poete*«[289] — Neptun die Harpyien zeugte, sieht sich John Ridewall veranlaßt, im Zusammenhang mit der »*propagatio Neptuni*« auch von den Harpyien zu sprechen. Er entwirft von ihnen folgende »*poetica pictura*«:

> »*Siquidem in istis avibus facies est grata, si acies est superata,*
> *scelerum sunt ultrices et fenorum contemptrices,*
> *siquidem Arpie secundum poeticam ficcionem sunt aves quedam rapaces,*
> *unguibus armate et vultu virgineo decorate, que a diis sunt ordinate*
> *ad punicionem regis Phinei*«.[290]

Nachdem die letzte Feststellung erläutert ist — Phineus blendete seine eigenen Söhne, wofür ihn Jupiter ebenfalls mit Blindheit schlug und ihm zur Strafe die Harpyien sandte —, macht sich John Ridewall an die Moralisation, wobei er davon ausgeht, daß »*ista... series fabule... convenit bene moraliter virtuti intelligencie*«. Seine Argumentation ist so kompliziert — man darf sogar sagen: von rasch wechselnden Assoziationen bestimmt —, daß um genauere Beschreibung nicht herumzukommen ist.

Über die »*virtus intelligencie*« verfügen diejenigen, die »*prudenter et virtuose presencia et terrena estimant et intelligunt*«. Sie sind nach dem Dafürhalten John Ridewalls »*veri, sinceri, strenui et severi*«; weil sie nach der Wahrheit streben, nichts von der »Schminke der Doppeldeutigkeit« an sich haben, werden sie mädchenhaft dargestellt: die Jungfrau Wahrheit hat an Verdorbenheit keinen Anteil. Die Aufrichtigkeit ihres Strebens zeigt sich daran, daß es ohne das »Gift der Begierde« ist, sie erachtet Gewinn und »*lucra terrena*« für Schmutz *(stercora):* deshalb besudeln die Harpyien die Speisen des habgierigen Phineus, Phineus kommt ja etymologisch von »*fenus*«, Nutznießerei und Trachten nach Gewinn, auch wenn er auf üble Weise erlangt ist *(»usura... et lucri deordinati cupiditate«).* Dem Weisen freilich gilt solche Begehrlichkeit soviel wie Mist *(»prudens computat cum merda«).* Diejenigen, die sich gegen so schwere Verbrechen wie die des Phineus wenden, sind weder »*nimis molles per muliebrem pietatem nec sunt nimis segnes per pusillanimitatem*«; auch deshalb werden Harpyien als Jungfrauen vorgestellt: die haben Krallen, die Zeichen ihrer Beharrlichkeit *(»signum strenuitatis«)* und ihrer Strenge *(»signum severitatis«)* sind, mit der sie Verbrechen strafen — wie anders hatte doch Fulgentius den »*virgineus vultus*« der Harpyien erklärt. John Ridewall moralisierte die jungfräuliche »*sterilitas*« und gewann ihr positive Seiten ab, indem er sie als Bild der von jeder *cupiditas* freien Menschen auslegte. Andererseits macht er Harpyien zu einer Art kratzbürstiger Moralistinnen.

Die dreifache Nachkommenschaft von *Neptunus — Intelligencia* erklärt er nach Fulgentius mit der Etymologie ihrer Namen[291] und kommt zu dem Schluß: die Wahrheit, die die »*virtus intelligencie*« durch Betrachtung der Dinge und das Urteil über sie besitzt, »*tollit aliena*« (»*Aello interpretatur aliena tollens*«[292]), »*sicud patuit in secunda parte picture, quia considerat sola*

[289] Ebd. S. 96.
[290] Ebd. S. 96.
[291] Ebd. S. 97.
[292] Ebd.

bona merita et bonos mores hominis et non bona fortune, que secundum Senecam sunt penitus aliena«.[293] Die dieser »*virtus*« eigene »*sinceritas affeccionis*« — schließlich erstrebt der Weise ja nur »*honestatem virtutis*« — wird durch *Celeno* repräsentiert, die »Schwarze« (»*Celeno enim in Greco idem est quod nigrum in Latino*«[294]), denn »*omnia..., ad que cupiditas inclinatur, usuraria reputat et nigra et computat talia inter stercora*«.[295] »*Occipite, que stat pro sceleritate*«, die dritte der Harpyien, bezeichnet die dritte Eigenschaft der Intelligenz, die Verbrechen bestraft und schwere Sünden.

Bei einzelnen Übereinstimmungen im Detail, die beinahe unvermeidbar waren, ist da Boccaccio grundsätzlich anderer Ansicht: er hält sich in seinen Göttergenealogien bezüglich dessen, was er über Harpyien vermeldet, strikt an antike Autoren (und steht daher der »Schultradition« bedeutend näher als John Ridewall), deren er mehr kennt und heranzieht als seine Vorläufer unter den Mythographen des Mittelalters.

Erstmals erwähnt Boccaccio in diesem Werk die Harpyien in dem Kapitel, in dem er von »*Herebus*« und seinen 21 Kindern spricht (*lib.* I, *cap.* 14).[296] Er hält dafür, daß dieser, Sohn des »*Demogorgo*« und der »*Terra*«, mit »*Tartarus*« identisch sei: »*Hunc ego arbitror unum et idem cum Tartaro, cum eum veteres omnes existimare videantur in remotissimis terre visceribus esse, et in eodem, uti de Tartaro diximus, suppliciis sontes puniri*«.[297] Darüber hätten die Alten, vorab Vergil, *Aen.* VI, viel geschrieben, und da er selbst später noch auf fast alles ausführlicher eingehe, könne er sich kurz fassen; er begnügt sich (Vergil folgend) mit einer Aufzählung von schrecklich anzusehenden Monstren, die es »*in faucibus (Tartari)*« gibt. Da erscheinen dann die Harpyien in Gesellschaft u. a. von Kentauren, Scylla, Briareos (Aigaion) der Lernaischen Schlange (Hydra), »der mit Flammen bewaffneten Chimera« und der Gorgonen, des Gerion und des Cerberus.[298] — Auch die nächste Erwähnung der Harpyien — *lib.* III, *cap.* 6[299] — bleibt im Allgemeinen und bringt wenig, was nicht längst (zumal Dank Servius[300]) bekannt gewesen war. Harpyien sind mit den Furien identisch; diese drei Kinder des *Acheron* und der *Nox*[301] werden in der *Unterwelt canes (Iovis)*, auf der Erde *Furiae, apud Superos* jedoch

---

293 E b d.

294 E b d.

295 E b d.

296 V i n c e n z o R o m a n o, *Giovanni Boccaccio, Genealogie deorum gentilium libri*, Bd. 1, Bari 1951 (Scrittori d'Italia, N. 200), S. 43.14ff.

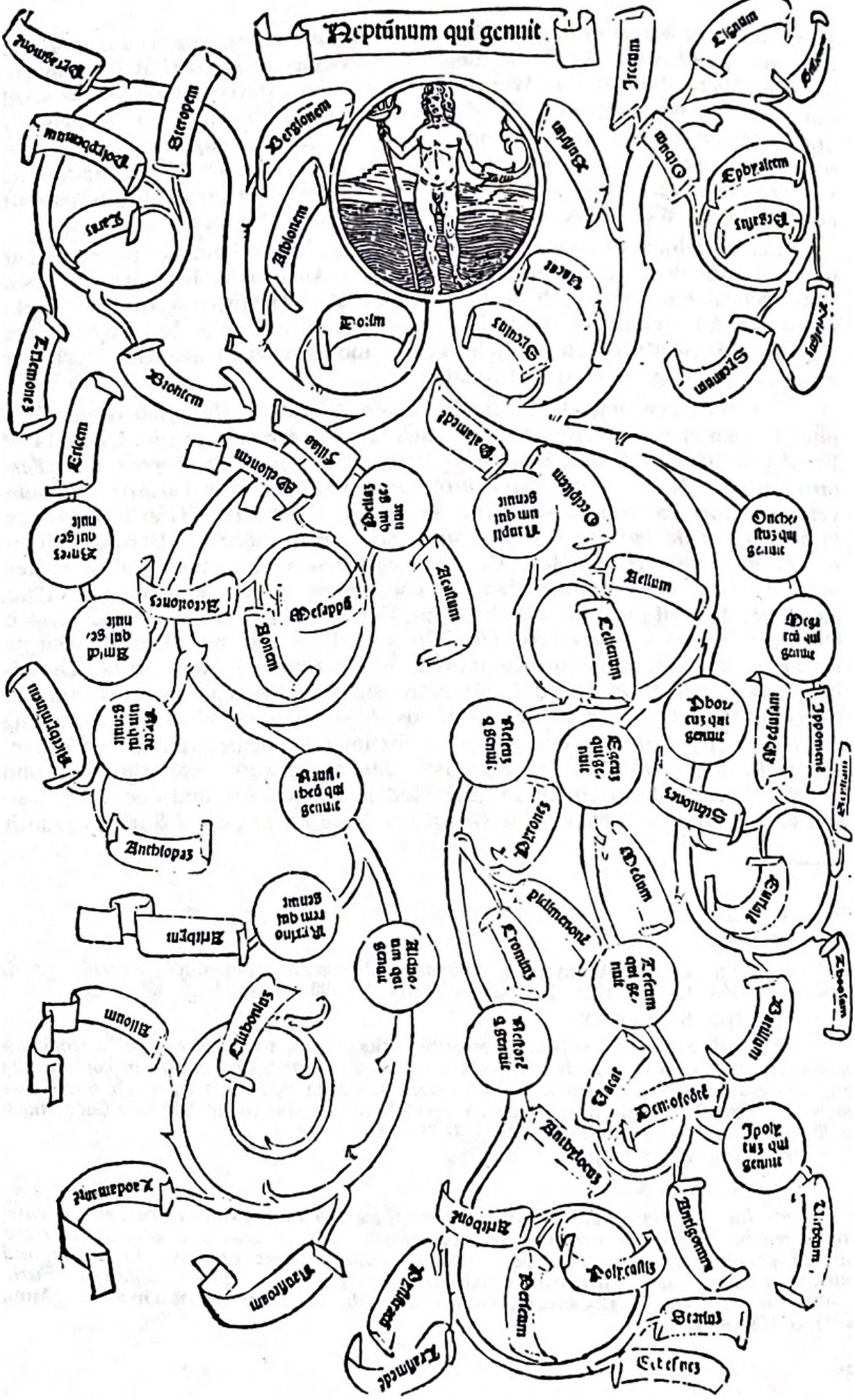
297 E b d. S. 43.16—19.

298 E b d. S. 43.22f. — Später erläutert Boccaccio, man habe jene Schreckensgestalten im Vorhofe des *Erebos* als »*causas exteriores, per quas introrsum illa suplicia causantur*«, verstehen wollen; weit besseren Sinn hat es, nach seiner Ansicht, sie umgekehrt als diejenigen zu verstehen, die von innen her begründet nach außen in Erscheinung treten (e b d. S. 44.31—35).

299 E b d. S. 127.7—129.4.

300 S. oben S. 5—7.

301 »*Ratio videtur talis. Non succedentibus pro votis rebus et ratione cedente, ut perturbatio mentis oriatur, de necessitate videtur que non absque cecitate iudicii perseverat, et ex perseveratione fit maior, donec erumpat in actum, qui absque ratione factus furiosus appareat necesse est; et sic ex Acheronte Furie nacsuntur et Nocte*« (Boccaccio, *Genealogie lib. III, cap. 6:* R o m a n o [Anm. 293], S. 128.4—9).


Neptūnum qui genuit.

Dire genannt,[302] letzteres »*a levitia maiorum in minores ad quam confestim evolat maiorum furor*«. Vögel nennt man sie »*a velocitate furoris, cum repente a mansuetudine in furorem erumpant homines. Arpye autem apud litorales a rapacitate dicuntur, tanto enim fervore litorales efferuntur in predam, ut in nullo discrepet a furore*«.[303] Pluto, dem Gott der Reichtümer, sind die Harpyien willfährig, erzeugt doch die ungezügelte Gier nach Gold oft Raserei, *perturbationes irasque et rixas*«.[304] Daß Harpyien Jupiter assistieren, ist nicht verwunderlich: als guter Richter bedarf er, soll die Autorität der Gesetze nicht verloren gehen, rasch handelnder Vollstrecker.[305]

In dem den Boreassöhnen »*Zethus*« und »*Calays*« gewidmeten Kap. 59 des vierten Buches gedenkt Boccaccio der Phineusgeschichte,[306] der Vertreibung der Harpyien bis zu den Inseln *Plotae*, wo Iris der Verfolgung Einhalt gebot und die Verfolger umkehrten, weshalb die Inseln später griechisch »*Strophades — latine conversio*« genannt wurden. Boccaccio erinnert sich, das gelesen zu haben und schätzt es als eine intugementale Erzählung ein, deren Sinn aufzudecken sei (»*quid autem habeant sub velamine fictiones, detegendum est*«). Es sind »*laudabiles actus*« durch die Boreassöhne bezeichnet; ihnen werden gegenübergestellt »*arpye fede volucres atque rapaces, quas ego mordaces avarorum curas et sollicitudines intelligo, a quibus ideo avaris surripi dicuntur dapes, quia dum talibus detinentur cogitationibus, avari in tam grandem sui oblivionem veniunt, ut etiam aliquando cibum sumere efficiantur immemores, seu dum auri cumulum augere satagunt, sibi ipsis cibos extenuant et sua miseria fedos faciant*«. (Die feinteilige Ausdeutung der einzelnen Motive der Phineus-Sage kann hier nur vereinfachend referiert werden). — An wieder anderer Stelle ist den Harpyien ein eigenes Kapitel gewidmet: *lib.* X, *cap.* 61 stellt sie Boccaccio als 31.—33.[307] Kinder Neptuns vor (vgl. Text-Abb. auf S. 52);[308] er folgt dabei Servius, den er nennt (und dem *Mythographus Vaticanus III* [s. oben S. 16], und befindet sich damit auch in Übereinstimmung mit dem »*Fulgentius metaforalis*«, so oben S. 49f.), räumt aber ein, man habe sie auch für Kinder des *Thaumas* und der *Electra* erachtet.[309] Das Aussehen der Harpyien habe Vergil beschrieben,[310] desgleichen ihren Wohnort, und von der Phineus-Geschiche sei bereits gehandelt.[311] Der Name *Harpyia* und die Harpyiennamen werden selbstverständlich nach Fulgentius erklärt und gedeutet.[312] Danach aber folgt: »*Esto aliter putem. Fures quippe more*

---

[302] E b d. S. 127.15—30,

[303] E b d. S. 128.23—29.

[304] E b d. S. 128.29—32.

[305] E b d. S. 128.32—35.

[306] E b d. S. 215.6—217.7. Zur Phineus—Geschichte s. auch *lib.* X, *cap.* 61, vgl. die folgende Anm.

[307] R o m a n o (Anm. 293), Bd. 2, Bari 1951 (Scrittori d'Italia, N. 201), S. 529.2—530.13.

[308] Die genealogischen Tafeln finden sich erstmals in dem vierten Druck der Genealogien: »*Genealogiae (Ioannis Boccatii) cum demonstrationibus in formis arborum designatis*«, Venedig 1494 (Nachdruck, ed. S t e p h e n O r g e l, New York usw. 1976 [A Garland Series. The Renaissance and the Gods]); danach die Text-Abb. (Bl. 72^{v}).

[309] R o m a n o (Anm. 307), S. 529.4—6.

[310] E b d. S. 529.6—14.

[311] E b d. S. 529.14—18.

[312] E b d. S. 529.21—30.

suo placidos mitesque se in conspectu hominum exhibent, ut hac possint arte ignaros fallere. Uncas autem raptores habere manus expositione non indiget. Quod ora illis sint pallida, nil aliud vult pretendere, quam fames assidua, insatiabilis appetitus habendi, qua miseri et in rapinam proni auguntur continue. Fedissima ventris proluvies raptorum est, in quantum ut plurimum rapinarum turpis est exitus. Itur enim ex rapinis in ludum substantiarum consumptorem omnium et miseriarum patrem. Itur in luxuriam lasciviarum et ociorum marcentium matrem. Itur in gula crapularum et egritudinem cloacam turpissimam et damnosam. Arbitror quidem has ad pyrratas avarissimos atque immanes homines spectare, eo quod litora inhabitent« (es folgen noch gleichsam quellenstatistische Hinweise auf »Homers Harpyie Thyella« [vgl. *Il.* VI, 346; XIII, 39; *Od.* V, 317] und des Leontius Harpyien-Interpretation,[313] die nicht welter erörtert sind). — Ein letztes Mal ist von den Harpyien an eher unerwarteter Stelle die Rede: bei der Aufzählung der Arbeiten des Hercules. Als deren siebte findet man dessen Sieg über die Stymphalischen Vögel *»Arpyias scilicet«*, genannt:[314] Hercules hat die — Harpyien getötet (s. oben S.000 und Abb. 15).

Boccaccios Zeugnis über die Harpyien ist das des belesenen Philologen. Er ist bemüht, die ihm erreichbaren Informationen antiker Autoren in sein System der Göttergenealogien so weit wie möglich zu integrieren, was bei der Unterschiedlichkeit, ja Widersprüchlichkeit der Meinungen naturgemäß keine in allen Einzelheiten stringente Darstellung zuließ.

Als letzter soll ein anonymer Mythograph aus einem m. W. unpublizierten Manuskript der Genter Rijksuniversiteit zu Wort kommen.[315] Sein *»Liber ymaginum deorum gentilium cum interpretationibus earundem«*, *inc. »'Sapiens animadvertet parabolam et interpretationem verba sapientium et enigmata eorum', Proverbiorum primo capitulo (vers. 6) et Ecclesiastici XLVII⁰ capitulo 'Salomon impletus est sapientia quasi flumen et longe divulgatum est nomen eius '« (vers. 16. 17)*, ist im cod. 12, einer illustrierten Handschrift aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, fol. 1r—13r, festgehalten. Die hier interessierenden Bemerkungen finden sich in dem von *»Pluto«* handelnden Kapitel (auf fol. 9r und 9v). Wie im Titel bereits angedeutet und eingangs genauer ausgeführt, geht es dem Autor ausdrücklich um den moralischen Sinn und die allegorische Bedeutung der *fabulae, »quia de litterali fabularum intellectu iam plurimi tractaverunt, scilicet Fulgentius, Alexander Neckam et Semius et alii nonnulli«* (fol. 1r). Harpyien nun waren Vögel mit Frauenantlitz und von größter Raubgier namens *»Aello, Occupite et Celeno«*. *»Fulgentius hic expont de harpe* (-o Hs.); *Harpie canes Iovis finguntur, quia ipse Furie dicuntur, unde etiam epulas dicuntur accipere, quod est Furiarum et inde a Varrone finguntur Furias pati.«* Es folgt die Erklärung der Harpyiennamen mit dem im voraus zu erwartenden, durch Umstellung des Fulgentiustextes nicht ungeschickt vorbereiteten Fazit, daß Harpyien Habgier und Raub bezeichneten *(»Sic igitur videtur per Harpias quod intelligitur avaricia et rapina«)* — womit der Autor die Aufgabe, die er sich stellte, erfüllt hat. Er gab sich damit aber nicht zufrieden, sondern kommt noch einmal auf den Vergleich Harpyien — Raub zurück. Harpyien werden, wie gesagt, für *»virgines«* erachtet,

---

[313] Ebd. S. 529.30—530.13.

[314] *Lib.* XIII, *cap.* 1(ebd. S. 634.8—11).

[315] Die Kenntnis der Handschrift vedranke ich einem Hinweis von Bernhard Bischoff, München.

quia rapinam comitatur sterilitate(-is, Hs.) *et paupertate(-is,* Hs.), *quia ut comuniter qui aliena rapiunt virgines, id est steriles et pauperes efficiuntur«* (fol. 9ᵛ). Das belegt »*Ecclesiasticus 4*« (=*Prov 11,24*): »*Alii rapiunt non sua et semper in egestate sunt*«. Drei Harpyien gibt es, weil es auch drei Arten des Raubes gibt: den von Tyrannen »*publice*« begangenen, den »*occulte per usurarios*« sowie den »*fraudulenter per exactores et ballivos*« ausgeführten. Weshalb denn auch der Raub der Harpyien etwas mit dem Bären gemeinsam hat, der — nach *Dan* 7,5 — drei Zahnreihen in seinem Munde hat. Die durch Bibelzitate »abgesicherte« Auslegung verbleibt im traditionellen Interpretationsrahmen, unterscheidet sich jedoch vom nun schon Gewohnten: es wird jede der drei Harpyien als *signum* für die Korruption von einem der drei *partes ethicae* ausgegeben.[316]

Was die Autoren des 14. Jahrhunderts über die »alte« Harpyie mitteilten — von denen des 15. Jahrhunderts wurde nur einer zitiert, der nicht verdächtigt werden kann, zu den Repräsentanten des Humanismus der Renaissance zu gehören, auf deren Darlegungen in diesem Rahmen nicht einzugehen ist —, läßt sich nur teilweise in knappe Formeln fassen. Was die gestalthafte Erscheinung der Harpyien betrifft, sind sie fast alle einer Meinung: die findet man bei Vergil mit hinlänglicher Genauigkeit beschrieben; diese Überzeugung schließt nicht aus, daß — wie Dante bezeugt — Repetitionen von Vergils Beschreibung so ausfielen, daß sie Auflockerungen von dessen »Kanon« ermöglichten. Eine zweite Konstante ist die Erklärung des Namens *Harpyia* und die der Harpyien-Eigennamen, die man weithin für unerläßlich hielt: hier liefert weiterhin Fulgentius (oder einer seiner Nachschreiber) das Vokabular. Auch über die Phineus-Sage, die mehr als früher zu einläßlicher Betrachtung und Analyse Anlaß gegeben hat, und über die Rolle, die Harpyien in ihr spielten, ist man sich ziemlich einig, sowohl über ihren historischen Ablauf als auch über ihre Interpretation. Die hin und wieder geäußerte Ansicht, Hercules habe die Harpyien mit seinen Pfeilen getötet, beruht auf der Identifizierung der Harpyien mit den Stymphalischen Vögeln. Und mit größerer Anschaulichkeit wurde vom Wohnort der Harpyien gesprochen: Dante wies ihnen in der Hölle einen genau bestimmten Ort zu, wo sie und die grausamen Hunde — man wird an die Formulierung »*canes Iovis*« gemahnt — hausen; Harpyien werden als Bewohner des von Pluto beherrschten Reiches registriert.

In der allegorischen Ausdeutung überwiegen die Interpretationen als Bild der Habgier und des Raubes sowie der diesen innewohnenden Eigenschaften oder durch sie hervorgerufenen Taten. Die charakterischen Begriffe sind *avaritia* und *rapina,* ferner *cupiditas* und *concupiscentia,* ungezügelte Gier sowohl nach Speise als auch nach Reichtümern. Als Räuberinnen rasch handelnd, bezeichnen sie *rapacitas* und *velocitas,* und Folge ihres Tuns ist Zwietracht *(discordia)* und unversehens ausbrechende Raserei *(furor).* Aber Harpyien konnten auch als Ausführende strafender Gerechtigkeit eingeschätzt werden. Dieser bisher allein aus der Phineus-Geschichte hergeleitete Gesichtspunkt erlangte durch Dante (und seine Kommentatoren) bis dahin unbekann-

[316] Die Benennungen der »*partes*« wechseln (soferen nicht die vier Kardinaltugenden als solche ausgegeben wurden): *publica, politica — privata, solitaria — oeconomica, familiaris, domestica;* oder ähnlich. Zu prüfen wäre auch, ob nicht auf die meist aus *ethica, politica* und *oeconomia* bestehende Trias der *philosophia practica (practica actualis, moralis usw.)* Bezug genommen wurde.

tes Gewicht. Auch die positive Auslegung der Harpyien im »*Fulgentius metaforalis*« knüpft letztlich an ihn an: das Treiben der »Vögel« dient der Wahrheitsfindung, wozu Intelligenz vonnöten ist; die Harpyien repräsentieren drei Eigenschaften der *intelligentia*, die ihrerseits Teil der Klugheit *(prudentia)* ist.

V.

Die bildlichen Darstellungen von Harpyien aus dem Mittelalter (und dem Beginn der Neuzeit, s. unten S. 68) stehen den zeitgenössischen literarischen Zeugnissen an Vielfältigkeit nicht nach, beinahe übertreffen sie in dieser Hinsicht noch die Texte. Aus diesen ging hervor, daß man sich von der Gestalt der Harpyien recht unterschiedliche Vorstellungen machte: Vergils »klassische« Beschreibung der Harpyiengestalt, auf die man immer wieder zurückkam, und die in der langen Version des »*Bestiaire*« des Petrus von Beauvais trennen Welten. Derartig dezidierte Informationen sind indessen eher die Ausnahme. Oft, nur allzu oft blieben die Auskünfte über das Aussehen von Harpyien vage: man nannte sie einen Vogel mit menschlichem Antlitz (hin und wieder nur so und nicht einmal bei ihrem »Vogel«-Namen), was der Phantasie derer, die Harpyien wiederzugeben hatten, ziemlich großen Spielraum ließ; den konnten sie ausschöpfen, ohne sogleich gegen den vorgegebenen Text zu verstoßen. Außerdem besitzt — nach aller Erfahrung — die Darstellung von Mischwesen ohnedies eine recht große Variationsbreite: Da das angetroffene bildliche *exemplum* nicht durch Naturanschauung überprüfbar war, scheint man es vielfach als relativ unverbindlich eingeschätzt und geglaubt zu haben man sei zu gleichsam spielerischer Abwandlung, einem Fortspinnen des figuralen Erscheinungsbildes durchaus berechtigt.

Die Folge all dessen — und hier entsteht ein kunsthistorisches Dilemma — ist, daß es kaum griffige Kriterien gibt, nach denen man eine angetroffene Darstellung — sofern sie nicht anderweitig als Harpyienbild beglaubigt ist — aufgrund der Autopsie als Harpyie ausgeben darf. Gegen diesen Bankrott der Autopsie ist auch jegliches Aufgebot von Quellenzitaten machtlos: selbst wenn dadurch eine gewisse Koinzidenz von Wort und Bild (mehr oder weniger) plausibel gemacht werden sollte, so stehen doch einer wirklich »zwingenden Beweisführung« immer noch so viel Unwägbarkeiten entgegen, daß von einer solchen schlechterdings nicht gesprochen werden kann. Man sieht sich einem m. W. bisher nie durchdachten Problem gegenüber: ist hier wenn überhaupt, Identifizierung nur dann möglich, wenn diese auf Grund der *inhaltlichen* Stimmigkeit im Rahmen des Kontexts erweisbar oder wenigstens wahrscheinlich zu machen ist? Inhaltliche Aussage, nicht gestalthafte Erscheimung entscheiden über die namentliche Benenunng. (Es ist wohl müßig, hervorzuheben, daß diese Problematik das movens zu diesem Beitrag war).

Es ergibt sich daraus die Konsequenz, hier nur solche Harpyiendarstellungen zu betrachten, die durch Beischrift oder Kontext *eindeutig* als solche bestimmbar sind. Auch wenn durch dieses restriktive Verfahren zunächt die Variationsbreite der Harpyiendarstellung geringer erscheint als sie es gewesen sein dürfte, ist im Folgenden davon abgesehen, eine Musterung der in der einschlägigen Literatur als Harpyien vorgestellten Darstellungen vorzunehmen; denn das liefe auf ein den Leser ermüdendes, den Verfasser strapazierendes Registrieren von leider allzu oft unberechtigten, häufig unbeweisbaren,

manchmal erwägenswerten Benennungen[317] hinaus. Das möge eine »*cura posterior*« bleiben.

Nach allem, was man derzeit weiß, kann davon ausgegangen werden, daß es in der Antike keine fest umrissene Typik der Harpyiengestalt gab[318] und nicht viele Anlässe, Harpyien darzustellen. Mochten sie bei den Griechen immerhin eine gewisse Aufmerksamkeit auf sich ziehen — bei den nicht zur See fahrenden Römern, die einer Erklärung der launischen Winde durch den Mythos nicht bedurften, waren sie — trotz Vergil eher eine »Materie«, aus der man Metaphern schmiedete, aus der man für etymologische und arithmologische Betrachtungen Nutzen zog, aus der man Überlegungen über die Göttergenealogien speiste. Doch auch im griechisch-byzantinischen Osten war im Mittelalter die Vorstellung von Harpyien blaß geworden. Nur sehr selten ist sie überhaupt noch im Bilde faßbar[319] und trägt die Merkmale verharmlosender Schilderung (wenn man will: der Deformation). Das dokumentieren die im 11. Jahrhundert entstandenen einschlägigen Darstellungen im cod. gr. 479 der Biblioteca Marciana in Venedig,[320] Illustrationen zu Ps.-Oppian, *Cynegetica* II, 617—628.[321] Die erste der beiden hier interessierenden Miniaturen (fol. 39^{r}, Abb. 1) zeigt den mit fünf Gefährten[322] zu Tisch sitzenden Phineus, den drei Flügelwesen bedrängen: eines nähert sich ihm von rechts, zwei andere fliegen von rechts und links oben herzu und schicken sich an, ihm die volle Schüssel zu rauben. Die Flügelwesen haben Größe und Gestalt von Menschen und große Rückenflügel, sie unterscheiden sich in nichts von gleichzeitigen Engelsdarstellungen. Vom widerlichen Treiben der Harpyien und deren literarisch fixierter Gestalt fehlt jede Andeutung; selbst der Raub des Mahles ist nur auf Grund der Phineussage mehr in das Bildhinein- als aus ihm herauszulesen. Es bietet übrigens auch der illustrierte Text keine Handhabe, den Vorgang besser zu verstehen. Das gilt gleichermaßen für das folgende Bild (fol. 39^{v}, Abb. 2) und war einer der Gründe, in den Miniaturen Repliken von Illustrationen zur »*Bibliotheca*« des Apollodorus (zu I, 9, 21)[323] zu vermuten,[324] die ihrerseits solchen zur »*Argonautica*« des Apollonius Rhodius (zu II, 178ff.)[325] verpflichtet sind. Das zweite Bild zeigt die Vertreibung der Harpyien durch die Boreassöhne Zetes und Kalais: da verfolgen — so müßte ein unbefangener Betrachter das Dargestellte wohl beschreiben — zwei gerü-

---

[317] Wie die von Fray Juste Perez de Urbel, *El claustro de Silos*, Burgos 1955, Abb. a. S. 144, 145 und 252. Ein Beispiel in Deutschland ist das »Harpyienkapitell« im südlichen Seitenschiff der ehemaligen Pfarrkirche St. Martin in Treysa, Hessen (Baubeginn im Anfang des 13. Jahrhunderts).

[318] Roscher (Anm. 2), Sp. 1846f.

[319] Kurt Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951 (Studies in Manuscript Illumination), kennt keine anderen mittelalterlichen Darstellungen als die im Folgenden genannten in der Venezianer Handschrift und die in einer ins 15. Jahrhundert zu datierenden Kopie in Paris, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 2736 (vgl. ebd. S. 94).

[320] Ebd. S. 125—127 und 143f.; Taf. XLI, Abb. 147f.

[321] ed. A. W. Mair, *Oppian. Colluthus. Tryphiodorus*, London und New York 1928 (The Loeb Classical Library), S. 110.

[322] Weitzmann (Anm. 319, S. 125) hält es für höchstwahrscheinlich, daß man in ihnen die Boreassöhne, die Dioskuren und Jason zu sehen habe.

[323] James George Frazer, *Apollodorus*, Bd. 1, London und New York 1921 (The Loeb Classical Library), S. 102 ff.

[324] Weitzmann (Anm. 319), S. 126f. und 143ff.

[325] ed. R. C. Seaton, *Apollonius Rhodius, The Argonautica*, London und New York 1919 (The Loeb Classical Library), S. 114ff.

stete bärtige Engel zwei andere, die unbärtig, ungerüstet sind, lange Kleider tragen und beschuht sind. Daß sich solche angelophile Verwandlung des Harpyienbildes von dem im Mittelalter in der Schule vermittelten weit entfernt hat, liegt offen zu Tage.

Im Abendland wurde zwar, wie dargelegt, die Phineussage immer wieder nacherzählt, doch war bisher nur eine einzige bildliche Wiedergabe von ihr zu ermitteln (Abb. 15, siehe unten S. 65).[325a]

Aus der Zeit vor 1200 könnte ich, sieht man von Illustrationen zu Vergils »*Aeneis*« einmal ab (wie sie sich z. B. im »*Vergilius Vaticanus*« finden[325b]), keine einzige (im Sinne des oben Gesagten »sichere« Harpyiendarstellung nennen. Erst von dem Zeitpunkt an, zu dem das so radikal neue Bild von der von Natur aus grausamen und ihre Grausamkeit (Natur) später betrauernden Harpyie etabliert war, mehren sich die Darstellungen. Sie finden sich, wie nicht anders zu erwarten, zuerst in den Illustrationen zu eben jenen Texten, in denen die »neue« Harpyie beschrieben wird.

Diese sind — wie oben dargelegt — in zwei Gruppen zu unterscheiden: in der einen wird die tradierte Ansicht über das Aussehen von Harpyien nicht (oder jedenfalls nicht grundsätzlich) in Zweifel gezogen, in der anderen ein bis dahin unerhörtes Bild von der Gestalt der Harpyien entworfen. Zur zweiten Gruppe gehört die Harpyienbeschreibung in der erweiterten Fassung des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais (s. oben, S. 18f). Von der kennt man derzeit vier Handschriften, und drei von ihnen sind illustriert.[326] Die älteste unter ihnen ist der 1245 datierte cod. 3516 der Pariser Bibliothèque de l'Arsénal (fol. 201', Abb. 3; s. oben S. 18). Hier begegnet man einer Harpyiendarstellung, die so aussieht, wie im Texte beschrieben: die Harpyie hat einen Löwenkörper, einen Pferdeschweif, auf dem Rücken große Flügel und eine Art Menschenkopf; sie steht auf einem am Boden liegenden bärtigen Manne und blickt, nachdem sie ihr Spiegelbild gesehen hat, »klagend« empor — man mag sich an einen den Mond verbellenden Hund erinnert fühlen. Wer würde dieses Mischwesen Harpyie benannt haben, wäre es nicht als bildliche *capitulatio* einem Text vorangestellt, der »*de arpia*« handelt?

Wie häufig solche Harpyiendarstellungen waren, kann derzeit nicht einmal vermutet werden. Zwar wüßte ich im Augenblick keine der Beschreibung der Harpyiengestalt in jener »*Bestiaire*«-Version analoge zu nennen, doch gibt es einige Anhaltspunkete dafür, daß Harpyiendarstellungen dieses Typs nicht auf die Illustration des »*Bestiaire*« beschränkt geblieben waren. Man findet sie selbst dort, wo im Text die Harpyie als »*avis habens faciem humanam*« ausgegeben worden war. Das hat zum Beispiel Illustratoren des »*Ety-*

[325a] Hier sind Ergänzungen zu erhoffen. Sie sollten allerdings stringenter sein als die mit großem Vorbehalt geäußerte Benennung einer Darstellung im Palazzo Chiaramonte in Palermo: wenn da tatsächlich »*il mito delle Arpie*« dargestellt sein sollte (so fragweise Ettore Gabrici und Ezio Levi, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Mailand und Rom 1932 [Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo, Supplemento agli Atti N. 1], S. 114f., Taf. LXXVf.), ergäben sich für die Harpyien-Ikonographie geradezu unabsehbare Weiterungen: man müßte, wäre die Darstellung in Palermo exemplarisch, jede der unzähligen »Drachen« — Abbildungen überprüfen, ob sie nicht als Harpyie gemeint sei.

[325b] Vgl. J. de Wit, *Die Miniaturen des »Vergilius Vaticanus«*, Amsterdam 1959, S. 104 und 106, pictura 33.

[326] McCulloch (Anm. 132), S. 62.

machia-Traktats (s. oben S. 33f.) nicht daran gehindert, Harpyien als geflügelte Vierfüßler auf dem Beutelärmel des modisch zugeschnittenen Kleides der »*Caritas*« abzubilden: so im Add. Ms. 15 692 der British Library in London[327] und in der nahe verwandten Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek cod. lat. 3003 auf fol. 52v[328] zu bestaunen (Abb. 8 und 9). Der an dieser Stelle erstmals vermerkte Zusammenhang[328a] zwischen diesen beiden illustrierten Handschriften wird bei anderer Gelegenheit zu erörtern und zu erklären sein.[329] Aus dieser Untersuchung sei hier nur das Nötigste referiert. Der Schreiber der Londoner Handschrift, die — unbekannt wann — vom dortigen (ebenfalls mit kolorierten Federzeichnungen ausgestatteten) Add. Ms. 15 693 getrennt wurde,[330] war Andreas Drutwin im Jahre 1438.[331] Von seiner Hand gibt es, was bislang unbemerkt blieb, noch andere Handschriften,[332] von denen eine, die u. a. das »*Speculum humanae salvationis*« enthält, am Ende des 19. Jahrhunderts möglicherweise noch am Ort, für den sie hergestellt wurde, angetroffen worden war: in der Bibliothek des Würzburger Franziskanerklosters (ms. I, 41).[333] Aus Würzburg stammt anscheinend auch cod. lat.

---

[327] Vgl. *Catalogue...* (Anm. 213).

[328] Vgl. Anm. 217.

[328a] Während der Drucklegung dieses Beitrags erschien ein Aufsatz, in dem der Zusammenhang zwischen den Illustrationen in den beiden Handschriften signalisiert wurde (Leonie von Wilckens, *Buchmalerei um 1410—40 in Heidelberg und in der Kurpfalz*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1980, S. 30—47, bes. S. 42—44), allerdings ohne weitere Handschriften des Andreas Drutwin zu berücksichtigen (s. im Folgenden) und mit neuerlicher Verzerrung des »*Lumen anime*« — »*Etymachia*« - Problems samt biographischen Fehlinformationen (so soll Matthias Farinator — vgl. Anm. 212 — ein »Wiener Karmelit« gewesen sein, der »um 1330« das »*Lumen anime*« verfaßt habe [sic!]). Auch ist leider der Verfasserin die Existenz einschlägiger Untersuchungen aus den 70-er Jahren entgangen (vgl. Michael W. Evans, *Personifications of the artes from Martianus Capella up to the End of the Fourteenth Century*, Ph. D. University of London. Faculty of Arts, 1970, S. 202ff. [masch.; nicht ganz frei von die Problematik verkürzenden Argumenten und Informationen]; Derselbe, *Allegorical Women and Practical Men: The Iconography of the »artes« Reconsidered*, in: Medieval Women, Edited by Derek Baker, Dedicated and Presented to Professor Rosalind M. T. Hill on the Occasion of Her Seventieth Birthday, Oxford 1978, S. 326).

[329] Der Schreiber Andreas Drutwin und die Illustrationen in seinen Codices.

[330] Vgl. *Catalogue...* (Anm. 213), S. 9f., auch Evans (Anm. 328a [1970]).

[331] »*Explicit Epymachia, id est spiritualis pungna per me Andream Drutwyn Anno Domini Millesimo Quadragintesimo Tricesimo octavo in die Sancti Valentini martiris*« (Subskription).

[332] Wenn auch M. W. Evans (Anm. 328a [1970]), S. 274 Anm. 38, vermeinte, es sei außer den beiden Add. Mss. der British Library »nothing further... known of Andreas Drutwyn« — er hielt sich da vermutlich an John W. Bradley, *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers, and Copyists*, Bd. 1, London 1887, S. 29of. (den er allerdings nicht zitierte). —n In seinen »*Bibliographischen Reisefrüchten*«, die er im »Centralblatt für Bibliothekswesen« 14, 1897, mitteilte, hatte F. Falk (S. 362) bereits auf eine Drutwin-Handschrift in der Bibliothek des Würzburger Franziskanerklosters hingewiesen und die Vermutung ausgesprochen, die Notiz »*Manuscripta Andreae Drutwyn quae in hoc volumine exstant*« verweise auf den Handschriftenbesitzer oder -schreiber »Drutwein«. Auf eine weitere Drutwin-Handschrift vom Jahre 1438 machte Franz Unterkircher aufmerksam: *Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1401 bis 1450*, Wien 1971 (Katalog der datierten Handschrifften in lateinischer Schrift in Österreich, Bd. 2), zu cod. 12 627 (2. Teil [Tafeln], Abb. 365). — Für frdl. gewährte Auskünfte danke ich Sigrid Krämer, München.

[333] Falk (Anm. 332).

3003 der Münchner Bayerischen Staatsbibliothek: Vorbesitzer war wohl der Würzburger Domherr Dieter von Venningen (gest. 1439);[334] die über Andechs an ihren heutigen Aufbewahrungsort gelangte Handschrift enthält das Wappen der Venningen (fol. 38r) und außer dem fragmentierten »*Etymachia*«-Traktat ein bebildertes »*Speculum humanae salvationis*«,[335] das sich von der Masse der Heilsspiegel-Handschriften durch Interpolationen aus einer »*Biblia pauperum*« der sog. München—Londoner Gruppe[336] unterscheidet. Falls man damit tatsächlich Würzburger(?) Buchmalerei aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf die Spur gekommen sein sollte, stellen sich sogleich weitere Fragen ein: wie kam die Kenntnis vom Harpyienbild der »*Bestiaire*«-Version im frühen 15. Jahrhundert dorthin? War sie etwa — wann und wo? — in eine Bildredaktion des »*Etymachia*«-Traktats überschrieben worden und für diese charakteristisch geblieben? (Ein Revisor des 18. Jahrhunderts, der sich mit diversen Eintragungen in der Londoner »*Etymachia*«-Handschrift verewigte, hat übrigens den Widerspruch zwischen Text und Bild [oder zwischen dem Bild und seiner Ansicht über das Aussehen von Harpyien?] gerügt und das Harpyienbild — durchgestrichen; vgl. Abb. 8.).

Ähnlich überraschend ist die Wiedergabe in den Frühdrucken von Konrad Megenbergs »*Buch der natur*« (s. oben S. 41f.), für die hier die in der von Anton Sorg in Augsburg 1482 gedruckten Ausgabe (H a i n Nr. 4085) einstehen möge (Abb. 18). Erneut ist die Harpyie als geflügelter Vierfüßler mit Menschenkopf vorgestellt; allerdings hat sie jetzt »Drachen«-Flügel, ähnlich denen von Fledermäusen (vgl. unten S. 68 und Abb. 23 und 27). Die Illustration verstößt auch hier gegen die Auskunft im Text. Woher kommt, so ist erneut zu fragen, die eigenartige Beständigkeit dieses Harpyientypus? Auf die Wirkung der »*Bestiaire*«-Version mag man sie kaum zurückführen; vermutlich ist mir ein weiterer kräftiger Überlieferungsstrang dieses Harpyen-Bildtyps entgangen.

Insgesamt blieben diese, an der Beschreibung Vergils gemessen, abnormen Harpyienbilder aber doch wohl Ausnahmen. Im gesichteten Denkmälerbestand, von dem aus anderweitig zu begründendem Anlaß die Illustrationen zum »*Liber de natura rerum*« des Thomas von Cantimpré zunächst ausgenommen wurden,[336a] überwiegen bei weitem Darstellungen der Harpyie als »Vogel«. Man stelle sich jedoch diese zu der »ersten« Gruppe zu zählenden Zeugnisse nur ja nicht zu ähnlich vor! Ein Ornithologe müßte schier verzweifeln ange-

---

[334] E d g a r B r e i t e n b a c h, *Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung*, Straßburg 1930 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 272), S. 12f.

[335] Vgl. J (u l e s) L u t z und P (a u l) P e r d r i z e t, *Speculum humanae salvationis. Texte critique. Traduction inédite de Jean Mielot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalment sur l'art alsacien du XIVe siècle*, T. I, Mülhausen 1907, S. XI Nr. 70, und Anm. 334.

[336] Zu dieser vgl. H e n r i k C o r n e l l, *Biblia pauperum*, Stockholm 1925, S. 107—110 und 300 ff. Sonst B r e i t e n b a c h (Anm. 334). und H a n n e l o r e K u n z, M a t e r i a l i e n *und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19, 20—26)*, Diss. phil. München 1980, S. 190 Nr. 112 (masch): »Süddeutschland, um 1400«.

[336a] Daß es sie gibt, sei angesichts des Fehlens jeglicher Untersuchungen über die Bebilderung des Werkes von Thomas de Cantrimpré hier ausdrücklich vermerkt! Als »frühes« Beispiel sei bei dieser Gelegenheit wenigstens die einschlägige Ilustration im ms. XIV A 15 (=cim. 2) der Prager Staatsbibliothek, fol. 64ra (gegen oder um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden), in einer Abbildung zitiert (Abb. 3a).

sichts so grundverschiedenen Körperbaus der abgebildeten Harpyien und müßte deren Wiedergaben auf mehrere Vogelarten verteilen. Nicht besser erginge es dem, der die Harpyien nach der Physiognomie ihrer »*facies humana*« zu klassifizieren trachtete. Über solchen subtile(re)n Unterscheidungen sollte allerdings nicht aus dem Auge verloren werden, daß es bei diesen Harpyiendarstellungen einen gewissen grundsätzlichen Konsens gibt. Die Abweichungen sind insgesamt von weit geringerem gegenständlichen Gewicht als diejenigen, auf Grund derer die Gruppeneinteilung vorgenommen wurde.

Um chronologisch vorzugehen, seien zunächst die *tabulae* des Palmbaumtraktats betrachtet. Deren älteste hat gute Aussichten, als der älteste *direkte* Überlieferungszeuge des Palmbaumtraktats klassifiziert zu werden. Die allen philologischen Ermittlungen entgangene *tabula* findet sich auf der Innenseite des Vorderdeckels einer Handschrift, die sich ehemals in der Bibliothek der Grafen Nostitz—Rhieneck in Prag befand und dort die Signatur ms. C. 35 hatte[337] (Abb. 4a und b).[338] Aus paläographischen Gründen ist sie um die Mitte des 13. Jahrhunderts oder wenig später zu datieren.[339] Hier erscheint die Harpyie als im Profil abgebildeter, mit den Flügeln schlagender Vogel mit Menschenkopf, den ein Nimbus(!) umgibt. Seine Physiognomie wird durch eine große Hakennase bestimmt. Ob man darin eine Interpretation des Textes durch das Bild sehen darf, bleibe dahingestellt; es wäre jedenfalls der Hinweis darauf, daß Juden den Tod Christi zu verantworten haben — in ihrer Grausamkeit mordeten sie den Gottessohn wie Harpyien den ersten Menschen, dessen sie ansichtig wurden — nicht ungewöhnlich und die Abwandlung der physiognomischen Typen durch Eintragungen von art- oder herkunftsbezeichnender Details in dieser Zeit auch nichts Ungewöhnliches.[340] Der Stoß des Harpyienvogels ähnelt einem Fischschwanz. Da das bei allen auf dieser *tabula* dargestellten Vögeln so ist, verbietet es sich, der plumpen Stilisierung des Zeichners tieferen Sinn zu unterlegen. Das nächstjüngere Beispiel für die bildliche Wiedergabe des Palmbaumtraktats, das mir bekannt wurde, ist gut anderthalb Jahrhunderte jünger und findet sich auf fol. 26^{r} im cod. 1404 der Biblioteca Casanatense in Rom[341] (Abb. 5a und b), dessen Illustrationen man — ohne daß damit das letzte Wort gesprochen sein dürfte — als Erzeugnisse eines rheinfränkischen Skriptoriums ansah und überraschend genau in die Jahre 1409—1411 zu datieren vorschlug.[342] Gezeigt wird hier nun wirklich ein Palmbaum mit sieben Zweigen, deren jeder in einer Blüte endigt, und auf dieser sitzt jeweils ein Vogel. Auf dem mittleren Zweige blüht eine Rose, und

---

[337] Josef Vitězslav Šimák, *Die Handschriften der Graf Nostitzschen Majoratsbibliothek in Prag*, Prag 1910, S. 60f. Nr. 124.

[338] Foto Marburg 73 277.

[339] Lt. freundlicher Mitteilung von Bernhard Bischoff, München.

[340] Vgl. — auch wenn man gern den grundsätzlichen Vorbehalten beipflichtet, die O. G. Oexle vorgetragen hat (»Bildliche Memorialzeugnisse«: *Memoria*. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, Münster i. W. 1980) — noch immer Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3, 1939, S. 227—354 (und nachfolgende Veröffentlichungen desselben Autors zum gleichen Themenkomplex).

[341] Vgl. Anm. 152.

[342] Leonie von Wilckens, *Regensburg und Nürnberg an der Wende des 14. zum 15. Jahrhunderts*. Zur Bestimmung von Wirkteppchen und Buchmalerei, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1973, S. 57—79, bes. S. 59—61, sowie Dieselbe (Anm. 328a), S. 39f. (jetzt: «um 1410—1415«).

auf ihr sitzt, mit den Flügeln schlagend, eine »*arpia*« (so die Beischrift). Ihr Körperbau gleicht dem von Greifvögeln: sie hat lange ausgefächerte Steuerfedern. Ihr Menschenkopf ist dem von Vögeln anverwandelt: Nase und Mund sind zu einem langen, leicht gekrümmten Schnabel zusammengewachsen. Ist auch — nach derzeitigem Kenntnisstand — solche Abbildung der Harpyie in Zusammenhang mit dem Palmbaumtraktat eine Ausnahme (später, in den Frühdrucken, begegnet man einem anderen Gestalttypus: Abb. 6, s. unten), so ist doch der Bildtypus nicht singulär geblieben. Man begegnet ihm z. B. in den Illustrationen zum »*Etymachia*«-Traktat wieder (vgl. Abb. 12), womit erneut eine überlieferungsgeschichtliche Konstanz von Bildtypen deutlich zu werden scheint, die vom literarischen Kontext unabhängig ist und gleichsam als »eigene« Größe in ganz unterschiedliche Zusammenhänge konvertierbar war. Von der Aufklärung der dabei wirksamen Modalitäten sind wir leider noch weit entfernt.

Das können gerade die Illustrationen zum Palmbaumtraktat dartun. Deren dritte und jüngste hier vorgestellte zeigt ein Holzschnitt, der dem Erstdruck des Traktats durch Johann Zainer in Ulm vorangestellt ist (Abb. 6).[343] »*Der balmo boum*« hat botanisch mit einer Palme denkbar wenige Gemeinsamkeiten, er unterscheidet sich in nichts von einem Laubbaum: seine Äste endigen in Blüten, auf denen ein Vogel steht, links unten der Phönix, der aus seinem brennenden Nest auffliegt und als einziger der Vögel seine Flügel ausbreitet, und rechts unten der radschlagende Pfau. Da man die Abfolge der im Palmbaumtraktat genannten Vögel kennt, steht fest, daß man diese Darstellung gegen den Uhrzeigersinn von rechts unten fortlaufend nach links unten zu lesen hat. Dadurch wird, nach der schon in der römischen Handschrift zu beobachtenden Zwangsläufigkeit, auch hier die Harpyie zum »Vogel, der zu höchst sitzt«. Den nicht eben seltenen Verfechtern der Auffassung, man habe Baumschemata *a priori* morphologisch zu lesen, müßte er dann inhaltlich als »Höhepunkt«, als Bekrönung, gelten. Davon kann natürlich keine Rede sein; denn solche Lesart war im Mittelalter nur eine unter anderen und keineswegs die Norm.[344] Wenn die Harpyie in der Baumkrone sitzt, höher als die anderen Vögel des im Palmbaumtraktat aufgebotenen Septenars, so weist es jener durchaus keine Suprematie zu. (Wie verführeirisch »naheliegend« wäre es gewesen, der Tatsache eingedenk, daß die Harpyie inzwischen zum Attribut der »*Caritas*« aufgestiegen war und diese nach *I Cor* 13,13 ja die höchste der theologischen Tugenden ist, die Position der Harpyie in den Darstellungen des 15. Jahrhunderts inhaltlich zu gewichten!) Im Holzschnitt des Palmbaumtraktats aus dem Frühdruck ist im übrigen die Harpyie von recht kleiner Gestalt, kleiner als Pfau und Schwan, kleiner gar als der Wiedehopf, doch von kräftiger, gedrungener Gestalt. Sie hat Schenkelgefieder, aber keine Steuerfedern, und einen Kinderkopf.

---

[343] »Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi«, Ulm (Johann Zainer) um 1482, vgl. Am. 171.

[344] Die verschiedenen »Lesarten« bezeugen — neben den genannten Wiedergaben des Palmbaumtraktats — z. B. Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 9220, fol. 1ᵛ (Arthur Långfors, *Notice du manuscrit français 9220 de la Bibl. nat.*, in: Romania 54, 1928, S. 413—426), ein Holzschnitt zu Geiler von Keiserberg, *Ein heilsame lere kund predig*, o. O. 1490 (Emil Reicke, *Magister und Scholaren. Illustrierte Geschichte des Unterrichtswesens*, Leipzig 1901 [Nachdruck Düsseldorf und Köln ²1976], S. 58 Abb. 49) usw.

Die meisten der mir zu Gesicht gekommenen Harpyienbilder in Handschriften des »*Etymachia*«-Traktats — nur ein kleinerer Teil des noch Vorhandenen — gleichen im Bildtypus denen der *tabulae* und der Illustration der Palmbaumallegorie. Aber das war nicht von Anfang an so. In der Vorauer Handschrift (s. oben S. 33), die vielleicht das Urbild ist oder jedenfalls diesem zeitlich näher steht als jede andere, ist das Harpyienbild nahezu bis zur völligen Unerkennbarkeit reduziert: es besteht aus einem Menschenkopf (Männerkopf?), der auch angesichts des Originals kaum recht lesbar ist (Abb. 7). Auf keinen Fall wäre das Gemeinte auf Grund dieser Abbildung, nähme man diese für sich, erahnbar, geschweige denn benennbar; man hat eine in der gestalthaften Erscheinung drastisch verkürzte Wiedergabe vor Augen, in der nur festgehalten ist, worauf es ankommt: auf den Menschenkopf. Wer aber würde von sich aus die Wiedergabe eines am Halse abgeschnittenen Menschenkopfes zu einer Harpyie »ergänzen«? Solches Ausweichen vor dem im Figuralen liegenden Problem wurde später korrigiert. Wann und wo die es abschwächende Korrektur erfolgte, läßt sich beim derzeitigen Stand der Ermittlungen weder sagen, nicht einmal vermuten. Man kann nur, weitere Nachforschungen provozierend, sagen, daß es in den Illustrationen zum »*Etymachia*«-Traktat, die im 15. Jahrhundert — in großer Zahl — entstanden, keine gleichermaßen »unvollständigen« Harpyienbilder mehr gibt wie in dem Vorauer Codex. Jetzt ist überall die Harpyie zum Mischwesen ergänzt, teils zum Vierfüßler, in der Regel aber zum »Vogel«. Die Norm scheinen Wiedergraben wie die im cod. germ. 3974 der Bayerischen Staatsbibliothek in München[345] (fol. 82^{r}, Abb. 11a und b) und im Holzschnitt des 1474 von Johannes Bämler in Augsburg herausgebrachten Druckes (Bl. 20^{v}, Abb. 12)[346] gewesen zu sein.

Man sollte die Frage nach der Typenzugehörigkeit der Harpyienbilder in den Illustrationen des »*Etymachia*«-Traktats nicht abtrennen von derjenigen nach dem Bildtypus der »*Caritas*«. Aus den bereits genannten Darstellungen geht hervor, daß es wenigstens zwei verschiedene Konzeptionen gibt, die auf ihrem Tiersymbol reitende »*Caritas*« (Abb. 7, 10—12) und die stehende (Abb. 8f.). Dazu ist anzumerken, daß diese Unterscheidung nicht grundsätzlich für jeweils alle Personifikationen einer »*Etymachia*«-Handschrift zutrifft: in der Londoner sind z. B. außer »*Caritas*« nur noch zwei Tugenden stehend wiedergegeben, die übrigen aber, wie alle Laster, reitend. Bei der stehenden »*Caritas*« ist die Harpyie dem Gewand appliziert, wie zuerst bei der Vorauer Reiterin. Bei den reitenden »*Caritas*«-Personifikationen ist die Harpyie teils ebenfalls *in tunica* abgebildet — so z. B. als menschenköpfiger Vogel auf der Brust des Kleides von *Caritas* (London, Wellcome Historical Medical Library, ms. 49[346a], fol. 55ra, Abb. 9a) —, teils und anscheinend häufiger jedoch das Bild der an einer Lanze befestigten Fahne, die meist »*Caritas*« selbst hält (Abb. 11 und 12), ausnahmsweise ihr Knappe (Abb. 10 a und b).[347] Hier ist die

---

[345] Vgl. Anm. 218.

[346] Vgl. S. 33f. sowie die Anm. 212 und 219.

[346a] Vgl. S. A. J. Moorat, *Catalogue of Western Manuscripts on Medicine and Science in the Wellcome Historical Medical Library, I: Manuscripts Written Before 1650 A. D.*, London 1962, S. 32—37, bes. S. 36.

[347] München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 3974, fol., 82^{r}. — Durch Beischrift ist der Knappe als »Personifikation« der »*Pietas*« ausgewiesen. Was es damit auf sich hat, wird erst erkennbar, wenn man berücksichtigt, daß *alle* der sieben Tugenden, die im »*Etymachia*« - Traktat gegen die Laster anreiten, solche

Harpyie stets ein Vogel; in der Charakterisierung des Menschenantlitzes, das manchmal der Physiognomie von Vögeln angeglichen ist (Abb. 0000), scheint man sich zu aller Freiheit für berechtigt gehalten zu haben. Auffällig ist es jedoch, daß Anspielungen auf das jungfräuliche Aussehen kaum vorkommen.

Während im Kontext des Palmbaum- und des »*Etymachia*«-Traktats keine Gelegenheit bestand, das Verhalten der »neuen« Harpyie, ihren Mord und dessen Folgen, im Bilde zu schildern, findet man dies in den Illustrationen zu den »*Concordantiae caritatis*« zum Bildprogramm gemacht (Abb. 13b und 14). In kontinuierlicher Darstellung sind drei Begebenheiten aus dem Leben einer Harpyie wiedergegeben: links sitzt sie, ein großer menschenköpfiger Vogel mit unverkennbar besonders hervorgehobenen mörderischen Krallen, auf einem auf der Erde liegenden nackten Menschen; rechts betrachtet sie ihr Spiegelbild im Wasser; in der Mitte ist die tote Harpyie dargestellt: sie liegt rücklings auf dem Boden und hat die mit langen Krallen bewehrten Vogelbeine starr in die Luft gestreckt. Die kombinierte Wiedergabe dieser drei Episoden, die hier anscheinend zuerst zu belegen ist, kommt über das Mittelalter hinaus vor (vgl. Abb. 40). Auf den ersten Blick könnte es scheinen, daß mit der Illustration zum »*Fulgentius metaforalis*« im cod. Pal. 1066 der Biblioteca Apostolica Vaticana (fol. 222^{v}, Abb. 16)[348] Ähnliches bedeutet werden solle. Der um 1420 tätige deutsche Illustrator bildete zur Rechten Neptuns drei Harpyien ab, deren Körper am ehesten demjenigen von Gänsen vergleichbar sind, die jedoch keine Schwimmfüße, sondern übergoße Sitzfüße haben (wie Falken) und — Frauenköpfe. Jede hat eine kleine Pfütze (?) vor sich, aus der die mittlere zu trinken scheint. Aber es wird hier nicht auf die Vorstellungen von der »neuen« Harpyie angespielt (von der im Text ja auch nicht die Rede ist); vielmehr sind die drei Harpyien Aello, Celeno und Occipite vorgestellt, und ihre Haltungen sollen wohl die Charakterisierungen unterstreichen, die John Ridewall von ihnen gab.[348a]

Andere Möglichkeiten, die »neue« Harpyie im Bilde zu apostrophieren, bot die Abbildung eines toten Menschen unter der Fußtrittgebärde der »siegreichen« Harpyie (Abb. 10[349]) und, weniger eindeutig, die »Inszenierung« ihrer Mordwaffen.

Außer bildlicher Erzählfreudigkeit gibt es wenige ikonographische Unterscheidungsmöglichkeiten zwischen der »alten«, der »neuen« und Dantes Harpyie; allenfalls der Frauenkopf scheint mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit darauf hinzudeuten, daß mit der Wiedergabe die »alte« Harpyie gemeint ist. Mit der künstlerischen Erzählfreude ist es leider auch bei deren Darstellung nicht weit her. Die Phineus-Geschichte ist mir bisher nur in

---

Knappen haben (vgl. auch Karl-August Wirth, *Art. »Enthaltsamkeit«*, in: RDK Bd. 5, Lieferung 54, Stuttgart 1961, Sp. Abb. 5: *Abstinentia — Intellectus)* —, was m. W. in der »*Enymachia*« - Überlieferung eine sehr seltene Variante ist. Sie sind stets gleich gestaltet; ihre Namen sind die der sieben Gaben des Hl. Geistes (*Is* 11, 1—3). Über den Zusammenhang zwischen diesen und Tugenden in der spätmittelalterlichen Katechese vgl. den *Art. »Gaben des Hl. Geistes«* in: RDK (in Vorbereitung).

[348] Zur Handschrift vgl. Liebeschütz (Anm. 287), S. 49 Nr. 11.

[348a] Ein instruktives Beispiel dafür, zu welch absonderlichen Deutungen man kommen kann, wenn man bildliche Darstellungen ohne Rücksicht auf ihren Kontext »interpretiert«, bietet die »Bilderklärung« von Stanislas Klossowski de Rola, *Alchemy. The Secret Art*, London 1973, Taf. 54.

[349] Abb. nach Schramm (Anm. 257).

einer vielleicht um 1406 entstandenen Federzeichnung des Ms. 12 des Trinity College in Cambridge bekannt geworden (fol. 71r, Abb. 15),[350] in der das schändliche Treiben der Harpyien mit Phineus drastisch geschildert wird. Der augenlose — blinde — Phineus sitzt allein vor einem gedeckten Tische, über ihm sieht man zwei Harpyien fliegen, die vordere links (mit ausgestreckten Krallenfüßen und zusammengeschlagenen Flügeln) läßt ihren Kot auf Phineus und die Tafel fallen und blickt zurück, wie auch ihre nun wirklich fliegende, schöngelockte Nachbarin. Die dritte Harpyie hatte sich offenbar angeschickt, Phineus die Speisen zu rauben: Phineus wendet den Kopf in ihre Richtung und sucht mit seiner Rechten, den befürchteten Raub zu verhindern. Den Hals dieser Harpyie hat ein Pfeil durchbohrt, den Hercules — rechts gerüstet neben dem Tisch stehend und im Begriffe einen weiteren, bereits eingelegten Pfeil abzuschießen — verschossen hatte, so daß sie mit geschlossenen Augen und blutend (?) — tot — herabstürzt. Bei späteren Darstellungen der Phineus-Geschichte, z. B. in der Icon zu Emblem 11 in der »*Morosophie*« des Guillaume de La Perrière (Abb. 39),[351] geht es wesentlich anständiger zu (was hier zum Teil durch die gedankliche Konzeption des Emblems nahegelegt war[352]).

Eindeutig mit Bildern der »alten« Harpyie hat man es zu tun, wenn drei Harpyien zusammen mit den anderen Bewohnern der Unterwelt um das Herrscherpaar Pluto und Proserpina versammelt sind (Abb. 17),[353] auch wenn der Bildtypus — die Harpyien haben Jungfrauenköpfe, jedoch statt des Mundes einen Schnabel — allem widerspricht, was je über das Aussehen der (»alten«) Harpyie geschrieben worden war.

Die beiden zuletztgenannten Beispiele stehen hier für Illustrationen zur Argonautensage und Abbildungen von Plutos Reich und seinen Bewohnern. Es ist zu erwarten (und zu hoffen), daß weitere Illustrationen des Spätmittelalters zu diesen Themen beizubringen sind und die Kenntnis der Harpyien-Ikonographie bereichern und differenzieren.

Zu den »erzählfreudigen« Illustrationen gehören schließlich auch diejenigen zur »*Divina Commedia*« und ihren Kommentaren, sowie die tabularischen Zusammenfassungen der drei Teile von Dantes Dichtung (Inferno, Purgatorium und Paradiso), von denen die Fresken der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella in Florenz wohl die bestbekannten (Abb. 20),[354] aber keineswegs die einzigen sind.[355] Dank der vorliegenden Studien über die il-

---

[350] Fritz Saxl und Hans Meier (hrsg. von Harry Bober), *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, III: *Handschriften in englischen Bibliotheken*, London 1953 (Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages, III), Bd. 1 S. 436, ohne Abb.; ebd. S. 432 weitere Literatur zur Handschrift.

[351] »*La Morosophie... Contenant Cent Emblemes moraux, illustrez de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autent de Quatrains Françoys*«, Lyon 1553, Nr. 11. — Vgl. Praz (Anm. 260), S. 395, und Henkel — Schöne (Anm. 260), S. XLVII A und Sp. 1635f.

[352] S. unten Anm. 396.

[353] Vgl. Anm. 315.

[354] Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The 14th Century*, Sect. IV, 2, o. O. 1960, Taf. XIc.

[355] Ebd. S. 51 über Darstellungen von Dantes »*Inferno*« in bedeutenden Abmessungen. Eine Zusammenstellung der Beispiele in der Buchillustration steht m. W. noch aus.

lustrierten Handschriften der »Göttlichen Komödie«[356] und zur Dante-Ikonographie ist es möglich, über Harpyiendarstellungen in diesem Kontext nicht nur vorläufig zu berichten. Bei der Musterung derjenigen in illustrierten Handschriften betont Peter Brieger,[357] Kentauren und Harpyien seien in der mittelalterlichen Kunst wohlbekannt gewesen — was sicher zutrifft; Künstler hätten sie leicht aus Bestiarien oder nach den vielen skulptierten Beispielen kopieren können — was zumindest für Harpyien *nicht* zutrifft und ein unfreiwilliges Bekenntnis zu einem weit verbreiteten Vorurteil ist: Bestiarien, in denen von Harpyien die Rede ist, sind extrem selten — ich kenne bislang nur die lange Version des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais, ob es weitere gibt stehe dahin; und mit den willkürlich als Harpyien bezeichneten Darstellungen der Bauskulptur ist schon gar nicht zu argumentieren. In schöner Konsequenz »belegt« denn auch Brieger seine Ansicht mit dem Hinweis auf die Wiedergabe einer — Sirene. Natürlich hatten Sirenen, denen in der Bibel[358] und im Physiologus[359] sowie mit großer Regelmäßigkeit auch in den Kapiteln »*de portentis*« in den mittelalterlichen Enzyklopädien Erwähnung ward, eine viel »erfolgreichere« Karriere in der Überlieferung als Harpyien, was sich auch in der Zahl der bildlichen Darstellungen niederschlug; hinzukommt die Tendenz, angetroffene Darstellungen von Mischwesen aus Mensch (Jungfrau) und Vogel, deren Benennung zweifelhaft ist, lieber »Sirene« als »Harpyie« zu nennen — sie hat nicht nur psychologisch, sondern auch historisch erklärbare Gründe. Briegers Fauxpas ist freilich nur eine läßliche Sünde: In der Tat gibt es viele Zeugnisse dafür, daß man sich Sirenen ebenfalls als vogelartige Mischwesen vorstellte (und darstellte[360]). Sie in ihrer gestalthaften Erscheinung von Harpyien unterscheiden zu können, gelingt nur denen, die irgendeine der in reicher Zahl vorliegenden Beschreibungen zur Ideologie erheben. Weder müssen Sirenen Fischleiber haben noch Harpyien,

---

[356] Brieger (Anm. 281).

[357] Ebd. S. 95.

[358] *Is* 13, 22.

[359] Vgl. Francesco Sbordone, *Physiologi graeci singulas variarum aetatum recensiones codicibus fere omnibus tunc primum excussis collatisque in lucem protulit*, Mailand, Genua usw. 1936, S. 51—54, jetzt auch Dimitris Kaimakis, *Der Physiologos nach der ersten Redaktion*, Meisenheim a. Glan 1974 (Beiträge zur Klassischen Philologie, 63), S. 43a—45a (auch Otto Seel, *Der Physiologus*, Zürich und Stuttgart 1960 [Lebendige Antike], S. 14f.); zu den lateinischen Versionen s. Mc Culloch (Anm. 132), S. 26f., zu deutschen Schmidtke (Anm. 210) und Nikolaus Henkel, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen 1976 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N. F. 38), passim, sowie die in diesen Werken zitierte Literatur.

[360] Bemerkenswert im Hinblick auf später eingetretene Verwirrungen und die fließenden Übergänge von Sirenen- und Harpyien-Ikonographie die Gestaltbeschreibung der Sirenen im griechischen Physiologus: »Die Gestalt haben sie halbteils, bis zum Nabel, eines Weibes, zur Hälfte aber haben sie die Gestalt eines Vogels« (Seel [Anm. 359], S. 14). — Als charakteristische Darstellung sei hier genannt Brüssel, Bibliothèque royale, ms. 10066—77, fol. 146 (Rudolf Stettiner, *Die illustrierten Prudentius—Handschriften*, Berlin 1905, Taf. 128 Nr. 12), jedoch angemerkt, daß es bei der Wiedergabe der Sirenen, ähnlich wie bei der der Harpyie, (vgl. Abb. 1f), früh schon (in der Spätantike?) zur Abbildung als geflügelte Frau kam, wofür die Illustrationen im »*Hortus deliciarum*« der Herrad von Landsberg, fol. 221r—v, wohl die bestbekannten Zeugen sind (vgl. Rosalie Green [Anm. 153], Reconstruction S. 365f.; Commentary S. 202.

dies John Shearman's Einbildung,[361] Schlangenschwänze — von denen ist im ganzen Mittelalter m. W. nie die Rede. Das eingangs dieses Kapitels skizzierte Problem der Benennung (vgl. S. 56) ist noch komplizierter als zunächst ausgeführt wurde: es beinhaltet zusätzlich noch die Frage der inhaltlichen Abgrenzung von Sirenen- und Harpyien-Allegorese. Sie ist an den Namen (die Benennung) gebunden, nicht an die äußere Erscheinung. Mochten sich Harpyien und Sirenen in dieser noch so ähnlich werden, so ist doch in ihrer allegorischen Interpretation von solcher Assimilation (fast) nichts zu bemerken. Nur im Falle der (bei Harpyien äußerst seltenen) Interpretation als Bild der *»adulatio«* (s. oben S. 36 und 49) könnte es zu Überschneidungen kommen (es bleibe dahingestellt, ob nicht diese Harpyien-Erklärung bereits auf einer Verwechslung von Harpyien und Sirenen beruht).

Wie aber sehen nun die Harpyien in den Dante-Illustrationen aus, wieviele sind es? Um mit der zuletzt gestellten Frage zu beginnen: in aller Regel sind es mehr als drei, d. h.: man hielt Dantes Harpyien für eine Vogelart, nicht für die drei Wesen der Mythologie namens *Aello, Celaeno* und *Occipete.* Alle Illustrationen zeigen die Harpyien als Vögel. Sie sitzen ruhig oder flatternd auf dürren oder nur spärlich belaubten Bäumen, manchmal fressen sie Blätter; öfters kreischen sie klagend.[362] Sie sehen recht verschieden aus. Es gibt — mit Dantes Text ohne weiteres vereinbar, von Brieger aber für befremdlich (»strange«) gehalten[363] — Harpyien mit bärtigen Männerköpfen (Abb. 24);[364] andere haben Köpfe wie Ohreulen, wobei die »Ohren« sich zu mächtigen Hörnern auswachsen können (Abb. 23),[365] ausgerechnet bei einer der wenigen Illustrationen, in der durch die Dreizahl der Harpyien mythographische Kenntnisse dokumentiert werden,[366] soll es gar eine hundsköpfige Harpyie geben (Florenz, Biblioteca Nazionale, ms. Palat. 313, fol. 30^{v}, Abb. 21),[367] aber da hat

---

[361] *Andrea del Sarto,* Oxford 1965, Bd. 1. S. 47 Anm. 6. — Zum Aufkommen der Vorstellung von *schlangen*schwänzigen Harpyien, die später sogar von gelehrten Antiquaren verfochten wurde (s. unten S. 73 und Anm. 404), hat vielleicht Ludovico Ariosto wesentlich beigetragen, der ohne Nachweis der Fundstelle bei Vicenzo Cartari *(Imagini delli Dei de gl' Antichi,* Venedig 1647 [Nachdruck ed. Walter Koschatzky, Graz 1963 (*Instrumentaria artium,* 1)], S. 156) zitiert wird mit einer Harpyienbeschreibung, in der es heißt, die Harpyien hätten eine *»lunga coda, / Come di Serpe, she s'aggira, e snoda«,* vgl. *»Orlando furioso* (ed. princ. Ferrara 1516), *Canto* XXXIII, 120; als Cesare Ripa seine *»Iconologia« (ed. princ.* Rom 1593) in einer erweiterten und erstmals mit Holzschnittillustrationen versehenen Ausgabe um Beschreibungen von *»Monstri«* bereicherte (Rom 1603 [unvollständiger(!) Nachdruck ed. Erna Mandowsky, Hildesheim und New York 1970], S. 340—343, vgl. Gerlind Werner, Die Zielsetzung der *'Iconologia'* des Cesare Ripa, aufgezeigt an der ersten illustrierten Edition von 1603, Utrecht 1978, S. 136), gedachte er auch der *»Arpie«* (ebd. S. 342f.) und zitierte — außer Vergil und Apollonius Rhodius (vgl. S. 57 und Anm. 325) — *Orl. fur.* XXXIII, 120 im vollen Wortlaut.

[362] Brieger (Anm. 281), S. 113.

[363] Ebd.

[364] Rom, Biblioteca Angelica, ms. 1102, fol. 11^{r}; Bologna, Anfang des 15. Jahrhunderts (ebd. S. 324—326; Taf. 169a).

[365] London, British Library, Ms. Add. 19 587, fol. 21^{r}; Neapel, a. 1370 (ebd. S. 258—261, Taf. 166c).

[366] *Drei* Harpyien kommen außer in der Anm. 367 genannten Handschrift auch sonst hin und wieder vor, vgl. außer den bei Brieger (Anm. 281) reproduzierten Beispielen Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, ms. Thott 411.2, fol. 27^{r}; Florenz(?), Anfang des 15. Jahrhunderts (ebd. S. 219ff.).

[367] Florenz, Biblioteca Nazionale, cod. Palat. 313, fol. 30^{v}; Florenz, 4.(?) Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts (ebd. S. 245—248, Taf. 165c).

sich Brieger wohl durch eine photographische Reproduktion über den Handschriftenbefund täuschen lassen: auch die dritte der Harpyien hat ein Jungfrauenantlitz, wie die überwiegende Mehrzahl der Harpyien in den Dante-Illustrationen. Eine Neuerung bringen diese durch die Wiedergabe der Mischwesen mit Fledermausflügeln (u. a. Abb. 26f),[368] die indessen nicht auf italienische Werke und Dante-Illustrationen beschränkt blieb (Abb. 18).[369] Insgesamt gilt für letztere früher Gesagtes: es gibt keinen fest umrissenen Kanon der Harpyiengestalt. Wären z. B. die Harpyien, die auf Abb. 23 und 24 zu sehen sind, für sich allein, einfach als »Vögel« wiedergegeben, so würde sich gewiß gegen eine Benennung als Harpyien lauter Protest erheben.

Wohin man auch blickt: nirgends sind Kriterien erkennbar, vermittels derer man Harpyien auf Grund ihrer Gestalt eindeutig von anderen Mischwesen aus Vogel und Mensch unterscheiden könnte. An eine Differenzierung zwischen Darstellungen der »alten« und der »neuen« Harpyie ist schon gar nicht zu denken, sofern man es nicht mit Wiedergaben der »neuen« Harpyien nach der hangen Version vom »*Bestiaire*« des Petrus von Beauvais oder ihnen nahekommenden Abbildungen zu tun hat, die aber ihrerseits als Harpyien aus der Vielzahl von Mischwesen nicht herauszukennen sind. *Quod erat demonstrandum:* den Ausschlag für die Identifizierung von Harpyien-Darstellungen können nur Beischriften, bildlicher oder literarischer Kontext oder ikonologische Interpretation geben.

VI.

Giorgio Vasari beschrieb in »*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*«[370] gelegentlich Kunstwerke, in denen Mischwesen wiedergegeben sind; deren einige nannte er »*arpia*«. So berichtet er in der Vita des Desiderio da Settignano: »*Fece, nella sua giovinezza, il basamento del David di Donato, ch'è nel palazzo del duca di Fiorenza; nel qual Desiderio fece di marmo alcune*

---

[368] Vgl. Abb. 23 und Anm. 365. — In Sandro Botticellis Illustration zu *Inf.* XIII sind die Harpyen mit einem riesigen »Schlangenschwanz«, doch ohne Fledermausflügel wiedergegeben (Emil Schaeffer, *Sandro Botticelli. Die Zeichnungen zu Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie*, Berlin 1921; Paul Schubring, Leipzig und Wien 1931, Abb. 90); der Florentiner Kupferstich, der die von Cristoforo Landinis Kommentar begleitete Ausgabe der »*Divina Commedia*« Florenz 1481 illustriert (ebd. Abb. 91) und als dessen Produzent man lange Baldini angesehen hatte (dazu Arthur Mayger Hind, *Early Italien Engraving, A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, I: Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools, New York und London 1938 [Nachdruck Nendeln 1970]. Bd. 1 S. 99ff. und 114, Bd. 2 Taf. 168b), zeigt Harpyien mit Fledermausflügeln; auch die Harpyien der Holzschnitt-Illustration in der — ebenfalls mit Landinis Kommentar gedruckten — Ausgabe Brescia 1487 (Schubring [a. a. O.], Abb. a. S. 66; Abb. 27) haben kräftige Fledermausflügel, wie sie in der Darstellung geflügelter Mischwesen von Mensch und Vogel in der florentiner Frührenaissance längst eingebürgert waren, vgl. nur Abb. 31b.

Auf das Motiv der Fledermausflügel ist besonderer Wert zu legen, weil es allem Anschein nach ein zuverlässiges Unterscheidungsmerkmal von Harpyien- und Sirenen-Darstellungen ist: letzteren scheint man nie solche Flügel gegeben zu haben.

[369] S. oben S. 60 und Anm.

[370] ed. Florenz 1550, ²1568. Den Text beider Ausgaben bietet die Ausgabe von Rossana Bettarini, Bd. 1ff., Florenz 1966 ff.

arpie bellissime«.[371] Wie immer man über die Zuschreibung des Werkes an Desiderio denken mag[372] — es ist anscheinend erhalten und befindet sich in einem Nebenraum der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (Abb. 28).[373] Auf die Frage nach der Attribution braucht hier ebensowenig eingegangen zu werden wie auf die, ob tatsächlich auf dem »*basamento*« jemals Donatellos Bronzedavid stand.[374] Von Interesse ist lediglich, was Vasari Harpyien nennt. Unter demselben Gesichtspunkt ist ferner ein Passus aus der einläßlichen Beschreibung des einstigen Hochaltarbildes von S. Francesco in Via Pentolini (heute Via dei Macci) zu betrachten. Das 1517 von Andrea del Sarto gemalte Bild befindet sich in der Galleria degli Uffizi in Florenz;[375] auf ihm ist »*la Nostra Donna ritta e rilevata*« dargestellt, »*sopra una base in otto facce, in su le cantonate della quale sono alcune arpie, che seggono, quasi adorando la Vergine*«.[376] Die Harpyien und Vasari haben dem Gemälde zu einem Eigennamen verholfen: »*Madonna delle arpie*« (Abb. 29)[377] und in der kunstgeschichtlichen Fachliteratur zu Diskussionen darüber geführt, ob den Harpyien mehr als nur dekorative Bedeutung zukomme oder nicht, ja ob hier überhaupt Harpyien dargestellt seien, denn die hätten doch »serpents' toils« *(sic!* vgl. S. 67 und Anm. 368).

So dezidierte (und nach dem hier gebotenen Florilegium von Harpyien-Darstellungen und -Beschreibungen schwer verständliche) Vorstellungen über das, was man Harpyien nennen dürfe und was nicht, hatte Vasari nicht. Die »*arpie bellissime*« an dem »*basamento*« und diejenigen an den Ecken der *ara*, auf der die Muttergottes in Andrea del Sartos Gemälde steht, sind Mischwesen von recht unterschiedlicher Gestalt. Jene haben Frauenköpfe mit langem, welligem und wie vom Wind zerzausten Haaren, kräftige, doch relativ kleine Fledermausflügel, die sie ausbreiten, scharfe Krallen an den Tatzen und geschuppte, gewundene und sehr lange Schlangenschwänze (Abb. 28). Diese hingegen haben nicht nur Frauenköpfe, sondern auch den Körper von Frauen, sind arm- und flügellos und hocken mit klaffenden Vogeloberschenkeln an den Ecken, ihre Füße sind krallenbewehrte Tatzen (Abb. 29). Da weder die eine noch die andere »Harpyien«-Art Vasaris eigener Vorstellung von Harpyien entspricht (s. unten S. 74f.), liegt die Annahme nahe, er habe bei seinen Werkbeschreibungen sich ohne viel kritisches Nachdenken des gängigen Sprachgebrauchs bedient, der völlig unbekümmert von den inzwischen durch Humanisten und Mythographen vorgetragenen Auffassun-

---

[371] ed. Gaetano Milanesi, Bd. 3, Florenz 1906, S. 108; ed. Bettarini (Anm. 370), Bd. 3, Florenz 1971, S. 40.3ff. 25ff.

[372] Vgl. Günter Passavant, *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, London 1969, S. 205f. Nr. A 4, Abb. 59f.

[373] Beste Abbildung bei Mario Chiarini, *Andrea del Verrocchio*, Mailand 1966 (I maestri della scultura, 24), Taf. I, wonach die Detailabbildung Abb. 28.

[374] Günter Passavant, *Beobachtungen am Lavabo von S. Lorenzo in Florenz*, in: Pantheon 29, 1981, S. 33—50. bes. S. 50 Anm. 50.

[375] Inv. Nr. 1583.

[376] ed. Milanesi (Anm. 371), Bd. 5 S. 20; Bettarini (Anm. 370), Bd. 4, Florenz 1976, S. 357.4ff. 22ff.

[377] John Shearman (Anm. 361), Bd. 1 S. 47, Taf. 56; Bd. 2 S. 236f. Nr. 46. — Bessere Abbildung bei Sydney Joseph Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge, Mass. 1963, Bd. 1 S. 42ff.

gen über die Gestalt der Harpyien[378] fortlebte. Jener Sprachgebrauch des Volgare hat sich in der »*Hypnerotomachia Polifili*« des Dominikaners Francesco Colonna eindrucksvoll niedergeschlagen und in den Illustrationen zu diesem Werk anschauliche Gestalt gewonnen.[379] Besonders ergiebig sind die Brunnenbeschreibungen, die zu den bemerkenswertesten Zeugnissen humanistischer Brunnenromantik gehören. Am Sockel des Grazienbrunnens (Abb. 30a)[380] sitzen vier Harpyien: »*Circuncirca al stylo subiecte alla concha quatro Harpyie doro cum gli unguicosi pedi et rapaci, sopra la planicie del Ophites posite adstauano. Lequale cum le parte posteriore uerso al stylo, luna opposita directamente allaltra, & cum sue splicate ale sotto resisteuano al ianthino labro, ouero concha, Cum uirginei uolti. Crinite giu per le spalle dalla ceruice deflui gli capillamenti. Et cum la testa non giungendo sotto la concha. Cum le caude anguinee inglobantese, & in extremo in antiquaria frondatura se demigrante. Faceuano all infimo uaso gutturnio del stylo, non ingrata, ma amicale illa queatura & coniugio...*«.[381] Die — von jedem Hinweis auf etwaige Bedeutung der Harpyien freie — Deskription bringt zahlreiche Angaben über die Gestalt der Harpyien. An erster Stelle wird auf ihre »*unguicosi pedi et rapaci*« verwiesen, sodann auf ihr Jungfrauenantlitz — Francesco Colonna kannte seinen Vergil. Ihr Haar ist schulterlang, sie haben gewundene Schlangenschwänze, die sich »*in antiquaria frondatura*« verzweigen. Der Illustrator hielt sich weithin an den Text, steuerte jedoch einige bezeichnende »Ergänzungen« bei. Seine Harpyien haben nicht nur die Köpfe von Jungfrauen mit langem, lockigem Haar, sondern auch deren Körper mit großen, festen Brü-

---

[378] Es können hier nur einige Hinweise gegeben werden, die keinesfalls als Übersicht über die wichtigsten der einschlägigen Informationen zu verstehen sind. Sie stehen in Werken von ganz unterschiedlicher Art, z. B. in Kommentaren zu Dichtungen antiker Autoren (vgl. besonders Cristoforo Landinis *Aeneis*-Erklärung — vgl. H. Thomas Stahel, *Cristoforo Landini's, Allegorisation of the »Aeneid«*, Books III and IV of the Camaldolese Disputations, Diss. phil. John Hopkins University, Baltimore, Maryland 1968, S. 90—97, und Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore und London 1970, S. 142ff. —, ferner den Kommentar zu Martials Epigrammen von Nicholas Perot[t]us: *Cornucopiae seu Commentariorum linguae Latinae*, Venedig 1489, Bl. 188v—189r) und zur »*Divina Commedia*«, vgl. die in der Bibliographie bei Brieger (Anm. 281, S. 343—350) zitierten Kommentare. Den allgemeinen Wissensstandard spiegeln die bei Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte meist leider viel zu wenig herangezogenen enzyklopädischen Wörterbücher (eine Ausnahme machen da De Witt, T. Sanes und Ernest William Talbert, *Classical Myth and Legend in Renaissance Dictionaries*, Westport, Connecticut 1955 / Chapel Hill, North Carolina 1955), die sich in ihren Auskünften oftmals von Auflage zu Auflage beträchtlich unterscheiden. Über Harpyien äußern sich z. B.: Antonius Liberus Susatensis, *Gemma gemmarum*, Köln 1507, s. fol. (S. 23); Ambrosius Calepinus, *Dictionarius*, Venedig 1502 und wieder 1509, Bl. 29v; Hermann Torrentius, *Elucidarius vel Vocabularius poeticus*, Hagenau 1514 (s. fol.); Robertus Stephanus, *Dictionarium siue Latinae linguae Thesaurus*, Paris 31543, S. 697 (in der ed. Paris 1531 keine Bemerkung über die Harpyie[n]).

[379] ed. Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, Padua 1964 (*Itinera erudita, 1: Testo; Itinera erudita, 2: Commento).* Nachdruck der *ed. princ.* Venedig 1499: New York und London 1976 (A Garland Series. The Renaissance and the Gods, 1).

[380] Venedig 1499 (Anm. 379), Bl. f1v; Pozzi-Ciapponi (Anm. 379), Bd. 1 S. 82.

[381] Venedig 1499 (Anm. 379), Bl. f1r; Pozzi-Ciapponi (Anm. 379), Bd. 1 S. 81, Bd. 2 S. 104 no. 11 Hinweise auf vergleichbare Werke.

sten und sind insofern Sirenen: die sind ja bis zum Nabel Jungfrauen — Harpyien sind es nur bis zum Halse. Die »*ale splicate*« sind von beträchtlicher Größe, doch ohne Characteristica, die gestatteten, sie als Flügel einer bestimmten Vogelart auszugeben.

Auch bei einem anderen Wunderwerk, einem beweglichen Brunnen, sind Harpyien dargestellt. Sie bilden in dieser »*opera... di alta dignissima deformatione & figmento, mirificamente tudiculata*« ebenfalls die Sockelzone: »*Nella parte angulare per ciascuna sedeua una Harpyia, cum ambe lale alla corpulentia duno superiore uaso porrecte, superassidente, nel aequato mediano di questa quadrangula, Cum gulule & undicule, & follicule coronicata optimamente alle extremitate circumuestita*«.[382] Über die Harpyiengestalt wird bei dieser Gelegenheit wenig gesagt, etwas später von den »*caude delle Harpyie bifidate*« gesprochen[383] (Abb. 30f).[384] Ähnlich kursorisch oder »partiell« ist von Harpyien mehrfach die Rede, etwa von »*ale harpiiatice extense*«,[385] (vgl. dazu Abb. 30d).[386] — Auch ein dritter Brunnen hat Füße in Harpyiengestalt[387] (Abb. 30b).[388]

Es gibt bei Francesco Colonna schließlich noch gelegentlich Bemerkungen über Harpyienfüße. Auf solchen steht der große Obelisk[389] (Abb. 30c),[390] und der »*uaso da suffumigio*« zeichnet sich nicht nur durch die Kostbarkeit seines Materials — reines Gold — aus, sondern auch »*per la conspicua & antiquaria factura*«; er steht »*sopra tre rapaci pedi di foeda Harpyia*« (Abb. 30.)[391] Der Illustrator hat, was dem Text in keiner Weise widerspricht, die Harpyienfüße als Löwenpranken wiedergegeben. Damit hat, überspitzt gesagt, die Vorstellung vom Aussehen der Harpyien, wie sie Petrus von Beauvais unterbreitete, spät — und partiell — in Italien Einzug gehalten.

Wenn man den Bildkommentar des Illustrators zur »*Hypnerotomachia Polifili*« als Maßstab dafür nimmt, was man sich (auch) unter »*arpia*« und »*pedi di foeda Harpyia*« vorstellen konnte, bereitet es keine Schwierigkeit mehr, Vasaris Sprachgebrauch im Falle der Darstellungen am »*basamento*« zu akzeptieren, mehr noch: man könnte kaum Einwände dagegen erheben, wenn die Mischwesen am Sockel von Desiderios da Settignano Marzuppini-Grabmal in Sta. Croce in Florenz (Abb. 31a und b)[392] ebenfalls Harpyien ge-

---

[382] Venedig 1499 (Anm. 379), Bl. g4^{v}—g5^{r}; Pozzi-Ciapponi (Anm. 379), Bd. 1 S. 105.

[383] Venedig 1499 (Anm. 379), Bl. g5^{r}; Pozzi-Ciapponi (Anm. 379), Bd. 1 S. 105.

[384] Venedig 1499 (Anm. 379), Bl. g4^{v}.

[385] Venedig 1499 (Anm. 379), Bl. n4^{r}.

[386] Ebd.

[387] Ebd. Bl. g6^{v}.

[388] Venedig 1499 (Anm. 379), Bl. g6^{r}; dazu Pozzi-Ciapponi (Anm. 379), Bd. 2S. 114 no. 2: »*è l'unica volta che compare nelle illustrazioni del Polifilo questo tipo di arpia o scilla, con due zampe feline e la parte posteriore in forma di mammifero, che figura frequentissima nell' ornamentazione veneziana*« — es folgen Beispiele.

[389] Ebd. Bl. a8^{v}: er ruht auf »*quatro pedi di Harpyia de metallo cum gli pedi pilaci & branchie unguite fusile*«.

[390] Ebd. Bl. b1^{v}.

[391] Ebd. Bl. g1^{r}.

[392] Leo Planiscig, *Desiderio da Settignano*, Wien 1942, S. 22—28, Abb. 22—36.

nannt würden und man die Pranken, die die Füße von Andrea del Verrocchios Kandelaber von 1468 im Amsterdamer Rijksmuseum[393] und vom Grabmal von Giovanni und Piero de' Medici in der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz[394] bilden, als »Harpyienfüße« ausgäbe.

Mit all diesen (und vielen anderen) »Harpyien« und »Harpyienfüßen« haben die Mischwesen Andrea del Sartos immerhin eines gemeinsam: sie sind in die Sockelzone und das Subbasement verbannte Wesen. Auch Francesco Colonna hat die Harpyien (und Harpyienfüße) ausschließlich in analoger Anordnung beschrieben, dabei aber bisweilen Wert darauf gelegt, daß man in diesen Gebilden der Antike nachgeformte Gestaltungen zu sehen habe. Darin — und nicht mehr wie im Spätmittelalter in der Harpyien beigelegten allegorischen Bedeutung — besteht ihre »Qualifikation« (jedenfalls bei *diesen* Beispielen). Deshalb all diese »Harpyien« — Darstellungen als »rein dekorativ« auszugeben, erscheint mir zumindest voreilig.

Das Bild, das man sich hier und da im Quattrocento in Italien von Harpyien machte, ist auch über die Alpen vorgedrungen. Das beredteste Zeugnis hierfür dürfte der Holzschnitt von Jörg Breu d. Ä. zu Andrea Alciatis Emblem »*Bonis à divitibus nihil timendum*« sein (Abb. 32).[395] Mit der Anspielung auf die Sage von Phineus und die Vertreibung der Harpyien durch die Boreassöhne in seinem »*Emblematum liber*« hat Alciati mehr zur Aktualität der Harpyien beigetragen als alle gelehrten Kommentatoren und Mythographen der beginnenden Neuzeit.[396] In der *ed. princ.* seines Emblembuches — Augs-

---

[393] Passavant (Anm. 372), Taf. 2—4.

[394] Ebd. Taf. 9 — 12 und Farbtafel vor der Titelseite.

[395] Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg (Heinrich Steiner) 1531, Bl. F2r. — Vgl. die Nachdrucke in Henry Green, *Andreae Alciati Emblematum Fontes Quatuor*, Manchester und London 1870, und Hildesheim und New York 1977 (Emblematisches Cabinet, Bd. X); s. auch Henkel — Schöne (Anm. 260), S. XXXIII und Sp. 1634f.

[396] Sein Beispiel, in einem Emblembuch von Harpyien zu sprechen, hat in dieser Literaturgattung rasch Schule gemacht. Sein erster Nachfolger war wohl Guillaume de La Perrière (Anm. 351). Die »*pictura*« seines Emblems (Abb. 39) schildert die Phineus—Geschichte in Verbindung mit der Argonautensage: sie zeigt Phineus und die Argonauten tafelnd, ferner — man beachte die Zahl — *vier* Harpyien, von denen eine auf einem Baum, eine zweite auf einem Berg sitzt, während die dritte wie ein Raubvogel auf den Tisch herabstößt, an dem die Teilnehmer des Mahles vor einem einzigen — leeren — Teller sitzen, und die vierte sich von der Tafel abwendet. Diese Situationsschilderung wird im Epigramm verallgemeinert: damals — das ist die im Bilde festgehaltene Situation —, in alter Zeit, flogen die Harpyien nur auf einer (von ihnen verpesteten) Insel umher, jetzt liegen sie überall auf der Lauer und fliegen durch die ganze Welt. Das knüpft an die antike Harpyienmetaphorik an (vgl. S. 3f.; 9) und entbehrt jeder Anspielung auf deren hochmittelalterliche Präzisierung (vgl. S. 11 und 18) und auf die »neue« Harpyie. — Nicolas Reusner hat im dritten Buch seiner 1581 bei Sigismund Feyerabend in Frankfurt am Main erschienenen »*Emblemata... partim Ethica, et physica: partim verò Historica & Hieroglyphica...*« die drei Harpyien der Mythographen als »*Tria animi monstra*« — so das Lemma des Emblems, dessen Icon die der Alciat-Editionen adaptiert (Abb. 38) — charakterisiert. Dem bei Henkel—Schöne unterschlagenen Epigramm (Anm. 260, Sp. 1636) ist zu entnehmen, daß Reusner in dem einem Verwandten gewidmeten Emblem von der »neuen« Harpyie nichts wissen wollte:

»QVae Strophades habitant Harpyiae: tristis Aello,
Ocypeteque ferox animis, et dira Celaeno:
Sunt auidae volucres: fraudantes Phinea mensis
Appositis olim: contactuque omnia turpi
Foedantes: et non tantum aedibus eijcientes.

burg 1531 — findet man eine »*pictura*«, die in zwei ungleiche Hälften unterteilt ist: links hockt eine Harpyie, die sich von denen der »*Hypnerotomachia*«-Illustrationen nur durch ihre kräftigeren Schenkel unterscheidet (Abb. 32);[397] vor dem langhaarigen, vollbusigen und mit den Flügeln schlagenden Mischwesen ergreifen Zetes und Calais, zwei nackte Knaben mit großen Flügeln, die Flucht(!). Diese seltsame Umkehrung der Phineussage ist in späteren Editionen berichtigt worden. In den Pariser, von Christian Wechel herausgebrachten Ausgaben sieht man zwei mit Schwertern bewaffnete Putti drei ihnen an Körpergröße fast um das Doppelte überlegene geflügelte Frauen mit Vogelbeinen vertreiben (Abb. 33).[398] Die Harpyien schreiten im Gleichschritt recht gemessen, stolz und indigniert davon. Dramatischer geht es in dem mit den Lyonnaiser Ausgaben etablierten Bildtypus zu (Abb. 34).[399] Hier spielt sich die Verfolgung der Harpyien in der Luft ab. Boreassöhne, Putten auch hier, zeigen nicht nur demonstrativ die Schwerter vor, sondern schwingen sie bedrohlich gegen die aufgescheucht davonfliegenden Harpyien, Frauen mit Vogelbeinen und -füßen, deren eine erschreckt die Arme in die Höhe wirft; die voranfliegende Harpyie blickt ängstlich zurück, die Flügel der dritten gemahnen an die von Fledermäusen. Die Frankfurter Ausgaben mit der Übersetzung von Jeremias Held[400] variieren die Darstellung: die beiden Verfolger der Harpyien sind größer geworden, vor allem aber wird das Geschehen präziser lokalisiert. Die Jagd in der Luft spielt sich über Land und Meer ab (Abb. 36).[401] Wieder anders sieht die »*pictura*« des Emblems in den Paduaner Ausgaben aus, die Pietro Paolo Tozzi herausbrachte[402] (Abb. 37).[403] Hier sind aus den verfolgenden Knaben stattliche behelmte und geflügelte Männer geworden, die mit gezücktem oder drohend erhobenem Schwert gegen die Harpyien vorgehen. Deren Gestalt hat sich gründlich geändert: sie sind als Vögel mit Frauenköpfen und gewundenen Schlangenschwänzen ab-

---

Quem redimunt tandum iuuenes, Aquileone creati,
Praestantes animis, Calais, Zethesque superbis:
Aurea cum Minyis dum vellera, Phasis ad undas
Per mare non notum, prima petiere c...
O quàm difficilis res est, et plena pericli,
Inuidia mens, et auara, superbaque: monstra domantur
Quae si non virtute animi, probitateque viti
Cum fama, res atque fides mox interit omnis.« (S. 118).

[397] Alciati (Anm. 397), Bl. F2r.

[398] Zuerst unter dem Titel »*Andreae Alciati Emblematum libellus*«, Paris 1534. Green (Anm. 395), Faksimile—Wiedergaben aller »*picturae*«; vgl. Praz (Anm. 260), S. 249. — Hier benutzt: »*Clarissimi viri D. Andreae Alciati Emblematum libellus, uigilanter recognitus, etiam recens per Wolphgangum Hungerum Bauarum, rhythmis Germanicis uersus*«, Paris 1542 (Nachdruck Darmstadt 1967), Emblem CI, S. 224f.

[399] Vgl. Praz (Anm. 260), S. 249f. — Die »*pictura*« dieses Emblems diente in zahlreichen Ausgaben des Werkes als Vorbild und wurde wiederholt (bisweilen mit leichten Variationen) kopiert, z. B. in den von Plantin in Antwerpen 1565ff. herausgebrachten Ausgaben, vgl. Abb. 34 (nach der Ausgabe Antwerpen 1577, Bl. L1v S. 162).

[400] Zu diesen Praz (Anm. 260), S. 251. — Die früheste dieser Ausgaben Frankfurt a. Main 1567.

[401] Hier nach Ausgabe Frankfurt a. Main 1580, Emblem LXVII, Bl. H2rf. (S. 49).

[402] Die früheste Ausgabe datiert von 1621, vgl. Praz (Anm. 260), S. 251.

[403] Hier benutzt — vgl. ebd. S. 252 — »*Andreae Alciati Emblemata cum commentariis...*«, Padua 1661, Bl. M2r (S. 179).

gebildet. So wird nach Meinung des Herausgebers ein »richtigeres« Bild der Harpyien vermittelt: »*DVO iuuenes capite, tergore, & pedibus alati, armis prosequuntur auolantes Harpyias, monstra capite virgineo, alato vncis pedibus, extremitate in anguem desinente. Harpyarum à Zete & Calai in fugam actarum imaginem ex antiquis monumentis studit sè nobis restituit. Pignorius;*[404] *sic enim extabant in antiqua gemma excisa, eius generis, quod gemmarij vocant Cameo*«.[405] Bislang bin ich nicht auf Werke gestoßen, die dieses Argument rechtfertigen könnten.

Die kurze Andeutung, welche Vielfalt der Harpyien-Darstellungen in einer »*pictura*« des im 16. Jahrhundert so häufig gedruckten, allbekannten Emblembuchs des Alciati herrschte — wohlgemerkt: bei Bildern in stets demselben Kontext —, wird genügen, um der Vorstellung zu wehren, es habe nur der gründlicheren und breiteren Kenntnis der antiken Texte und Bildwerke bedurft, um zu einem »richtige(re)n« Bild von Harpyien zu gelangen. Aber all die Kommentare, mythographischen und enzyklopädischen Versammlungen von Quellentexten, die ständig wiederkehrende Zitierung derselben Gewährsleute haben *dieses* nicht bewirkt; sicherlich förderten sie das Problembewußtsein, zugleich aber ermunterten sie zu immer neuen punktuell anders akzentuierten Interpretationen: stets war das entworfene Bild an irgendeiner Stelle ergänzungsbedürftig oder, wie man vermeinte, unvollständig geblieben. Hinzukam, daß man sich nun sogar noch neuen Möglichkeiten konfrontiert sah, die Harpyien inhaltlich zu »konstituiren«: an die Seite der allegorischen Interpretationen, die — *cum grano salis* — gewöhnlich auf etymologischen und/oder naturkundlichen Grundlagen beruhten und moralisierend waren, trat die Möglichkeit der fomalen Rechtfertigung als eine Wiedergabe *all' antica*.

An dieser Unterschiedlichkeit der inhaltlichen Qualifizierung liegt es, daß Harpyien, die um ihrer Rolle in der Argonantensage oder um ihrer allegorischen Bedeutung willen abgebildet wurden, im 15. und 16. Jahrhundert sehr selten so aussehen wie die im Wettstreit mit der Antike konzipierten. Dieses — bei aller Bescheidenheit des Themas — brisante Problem aufzugreifen, ist hier leider nicht der Ort. Es schien mir aber notwendig, auf die allgemeine Problematik wenigstens hinzuweisen, um Vasaris Stellungnahmen nicht durchaus vermeidbaren Fehlbeurteilungen auszusetzen. Er hat sich mit aller seiner Kenntnis der Bildtraditionen und des Sprachgebrauchs, mit aller seiner humanistischen Bildung und bei optimaler Beratung durch Gelehrte in dem Augenblick, wo er selbst das Bild von Harpyien zu gestalten hatte, gänzlich unvorhersehbar verhalten. Ohne in dem von ihm konzipierten Bild der Harpyien gewissermaßen sein »letztes Wort« sehen zu wollen sei nach Musterung seiner verbalen Äußerungen über Harpyien abschließend seine künstlerische Auskunft zum Thema eingeholt und gefragt: welche Position er bezog, als er für die »*Mascherata della Genealogia degl' Iddei de' Gentili*« anläßlich der Hochzeit von Giovanni de' Medici und der Johanna von Österreich 1565 (st. flor.) Harpyien zu entwerfen hatte? Das Programm für den Festaufzug hatte Vincenzo Borghini entworfen, Baccio Baldini wird der anonym erschienene »*Discorso*« verdankt, der »*In*

[404] Wo sich Lorenzo Pignoria so äußerte, wurde nicht ermittelt (die Vermutung, es sei in seinen »*Annotationi al Libro Delle Imagini del Cartari*« geschehen, bestätigte sich nicht).

[405] Wie Anm. 403, S. 179a—b.

Firenze Appresso i Giunti. Con Licenza et Privilegio« erschien.[406] 1566 gingen Harpyien im Gefolge Neptuns mit »*percioche tante ne mette Hesiodo nella Theogonia,*[407] *& queste il ritrouator delle mascherata messe nel triompho de Nettuno, percioche tutte le cose spauentose, & violenti furono attribute dagli antichi a Nettuno per la gran possanza, & violenza del mare del quale egli fu credito Iddio, & anche percioche Vergilio nel terzo libro dell' Eneide scriue...*«.[408] Auf das Zitat von *Aen.* III, 216—218 folgen weitere gelehrte Zitate und Interpretationen; über das Aussehen der Harpyien indessen fällt kein Wort — eher schon über das ihrer Widersacher, die »*duoi bellissimi giouani Zeti & Calai con le spade allato che haueuon' l' ali*«.[409] Falls das Programmkonzept nicht mehr enthielt als der »*Discorso*«, wäre Vasari ziemlich freie Hand gelassen gewesen, die Harpyien so abzubilden, wie es ihm für richtig erschien. Er scheint diese Konstellation genutzt zu haben. Seine *zwei* Harpyien — in der Reduktion auf zwei Harpyien steckt natürlich bereits eine Art »Bildungsnachweis«: schließlich hatten die lateinischen Gewährsleute meist von drei, neuerlich sogar vou vier Harpyien[410] gesprochen, aber die griechischen von zweien (und der Nachweis, daß man diese kennt und für verbindlicher hält, ist natürlich von Belang) — bereichern das ohnedies schon verwirrt-verwirrende Bild von Harpyien erneut (Abb. 41[411]): Man sieht sich recht selbstbewußten Frauen gegenüber, die krallenfingrig sind, ansonsten aber bis weit unterhalb des Nabels ohne jede mischwesenhafte Deformation blieben. Die Flügel sitzen verfremdend an den Hüften, die gefiederten Oberschenkel machen andere geschlechtsspezifische Auskünfte entbehrlich, und die Unterschenkel sind zwar vogelmäßig, doch recht stämmig wiedergegeben. Auf den großen, etwas plattfüßig anmutenden Vogelfüßen mit langen Krallen hat die Harpyie sicheren Stand. Harpyien von solcher Gestalt scheint es vorher nicht gegeben zu haben, und insofern gilt für Vasaris Harpyien dasselbe, was zuvor von denen des Petrus von Beauvais gesagt wurde. Es mag wohl sein, daß Gründe der Praktikabilität — schließlich mußten die beiden Harpyien ja im Festaufzug mitgehen — bei der Invention zu Buche schlugen. Wie dem auch sei: die Beschreibung, auf welche Weise der »Vater« der Kunstgeschichte selbsteigen dazu beitrug, die Vorstellung von Harpyien seinen Nachfolgern zu verrätseln, möge zu weiteren Nachforschungen ermuntern.

---

[406] »*Discorso sopra La Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili. Mandata fuori dall' Illustrißimo, et Eccelentiß. S. Duca di Firenze, et Siena Il giorno 21. di Febbraio MDLXV*«, Florenz 1565 (st. flor.). — Nachdruck: ed. Stephen Orgel, New York und London 1976 (A Garland Series. The Renaissance and the Gods).

[407] Hesiod, *Theogonie* 267.

[408] Baldini (Anm. 406), S. 88.

[409] Ebd. S. 97 (sic!, recte 89).

[410] Lilio Gregorio Giraldi *(Gyraldus), De Deis Gentium varia et multiplex Historia,...*, Basel 1548, *Syntagma* VI S. 191A: »*Tres fuerunt Aello, Ocypete, et Celeno: licet quidam* (Boccaccio!, s. oben S. 54) *quartam addiderint, Thyella*«.

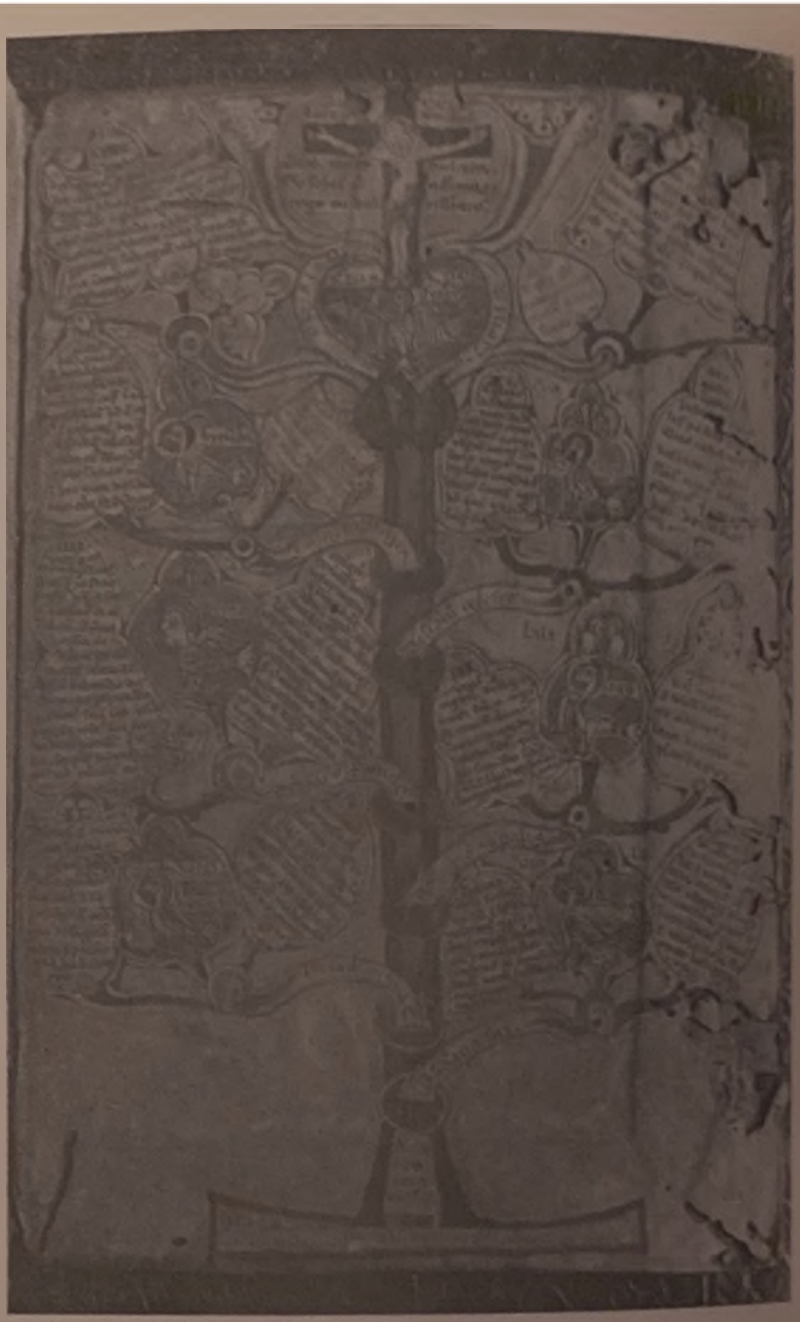
[411] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Nr. 2851 F. Vgl. die Einführung von Anna Maria Petrioli im Ausstellungskatalog »*Mostra di disegni Vasariani. Carri trionfali e costumi per la Genealogia degli Dei (1565)*«, Florenz 1966, S. 5—17 und 87; ebd. weitere Lit.

Fig. 1. Venedig, Bibl. Marciana, cod. gr. 479 (Ps. — Oppian, *Cynegetica)*, fol. 39^{r}; 11. Jahrhundert.

Fig. 2. Venedig, Bibl. Marciana, cod. gr. 479 (Ps. — Oppian, *Cynegetica)*, fol. 39^{v}; 11. Jahrhundert.

Fig. 3. Paris. Bibl. de l'Arsenal, ms. 3516 (lange Version des »*Bestiaire*« von Petrus von Beauvais), fol. 201ᵛ; dat. 1245.

Fig. 3a. Prag, Staatsbibliothek, ms. XIV A 15 (=Cim. 2; Thomas von Cantimpré, De natura rerum), fol. 64ᵛᵃ; Mitte des 13. Jahrhunderts.



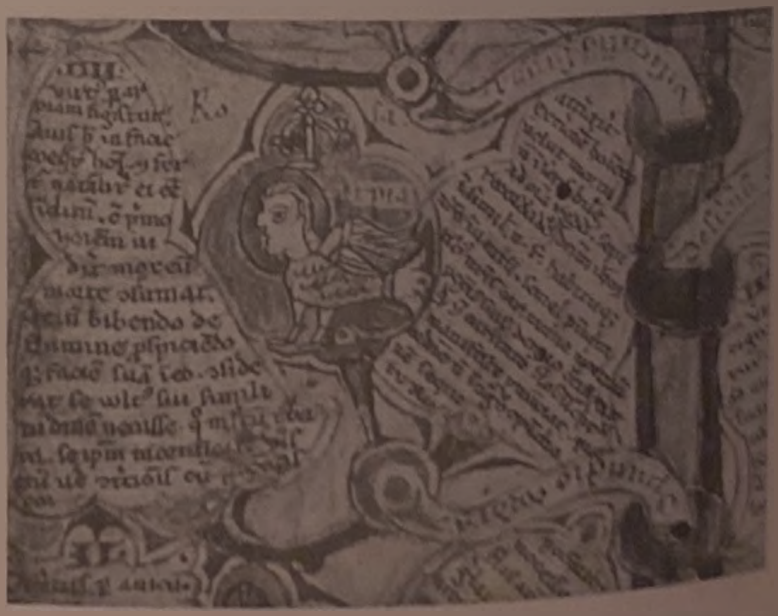


Fig. 4a und b. Ehemals Prag, Bibl. der Grafen Nostitz-Rhieneck, ms. C 35 (*Fabula* der Palmbaumallegorie), Innenseite des vorderen Buchdeckels; spätes 13. Jahrhundert.

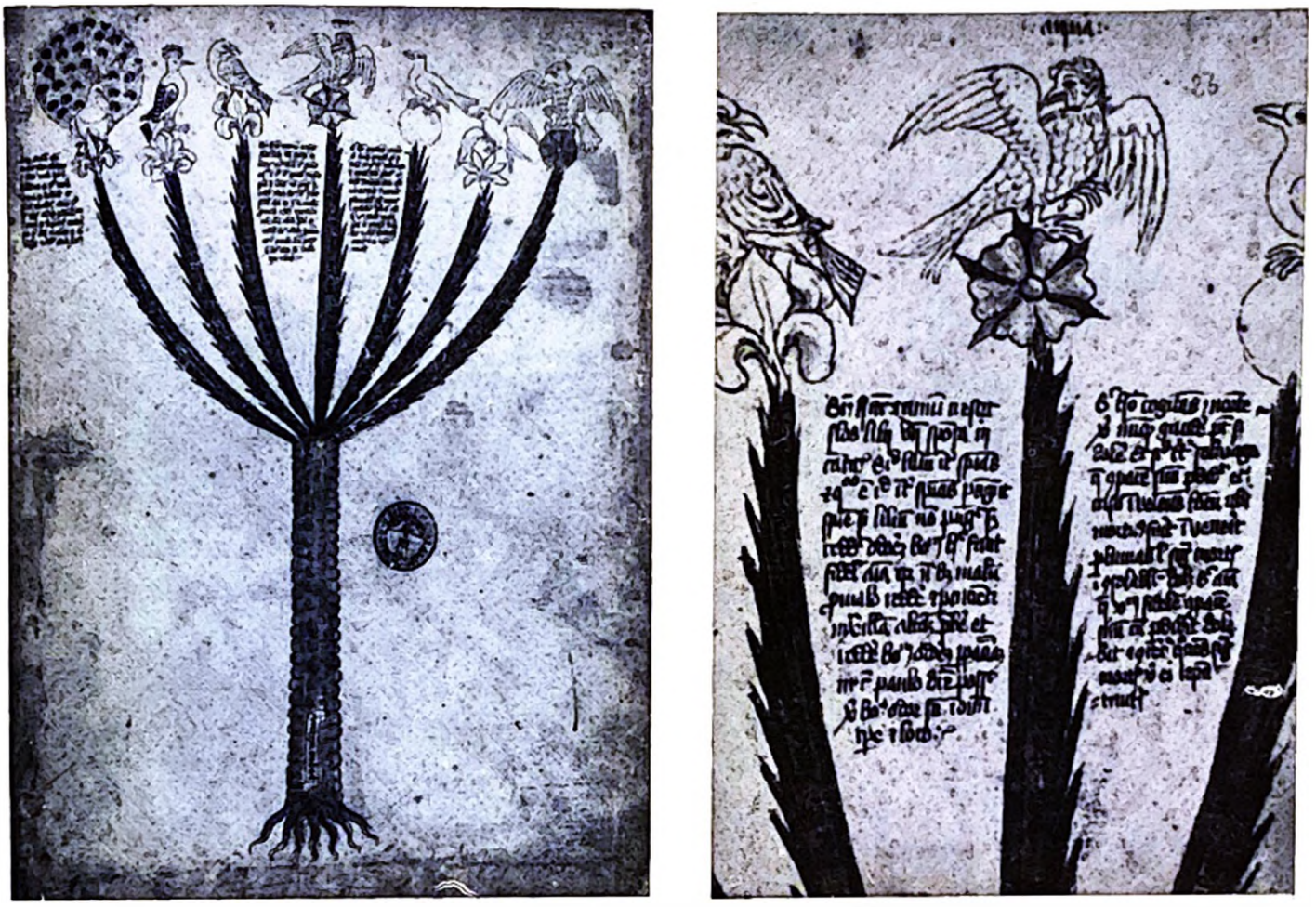


Fig. 5a und b. Rom, Bibl. Casanatense, ms. 1404 (»Aller Tugenden und Laster Abbildung«), fol. 26' *(tabula* der Palmbaumallegorie); 2. Viertel des 15. Jahrhunderts.

Fig. 6. »Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi«, Ulm (Johannes Zainer) o. J. (um 1482), Bl. 150'.

Fig. 7. Vorau (Steiermark), Stiftsbibl., ms. 130 (Gottfried von Vorau, *Lumen animae)*, fol. 000; dat. 1332

Fig. 9. München, Bayer. Staatsbibl., cod. lat. 3003 (Illustration zu dem Tugenden-und-Laster-Traktat [*inc.:* »*Misit autem rex Saul*«]), fol. 52ᵛ;

Fig. 8. London, British Library, Ms. Add. 15 692 (Tugenden-und--Laster-Traktat [*inc.:* »*Misit autem rex Saul*«]), fol. 000; dat. 1438.

Fig. 9a. London, Wellcome Historical Medical Library, Ms. 49, fol. 55r (Illustration zu dem Tugenden-und-Laster-Traktat [*inc.: Misit autem rex Saul*«]); 2. Viertel des 15. Jahrhunderts.

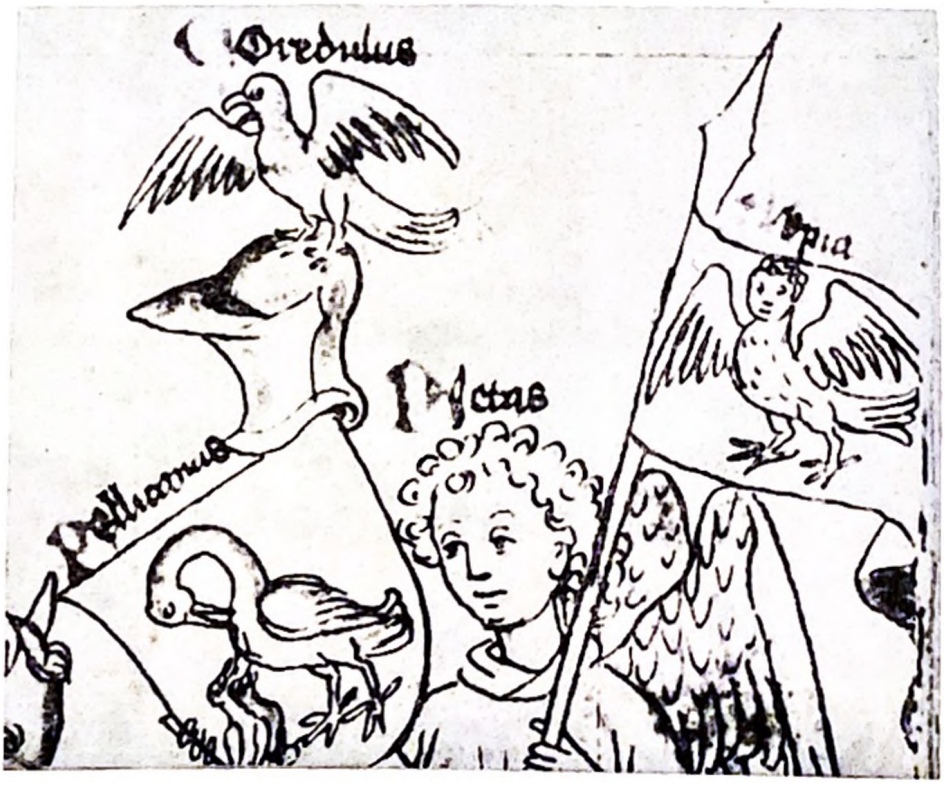


Fig. 10a und b. München, Bayer. Staatsbibl., cod. germ. 514 (wie Abb. 9), fol. 148v;

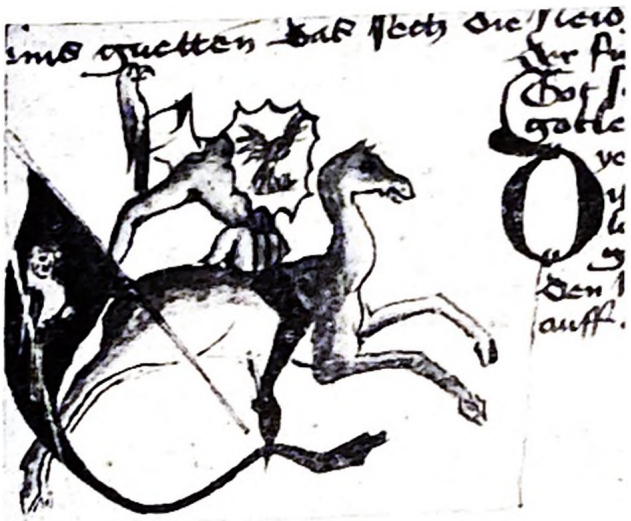


Fig. 11. München, Bayer. Staatsbibl., cod. germ. 3974 (wie Abb. 9f.), fol. 82r;

Fig. 12. »*Ein schene materi von den Syben todsünden vnnd von den Syben tugenden*«, Augsburg (Johannes Bämler) 1474, Bl. 20v.

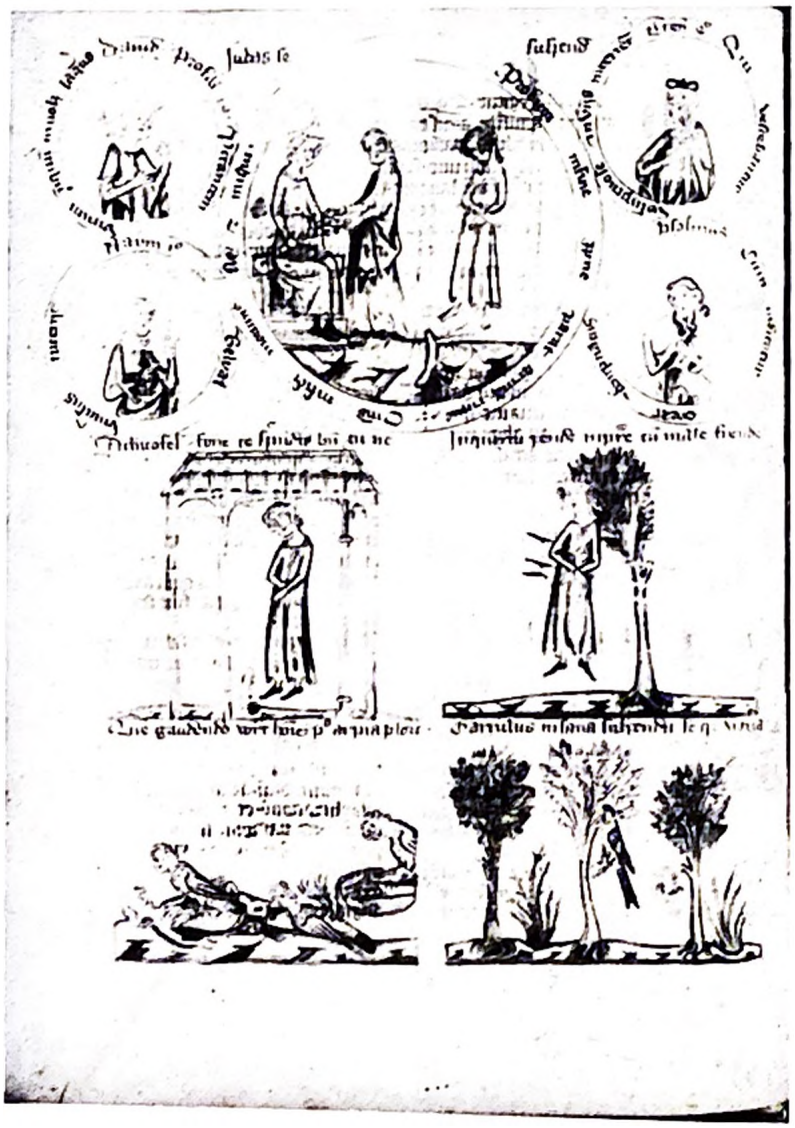


Fig. 13a und b. Lilienfeld (Niederösterreich), Stiftsbibl., ms. 151 (Ulrich von Lilienfeld Ocist., *Concordantiae caritatis*), fol. 86r; zwischen 1352 und 1358.

Fig. 14. Budapest, Zentralbibl. des Piaristenordens, cod. CX 2, fol. 84ᵛ; Wien, 1413.

Fig. 16. Rom, Bibl. Apost. Vat., cod. Palat. 1066 *(Fulgentius metaforalis)*, fol. 222ᵛ; Cd. 1420.

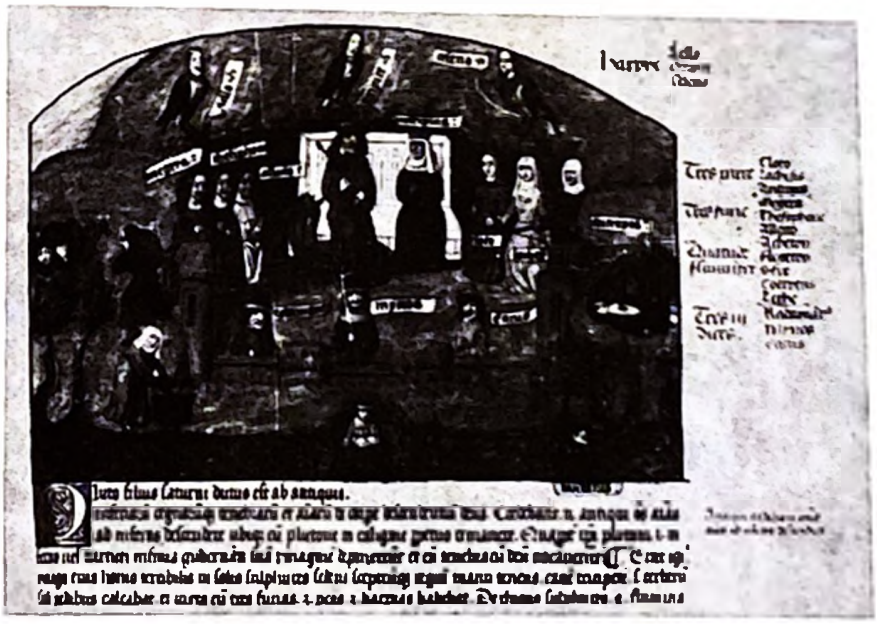


Fig. 17. Gent, Bibl. der Rijksuniversiteit, ms. 12 (*Liber ymaginum deorum gentilium)*, fol. 9ᵛ; 3. Viertel des 15. Jahrhundert.

Fig. 15. Cambridge, Trinity Hall, Ms. 12 (Boethius, *De consolatione Philosophiae)*, fol. 71ᵛ; 1406 (?).

Fig. 18. Konrad von Megenberg, *Buch der natur*, Augsburg (Anton Sorg) 1482.

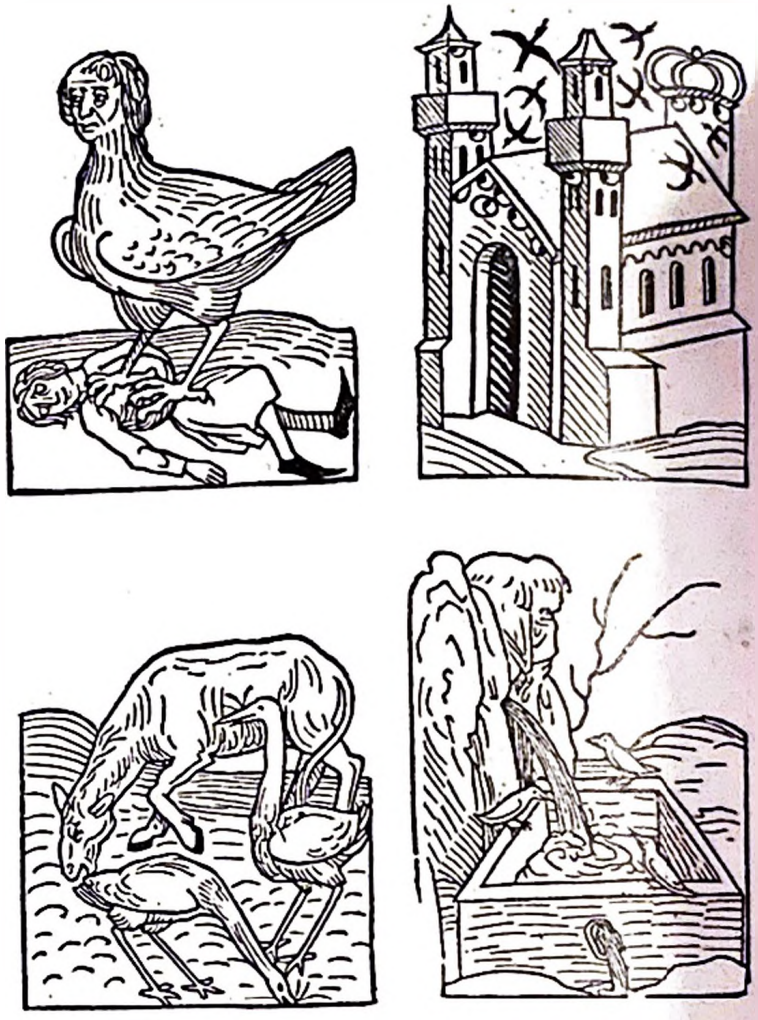


Fig. 19. »*(H)ortus sanitatis*«, Mainz (Jakob Meydenbach) 1491.

Fig. 20. Florenz, Sta. Maria Novella, Capp. Strozzi, Wald der Selbstmörder, Ausschnitt aus einer Darstellung der Hölle;

Fig. 21.
Florenz, Bibl. Naz., cod. Palat. 313 (Dante, *Divina Commedia*), fol. 30ᵛ; um 1330—1340.

Fig. 22.
Holkham Hall, Ms. 514 (wie Abb. 21), S. 19; 3. Viertel des 14. Jahrhunderts.

Fig. 23.
London, British Library, Ms. Add. 19 587 (wie Abb. 21f.), fol. 21ᵛ; dat. 1370.

Fig. 24.
Rom, Bibl. Angelica, ms. 1102 (wie Abb. 21—23), fol. 11r; Anfang des 15. Jahrhunderts.

Fig. 25.
London British Library, Ms. Thompson 36 (wie Abb. 21—24), fol. 23r; Mitte des 15. Jahrhunderts.

Fig. 26.
Dante, *Divina Commedia*, mit Kommentar des Cristoforo Landino, Florenz 1481.

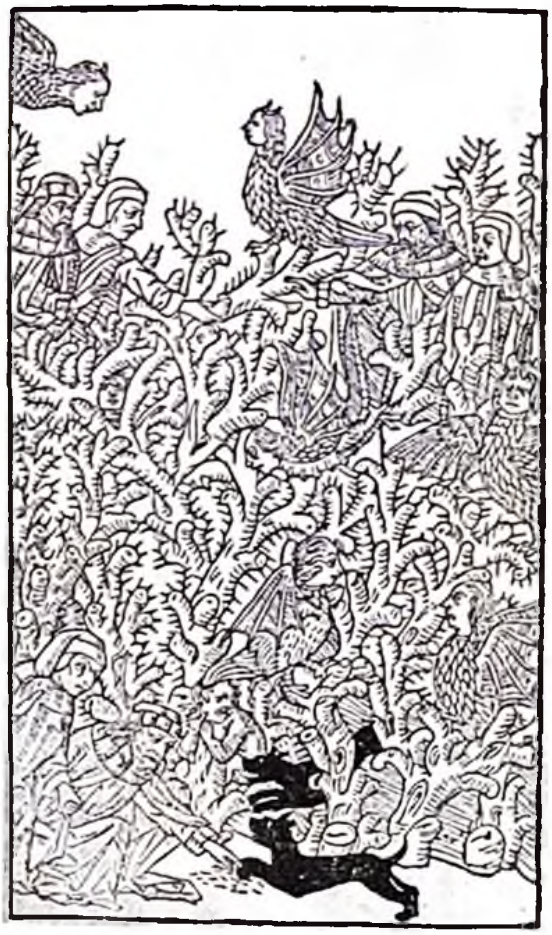


Fig. 27.
Dante, *Divina Commedia*, mit Kommentar des Cristoforo Landino, Brescia 1487.

Fig. 28.
Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei, Lavabo (Ausschnitt); Desiderio da Settignano (?).

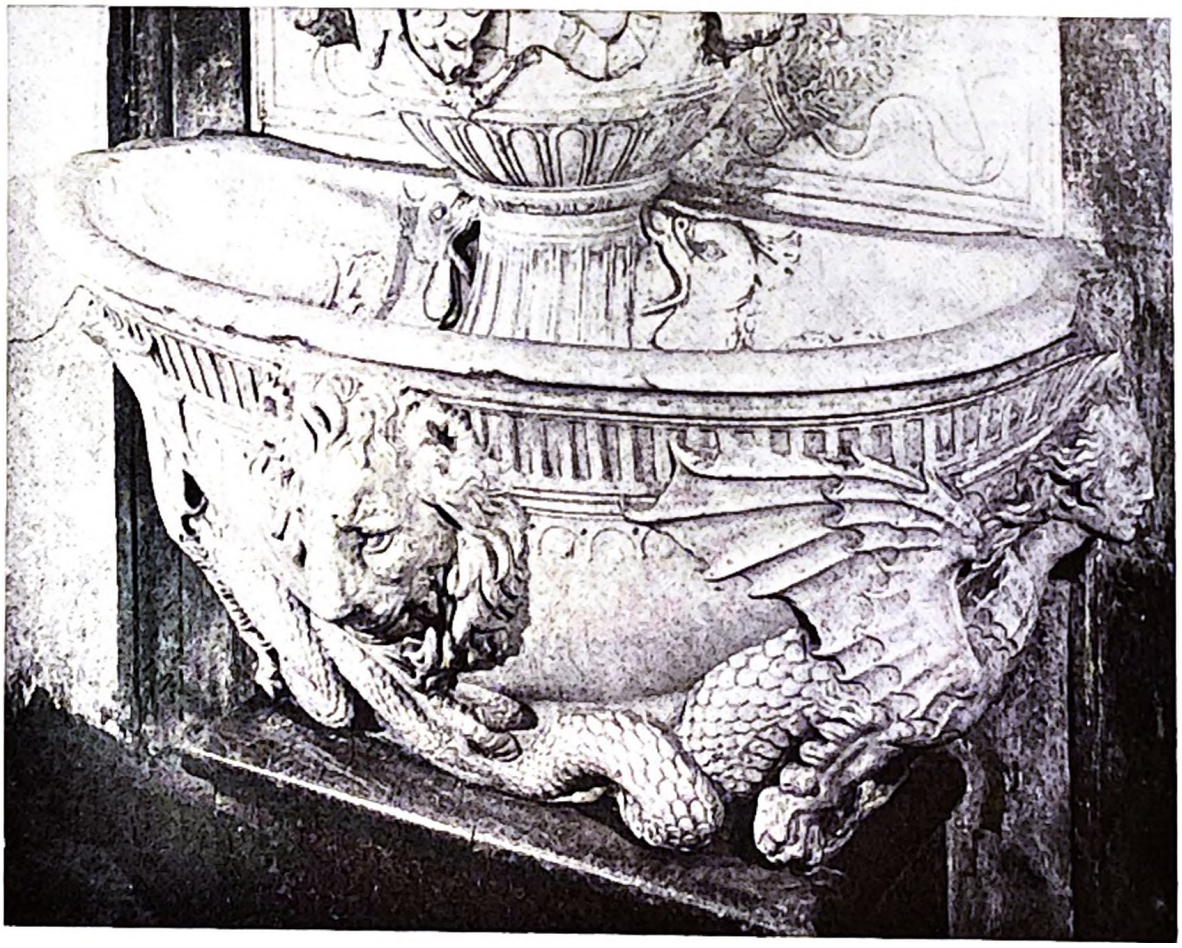


Fig. 29.
Florenz, Galleria degli Uffizi, sog. »*Madonna delle arpie*« 1517, Andrea del Sarto.

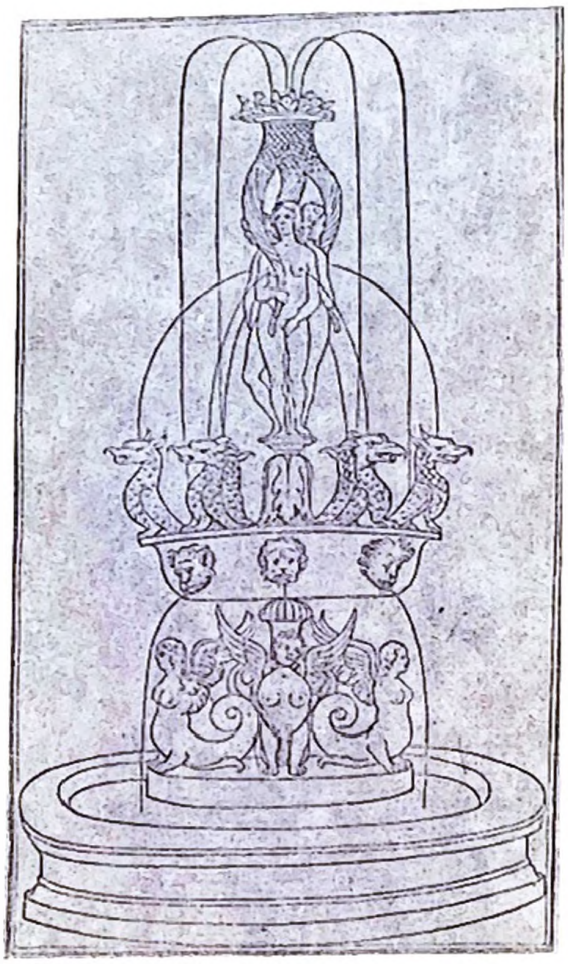


Fig. 30a. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Polifili*, Venedig 1499, Bl. f1r.

Fig. 30b. desgl., Bl. g6r.

nria opera conflate. Et ciascuna di queste, Nel suo semine discriminantise, & dissentiente le polpose coxe, uertiuano poscia quelle in antiquarie fronde, cum fogliatura Achantinea, Obuiantise luna cum laltra, se colligauano, Poscia uerso gli sui Ilii, o uero fianchi, gli uolubili esse cum stricto pugno le rapiuano, Cum le ale harpiiatice extense, uerso la catenula. Lequale retro alle sue scapule erano innodate. Nel ordine oue se ricontrauano le sinuose & laciniate fronde, do una & dellaltra puella era impacto atergo uno inuncato Harpagulo. Gliquali spiramenti nel suo dorso ubuiantise, si colligauano, & fora del medio della ligatura desopra usciuano alcune spiche sementate semicrepate. Et de sotto la ligatura tre folliculе, quatro ligature, & quatro harpaguli.

Da quelli scorpioli pendeuano altre quatro catenule, Lequale sospensa retiniuano la mirauegliosa lampada de spherica figura & di ambito ulnale.

Fig. 30c. desgl., Bl. b1r.

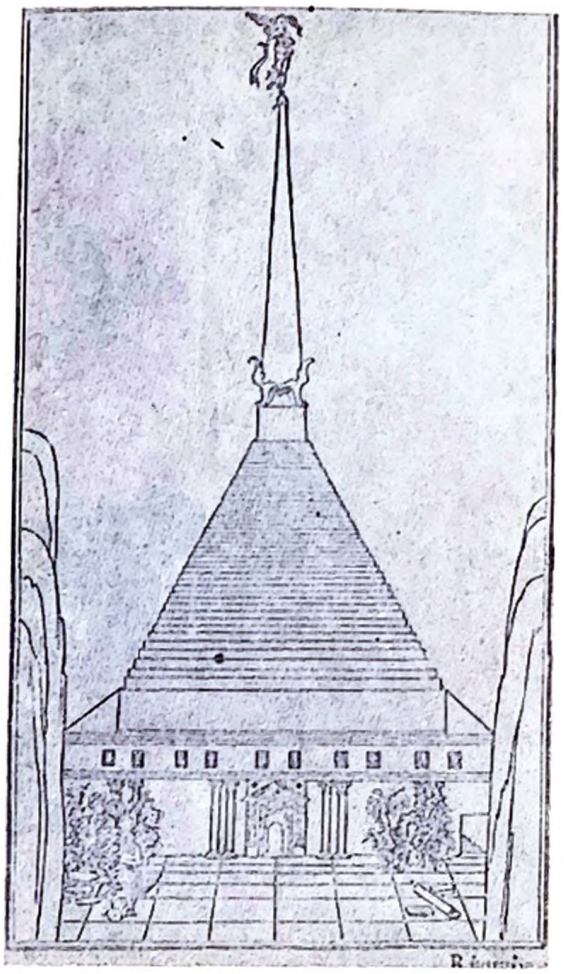


Fig. 30d. desgl., Bl. n4ʳ.

Fig. 30e. desgl., Bl. g1ʳ.

Fig. 30f. desgl., Bl. g4ʳ.

to ſucco di cortice limonario & pauculo dambra, o uero di Beenzuui cũ ſolerte gradatione, cum grata & ſuaue odorificatione.

In medio di queſta ſtupenda area, fue expoſito uno mirando uaſo da ſuffumigio, non ſolamente per la nobile & perfecta materia, laq̃le era puro & optimo oro. Ma per la conſpicua & antiquaria factura, Cum Lanteride ſopra tre rapaci pedi di fœda Harpyia. Iquali i fogliatura præſtauano illigamento ad eſſa baſi triangulare, di hiſtoriette copioſamente ornata, ſecõdo che tale metallo expoſtula. Sopra gli porrecti angoli degli quali, tre ſpiritelli nudi aſſiſteuano, ordinatamente conſtituti, alti di dui cubiti, cũ le ſcapulete uolute luna ad laltra, cõuicini luno cum laltro. Calcauano la baſi nel angulo pauſando cum il dextro pede, & cũ laltro penſile & ſoluto, uerſo il firmato dellaltro Puello. Et ciaſcuno ambidui gli cubiti ſubleuati, teniuano uno ſtylo balauſticato, & nel imo gracile, Et nella parte ſuperiore fatiſcente in una conchula per omni mane, dilatata nella apertione, & poco lacunata, cum gli oruli lati.

31a und b. Florenz, Sta. Croce, Grabmal des C. Marsuppini, Detail vom Sockel; nach 1453, Desiderio da Settignano.

Fig. 32. Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg 1531 (*ed. princ* Icon des Emblems »*Bonis a diuitibus nihil timendum*«, Jörg Breu d. Ä.

Fig. 33. desgl., ed. Paris 1542, S. 224.

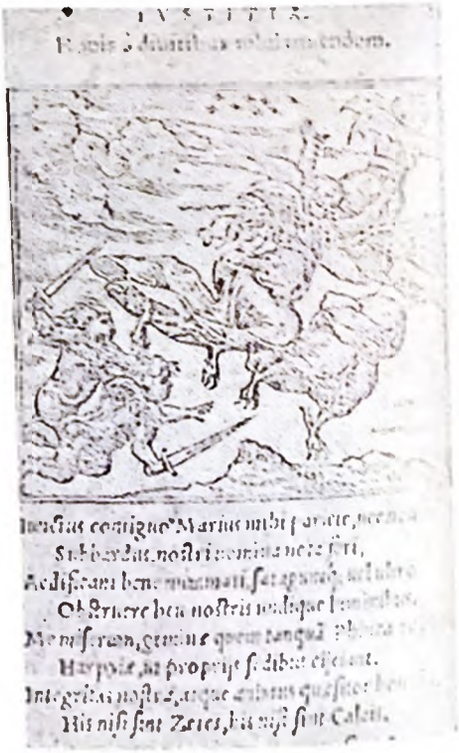


Fig. 34. desgl., ed. Lyon 154[illegible] C2' (S. 35).

ANDREAE ALCIATI

Bonis à diuitibus nihil timendum.

EMBLEMA XXXII.

IVNCTVS conligno Marius mihi pariete, nec non
Subbardus, nostri nomina nota fori,
Aedificant bene nummati, fataguntq; vel vltrò
Obstruere heu nostris vndique luminibus.
Me miserum! gemina quem tanquam Phineia raptant
Harpyia, vt propriis sedibus eiciant;
Integritas nostra, atque animus quaestor honesti,
His nisi sint Zetes, his nisi sint Calais.

QVereta est de duobus suis vicinis, qui aedificando sumptuosè domibus suis officerent, sicque ab eis importunè fatigarentur,

Fig. 35. desgl., ed Antwerpen 1577, Bl. L1ᵛ (S. 162).

Emblemata. 179

Bonis à diuitibus nihil timendum.

EMBLEMA XXXII.

IVNCTVS conligno Marius mihi pariete, nec non
Subbardus, nostri nomina nota fori,
AEdificant bene nummati, fataguntque vel vltrò
Obstruere heu nostris vndique luminibus.
Me miserum: gemina quem tanquam Phineia raptant
Harpyia, vt propriis sedibus eiciant;
Integritas nostra, atque animus quaestor honesti,
His nisi sint Zetes, his nisi sint Calais.

COMMENTARII.

1. DVO monentes cepit, nigroq; pede [illegible] SIGNIFICAT Ille tum etiam [illegible] Emble mam.

Fig. 36. desgl., ed. Frankfurt a. Main 1580, Bl. H2ᵛ (S. 49).

EMBLEMATVM. LIB. III. 117

Tria animi monstra.

EMBLEMA XI.

Ad Christophorum Rauserum F.R.

H. REVSNERI

Fig. 37. desgl., ed. Padua 1661, Bl. M2ᵛ (S. 179).

Fig. 38. Nicolas Reusner, *Emblemata ... partim ethica, et physica, partim verò historica et hieroglyphica. ...* Frankfurt a. Main 1581, Icon des Emblems »*Tria animi monstra*« (*lib. III n. 11*).

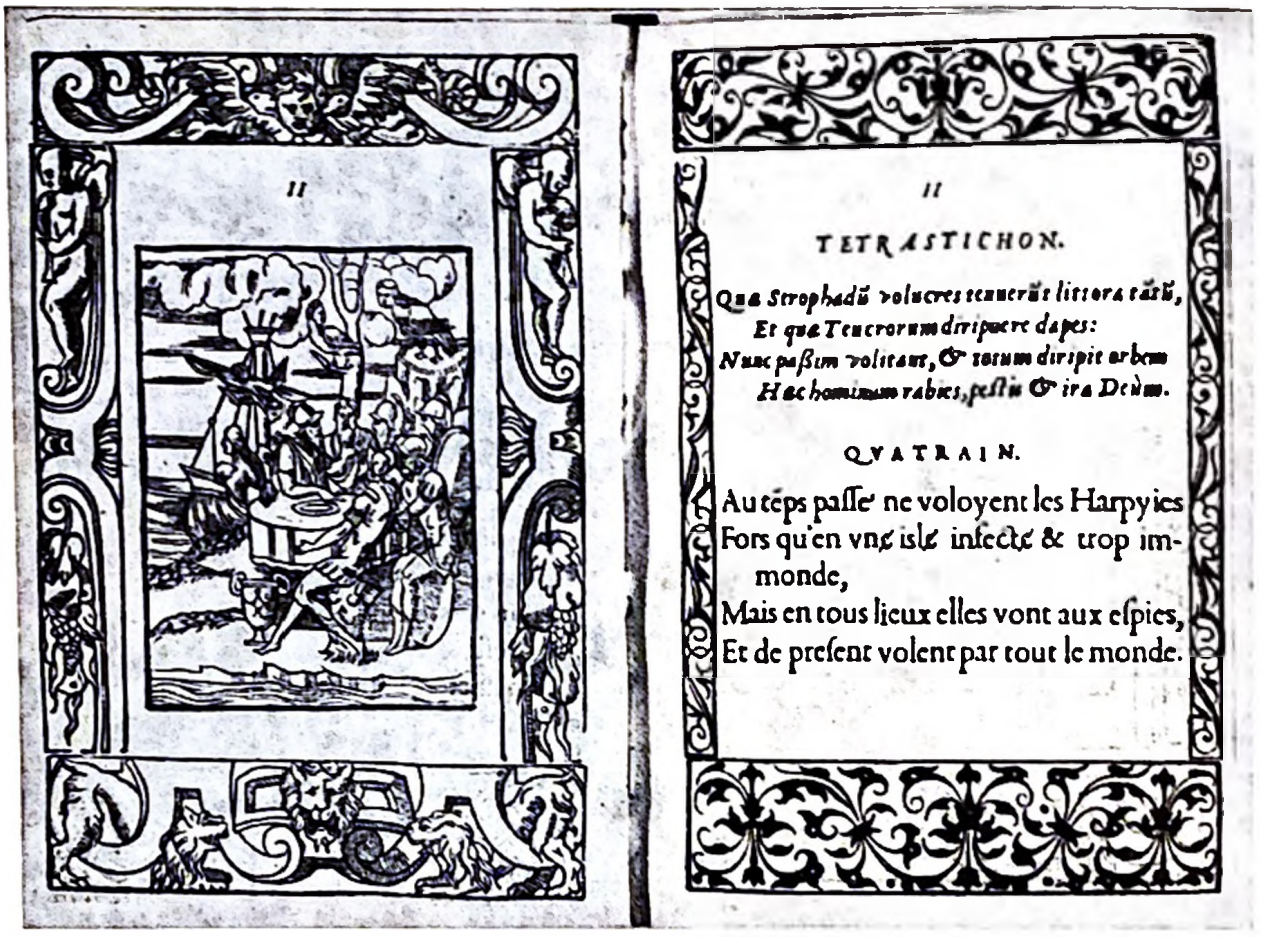


Fig. 39. Guillaume de La Perrière, La morosophie ..., Lyon 1533, Nr. II.

Fig. 40. Martin Meyer, *Homo, Microcosmus, hoc est: Parvus mundus,* ..., Frankfurt a. Main 1670, S. 138: Icon des Emblems *Homicida sui ipsius ultor.*

Fig. 41. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inventarnr. 2851F, Harpyie, um 1565, Umkreis des Giorgio Vasari

ИВАН М. БОРБЕВИЋ

Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту

Последњих година све се више говори о друштвеном положају српских ктитора и његовом утицају на средњовековно зидно сликарство.[1] Тако се поред српских владара, њихових рођака и највиших црквених достојанственика истиче властела, која стицањем моћи и богатства у време краља Милутина почиње да гради и украшава своје задужбине. Као две најстарије властеоске цркве наводе се Богородица Одигитрија у селу Мушутишту,[2] казнаца Драгослава, и Св. Спас, раније Ваведење Богородичино,[3] у селу Кучевишту, жупана Радослава и његове породице. Пошто је у Мушутишту сачувано мало сликарства, Кучевиште се намеће као прва српска властеоска задужбина са целокупно очуваним програмом, који нам је постао познат после конзерваторских радова 1956. године.[4]

---

[1] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, pass.; Id., *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14 Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen*, Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, I, Bucarest 1974, 197—199; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, pass.; G. Babić, *Les fondateurs d'églises et les fresques du XIVe siècle en Serbie*, IIe Symposium International sur l' Art Géorgien, Tbilissi 1977, 1—11.

[2] В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији I*, Старине Косова и Метохије, II—III, Приштина 1963, 61—67.

[3] Изгледа да је Кучевиште добило нову посвету доста касно, у XIX веку, мада се још 1519. помиње кучевишки сабор на Спасовдан, cf. М. Пурковић, *Попис села у средњевековној Србији*, Годишњак Филозофског факултета, IV, Скопље 1940, 102. Потпуније објашњење посвете, cf. П. Миљковић—Пепек, *Црквата Св. Спас во село Кучевиште-Скопско*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I, Скопје 1975, 417.

[4] Иначе чишћење живописа, скидање слоја из 1874. год., обавили су стручњаци Републичког завода за заштиту споменика културе Н Р Македоније, cf. А. Николовски—Д. Чоранков—К. Балабанов, *Споменици на културата во Н. Р. Македонија*, Скопје 1961, 26; А. Николовски, *Дваесетогодишен јубилеј на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата*, Културно наследство, III, Скопје 1973, 3.

Још крајем прошлог и почетком овог века П. Н. Миљуков[5] и Н. П. Кондаков[6] упозоравају на постојање сликарства XIV столећа у Кучевишту. Између два рата расте интересовање за овај споменик: В. Марковић,[7] Н. Л. Окуњев[8] и В. Петковић[9] датују Св. Спас, на основу историјских извора, у време Стефана Дечанског.[10] Тек после чишћења фресака — скидања премаза из XIX века — изречене су и прве оцене о стилу првобитног сликарства у Кучевишту. О. Демус[11] и П. Миљковић-Пепек[12] везују овај живопис за следбенике Михаила и Евтихија, а В. Ј. Бурић,[13] у више наврата, ставља Св. Спас у групу са Дечанима и Трескавцем, истичући кучевишке мајсторе као пратиоце главних стилских кретања друге четвртине XIV столећа. Коначно, у прегледима С. Радојчића[14] и В. Ј. Бурића[15] фреске Кучевишта добијају одређену оцену, како у иконографским тако и у стилским истраживањима. В. Ј. Бурић[16] је заслужан и за прво, поуздано датовање сликарства XIV века у Св. Спасу. Растумачивши портрете у припрати и прочитавши ктиторске натписе он је, наиме, дошао до закључка да је наос осликан у време Стефана Дечанског за властеоску породицу чији су чланови били Асен, Радослав, потоњи жупан цара Душана, и Владислава, а да је припрата добила фреско-декорацију по жељи војводе Дејана и његове жене војводице Владиславе у доба краља Душана, који је ту насликан са Јеленом без сина Уроша, дакле до 1337. године.[17] На крају, сабирајући све досадашње резултате, П.

---

[5] П. Н. Милюков, *Христіанскія древности Западной Македоніи*, Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ, IV, София 1899, 132.

[6] Н. П. Кондаков, *Македония*, С. П. Б. 1909, 186.

[7] В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 101.

[8] Н. Окуњев, *Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља*, Црква и живот, II год., 1—2, Скопље 1923, 40.

[9] В. Петковић, *Стари српски споменици у Јужној Србији*, Београд—Земун 1924, IV.

[10] За време Стефана Дечанског опредељују се и Р. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935, 140; М. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 13; С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 15.

[11] O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958, 47.

[12] П. Миљковић-Пепек, *Пишуваноти податоци за зографите Михаил Астрапа и Еутихиј и за некои нивни соработници*, Гласник на Институтот за национална историја, IV, 1—2, Скопје 1960, 164, слично и код А. Николовски — Д. Чорнаков — К. Балабанов, op. cit., 27.

[13] В. Ј. Бурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 35; Id., *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XIIe Congrès International d'etudes byzantines, III, Beograd 1964, 86, 91; Id., у *Enciklopedija likovnih umetnosti*, 4, Zagreb 1966, 678;

[14] С. Радојчић, *Старо српско*, 129—130.

[15] В. Ј. Бурић, *Византијске фреске*, 55—56, 206—207.

[16] Ibid., 206.

[17] Готово сви ранији истраживачи обазриво датују сликарство Кучевишта до 1348, позивајући се на податак из Архиђелске повеље (cf. infra).

Миљковић-Пепек[18] пише краћи чланак о историји Св. Спаса у Кучевишту. Сав досадашњи рад на проучавању кучевишких фресака, мора се рећи, изванредна је основа за потпуније сагледавање овог занимљивог споменика прве половине XIV века.[19]

★

Пре покушаја ближег датовања живописа XIV века у Кучевишту мора се нагласити да је наос сагрђен раније од припрате,[20] што се лако може уочити по разлици у начину зидања. По архитектури, првобитна грађевина је са основом у облику уписаног крста, са једним кубетом на слободним западним ступцима. Припрата је велика троделна просторија,[21] чудног облика, са једним подужним сводом пресвођеним простором и два параклиса. Они су повезани са два лучна пролаза, тако да се стиче утисак да су на јужном и северном зиду централног простора два аркосолија.[22] Изнад овог централног простора сагрђен је параклис,[23] у који се данас долази из јужног бочног параклиса. Уочене разлике у архитектури наводе на одвојено изучавање сликарства главне грађевине и припрате, што је већ учинио В. Ј. Бурић.[24]

За одређивање времена настанка најстаријег сликарства у Кучевишту свакако је од примарног значаја ктиторски натпис[25] изнад јужних врата[26] у наосу. Веома оштећен, тако да су се само прва два

[18] П. Миљковић-Пепек, *Црквата Св. Спас*, 417—421.

[19] Кратке белешке у прегледима и специјалним студијама, cf. D. Tasić, *Vizantijsko slikarstvo Srbije i Makedonije*, Beograd 1967, XX; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 138; S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin 1969, 84; А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 144—145; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge, I*, Paris 1977, 227—228; U. Rüth, *Die Farbegebung in der byzantinischen Wandmalerei der spätpaläologischen Epoche* (1341—1453), Bonn 1977, 563.

[20] Б. Бошковић, *Проблем српске средњевековне архитектуре*, Српски књижевни гласник, н. с. књ. XLII, 1, Београд 1934, 49—50. О архитектури Св. Спаса cf. А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962², 152, сл. 258; G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris 1919, 106, 109, 114, fig. 112.

[21] G. Millet, op cit., 109; H. Hallensleben, *Das Katholikon des Johannes-Prodromos-Klosters bei Serrai*, Byzantinishe Forschungen I, Amsterdam 1966, 164—165.

[22] Cf. infra.

[23] Овај параклис, посвећен св. Николи, је са сликарством из 1501. године, под којим постоји првобитни живопис из XIV века, cf. А. Николовски — Д. Чорнаков — К. Балабанов, op. cit., 27; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 116.

[24] В. Ј. Бурић, op. cit., 55—56.

[25] В. Ј. Бурић, op. cit., 206, први га објављује. Од њега преузима П. Миљковић-Пепек, op. cit., 418, и доноси свој калк. Наше читање се разликује само у једној речи.

[26] Да је главни улаз са југа, на то је утицала, чини се, конфигурација терена. Слично је, на пример, у Св. Никити.

реда сачувала, он гласи [сазд]а се и ;пописа се храмь прѣблагословен г вце и с мѹкомь и с трѹд[ом] ..... вла[го]вернием асене и радославь и владислава .... Поред овог натписа постоје и две повеље које говоре о селу Кучевишту у првој половини XIV века. Прва је повеља византијског цара Андроника II Палеолога из маја 1308. године.[27] Њом се потврђује прилагање обновљеног манастира св. Никите у Скопској Црној Гори, са његовим имањима, задужбини краља Милутина пиргу Хрусији код Хиландара. Тамо стоји и то да је те, 1308. године, у поседу Св. Никите било и пола села Кучевишта: и поль села кл[чевища].[28] Друга повеља, свакако најважнији извор за датовање првог слоја сликарства, јесте хрисовуља цара Душана из око 1348. манастиру св. Арханђелима код Призрена задужбини царевој.[29] У њој стоји следећи текст који се односи на село Кучевиште и цркву Богородице: и ѥще приложи цр҃тво ми цр҃кви ц҃рвми архаг҃г҃лоу сь хотѣниѥмь любимаго властелина цр҃твоуми Радослава жоупана село Кльчевища сь црковию с҃тыѥ в҃це и сь заселкомь Брод'цемь, с виногради, сь ѡвощиѥмь и скоуплѥницами и сь всѣми правинами како пише оу хрісовоулѣ клчевищ'комь що ѥ҃ записаль родитель цр҃твами г҃нь крал ....

Као што се може видети из наведених писаних података, село Кучевиште се први пут помиње маја 1308. године,[30] када је било у поседу манастира Св. Никите, који је од Кучевишта удаљен свега неколико километара. Даља историја села, види се то по Душановој повељи, везује се за владавину Стефана Дечанског, који и сам издаје „хрисовуљу" Кучевишту; у њој је стајало да је село имало цркву Богородице и заселак Бродец,[31] са виноградима, купљеницима. Вероватно је већ тада цело село било у поседу породице жупана Радослава, који се поред Асена и Владиславе, изгледа брата и сестре,[32] помиње у ктиторском натпису. Године 1348. цар Душан, по вољи жупана Радослава, тада по свој прилици јединог носиоца ктиторског права и поседника, припаја село Кучевиште са црквом Богородице свом манастиру Св. Арханђела код Призрена. Дакле, црква Асена, Радослава и Владиславе била је саграђена до 1330. године када је настало и сликарство, као што то закључује, чини се с правом, В. Ј. Бурић.[33]

---

[27] Р. Грујић, *Три хиландарске повеље*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I, Скопље 1936, 24—26.

[28] Ibid., 25. Р. Грујић попуњава лакуну у називу Кучевиште према повељи Михаила IX Палеолога, сина Андроника II, који је око 1320. по примеру свог оца издао исту потврду пиргу Хрусији: τό ἥμισυ τοῦ χωρίου του καλουμένου τῆς Κλουστοβίστης, cf. Actes de l'Athos V. Actes de Chilandar, L. Petit. *Византійскій Временникъ*, Прил. къ XVII тому № 1, Actes Grecs, С. П. Б. 1911, 125—127.

[29] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 690.

[30] Р. Грујић, *Скопска митрополија*, 146.

[31] Село Бродец постоји и данас, cf. Ј. Трифуноски, *Скопска Црна Гора*, Скопје 1971, 87—89.

[32] В. Ј. Бурић, op. cit., 206.

[33] Ibid.

У набрајању ктитора кучевишки натпис почиње „благоверним" Асеном.[34] Идентификација овог првонаведеног ктитора Св. Спаса остаје за сада само у домену хипотеза. Једино би се с обзиром на назив „благоверни" могло претпоставити да је у питању нека личност високог рода,[35] и то можда оних Асеновића[36] који су прешли Византинцима. Један од тих је протовестијар Михаило Асен, заповедник Просека, који је 1328. предао град Србима, и од тада остао у њиховој служби.[37]

Међутим, жупан Радослав, који титулу има само у Арханђелској повељи — што је доказ да је добио после живописања своје задужбине, или од Дечанског или од Душана — важио је очигледно за угледног властелина цара Душана. У вези с тим потребно је рећи нешто о титули жупана средином XIV века. К. Јиречек, који се око овог питања доста колеба, каже да „жупан није старешина подручја", али и то да по Душановом Законику постоје „две врсте жупа: једнима управља ћефалија а другима властелин, по свој прилици сопственик жупе."[38] Поред Радослава, као последње жупане централних области српске државе он наводи Драгослава у Злетову, и Вукашина у Прилепу.[39] Међутим, сва је прилика да је назив жупан средином века био и титула и дужност, али да је подразумевао поседе. Потврде за то пружају нам жупан Брајан, ктитор Беле цркве Каранске, и жупан Прибил, ктитор Добруна.[40] Не треба готово ни подсећати на потоњи значај Вукашина. Због тога би се могло претпоставити да је жупан Радослав, кога Душан ословљава са „љубимаго", био један од жупана каквих је било на царевом двору.[41] Зато и није чудно што Душан у Арханђелској повељи помиње само Радослава, јер му је он најближи, а уједно је власник села Кучевишта и ктитор цркве Богородице. Врло је занимљиво, шта се десило са жупаном Радославом, пошто је своје имање предао манастиру код Призрена? За време цара Душана био је обичај да властела одлазећи на нове дужности у новоосвојене области оставља своје поседе и цркве већим манастирима, а за узврат добија нова имања, па чак и цркве. Тако је, на пример, по истој Архан-

---

[34] Облик имена асене генитив је номинатива који гласи асена а не асен(ь).

[35] I. Đurić, *Titles of the Rules of the Second Bulgarien Empire in the Eyes of the Byzantines*, Charanis Studies (Essays in Honor of P. Charanis), New Brunswick 1980, 31—51.

[36] На овом месту треба подсетити на родбинске везе српског и бугарског двора: Теодора, прва жена Стефана Дечанског, је ћерка бугарског цара Смилца, а Јелена, Душанова жена, сестра бугарског цара Ивана Александра.

[37] К. Јиречек, *Историја Срба, I*, Београд 1952, 206. О Михаилу Асену cf. Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 46; Љ. Максимовић, *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*, Београд 1972, 33, 37.

[38] К. Јиречек, op. cit., II, 16—17.

[39] Ibid., 16.

[40] В. Ј. Бурић, op. cit., 62—63 са библиографијом.

[41] К. Јиречек, op. cit., II, 22.

ћелској повељи Младен Владојевић своју цркву Св. Спаса у Призрену, са приличним имањем и људима, уступио за цркву Св. Андрије у Охриду,[42] камо је очигледно био премештен. Можда је Радослав, остављајући своје поседе у околини Скопља, пошао са Душаном на његов двор у Сер. Десет година после Душанове смрти (1365) као зет царице Јелене помиње се Радослав Торник[43] као кефалија[44] у Серу заједно са Јелениним братучедом Алексијем Асаном.[45] Није ли, коначно, овај Радослав Торник из Сера иста личност са жупаном Радославом, ктитором Кучевишта? На то питање за сада је тешко дати поуздан одговор.

И као трећа личност у ктиторском натпису кучевишког наоса наводи се Владислава, која остаје за историју цркве у Кучевишту, односно сликарства у припрати где јој се сачувао и портрет, врло значајна. Време настанка сликарства у припрати, које је доста страдало, јер је неком приликом горело, може се врло јасно одретити на основу сачуваних портрета и натписа.[46] Пре свега треба истаћи портрете, стојеће фигуре, на јужном зиду јужног параклиса, којих има четири. Први из овог реда, најисточнији, јесте краљ Душан, што се може утврдити на основу његове одеће, иако није сачуван натпис. Он на глави има затворену круну, у десној руци крст, преко леве руке му је пребачен лорос, који је на грудима укрштен.[47] Десно од њега је некада био портрет његове жене краљице Јелене, од које је сачуван само део пурпурне одеће украшене бисерима. Друга два портрета представљају ктиторе припрате. До Јелене се налази мушка стојећа фигура, од чијег се натписа сачувало само име: ...дѣань.[48] Полуокренут ка краљевском пару, он држи подигнуте, раширене руке. На себи има две хаљине.[49] доњу, уских рукава који се завршавају наруквицама, и горњу, тамноцрвену, много раскошнију, која се спреда закопчава целом дужином. До Дејана, у истом ставу је његова жена

---

[42] С. Новаковић, op. cit., 683—684. О овој размени cf. С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањичкој Србији*, Београд 1935, 104.

[43] О Радославу Торнику cf. Г. Острогорски, *Васељенске судије у Серу*, у Византија и Словени, Београд 1970, 260—261; Id., Серска област после *Душанове смрти*, Београд 1965, 92—93.

[44] Занимљиво за ово време је изједначавање титула кефалије и жупана, cf. К. Јиречек, op. cit., II, 17; Љ. Максимовић, op. cit., 71—100.

[45] Грчки термини γαμβρός, ἐξάδελφος овде употребљени за рођаштво сувише су општи, cf. Г. Острогорски, *Васељенске судије*, 260. Због тога би се чак могло претпоставити да је овај Алексије Асан, братанац Радославу ктитору Кучевишта. Грчко име Асан једнако је бугарском Асен.

[46] В. Ј. Ђурић, op. cit., 206.

[47] С. Радојчић, *Портрети српских владара у Средњем веку*, Скопље 1934, 50, 85.

[48] Раније се изгледа више видело, јер В. Ј. Ђурић, op. cit., 206 чита воєвода дѣань.

[49] Најбоље о одећи код Срба у средњем веку cf. Ј. Ковачевић, *Средњевековна ношња балканских Словена*, Београд 1953.

војводица Владислава: воеводица владислава. За разлику од мужа, лик јој се делимично сачувао, јер се добро виде очи и обрве, а назиру нос и уста. На глави јој је висока круна са бисерима, од које се на рамена спушта бели вео. Од одеће она има плашт и доњу хаљину украшену врежастим орнаментима и медаљонима са фантастичним животињама. Код Владиславе се виде и једноставни лептирасти обоци.

На северном зиду северног параклиса припрате биле су насликане четири млађе особе, од којих су се сачувале делимично само крајња источна и крајња западна, док су две средишње сасвим страдале. Крајња западна стојећа фигура, очигледно мушкарац, у истом ставу као Дејан и Владислава, у једноставној је тамноцрвеној одећи са траком украшеном врежастим орнаментом. Друга фигура, сачувана од груди навише, представља млађу женску особу са белим велом који јој се спушта на рамена.

Последњи извор, који је од значја за датовање сликарства у припрати, јесте натпис што се сачувао споља изнад јужних врата која воде у наос: прими г҃и моле[ние] раве сво[е] владис[лаве] и чѣда е[і] іѡвана и дмитра в҃ъ да их помене вь ц҃рьсвы своемь.[50]

Већ давно је историографија српске средњовековне уметности прихватила чињеницу да споменике сликарства у којима су представљени портрети краља Душана и краљице Јелене, без сина Уроша, датују до 1337. године.[51] Овакав став има и В. Ј. Бурић стављајући сликарство у припрати Кучевишта између 1332. и 1337. године,[52] што је опет доказ да је живопис у наосу настао пре млађег, у припрати, вероватно до 1330. године. Сва је зато прилика да је саопштење изгубљене кучевишке хрисовуље Стефана Дечанског подразумевало и сликарство.

Ко су, дакле, ктитори који су у четвртој деценији XIV века платили да се ослика припрата у Кучевишту? Именима познати, војвода Дејан, његова жена Владислава и мушка деца Јован и Дмитар, остали су, изгледа, за српску средњовековну историју анонимни. Пре свих наметала би се помисао да се овде представљени војвода Дејан идентификује као један од најугледнијих и најутицајнијих великаша Душановог доба — као севастократор Дејан, господар земље жеглиговске а касније велбушког и радомирског краја.[53] Међутим, из извора

[50] В. Ј. Бурић, op. cit., 206.

[51] С. Радојчић, *Портрети*, 50. То показује и откриће сасвим малог Уроша у Белој цркви Каранској, cf. Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви Каранској*, Зограф, 2, Београд 1967, 17—19.

[52] В. Ј. Бурић, op. cit., 206. Иначе, Душан се оженио Јеленом на Ускрс 1332. године, cf. К. Јиречек, op. cit., I, 213.

[53] М. Рајичић, *Севастократор Дејан*, Историски гласник, 3—4, Београд 1953, 17—28; Id., *Основно језгро државе Дејановића*, Историски часопис, IV, Београд 1954, 227—243; Б. Ферјанчић, op. cit., 168—170; Id., *Севастократори*

Црт. 1. Кучевиште, ктиторски натпис изнад јужног улаза у наосу (цртеж Н. Цар према

се јасно види да је његова жена Евдокија,[54] а деца Константин и Јован Драгаш,[55] а да им је породична задужбина црква Богородичног Ваведења у Архиљевици.[56] Будући да је у Србији тога времена у државној хијерархији титула војводе[57] заузимала високо место, а извори убедљиво говоре да Дејан из Кучевишта и севастократор Дејан господар жеглигова нису иста личност, ко би онда могао бити ктитор припрате Кучевишта? Српска историја тих година зна само једну личност са истим именом и истом титулом. То је воєвода дѣчнь маньчкь, који се помиње 1333. при продаји Стонског рта и Превлаке Дубровчанима од стране краља Душана.[58]

Коначно да закључимо о осликавању наоса и припрате Св. Спаса у Кучевишту. Једна властеоска породица, од које знамо чланове Асена, Радослава и Владиславу, хтела је да створи породичну задужбину. Добила је, изгледа, даровну повељу од оновременог владара Стефана Дечанског. Црква без припрате саграђена је до 1330. године, када је и живопис завршен. Неку годину касније, а сигурно пре 1337, дозидана је и осликана припрата, јер су у том простору приказани краљ Душан са женом Јеленом, без сина Уроша. Ктитори припрате били су, судећи по портретима, војвода Дејан са женом Владиславом и децом, од којих су нам познати Јован и Дмитар. У петој деценији XIV столећа у Кучевишту нема Асена, Радослава и Дејана, тако да Владислава остаје сама с децом, о чему сведочи натпис над јужним вратима. Можда је тада дошло до обнове сликарства у припрати, када су урађене фреске Богородице са Христом над улазом у наос, и св. Петке у апсиди северног параклиса. Ове две представе, већ је установљено,[59] стилски се везују за ово време.

и кесари у српском царству, Зборник Филозофског факултета, XI/1, Београд 1970, 259—260; Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, 67—73.

[54] С. Новаковић, op cit., 446—447. Помиње се и могућност да је жена деспота Дејана била Теодора сестра цара Душана, cf. M. Purković, Byzantinoserbica, Byzantinische Zeitschrift, 45, München 1952, 43—47; Б. Ферјанчић, *Севастократори*, 260; Р. Михаљчић, op. cit., 69—70.

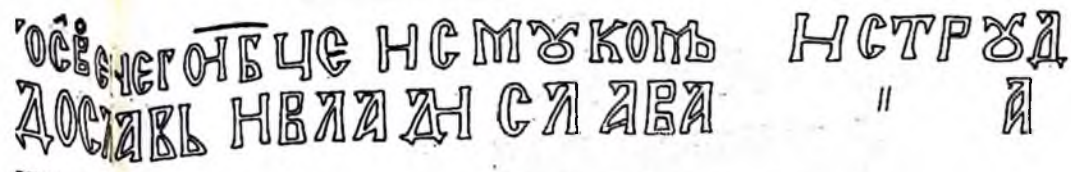
[55] Б. Стричевић, *Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота XIV века*, Старинар н. с., VII—VIII, Београд 1958, 114.

[56] С. Новаковић, op. cit., 738.

[57] В. Мошин, *Византиски утицаји у Србији у XIV веку*, ЈИЧ, 1—4, 155.

[58] С. Новаковић, op. cit., 298.

[59] В. Ј. Ђурић, op. cit., 56.



документаци(И. Борђевића)

Као што је већ речено, у Св. Спасу у Кучевишту могу се сасвим поуздано разликовати по времену и стилу три групе живописа XIV века. Кад је реч о иконографији, међутим, јасно је да декорација припрате допуњује својом иконографијом сликарство наоса и олтара.

Године 1874, пресликан је у Кучевишту слој живописа из XIV века. Такво стање остало је до 1956, када је млађи слој скинут, али не са свих површина. У куполи се данас још налази рад мајстора XIX века. Ако се претпостави да млађе сликарство у иконографији одговара старијем слоју, што није редак случај код интервенција овакве врсте, онда се може говорити и о првобитној декорацији куполе. У калоти је Христ Пантократор, а тамбур, подељен у две зоне, садржи Божанствену литургију и осам пророка.

Старији слој, сликарство XIV века, данас почиње од поткуполног простора. У прстену што чини прелаз из кружне основе тамбура у квадратно постоље налази се двадесетпет од четрдесет севастијских мученика, у попрсјима и са крстовима у рукама. Многи од њих су готово уништени, а и многима су избрисани натписи. Ипак су на јужној четвртини прстена представљени неки добро очувани: св. Уалент (ѹаль), св. Евтихије (еѹтихь), св. Исихије (исихь), св. Илијан (иліанѡ). На северној половини чита се једино св. Филиктимон (филиктіѡмонь). Аналогија за овакво место севастијских мученика, који изгледа нису могли сви да стану у овај круг, може се наћи у декорацији Леснова,[60] где су представљени у свом профилактичном значењу, јер „крв Христова или крв мученика треба идејно и конструктивно да учврсти цркву и као организацију и као зграду".[61] Испод овог прстена налазе се јеванђелисти у пандантифима, између којих су на источној четвртини св. Убрус, на западној св. Керамида. На северној и

[60] N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I, 2, Paris 1930, 226. Севастијски мученици су и у Грачаници у горњој зони поткуполног простора, cf. В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 78.

[61] С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, Зборник радова Византолошког института, VIII/2, Београд 1964, 364. О значењу севастијских мученика cf. Id., *Темнички натпис*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 5, Нови Сад 1969, 3—11.

Црт. 2. Кучевиште, ктиторски натпис Владиславе и деце изнад јужног улаза на фасади (цртеж Н. Цар према документацији И. Борђевића).

јужној четвртини насликани су медаљони са анђелима. Јеванђелисти су веома оштећени, али се може видети њихов положај и сликана архитектура.

Велики празници су на оним местима у Св. Спасу где су у исто време били сликани и по другим црквама у Србији. Благовести (благовести) су подељене у средњој зони на источном зиду наоса уз олтар тако да се на северној половини налазе арханђео Гаврило (ѻ арх гаврил)[62] и пророк Давид (пророкь давидь),[63] а на јужној половини Богородица (мир ѳү)[64] и пророк Соломон (прѣмоудри соло[монь]).[65] Композиција Рођења Христовог (р[о]ждество) у олтару на јужном зиду свода, нема у себи ничег необичног. Међутим, символични смисао у постављању ове сцене у олтарски простор заједно са илустрацијама приче о Емаусу, Духова, Силаска у ад, Преполовљења празника, што је у Кучевишту случај, носи у себи идеју теофаније. Иако ће црквена поезија дати најлепше ставове на тему најсвечанијег од дванаест празника, изгледа, међутим, да су и беседе имале јасан утицај на стварање символике сликаног програма, односно на заједничко представљење Рођења, Васкрсења и Духова. Беседа Јована Златоустог о празнику Рођења јесте у основи објашњење оваквог схватања: „Долази празник који од свију изазива највише страхопоштовање и светог страха, који се не може боље назвати него: мати свију празника. Који је то (празник)? Телесно рођење Христово. Јер од њега су празник Богојављења, св. Ускрс, Вазнесење и Духови примили узрок и садржину. Јер да се Христос није родио телом, он не би био крштен, то је Богојављање; не би био распет ни васкрсао, то је Ускрс; не би послао св. Духа, то су Духови. Одавде су, дакле, као реке које теку са једног извора на разне стране, ови празници нама израсли".[66] Ова идеја, наглашавање људске природе Христове, биће много пута понављана и код других писаца.[67] До Рођења на истом своду налази се Сретење (срѣтение),[68] подељено сликаним циборијумом на два дела: лево Симеон и пророчица Ана, десно Богородица са

[62] Он по натпису изговора следеће речи: радуи се ѡбрадована гь с тобоі.

[63] Има свитак са текстом: влаговѣстить днь ѡ дне спасенѣ нашего.

[64] Она по натпису изговара следеће речи: ... мнѣ по глаголу твоему.

[65] Има свитак са текстом: чоуи дьщи и виждь и приклоны оухо твое.

[66] Patrologiae cursus completus, series Graeca, ed. J. P. Migne, 48, col. 752—753; превод по Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 87—88.

[67] Посебно Григорије Богослов, cf. Б. Трифуновић, *Словенски превод Слова Григорија Богослова са тумачењем Никите Ираклијског*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XXXV, св. 1—2, Београд 1969, 81—91.

[68] Има и грчки натпис 'Η υπαπαντή који је очигледно служио грчким сликарима да обележе место за слику. Овај обичај у декорисању није редак код Срба у средњем веку, cf. V. J. Đurić, *La peinture murale serbe du XIIIe siècle*, L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1967, 156—159.

малим Христом и Јосиф са грлицама, жртвом очишћења после порођаја.[69]

Онај део великих празника који је насликан у наосу цркве има или прологе или епилоге сликаних догађаја, као засебне целине. Тако Крштење, које се налази на своду јужног крака крста, има свој увод — Разговор Јована са народом,[70] на јужном зиду. Представа Крштења, сасвим у духу времена, разликује се од осталих само у односу на сликани народ који очекује да буде крштен. Поворка предвођена двојицом загрљених дечака стављена је у композицију на својеврстан начин. У српском сликарству првих деценија XIV века срећемо више људи у сцени Крштења само у Ст. Нагоричину.[71]

Као и Крштење, Васкрсење Лазарево (васкрсение лазарево) уобичајене иконографије има допуну на јужном зиду. То је увод у догађај, тренутак када Марта и Марија моле Христа за свога брата. У византијском сликарству тих времена ова сцена постоји само као саставни део приказа празника Лазаревог васкрсења.[72] Ова кучевишка слика, треба приметити, има доста сличности са сценом Христа пред женама из Св. Никите и Ст. Нагоричина.[73]

Сликари Кучевишта су на неколико места у цркви из различитих побуда, переметили хронолошки ток јеванђеоске приче. Тако је Преображење (прѣѡвр[ражение]), које је смештено на јужну половину свода западног травеја, дошло после Христовог чуда са Лазаром. Разлог за то треба тражити у тексту по Луки IX, 30—31: „И гле, два човека говораху с њим, који бијаху Мојсије и Илија. Показаху се у слави, и говораху о изласку његову који је требало свршити у Јерусалиму", јер је на супротној страни истог свода Улазак у Јерусалим. Иначе, ово Преображење илуструје далазак и одлазак Христа и апостола на Тавор. У вези с тим је сцена на западном зиду наоса где су насликана тројица апостола како стоје пред Христом који седи на клупи.

---

[69] Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 49.

[70] Јован Крститељ држи свитак са текстом покаите се и ѡчистите се. Иначе, ова сцена је сликана у циклусу Крштења, на пр. у Љевишкој, cf. Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 79, план на стр. 140; или у календару, на пр. Ст. Нагоричино cf. G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, Pl. 110, 2.

[71] R. Hamann Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, T. 281; сличан распоред народа има икона Крштења из београдског Народног музеја, K. Weitzmann — M. Chatzidakis — K. Miatev — S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd 1970, t. 175.

[72] На пр. у Богородици Перивлепти, cf. G. Millet — A. Frolow, op cit. Pl. 3,3, у Оморфи Еклисија код Атине, cf. Ἀ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὠμόρφης Ἐκκλισίας στὴν Ἀθῆνα, Ἀθῆνα 1971, πίν. 22; у Св. Спасу у Верији, cf. Σ. Πελεκανιδη, Καλλιέργις, Ἀθῆναι 1973, πίν. 20 или у Св. Николи Орфаносу у Солуну, cf. Α. Ξυγγοπολου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ορφανου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆνα 1964, πίν. 11.

[73] G. Millet — A. Frolow, op. cit., Pl. 24, 3, 95,4.

Ова слика, иако обележена натписом да не кажете, није илустрација текста по Матеју XVII, 9, јер је „И силазећи са горе" већ насликано као део преображења.

Посматрањем Преображења и епилога овог догађаја могу се установити две изузетне појаве: долазак и одлазак Христа и апостола на Тавор, и сам епилог. Не разбијајући границе сликовитог, мајстор Преображења ствара посебне подијуме на које ставља призоре пре и после главног догађаја. Порекло овакве иконографије може се, изгледа, тражити у сликарству XIII века. У четворојеванђељу Ивирона Ms. №—5,[74] као и у Сопоћанима,[75] постоји иста композициона схема, и није чудно што су ова два споменика уврштена у ону групу која у себи носи елементе стила Палеолога. У српском живопису Милутиновог времена само ће изузетно наративно сликарство Грачанице имати исту појаву.[76] Порекло необичне илустрације „Да не кажете" треба можда видети у сцени Христове беседе пред ученицима,[77] само што је сликар Св. Спаса ову представу дао у пејзажу. До ове композиције на истом зиду налази се насликан догађај који је претходио Христовом уласку у Јерусалим: довођење магарца (и вторѣша приведѣта ми).[78] Цвети ([цвѣтоно]сиа) одговара потпуно савременим представама овог празника.

Стављајући Вазнесење на целу површину свода северног крака крста, сликари Кучевишта опет су пореметили ток приче главних јеванђеоских догађаја. С једне стране, они су Распеће сместили у зону ниже, зону Страдања, а с друге били су приморани да Васкрсење, које хронолошки претходи Вазнесењу, помере у олтар. Одавно је примећено да се Вазнесење, поред Духова, изводило у црквама на више начина.[79] Поред сликања на равној површини (иконе, минијатуре, фреске), у монументалном сликарству постоје два начина који су одређени површином на коју се Вазнесење смешта: први, представљање у куполи,[80] и други, на своду.[81] Оба начина су тако разрађена да се, нарочито другим, постизао „хеленистички реализам".[82]

---

[74] S. Radojčić, *Sopoćani et l'art européen du XIIIe siècle*, L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1965, fig. 1.

[75] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 131.

[76] R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, op. cit., T. 327.

[77] G. Millet — A. Frolow, op. cit., Pl. 42,4, 85,1.

[78] По тексту Лука XIX, 30. У Дечанима као део композиције Цвети, cf. Б. Бошковић — В. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 30, т. CLXXVII.

[79] O. Demus, *Byzantine mosaic decoration*, Boston 1955, 182—183.

[80] S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin*, L'information d'histoire de l'art, 10, Nov. — Déc., 5, Paris 1965, 189—191. У Србији XIII века Вазнесење у куполи: Жича, Милешева и Св. Апостоли у Пећи, cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 195.

[81] Богородица Перивлепта, Ст. Нагоричино, Краљева црква, cf. R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, op cit., Plan № 21—22, 29—30, 32—33.

[82] С. Радојчић, *Прилози за историју*, 375—376.

И овај велики празник има свој додатак, епилог. Сцена што се налази на северном зиду, одмах испод Вазнесења, представља повратак Богородице са апостолима у Јерусалим после Христовог вазнесења (мати в[о]жиа врати се въ єрѣсалимь). Десни део композиције представља групу у ходу, Богородицу с апостолима, које на левом делу пред вратима града дочекује персонификација Јерусалима, женска фигура у Царској одећи с две пратиље. Литерарна инспирација ове ретке сцене потиче од текста по Луки (Дела I, 12), а ликовни садржај је преузет из иконографије Бекства у Египат,[83] и Уласка у Јерусалим.[84]

Циклус великих празника наставља се у олтару, где су на северној половини свода, од запада ка истоку, насликане две сцене Васкрсења: Мироносице на гробу и Силазак у ад. Прва слика (гроєвь хвь) има неке своје посебности. Пре свега, анђели су обично сликани како показују отворени саркофаг,[85] а не шпиљу како је то представљено у Кучевишту. С друге стране, две Марије су добиле друштво, тако да их је приказано чак седам жена. Представљајући Христа у мандорли са крстом распећа како избавља старозаветне прародитеље, кучевишки мајстори се прикључују оним уметницима који се у трећој и четвртој деценији XIV века враћају старијем иконографском типу Силаска у ад. Тако у Грачаници и Дечанима овај тип бива проширен новим симболима.[86]

Од великих празника Духови (пєньдикостиє) се такође налазе у олтару и то на јужном зиду у горњој зони. Догађај у тајном склоништу на Сиону насликан је у традицији представљања овог празника у византијском сликарству:[87] дванаест апостола на полукружној клупи и персонификација Космоса, овде занимљиво преведена са земла, женска фигура са круном на глави и свицима на развијеној драперији.[88]

---

[83] Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу с хумкама у Градцу*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 49—56, сл. 4; Б. Бошковић — В. Петковић, op cit., t. LXXXVII.

[84] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l' évangile*, Paris 1916, 209, 283; A. Grabar, *Christian Iconography*, Princeton 1968, Pl. 204.

[85] На пр. у Ст. Нагоричину, cf. G. Millet — A. Frolow, op cit., Pl. 95,1. У Кучевишту на саркофагу, за који Матеј (XXVII, 60) тачно каже да га је Јосиф из Ариматеје за себе направио, изведен је људски лик. О таквим детаљима cf. Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије, IV—V, Приштина 1971, 260—261, сл. 6, 8—9.

[86] Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8, Београд 1977, 34—47, сл. 3.

[87] А. Грабар, *Иконографическая схема пятидесятницы* Seminarium Kondakovianum II, Prague 1928, 223—237.

[88] Овде сликар уместо мушке фигуре седе косе и браде у царском оделу, Космоса, представља женску фигуру сходно натпису. Персонификација Земље изгледа другчије, на пример у Дечанима или Леснову, cf. С. Радојчић, *Улога антике у старом српском сликарству*, Гласник Државног музеја у Сара-

На свом уобичајеном месту, на западном зиду наоса, налази се Успење Богородице (Успение).[89] Поред Богородице на одру, ту су две групе апостола предвођене Петром и Павлом, Христ са Богородичином душом и само двојица од тројице архијереја. Призор посматра неколико жена, а на небу у облацима апостоли су насликани како долазе на сахрану. Није изостала прича о Јеврејину Јефонију,[90] који покушава да изврне Богородичин одар, детаљ преузет из Преноса Богородичиног тела. Очигледно, сликар се овде ослања на споменике из друге деценије XIV века, када се место Успења на западном зиду приказује Пренос.[91]

Сагледан у целини, циклус великих празника у Св. Спасу у Кучевишту показује да су сликари, с једне стране, радили у традицијама зидног сликарства у Србији почетком XIV века, а с друге, тежили да наглашеном наративношћу покушају да традиционалну и увек понављану иконографију главних празника прошире и оживе додатним сценама, пролозима и епилозима. Због тога логика излагања на фрескама Св. Никите, које се „показује као класичан пример систематског распореда"[92] ренесансе Палеолога, бива у Св. Спасу разбијена, чиме остају поједине слике великих празника да живе као сасвим аутохтони делови ансамбла. Основни проблем кучевишких мајстора у распореду великих празника био је, дакле, увођење пролога и епилога као самосталних слика,[93] што је један од ретких примера овакве врсте у сликарству православног света. Управо тај нови систем живописаца Св. Спаса, да на свод ставе слику празника, а на зидну површину увод или епилог, довео је до тога да се поремети континуитет византијског читања, односно да се Преображење слика после Лазаревог васкрсења, или да се Вазнесење представи пре Васкрсења. Ова новина неће више бити поновљена, јер ће у Дечанима епилози и пролози бити саставни делови великих празника, што је постигнуто системом подијума који нису нарушавали целовитост сцене.[94]

јеву, н. с. I, Сарајево 1946, 46—47. Код Срба слично решење Духова у Св. Никити, G. Millet — A. Frolow, op. cit., Pl. 51,4 (пресликано у XV веку), и Дечанима, Б. Бошковић — В. Петковић, op. cit., t. CLXXXIII.

[89] О успењу, cf. R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, 26—27.

[90] Слово Јована Богослова на Успење Богородице, cf. И. Порфирьевъ, *Апокрифическія сказанія о новозавѣтныхъ лицахъ*, С. П. Б. 1890, 278.

[91] Милутинове задужбине садрже комбиновање сцене Успења и Преноса, cf. S. Radojčić, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 22, Wien 1973, 301—312.

[92] Id., *Старо српско*, 99, сл. 10.

[93] Ibid., 129; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 56.

[94] Б. Бошковић — В. Петковић, op cit., т. CLXXV, CLXXVI.

Циклус Христових страдања у Кучевишту почиње на јужном зиду[95] Тајном вечером (вечера), која је сасвим у духу иконографије тога доба. За мраморним полукружним столом (τό σίγμα) постављени су Христ и његови ученици, али тако да је предња страна трпезе остала празна. Обично се наглашава да овај облик трпезе у Тајној вечери симболично означава апсиду, односно подсећа на место где се обавља евхаристички чин.[96] Међутим, треба подсетити да овај облик трпезе води порекло од римског мобилијара, од triclinium-а.[97] До Тајне вечере на западном зиду јужног крака крста налази се композиција Молитве у Гетсиманском врту (моление хр҃истово), уобичајено у три епизоде: Христ у скерлетној кабаници,[98] стојећи и клечећи и његов разговор с Петром поред заспалих апостола. Оваква Молитва на Гори позната је још у XI веку у минијатурном сликарству,[99] а радећи ову сцену кучевишки мајстори као да се угледају на исту из Св. Никите.[100]

Циклус Страдања наставља се на јужном зиду западног травеја, где је Прање ногу (ѹмиваеть г҃ь ѹченикомь нозѣ) дато у две композиционе целине: десно Христ се обраћа Петру, који је закорачио у велики суд, а лево група апостола који се припремају за прање. Лако се може запазити да је ова илустрација рађена по узорима Михаила и Евтихија, из Св. Никите и Ст. Нагоричина. Међутим, кучевишки мајстор, коме апостол који одвезује сандалу лебди, није дорастао у преузимању старијих предложака.[101] Слично се осећа и код Издајства Јудиног (прѣдание х҃ристово),[102] које је на северном зиду истог травеја.

Занимљиво је да су се кучевишки сликари Христових мука доста мучили око распореда сцена, да би се постигао временски континуитет у читању приче. Избор при стављању главних догађаја на места у цркви која су истурена и изложена погледима верника, био је, може се рећи, доста сигуран. Тако су се сцене везане за суђење Христу од стране свештеничких поглавара (заочшение христово) и Пилата (поминие

---

[95] Сликање Тајне вечере пре Прања ногу и Молитве на Гори није ретко у српском сликарству са почетка XIV века: Богородица Љевишка, Д. Панић — Г. Бабић, op. cit. план на стр. 126; Св. Никита, G. Millet — A. Frolow, op. cit., Pl. 37,1; Ст. Нагоричино, Ibid., Pl. 71,2, где је Тајна вечера у олтару.

[96] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II Nouveau Testament, Paris 1957, 407—416.

[97] Ch. Morel, *Coena*, Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romanes (ed. Daremberg — Saglio), I, 1, Paris 1887, col. 1269—1282, fig. 1702—1704.

[98] Скерлетна кабаница се односи на приближавање Христове жртве (Матеј XXVI, 39).

[99] Јеванђеље манастира Дионисијата Ms. 587, V. N. Lazarev, *La pittura byzantina*, Torino 1967, t. 226.

[100] G. Millet — A. Frolow, op cit., Pl. 43,1.

[101] Ibid., Pl. 83, 1—2.

[102] Ibid., Pl. 85,3.

пилатово)[103] нашле на мрачним сводним површинама југозападног травеја.

Прича се наставља на северном зиду западног травеја где је у продужетку Издајства Јудиног насликано једно од најзначајнијих остварења Кучевишта — Пут на Голготу (треде на распетис).[104] Читава сцена одише неком људском нотом. И како је то недавно речено, „Слово Григорија Богослова на Пасху већ улази у сасвим жестоке облике пуног доживљавања мука Христових", јер „Григорије позива верне да се они заједно са Христом распињу, да заједно са Христом умиру да би заједно са њим васкрсли".[105] Његово размишљање о људској природи Христовој у страдању, сажето у ставу „Будимо богови њега ради, јер је и он био човек нас ради,"[106] може бити потврђено и овом сликом Пута на Голготу.

Првобитно, циклус Христових мука у Св. Спасу садржавао је и илустрације догађаја који су се одиграли пре Христове смрти на крсту. У северозападном травеју налазе се остаци сцена Христу нуде да пије сирће са жучи и Пењање на крст. Пошто није добило своје место међу великим празницима, Распеће (распетие хо̃во) се нашло, сасвим разумљиво, у средњој зони, зони Христових страдања. На западном зиду северног крака крста оно претходи Оплакивању (погребениее хо̃во),[107] које је на северном зиду. Занимљиво, ово Распеће се по иконографији везује за велике празнике, где се оно представља баш у овом виду.[108] На северној половини свода северозападног травеја насликан је догађај који следи после Распећа — Јосиф моли Пилата за тело Христово (пита иосиф пилата кам тѣло христово). Ова представа, и иначе ретка у сликарству православног света, у Србији још у Ст. Нагоричину,[109] Грачаници, Дечанима,[110]

---

[103] Пилатов суд у Кучевишту садржи готово све елементе потпуне илустрације овог догађаја — мачоносца, Пилатовог слугу, војнике. О Пилатовом суду cf. С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, Зборник радова Византолошког института, књ. XIII, Београд 1971, 293—312.

[104] Пут на Голготу са Христом у скерлетиону на пример у Перивлепти, G. Millet — A. Frolow, op. cit., Pl. 8,2, у Св. Спасу у Верији, Σ. Πελεκανιδη, op. cit., πίν. 26 или у Св. Николи Орфаносу, Λ Ξυγγοπολου, op. cit., πίν. 31.

[105] С. Радојчић, *Пилатов суд*, 295.

[106] Ibid.

[107] О Оплакивању cf. М. Татић-Бурић, *Пијета са Јованом и Јосифом Ариматијским*, Зборник Народног музеја, IX—X, Београд 1979, 552—561.

[108] Иначе, у циклусу Страдања Христос је распет са још два разбојника како је то показано у Ст. Нагоричину, G. Millet — A. Frolow, op cit., Pl. 92,1 или Дечанима, Б. Бошковић — В. Петковић, op cit., t. CXCVIII. У кучевишком Распећу представљене су персонификације Цркве и Синагоге као у Грачаници, С. Радојчић, *Фреске у Милутиновим задужбинама*. Уметнички преглед, II, 7, Београд 1939, 206. О Цркви и Синагоги cf. И. Борђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 9, Нови Сад 1973, 15—26.

[109] G. Millet — A. Frolow, op cit., Pl. 92,3.

[110] Б. Бошковић — В. Петковић, op. cit., t. CCXI.

Зрзу,[111] Манасији,[112] појављује се први пут у српском живопису само деценију раније, у најбогатијем циклусу Христових страдања уопште, у Ст. Нагоричину.[113]

Одавно је примећено да је српско зидно сликарство XIV столећа имало најбројније циклусе страдања Христових. Св. Спас у Кучевишту, поред Ст. Нагоричина, Св. Никите, Грачанице, јесте један од тих примера. Ипак, Христове муке у Кучевишту представљају врло занимљиву целину, у којој су издвојене две серије: Тајна вечера, Молитва на Гори, Прање ногу, Издајство Јудино, Пут на Голготу, Распеће и Оплакивање стављени су на зидове наоса, на истакнута места, док су се Христ пред судијама, Пилатов суд, Христу дају жуч, Пењање на крст и Јосиф моли Пилата за тело Христово нашли на мрачним сводовима западних бочних травеја. Оваква подела сведочи о сасвим одређеној теолошкој обавештености сликара или оних који су се за живописање бринули, да из обимног циклуса на најистакнутија места ставе сцене које су по основној идеји поуке значајније. Чини се да у томе треба видети и једноставност XIII века, а у вези с тим и удаљавање од чисто наративног карактера овог дела сликарства у Кучевишту.

Црква села Кучевишта била је првобитно, како је већ речено, посвећена Богородичином Ваведењу. Стога је сасвим природно да су се мајстори, вероватно по жељи наручилаца, одлучили да поред Великих празника и Христових мука ставе у овај релативно мали фреско-ансамбл и сцене Богородичиног циклуса. Оне су распоређене у проскомидији, олтару и наосу.

Прве четири сцене, данас доста страдале, које говоре о Богородичиним родитељима, стављене су у протезис. Ту су на јужном зиду Одбијање дарова (приметь дарь иоаким і ана захари),[114] Повратак одбијених (и възврати малаві), а на северном Молитва Ане и Сусрет Јоакима и Ане. Већ је запажена разлика између слике и текста када је реч о прве две представе. Наиме, Јоаким је по причи, протојеванђељу Јаковљевом, сам принео дарове и сам био одбијен,

---

[111] Д. Чорнаков, *Манастирот Зрзе*, Културно наследство, IV, Скопје 1971, сл. 6 са легендом — Одрицање Петрово.

[112] С. Томић — Р. Николић, *Манасија*, Београд 1964, 72, цртеж 8. У византијском свету ова сцена још, колико знамо, у Перивлепти у Мистри, cf. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, Pl. 30, Fig. 65.

[113] Cf. нап. 109.

[114] По протојеванђељу Јаковљевом, C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae 1853, 2, S. Novaković, *Apokrifno protojevanđelje Jakovljevo*, Starine JAZU, X, Zagreb 1878, 62, првосвештеник је Рувим, а не Захарије као што то пише и у Дечанима, Д. Бошковић — В. Петковић, op. cit., 40.

а на слици је увек присутна и Ана. Ж. Лафонтен-Досоњ,[115] с једне стране, ову појаву објашњава списом Кирила Јерусалимског, где једино стоји да су Јоаким и Ана заједно били у храму да моле Господа да им подари пород.[116] С друге стране, решење је тражено у протојеванђељу Јаковљевом, општепознатом широм византијског света, и које, како је речено, не говори о учешћу Ане у приношењу дарова.[117] Међутим, Ж. Лафонтен-Досоњ наводи да Ана моли у своје и Јоакимово име, па самим тим сликари их заједно представљају.[118]

Када је неком приликом прошириван западни улаз што води из наоса у припрату, страдало је Рођење Богородице ([рождес]тво вц҃и), изнад којег је Успење. Такав начин стварања антитеза[119] у једној декорацији није стран византијском сликарству. Примењено на Богородичин циклус, ово је показивано на следећи начин: на пример у Ариљу[120] или Краљевој цркви[121] на јужном зиду до западног је Рођење, на западном Успење, а на северном Ваведење Богородице. Антитеза живота и смрти у Кучевишту ово представља још непосредније.

Богородичин циклус следи даље у олтару. На јужном зиду насликани су први кораци Богородице (ходение мтри б҃жи) пред њеним родитељима. Као пандан овој сцени, на северном зиду су Благовести на бунару и Прекор Јосифа Марији (марие що е ѡвози чѹдо що виждѹ на тебе). Појава Благовести у олтару објашњена је као моменат из Богородичиног живота који наговештава почетак, инкарнацију, и у вези је с жртвом-крајем.[122] Ипак, не бих смео да тврдим да је намера кучевишког сликара била да се врати узорима симболике у декорацији олтара из раног средњег века. Биће вероватније да га је на такав распоред навео скучен простор, јер је до тог времена, а и касније, читав Богородичин циклус стављан у протезис,[123] што овде није могло бити поновљено.

Коначно, слава сеоске цркве у Кучевишту, Ваведење (ст҃ѣ в ст҃ихь), насликано је над јужним вратима у наосу. Самим тим оно је компоновано као аутономна слика, можда чак као икона, одвојена

---

[115] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964.

[116] Ibid., 62.

[117] S. Novaković, op. cit., 62.

[118] J. Lafontaine-Dosogne, op. cit., 62.

[119] О антитезама у Кучевишту cf. С. Радојчић, *Старо српско, 129*.

[120] Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 13.

[121] М. Кашанин — В. Кораћ — Д. Тасић — М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 98—99, 123.

[122] О Благовестима у олтару cf. J. Максимовић, *Рељеф сплитских Благовести*, Зборник Филозофског факултета, VII/1, Београд 1968, 233—234.

[123] У Ст. Нагоричину, Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. Црква светог Борђа у Старом Нагоричину*, Гласник СНД, V, Скопље 1929, 102—103, у Дечанима, Д. Бошковић — В. Петковић, op. cit., 40.

од ритма осталог живописа. Свечана поворка, долазак мале Богородице у храм, не почиње у левом него у десном углу, због чега се може помишљати да је као предложак послужила нека икона, каквих је у та времена било.[124]

Богородичин циклус као посебна целина у фреско-ансамблу Кучевишта занимљив је, пре свега, због распореда: почетак у протезису, наставак у наосу и олтару, а завршетак у олтару. Можда би симболика проскомидије могла да буде везана за прве две сцене, Приношење и Одбијање дарова, у суштини жртве којој је овај простор и посвећен, кад се не би знало да је читав Богородичин циклус почетком XIV века стављен у проскомидију. Што се тиче броја сцена које су употребљене за приказивање Богородичина живота, он је, може се рећи, пажљиво одабран и сасвим одговара величини простора у којем је изведен.

У олтарском простору поред већ описаних Великих празника и Богородичиног циклуса, налазе се слике које се искључиво својом литургијском симболиком везују за најсветији део храма.

Конху апсиде заузима Богородица Шира од небеса. Она, раширених руку, стоји на једном нижем постољу. Испод ње се налази фриз попрсних архијереја, фронталног става, са књигама у рукама: св. Григорије из Нисе (сѓи грие о нісис), св. Симеон (сѓи симеѡнь), епископ персијски, Јаков брат Господњи (сѓи иаков бра[ть]), св. Григорије чудотворац (сѓи грие ѳ[а]ѵматѹрго[с]), св. Амфилохије Иконијски(сѓи афилохиие) и св. Методије Патарски (сѓи методие).

Доња зона апсиде и зидних површина олтара има сасвим уобичајено Поклоњење агнецу. У апсиди, Христу-жртви на патени, на часној трпези (доста страдало), клањају се северно св. Јован Златоусти (сѓи йѡан ꙁла[тоѹс]ти), у пратњи св. Григорија Богослова (сѓи григорие), и јужно св. Василије Велики (сѓи василие), у пратњи св. Атанасија (сѓи атанасие). На северном зиду насликани су св. Елевтерије (сѓи елевтерие) и св. Кипријан (сѓи киприан), док су на јужном зиду од истока ка западу св. Кирил Александријски (сѓи кириль алекьседрьски), св. Спиридон (сѓи спиридонь), св. Кирил Јерусалимски (сѓи кириль ерѹсалимьски), св. Аверкије равноапостолни (сѓи аверькие). Сви архијереји имају карактеристичну одећу — полиставрион, омофор, епитрахиљ, надбедреник, и држе обема рукама развијене свитке, где се некад налазио одломак литургијског текста. Једино се на свитку св. Кирила Јеру-

---

[124] Исти ритам је на иконама Ваведења из Охрида, В. Ј. Бурић, *Иконе*, №—8, из Хиландара, Д. Богдановић — В. Ј. Бурић — Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, сл. 88, и на фресци Ваведења из католикона Хиландара, Ibid., сл. 59.

салимског чита почетак прве молитве верних.[125] Међутим, св. Јован Златоусти и Василије Велики се у нечему разликују од осталих. Обојица десном руком благосиљају часну трпезу, а у левој држе полуразвијене усправљене свитке. У српском сликарству Милутиновог доба ова два архијереја обично држе развијене свитке обема рукама, а само у Св. Никити[126] и Грачаници изведени су као у Св. Спасу.

Пошто је Богородица у апсиди заузела две зоне, Причешће је померено на зидове, што није редак случај у српским црквама.[127] Тако се у средњој зони на јужном зиду нашло Причешће хлебом (примете и ѣ[ди]те се е тело мое), а на супротном зиду Причешће вином (пите вьси се е крьвь моѣ). Обе су сцене слично компоноване: група од шест апостола, без ореола,[128] прилази Христу који је иза трпезе под циборијумом.

И на крају, у горњој зони олтара налазе се прича о Емаусу, у три епизоде, на северном зиду, и Преполовљење празника, до Духова, на јужном зиду.

Преполовљење празника (прѣполовление празника) налази се одмах до апсиде. Слика овог догађаја, илустрација Јована VII, 14, разликује се од осталих представа истог садржаја по томе што је овде дат Христ Емануило.[129] Ова се изузетност може објаснити на два начина: или је сликар имао предложак за представу Дванаестогодишњи Христ у храму,[130] или је, што је исто тако могућно, посред идеја теофоније која је у суштини присутна у свим сценама поука, камо спада и само Преполовљење. Занимљиво је да Томин апокриф о Христовом детињству говори да је Христ још као двогодишњак, правећи птице од глине, оскрнавио суботу, односно преполовио празник.[131] Иначе, по Јовану (VII, 39), када је Христ преполовио празник он је поучавао о св. Духу, и силаску св. Духа, па зато није без разлога у

---

[125] Благодарим тѫ ѓі бе силамь... Л. Мирковић, *Литургика*, II, Београд 1966, 80.

[126] G. Millet — A. Frolow, op. cit., Pl. 31,1—2. О свицима cf. В. Ј. Бурић, *Непознати споменици*, 81—82. Полуразвијени усправљени свитак познат још од VI в., cf. A. Grabar, op. cit., Pl. 68.

[127] На пример Св. Апостоли у Пећи, В. Ј. Бурић, *Византијске фреске*, 38 или Богородица Љевишка, Д. Панић — Г. Бабић, op. cit., t. IX—X.

[128] О представљању апостола у Причешћу без ореола cf. Д. Тасић, op. cit., 119.

[129] За иконографију ове сцене cf. Г. Бабић, *О Преполовљењу празника*, Зограф, 7, Београд 1977, 23—27.

[130] Да то није Дванаестогодишњи Исус у храму може се видети по томе што нема Јосифа и Марије. Иначе, Преполовљење празника као у Кучевишту још у грузијском синаксару А—648, Ibid., сл. 1, и у сликарству Като-Панагије у Арти, E. Melas (ed.), *Alte Kirchen und Klöster Griechenlands*, Köln 1972, 140.

[131] S. Novaković, *Apokrifi jednog srpskog ćirilovskog zbornika XIV veka*, Starine JAZU, VIII, Zagreb 1876, 48.

олтару Кучевишта стављена представа Преполовљења празника одмах до Духова.[132]

Прича о Емаусу, која се понекад слика у три сцене in continuo,[133] у Кучевишту је јасно подељена на два дела: у један оквир стављени су Сусрет на путу за Емаус (хс говорить с лукио и клеопоно) и вечера у Емаусу (къ в еммаѹсѣ в прѣломениі хлѣба), а у други Лука и Клеопа саопштавају апостолима шта су доживели (лука и клеопа повѣдь .ıа. мь апостолмь). Појава Христа са тонзуром није усамљена у српском зидном сликарству почетком XIV столећа, јер се исто среће у Богородици Љевишкој.[134] Уметнике, дакле, интересује теолошки смисао, те је овако приказани Христ представљен у својој литургичкој функцији као свештеник.[135] Није зато чудно што су Вечера у Емаусу и догађаји око ње, представљени као симболични приказ евхаристије, нашли у олтару.[136]

Програм сликарства у проскомидији није обиман. Он се састоји из три главне целине: сводна декорација, средња зона са причом о Богородичним родитељима, и доња зона са архијерејима, који су готово уништени. Источни и западни зид запремају две монументалне фигуре.[137] На јужној половини свода је Визија Петра Александријског,[138] чије је место у овом простору одавно објашњено евхаристичном симболиком.[139]

Баконикон је параклис на спрат и са олтарским простором вежу га врата мањих димензија. На спрату, који је, изгледа, био посвећен св. Николи, јер се његово попрсје (ὁ ἅγ[ι]ος νικολας) налази у ниши апсиде, насликано је седам архијереја окренутих истоку, са књигама. Они су данас веома оштећени. У приземљу, репертоар фресака је нешто шири. На источном зиду, у ниши апсиде, представљена

---

[132] Преполовљење празника се празнује као „симболично сједињење Пасхе и Педесетнице", Г. Бабић, op. cit., 24.

[133] С. Радојчић, *Грачаничке фреске*, Византијска уметност почетком XVI века, Београд 1978, 177—178, сл. 3.

[134] Д. Панић — Г. Бабић, op. cit., 56, t. XXII.

[135] S. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance*, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, VII, Graz—Köln 1958, 116. О Христу-свешетнику са тонзуром cf. Д. В. Айналовъ, *Новый иконографически образ Христа*, Seminarium Kondakovianum, II, Prague 1928, 19—24.

[136] Прича о Емаусу ушла је у христолошке циклусе још у VI веку. У Сан Аполинаре Нуово у Равени нема евхаристичне симболике, јер је представљен само сусрет на путу за Емаус, G. Bovini, *La vita di Cristo nei mosaici di S. Apollinare Nouvo di Ravenna*, Ravenna 1959, 95—97. Поред Љевишке и Грачанице, прича о Емаусу још у Ст. Нагоричину, G. Millet — A. Frolow, op. cit., Pl. 98, 1—2, и Св. Николи у Бањи Прибојској (из треће деценије XIV века, пресликано 1571), С. Петковић, *Зидно сликарство*, 173.

[137] На источном зиду, у горњој зони, је арханђео Гаврило (гаврил).

[138] кто ти сие ризѹ раздра — ариина безѹмни петре.

[139] G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, Mélanges Ch. Diehl, II, Paris 1930, 99—115; Hamann Mac Lean, op. cit., 150—151.

је Богородица шира од небеса. Изнад ове нише су један серафим и св. Стефан Ђакон (с҃ти стефан). На јужном зиду налазе се св. Антипа (с҃ти антипа,[140] и св. Никола, са фелоном и омофором, монументално попрсје које подсећа на неку икону овог светитеља.[141] Док је на западном зиду једна потпуно оштећена фигура непознатог архијереја на северном зиду св. Амфилохије (с҃ти афилохіе),[142] св. Григорије из Нисе (с҃ти григоріоз ниси)[143] и у ниши Ђакон Роман (с҃ти роман).

Испод циклуса Страдања налази се зона мученика која тече по свим зидовима наоса и на луковима травеја. То су све допојасне представе. Овом фризу су припадали и песмотворци св. Козма Мајумски и св. Јован Дамаскин уз Успење, али су они потпуно уништени. У јужном краку крста насликани су: на источном зиду св. Савел (с҃ти инсавел), Мануил (с҃ти манюил) и Исмаил (с҃ти исмаил), на западном зиду св. Викентије (с҃ти викеньтие), Мина (с҃ти мина) и Виктор (с҃ти викторь). Југозападни травеј Св. Спаса је посвећен св. врачима: на источном луку св. Кузман (с҃ти козма) и Дамјан (с҃ти дамиань) из Арабије, као и пандан њима на западном зиду овог простора св. Кузман (с҃ти козма) и Дамјан (с҃ти дамиан) Римски; на јужном зиду насликани су св. Кир (с҃ти кир) и Иоан (с҃ти иоан), иначе ретко приказивани у старом српском сликарству, а на северном луку су св. Пантелејмон (с҃ти панделемонь) и његов парњак епископ Јермолај (с҃ти ирмоле). У западном травеју су св. Луп (с҃ти лѹпь) и Нестор (с҃ти несторь) на јужном зиду, и св. Сергије (с҃ти сергіе) и Вакх (с҃ти вакхо) на северном зиду. Северни крак крста садржи следећа попрсја мученика: св. Флор (с҃ти флорь) и Лавро (с҃ти лавро) на западном зиду, св. Пигасије (с҃ти пигасие), Акиндин (с҃ти акендинь), Афтоније (с҃ти афѳоние), Елпидифор (с҃ти ельпидифоре) и Анемподист (с҃ти аневодисто) на северном зиду, и св. Тарах (с҃ти тарахи), Пров (с҃ти пого) и Андроник (с҃ти аньдроик) на источном зиду. Југозападни травеј заузимају св. Петочисленици — Евстратије (с҃ти ефьстрате), Аксентије, Евгеније, Мардарије и Орест (с҃ти оресть), и Јулита (с҃та ѹлита) и Кирик (с҃ти кирикь).

Посматрајући фриз мученика у Кучевишту лако се запажа већи број светих врача, што ће бити поновљено још у Дечанима[144] и Мар-

---

[140] Има свитак са текстом почетка херувимске песме никтоже достоень ѡ свтцівавих..., Л. Мирковић, op. cit., 82.

[141] И. Борђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 14, Нови Сад 1978, 90—91.

[142] Има свитак са текстом прве молитве верних благодарим тѧ ѓи бе силамь, Л. Мирковић, op. cit., 80.

[143] Има свитак са текстом друге молитве верних паки многѧщи ти припадемь, Ibid.

[144] Б. Бошковић — В. Петковић, op. cit., pass.

ковом манастиру.[145] Појава повећаног броја св. лекара код Срба у средњем веку, може се, изгледа, везати за болест ктитора или његове породице, о чему сведоче неколики примери.[146]

Декорација наоса Св. Спаса се завршава доњом зоном стојећих фигура, међу које су, уз западна и јужна врата, стављени данас непознати св. столпници. Ова целина се сасвим јасно може поделити на неколико група. Прву групу чине стојеће фигуре на источном зиду до олтарске преграде,[147] као и св. Никола на северном зиду у ниши; то су фреско-иконе. Друге групе чине схимници који су стављени у југозападни травеј. У супротном простору, северозападном травеју, представљени су св. Константин (ст҃и костадин) и Јелена, свети ратници (сада скоро сасвим уништени), и арханђео Михаил.

На јужном зиду, одмах до олтарске преграде, налази се св. Стефан Првомученик (ст҃и стеф[ань]), а на северном зиду је Јован Претеча (ὁ ἅγ[ιος] ι҃ω ὁ [ΠΡ]ΟΔΡ[ΟΜΟS]). Источни зид наоса има две слике посебно истакнуте: северно Христа на ступцу и јужно Богородицу са Христом (мн҃р ѳу҃ нелеѹса) у ниши.[148] Овде је реч, нема сумње, о опонашању „великих икона" (μεγάλαι εἰκόνες), оних слика на дасци које су обично стављане на олтарске преграде између колонета.[149] Ако се погледају престоне иконе Манастира Дечана, лако се може установити да група стојећих фигура уз олтарску преграду у Кучевишту сасвим одговара избору из Дечана: Христ, Богородица са Христом, св. Никола и Јован Претеча.[150] Једино се издваја лик св. Стефана, који је био изузетно поштован у Србији средњег века, због чега је у оваквом виду, као у Св. Спасу, сликан почевши од Богородичине цркве у Студеници.[151]

---

[145] Л. Мирковић — Ж. Татић, op. cit., 65—66. О светим врачима cf. С. Радојчић, *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству*, 700 година медицине у Срба, Галерија САНУ, Београд 1971, 77—93.

[146] В. Ј. Бурић, *Византијске фреске*, 43; Ibid., *Фреске црквице св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, Зборник радова Византолошког института, 7, 1961, 130; I. Đorđević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIIIe siècle*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 16, Нови Сад 1980, 20—21.

[147] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 11, Нови Сад 1975, 3—41, цртеж 13; И. Борђевић, *О фреско-иконама*, 87—91.

[148] За Богородицу са Христом на десној руци из Кучевишта М. Татић-Бурић, *Из наше средњовековне мариологије. Икона Богородице Евергетиде*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 6, Нови Сад 1970, 18 каже да представља тип Богородице Евергетиде.

[149] С. Радојчић, Старине, 46; cf. и нап. 147.

[150] В. Ј. Бурић, *Иконе*, 33—35.

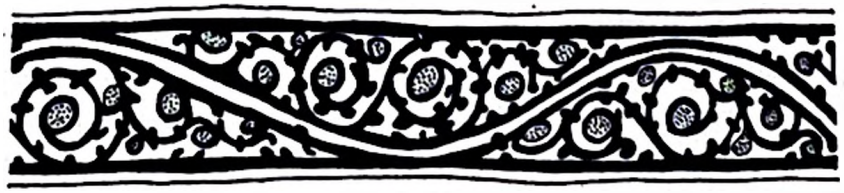
[151] М. Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана у српској средњевековној уметности*, Старинар н. с., књ. XII, Београд 1961, 45—62.

Великосхимници и пустиножитељи су смештени у југозападни травеј. На јужном зиду су: Теодор Студит (уништена горња половина),[152] св. Јефтимије (с҃ти евтимие),[153] св. Антоније (с҃ти адоние), св. Арсеније (с҃ти арьсение) и св. Павле Тивејски (с҃ти павлось тивенски).[154] На западном зиду су св. Сава Јерусалимски (с҃ти сава),[155] и св. Стефан Нови овде грешком сигниран (с҃ти стефань млади).[156]

Декорација Св. Спаса у Кучевишту, поред мноштва сцена и ликова, садржи и много сликаног украса. Свако празно место које се указало сликарима испуњено је орнаментиком, али није изостао ни онај украс који има дубљи симболични смисао.

Црт. 3. Кучевиште, орнамент из наоса (цртеж Н. Цар према документацији И. Борђевића)

Орнаменти су најбројнији. Најлепши је сигурно онај који се састоји од срцоликих медаљона поређаних један до другог, у које су укомпоноване палмете. Он у Кучевишту служи да одели поједине зоне, што је био случај у Милутиновим задужбинама,[157] а идентични овим кучевишким су орнаменти из Ст. Нагоричина[158] и Дечана.[159] У Св. Спасу запажају се и једноставне цик-цак траке, које подсећају



Црт. 4. Кучевиште, орнамент из наоса (цртеж Н. Цар према документацији И. Борђевића)

---

152 По Διονυσίου τοῦ ἐκ ψουρνὰ, Ἑρμηνεια της ζωγραφικῆς τεχνης, Πετροπολις 1909, 285 натпис ταῖς προσκυνηταῖς εἴκοσι νεμει σεβας... припада св. Теодору Студиту.

153 Има свитак са текстом: Βοιότικῶν βούλιμα πὰν φυγ(εῖν) θέ(λε) ἡσηχίαν δέ κ(αὶ) σιόπην 'αγάπα, Ἑρμηνεια, 286.

154 Има свитак с текстом: σκιάναχ ζωγραφὶ χιτ(ων) μέλας τό ἔμβριον δέ καρδί(α)ς ἡ λευκότις. Овај занимљиви натпис, који у слободном преводу гласи „сенку слика риза црна, а срж срца белина", није узет из Ерминије и говори о основном схватању слике кучевишких мајстора.

155 Има свитак с текстом: Γαστρὸς κρατῶν κράτισων ἰσχίει πάση ἡ γάρ κορεστὶ βρωμάτων..., Ἑρμηνεια, 286.

156 И. Борђевић, op. cit., 83, сл. 3.

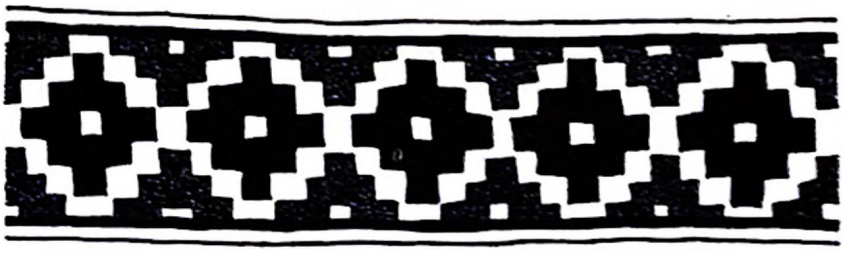
157 З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније*, Београд 1961, 27.

158 G. Millet—A. Frolow, op. cit., Pl. 74,1—2, 87,3.

159 З. Јанц, op. cit., бр. 343.

на траку хартије испресавијане у једнаким размацима,[160] једноставне цик-цак линије, где су слободна поља испуњена стилизованим палметама,[161] и орнамент у облику непрекидне разгранате лозице.[162]

Украс са симболичним вредностима су крстови са криптограмима и сликани ступци. Облици крстова су сасвим уобичајени: на свет-



Црт. 5. Кучевиште, орнамент из наоса (цртеж Н. Цар према документацији И. Борђевића)

лој позадини, тамноцрвени осмокраки крст на степенастом постољу са биљним волутама и криптограмом, који је код свих исти ΙΣ ΧΣ Η Κ (Ἰησοῦς Χριστὸς νικᾷ), сем код оног из ђаконикона са јужног зида где је записано Ις Χς ε ε ε ε (Ἑλένη εὗρε ἐλέους ἕρεισμα).[163]

Ступци су у српским црквама почетком XIV века служили да се на њих ставе многобројни ликови светитеља. У Кучевишту то није био случај, јер су сликари стабла стубаца обојили у црвено, што је подсећало на крв мученика која „учвршћује цркву и као организацију и као зграду".[164]

У неко време, чини се средином XIV века,[165] горела је припрата, којом је приликом већи део овог сликарства страдао. Боја је сасвим отпала, а цртеж није довољно јасан да би се ишчитале све сцене и сви светитељи. Ова околност отежава садашње проучавање и дефинитивније закључке о програму. Ипак, нема сумње, овде су с једне стране представљене илустрације последњих псалама, и с друге, стојеће фигуре светитеља и светитељки.

Псалми заузимају централни простор и сводне површине бочних параклиса. На своду централног простора осам доста оштећених сцена биће да су у питању представе следећих псалама: CL, 1 („Хвалите Бога у светињи његовој"), CXLVIII, 12 („Момци и девојке"), CXLIX, 7 („Да се освете народима"), CXLVIII, 11 („Цареви земаљски

[160] Сличан украс има Богородица са Христом из Ст. Нагоричина, G. Millet — A. Frolow, Pl. 119,3.

[161] З. Јанц, op. cit., 17—18, т. IV, 25.

[162] Ibid., 31, т. LXX, 446.

[163] Библиографија о криптограмима код Г. Бабић, op. cit., 30.

[164] Cf. нап. 61.

[165] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 56.

и сви народи"). У горњој зони на јужном зиду насликани су неидентификована сцена,[166] и CL псалам — певачи предвођени хоровођама и свирачима. Преко пута, на северном зиду су CXLIX, 8 псалам — окивање „кнежева", и смрти цара Давида.[167] Слике последњих псалама допуњавају представе играча и певача (хвал[ите]) на луцима пролаза који воде у бочне параклисе, на којима, опет, судећи по остацима анђела и серафима, могло би се претпоставити да је реч о CXLVIII, 2 псалму („Хвалите га сви анђеоски чинови").

Иако нејасни, последњи псалми у Кучевишту имају шири значај за уметност православног света. Наиме, поред припрате капеле Преображења у Рили (1335/1336), задужбине протосеваста Хреље,[168] и припрате манастира Леснова (1349) деспота Јована Оливера,[169] кучевишки псалми су најстарији до сада познати у византијском зидном сликарству. Сва три примера урађена су за српску властелу. Због тога је и наглашено питање тумачења ове декорације и њеног места.[170] Једна од могућности је указивање на везу последњих псалама са обредом сахрањивања.[171] Они се читају у заупокојеној литургији, о чему чак сведочи и стара српска књижевност.[172] Сва је зато прилика, аналогно Рили и Леснову, да су ктитори припрате Кучевишта — Дејан, Владислава и њихова деца — ту и сахрањени. Као прилог овоме треба навести две чињенице: једна, да лучни пролази што воде у бочне параклисе много личе на аркосолије, и друга, да је изнад улаза у наос Богородица с Христом обележена као Елеуса.[173]

Доња зона централног простора припрате има сачуване три стојеће фигуре: апостоле Петра (сѵ̑ти петаръ) и Павла (пав[ле]), до улаза у наос, и св. Трифуна, на јужном зиду, кога одаје његов атрибут — љиљан. У јужном параклису поред монаха св. Кирила (сѵ̑ти кирил), св. Јоаникија (сѵ̑ти іѡаникі[ије]) и св. Петра Стиријског (сѵ̑ти петръ о ен тѡ

---

[166] Двојица властеле, један у белој, други у тамноцрвеној одећи, седе на надвишеној клупи. Обојица гледају у писара што седи на нижој клупи, који у левој руци држи свитак, а десном пише по свитку који придржава властелин у белом. Иза њега стоје два младића. Cf. део сцене у цртежу, Б. Трифуновић, *Примери из старе српске књижевности*, Београд 1975, стр. 53.

[167] Давид, у царској одећи са круном на глави, лежи на одру. Три анђела долећу по душу, а иза њих двојица младића, погнути тугују са капама у рукама.

[168] Л. Прашков, *Хрелъовата кула*, София 1973, 64—80, сл. 51—82.

[169] N. L. Okunev, *Lesnovo*, 239—242.

[170] С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, Београд 1963, 144—145.

[171] С. Радојчић, *Старо српско*, 147; В. Ј. Ђурић, у Историја Црне горе, књ. II, 2, Титоград 1970, 470; Id., *Византијско сликарство*, 56, 213. О другим значењима последњих псалама, који се везују за улазе cf. П. Момировић, *Иконографија дуборезних врата манастира Слепче*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 6, Нови Сад 1970, 55—68.

[172] *Старе српске биографије*, ed. М. Башић, Београд 1930, 62.

[173] О Богородици са Христом над гробовима cf. V. J. Đurić, *Fresques*, 91—98.

стиронш), још су св. Текла (ста текла)[174] и св. Варвара. На луцима пролаза, поред псалама, сачувала су се два света ратника: св. Никита (сти никита) и један од светих Теодора. Коначно, у северном параклису могу се распознати данас веома оштећене четири светитељке.

Већ је речено да се у припрати две слике битно разликују, и по очуваности и по стилу, од остале декорације. То су Богородица с Христом, сигнирана Елеуса (мп̃р ѳу̃ нелеоуса), а типа Одигитрије, и св. Петка (ста петка) у апсиди северног параклиса. Обе су морале настати после пажара који се десио још средином XIV столећа, јер стил ових фресака одговара том времену. Појава св. Петке упућује, по својој прилици, на то да се у овом простору сахрањивало, јер је ова светитељка била и заштитница мртвих.[175] С обзиром на место на коме је сликана, апсида параклиса, а и то да јој се обраћају деца Дејана и Владиславе, може се сагледати основна намена њене слике.

•

Врло се често дешавало, а нарочито почетком XIV века, да при подели посла између два мајстора један сликар добије јужну, а други северну половину цркве. Изгледа да се слично збило у Св. Спасу, јер у две зоне постоји битна разлика између северне и јужне половине декорације. Од оваквог начина издвајају се Велики празници, на сводовима, који су стилски целина за себе. Међутим, почевши од средње зоне, могу се оучити разлике које ће се до краја испољити у доњој зони олтара. Северни архијереји су рађени много пуније и пластичније, са осећањем за материју, док се сликар јужне половине цркве — да би постигао волумен инкарната — служио линијом. Очигледно, подела посла у Кучевишту била је као и код Милутинових мајстора само деценију раније.

Сводови су с временом доста страдали, а самим тим и сликарство на њима. Данас та чињеница отежава испитивање стила мајстора Великих празника. Ипак, понешто се може запазити. Пре свега, обради инкарната се посвећује посебна пажња. Основна боја је тамни окер, који, што се иде ка истакнутијим деловима лица, постаје светлији, да би на њега дошли кратки и танки потези белом. Понегде из тамног окера као основа избија маслинастозелена. Овај мајстор не показује

---

[174] Св. Текла је код Срба поштована и као исцелитељка, С. Радојчић, *Чудесна оздрављења*, 84—85. О светитељкама cf. J. Радовановић, *Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 15, Нови Сад, 115—134.

[175] Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 103—104; М. Татић-Ђурић, *Пијета*, 556.

сигурност у обради драперије. Она је сувише „маниризована" у боји нерафинована, али као да подсећа на сликарство са краја XIII века.

Други мајстор је радио главна Христова страдања, северни део Поклоњења и неке стојеће фигуре доње зоне. Његова дела стоје по снази израза испред осталих сарадника. Овај сликар представља и она уметничка кретања у Србији прве половине XIV века која ће се тек формирати. Иако је слична скала боја код оба мајстора, ипак је у обради инкарната, па и драперије, овај сликар много зрелији уметник. Док његов претходник односом сликаних маса инкарната показује традицију XIII столећа, он је инспирисан делима ренесансе Палеолога у Србији. Хармоничан и сигуран цртеж бива опремљен мрком, маслинастозеленом, и на најистакнутијим местима окером, а само понегде белим акцентима. Помало одудара једнолично, и готово до стилизације насликана коса његових ликова. Обрада драперије говори да је реч о искусном уметнику, јер њени набори природно падају.

Трећи мајстор, који представља већи део кучевишког сликарства, далеко заостаје за првом двојицом. Он је извео Богородичин циклус, Христова страдања у бочним западним травејима, Причешће, јужну страну Поклоњења и Ђаконикон. Благо моделовање, са белим акцентима испод очију, на бради, челу, и несигуран цртеж, главне су особине овог мајстора. Сенке ради мрком бојом и тамним окером, са призвуком зелене, док су светлија места бојена светлијим окером. Одећа његових ликова сувише је шарена, и у боји сирова. Он употребљава ружичасто, светлоплаво, сиво. Понегде се на његовим драперијама осећа „кубистичка" форма карактеристична за крај XIII века.

Подела посла из олтара уочава се на фризу мученика као и на доњој зони стојећих фигура. Увек је, дакле, реч, с једне стране, о сликару јужне половине који даје снажније акценте волумена и то постиже посебним истицањем јагодица на лицу и, с друге стране о мајстору северног зида који ради своје ликове мекше, са више осећања за материју.[176] Код првог, јасноћа и чистота бојеног наноса показују да је основни елеменат његовог колористичог говора — окер, док ће други остати веран оној старој и испробаној употреби маслинастозелене боје.

Одакле су поникли сликари Св. Спаса, одакле потиче њихова уметност, и какво је њихово учешће у српском сликарству друге четвртине XIV века? Ово питање тражи што одређенији одговор, јер се Кучевиште показује, заједно са Грачаницом и Св. Николом у Бањи Прибојској, као редак споменик треће деценије.

[176] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 56.

У свом прегледу В. Ј. Ђурић[177] саопштава да су живописање Св. Спаса извела „најмање двојица натурализованих Грка". На овакав закључак навели су га грчки епитети уз светитеље и карактеристичан начин извитоперавања грчких имена у словенском преводу.[178] И стварно, ако се зна да је св. Никола на спрату ђаконикона сигниран грчки, да су свици великосхимника и пустиножитеља са грчким текстом, а да су многи натписи погрешно исписани, онда се овакав закључак може са сигурношћу усвојити. Овоме треба додати и читање загонетног грчког натписа поред Христа на североисточном ступцу од стране П. Миљковића-Пепека, који овај натпис разрешава као потпис сликара Григорија.[179]

Ови сликари негују једну уметност чије порекло треба тражити у делима Милутинових мајстора.[180] Многа композициона, па и ликовна решења у Кучевишту имају своја исходишта у сликарству Св. Никите, Ст. Нагоричина и Грачанице.

Често смо, говорећи о иконографији, наводили споменике српског сликарства из прве четвртине XIV столећа. Зато нема сумње да су се кучевишки сликари користили предлошцима из радионице Михаила и Евтихија. Међутим, они су преузимали типове и ставове извесних личности. Тако се, на пример, може успоставити веза између неких сцена Великих празника, Страдања Христових, Христовог земаљског живота из поменутих Милутинових задужбина и Кучевишта. Понекад изненађује доследност у копирању узора, којима, мора се рећи, мајстори Св. Спаса нису били дорасли. Навешћемо само композицију Успења Богородичног, јер стварајући је живописац се користи типовима апостола,[181] из Св. Никите, из Ст. Нагоричина пресликава четири

---

[177] Ibid.

[178] Ibid. На овом месту треба нешто рећи о натписима који као легенде прате сцене и светитеље. Пре свега, да би се стекао прави утисак о исписивачима, натписе доносимо не разрешавајући скраћенице, а у угласте заграде стављамо само уништени део натписа. На основу анализе текстова може се закључити да има елемената народног језика, и то у фонетском, морфолошком и лексичком смислу. Приметне су грешке у писању, тако на пример место греде на распетие стоји треде на распетис или уместо сти провь стоји сти пого, итд. Специфично исписивање речи „свети" сти није ретко у српском сликарству, cf. Д. Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 3, Нови Сад 1967, 115. Појава јусова на свицима архијереја, чини ми се, последица је преписивања из неког служабника са јусовим правописом, јер Б. Коневски, *Црковнословенскиот јазик на фреските во Македонија*, 1100-Годишнина од смртта на Кирил Солунски, 2, Скопје 1970, 101—103, В. Ј. Бурић, op. cit., 201, 212, и П. Миљковић-Пепек, *Прилог проучавању цркве св. Николе у Титовом Велесу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 15, Нови Сад 1979, 270 саопштавају да су јусови искључиво на свицима архијереја.

[179] П. Миљковић-Пепек, *Пишуваноти податоци*, 164.

[180] Cf. нап. 13—15.

[181] G. Millet—A. Frolow, op. cit., Pl. 45,3.

жене са леве стране,[182] из Грачанице пазајмљује Христа који држи Богородичину душу.[183] Није ретко, на то смо такође упозоравали, да сликари Кучевишта узимају детаље из композиција једног садржаја, и преносе их у сцене другог садржаја. Све ово говори да је у задужбини жупана Радослава и његове породице присутан заједнички дух сликарства потекао од Милутинових мајстора.

Српско сликарство треће деценије XIV века показује, с једне стране, још чврсте споне са претходном деценијом (Грачаница) али, с друге, осећају се нове тежње стила који се тек стварао (Св. Никола у Бањи Прибојској, Кучевиште). На жалост, недовољно проучене и под слојем сликарства из XVI века, фреске Стефана Дечанског у Св. Николи[184] не пружају могућност чвршћег закључивања. Због тога, бар за сада, Св. Спас остаје једини споменик који повезује уметничка кретања прве и друге четвртине века. Тражећи у Кучевишту сликара који наговештава нове тенденције, дошли смо до закључка да би то могло бити онај који је извео Христова страдања. Његове типове, обраду инкарната и драперија, цртеж, налазимо у живопису горњих зона манастира Дечана. Кучевишки Христ из Пута на Голготу готово је идентичан Христу из дечанских композиција Христу дају да пије сирће са жучи и Фарисеји траже од Христа знамење.[185] Облици носа, очију, косе и браде говоре, чак, да их је извела иста рука; особито запањује истоветност продуженог прамена браде испод Христовог десног уха, који је очигледно део личног рукописа овог мајстора. И осећање за пластично, као и за материју, упућују на то да је овај сликар, између осталих, учествовао у украшавању Дечана, где је постигао пуну зрелост углађенијим обликом и јасније израженим цртежом.

О стилу сликарства у припрати тешко је нешто одређеније рећи, јер је ова декорација, поменуто је, страдала у пожару. Једино се осећа угледање на живопис наоса, на пример у типовима стојећих фигура доње зоне, или по орнаментима.

Далеко испод у скали вредности су сачуване фреске Богородице са Христом и Св. Петке. Строги ликови, са бадемастим очима и дугачким шиљатим носевима, рађени готово иконописно, могу се наћи у цркви Св. Петке оближњег села Побужја.[186] Пример је то српског сликарства средине XIV столећа, где се осећа дискретан утицај Запада.

---

[182] Ibid., Pl. 95, 1.

[183] V. R. Petković, *La peinture Serbe du Moyen âge*, I, Beograd 1930, Pl. 45.

[184] В. Ј. Бурић, op. cit., 55.

[185] Б. Бошковић — В. Петковић, op. cit., t. CCIX, CICI.

[186] Гојку Суботићу, који припрема рад о цркви Св. Петке, дугујем захвалност за овај податак.

*

Сасвим на почетку нагласили смо да је Св. Спас у Кучевишту први споменик властеоског сликарства са готово комплетно очуваним програмом. Тематика задужбина властеле, по овом примеру, садржи Велике празнике, Страдања Христова, циклус посвећен патрону храма, мученике у попрсјима, стојеће фигуре и неке ретке сцене (Преполовљење празника, Прича о Емаусу). Све је то преузето из програма српске ренесансе Палеолога која је свој највећи узлет достигла само деценију раније за живота краља Милутина. Ипак, кучевишки храм доноси неке новине које до тада нису биле познате. Врло свечани породични портрет војводе Дејана заједно са краљевским паром, Душаном и Јеленом, први је сачувани властеоски портрет код Срба у средњем веку. Илустрације последњих псалама, које се срећу искључиво у српским властеоским задужбинама, доказ су посебне наклоности Срба за теме и поруке овог текста Светог писма. Био је то значајни део опште духовне климе образованијих слојева српског друштва у XIV веку, коме су, нема сумње, припадали и ктитори Св. Спаса у Кучевишту, жупан Радослав и његова породица.*

WANDMALEREI AUS DEM XIV. JAHRHUNDERT IN DER ERLÖSER-KIRCHE IM DORFE KUČEVIŠTE

IVAN M. ĐORĐEVIĆ

Die Erlöserkirche — vormals Heimgang der Gottesmutter im Dorfe Kučevište, in der Skopska Crna Gora, ist eines der ältesten Denkmaler feudaler Wandmalerei bei den Serben im Mittelalter. Dieser interessante kreuzförmige Bau mit seinem Narthex enthält drei Schichten einer Wandmalerei aus dem XIV. Jahrhundert, welche — nach den Inschriften und der »Erzengel-Urkunde« nach zu urteilen — Mitglieder einer und derselben Adelsfamilie anfertigen liessen. Asen, Radoslav, nachmaliger Landgraf (Župan) unter Kaiser Dušan, und Vladislava bauten und dekorierten zur Zeit des Königs Stefan Dečanski das Kirchenschiff und den Altarraum, während Stifter des Narthex Woiwode Dejan und die bereits erwähnte Vladislava waren. Abgebildet sind sie daselbst mit ihren Kindern, neben König Dušan Königin Jelena ohne deren Sohn Uroš, also vor dem Jahre 1337. Eine solche Deutung der erhaltenen Bildnisse, bei V. J. Đurić bereits publiziert, findent in vorliegender Arbeit volle Bestätigung. Betreffs der Identifizierung dieser Persönlichkeiten bestehen, jedoch, auch einige neue Hypothesen. Der an erster Stelle angeführte Stifter des Kirchenschiffs, Asen, dürfte dem Geschlecht jener Asenović entstammen, die zu den Byzantinern übergegangen waren. Einer von ihnen war Michael Asen,

* Основа овог рада је магистарска теза која је одбрањена на Филозофском факултету у Београду новембра месеца 1975. године.

Befehlshaber der Stadt Prosek, seit 1328 im Dienste der Serben. Es wurde die Möglichkeit hervorgebracht, dass Dušans Landgraf Radoslav als Radoslav Tornik identifiert werde, der 1365 als Befehlshaber in Seres erwähnt wird. Für den Woïwoden Dejan wurde festgestellt, dass er mit dem Sebastokrator Dejan, Gebieter von Žegligovo, nicht identisch sei, sondern — den erhaltenen Quellen gemäss — der im Jahre 1333 erwähnte Woïwode Dejan Manjak war. Um die Mitte des XIV. Jahrhunderts verblieb in Kučevište mit ihren Kindern, wie es scheint, nur Vladislava, die im Nartex zwei Fresken — Gottesmutter mit Christus und die hl. Petka — ausführen liess, welche stilistisch an diese Zeit gebunden erscheinen.

Naos und Altarreaum enthalten das übliche Programm der kleineren Kirchen im byzantinischen Weltraum. In der Kuppel die »Göttliche Liturgie« und die Propheten (übermalt im XIX. Jahrhundert), an den Pendentiven die Evangelisten, und im Kuppelring 25 Märtyrer von Sebast, was durchaus interessant ist. Ähnlich wie in Lesnovo, wo durch die Abbildung dieser Märtyrer an derselben empfindlichen Stelle der Baustruktur die Idee zum Ausdruck kam, dass das Blut von Märtyrern die Kirche, sowohl als Organisation als auch als Gebäude selbst, befestige. Die grossen Feiertage sind am Gewölbe und in den höchsten Zonen der Altar — und Naoswände abgebracht. Deren Besonderheit ist durch Einfügung von Prolog und Epilog, und zwar als gesonderte Kompositionen, betont. Solcherweise kam es zur Schaffung einiger ganz neuen ikonographischen Lösungen (Rückkehr der Gottesmutter mit den Aposteln nach Jerusalem nach der Himmelfahrt, Gespräch Christi und der Apostel nach der Verklärung). Die Mittelzone der Dekoration von Kučevište ist der Leidensgeschichte Christi geweiht, dargestellt in einer grösseren Anzahl von Szenen. Diese Szenen sind in der Kirche sachkundig verteilt; die Darstellungen der wichtigeren Geschehnisse befinden sich, nämlich, an den Wänden des Naos, während die weniger wichtigen (Christus vor Gericht, Joseph bittet Pilatus um Christi Körper) ihren Platz in den finsteren westlichen Seitengewölben fanden. Im Programm solcher Kirchen ist der Zyklus des Kirchenpatrons durchaus üblich, hier der Marienzyklus. Er befindet sich in der Prothesis (vier Szenen mit Joachim und Anna), im Naos (Geburt und Reinigung) und im Altarraum (die ersten Schritte der Gottesmutter, die Verkündigung am Brunnen, Joseph tadelt Maria). Der Fries mit den Brustbildern der Märtyrer läuft dem ganzen Naos entlang, darunter eine grössere Anzahl der hl. Ärzte. Die stehenden Figuren der unteren Zone sind wie üblich in Gruppen: die Wände und der Pfeiler an der Altarschranke haben Fresko—Ikonen Christi, Mariä mit Christus, Johannes des Vorläufers und des hl. Stephan, in der südwestlichen Ecke sind die Mönche und Einsiedler, in der nordwestlichen Ecke die hl. Krieger (vernichtet) und Konstantin und Helena. Darunter hebt sich, an der Nordwand, nur die monumentale Fresko—Ikone des hl. Nikolaus in einer mit Ornamenten geschmückten Nische ab.

Vollkommen im Geiste jener Zeit ist das Programm im Altarraum gehalten. In der Apsis ist die »Gottesmutter breiter als der Himmel«, sodann Brustbilder der Kirchenväter und der zentrale Teil der Anbetung. An den Wänden sind, neben den grossen Feiertagen und dem Marienzyklus, das Abendmahl, die Emaus-Geschichte (Christus mit Tonsur), die Teilung der Feiertage (ausnahmsweise mit Christus Emmanuel) und die Bischöfe aus der Anbetung. In der Prothesis ebenfalls die Bischöfe und die Vision des Peters aus Alexandrien. Das Diakonikon ist eine einstöckige Kapelle, deren Oberteil

dem hl. Nikolaus geweiht ist — sein Brustbild befindet sich in der Apsisnische. Im Erdgeschoss sind stehende Figuren der Bischöfe, die Gottesmutter, die hl. Diakonen und ein monumentales Brustbild des hl. Nikolaus.

Die Wandmalerei im Narthex war anscheinend, etwa zehn Jahre nach ihrer Entstehung, angebrannt. Obwohl ziemlich beschädigt und schwer leserlich, bietet dieses Programm interessante Angaben. Der Zentralraum und die Gewölbe der seitlichen Kapellen hatten einst Darstellungen der letzten Psalmen, bezeichnend für die Kirchen des serbischen Adels im XIV. Jahrhundert (neben Kučevište, Lesnovo und Rila). Die Bedeutung des »Lobet den Herrn« ist mit dem Thema von Tod und Beerdigung verbunden, so dass man mit Recht annehmen darf, dass im Narthex von Kučevište Woïwode Dejan, Vladislava und deren Kinder begraben waren. Die unteren Zonen sowohl des zentralen als auch der seitlichen Räume enthalten Bildnisse heilliggesprochener Frauen, seltener dargestellter Mönche, der heiligen Krieger, und neben dem Durchgang zum Naos die hl. Petrus und Paulus. Schliesslich, um die Mitte des XIV. Jahrhunderts wurden im Narthex ein Brustbild der Gottesmutter mit Christus, oberhalb des Eingangs zum Naos, und die hl. Petka in der Apsis der nördlichen Kapelle angebracht. Diese Heilige, als Beschützerin der Toten, mag im Mausoleum des Woïwoden Dejan eine besondere Bedeutung gehabt haben.

Die Fresken in Kučevište, beziehungsweise im Naos und Altar, haben drei naturalisierte Griechen ausgeführt, da griechische Epitheta neben den Heiligen und die charakteristische Verdrehungsweise griechischer Namen in slawischer Übertragung vorkommen. Der erste Meister schuf die grossen Feiertage, der zweite die Hauptszenen der Leidensgeschichte Christi, den nördlichen Teil der Anbetung und einige stehende Figuren in der unteren Zone, während der dritte Meister den Marienzyklus, Christi Leiden in den Seitenkapellen, das Abendmahl und den Südteil der Anbetung malte. Sowohl in der Ikonographie als auch im Stil bezeugen alle drei Maler eine Rückwendung zu den Vorbildern der serbischen Paläilogen—Renaissance, welche ihren grössten Aufschwung nur ein Jahrzehnt früher, zur Zeit des Königs Milutin erreicht hatte. Allerdings, wie hier konstatiert, steht der Maler der Hauptszenen in der Leidensgeschichte Christi mit seinem Werke am Übergang aus dem ersten in das zweite Viertel des XIV. Jahrhunderts. Er hatte sogar, wie es scheint, an der Ausschmückung des Naos im Kloster Dečani teilgenommen. Somit zeigt die Wandmalerei von Kučevište, neben einer Wiederholung der Stiltendenzen der Paläilogen—Renaissance, auch neue Stilrichtungen der antretenden Epoche.

сл. 1. Црква Св. Спаса у Кучевишту, спољни изглед

сл. 2. Војводица Владислава, јужни зид јужног параклиса припрате

сл. 3. Благовести, пророк Давид и архањел Гаврило, источни зид северног крака крста наоса

сл. 4. „Да не кажете", западни зид наоса

сл. 5. Цветн, северна половина свода западног травеја наоса

сл. 6. Васнесење, источна половина свода северног крака крста наоса, деталь

сл. 7. Повратак Богородице и апостола после Вазнесења у Јерусалим, детаљ са персонификацијом Јерусалима, северни зид наоса

сл. 8. Силазак у ад, северна половина свода олтара

сл. 9. Успење, западни зид наоса

сл. 10. Успење, деталь

сл. 11. Успење, деталь

сл. 12. Тајна вечера, јужни зид наоса

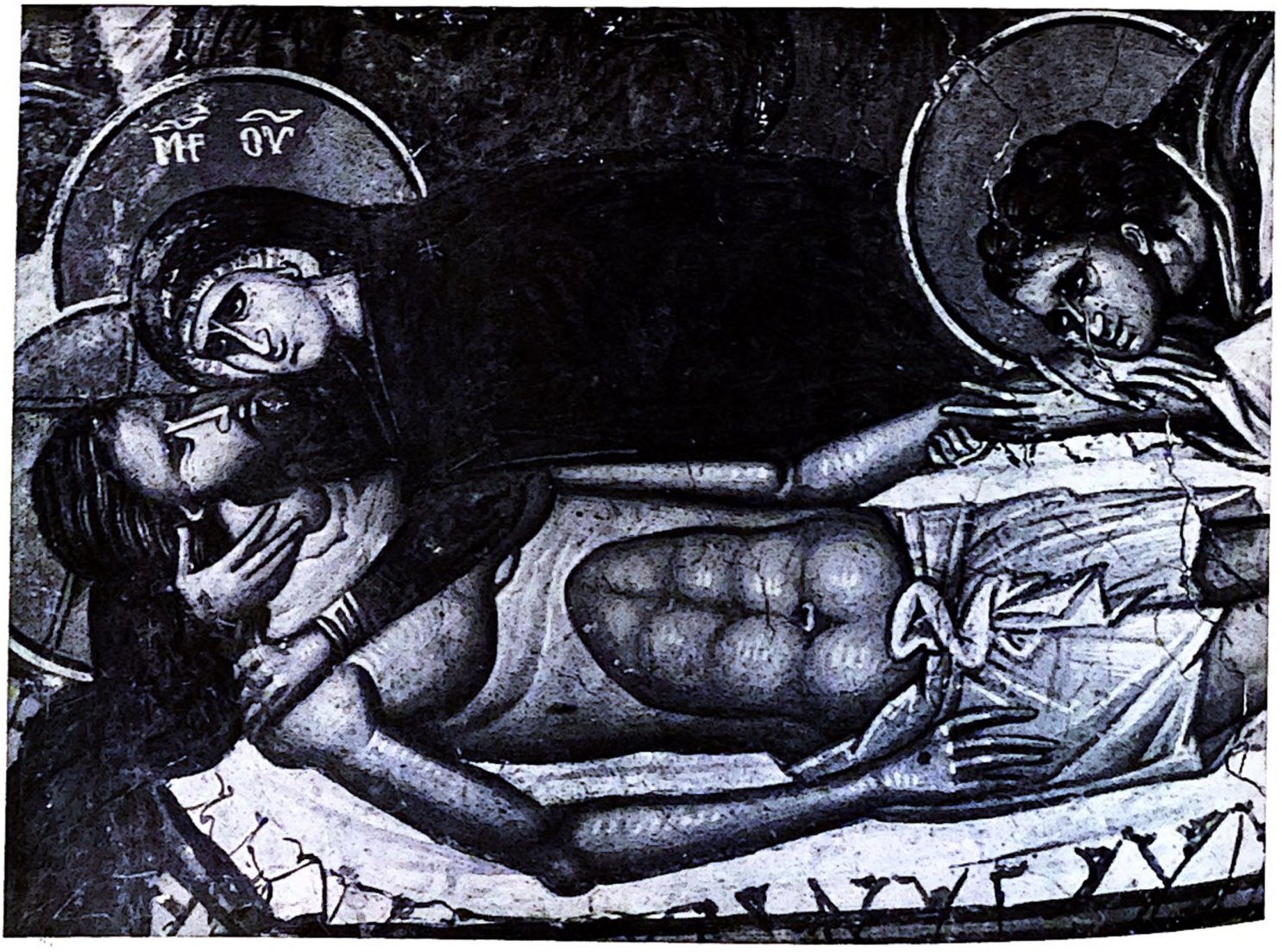
сл. 13. Тајна вечера, детаљ

сл. 14. Прање ногу, јужни зид наоса, детаљ

сл. 15. Прање ногу, детаљ

сл. 16. Пут на Голготу, северни зид наоса

сл. 17. Распеће, западни зид северног крака крста наоса



сл. 19. Први кораци Богородице, јужни зид олтара

сл. 20. Ваведење, јужни зид наоса, деталь

сл. 21. Јосифов прекор, северни зид олтара

←
сл. 18. Оплакивања, северни зид наоса, деталь

сл. 22. Причешће вином, северни зид олтара

сл. 23. Поклоњење, св. Василије и св. Атанасије, јужна половина апсиде

сл. 24. Пут и Вечера у Емаусу, северни зид олтара
сл. 25. Преполовљење празника, јужни зид олтара

СТН
СТН
ФЛОРЬ
ЛАВРО

ІС
ХС

МНР
ІСХС
ѲУ
НЕЛЕѴ
СА

сл. 29. Св. Антоније, св. Арсеније, и св. Павле Тивејски, јужни зид наоса

←

сл. 26. Св. Флор и св. Лавро, западни зид северног крака крста наоса

сл. 27. Исус Христос, североисточни стубац, западна страна

сл. 28. Богородица Елеуса, источни зид јужног крака крста наоса

сл. 30.
150. псалам, јужни зид припрате, детаљ

сл. 31. Св. Петар, северни зид припрате

сл. 32. Св. Петка, ниша апсиде северног параклиса припрате

ДИНКО ДАВИДОВ

Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије

Стара Темишварска жупанија — југоисточна област средњовековне угарске краљевине, од 1552. до 1718. турски темишварски вилајет, а у XVIII веку Војна граница, потом аустријска и угарска административна територија — била је током неколико столећа изложена већим демографским променама, које су настајале као последица ратова, а још чешће добро организованих, али и својевољних насељавања и расељавања Срба, Румуна, Мађара, Немаца и Словака.[1]

У низинском делу Баната Срби су некада били најбројнији. У архивским документима и географским картама овај крај је обележен као Rascia, а старији мађарски историчари су га називали Ráczvilág, без сумње због уверљивих етничких и историјских разлога.[2]

На пространим феудалним добрима деспота и властеле Бранковића, Јакшића, Белмужевића, Овчаревића, Божића и осталих, још у XV и XVI веку, ницале су на мочварној и шумовитој низији раштркана и сиромашна српска села ратара и ратника. На таквој земљи, крај бескрајних пустара и ритова око Мориша, Тамиша, Брзаве и Караша, подизала је српска феудална господа оне познате манастире Бездин, Ходош, Базјаш, Златицу, Шемљуг, Сенђурђ, Партош...[3] У њима је негована позновизантијска култура, по чему су ови манастири били настављачи и чувари српске традиције и духовности у овим крајевима. У исто време банатски манастири су имали пуно заједничких осо-

[1] Упор. Д. Поповић, *Срби у Банату*, Посебна издања САН, Београд 1955.

[2] I. Acsády, *Magyarország Budavár viszafoglalása korában*, Budapest 1886, 50.

[3] Р. Грујић, *Прилошци историји српских банатских манастира у другој половини XVIII века*, Ср. Карловци 1906; И. Зеремски, *Српски манастири у Банату, њихов постанак, прошлост и односај према Румунима*, Ср. Карловци 1907; М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини до велике сеобе*, Војводина I, Н. Сад 1939, 442—4.

бености са манастирима у Срему — по архитектонском облику, по времену настанка и условима у којима су грађени, по ктиторству српских деспота и властеле, па чак и по својој каснијој културноисторијској и уметничкој обнови.

Још у XVI веку зановљена је у овим областима и српска црквена власт. У оквиру обновљене Пећке патријаршије (1557) образоване су овде Липовска и Јенопољска епархија, а потом и Темишварска, која је нешто касније, због изузетног централног положаја Темишвара, обухватила и области две раније основане епархије, док је Арадску епархију установио патријарх Арсеније III Чарнојевић, последњих година XVII века.[4]

За турске владавине у Банату привредно стање расутог српског народа било је веома тешко, а без изгледа на побољшање; живело се у малим селима, заправо засеоцима, са највише тридесетак кућа, претежно полуземуница, брвнара, па и колиба. Изглед цркава није познат, али су се оне сасвим сигурно мало разликовале од сеоских кућа. Непрегледне млаке, обрасле рогозом и трском, запремале су велика пространства, а слатинасто земљиште опирало се обради и највећим делом остајало у парлогу. Народ, свикао сиромаштву и нераду, био је ипак одан православном хришћанству, што се најбоље види из оног дугог списка дародаваца у Катастигу пећком, из 1660. и 1666. године. Тај прворазредни историјски документат, и поред све неукости и брзоплетости патријарашких скупљача прилога, доноси податке од изузетног демографског и социјалног значаја. Пописана насеља у тој пространој области све до Темишвара и Арада, укључујући и ове турске паланке, била су, што се православног становништва тиче, искључиво српска.[5]

У манастирима се тада без сумње учило писмености, али је уметнички живот био готово угашен; иконе, књиге и сасуде примењеноуметничке израде претежно су доношене са стране. Ипак, из ове доста суморне слике материјалне и духовне културе српског народа у Банату, у турско доба, треба бар издвојити прилике у већим местима, посебно у Темишвару. У XVII веку ова паланка, ограђена палисадима, била је „знатно насеље са развијеним занатством и трговином".[6] Становништво у паланкама било је претежно муслиманско, а Срби, измешани са нешто Грко-Цинцара, живели су у Темишвару, у „граду" и у „вароши", већим делом у махали и у „мартолошком крају". Били су,

[4] Р. Грујић, *Арадска српска епископија*, Народна енциклопедија СХС I, 70; исти, *Темишварска епархија*, Народна енциклопедија СХС IV, 788—9.

[5] С. Матић, *Катастиг пећки из 1660—1666*, Гласник Историјског друштва у Н. Саду, св. 11, Н. Сад 1932, 76—77.

[6] Д. Поповић, н. д. 198—9.

дакле, занатлије, трговци и мартолози. Треба још подсетити да је Темишвар после обнове Пећке патријаршије био седиште српског епископа. Тако се у овим крајевима живело све до почетка XVIII века.

Слика Баната пре и за време велике сеобе сасвим је друкчија од оне у осталим областима Угарске: уместо досељавања, хронике бележе расељавања. За време аустро-турских ратова 1683—99. Срби су у источном Банату претрпели велике недаће „тогда беху Татари наишли и пленише Арад и остало... Уви тада туга христијанском роду... Тогда бист велико колебаније в земли нашеј" — забележио је у очајању један калуђер у Поморишју.[7] Од овог зла народ је бежао преко Тисе у Бачку, али број пребега није нигде забележен. А године 1686. извео је капетан Новак Петровић, уз сагласност бечког Ратног савета, 4.892 српске главе из ове области и населио их у околини Сегедина.[8] И у 1690. години, за време велике сеобе, знатан број Срба иселио се из Баната у Бачку, па чак и у околину Будима. Међутим, убрзо је дошло и до неочекиваног насељавања, али не са југа, како су ишли путеви сеоба, већ са удаљеног севера Угарске. У току формирања Поморишке војне границе 1701—1702, овамо је пресељена, такође вољом Ратног савета, већа група Срба из градова на горњем Дунаву.[9] Срби староседеоци и они новодошавши 1690. под принудом су мењали станишта широм Угарске. Тако је било и у Банату.

Још једна политичка специфичност Баната после велике сеобе била је пресудна за српски живаљ и његову културу у овим областима. Док је у Поморишју установљена аустријска Војна граница у јужним областима, укључујући и Темишвар, стање је било непромењено: након завршетка аустро-турских ратова крајем XVII века, а одлуком Карловачког мира 1699, Банат је остао под турском влашћу све до 13. октобра 1716, када је у Темишвар, слабо утврђено седиште вилајета, победоносно ушао Евгеније Савојски са својим трупама. Пожаревачким миром 1718. Банат је припао Аустрији.[10]

У току првих деценија после сеобе ово подручје се нашло постранце од главних привредних и друштвених збивања, која су иначе битно изменила општу слику угарских вароши и мањих места насељених 1690. године Србима и осталим православнима са југа. Путеви Чарнојевићеве сеобе водили су уз Дунав, а Темишварски Банат — тада турска провинција — остао је у прво време без српских трговаца и занатлија, оног највиталнијег дела насељеничког живља. Овде, дакле, почетком XVIII века није било новодосељених Срба варошана, а та

[7] Д. Поповић, н. д. 46.
[8] А. Ивић, *Историја Срба у Војводини*, Н. Сад 1929, 259—261.
[9] А. Ивић, н. д. 346.
[10] Д. Поповић, *Банат*, Народна енциклопедија СХС I, 127—8.

родољубива и напредна грађанска класа једино је могла обезбедити неопходне услове за друштвене промене ширих размера. У исто време, овде није било духовника, преписивача и беседника, попут Рачана, који су са патријархом Арсенијем III отишли све до Сентандреје. Чак и онај мудри архијерej из ових крајева, Исаија Баковић епископ јенопољски, који је после сеобе изабран за владику арадског, био је као човек изузетне дипломатске способности позван од патријарха Арсенија да се укључи у оне важне националнополитичке послове на бечком двору. Из свега овога стиче се уверење да је у односу на остале архидијецезе Карловачке митрополије — посебно у поређењу са сремском, бачком и будимском — темишварска епархија после одласка Турака била привредно и духовно заостала област. А последице таквог стања осећале су се још дуго.

После повлачења Турака из Баната (1718) аустријска војна и цивилна управа настојала је да ову област привредно унапреди, обративши при томе пажњу превасходно на већа насеља и вароши, посебно на Темишвар, који се убрзо изграђивао и од турске паланке преображавао у западноевропску варош.

До средине века Банатом се управљало „преко главног војног заповедника, а од 1751. преко цивилне управе Земаљске администрације". Највећи део Баната потпадао је под Дворску царску комору, осим, разумљиво, Војне границе.[11] Поред Коморе било је и других феудалних поседа са селима у којима су Срби живели као „паори", кметови, или у неком виду полукметовских обавеза. Тако се у опису Арадске епархије 1755. помињу села „на спахилуку херцога Моденског".[12]

Од средине XVIII века започео је процес смањивања броја српског живља у Темишварској и Арадској епархији. Прво куга од 1738, која „најпре поче да мори по Темишвару, и по Банату",[13] а потом и развојачење Поморишке границе и сеобе Срба у Русију, утицало је битно на промене етничког карактера. На место исељеног српског живља у банатска села досељавају се у већим групама Румуни. Тако су села у другој половини XVIII века постала мешовита, српско-румунска; у некима су Срби још били у већини, а у другима је број Румуна превагнуо. Као православни, Румуни су припадали српским црквама, или су подизали и своје, које су такође признавале канонску управу српске Арадске и Темишварске епархије (све до 1864).

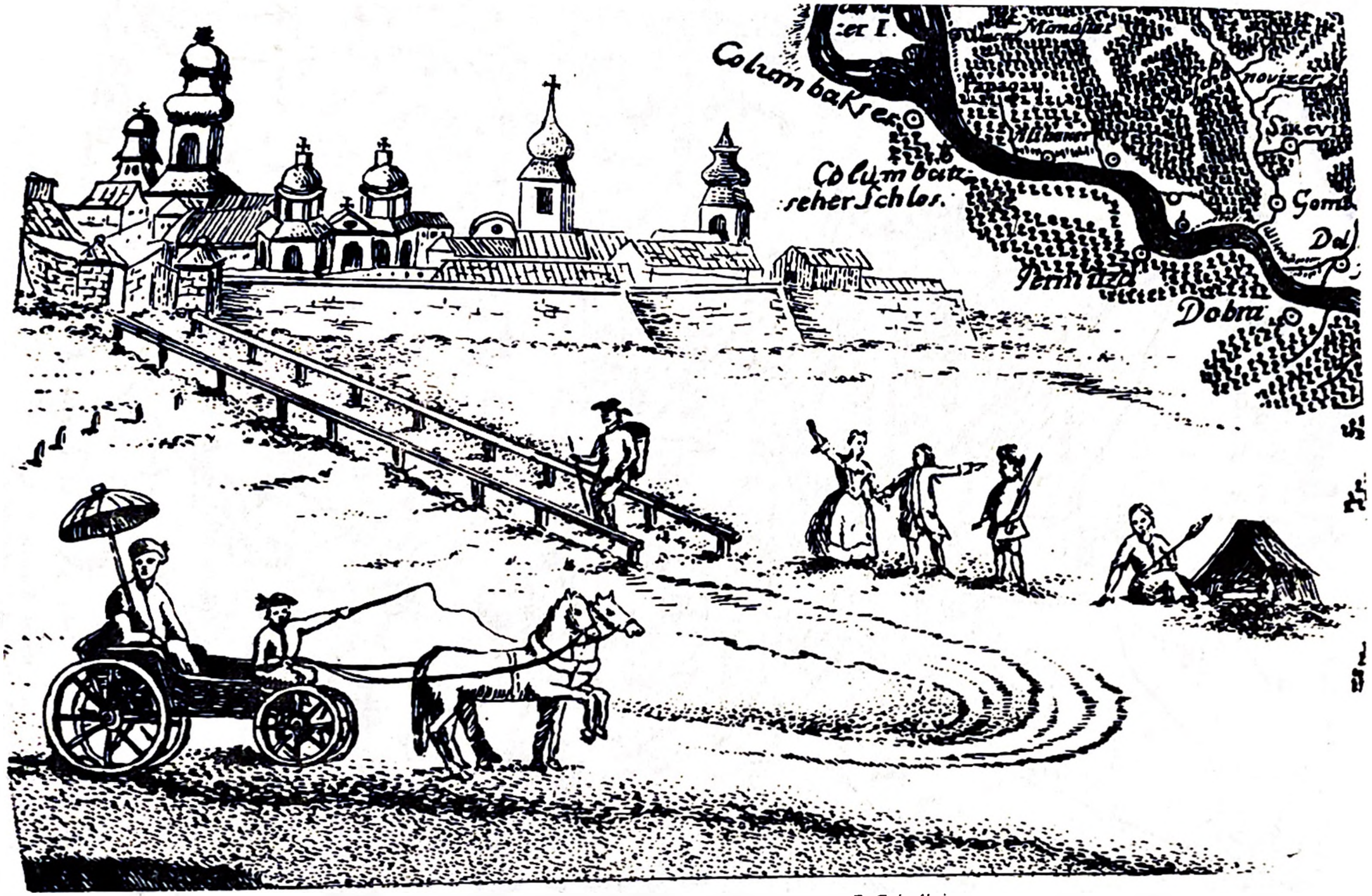
---

[11] Д. Поповић, *Срби у Банату*, 70.

[12] Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Ср. Карловци 1902, 73—94.

[13] Д. Поповић, *Срби у Банату*, 56.

Црт. 1. Географска карта Баната, 1782, из књиге *F. Griselini-a* (Приказ мочвара и шума у околини Темишвара).



Црт. 2. Прилаз Темишвару, 1782, из књиге *F. Griselini-a.*

Године 1779. Банат је инкорпориран Угарској. „Промена је била веома значајна не само у државноправном него и у другим правцима. Банат је у ствари препуштен мађарском племству, које је било носилац власти у жупанијама".[14] Коморска добра продавана су на лицитацијама у Темишвару 1781. и 1782. Тада су у многа села, насељена Србима и Румунима, нови власници почели да досељавају Мађаре, Немце и Словаке. Етничка слика источног Баната постала је још шароликија.

И у новим условима сеоски живот се споро мењао набоље. По сведочанству искусног писца Франца Гризелинија, који је боравио у Банату дуже од две године, а потом своје утиске о овом крају објавио у обимној књизи, која се узима као историјски извор већег значаја, стиче се утисак да је привредна слика банатских села — од турских времена у XVII веку до друге половине XVIII века — остала готово иста. Облици административно-политичког управљања су се мењали а заосталост и животни услови били су као и пре сто година. Тако је Гризелини, поред осталога, описао сељаке чије су „бедне колибе сграђене од плетера а покривене трском или сламом", а њихова села су се налазила на земљишту опкољеном водом, шикаром и шумом. Уз своју књигу Гризелини је приложио и велику географску карту »Tabula banatus temesiensis...« израђену 1776, на којој су уцртане простране баруштине западно и југозападно од Темишвара и већи комплекси шума. На овој важној мапи, поред картуше са насловом приказана је и панорама Темишвара, изглед нове тврђаве са жанр-сценом на прилазу граду, а ту је и приказ куће-земунице са кровом од трске, испред које седи жена са преслицом у рукама. Занимљива и ретка илустрација у чију веродостојност не треба сумњати.[15]

По условима у којима су живели, по навикама и духовној настројености, по својој заосталости и материјалним приликама, Срби ратари и сточари овог дела Баната нису имали могућности за градњу барокних цркава — велике и за њих неостварљиве подухвате, које су тако успешно остваривали Срби у Срему и Бачкој.

Као што се у XVIII веку нису побољшале привредне и друштвене прилике српског сеоског живља у Банату, тако је било и са културом, која се тада и у другим крајевима Угарске најбоље могла изразити у црквеној уметности, посебно у архитектонском изгледу цркава, облику и сликарској декорацији иконостаса.

Расправљајући о „генералној визитацији" Темишварске епархије — коју је по налогу митрополита Павла Ненадовића 1758. обавио

[14] Д. Поповић, н. д. 70.

[15] F. Griselini, *Versuch einer politischen u natürlichen Geschichte des Temeswarer Banats in Briefen*, Wien 1780.

Арсеније Радивојевић, привремени администратор те епархије — Димитрије Руварац је између осталог приметио: „У то доба владала је велика сиротиња код нашег народа, судећи по црквама и црквеним стварима и утварима".[16] Да је Руварац био у праву, то описи цркава и иконостаса најуверљивије показују. Тако је за село Чанад у Поморишју забележено: „Црква, храм св. Николаја, стара, од плетера, окречена, 3 прозора, 2 тишлерска врата, свод од дасака молован, покривена рогозом, тороњ прост на 4 стуба, звоно; порта и гробље неограђено. Олтар прост, св. трпеза од цигле... При олтару: темпло просто, горе Распјатије, 12 апостола, у средини Христос, 4 престолне иконе, двери просте, 4 чирака, 2 од дрвета, 2 од гвожђа..."[17] Очигледно цркве су, као и куће, остале исто онако неугледне и сиромашне као у турско доба. Уосталом, описивач је и забележио да је црква „стара", што упућује да је подигнута у претходном, XVII веку. То се безмало односи и на остале цркве Темишварске и Арадске епархије; подигнуте у XVII веку, а неке и раније, оне су у XVIII веку само обнављане, а ако су подизане нове, имале су скроман изглед као и старије. Приликом визитације Арадске епархије 1755. године од описаних 164 цркава претежно су брвнаре и плетере, а визитација Темишварске епархије, објављена три године касније, показала је да су од 70 цркава само 24 од тврдог материјала, а остале од черпића, набоја, балвана и плетера. И док се у Сремској, Бачкој и Будимској епархији овакве богомоље у другој половини XVIII века замењују високим барокним црквама, у које се уносе вишеспратни дуборезбарени и позлаћени иконостаси са религиозним композицијама првих барокних сликара, овде су такве промене једва видљиве, а јављају се само у варошима. Отуда је у овим скромним и прескромним сеоским црквама током целог XVIII века цветао готово искључиво иконопис зографа, сасвим по страни од стилски водећег сликарства Стефана Тенецког и Николе Нешковића, који су својим сликарским и друштвеним радом били везани за владичанске дворове у Араду и Вршцу, односно за богатије црквене општине, у којима су се као наручиоци иконостаса истицали трговци и занатлије. У источном Банату је, дакле, дошло до прилично оштрог одвајања иконописаца зографа и барокних црквених сликара, а посреди су, како се дâ приметити, били социјални разлози. Присутно је, дабоме, и јасно подвајање клијентеле: варошке, која уз велике издатке успева да подигне нове цркве и иконостасе; и сеоске, чије су могућности биле незнатне, а чији је културни ступањ био сасвим низак. Ипак, и те сеоске црквене општине, готово све одреда и српске и

[16] Д. Руварац, *Темишварска епархија 1758 год.* Архив за историју српске православне Карловачке митрополије III, Ср. Карловци 1913, 319—20.

[17] Д. Руварац, н. д.

румунске, поручивале су у XVIII веку нове, истина готово искључиво зографске иконостасе.

Из првих деценија XVIII века у овим областима нема датованих иконостаса ни појединачних икона. Тек четрдесетих година јављају се зографи и њихове дружине. Испрва, без сумње, иконописци долазе са југа; биће у другој сеоби (1739) и после ње, да би ускоро преплавили Банат, не само Темишварску и Арадску епархију већ и Вршачку, ширећи своје послове и у другим, удаљеним крајевима.

Био је тада обичај да се „учи занату молерскому" код искуснијег, самосталног мајстора. Обука је трајала обично четири године, а тада би се умешнији помоћници, што још не значи и даровитији, одвајали од „свог мајстора" и самостално сликали, узимајући себи помагаче. Убрзо намножили су се у таквом броју да су једни другима преузимали клијентелу, а потом се оптуживали код црквених, па и цивилних власти. Из тих времена је и први „молерски руфет", основан у Темишвару око 1750. године, чији су се чланови жустро обрачунавали са путујућим зографима. Сачувано писмо упућено владици темишварском Георгију Поповићу осветљава баш такве односе међу иконописцима: „Жалбу своју предлагајемо шчо никако невазможно нам живитсја од многих страних људеј ктори именујутсја руветли заната нашего молерскаго за коих непризнавает ни ваше Преосваштенство ни наш магистрат ни светлаја администрација, но тако ходе по епархији вашего Преосваштенства и по селах нашему Банату Темишварском... идеже би се нам здешним утревило у кое село или цркви посал примити, да би себи комад хлеба својим трудом добити... то нам они страни и битанге отиду пре и посао приме и погоде и нам цену и посао кваре и мушчерију одбијају..." У наставку своје жалбе чланови темишварског молерског руфета оптужују владици и попа Констадина, који је мимо еснафа сликао иконе, па додају: „молимо да бисте ваше Преосваштенство јему заповедили... да не вара света и људи, и јешче му није доста шчо он сам дерзаје пословати, но јешче и битангами посао препоручује и шними заједно послује..."[18]

Темишварски владика је, очигледно, предузео извесне административне мере да сузбије рад путујућих зографа, па се тако из једног саслушања „молера Зографа Јована", 1754, може стећи утисак да је почео прави прогон неовлашћених иконописаца. Приведен у темишварску епархијску канцеларију, зограф је на иследничка питања одговорио да је рођен у Римнику, у Каравлашкој, од оца Радула и мајке

[18] Д. Руварац, *Храм рождества св. Јована у Новој Вароши*, Српски Сион 5, Ср. Карловци 1904, 105—17.

Аспре, да је пре десет година дошао у Банат и да је четири године учио занат у Вршцу, код мајстора Василија, да се потом одвојио и да је „имао ортака Тому зографа". На питање са чијим је „допустом и благословом" пословао, зограф је признао: „Без знања ничијего јесам почел пословати".[19] И поред оваквих, оштрих мера, а оне сигурно нису биле усамљене, путујућим зографима нико није могао стати на пут. И у другој половини тога века они су без бојазни путовали, сликали и продавали своје иконе, а неки су се и потписивали на њима, чак и онда када су били у питању мање даровити иконописци. — Што се тиче саслушаваног зографа Јована, он је нема сумње био Румун, мада његове иконе нису познате; власник зографске радионице у Вршцу у којој је Јован учио, наведен само као „мајстор Василије", био је Василије Баконовић, а Јованов ортак Тома зограф још није познат, нити су његове иконе идентификоване.

У Арадској и Темишварској епархији у XVIII веку столовали су угледни епископи, који су задужили српску, па и румунску црквену уметност, и који су савесно бринули о својој румунској пастви, посебно бранећи је од уније која ју је угрожавала, и којој би се без помоћи српских архијереја тешко могла супротставити. Епископи Винћентије Јовановић, Исаија Антоновић, Синесије Живановић, Георгије Поповић, Викентије Јовановић — Видак, Мојсије Путник, Софроније Кириловић и Петар Петровић, чији су животописи и дела добро познати, били су архијереји барокног духа и културе, и одани припадници епохе просвећености. Владичански дворови у Араду и Темишвару, саборне цркве, задужбине и други меценати уметности и просвети, узорни су примери њихове културне трудољубивости. У исто време они су се готово искључиво бринули о црквеној уметности у седиштима својих резиденција и у банатским манастирима. Архијерејска помоћ парохијским црквама је изостала. Истини за вољу треба рећи да су жеље и иницијативе увек долазиле од црквених општина, како је било у Сремској, Бачкој и осталим епархијама. Сиромашне општине у Темишварској и Арадској епархији нису имале услова за градњу великих барокних цркава. — Због тога се у овом делу Баната уочава велика разлика између црквене уметности у варошима и оне у селима. Стање се изменило крајем XVIII века, односно тек у XIX веку, када су овде подигнуте нове неокласицистичке цркве са иконостасима Арсе Теодоровића, Николе Алексића и других сликара српског бидермајера. Осамнаести век су, у селима, углавном испунили знани и незнани зографи, удружени у руфете, и самостални путујући сликари.

[19] Д. Давидов, *Иконе српских зографа 18 века*, Галерија САНУ, Београд 1977, 34—5.

★

У овом прегледу развоја иконописа на подручју ондашњих српских епархија уочава се да су иконе и иконостаси сликани претежно за српске цркве, а мањим делом за српско-румунске цркве (које су 1864. потпале под новоосноване румунске епархије са седиштем у

Црт. 3. Схема зографског иконостаса средине XVIII века — реконструкција. (Цртеж др. В. Матића).

Араду и Темишвару), као и за мањи број румунских цркава. У XVIII веку све цркве из којих потичу ове иконе јурисдикционо су потпадале под Карловачку митрополију. Због тога што је ово било јединствено подручје, у духовном и црквено-управном смислу, то је црквено сликарство имало у ликовном и иконографском погледу јединствен ка-
121 рактер. Треба приметити да су зографи били готово само Срби, а да је

било тек неколико Румуна. У исто време записи и натписи највећим делом су на српском (славјано-српском), а сасвим ретко на румунском језику.

Иконе су сликане превасходно за иконостасе који су, како описи из средине XVIII века казују, били обичне преграде од дасака са окаченим иконама. Утврђена схема обавезивала је на крст, фриз апостола, четири престоне иконе и двери, од којих су царске биле сликане. Тиме се исцрпљивао цео тематски репертоар иконостаса, па и знања појединих зографа. Празничне — целивајуће иконе сликали су само искуснији зографи.

*

Међу зографима, придошлицама са југа, свакако су ликовно најзрелији двојица мајстора неутврђених имена, који су се око 1748. обрели у старом банатском манастиру Сенђурђу.[20] После великих оштећења које је овај манастир претрпео у току аустро-турских сукоба и повлачења Турака (1716—1718. и 1737), почела је његова обнова, па у тим напорима за сређивање стања и набавке уништеног инвентара треба видети и позив иконописцима да насликају празничне-целивајуће иконе.[21] Добро очуване и недавно конзервиране иконе из Сенђурђа, сада у збирци Владичанског двора у Темишвару, спадају у боље радове српског иконописа средине XVIII века. Мајстори, по свему судећи, потичу из оних јужних крајева одакле је само коју годину касније дошла већа група зографа, која је насликала зидни живопис у Српском Ковину и Стоном Београду, неколико иконостаса и велики број икона по црквама Будимске епархије. У односу на москопољске зографе, сликари икона из Сенђурђа су боље школе и веће сликарске дисциплине. У сваком случају реч је о позновизантијском сликарству које и средином XVIII века налази снаге да се испољи на начин који изазива пажњу, како због ликовне вредности тако и због оне присутне тежње да се у оквиру старе форме макар у детаљима унесу свежије стилске новине. Очигледно, ови сликари су у оквиру позновизантијског манира тога доба били и радознали и даровити. Поуздан цртеж карактерише наглашени линеаризам, који још више истиче издуженост ликова. Меко сенчење инкарната и рафиновани

---

[20] В. Матић—С. Борђевић, *Манастир Свети Бурђе*, Зборник за ликовне уметности М. С. 6, Н. Сад 1970, 89—117.

[21] Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*, Споменик САН XCIX, Н. С. 1, Београд 1950, 10.

прелази од светлог ка тамном, указује на покушаје моделације, која је у овом виду сликарски вешто остварена. Композиције празника постављене су према старијим предлошцима и сликарским приручницима, који су се на југу још једнако поштовали, а у овом случају су омогућили иконографски склад и чврстину, која ипак није схематизовала слику, што се дешавало њиховим савременицима, мање образованим зографима. Међутим, у највеће вредности овог, иначе готово минијатурног сликарства, иде смисао за боју, неочекивано светлу и свежу, са меким, готово пастелним тоновима. У односу на колорит Христофора Жефаровића у живопису манастира Бођана, предност се мора дати непознатим мајсторима целивајућих икона из Сенђурђа. Замишљене и поручене као празничне иконе, оне су доста неуобичајено остварене. Наиме, то су тзв. минејске иконе на којима је у горњем већем делу приказан велики празник, а у доњем ужем појасу стојећи ликови светитеља који се празнују тога месеца, међу којима су и остали мањи празници, приказани као поједностављене композиције (нпр. Обретеније главе св. Јована Крститеља, Пренос моштију св. Николе, Полагање ризе пресвете Богородице, итд.). Овде су, сходно оновременом неговању националних култова — што треба посебно нагласити — приказани и ликови Срба светитеља-владара: св. Сава I архиепископ српски (на икони Крштење Христово), св. Симеон Српски (на икони Сретење), св. Лазар Српски (на икони Силазак св. Духа), св. Стефан Дечански (на икони Ваведење Богородице) и св. Арсеније Српски (на икони Богородичин покров).

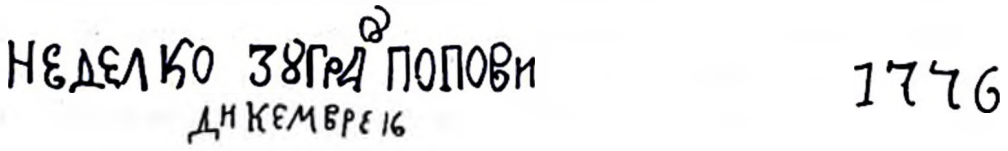
Икона Богородичин покров доноси извесне новине, које обогаћују ову тему мало познатим литерарним садржајем. Сцена се не дешава у цариградској цркви Влахерни, како је уобичајено, већ у слободном простору; Андреј (јуродиви) се не обраћа свом ученику Епифанију — што је сам тренутак визије Богородице са покровом — већ једном архијереју; на средини композиције је Роман Слаткопевац са отвореним свитком и текстом: „Достојно јест јако воистину . . .“; у горњем делу иконе, у облацима стоји Богородица без покрова у рукама (нити је покров насликан испод ње), што треба да је основни смисао њене појаве, док иза Богородице стоје апостоли и светитељи, предвођени св. Јованом; на супротној страни приказан је Исус Христос, са јеванђељем у левој руци, док десном благосиља. Њему се моле Богородица и св. Јован, са апостолима и светитељима. Решење ове необичне иконографске замисли налази се у „Слову похвалном на свјатиј покров . . .“. По томе тексту Богородица молитвом прилази „Сину својему и Богу нашему за слушчиј тогда народ и зе все православие: Царју небесни, глаголаше, и всем творче, јаже и ви-

ше и доле, прими моленије моје и помилуј всјакого человека . . ."[22] У исто време треба подсетити да 1. октобра, по старом, пада и празник Романа Слаткопевца, па је отуда и приказан у доњем делу композиције.

У овој серији сада има тринаест икона, од којих су једанаест сликане за ктитора Теодосија јеромонаха, као минејске иконе, а две за ктитора Павла Теодоровића, као дводелне, такође празничне, а односе се на страдања Христова, па се може претпоставити да су постојале две серије.

*

У првој половини тога века започели су свој плодни рад иконописци „Недељко, зуграф Поповић" и „Шербан зуграф Поповић" — како су се потписивали на својим иконама. И поред њихових недвосмислених сигнатура завладало је у стручним чланцима мишљење да је у питању један сликар: Недељко Поповић Шербан, па се приликом свих досадашњих објављивања њихових радова сматрало да их је насликао аутор који носи такво име. Тако су царске двери старог иконостаса из Ечке, на којима стоји потпис ше[ρ]ванъ зуграф поп[о]в[и]чъ, публиковане неколико пута као рад Недељка Поповића Шербана. Под таквим хибридним именом објављен је и иконостас цркве у Острову (1746), мада је на овом заједничком делу престону икону



Потпис Недељка Поповића на икони Глава св. Јована. Кат. бр. 32.

Богородице потписао Шербан Поповић, а икону Христа (Деизис) Недељко Поповић.[23] У раније поменутом чланку Димитрија Руварца, који је објавио писмо чланова темишварског молерског руфета, њихови потписи иду овим редом:

---

[22] *Памятники славяно-русской письмености, I Великія минеи четіи*, октябрь, СПБ 1870, 3, 6.

[23] О. Милановић, *Из сликарства и примењене уметности Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Н. Сад 1957, 67—70; Исто, Грађа II, Н. Сад 1958, 130—133; В. Поповић, *Великобечкеречки сликарски атељеи 1740—1940*, Зрењанин 1969, Сл. 4, Кат. бр. 2; П. Васић, *Иконе Недељка Поповића Шербана у Острву*, Доба барока, Београд 1971, 219—225.

Ѣнимъ Їшановичъ с.р.
молеръ

Я Дѣка Бойновичъ с.р.
молеръ

Неделко Поповъ с.р.
молеръ

Шерванъ с.р. молеръ

Гевргій Раните с.р. молеръ[24]

Из свега овог проистиче — нема двоумљења — да су у питању два сликара. А будући да су обојица презименом Поповићи може се наслутити да су били рођаци. У сваком случају Шербан Поповић, Недељко Поповић и Георгије Раните — сва тројица чланови темишварског сликарског руфета — доста су сарађивали и заједнички сликали у првом периоду своје плодне делатности, а први пут су се заједно обрели, колико је до сада познато, у сликарској дружини Андреје Андрејевића, која је 1737. живописала цркву манастира Врањевшнице. У овом њиховом првом већем сликарском раду тешко је одвојити руке, тим пре јер је основну сликарску замисао остварио предмајстор Андрејевић, али свакако треба прихватити мишљење о неким особеностима тог живописа: „Неуједначене по обради и различите у квалитету, ове слике нису ипак могле да остану ван утицаја савремених ликовних схватања ... оне су у основној замисли и начином сликања превише ортодоксне и поствизантинизмом оптерећене, да су још увек далеко од тога да ухвате корак са оним остварењима која су се све више распростирала ..."[25]

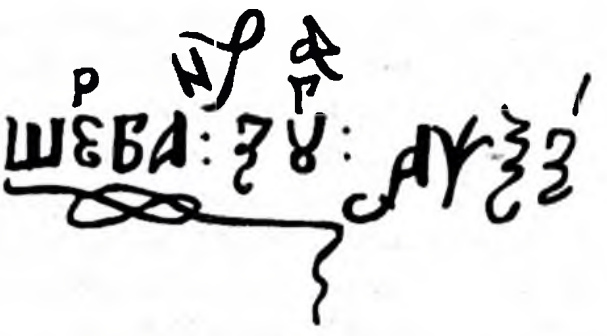
Шербан Поповић — румунског имена, и без сумње српског презимена — могао би бити српско-румунског порекла, од мајке Румунке и од оца Србина. Међутим, име Шербан имају и Цинцари, па би се по томе могло претпоставити да је цинцарског порекла, са југа где је учио сликарски занат а у четвртој деценији дошао у Србију, где је прво сликао у зографској дружини Андреје Андрејевића у Врањевшници, а потом тек прешао у Банат где је и остао. У то доба био је то уходани пут многих зографа: сликара празничних-целивајућих икона за Сенђураћ, али и Христофора Жефаровића, Јанка Халкозовића, зографске групе Теодора Грунтовича из Мосхополља и многих других. По овој, још увек претпоставци, Шербан би био цинцарског рода, који се као и многи његови сународници посрбио, дошавши у средину у којој се тако зорно неговало српско национално осећање.

---

[24] Д. Руварац, н. д. 106.

[25] Р. Станић, *Манастир Врањевшница*, Краљево 1980, 32.

У Банату Шербан је сликао иконостас у Ечки (1744), у Острову (1746, са Недељком Поповићем), потом је са групом зографа у којој је био и Недељко Поповић учествовао у сликању зидног живописа у Модошу (1752—5); тих година је сликао престоне иконе за српску цркву у Иванди (око 1755, а можда и коју годину касније), а последњи његов познати рад су престоне иконе за цркву у Дежану (1767). У својим радовима из раног и зрелог доба Шербан је показао врлине доброг иконописца. Он је линеарноповршински манир усавршио на свој специфични начин дајући предност односима већих бојених површина, интензивно обојених, са изразитим смислом за једноставност и монументалност.



Потпис Шербана Поповића на икони Исус Христос. Кат. бр. 45.

У темишварским збиркама и банатским црквама има још икона које нису потписане а могу се приписати Шербану Поповићу; неке су вероватно његове, а неке су радили ученици и помоћници који су и касније сликали под његовим утицајем, користећи се предлошцима и готовим шаблонима за поједине иконе, као непознати сликар иконостаса у Ватину и многи други. У банатским црквама тога доба било је таквих иконописачких послова за које је главни мајстор, нека врста власника радионице, склапао уговоре и можда само започињао посао постављањем композиција по готовим картонима, остављајући даље сликање својим помоћницима. Чак и на оним иконама које је Шербан потписивао треба видети руке његових ортака. Сликање икона у културно заосталом народу, па и међу самим зографима, сматрано је занатом, послом дакле у којем се не негује индивидуални израз, већ припадност руфету, односно мајстору по чијим се предлошцима слика. Црквене општине су, пак, склапајући погодбу са зографом, најчешће захтевале да њихов иконостас буде исти као у цркви у којој је мајстор претходно радио. Отуда у банатским селима толико сличних престоних и апостолских икона.

У Српској црквено-уметничкој збирци у Темишвару налазе се престоне иконе Шербана Поповића са старог иконостаса из Иванде

и престоне иконе са старог иконостаса из српске цркве у Дежану. Баш те иконе показују настојања овог зографа да се приближи барокним схватањима. Он је то покушао да оствари и путем неких формалних решења. Док су ликови на иконама из Иванде приказани у седећем положају, на иконама из Дежана насликани су као стојећи; на првим иконама набори драперија су оштрих ивица, постигнутих претежно равним, преломљеним линијама, а на другима су то овалне линије, које истичу барокне наборе драперија. Међутим, ове промене не представљају стварни сликарски развој. Шербан је био, без сумње, изворнији као зограф првобитног опредељења. У његовом покушају стилског преображавања изгубљене су неке основне ликовне вредности, а нису пронађене нове. Он је припадао том узбудљивом времену сликарских мена и дилема, које су у другој половини века узнемириле многе иконописце, у сусрету са младим образованим сликарима српског барока. У његовом плодном сликарском раду најбоље се огледају, на једној страни, старе навике и потпуна оданост оном зографском занатском, чак занатлијском начину схватања иконописа из прве половине века. Пред крај живота таква схватања почела су да потискују наивне побуде за променама по сваку цену, прихватањем барокних утицаја, који су и у Банату седамдесетих година тога века били све видљивији. Већ у старости, заморени иконописац старог кова закорачио је нешто жустрије у уметничке просторе који су му духовно били страни; за такав ход он више није имао снаге.

*

Мада порекло и каснији животопис Недељка Поповића нису познати, ипак се доста поуздано може начинити хронологија његовог сликарског рада, чак и каталог свих икона, које је често потписивао стављајући иза имена и презимена годину, месец па чак и дан сликања. Ипак, његове најуспелије сликане иконе, далеко од Баната, остале су непотписане; одавно познате истраживачима; до скора загонетне по ауторству, а од недавна, преко архивске грађе, утврђених имена сликара. То је иконостас Пожаревачке цркве у Сентандреји, фриз апостола српске цркве св. Арх. Михајла у Острогону и царске двери за цркву у Српском Ковину. Важно откриће о ауторима налази се у Протоколу Пожаревачке цркве, у којем стоји да су иконостас сликали 1742. зографи Георгије и Недељко, „с ону страну Баната", па се из тога, као и на основу њиховог сликарског манира, може закључити да су у питању темишварски „руфетли" мајстори Недељко Поповић и Георгије Раните. Само пет година после живописа у Врањевшници, где још нису поседовали неки изразитији ликовни израз, они се у Сентандреји исказују као најбољи иконописци свог времена. Иако је то био за-

једнички посао двојице мајстора сличних ликовних назора, ипак се може уочити да је Недељко сликао царске двери, фриз апостола и крст Христовог распећа, а Георгије престоне иконе, што би значило да је од првог мајстора и фриз апостола из Острогона. Приликом публиковања тих њихових радова назвали смо их „сентандрејски зографи" — погрешно као топографско одредиште њиховог порекла.[26]

Потпис Григорија Зуграфа на царским дверима (1745) Кат. бр. 49.

Ипак, ако се узме да су они својом појавом донели у Сентандреју нове, необичне, ликовно занимљиве облике, који се у томе виду ни раније ни касније нису овде појављивали, онда такав назив није без сваке основе. Ову двојицу зографа позвао је по свему судећи будимски владика Василије Димитријевић, а на препоруку темишварског владике Георгија Поповића. Јер, Недељко Поповић и Георгије Раните претходно су се прославили у Банату где су, око 1740, насликали престоне иконе за цркву манастира Партоша. Тим радовима они су се истакли као најдаровитији сликари темишварског „молерског руфета". Темишварски зографи су тако на почетку сликарске каријере доживели ту част да сликају за Сентандреју, тада један од најживљих српских друштвених и уметничких центара. Попут старих иконописаца сликали су на златној позадини, на дасци дуборезбареног позлаћеног оквира. На први утисак они су се стилски определили прелазном стилу, али су се ипак више ослонили на традицију, којој су, у основи, још добрим делом припадали. Очигледно добро су познавали сликарски занат, избегавајући произвољности и им-

[26] Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Н. Сад 1973, 35—37.

провизације, којима су били склони народни зографи. Начин на који су моделовали инкарнат, или наносили светле акценте, као и стилизација браде и косе, приближава их стилу влашких иконописаца. Тај утицај, може се сматрати, дошао је као одјек стила епохе Бранковеану. То је епоха обнове и постепене барокизације румунске уметности. Сличност са неким румунским иконама је још упадљивија када се погледа начин сликања, односно цртања ренесансно-барокне декорације на престолима престоних и апостолских икона. Отуда се и може рећи да се њихова пријемчивост за барокне облике у Сентандреји и Острогону више испољила у тим, акцесорним, деловима композиције.

Вративши се из Сентандреје крајем 1742. у Банат Недељко Поповић је, већ 1743. сликао иконостас српске цркве у Овсеници (изгледа заједно са Георгијем Раните); године 1749. престоне иконе за румунску цркву у Бућину, а 1752. учествовао је у живописању цркве у Модошу, који је извела група од пет зографа. После Модоша наступа дужа празнина у праћењу хронологије његовог рада. Седамнаест година касније потписао се на престоним иконама за цркву у селу Мацедонија: „1769. месец јуни Неделко зуг". а 1771. сликао је престоне иконе за цркву у Гаду. Године 1776. насликао је серију од 14 празничних-целивајућих икона за цркву у Чакову, а годину дана касније потписао се на иконостасу у Самошу: „Старац Неделко 1777 Попович, зуграф".[27] Готово би се могло рећи да је имао исту уметничку судбину као и његов ортак Шербан Поповић. Недељко је, чини се, још више насликао, трошећи се у банатским селима, сликајући за сиромашну и заосталу клијентелу, која је поручивала иконе, а не сликарска дела, у немогућности да обезбеди одговарајуће дрво, дуборез, позлату и остало. У таквој средини сликару постепено јењавају амбиције. Због тога, а вероватно и из других разлога, он је из године у годину сликао све слабије. Сасвим је сигурно да је његов први већи рад иконостас у Сентандреји, у исто време и најуспелији. Празничне иконе за цркву у Чакову представљају покушај за наглим преображајем. Уз помоћ, чини се, украјинских предложака, Недељко је покушао да се у композицијама празника приближи барокном стилу Тенецког, у чему, разумљиво, није могао успети. Без ликовног образовања у барокном духу, а уз то већ у годинама, он тим иконама из Чакова није могао остварити своје велике жеље.

Од живописа Враћевшнице (1737) године до иконостаса у Самошу (1777) протекло је пуних четрдесет година сликарског рада Недељка Поповића. Ни један српски сликар XVIII века није тако дуго сликао, нити је могао да на основу својих утисака примети оне велике

[27] О. Милановић, Грађа I, 83.

друштвене и уметничке промене које су се тада дешавале. Он је живи сведок тих промена, од зографије Андреје Андрејевића до барокног сликарства Николе Нешковића. У исто време Недељко Поповић је у односу са клијентелом осетио ону непремостиву разлику између два друштвена слоја његових наручилаца: сентандрејских „почтенородних господара", те српске грађанске класе, која је живо учествовала у културном преображају нације, и заостале банатске паорије, која није била свесна времена у којем живи.

Као традиционалиста умереног опредељења за дух барокне декоративности Недељко Поповић је, уз пуно осећање таквог сликарског става, показао несумњиву сигурност и ликовну зрелост, која је дошла до изражаја у Сентандреји. Његови минијатурно сликани пророци Лозе Јесејеве на царским дверима Пожаревачке цркве и фриз апостола истог иконостаса, одликују се добрим цртежом доведеним до калиграфске прецизности. Иконе из Сентандреје и престоне иконе цркве манастира Партоша у Банату (сада у збирци Румунске архиепископије у Темишвару), без сумње спадају у најбоља дела српског сликарства прве половине XVIII века.

*

Георгије Раните, испочетка стални ортак Недељка Поповића, и члан темишварског сликарског руфета, пореклом изгледа Румун, дошао је у Банат из Тисмане,[28] а у источним областима упознао је декоративност румунског иконописа тога доба. Његово пуно име и презиме налази се само у оном писму чланова темишварског руфета, а на неким његовим радовима записано је само име Георгије. Па ипак сасвим је сигурно да је то Георгије Раните, који је у младости са Недељком Поповићем учествовао у живописању цркве манастира Врањевшнице, а потом и цркве у Модошу. Он је, дакле, и онај Георгије чије име, поред имена Недељка Поповића, стоји у Протоколу сентандрејске Пожаревачке цркве — сликар њеног иконостаса. После Сентандреје Георгијево име, а ни дела, више се не сретају у Банату, мада није искључено да се накнадно пронађу неке његове позније сликане иконе.

*

У великом броју анонимних путујућих банатских зографа средине и друге половине тога века, од којих су у Вршачкој епархији најпознатији аутори иконостаса у Банатској Суботици и у Ватину, а у Темишварској епархији, где их је било много више, искрсава име једног од њих. То је Григорије зограф, који је 1745. потписао царске две-

[28] I. B. Mureşianu, *Colecţia de artâ religioasa veche*, Timişoara 1973, 76.

ри старог иконостаса румунске цркве у селу Дринови, код Лугоша, сада у збирци Румунске архиепископије. Њему се могу приписати и иконе из српске цркве у Белобрешкој, сада у Владичанском двору. То је једна врста народног сеоског иконописа; сликарство које има не мали културноисторијски и етнолошки значај. Међу овим зографима има пуно следбеника Шербанових, од којих су неки највероватније прошли кроз његову радионицу. Такав је био и онај зограф који је око 1740. или нешто касније сликао престоне иконе старог иконостаса румунске цркве у селу Лацунаш.

Међу иконама непознатих сликара који не припадају Шербановом кругу издвајају се царске двери из села Фења, недалеко од Модоша. Њих је насликао онај зограф који је добро познат као аутор Недреманог ока из 1726. за цркву у Старом Сланкамену. Из Срема потиче и зограф који је сликао престоне иконе у цркви села Фења, које се сада налазе у Владичанском двору у Темишвару. Овај зограф је следбеник оне познате дружине која је у четвртој и петој деценији XVIII века сликала у Нештину, Визићу, Врднику и другим местима.

Из друге половине и са краја XVIII века познато је још неколико сликара, међу којима и Георгије Баконовић, син зографа Петра, који је 1769. насликао царске двери за румунску цркву у Клоподији. За некадашњу српску цркву у Лугошу насликао је Раде Лазаревић икону Св. Петар и Павле, већ сасвим у барокном духу. Овом иконом освећен је жртвеник храма Успење Богородице „рукодејствијем Викентија Поповича, православнаго епископа вершачкаго и карансебешкаго, у вароши Лугошу . . . 1777. лета". Уз њих треба поменути још и Стефана Поповића и Рајка зографа, чије се иконе чувају у темишварским збиркама. Али, то сликарство више не припада зографској епохи.

ZOGRAPHEN-IKONEN AUS DEN DIÖZESEN VON TEMIŠVAR UND ARAD

DINKO DAVIDOV

Der Verfasser veröffentlicht 75 Ikonen von unbekannten und wenig bekannten Malern-Zoographen aus dem XVIII Jahrhundert. Diese Ikonen, Teile einstiger Ikonenwände, befinden sich jetzt in Temišvarer Sammlungen: Banater Museum (Muzeul Banatului), Residenz des serbischen Erzbistums (Vicariatul sirbesk) und Residenz des rumänischen Erzbistums (Arhiepiskopia ortodoxă Română). Die Maler sind meistens Serben, zum kleineren Teil Rumänen; die Heiligenbilder befanden sich in serbischen und rumänischen Kirchen.

In stilistischer Hinsicht stellt diese Malerei einen letzten spätbyzantinischen Nachhall dar, doch weist sie auch gewisse Modernisationstendenzen auf. Gegenwärtig ist auch eine bestimmte folkloristische Note. Unter den Zoographen heben sich Šerban Popović, Nedeljko Popović und Georgije Ranite hervor.

Непознат аутор: *Царске двери* из српске цркве у Фењу, 1735. (Сликар иконе *Недремано око* из цркве у Старом Сланкамену, сада у Галерији Матице српске у Новом Саду).

КАТАЛОГ

У Каталогу су описане иконе из три установе у Темишвару.

— Српска црквено-уметничка збирка. Владичански двор. Vicariatul sîrbesk. Piata uniri 4. } скраћено: ВЛАДИЧАНСКИ ДВОР

— Arhiepiskopia ortodoxă Română a Timişoarei. Bulevarul Victorei 7. } скраћено: ARHIEPISKOPIA

— Muzeul Banatului. Colecţia arta feudala. Piata Huniade 1. } скраћено: MUZEUL BANATULUI

У овим установама налази се већи број икона XVIII века. Аутор Каталога је начинио избор и сажето описао 75 икона за које сматра да су најкарактеристичније и да могу пружити поузданији увид у црквено сликарство ових крајева.

Датовања и атрибуције непотписаних икона дао је аутор Каталога.

У оваквом виду ове иконе се објављују први пут.

*

Иконе обухваћене Каталогом биле су излагане у Галерији Матице српске у Новом Саду 1971. године на изложби „Иконе арадске и темишварске епархије" организоване на основу Уговора о културној сарадњи СФР Југославија — СР Румунија. (Концепција изложбе: Динко Давидов). Том приликом иконе из Владичанског двора су конзервиране и очишћене у реставраторској радионици Галерије Матице српске. (Конзервација: Риста Ћинкулов, акад. сликар, Владимир Богдановић, акад. вајар и Анђелка Коледин, конзерватор).

1, т. I

непознат аутор: РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО
1748.

Темпера на дасци 29 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 759.

У горњем већем делу иконе композиција Рођење Христово р҃жство хрсто́во. У доњем ужем појасу стојећи ликови — празници који падају пре и после Божића: Св. цар Урош с҃ты ц: ѹрош, Св. Сава с҃: са́вва, Св. Никола с҃ты ні́колай, Зачеће св. Ане зач тие св. анни, Св. мученици Рестин, Мардарије, Евгеније, Сустратија с҃: рестинь, с҃: мардарій, с҃: евгеній, с҃: сѵстратіа, Св. Игњатије Богоносац с҃ты игнатіе бого, Св. Стефан с҃ты стефан архідіа. У доњем делу ктиторски запис: с: и: м: с: г: ѳеѡдо́сїѧ іе́рмѡн. иждивеніе:. Сија икона манастира Свјатаго Георгија Теодосија јеромонаха иждивенијем.

2, т. II, сл. 1

непознат аутор: КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО
1748.

Темпера на дасци 28 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 762.

Основна композиција Крштење Христово крещеніе х҃рстово према уобичајеној иконографској схеми. У доњем делу ликови светитеља-празника: Св. Теодосије с҃ты: ѳеодѡсіи, Св. Сава I архиепископ српски с҃тый са́вва а҃: арх҃пкъ сербскій, Св. преподобни Антоније с҃ты антоні..., Св. Атанасије с҃ты аѳана..., Св. Макарије с҃ты макар..., Св. Јефтимије с҃ты евѳімій, Св. Василије Велики с҃ты василий, Св. Григорије Велики с҃ты григорій, Св. Јован Златоусти с҃ты іѡанъ златоѹст... Испод ликова светитеља запис о ктитору: ѳеѡдосі́ѧ іе́рмин: иждив.ні́ем:

3, т. II, сл. 2

непознат аутор: СРЕТЕЊЕ ХРИСТОВО
1748.

Темпера на дасци 28 × 37,5 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 765.

Композиција Сретење Христово сретеніе хр̃стово уобичајеног иконографског решења. У доњем делу, у посебном појасу, приказани су светитељи-празници који падају фебруара месеца: Св. Трифун с̃ты трифонъ, Св. Теодор Стратилат с̃ты ѳеодѡр стратилатъ, Пророк Захарија пророкъ захарі́а, Св. Симеон српски с̃ты сы̃меѡнъ сербскі́й, Св. Теодор Тирон с̃ты ѳеодѡръ тирѡнъ, прві: и фторі:, Обретеније главе Јована Крститеља обрѣтеніе гла: главы претечевы.

Уз доњу ивицу иконе запис о ктитору: ѳеѡдосі́а іерѡмн:

4, т. III, сл. 1

непознат аутор: ВАСКРЕСЕЊЕ ЛАЗАРЕВО И УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ
1748.

Темпера на дасци 27 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 768.

Дводелна икона; у горњем појасу Васкресење Лазарево воскресеніе Лазара, у доњем Улазак у Јерусалим вхожденіе хр̃стово во іерѹсалимъ. Уобичајена иконографска решења.

У доњем делу запис о ктиторству и година сликања целе серије целивајућих икона: с: н: м: с: геѡргі́а, павла ѳеѡдоровича в лѣто: 1748.

5, т. III, сл. 2

непознат аутор: РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО И ОПЛАКИВАЊЕ
1748.

Темпера на дасци 28,5 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 767.

Икона подељена на два појаса; у горњем композиција Распеће Христово распетіе хр̃стово, у доњем Оплакивање сонѝтіе хр̃стóво. Уобичајена иконографска решења.

У доњем делу запис о ктиторству: ✝ с: н: м: с: геѡргі́а, павла ѳі́ѡдоровича. в лѣто а̃ѱми.

6, т. IV, сл. 1

непознат аутор: ВАСКРЕСЕЊЕ ХРИСТОВО
1748.

Темпера на дасци 28,5 × 37,5 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 758.

На горњем већем делу иконе композиција Васкресење Христово воскресеніе хр҃стово. У доњем делу допојасни ликови светитеља: Св. Марија Египћанка ст҃аѧ маріѧ египѧнінѧ, Св. Георгије ст҃ы геѡргий, Св. Атанасије ст҃ый атанасие, Св. Симеон, брат Божији ст҃ый сѵмеѡнъ брать бжій, Св. Јаков ст҃ый іакѡв...

Запис о ктиторству налази се испод горње композиције: ѳеѡдосіа іермѡ҃:

7, т. IV, сл. 2

непознат аутор: ВАЗНЕСЕЊЕ ХРИСТОВО
1748.

Темпера на дасци 28,5 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 756.

Основна композиција Вазнесење Христово вознесеніе хр҃стово, утврђеног иконографског решења. У доњем делу празници — светитељи који падају пре и после Вазнесења: Пророк Јеремија пр҃къ еремїѧ, Св. Јован Богослов ст҃ы іѡанъ богосл҃вь, Пренос моштију св. Николе пренесеніе мощей ст҃. ніколай, Св. апостол Симон Зилот с҃: сѵмѡнъ зилоть, Св. Константин и Јелена ст҃ы: константінь - ст҃аѧ елена, Св. Јован Претеча (III обрет. главе) ст҃ы: іѡанѧ предтеча.

Запис о ктиторству: ѳеѡдосіѧ іермѡн҃:.

8, т. V, сл. 1

непознат аутор: СИЛАЗАК СВ. ДУХА
1748.

Темпера на дасци 28,5 ×37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 757.

У горњем већем делу иконе композиција Силазак св. Духа сошествіе ст҃агѡ дх҃а. У доњем ужем појасу стојећи ликови празника: Св. Теодор Стратилат с҃: теѡдѡр стр҃а:, Св. пророк Вартоломеј с҃: варѳоломей, Св. Варнава с҃: варнава, Св. Лазар Српски с҃: лазар срвскій, Св. апостол Јуда с҃: апсль... брать бжій, Св. Јелисавета ст҃аѧ елісаветь, Св. апостол Петар и Павле ст҃ь а҃: петръ - ст҃ь а҃: павель.

Испод запис о ктиторству: ѳеѡдосіѧ іеромонаха.

9, т. V, сл. 2

непознат аутор: ПРОРОК ИЛИЈА
1748.

Темпера на дасци 28,5 × 37,5 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 755.

У горњем делу иконе пророк Илија пророкъ илиѧ на огњеним колима са четири коња, пружа огртач Јелисеју елісей који клечи на земљи. У доњем појасу иконе стојећи ликови и композиције празника у јулу: Полагање ризе пресвете Богородице положеніе ризи пре: бцди, Преподобни Атанасије Атонски сть аѳанасі аѳонскі, Св. великомученик Прокопије сть: прокопий, Св. арх. Гаврил арх: гаврил, Св. Кирик и Јулита сты кирікь и ѹлитъ, Св. Пантелејмон сть: пантелеймон, Успење св. Ане ѡуспеніе стаѧ ани.

У доњем десном углу запис ктитора: ѳеѡдосіѧ іермѡн:

10, т. VI

непознат аутор: УСПЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ
1748.

Темпера на дасци 29×37,5 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 760.

Основна композиција Успење Богородице ѡѹспеніе прстіа бгци уобичајеног иконографског решења. У доњем појасу стојећи ликови светитеља: Св. арх. Стефан (Пренос моштију) сты: стефанъ арг:, Св. апостол Матеј сты а: матѳіѧ, Нерукотворени убрус нерѹкотворений обрѹсъ, Усековање главе св. Јована оусекованіе гл: пре іѡанна, Полагање појаса Богородице положеніе ут: поѧса бцди.

У доњем десном углу запис о ктиторству: ѳеодосіѧ іеромѡнахъ.

11, т. VII

непознат аутор: РОБЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ
1748.

Темпера на дасци 28,5 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 766.

Основна композиција Рођење Богородице рждество прстиѧ бгци. У доњем појасу ликови светитеља — празника у септембру. Св. Симеон Столпник с: сѵмеѡнъ стол., Св. арх. Михајло с: архистратигъ міхайлъ, Св. Јефимија ста: ефиміѧ, Св. Јевстатије сти еѵстаѳіе, Зачеће св. Јована Претече зачѧтіе стаго іѡанна предтеча, Св. Јован Богослов сти іѡаннъ богословъ.

Запис о ктиторству у доњем делу основне композиције: † н'списасе еї ико́на празнички монанстирꙋ с҃тгѡ геѡргїа | на рецы врзави (ѵ бана́тꙋ) и́маже ктиторъ, теѡдосїе іеромонахꙋ | в лѣто а.ѱ.м.и.

12, т. VIII

непознат аутор: ВАВЕДЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ
1748.

Темпера на дасци 28,5 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 764.

У горњем већем делу иконе композиција Ваведење Богородице воведенїе пресътыѧ бг҃цы, према утврђеној иконографској схеми. У доњем ужем појасу ликови-празници у септембру: Св. Кузман и Дамјан с҃: козма — с҃: дамїанъ, Сабор архистратига собор архангелскїй, Св. Стефан Дечански с҃: стефанъ деч:, Св. Јован Милостиви с҃: їѡ[а]нъ милостивъ, Св. Јован Златоуст с҃: їѡ[а]нъ златоꙋстъ, Св. апостол Филип с҃: апс҃лъ филипъ, Св. апостол Матеј с҃: апслъ матей.

У доњем делу запис о ктиторству: ѳеѡдо́сїа іеромѡн҃: и́ждивенїем:.

13, т. IX

непознат аутор: БОГОРОДИЧИН ПОКРОВ
1748.

Темпера на дасци 28,5 × 37 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српског манастира Сенђурђа.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 763.

Композиција Богородичин покров с҃ы пк҃ровъ пресъты бг҃рцы у горњем већем делу иконе. У доњем појасу ликови светитеља, празника у октобру: Св. Тома с҃ы: ѳѡма ап҃о:, Св. Сергеј и Вакх с҃ы: сергїй — с҃ы вакхъ, Св. апостол Јаков с҃ы: їакѡвъ алфей апо..., Св. апостол Лука с҃ы лꙋка апо..., Св. Артемије с҃ы артемїй, Св. Димитрије с҃ы димитрїй, Св. Јаков, брат Божији с҃ы іакѡвъ брат' бж҃їй, Св. Арсеније Српски с҃ы арсенїй сервскїй.

Изнад доње ивице иконе запис о ктиторству: е: и: м: е: г: ѳеѡдо́сїа іеромѡ́н. иждивенїе:.

14, т. X

Недељко Поповић: ДЕИЗИС
1740.

Темпера на дасци 70 × 93,5 см.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4593.

Чеони седећи лик Христа ис҃ хс҃ у архијерејском орнату, десном руком благосиља, у левој држи отворено јеванђеље са текстом на славено-

српском. Иза украшеног престола стоје Богородица м҃р ѳ҃ѹ и св. Јован ст҃ы іѡан, окренути Христу.

У доњем делу иконе оштећен запис сликара и година 1740.

15, т. XI

Недељко Поповић: ЦАРСКЕ ДВЕРИ
1743.

Темпера на дасци; позлаћена дуборезна флорална орнаментика, 87×132 см. Двери припадале иконостасу некадашње српске цркве у Овсеници. Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 690.

Сликани део двери у шест поља: Богородица б҃цдь, арх. Гаврило, са натписом благовещи[іе], Јеванђелист Матеј евнгелес[т] маѳей, Јеванђелист Јован евангелес[т] іѡан', Јеванђелист Марко ев[ан]гелес[т] марко, Јеванђелист Лука ев[ан]гелес[т] лѹка.

На оквиру изрезбарена реч стань највероватније име дуборесца.

16.

Недељко Поповић: КРСТ ХРИСТОВОГ РАСПЕЋА
1743.

Темпера на дасци, позлаћена дуборезна флорална орнаментика 158×124 см. Крст је припадао иконостасу некадашње српске цркве у Овсеници. Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 689.

На средини архитравне даске причвршћен дуборезни крст са насликаним распетим Христом. Изнад горњег крака крста свитак са словима інцю. На крајевима кракова крста симболи јеванђелиста: орао, бик, анђео, лав. С десне стране крста мања икона Богородице, на супротној страни лик св. Јована Богослова ст҃ы іѡан.

На средњем делу архитравне даске, испод крста, запис о ктитору и датум сликања крста: † сій крст' | пла́ти стаіѧ | мило́тино́вич' сас' | своіе три сина́ | тѹдор, сима, миха[и]л | и́ бисть стаіѧ | мило́тино́вич' нас | тойнк' црковни | 1743 мсц. ѿк. е. дан.

17, т. XII

Недељко Поповић: СВ. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЈЕ
1743.

Темпера на дасци 61 × 85 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса српске цркве у Овсеници.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 700.

Св. Георгије на коњу с҃ты великомꙋч геѡргіе. Утврђена иконографска схема.

Није сигнирано ни датовано. Година сликања налази се на крсту некадашњег иконостаса. Упоредити каталошки број 15, табла X.

18.

Недељко Поповић: СВ. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ДИМИТРИЈЕ
1743.

Темпера на дасци 62 × 85 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса српске цркве у Овсеници.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 697.

Лик св. Димитрија на пропетом коњу, испод којег је побеђени краљ. Натпис у горњем делу иконе: с҃ты великомꙋчник димитріе.

19.

Недељко Поповић: СВ. НИКОЛА
1743.

Темпера на дасци 62 × 85 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса српске цркве у Овсеници.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 696.

Стојећи чеони лик раширених руку, у десној руци држи крст, у левој јеванђеље. Допојасни ликови Христа и Богородице у горњем делу иконе.

20.

Недељко Поповић: СВ. ЈОВАН
1743.

Темпера на дасци 62 × 85 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса српске цркве у Овсеници. (Икона је привремено била у цркви у Иванди, одакле је пренета у Темишвар.)
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 724.

Стојећи чеони лик св. Јована с҃ты іѡанъ... Десном руком благосиља, у левој држи свитак. Крај десне ноге здела са одсеченом главом.

21, т. XIII, сл. 1.

Недељко Поповић: БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
1749.

Темпера на дасци 47 × 62 см.
Икона из румунске цркве у Бућину (Бутин).
Власништво: Muzeul Banatului. Инв. бр. 977.

Чеони лик Богородице на престолу, са чеоно постављеним ликом Христа у рукама. Иза барокног престола, окренути Богородици стоје арх. Михајло арх михаіл и арх. Гаврило арх гаврил.

У доњем делу иконе, на левој страни, запис сликара: недѣлко згга. поповичъ; на десној запис о ктитору и година сликања ачисть икона ахпаль іанши творъ 1749.

22, т. XIII, сл. 2.

Недељко Поповић: СВЕТИ НИКОЛА
1749.

Темпера на дасци 40,5 × 54,5 см.
Икона из румунске цркве у Бућину (Бутин).
Власништво: Muzeul Banatului. Инв. бр. 978.

Допојасни чеони лик св. Николе сты николаіе. У горњем левом углу минијатурни лик Христа іс хс, са јеванђељем у левој руци; на супротној страни лик Богородице мр ѳѵ са омофором преко руку.

23, т. XIV, сл. 1

Недељко Поповић: ИСУС ХРИСТОС
1769.

Темпера на дасци 59,5 × 92 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса цркве у селу Македонија.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4590.

Чеони седећи лик Христа іс хс, десном руком благосиља, у левој држи отворено јеванђеље са текстом на славеносрпском.

У доњем десном углу иконе датум сликања и сигнатура сликара: 1769 | мсяц іюні | нед. в.

24, т. XIV, сл. 2

Недељко Поповић: БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
1769.

Темпера на дасци 59,5 × 92 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса цркве у селу Мацедонија.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4589.

Седећи лик Богородице м҃р ѳ҃ѹ на престолу, окренуте полулево, са Христом на левој руци.

При дну запис сликара: 1769 г. мес҃ц іѹни неделко зѹг.

25, т. XV, сл. 1

Недељко Поповић: СВЕТИ НИКОЛА
1771.

Темпера на дасци 52 × 83,5 см. Сликано на златној позадини.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве села Гад.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 850.

Стојећи лик св. Николе у архијерејском орнату; десном руком благосиља, у левој држи архијерејску штаку.

У доњем делу запис сликара: нед[елко] з[ѹграфъ] попович' и запис о ктиторству сей иконь ѿкѹпиѡ богосава гадѣновь 1771. го. мес. іѹліе 9 дань.

26, т. XV, сл. 2

Недељко Поповић: СВЕТИ АРХ. МИХАЈЛО
1771.

Темпера на дасци 52,5×83,5 см. Сликано на златној позадини.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве села Гад.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 851.

Младолики стојећи лик св. арх. Михајла ст҃ый архістратигь михаиль: на облацима; у десној руци држи мач, у левој теразије.

27, т. XVI, сл. 1

Недељко Поповић: ИСУС ХРИСТОС
1771.

Темпера на дасци 52,5 × 83,5 см. Сликано на златној позадини.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве села Гад.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 848.

Чеони седећи лик Христа ӣс хс на престолу; десном руком благосиља, левом придржава јеванђеље.

У доњем десном углу година сликања иконе: 17—71.

28, т. XVI, сл. 2

Недељко Поповић: БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
1771.

Темпера на дасци 52×83 см. Сликано на златној позадини.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве села Гад.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 849.

Чеони седећи лик Богородице мр ѳв, на левој руци држи Христа, десном указује на њега.

Пандан икони каталошки број 27.

29, т. XVII, сл. 1

Недељко Поповић: БОГОРОДИЧИН ПОКРОВ
1776.

Темпера на дасци 32,5 × 41 см. Сликано на златној позадини.
Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 772.

Испред Богородичине цркве Влахерне у Цариграду стоје св. Андреј јуродиви, његов ученик Епифаније, св. архиђакон Стефан и један архијереј. Горе, у облацима, окружена апостолима, светитељима и мученицима стоји Богородица. Натпис: покровъ пречстыѧ вѣды.

У доњем делу иконе запис сликара: 1776 недѣлко з. попови'.

30, т. XVII, сл. 2

Недељко Поповић: СИЛАЗАК СВ. ДУХА
1776.

Темпера на дасци 32,5 × 39 см. Сликано на златној позадини.
Празнична целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 776.

Апостоли распоређени у полукругу; у средини Богородица, изнад ње св. Дух у виду голуба. У доњем делу ѡ космос. Изнад композиције натпис сошествіе стаго дха. У доњем делу година сликања иконе: 17—76.

31, т, XVII, сл. 3

Недељко Поповић: КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО

1776.

Темпера на дасци 32,5 × 39 см.
Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 775.

Уобичајено иконографско решење композиције Крштење Христово, са натписом бг҃оѧвленіе гс҃да и сп҃са н҃шего іиса хр҃ста.

У доњем деоном углу запис о времену сликања иконе: 1776 ме: ї҃ѹнарїе дне з.

32, т. XVII, сл. 4

Недељко Поповић: ГЛАВА СВ. ЈОВАНА

1776.

Темпера на дасци 37×40,5 см. Сликано на златној позадини.
Празнична-целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 783.

Глава св. Јована на златној здели, са натписом: глава ст҃агѡ іѡанна крстителѧ.

У доњем делу композиције запис сликара: неделко зѹграф попови' 1776 дикемвре 16.

33, т. XVIII, сл. 1

Недељко Поповић: ПРЕОБРАЖЕЊЕ

1776.

Темпера на дасци 33 × 43 см. Сликано на златној позадини; каснији премаз плавом бојом.
Празнична-целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 778.

Чеони лик Христа на Таворској гори; лево и десно од њега, у облацима, допојасни ликови Мојсија и св. Илије. У подножју брда три апостола.

Запис сликара: неделк. з. попов. 1776.

34.

Недељко Поповић: СВЕТИ ЈОВАН
1776.

Темпера на дасци 31,5 × 40,5 см. Сликано на златној позадини; накнадно премазано плавом бојом.
Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 784.

Стојећи лик св. Јована, према утврђеној иконографској схеми.
У доњем делу иконе запис сликара: недѣлко зѣграф поповичъ 1776.

35.

Недељко Поповић: СВ. АРХ. МИХАЈЛО И СВ. ПЕТКА
1776.

Темпера на дасци 30×37,5 см. Сликано на златној позадини; каснији премаз плавом бојом.
Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 780.

Стојећи ликови св. арх. Михајла и св. Петке. Натписи премазани.
У доњем десном углу година сликања: 1776.

36, т. XVIII, сл. 2

Недељко Поповић: ЧЕТРДЕСЕТ МУЧЕНИКА
1777.

Темпера на дасци 30×40,5 см. Сликано на златној позадини, касније премазано жутом бојом.
Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 773.

Четрдесет мученика у Севастијском језеру; с десне стране зграда купатила испред које стоји тамнички стражар Аглај. У облацима Исус Христос, благосиља раширених руку.

У доњем десном углу запис сликара: 1777 нед. з.

37.

Недељко Поповић: БЛАГОВЕСТИ
1777.

Темпера на дасци 32 × 39,5 см. Сликано на златној позадини; касније премазано плавом бојом.

Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 781.

Изнад Богородице и арх. Гаврила натпис: благовещеніе престыѧ влдчцы нашеѧ бцы а уз доњу ивицу иконе запис: неделко з. поповичъ.

38.

Недељко Поповић: ВАСКРСЕЊЕ ХРИСТОВО
1778.

Темпера на дасци 30 × 40 см. Златна позадина; касније премазана плавом бојом.
Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 777.

Композиција Васкресење Христово воскресеніе хрстово сликана према западноевропском иконографском моделу.
У доњем делу иконе запис: неделко попович зѹграф... марта 15.

39, т. XVIII, сл. 3

Недељко Поповић: УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ
1778.

Темпера на дасци 32 × 39 см. Сликано на златној позадини; касније премазано плавом бојом.
Празнична — целивајућа икона из српске цркве у Чакову.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 779.

Утврђена иконографска схема за композицију Улазак у Јерусалим. Сигнатура сликара уз доњу ивицу иконе: неделко поповичъ зѹграф' марта 17. 1778.

40, т. XIX

Шербан Поповић: БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
око 1755.

Темпера на дасци 71,5 × 96 см.
Престона икона са некадашњег старог иконостаса српске цркве у Иванди.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 723.

Богородица са Христом мр ѳѵ седи на украшеном престолу иза којег су арх. Михајло архагел' міхаіл и арх. Гаврило архагел' гавріил'.

41.

Шербан Поповић: ИСУС ХРИСТОС
око 1755.

Темпера на дасци 71,5 × 96 см.
Престона икона са некадашњег старог иконостаса српске цркве у Иванди.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 721.

Пандан икони Богородица са Христом. Каталошки број 40, табла XIX.

42.

Шербан Поповић: АРХ. МИХАЈЛО
око 1755.

Темпера на дасци 70,5 × 96 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса српске цркве у Иванди.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 722.

Пандан претходним иконама; каталошки број 40 и 41.

43, т. XX

Шербан Поповић: ИСУС ХРИСТОС
око 1755.

Темпера на дасци 64 × 81 см.
Престона икона; потиче са неутврђеног иконостаса, привремено била у цркви у Иванди одакле је пренета у Темишвар.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 726.

Допојасни чеони лик Христа ·іс· ·хс· Десном руком благосиља, у левој држи отворено јеванђеље. Минијатурни ликови Богородице мр҃ ѳ҃у и св. Јована ст҃ы іѡань налазе се лево и десно од Христове главе.

44, т. XXI, сл. 1

Шербан Поповић: БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
1767.

Темпера на дасци 55 × 88 см.
Престона икона са некадашњег иконостаса српске цркве у Дежану.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 902.

Стојећи лик Богородице мир҃ : ѳ҃ѹ са Христом ІΣ ХΣ на левој руци.
У доњем десном углу сигнатура: шерван зѹграф а ѱ ѯ ѯ (нечитко) вї.

45, т. XXI, сл. 2

Шербан Поповић: ИСУС ХРИСТОС
1767.

Темпера на дасци 55 × 88 см.
Престона икона са иконостаса српске цркве у Дежану.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 901.

Чеони стојећи лик Христа ї҃с х҃с: у левој руци држи јеванђеље, десном благосиља. Пандан икони Богородице, каталошки број 44.

Примедба: На садашњем иконостасу српске цркве у Дежану налазе се престоне иконе Св. Јован и Св. Никола, радови Шербана Поповића, настале исте године када и икона Богородице са Христом и Исус Христос, са којима су чиниле ред престоних икона.

46.

непознат (сремски) зограф: БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
око 1745.

Темпера на платну кашираном на дасци 88 × 93,5 см.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве у Фењу.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 734.

Богородица са Христом м҃р ѳ҃ѵ седи на украшеном престолу. Лево и десно стоје арх. Михајло ї҃: а҃рх. михаиль и арх. Гаврило ї҃: а҃рх. гаврі҃ль.

47.

непознат (сремски) зограф: ИСУС ХРИСТОС
око 1745.

Темпера на платну кашираном на дасци 88 × 93 см.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве у Фењу.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 733.

Пандан икони Богородице, каталошки број 46.

48.

непознат аутор: СВЕТИ НИКОЛА
око 1750.

Темпера на дасци 51 × 84 см.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве у Радимни.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 867.

Чеони стојећи лик св. Николе с҃ты николае мѵрлѵкіискаго, десном руком благосиља, у левој држи модел цркве. Лево и десно од главе св. Николе минијатурни ликови Христа, са јеванђељем, и Богородице, са омофором.

49, т. XXII, сл. 1

Григорије зограф: ЦАРСКЕ ДВЕРИ
1745.

Темпера на дасци 68 × 134 см.
Царске двери старог иконостаса румунске цркве у Дринови (код Лугоша).
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 5825.

У горњем делу двери допојасни ликови апостола Петра ап҃олъ пет... и Павла ап҃олъ павел. У доњем већем делу ликови арханђела Гаврила и Богородице. Изнад њихових глава натпис: бла|говє|щє|ніє| бци.

На левом крилу двери запис сликара грігоріі зѹграф, а на десном крилу година 17 — 45.

50, т. XXII, сл. 2

Григорије зограф: ВАСКРЕСЕЊЕ ХРИСТОВО
око 1750.

Темпера на дасци 40 × 55,5 см.
Празнична — целивајућа икона из румунске цркве у селу Ферендиа.
Власништво: Muzeul Banatului. Инв. бр. 969.

Композиција Силазак у Ад, према позновизантијској иконографској схеми. Испод горње ивице иконе натпис: воскрєсєниє хс҃во.

51, т. XXIII, сл. 1

Григорије зограф (?) : ВАЗНЕСЕЊЕ ХРИСТОВО
око 1750.

Темпера на дасци 41,5 × 63 см.
Празнична икона из српске цркве у Белобрешкој.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 858.

Уобичајено иконографско решење композиције Вазнесење Христово, са натписом вознесеніе г҃сдне.

52, т. XXIII, сл. 2

Григорије зограф (?) : АРХАНБЕО МИХАЈЛО
око 1750.

Темпера на дасци 41 × 63 см.
Празнична икона из српске цркве у Белобрешкој.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 859.

Допојасни чеони лик св. арх. Михајла ар̃хагел михаил са путиром у левој руци и мачем у десној.

Примедба: Још три иконе у збирци Владичанског двора (Св. Никола, инв. бр. 868, Св. Јован, инв. бр. 866, и Успење Богородице, инв. бр. 865) пореклом из српске цркве у Радимни сродне су иконописном маниру Григорија зографа.

53, т. XXIV, сл. 1

непознат аутор: ИСУС ХРИСТОС
око 1750.

Темпера на дасци 58 × 80 см.
Икона пореклом из српске цркве у Овсеници.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 695.

Чеони допојасни лик Христа ѿ пантократор десном руком благосиља, у левој држи отворено јеванђеље.

54, т. XXIV, сл. 2

непознат аутор: БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
око 1750.

Темпера на дасци 59 × 80 см.
Престона икона пореклом из српске цркве у Овсеници.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 694.

Допојасни лик Богородице м̂р̂ ѳ̂ѵ Іелеѵса; на левој руци држи Христа, десном указује на њега.

55, т. XXIV, сл. 3

непознат аутор: АРХАНБЕЛ МИХАЈЛО
око 1750.

Темпера на дасци 58 × 80,5 см.
Икона пореклом из српске цркве у Овсеници.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 691.

Допојасни чеони лик арханђела Михајла арханггель михаил са куглом у левој руци и мачем у десној.

55 (а), т. XXV

непознат аутор: СВЕТИ ИЛИЈА
око 1740.

Темпера на дасци 23 × 31 см.
Целивајућа — празнична икона из румунске цркве села Сурдукул Маре.
Власништво: Muzeul Banatului. Инв. бр. 1001.

Чеони лик св. Илије с҃ты і҃лі пророкъ на огњеним колима, са четири коња; у доњем делу иконе Јелисеј елисей клечи, подигнутих руку према св. Илији.

56, т. XXVI, сл. 1

непознат аутор: АРХАНБЕЛ МИХАЈЛО
око 1750.

Темпера на дасци 64 × 95 см.
Престона икона са старог иконостаса румунске цркве у Шемлаку Маре.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4604.

Стојећи лик св. арх. Михајла с҃ты архистратига михаила са теразијама у левој руци, мачем у десној.

57, т. XXVI, сл. 2

непознат аутор: ИСУС ХРИСТОС
око 1750.

Темпера на дасци 58 × 78 см.
Престона икона са старог иконостаса некадашње српске, сада румунске цркве у Малом Гају.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4588.

Допојасни лик Христа ·і҃с··х҃с· са отвореним јеванђељем у левој руци, десном благосиља. Лево од Христове главе допојасни лик Богородице м҃р ѳ҃ѵ, на супротној страни лик св. Јована с҃ти іѡань.

58, т. XXVI, сл. 3

непознат аутор: СВЕТИ НИКОЛА
око 1750.

Темпера на дасци 37 × 47,5 см.
Икона из румунске цркве у месту Поверђина.
Власништво: Muzeul Banatului. Инв. бр. 972.

Чеони седећи лик св. Николе с҃ты николаѵ; у левој руци држи отворено јеванђеље, са текстом на румунском, десном руком благосиља.

59.

Георгије Раните: УСПЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ

1749.

Темпера на дасци 67 × 93 см.
Престона икона са старог иконостаса српске цркве у Фењу.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 735.

Уобичајено иконографско решење композиције Успење Богородице са натписом: ѹспенїѧ прес҃тыѧ нашъе вц҃ды.

У доњем левом углу оштећени запис сликара, са видљивом годином настанка иконе: 1749. На супротној страни запис о ктиторству: дѹмитрашьк | вльдаїѧ | преда.

Примедба: На иконостасу у Фењу налазе се царске двери датоване 1743, рад непознатог зографа.

60, т. XXVII, сл. 1

Георгије Раните: СВЕТИ НИКОЛА

око 1740.

Темпера на дасци 54 × 78,4 см. Сликано на златној позадини.
Престона икона са иконостаса цркве манастира Партоша.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4617.

Чеони лик св. Николе ст҃ы николае на украшеном престолу, десном руком благосиља, у левој држи јеванђеље.

61, т. XXVII, сл. 2

Георгије Раните: СВ. АРХАНЂЕЛ МИХАЈЛО

око 1740.

Темпера на дасци 54 × 78,4 см. Сликано на златној позадини.
Престона икона са иконостаса цркве манастира Партоша.
Власништво: Arhiepiskopia.

Чеони лик св. арх. Михајла арьхангел михаил У левој руци држи отворен свитак (са текстом на румунском), у десној мач.

Примедба: У цркви манастира Партоша налази се велики крст Христовог распећа, рад Георгија Раните.

62, т. XVIII, сл. 1

непознат аутор: ИСУС ХРИСТОС
око 1740.

Темпера на дасци 62,5 × 79 см.
Престона икона старог иконостаса румунске цркве у Лацунашу.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 5583.

Допојасни чеони лик Христа; левом руком придржава отворено јеванђеље (текст на румунском), десном благосиља.

63, т. XXVIII, сл. 2

непознат аутор: СВ. АРХАНЂЕЛ МИХАЈЛО
око 1740.

Темпера на дасци 62,5 × 79 см.
Престона икона старог иконостаса румунске цркве у Лацунашу.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 5584.

Допојасни чеони лик арх. Михајла архистратиг михаил· у левој руци држи куглу са словима і҃с х҃с|н҃и к҃а, у десној мач.

64, т. XXVIII, сл. 3

непознат аутор: СВЕТИ ЈОВАН
око 1740.

Темпера на дасци 56,4 × 70 см.
Престона икона; порекло непознато, донета из збирке у Карансебешу.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4595.

Допојасни чеони лик св. Јована ст҃ы Іѡ, у левој руци држи свитак са текстом на румунском језику, десном благосиља.

65, т. XXIX, сл. 1

Д. Леповић: ИСУС ХРИСТОС
1759.

Темпера на дасци 60 × 80 см.
Престона икона са старог иконостаса румунске цркве у месту Жерман.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 5224.

Чеони лик Христа на украшеном престолу. У доњем делу запис сликара кѹмина децаріна д... лепович зѹг. (1759).

Примедба: Од иконописца Леповића је и икона св. Николе (1759), у збирци Архиепископије, инв. 5223.

66, т. XXIX, сл. 2

непознат аутор: СВЕТИ НИКОЛА
око 1760.

Темпера на дасци 55 × 81,5 см.
Престона икона, припадала српској цркви у Овсеници.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 640.

Чеони стојећи лик св. Николе сѣтый николаи у левој руци држи архијерејску штаку, десном благосиља.

67, т. XXX

непознат аутор: АРХАНБЕЛ МИХАЈЛО
око 1750.

Темпера на дасци 44,5 × 67 см. Сликано на златној позадини.
Престона икона са старог иконостаса румунске цркве у Жебељу.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4600.

Допојасни чеони лик св. арх. Михајла са натписом сѣты архагѣлъ михаилъ.

68, т. XXXI, сл. 1

непознат аутор: ДЕИЗИС СА ПРАЗНИЦИМА И СВЕТИТЕЉИМА
око 1780.

Темпера на дасци 54,5 × 68,7 см.
Икона пореклом из румунске цркве у Малом Семлаку.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4604.

У централном делу иконе композиција Деизис; Исус Христос на барокном престолу, на десној страни Богородица мр̃ ѳ̃, на левој св. Јован сѣты іѡан. Изнад Христа Бог отац раширених руку; испод Христовог престола арх. Михајло сѣты архагѣлъ михаил. У угловима иконе композиције: Рођење Богородице, Благовести, Рођење Христово и Успење Богородице. Уз ивице иконе, у медаљонима, допојасни ликови апостола. На средини горње ивице иконе минијатурна композиција Небески Јерусалим.

69, т. XXXI, сл. 2

Стефан Поповић: АРХАНБЕЛ МИХАЈЛО
1775.

Темпера на дасци 27,5 × 40 см. Позадина златна, украшена.
Празнична — целивајућа икона. Порекло непознато.
Власништво: Владичански двор. Инв. бр. 728.

Стојећи лик св. Михајла, са мачем у десној руци, теразијама у левој.

Уз доњу ивицу иконе запис списася шбраз сей (оштећење) стефана поповича 1775.

70, т. XXXI, сл. 3

Рајко зограф: СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ
1781.

Темпера на дасци 37 × 72 см.
Престона икона са старог иконостаса румунске цркве у Греони (Караш — — Северин).
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 5841.

Св. Димитрије сты велкомчніъ геωргіие у стојећем ставу, у десној руци држи крст и палмину гранчицу, у левој копље.

У доњем делу, на средини иконе запис: написах' райко молѣръ | лет. 1781.

71.

Рајко зограф: СВЕТИ ДИМИТРИЈЕ
1781.

Темпера на дасци 37 × 72 см.
Престона икона са старог иконостаса румунске цркве у Греони.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 5838.

Пандан икони св. Георгија. У доњем делу запис: написахъ сію икон8 райко молеръ из вѣршеца 1781. лѣта.

72. т. XXXII, сл. 1

Раде Лазаревић: СВЕТИ ПЕТАР И ПАВЛЕ
1777.

Темпера на дасци 30 × 41 см.
Празнична — целивајућа икона из румунске цркве у Лугошу. (Црква је раније била српска, а подигао ју је 1726. године префект из Мехадије Јован Рац.)
Власништво: Arhiepiskopia: Инв. бр. 5840.

Апостоли Петар и Павле апсль петрь — апсль пáвель; стојећи ликови између себе држе модел цркве. Изнад њих лик Христа у облацима. У доњем делу запис:

† во имѧ оца и сна и стаго дха шстнсѧ жертвеникъ храмъ сей гда бга и вседержителѧ вь чест успеніе, пртыѧ бдцы. при державныхъ царі іωсифа втораго імператора рымскаго і марій өерезій р8кодействіемъ вікентіа поповича

православнаго епископа вершачкаго і карансебешкаго, у вароши логошѹ въ лѣта аѱоз аѵгѹста: 16.

У доњем углу потпис сликара: по́па рад҃. лазаревич.

73. т. XXXII, сл. 2

Стефан Богословић: ВИЗИЈА СВ. ЈОСИФА НОВОГ
1782.

Уље на платну 70 × 100 см.
Икона у манастиру Партошу.
Власништво: манастир Партош.

Св. Јован Нови ст҃ытелъ о́ц҃ъ нашъ і́ѡси́фъ нови у архијерејском орнату; на левој страни у облаку Богородица са Христом.

У доњем делу текст:

ѿ юности твоеѧ весъ сам' себе гс҃дви возложи́въ в' мл҃твах' и трѹдѣхъ и в' по́стѣх о́браз бы́въ добродѣели: ѿ онѹдѹже видѣвъ бг҃ъ твое бл҃го́е произволе́ніе архіереа тѧ и пастырѧ цркви свое́й оустроѧетъ...

У десном доњем углу потпис: ерей стефань богословичъ ікѡнописецъ 1782.

74.

Георгије Баконовић: ЦАРСКЕ ДВЕРИ
1769.

Темпера на дасци 53,5 × 156,2 см.
Царске двери румунске цркве у Клоподији.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4594.

Композиција Благовести; у горњем делу двери арх. Гаврило (лево) и Богородица (десно). У доњем делу четири светитеља.

75.

Георгије Баконовић: УСПЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ
1781.

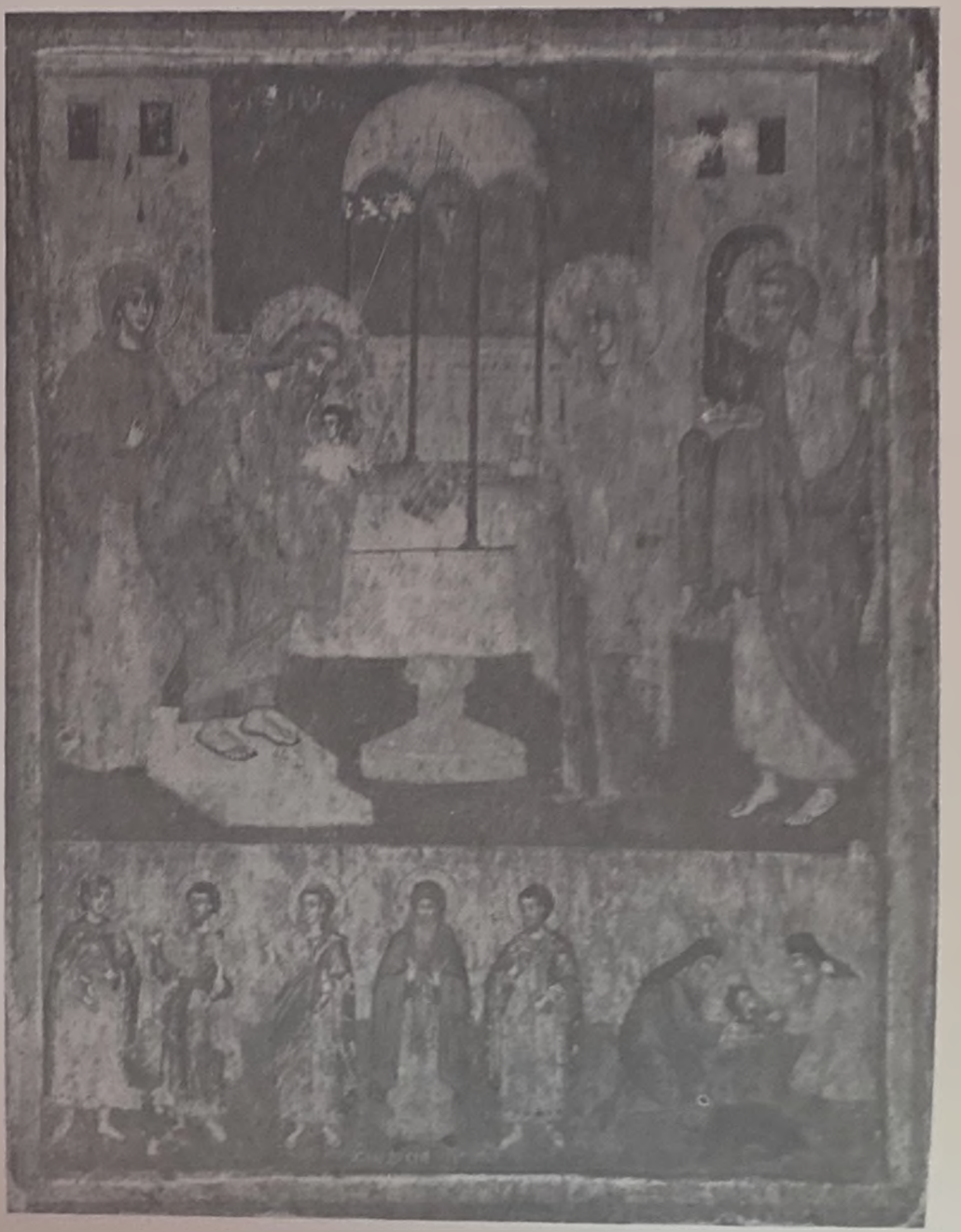
Темпера на дасци 42 × 48 см.
Празнична — целивајућа икона из збирке у Карансебешу.
Власништво: Arhiepiskopia. Инв. бр. 4591.

Композиција Успење Богородице оуспеніе прѣс҃тей бц҃ды. у барокној картуши. У горњем левом углу апостол Петар апос҃л пет҃ръ у десном апостол Павле апос҃л павел. У доњем делу иконе, у одвојеним картушама допојасни ликови светитеља: ст҃ѧ параскева, архангел..., с҃: ніколае, с҃: геѡргіе.

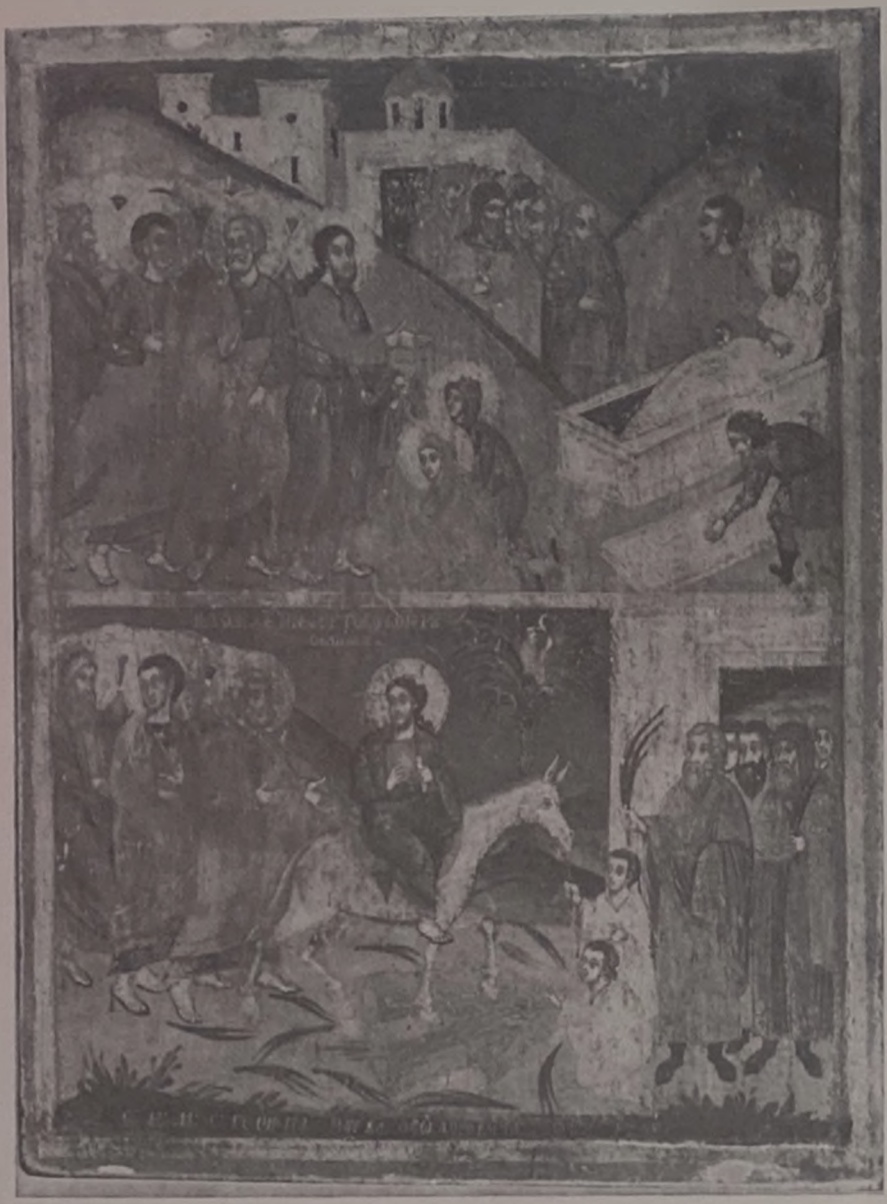
На средини иконе, испод Успења, запис сликара: георгіе зѹграф а ѱ п а.

непознат аутор: Рођење Христово (1748). Кат. бр. 1.

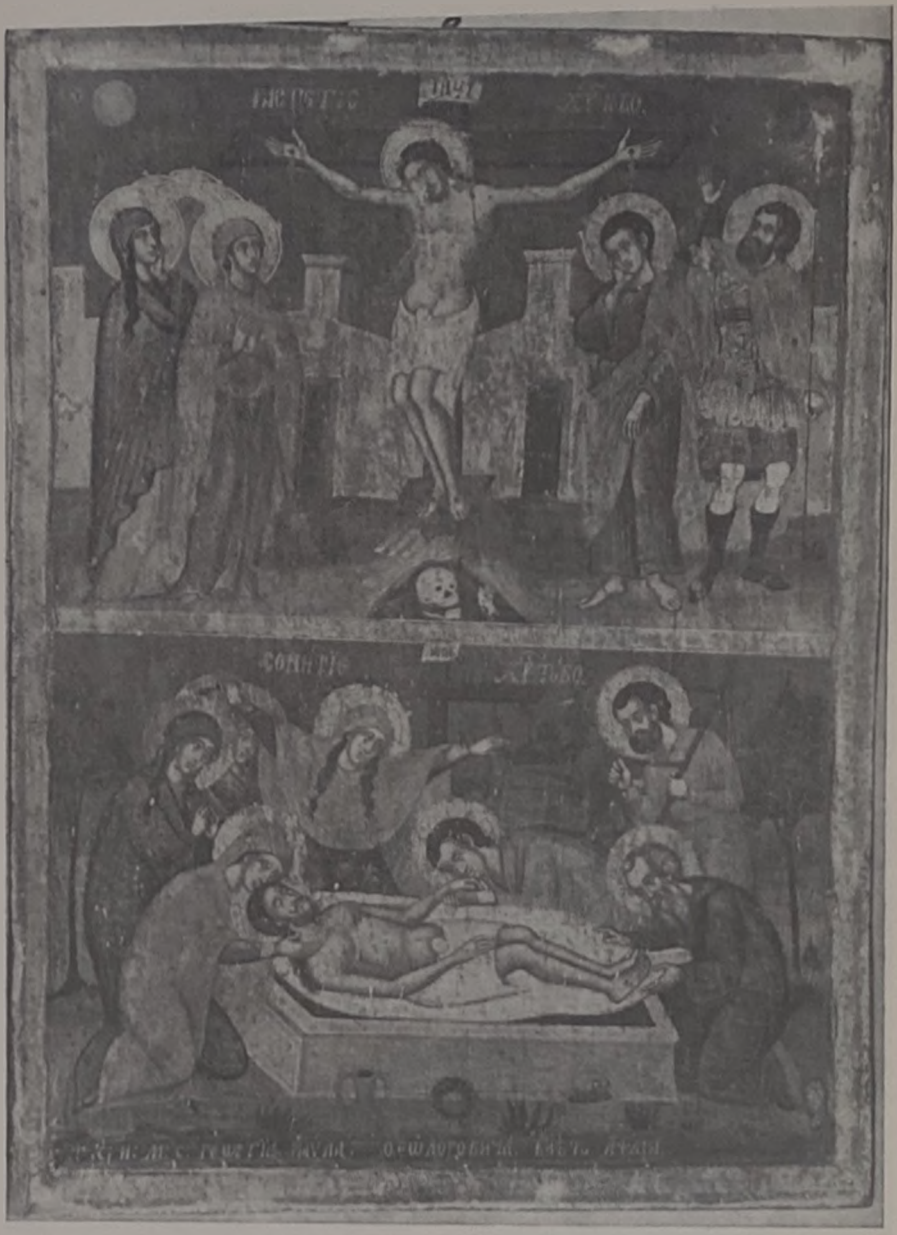
сл. 1. *непознат аутор:* Крштење Христово (1748). Кат. бр. 2



сл. 2. *непознат аутор:* Сретење Христово (1748). Кат. бр. 3.

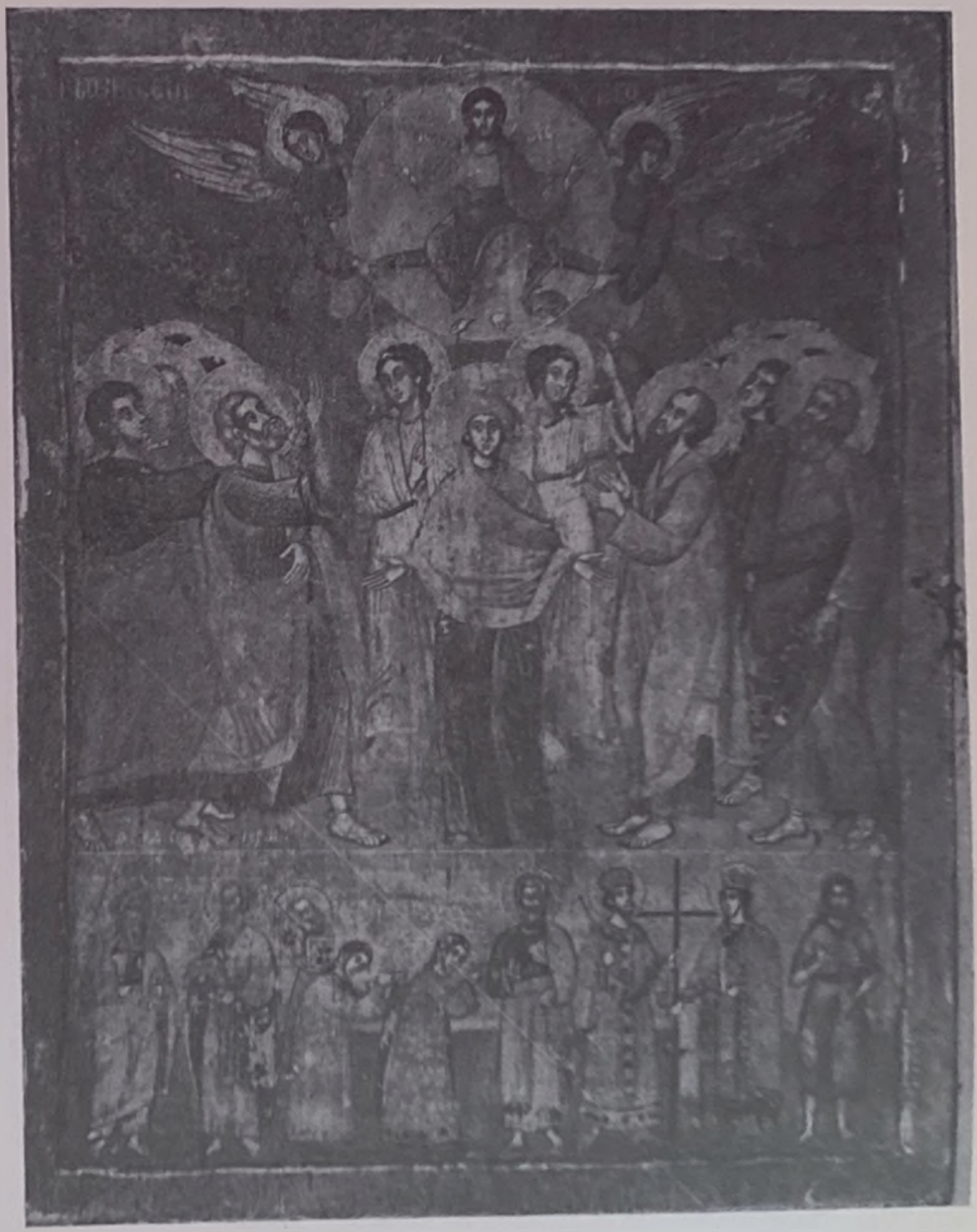


сл. 1. *непознат аутор:* Васкресење Лазарево и Улазак у Јерусалим (1748). Кат. бр. 4.

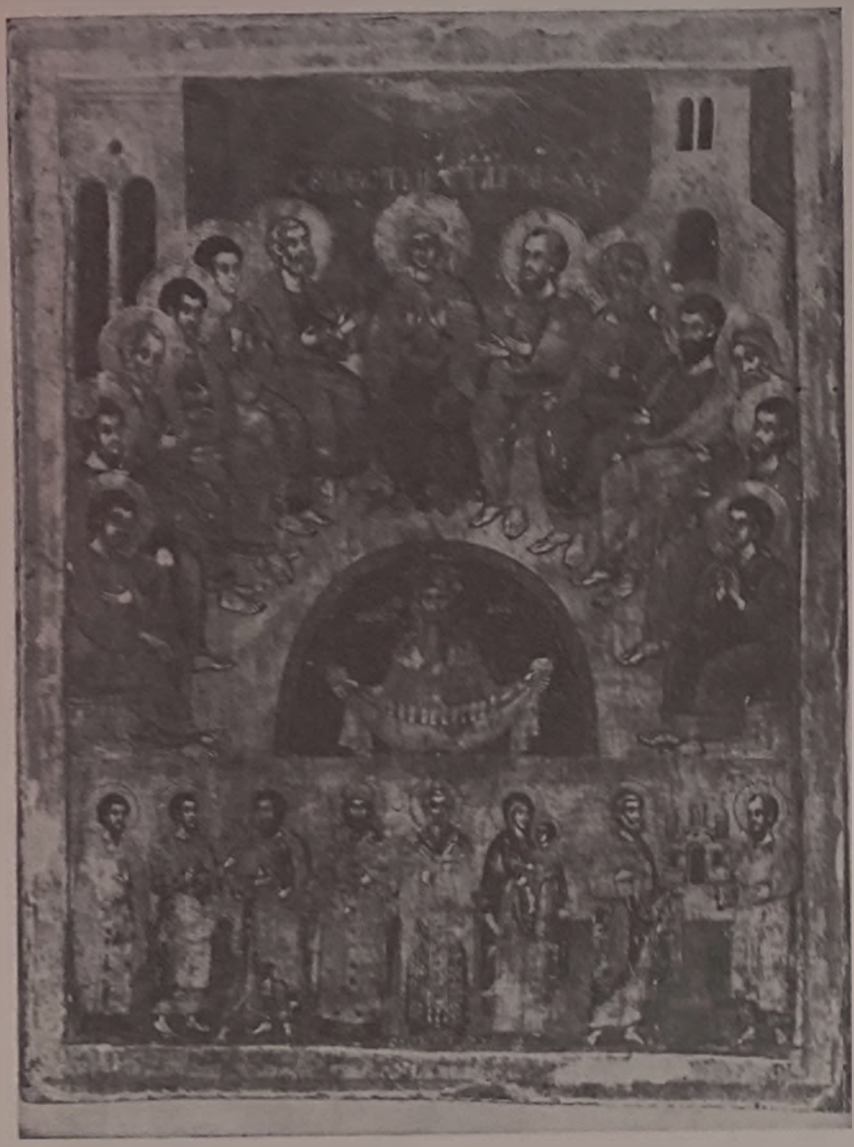


сл. 2. *непознат аутор:* Распеће Христово и Оплакивање (1748). Кат. бр. 5.

сл. 1. *непознат аутор:* Васкресење Христово (1748). Кат. бр. 6.



сл. 2. *непознат аутор:* Вазнесење Христово (1748). Кат. бр. 7.



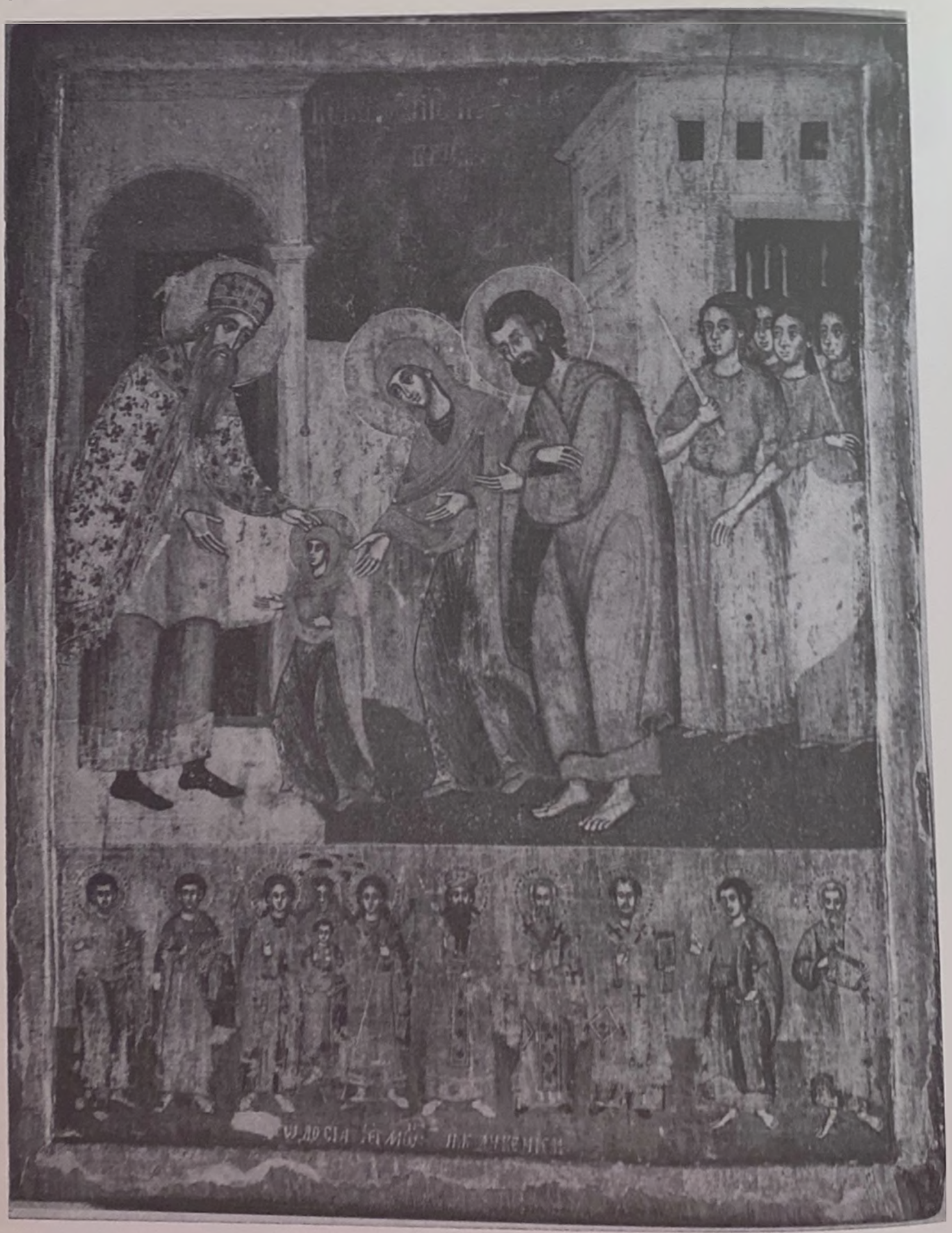
сл. 1. *непознат аутор:* Силазак св. Духа (1748). Кат. бр. 8.

сл. 2. *непознат аутор:* Пророк Илија (1748). Кат. бр. 9.

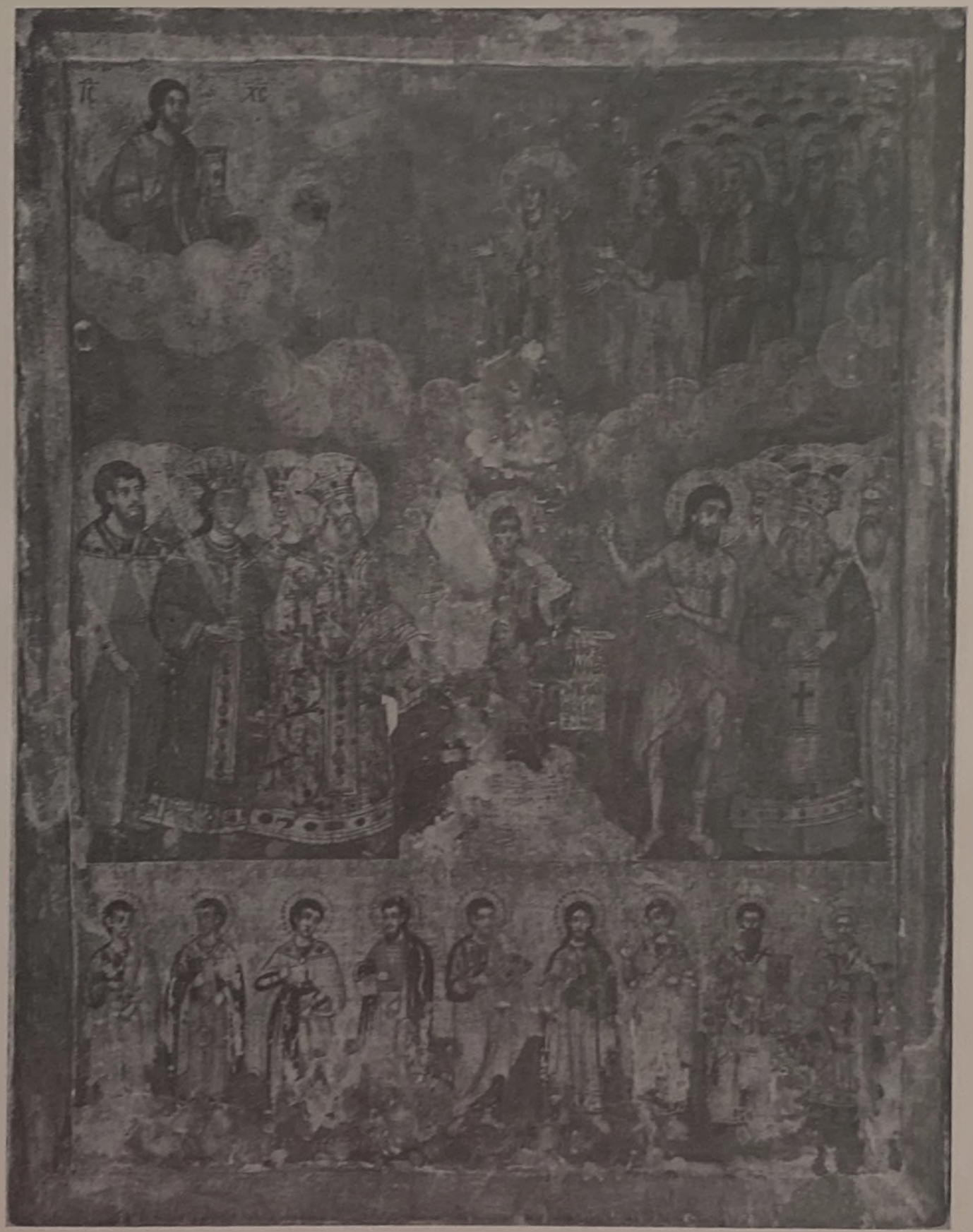
Т. VI

непознат аутор: Успење Богородице (1748). Кат. бр. 10.

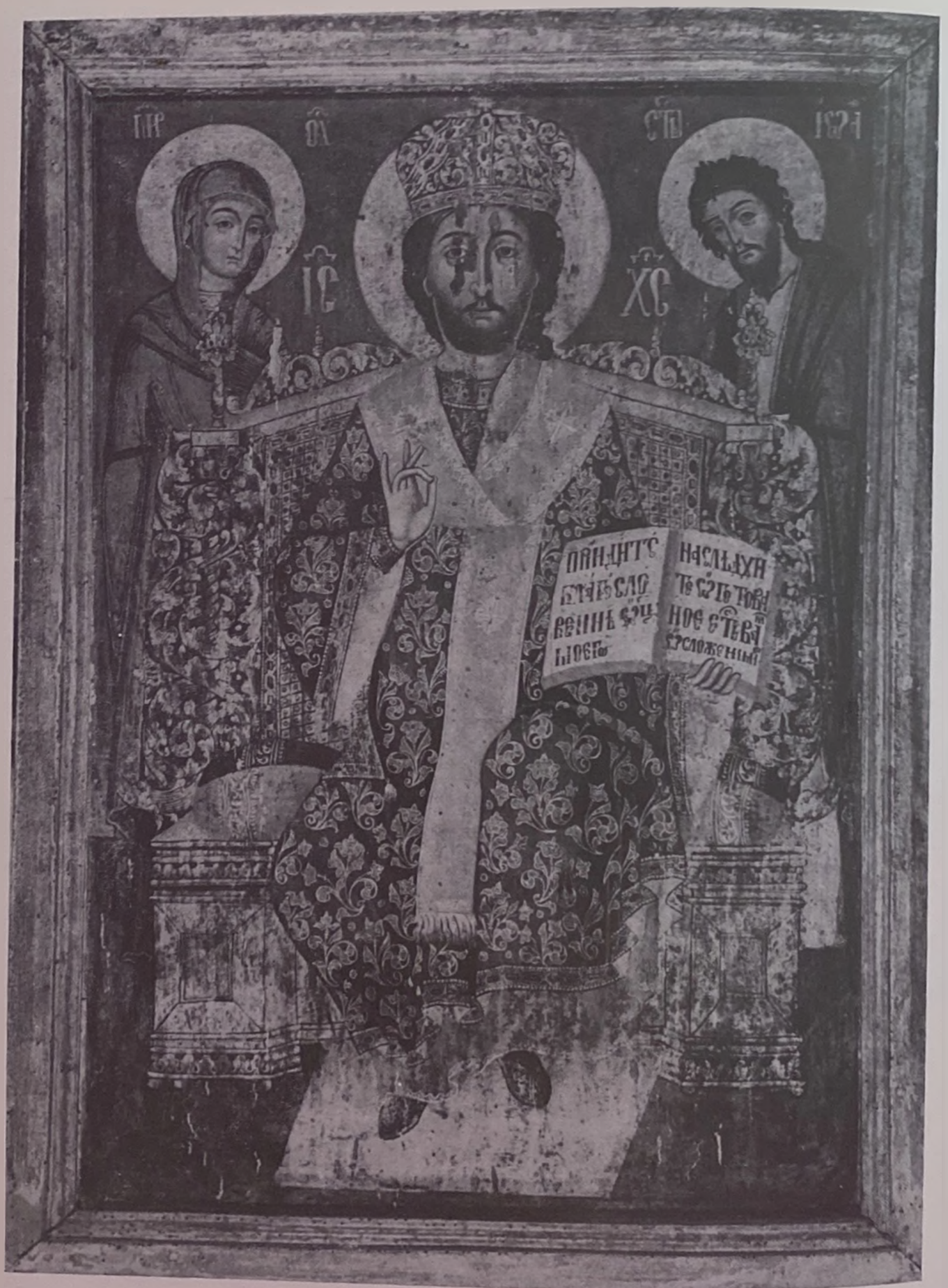
непознат аутор: Рођење Богородице (1748). Кат. бр. 11.



непознат аутор: Ваведење Богородице (1748). Кат. бр. 12.



непознат аутор: Богородичин покров (1748). Кат. бр. 13.



Недељко Поповић: Д е н и с е (1740). Кат. бр. 14.

Неделько Поповић: Царске двери (1743). Кат. бр. 15.

Неделько Поповић: Св. великомученик Георгије (1743). Кат. бр. 17.

сл. 1. *Недељко Поповић:* Богородица са Христом (1749).
Кат. бр. 21.

сл. 2. *Недељко Поповић:* Свети Никола (1749). Кат. бр. 22.

сл. 1. *Недељко Поповић:* Исус Христос (1749). Кат. бр. 23.

сл. 2. *Недељко Поповић:* Богородица са Христом. Кат. бр. 24.

сл. 1. *Недељко Поповић:* Свети Никола (1771). Кат. бр. 25.

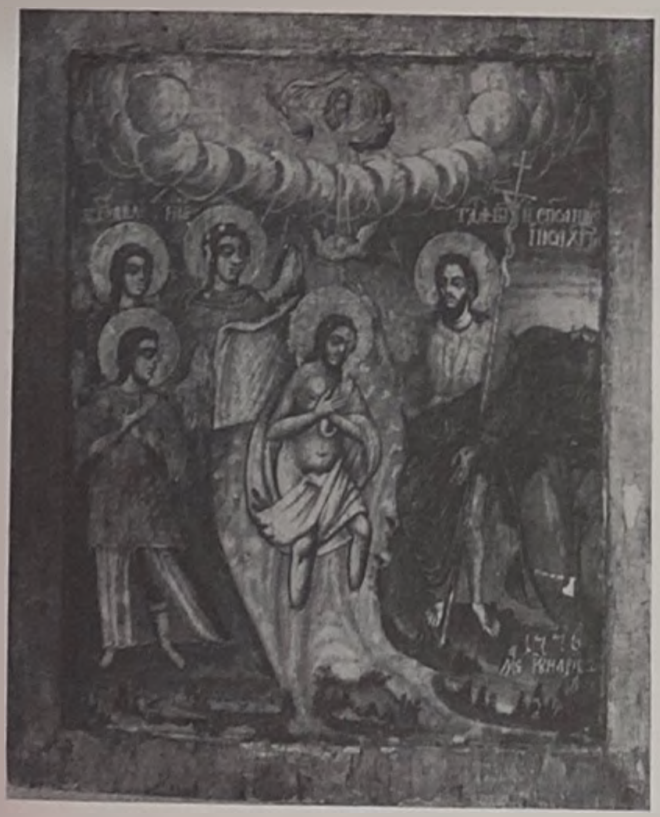
сл. 2. *Недељко Поповић:* Св. арх. Михајло (1771). Кат. бр. 26

сл. 1. *Недељко Поповић:* Исус Христос (1771). Кат. бр. 27

сл. 2. *Недељко Поповић*: Богородица са Христом.
Кат. бр. 28.

сл. 1. *Недељко Поповић:* Богородичин покров (1776). Кат. бр. 29.

сл. 2. *Недељко Поповић:* Силазак св. Духа (1776). Кат. бр. 30.



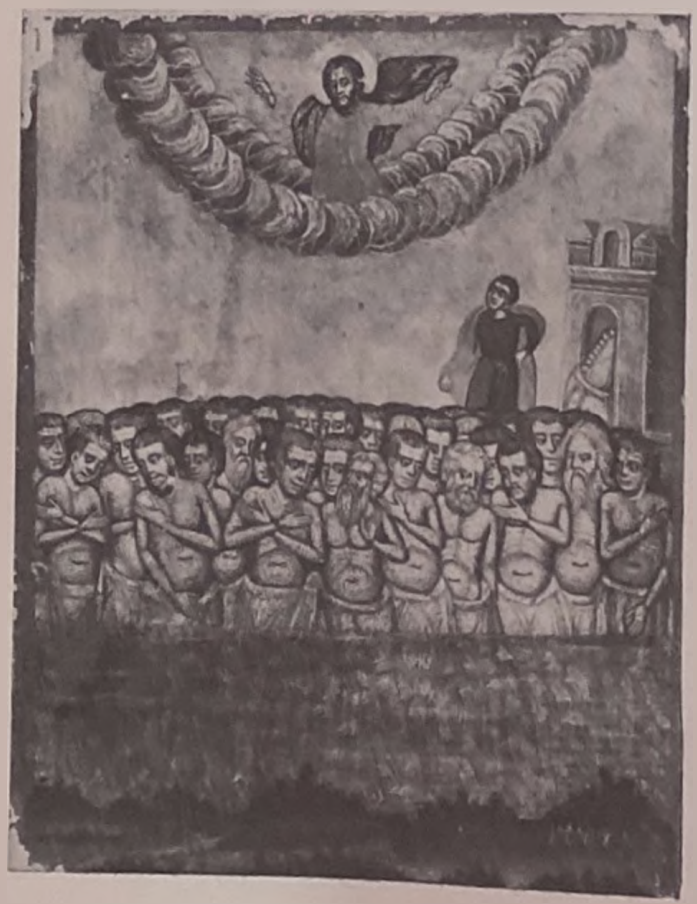
сл. 3. *Недељко Поповић:* Крштење Христово. Кат. бр. 31.

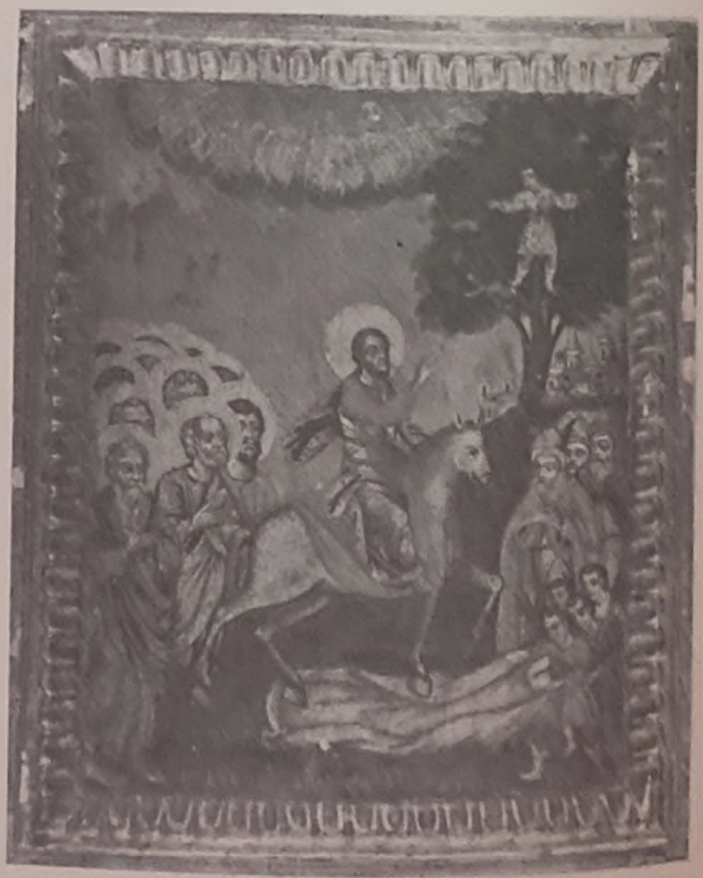
сл. 4. *Недељко Поповић:* Глава св. Јована. Кат. бр. 32.

сл. 1. *Недељко Поповић:* Преображење (1776). Кат. бр. 33.

сл. 2. *Недељко Поповић:* Четрдесет мученика. Кат. бр. 35.

сл. 3. *Недељко Поповић:* Улазак у Јерусалим. Кат. бр. 39.





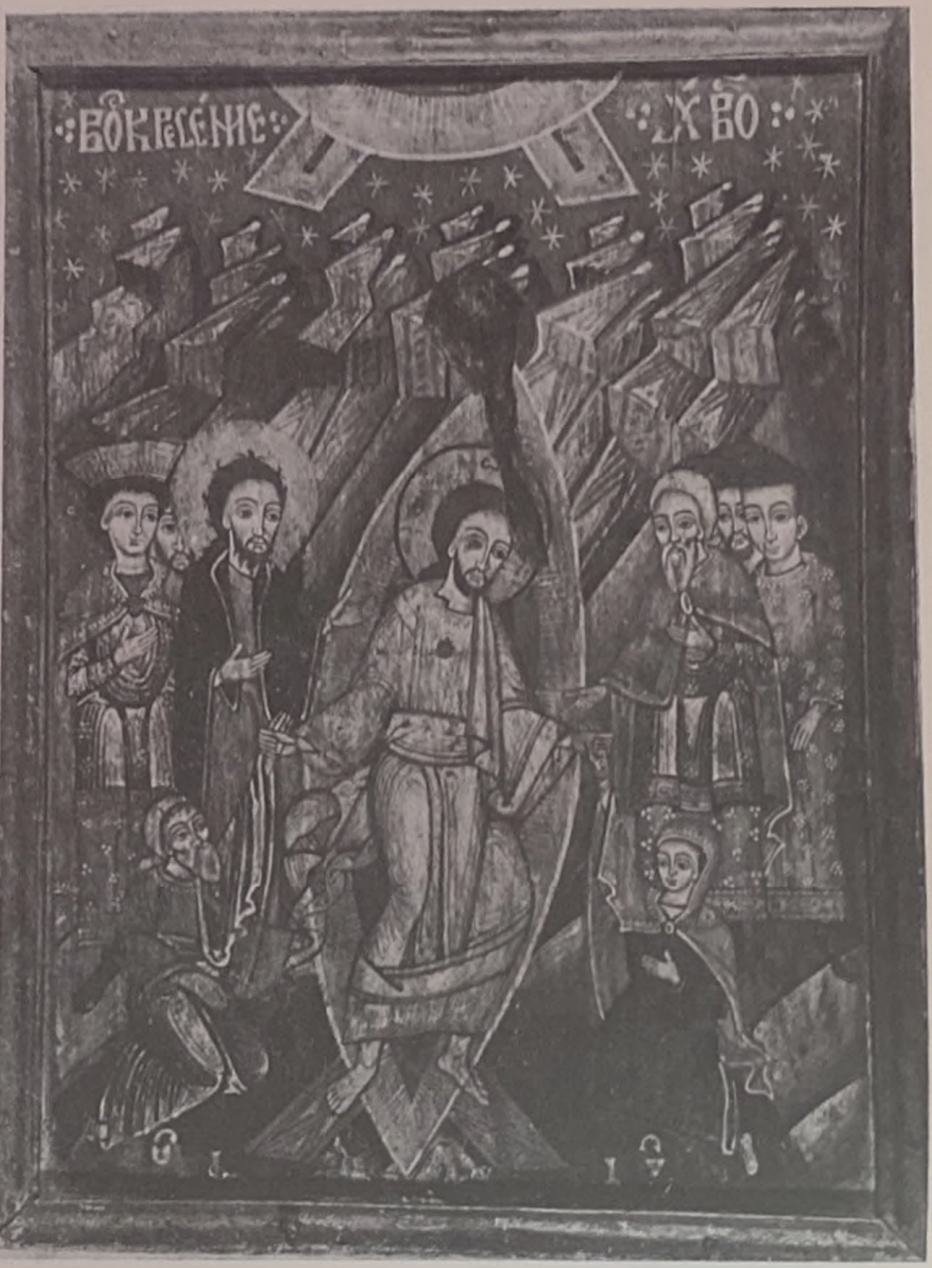
Шербан Поповић: Богородица са Христом (1755). Кат. бр. 40.

Шербан Поповић: Исус Христос (око 1755). Кат. бр. 43.

сл. 1. *Шербан Поповић*: Богородица са Христом (1767). Кат. бр. 44.

сл. 2. *Шербан Поповић* Исус Христос (1767). Кат. бр. 45

сл. 1. *Григорије зограф:* Царске двери (1745). Кат. бр. 49.



сл. 2. *Григорије зограф:* Васкресење Христово. (1750). Кат. бр. 50.

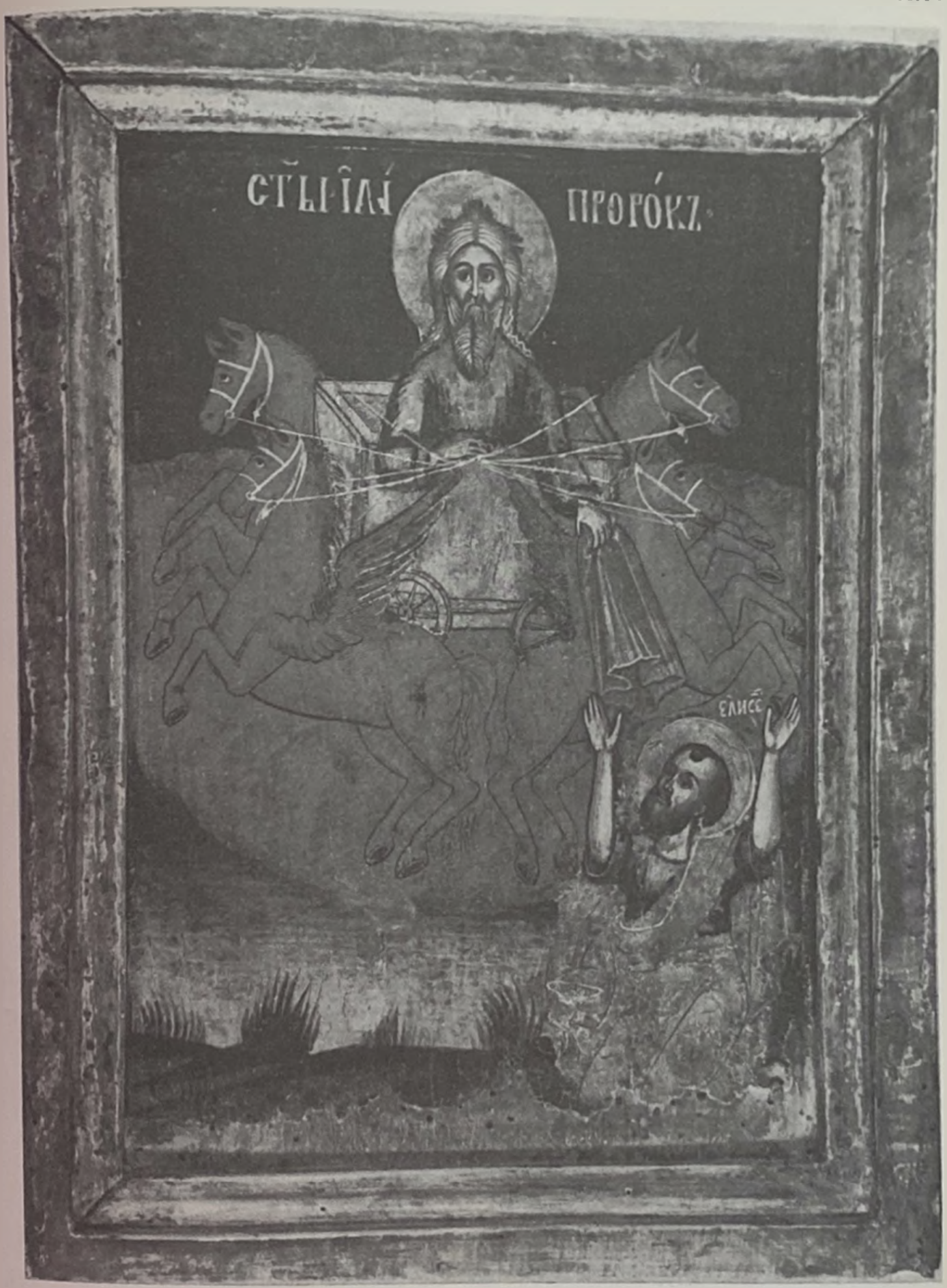
сл. 1. *Григорије зограф (?)*: Вазнесење Христово (око 1750) Кат. бр. 51.

сл. 2 *Григорије зограф* Арх. Михаило (око 1780) Кат. бр. 53

сл. 1. *непознат аутор:* Исус Христос (око 1750). Кат. бр. 53.

сл. 2. *непознат аутор:* Богородица са Христом. Кат. бр. 54.

сл. 3. *непознат аутор:* Арх. Михајло (око 1750). Кат. бр. 55.



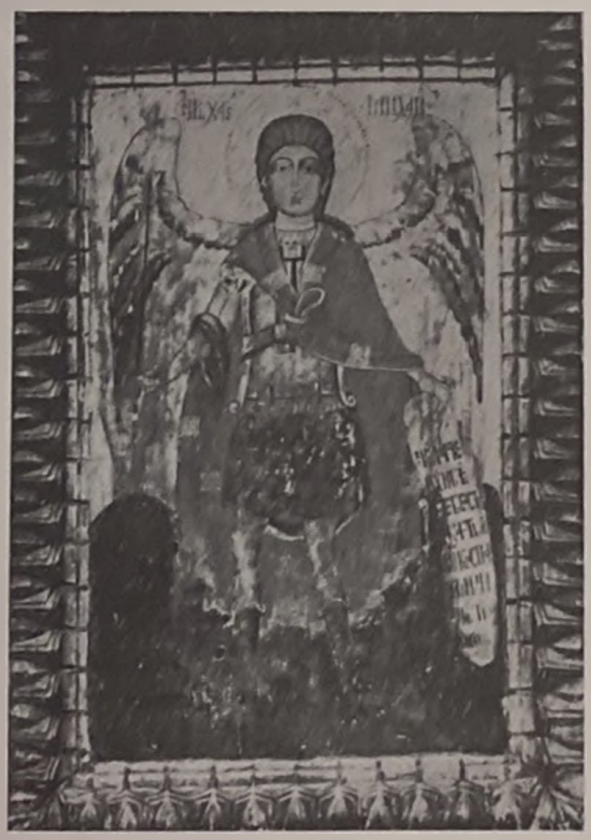
Непознат аутор: Свети Илија (око 1740). Кат. бр. 55а.

сл. 1. *непознат аутор:* Арх. Михајло (око 1750). Кат. бр. 56.

сл. 2. *непознат аутор:* Исус Христос (око 1750). Кат. бр. 57.

сл. 3. *непознат аутор:* Свети Никола (око 1750). Кат. бр. 58.

сл. 1. *Георгије Раните:* Свети Никола (око 1740). Кат. бр. 60.



сл. 2. *Георгије Раните:* Св. арх. Михајло. Кат. бр. 61.

сл. 3. *Георгије Раните:* Св. арх. Михајло (престона икона Пожаревачке цркве у Сентандреји).

сл. 1. *непознат аутор:* Исус Христос (око 1740). Кат. бр. 62.

сл. 2. *непознат аутор:* Св. арх. Михајло. Кат. бр. 63.

сл. 3. *непознат аутор:* Свети Јован (око 1740). Кат. бр. 64.

сл. 1. *Д. Леповић:* Исус Христос (1759). Кат. бр. 65.

сл. 2. *непознат аутор:* Свети Никола (око 1760).
Кат. бр. 66.

непознат аутор: Арханђел Михајло (око 1750). Кат. бр. 67.

сл. 1. *непознат аутор:* Денизис (око 1780). Кат. бр. 68.

сл. 2. *Стефан Поповић:* Арханђел Михајло (1775). Кат. бр. 69.

сл. 3. *Рајко зограф:* Свети Георгије (1780). Кат. бр. 70.

сл. 1. *Раде Лазаревић:* Свети Петар и Павле (1777). Кат. бр. 72.

сл. 2. *Стефан Богословин:* Визија св. Јосифа Новог. Кат. бр. 73.

ОЛГА МИКИЋ

Сликар Јован Исајловић-млађи

До сада објављеним студијама о српској уметности XIX века сликар Јован Исајловић-млађи најчешће је помињан заједно са осталим нашим сликарима из крајева под Аустријом који су имали извесног удела у модернизацији ликовне уметности тадашње Кнежевине Србије. Обично су помињани његови радови из тридесетих и четрдесетих година прошлог века, настали у Крагујевцу и Београду, и истицани његово радикално политичко опредељење и жеља да се по добијању државне службе сасвим настани у Србији. Од његових каснијих радова, који су настали по повратку у Аустрију, бележени су само они већи које је изводио за српске цркве, а често је навођен и податак да је неко време био придворни сликар српског патријарха Самуила Маширевића. Међутим, како је сачувана, а једним делом и публикована, обимна архивска грађа о кретању и делатности овог плодног и политички ангажованог сликара — приступили смо монографској обради његовог живота и дела користећи се приступачним архивским подацима и објављеним написима у старијој и новијој стручној литератури, и покушали да одредимо место које он заузима у српској уметности новијег доба. Ово излагање поделили смо у два дела. У првом, пратимо Исајловићев занимљив животни пут и његову по изворима познату уметничку делатност. Други део обухвата приказ његових до данас сачуваних радова и њихову стилску валоризацију.

ЖИВОТ И ДЕЛАТНОСТ

Најновија архивска истраживања утврдила су да је сликар Јован Исајловић-млађи рођен у Дању 23. октобра 1803. године од оца Стефана, дањског занатлије, и матере Јулијане.[1] Овим је уклоњена доса-

[1] О. Швајцер, *Преглед ликовне умјетности у Осијеку у 19. столећу*, Осијечки зборник бр. XVI, Осијек 1977, 240.

дашња дилема о датуму његовог рођења — за који је најчешће наводена 1806. година — настала услед тога што је приликом уписа у Бечку сликарску академију 29. јула 1836. године забележено да му је тридесет година.[2] Сликар Јован Исајловић-старији, који је неко време био управитељ Митрополитског спахилука у Даљу, био му је дед и од њега је унук наследио и име и сликарски дар.[3] Изгледа да Исајловић-млађи није био још у детињству одређен за сликара, јер је најпре завршио учитељску школу у Сомбору, чувену сомборску Препарандију, на којој је у то време његов стриц Димитрије Исајловић био професор педагогије и историје. Тамо га као ученика срећемо школске 1821/22. и 1822/23. године.[4] После завршене Препарандије добио је место учитеља у Иригу, где се задржао три године, до 1826, али због мале плате, а и наклоности сликарству учитељски је позив убрзо напустио. Ово сазнајемо из његових аутобиографских белешки изнетих 1845. године у једној молби за добијање државне службе у Србији, у којој је прецизно навео своје кретање и важније послове у младости.[5] Како овде наводи, у време његовог учитељевања у Иригу моловала се тамо црква а он је молеру после школских часова много помагао будући да је још „у школи идући рисовати учио". Са истим молером отишао је 1826. године у Славонију, у место Мединци, где се овај погодио да омала цркву, и обећао му је давати плату коју је као учитељ у Иригу имао а поред тога још бесплатан стан и храну. У Мединцима је са овим молером, чији идентитет није утврђен,[6] остао три године, до 1829., па је затим, обучивши се сликарском занату, провео неколико следећих година у Иригу, Новом Саду, Сомбору, Стапару и Лежимиру, радећи самостално, као и у родном месту Даљу где је боравио код куће са својима.[7] Године 1833. прешао је први пут у Србију, у Крагујевац, ондашњу престоницу српске кнежевине, где, је већ неко време живео његов стриц Димитрије као професор и

---

[2] К. Амброзић и В. Ристић, *Прилог биографијама српских сликара 18. и 19. века*, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1959, 412.

[3] О сликару Јовану Исајловићу - старијем: О. Микић, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7, Нови Сад 1971, 105—119.

[4] К. Т. Костић, *Из прошлости учитељске школе у Сомбору*, Годишњак Историјског друштва у Сомбору, Сомбор 1936/37, 91.

[5] В. Краут, *Неки нови подаци из живота и рада сликара Јована Исајловића, млађег*, Зборник радова Народног музеја VIII, Београд 1975, 555. (Ово је објављено и у књизи П. Васића, *Урош Кнежевић*, Опово 1975, 41).

[6] Исто... у чланку В. Краут је претпостављено да би то могао бити један од тројице сликара: Димитрије Лазаревић, Теодор Дрезмановић или Георгија Бакаловић који су од 1824. до 1827. године радили у Иригу. Ко је сликао српску цркву у Мединцима није познато а сама црква је порушена у другом светском рату.

[7] У Даљу су у родитељској кући живели још 1837. године Јованова браћа: Павле, даљски лицидер, и Георгије, и сестре: Екатарина и Јелисавета. Они се помињу као пренумеранти на књигу С. Милутиновића-Сарајлије „Историја Сербие", Lajpcig 1837, 485 (списак пренумераната из Даља).

управитељ прве тамошње гимназије. У Крагујевцу је од јула 1833. године био и Јоаким Вујић, који је у Србију дошао да „установи театер", за који је била подигнута посебна зграда уз Књажевску типографију, а њему је наш сликар био од помоћи у припремним радовима на украшавању сцене. Како се из сачуваних рачунских књига сазнаје, до краја фебруара 1834. године молер Јован Исајловић је био готов са малањем завеса и картина за театер, за шта је примио 70 гроша, а столар Јова је довршио и наместио позорницу и клупе за седење тако да се могло започети са представама.[8] Поред ових назовимо их сценографских послова Исајловић је у Крагујевцу сликао иконе и портрете, што сазнајемо из његовог писма упућеног кнезу Милошу 1835. године, којим моли новчану помоћ за студије на Бечкој сликарској академији где је желео да оде ради даљег усавршавања.[9] У молби је навео своје сликарске радове у Крагујевцу — послове на украшавању театра, затим иконе и портрете од којих је неке поднео Кнезу на увид и то: „иконе св. Тројице и св. Оца Николаја, статуу Петра Великог и контрафу Господина Вуича". Није познато да ли је кнез његовој молби изишао у сусрет, нити су му наведени радови сачувани, тек убрзо, крајем јула следеће 1836. године, уписан је у Сликарску академију у Бечу, где се задржао до 1839. године. За време претходног боравка у Крагујевцу био је у вези са виђенијим ондашњим људима, чије је портрете, као што ће се видети, понео са собом у Беч, а као образован и школован човек забележен је као пренумерант на „Забавник" Димитрија Давидовића који је у Крагујевцу изишао 1835. године доносећи песме, басне, сонете, досетке и друге популарне саставе.[10] Дошавши у Беч, Исајловић је на Академији, како у поменутом аутобиографском писму наводи, морао све из почетка или боље речено од А учити и то најпре цртање а тек је касније у галерију ушао где се даље усавршавао копирајући уљаним бојама слике старих мајстора. Класу цртања по антици похађао је код професора Леополда Купелвизера и показао одличан успех.[11] Из времена академских студија сачуван је известан број његових радова међу којима и копија слике Кристијана Сејболда из бечке галерије Белведере, на којој је забележено да је копирана у Бечу 1837. године.[12] По њој се може закључити да је Исајловић на Академији заиста вредно учио јер она, мада копија,

[8] М. Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије*, књ. I, Београд 1897, 799, књ. III, Београд 1899, 652.

[9] П. Васић, *Војвођански сликари у Србији*, Научни зборник Матице српске бр. 1, Н. Сад 1950, 100 — прештампано у књ. *Класицизам код Срба* III, Београд 1966, 238 (архивска грађа).

[10] Забавник, Крагујевац 1835 (на крају списак имена пренумераната).

[11] К. Амброзић и В. Ристић, нав. дело, 412.

[12] Слика „Млади пан" сигниран рад Јована Исајловића мл. из 1837. године власништво је Галерије Матице српске у Новом Саду.

показује, несумњиве сликарске квалитете. Тих година је насликао и неколико оригиналних портрета, од којих је најбољи Аутопортрет,[13] премда су занимљиви и портрети брачног пара Павијановићевих из Даља, рађени 1838. године највероватиније за време школског распуста.[14] Тада је настао и минијатурни мушки портрет на којем је на полеђини забележио да га је сликао у Бечу не наводећи годину израде.[15] За време боравка у Бечу, осим редовног похађања Академије, Исајловић је обављао и друге послове као, на пример, сакупљање пренумерата за књиге Симе Милутиновића-Сарајлије „Историја Сербие" и „Тројесестарство".[16] Био је у вези и са другим нашим угледним људима тога времена, Вуком Караџићем и Његошем. За разлику од свога стрица, он је био провуковски оријентисан, што потврђује „Писмо младим Србљима Тријестанцима" које су поводом литографисања Вуковог лика по цртежу А. Зелба из 1838. године потписала седморица младих Вуковараца, а међу њима и молер Исајловић.[17] Дописивао се са Теодором Павловићем, познатим српским публицистом, кога је изузетно ценио и слао му из Беча у Пешту књиге које је за њега добио од Његоша.[18] Из Беча је Исајловић у Пешту слао и своје ликовне прилоге за пештанске „Србске новине", и то портрете Димитрија Давидовића, Зубана, Димитрија Исајловића и Димитрија Тирола, који су као посебни прилози објављивани,[19] у „Србским новинама". Њих је несумњиво донео из Крагујевца, где је са овим лично-

---

[13] Аутопортрет сликара, пореклом из породице Станковић, власништво је Галерије Матице српске у Новом Саду.

[14] Портрети Фрање Павијановића, шефа бродарске агенције у Даљу и његове супруге Катарине, сигнирани Исајловићеви радови, власништво су Умјетничке галерије у Осијеку.

[15] Портрет непознатог младог човека, сигниран рад Ј. Исајловића, власништво је Народног музеја у Београду.

[16] На крају књиге С. Милутиновића-Сарајлије „Историја Сербие", Лајпциг 1837, је списак имена пренумерата а испод пренумерата из Беча, Даља и Сенте стоји: прислани пренумеранти од Г. Ј. Исајловића, молера, 488.

[17] Л. Шелмић, *Портрет Вукових савременика*, предговор каталога изложбе Галерије Матице српске, Лозница 1976, 11.

[18] Л. Шелмић, нав. дело, 12 (цитира се писмо Ј. Исајловића упућено Теодору Павловићу из Беча у Пешту 18. II 1837. г. у коме му јавља да му је послао књиге које је за њега добио од Његоша премда не и „Грлицу" коју је узео Вук; у писму Исајловић наводи да је из Беча послао 35 пренумерата на „Тројесестарство" и да је такође послао објављенија у Сенту, Стапар, Руму и Даљ те верује да ће се скупити доста пренумерата. Рукописно одељење Матице српске, Н. Сад, бр. 1.103).

[19] Србска новина или Магазин за художество, књижество и моду, Пешта, 1838, число 104 од 28. XII 1838, 353; у фусноти стоји: „За дужност држимо овде искусном академическом у Бечу живописцу Г. Јоану Исајловићу сердечно и јавно благодарити што нам је из прекрасног родољубља свога образа бесмртног, на распространењије књижества народног најважније дејствовавшег премилог нашег Давидовича, као и многозаслужни у литератури нашој мужеви: Зубана, Исајлович Дим., и Тирола образе употребљенија ради вручити усердствовао". — Овај цитат је објављен у раду В. Краут, *Графика у доба класицизма*, Класицизам код Срба књ. III, Београд 1966, 34.

стима долазио у додир па их је тада и портретисао. Године 1839. обратио се Угарској дворској канцеларији и молио у сврху даљих студија пасош за Далмацију, Црну Гору, Италију, Француску и Грчку. Дворска канцеларија је тражила од Намесничког већа да набави информације о Исајловићу од Вировитичке жупаније, будући да је сликар из Даља и има жупанијски пасош који важи за Монархију а тражио је да се овај пасош прошири и на поменуте земље са важношћу од две године. У компликованој преписци која је из овога произишла наилазимо на обавештење које је о Исајловићу доставио сресни начелник даљских Францискус Делиманић крајем 1839. године: „Стар је 34 године, неожењен, православне вере, рођен у митрополитском граду Даљу и ту станује са млађим братом Павлом, имају кућу и виноград, добар је честит и моралан и сада борави у Србији, тачније у Београду, са пасошем који је издао поджупан Вировитичке жупаније"[20] Угарска дворска канцеларија је после тога одобрила пасош за тражене земље са важношћу од годину дана, но како је Исајловић тада био у Београду пасош му је достављен преко београдског конзула 18. фебруара 1840. године.[21] Из овога се види да је Исајловић не завршивши сликарске студије прешао средином 1839. године поново у Србију, овога пута у Београд. У Србији су се у то време десиле важне политичке промене јер је кнез Милош абдицирао у корист свог старијег сина Милана и напустио Србију, а противници његовог деспотског режима очекивали су веће слободе и могућности за рад. То је вероватно очекивао и Исајловић дошавши поново у Србију. Међутим, млади кнез је био на умору и, када је убрзо умро, Исајловић науми да га наслика на одру па да ту слику затим литографише и умножи у Бечу. Прво је намеравао да на слици представи само умрлог кнеза на одру окруженог мајком и сестрама које плачу, као и свештеником који чита јеванђеље, али је на захтев старе кнегиње измалао сву Обреновићевску фамилију, укупно 14 личности, додавши и два портрета на зиду са ликовима одсутних кнеза Милоша и кнежевића Михаила и икону Распећа Христовог.[22] За ову значајну слику, најзанимљивији групни портрет у нашем новијем сликарству, од које је израдио и реплику за господар-Јеврема Обреновића, на жалост несачувану,[22a] а Исајловић је по сопственом тврђењу требало да добије 107 дуката

[20] Државни архив Хрватске, Загреб, Угарско намесничко веће, Департ. полит. ген. бр. 44/1840., кут. 6.

[21] А. Ивић, *Архивски прилози за биографије југословенских сликара*, Летопис Матице српске, Н. Сад, књ. 324, св. 2—3, мај — јун 1930, 225.

[22] М. Коларић, *Ј. Исајловић молер и литографије уставобранитеља*, Летопис Матице српске, књ. 370, јул — август 1952, 82; — Слика „Кнез Милан Обреновић на одру", сигн. и дат. рад Јована Исајловића, власништво је Народног музеја у Београду.

[22a] Исто.

будући да је на њену израду утрошио готово годину дана. Због тога је ово потраживање изнео новом кнезу, младом Михаилу Обреновићу, септембра 1840. године јер је, како је навео, намеравао да се врати у Беч и настави студије сликарства, а како је имао дугова новац му је био преко потребан.[23] Да ли је пре тога, у току лета 1840. године, посетио земље за које је добио пасош није познато премда се може претпоставити да је услед тога и запао у поменуте дугове.[24] Мада се Исајловић у два маха обраћао кнезу за овај неисплаћен новац, овоме очигледно није било до тога јер је то било време његових најжешћих сукоба са Уставобранитељима који су се завршили одласком из Србије најугледнијих представника опозиције на челу са Томом Вучићем, Стојаном Симићем и Аврамом Петронијевићем. Србију је напустио и Исајловић поневши са собом портрете поменутих Уставобранитеља које је насликао за време боравка у Београду. У Аустрију је прешао крајем новембра 1840. године, што сазнајемо из објављене Вукове преписке. У писму које је 29. новембра 1840. упутио Јустин Михајловић из Вуковара Вуку Караџићу у Беч између осталог је наведено: „Прекјуче је молер Исајловић из Србије дошао. Са собом је донео портрете Вучићево, Аврамово и Стојаново, све красни лепи људи, па је донео и Карађорђево, желео би да ви видите и да нам кажете јели потрефљен".[25] Из Вуковара је Исајловић отишао најпре у Даљ а средином следеће 1841. године је поново у Бечу, желећи да настави прекинуте сликарске студије. Са собом је понео и уљане портрете Уставобранитеља са намером да их у Бечу литографише. Намеру је остварио, како је познато из објављених званичних аката бечког и пештанског архива, и тиме изазвао читаву политичку аферу, па је аустријска цензура званично забранила умножавање ових слика јер власти нису желеле да популарисањем ликова опозиционих вођа, тада у емиграцији, изазивају протесте српске кнежевске владе.[26] Исајловић је, у међувремену, са литографским плочама које је изрезао у сарадњи са бечким сликарем Бемом прешао из Беча у Пешту и тамо несметано почео да штампа отиске портрета. Уз помоћ Анастаса Јовановића и пештанског литографа Јохана Шмита отиснуо је неколико хиљада примерака које је почео да растура преко трговаца из Новог Сада и Земуна. Међутим, убрзо је дворским декретом од 2. XI 1841. године наложено полицијским властима у целој Монархији да се конфискују

---

[23] *Класицизам код Срба* књ. III, Београд 1966, 292—93 (архивска грађа).

[24] Исајловићева слика Портрет лепе Гркиње, власништво Народног музеја у Београду, можда је настала приликом путовања у Грчку (репродукована у књ. М. Кашанина, *Два века српског сликарства*, Београд 1943, сл. 56).

[25] Л. Шелмић, *Портрети Вукових савременика*, 12 (из Љ. Стојановић, *Вукова преписка*, књ. 6, Београд 1912, 317).

[26] А. Ивић, *Литографски снимци српских државника из 1841*, Књижевни север, св. 5, Суботица јун 1926, 209; М. Коларић, нав. дело, 81—87.

плоче и сви отисци ликова ових српских државника и да се њихова продаја заустави, тако да је пропала и ова могућност да се Исајловићево тешко материјално стање поправи. Због тога су, претпостављамо, ови литографски портрети Уставобранитеља до данас сачувани у веома малом броју а њихови су оригинални, уљани портрети изгубљени.[27] Док је ова афера још трајала, у Србији су политички догађаји узели други правац. Посредовањем Порте, Аустрије и Русије кнез Михаило се измирио са својим политичким противницима, опозиционим вођама, који су се крајем 1841. године вратили у Београд. За њима је у Београд дошао и Исајловић и поново поднео кнезу захтев за исплату 107 дуката ради подмирења рачуна за још неисплаћену слику „Кнез Милан Обреновић на одру". Овога пута био је одмах исплаћен премда, по нагодби, у смањеном износу од само 50 дуката.[28] Изгледа да се у Србији тада није дуже задржао већ се са добијеним новцем одмах вратио у Аустрију. Али следеће године, после промене политичке власти у Србији и доласка на престо кнеза Александра Карађорђевића, Исајловић је поново тражио пасош за прелазак у Србију. На његов захтев тадашњи поджупан Вировитичке жупаније из Осијека упутио је новембра 1842. године молбу Угарског намесничком већу да изда пасош за Србију молеру Јовану Исајловићу, становнику Даља, у трајању од годину дана, да тамо ради и заслужује свој хлеб, уз образложење да је човек поштен и моралан и са препоруком да се овој молби удовољи. Молба је била прослеђена владару са напоменом да је Јован Исајловић већ имао пасош за Далмацију, Црну Гору, Италију, Француску и Грчку, на шта је стигао одговор да се због садашњих политичких прилика у кнежевини Србији овој молби не може изаћи у сусрет.[29] Упорни Исајловић је идуће године ипак поново прешао у Београд, овога пута с правом очекујући да ће као симпатизер и пропагатор уставобранитељских великана тамо добити какво место учитеља цртања. У овоме није успео „јер Совјет рисовање није одобрио" те је касније затражио било какву писарску службу у Београду. У молби, коју је тим поводом упутио кнезу Александру, резигнирано је навео како је увидео да се од сликарства живети не може те је зато принуђен да прихвати било какву службу. Уједно је истакао своје сиромаштво „које га од колевке прати" и своју злу срећу „јер неки сликари који много мање од њега знају не подлежу толикој критици и знају да се боље препоруче", наводећи и дугове које је направио литографи-

[27] У графичкој збирци Народног музеја у Београду налазе се литографски портрети Стојана Симића и Аврама Петронијевића; у збирци Историјског музеја Србије у Београду је литографски портрет Томе Вучића.

[28] М. Коларић, *Ј. Исајловић молер и литографије уставобранитеља*, 85.

[29] Државни архив Хрватске, Загреб, Угарско нам. веће, Департ. полит. ген. бр. 32/1843, кут. 9.

шући портрете Вучића, Симића и Петронијевића пре три године и књежев портрет пре годину дана.[30] Из овога сазнајемо да је осим портрета Уставобранитеља, литографисаних 1841. године, Исајловић крајем 1843. литографски издао и портрет Александра Карађорђевића, чију је продају оглашавао почетком 1844. у листу „Пештанско-будимска скоротеча". Из тог огласа упадљиве величине може се закључити да је то био први званични портрет новог српског кнеза литографисан од Јована Исајловића на великом формату, мада нам овај портрет није познат.[31] На поменуту Исајловићеву молбу кнез Александар је одлучио да му се да прво упражњено писарско место у судијској струци, али под уговором док не добије отпуст из аустријског поданства, односно док се не упише у држављанство Србије.[32] Изгледа да овим Исајловић није био задовољан јер се већ неколико месеци, у фебруару 1845. године, обратио Министарству просвете Србије са већ напред поменутом молбом да га постави за учитеља цртања и моделирања у Трговачкој школи у Београду, износећи у главним цртама своје дотадашње кретање и важније радове. На крају молбе је навео да бољег и способнијег Србина за ову струку од њега неће наћи.[33] Није познато зашто се овој молби није изишло у сусрет, јер тражено место а ни српско држављанство није добио, нити се поуздано зна колико се још времена Исајловић тада задржао у Београду; тек од 1847. године налазимо га са радовима поново у Аустрији. За време овог подужег боравка у књежевини Србији Исајловић је по наруџбини Јована Хаџића-Светића, који је такође до 1846. године био у Београду, израдио већи број портрета српских војвода и јунака, учесника првог српског устанка, за које је претпостављено да су пропали у буни 1849. године приликом бомбардовања Новог Сада,када је Хаџићева кућа изгорела. Њих је Хаџић припремио за своју будућу књигу „Устанак под Црним Борђем", издату знатно касније без ликовних прилога. У предговору ове књиге Хаџић је, образлажући своје напоре на прикупљању оригиналне грађе, између осталог навео: „Био сам спремио и образе многих војвода и јунака српских, у осмини, које ми је највише израдио био Г. Исајловић, сликар а мислио сам их прикључити Историји. Но и то пропаде..."[34] Недавно је установљено да је неколико од ових портрета ипак сачувано и они потврђују да је Исајловић тада као сликар сазревао и да није била неоправдана његова тврдња како је у то вре-

[30] П. Васић, *Војвођански сликари у Србији*, 102 (прештампано у *Класицизам код Срба* књ. III, архивска грађа, Београд 1966, 350).

[31] Пештанско-будимска скоротеча, Пешта 1844, число 17, 27 фебруар, 96.

[32] *Класицизам код Срба* књ. III, 351.

[33] В. Крајут, *Неки нови подаци из живота и рада сликара Јована Исајловића, млађег*, 555.

[34] Ј. Хаџић-Светић, *Устанак српски под Црним Борђем*, Н. Сад 1862, V.

ме био један од првих сликара у Србији. То су портрети устаничког старешине, Карађорђевог војводе Поцерца, и проте Матеје Ненадовића, оба малих, интимних формата управо како је и Хаџић навео — да су били рађени у осмини.[35] За Хаџићеву књигу је, како претпостављамо, рађена и композиција „Срби око гуслара" коју је Исајловић насликао према цртежу Катарине Ивановић објављеном у „Србском народном листу" 1839. године.[36] Она се садржински а и по стилу везује за претходно поменуте портрете и као и они одражава продирање утицаја романтизма. Осим наведених, од Исајловићевих радова насталих у Београду почетком пете деценије прошлог века, евидентирано је још неколико портрета и једна икона из 1844. године коју је сликар, како је на њој забележио, приложио обитељи српског манастира Раваница.[37] Њима би се, за сада, закључила листа његових познатих радова из тога догађајима бурног периода у којем је, као што смо видели, остало више писаних трагова о Исајловићевом кретању и делатности него сачуваних радова.

Пратећи Исајловићево даље кретање по постојећим радовима и архивској грађи, од године 1847. срећемо га поново у Аустрији у местима: Винковци, Маркушица, Осијек, Даљ, Горњи Товарник, Футог и Вуковар, где је до 1856. године обављао сликарске послове мада му је место стално боравка било у Даљу, јер га у урбаријалним пописима становника вароши Даља налазимо са кућним бројем 165. све до 1872. године.[38] Тада он за српску цркву у Винковцима ради икону св. Пантелејмова 1847, године,[39] у Маркушици портрет Георгија Миковића 1850. године,[40] у Осијеку слика свод српске цркве 1852. године,[41] а исте године ради портрете и иконе у Даљу.[42] За српске цркве у Футогу и Горњем Товарнику ради иконе за Богородичине престоле 1852.

---

[35] Оба портрета власништво су Историјског музеја Србије у Београду и атрибуирани су Ј. Исајловићу, мл. у студијама: Љ. Константиновић, *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, Београд 1972, 40; Н. Кусовац, *Доба проте Матије Ненадовића*, каталог изложбе САНУ бр. 35, Београд 1978, 190—191.

[36] О. Микић, *Композиција Срби око гуслара у Галерији Матице српске у Новом Саду*. Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Нови Сад 1959, 151—156.

[37] *Класицизам код Срба* књ. VII, каталог сликарства, Београд 1967, 79—80 (икона се налази у манастиру Раваници у Србији).

[38] Митрополитско-патријаршијски архив, Ср. Карловци, Фонд Даљског властелинства, Пописи становника вароши Даља од 1839—1872.

[39] *Класицизам код Срба* књ. VII, 81.

[40] Портрет Георгија Миковића, сигниран и датиран рад Ј. Исајловића, мл. са записима да је сликан у Маркушици, власништво је Милана Ћирића из Осијека.

[41] Л. Богдановић, *Јован (Јоца) Исајловић*, Српски сион, Ср. Карловци 1900, 570.

[42] *Класицизам код Срба* књ. VII, каталог сликарства, 77.

и 1853. године,[43] а од 1854. до 1856. године обавља веће сликарске послове за српску цркву у Вуковару, о чему постоји и обимна архивска грађа. Из ње сазнајемо да је црквена општина вуковарска још 1853. године тражила дозволу од Конзисторије за чишћење иконостаса и живописање зидова ондашње Николајевске цркве, јер је за то имала новца у црквеној каси, на шта је одлучено да се ова молба одобри под условом да уговор са сликарима буде поднет Конзисторији на увид.[44] Убрзо после тога изабран је и потврђен за протопрезвитера вуковарског дотадашњи парох даљски Козма Миланковић. Лако је претпоставити да је он за сликарске послове у вуковарској цркви препоручио Јована Исајловића утолико пре што је Исајловић сликао портрете већег броја чланова породице Миланковић из Даља.[45] Нови протопрезвитер вуковарски, који је 1854. године поново поднео молбу Конзисторији за обнову цркве,[46] очигледно је желео да се изведу опсежнији унутрашњи радови који су осим сликарских обухватали и позлатарске и столарске послове. Уговори са златаром и столарима су у Конзисторијалном архиву очувани, али они за сликарске послове сада, на жалост, не постоје.[47] Међутим, о томе има података у архиву црквене општине вуковарске у којем се налазе инвентарна и рачунска књига ове цркве из XVIII и XIX века. У књизи инвентара Николајевске цркве у Вуковару, заведеној 1775. године, на последњем листу је забележено да је црква обновљена 1855. године у време протопрезвитера Козме Миланковића, када је темпло поново марморирано и позлаћено и пет великих молерских изображенија начињено и то: св. Тројица, Стварање света, Тајна вечера, св. Георгије и Васкрсење. Године 1856. урађен је следећи посао златарски, то јест горњи иконостас и корош. У постојећој рачунској књизи из XIX века забележено је међу црквеним расходима приликом обнове цркве за 1855. и 1856. годину: Адолфу Шмиту, молеру — 1.700 форинти; Јохану Адалберту Кригеру, златару — 1.300 форинти; Јовану Исајловићу, молеру — 350 + 155 форинти.[48] Из овога закључујемо да су наведене сликарске послове изводила два мајстора од којих већи део Адолф Шмит, који је

---

[43] М. Бугарин, *Црква св. Врачева у Футогу*, Н. Сад 1980, 55—56; Д. Јурман - Караман и Д. Младинов, *С евиденционог путовања у котару Винковци*, Вјести Друштва музејско конзерваторских радника НР Хрватске, бр. 4, Загреб коловоз 1958, 107.

[44] Митрополитско-патријаршијски Архив, Сремски Карловци — Конзисторија, бр. 79/1853.

[45] Портрети чланова ове познате даљске породице налазе се у Народном музеју у Београду и Музеју Срба у Хрватској у Загребу — *Класицизам код Срба* књ. VII, каталог сликарства, 78—79.

[46] М. П. А., Ср. Карловци, Конзисторија, бр. 285/1854.

[47] Исто, бр. 84/1855. и 216/1856. (уговори са златаром и столарима)

[48] Архив Српске православне црквене општине у Вуковару: Књига инвентара Николајевске цркве из 1775. г.; Књига црквених расхода од 1807. до 1872. — Расходи за 1855. годину под бр. 10 и расходи за 1856. годину под бр. 12.

примио и знатно већи новчани износ. Поставља се питање који је од наведених сликарских послова изводио Исајловић. У нашој старијој литератури је забележено да је сликар Исајловић из Даља обновио иконостас вуковарске српске цркве 1854. године.[49] Касније је више пута навођено да је он у овој цркви радио зидне слике.[50] Данас постојеће зидне слике на сводовима и западном зиду хора велике вуковарске цркве дело су сликара Николаја Малишкина из Брчког, који их је извео 1937. године, када је црква поново генерално обновљена, па се не може судити да ли су испод њих старији сликарски радови.[51] Међутим, у црквеном олтару и проскомидији постоје очуване зидне слике из XVIII и XIX века које је сликар Малишкин само освежавао. Старија је композиција у ниши проскомидије са темом Еухаристије, настала у другој половини XVIII века и приписана сликару Амброзију Јанковићу.[52] Њу је 1803. године обновио Данило Илић, о чему постоји запис у десном доњем углу композиције. Велика композиција Св. Тројица у олтару, на горњем месту, из средине XIX века несумњиво је рад Јована Исајловића, јер је по стилу веома блиска зидним сликама које је он нешто касније радио за српске цркве у Великом Градишту и Белом Брду. Из тога закључујемо да је Исајловић радио зидне слике у олтару а вероватно и на сводовима вуковарске цркве, док је други поменути сликар Адолф Шмит изводио марморацију иконостаса и све остале молерске послове.

Већ следеће 1856. године Исајловић је прихватио још један велики сликарски посао — израду зидних слика српске цркве у Великом Градишту у Србији — који је извео у заједници са сликарем Димитријем Посниковићем. Почетком 1856. године објављен је у листу „Шумадинка" у Београду оглас којим је општина вароши Велико Градиште у округу пожаревачком обавештавала да жели своју новосаграђену цркву сву изнутра измалати и ради тога позива сву господу живописце, који желе да се приме овог посла и који о свом мајсторству могу поднети сведоџбе, да се јаве овој општини до 20. марта исте године ради погодбе.[53] Иако је поводом овог огласа у истом листу убрзо изишао подужи чланак о утицају црквеног живописа на гледаоце, те да зато он мора бити врстан, са препоруком да се живописање цркве у

[49] М. Косовац, *Српска митрополија карловачка по подацима из 1905*, Ср. Карловци 1910, 221.

[50] В. Ристић, М. Јовановић, Н. Кусовац, *Јован Поповић и његови савременици у српском сликарству*, Опово 1970, 27; М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, Н. Сад 1976, 69.

[51] О црквеној обнови из 1937. године запис Н. Малишкина на полеђини иконостаса.

[52] Ј. Севдић, *Преостали сликарски радови Амвросија Јанковића*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине II, Н. Сад 1958, 91.

[53] *Класицизам код Срба* књ. IV, Штампа из раздобља класицизма, Београд 1967, бр. 76, 152.

Великом Градишту повери сликару Урошу Кнежевићу,[54] посао је поверен двојици других сликара — Јовану Исајловићу из Даља и Димитрију Посниковићу из Београда. Уговор са сликарима закључен је већ до краја марта исте године, што сазнајемо из званичног акта који је упутио окружни начелник пожаревачки Министарству просвете Србије 30. марта 1856. године а који гласи: „Високославном Попечитељству Просвештенија... Начелник среза Рамско-Пекског известием своим од 24. т.м. јавио је Начелничеству овом да је Општина Велико Градиште у согласију са шест еснафа свои учинила погодбу са живописцима а имену: Г. Г. Јованом Исајловичем из Даља, Ц. Кр. Аустријске државе, и Димитријем Посниковичем из Београда, сада у окружју ужичком по делу малања неке цркве наодећи се, да ови цркву њену коју су пре четири године у средини својој подигли по овде закљученим између обе стране Уговору изнутра сиреч зидове и сводове црковне, а тако и споља цркве што потребно буде, омалају и украсе и то ценом од 280# цес. у име чега су и 30# цес. у име капаре примили, и у исто време моле да се код надлежног савета подејствује за одобрење преднаведеног, о чему Начелничество ово у покорности високославно Попечитељство просвештенија извештавајући, покорно га моли да би оно код надлежног савета подејствовати благоизволело, да се погодба наведене општине по изложеном предмету са живописцима закључена одобри, који ће издатак општина из еснафских своих каса имати исплатити, а ако пак све горње новце не би могла из речени каса подмирити то онда да ће рест из црквене касе дати".[55] Како даље сазнајемо Министарство просвете Србије је одобрило овај посао тек после добијених писмених уверења да касательни еснефи Великог Градишта драговољно пристају да погођени посао малања своје цркве исплате према погодби из еснафских каса, о чему је обавештено Начелништво окружја пожаревачког 23. августа 1856. године.[56] Према томе живописање цркве је могло да започне у јесен исте године и трајало је, како се из ктиторских записа може закључити, и 1857. године.[57] Посао је био обиман јер су живописани црквени сводови и зидови олтара, наоса и припрате, као и црквени корош, и изискивао је велику ангажованост сликара, што се може закључити из разноврсне садржине ових зидних слика које су на срећу до данас сачуване. Занимљиво је да је Исајловић овде сарађивао са Димитријем Посниковићем, тада такође већ искусним сликарем у Србији веома траженим,[58] за кога се претпоставља

[54] Исто, бр. 77, 152—153.
[55] Државни архив Србије, Министарство просвете, 1856, фасц. VI, бр. 25.
[56] Исто.
[57] На појединим композицијама у наосу, припрати и на западном зиду хора су ктиторски записи са годинама 1856. и 1857.
[58] К. Павловић, *Сликар Димитрије Посниковић*, Зборник Историјског музеја Србије 5, Београд 1968, 93—112.

да је сликарски занат учио код Димитрија Аврамовића, па чак и код самог Исајловића.[59] Истовремено то би био последњи његов нама познати рад у Србији, односно последњи његов дужи боравак у кнежевини Србији за који не знамо колико је трајао. Да ли је том приликом обавио и друге сликарске послове није нам познато, мада је његов први биограф, наводећи сумарно веће радове, истакао да је у Србији осим цркве у Великом Градишту радио и за два манастира у тој околини.[60] У новије време се претпоставља да је Исајловић радио зидне слике у цркви манастира Рукомије који се налази недалеко од Пожаревца.[61] Постоји вероватноћа да је Исајловић тада свој боравак у Србију продужио за још неколико година, јер га по повратку у Аустрију по даљим радовима можемо пратити тек од 1862. године. Те године је у Осијеку насликао портрет Ђаковачког бискупа Штросмајера по наруџбини чиновника Вировитичке жупаније.[62] Исте године је склопио погодбу са црквеном општином српске цркве у Белом Брду за чишћење иконостаса, певница и столова и сликање икона на црквеном своду. И о том раду постоје архивски подаци. Из њих сазнајемо да је црквена општина белобрдска средином 1862. године известила Конзисторију како у каси црквеној има 2.971. форинти и 27. крајцара и да жели своју цркву целу изнутра марморирати, иконостас, певнице и столове поново очистити и на своду црквеном 14 разних образа светих живописати по цени од 600. форинти, па моли дозволу за склапање уговора са живописцем неким Исајловићем из Даља, који ће затим поднети Конзисторији на увид. На ову молбу је одлучено да се посао одобри и уговор са сликарем достави Конзисторији.[63] Убрзо је, како се из записника каснијих конзисторијалних седница сазнаје, црквена општина послала уговор склопљен са сликарем Јованом Исајловићем из Даља за наведене послове у цркви, који као да није био достављен по постојећим прописима, о чему постоји примедба, док се поменути уговор међу конзисторијалним актима сада не налази.[64] Исајловић је у Белом Брду осим чишћења иконостаса, столова и певница требало да на црквеном своду наслика 14 разних светачких ликова, што је највероватније и урадио, међутим од његових сигурних радова сада се у цркви налазе само ликови св. Тројице окружени анђелима и четири јеванђелиста са симболима, приказани у

[59] М. Јовановић, нав. дело, 77.
[60] Ст. Стапарац, *Јован (Јоца) Исајловић, живописац*, Српски сион, Сремски Карловци 1901, бр. 41, 694.
[61] Н. Кусовац, *Српско сликарство XIX века*, Београд 1965, каталог изложбе Народног музеја, 18.
[62] В. Новак, *Јован Исајловић портретирао је 1862. г. бискупа Штросмајера*, „Политика", Београд 1936, бр. 9926, 9. Портрет се сада налази на чувању у Музеју града Загреба.
[63] М. П. А. Ср. Карловци, Конзисторија, бр. 200/1862.
[64] Исто, бр. 231/1862.

првом своду над солејем, док су остале данас постојеће зидне слике српске цркве у Белом Брду млађи и слабији радови настали приликом каснијих црквених обнова крајем прошлог и средином овог века.[65] За време извођења наведених радова Исајловић је за цркву насликао и серију празничних икона, од којих је неколико до данас сачувано, а такође је израдио портрете ондашњег белобрдског пароха Михаила Велендерића и чланова његове породице.[66] Посао је завршио 1863. а исте године је за српску цркву у Осијеку сликао иконе Христа и Богородице, које су се чувале у женској цркви а данас више не постоје. За њих је у старијој литератури забележено да су биле његови бољи иконописни радови.[67] Средином 1863. године сликар Јован Исајловић као становник дањски имао је парницу са Дањским властелинством око неког дуга од 300 форинти који је он, према пресуди Краљевског банског стола, требало да исплати заједно са повећом каматом, и то половину Властелинству, односно оставинској маси покојног патријарха Јосифа Рајачића, а другу половину патријарховом наследнику барону Александру Рајачићу. У писму, којим о овоме фишкал Властелинства обавештава тадањег администратора Патријаршије епископа Самуила Маширевића, није наведено о каквом је дуговању реч, али се може претпоставити да је у питању био неки сликарски рад раније погођен за патријарха Рајачића за који је Исајловић узео новац унапред а посао није обавио.[68] Не знамо како је овај спор, о којем више нема трагова у архиву Дањског властелинства, завршен и да ли је ово Исајловићево дуговање опроштено, тек убрзо после тога помиње се у истом архиву сликарски посао који је Исајловић по препоруци епископа Самуила Маширевића требало да обави за српску цркву у Глини. У писму које је контролор Властелинства упутио администратору Патријаршије Самуилу Маширевићу из Дања у Карловце између осталог је наведено: „На високи допис Ваше Екселенције имам част покорно известити да сам одмах живописцу овдашњем Јовану Исајловићу послати предлог за иконостас глинске цркве предао и њега питао хоће ли се он изложеног посла у писму примити на шта је одговорио да хоће но да се мора најпре са позлатаром и дрворезбаром разговарати па ће онда прорачун направити и у Глину сам однети. Тога ради би

---

[65] М. Тишма, *Двестагодишњица српске цркве у Белом Брду код Осијека*, Гласник Српске православне цркве бр. 3—4, март — април 1965, 127.

[66] Ови портрети власништво су Народног музеја у Београду а откупљени од породице Велендерић. (У *Класицизму код Срба*, књ. VII, 78, евидентирани су као портрет свештеника и портрети: Жена с црвеним шалом, Жена у пругастој хаљини и Жена с чипкастом капом).

[67] Л. Богдановић, Српски сион, Ср. Карловци, 1900, 570 (ове иконе у црквеној општини српске цркве у Осијеку сада више не постоје).

[68] М. П. А. Ср. Карловци — Дањско властелинство. бр. 1—XVII/1863.

он пошао данас паробродом у Нови Сад но будући да има посао да доврши он ће у понедељак у Нови Сад сићи и свршивши тамо у Карловце доћи и Вашу Екселенцију лично о томе известити".[69] Као што је познато Јован Исајловић није сликао иконостас српске цркве у Глини, њега је крајем седме деценије прошлог века радио други, познатији српски сликар Павле Симић, међутим значајно је то што се из цитираног писма може закључити да је Исајловић уживао подршку тадањег поглавара српске цркве, који га је за овај посао по свему судећи препоручио, а за кога је Исајловић, како већина досадашњих истраживача његовог живота и дела наводи, неко време радио у Сремским Карловцима. Податак да је Исајловић био чак дворски сликар патријарха Самуила Маширевића узет, неоспорно, из бележака његовог првог биографа и да је у Сремским Карловцима провео пет година тј. време од Маширевићевог избора за патријарха 1864. до његове смрти 1870. године, свакако је непоуздан, али се може прихватити претпоставка да је сликар уживао патријархову наклоност и извесну подршку.[70] Чињеница је да у Карловцима није евидентиран ни један сигуран Исајловићев рад а и оновремени портрети патријарха Самуила Маширевића дела су других сликара.[71] Осим тога Исајловић је кроз читаву седму деценију прошлог века односно све до 1872. године био стално настањен у Даљу, где га у пописима становника и дужника од аренде на алодијалне земље Даљског властелинства редовно налазимо, а такође је и на неким његовим радовима из тих година забележено да су сликани у Даљу.[72] Међутим, од године 1872. његово име више не срећемо у пописима становника вароши Даља са кућним бројем 165, када се, како из других извора сазнајемо, преселио у Стапар код своје синовице Катарине Исајловић удате у имућну стапарску породицу Станковић. У њеној кући стари сликар је и умро.[73] Будући без сопствене породице, он је у позним годинама живота потражио уточиште код породице Станковић у Стапару и управо су његови последњи, познати радови везани за Стапар и Сомбор а понајвише за породицу Станковић која га је у старости прихватила. Тако он у осмој деценији прошлог века слика занимљив групни, породични портрет Станковићевих, поред раније сликаног посебног портрета своје синовице Катарине, а такође и зидне слике у кући Станковићевих у Стапару, на

[69] Исто, бр. 19/1863.

[70] Ст. Стапарац, нав. дело, Српски сион 1901, 694.

[71] П. Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Н. Сад 1978, 100.

[72] *Класицизам код Срба*, књ. VII, 80 (евидентирана икона Успење Богородице сигниран рад Јована Исајловића из 1866. г. са записом да је сликана у Даљу).

[73] Подаци су добијени од породице Станковић из Стапара од које су откупљени Исајловићеви радови за збирку Галерије Матице српске.

жалост недавно прекречене.[74] Тамо је, како сазнајемо, на таваници гостинске собе насликао ликове познатих српских књижевника: Његоша, Даничића, Вука Караџића и Бранка Радичевића.[75] Тих година је Исајловић сликао и портрете стапарског пароха Јована Поповића,[76] а 1880. године је обавио неки мањи сликарски посао за цркву св. Георгија у Сомбору, о чему има трага у архиву ове црквене општине. Тамо се помиње исплата износа од 25. форинти сликару Јовану Исајловићу који је он за извршени посао захтевао и због тога лично долазио у Сомбор.[77] То би били његови последњи нама познати радови, уз напомену да његов већ цитирани први биограф Стапарац помиње и сликарски посао за славонски манастир Ораховицу за који му је манастир, наводно, остао дужан 600 форинти. Он такође наводи да је Исајловић поред већег броја портрета, икона и зидних слика осликао и камените крстове насред пијаца у Сомбору и Стапару. Даље истиче да је сликар био веома учен и образован, зналац више страних језика. Своје саопштење завршио је податком да је Исајловић умро у дубокој старости 1885. године у Старом Стапару и да је сахрањен на стапарском гробљу.[78]

Из изнетог се може сагледати кретање и делатност Јована Исајловића у периоду дужем од пола века, док се његов уметнички развој може пратити само по сачуваним радовима који се налазе у музејским и приватним збиркама као и у поменутим српским црквама наше земље. Они најбоље показују његов уметнички домет и одређују место које овај сликар заузима у српској уметности новијег доба.

САЧУВАНИ РАДОВИ

Од Исајловићевих првих самосталних радова насталих пре одласка у Беч на Академију, икона и портрета које он у својим писмима помиње, није до данас ништа сачувано, али се може претпоставити да су то биле слабе, више занатски схваћене слике без одређених стилских карактеристика које дело једног уметника чине препознатљивим. Његови први познати радови, настали за време академских студија крајем четврте деценије прошлог века, у свему су блиски

[74] Групни портрет Станковићевих настао је према породичној традицији 1874. године а портрет Катарине Станковић нешто раније — оба су власништво Галерије Матице српске.

[75] Ж. Марковић, *Лик Вука Караџића у кући у Стапару*, „Дневник", Нови Сад 13. II 1964, 11.

[76] Портрет стапарског пароха Јована Поповића, откупљен од породице као рад сликара Јована Исајловића, власништво је Галерије Матице српске.

[77] Српска православна црквена општина у Сомбору, Архив парохије цркве св. Георгија, записник црквеног одбора за 1880, бр. 231.

[78] Ст. Стапарац, нав. дело.

радовима многобројних домаћих сликара представника провинцијског бидермајера. Такви су портрети брачног пара Фрање и Катарине Павијановић из Даља, датирани 1838. годином, и мали портрет непознатог мушкарца на којем је аутор на полеђини забележио да је „снимљен" у Бечу не наводећи годину израде. Њихове круте поставке фигура и тврд, наглашен цртеж упућују на закључак да сликар тада још није био савладао све елементе уметничког заната, бар када су била у питању изворна дела, јер се то много мање запажа на копијама слика страних мајстора које је радио у исто време. (сл. 1—3.). Не завршивши до краја студије на Академији, Исајловић се 1839. године прихватио израде знатно сложенијег мотива — композиције са више фигура — који још боље показује стилске облике његових раних радова. О овој познатој слици необичне садржине, која приказује кнеза Милана Обреновића на одру окруженог ближом фамилијом у часу држања опела, изречено је до сада више стручних оцена које се углавном слажу у томе да је композиција тврдо и наивно конструисана и да она у ствари представља схематски организован збир успело сликаних детаља.[79] Исајловић је, заиста, на овом малом платну занатски педантно исликавао сваки детаљ ентеријера кнежевског дома, са наглашеном жељом за документарношћу, и фигура груписаних око одра, остављајући крајњи утисак њихове неповезаности као што је то случај на делима талентованих али недовољно учених сликара наиваца. Он је, додуше, имао на уму да слика првенствено представља групни портрет Обреновићевих, а не неку простудирану композициону целину, па је тако и иставио рачун за њену наплату наводећи појединачно цену за сваки приказани лик.[80] За ову композицију или групни портрет је још примећено да у целини делује укочено до наивног, исконструисано и намештено, срачунато на ефекат малограђанске неискрености, и да је она била одраз моралних и духовних вредности тадашњег српског друштва.[81] Ипак, и поред изнетих недостатака ова је Исајловићева слика по реалистички приказаним ликовима, дочараној атмосфери званичног догађаја, као и по својој документарној вредности, једно од најзапаженијих дела новије српске уметности. (сл. 4.). Непосредно после њене израде Исајловић је у Београду насликао још неколико портрета познатих личности ондашњег друштва, присталица новог уставног поретка коме је и сам био наклоњен, од којих је у оригиналу сачуван само портрет Лазе Теодоровића, док су портрети

[79] М. Коларић, *Рано грађанско сликарство код Срба*, Београд 1957, издање часописа „Југославија", 25; Исти, *Класицизам код Срба* књ. I, Београд 1965, 141.

[80] *Класицизам код Срба* књ. III, 292.

[81] Н. Кусовац, *Доба проте Матије Ненадовића — Портретско сликарство у Србији*, Београд 1978, 188.

Томе Вучића, Стојана Симића и Аврама Петронијевића познати по њиховим литографским копијама.[82] И они показују запажене одлике Исајловићевог стила — наглашен, премда нешто прецизнији цртеж и сликарски изражену пластичност портретисаних ликова. (сл. 5.). Треба напоменути да су ови Исајловићеви рани радови колористички уздржани, углавном сведени на неколико хладних боја, што је уз примат цртежа било у складу са класицистичким схватањем слике прихваћеним несумњиво у време академског школовања. Од тога нешто одступа сликарев Аутопортрет, за који, судећи по добу портретисаног, верујемо да је настао у то време а који се по топлијим смеђим и руменим тоновима инкарната и мекшој, сликарској моделацији лика приближава његовим радовима из следеће, пете деценије прошлог века. (сл. 6.). Тада је Исајловић, приликом поновног боравка у Београду, насликао за Јована Хаџића-Светића, као ликовне прилоге његове будуће књиге о Карађорђевом устанку, већи број портрета војвода и јунака учесника првог српског устанка, од којих је до данас само неколико сачувано. То су недавно публиковани и Исајловићу с разлогом атрибуирани портрети проте Матије Ненадовића и Карађорђевог војводе Милоша Поцерца, оба из збирке Историјског музеја Србије.[83] За разлику од претходних па и многих каснијих Исајловићевих радова, ови мали портрети историјских личности сликани су са готово романтичарским заносом и показују, поред формалних одлика Исајловићевог стилског израза, неуобичајену свежину и звонкост колорита. Такву палету срећемо само на још неколицини његових радова сличне тематике насталих у приближно исто време. Реч је о композицији „Срби око гуслара", за коју смо склони да поверујемо да је и она сликана као прилог за Хаџићеву књигу, и о портрету Стевана Книћанина, прослављеног војводе из доба српског покрета 1848—1849. године. За композицију „Срби око гуслара", рађеној према цртежу Катарине Ивановић из 1839. године, раније је изнето да по израженом контрасту звучних и топлијих боја и сценски осветљеном пејзажу у позадини слике упућује на уметникову инспирацију делима романтичарске школе.[84] Сличне одлике показује и репрезентативни портрет Стевана Книћанина са романтичарски схваћеним пејзажом у другом плану и обогаћеном, топлом палетом са превагом

[82] Портрет Лазе Теодоровића власништво је Народног музеја у Београду (евидентиран у *Класицизам код Срба* књ. VII, каталог сликарства, 79). Графички портрети Уставобранитеља евидентирани су у *Класицизам код Срба* књ. VIII, каталог цртежа и графике, 53.

[83] Љ. Симић - Константиновић, *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, Београд 1972, 41—42: Н. Кусовац, *Доба проте Матије Ненадовића*, 190 (портрети су репродуковани).

[84] О. Микић, *Композиција Срби око гуслара*... 153.

црвене и плаве боје.[85] (сл. 7—8). За жаљење је што нису сачувани и остали Исајловићеви радови из овог романтичарски надахнутог периода када је сликар нудио своје услуге владајућем кнезу Александру Карађорђевићу, кога је такође тих година портретисао. Ни овај портрет из краја 1843. године, први, како из Исајловићевог писма сазнајемо, кнежев званични портрет није нам познат, као ни његова велика литографска копија оглашавана и продавана 1844. године. Од осталих Исајловићевих евидентираних радова насталих у Србији до 1846. године, пре његовог повратка у Аустрију, знамо за још неколико конвенционалних грађанских портрета са ликовима појединих представника београдске чаршије, и за једну икону непознатог светитеља рађену 1844. године за српски манастир Раваницу.[86] Занимљиво је да се Исајловић тада у Србији готово није ни бавио црквеним сликарством, што се може тумачити привржености српске средине традиционалним радовима домаћих зографа.

По повратку у Аустрију Исајловић је, као и већина његових савременика, био више запослен радом на црквеном сликарству, мада је повремено радио и портрет. Његове појединачне, мање радове, портрете и иконе, хронолошки пратимо већ од 1847. године, а први већи сликарски посао добио је тек 1852. када је сликао свод српске цркве у Осијеку. Може се рећи да овим радом, познатим само по подацима из старије литературе јер је црква порушена у другом светском рату, почиње његова плодна делатност у области зидног сликарства којим се бавио неколико следећих деценија, док у истом периоду није насликао ни један комплетан иконостас. Већина његових радова ове врсте, насталих највише у Славонији, делимично су или потпуно уништени накнадним поправкама и пресликавањима. Такви су примери живописа српских цркава у Вуковару и Белом Брду који су само делимично очувани и то доста искварени каснијим сликарским интервенцијама.[87] (сл. 9.). Његове последње зидне слике рађене на таваници куће Станковићевих у Стапару су чак накнадно потпуно прекречене. Једино је обиман ансамбл зидних слика српске цркве у Великом Градишту у Србији, који је радио заједно са Димитријем Посниковићем

[85] Портрет Стевана Кипићанина власништво је Етнографског музеја у Београду, евидентиран у *Класицизму код Срба* књ. VII, 79.

[86] Портрети Јуле Симић, супруге власника кафане Таково у Београду, и њеног сина „Дечака у народном оделу", атрибуирани Јовану Исајловићу, мл. власништво су Етнографског музеја у Београду — евидентирани у *Класицизму код Срба* књ. VII, 79. Икона непознатог светитеља, сигн. д. д.: Јован Исајловић 844. моловао и приложио обитељи Раваничкој, власништво је манастира Раванице у Србији — евидентирана у *Класицизму код Срба* књ. VII, 80.

[87] У олтару српске цркве у Вуковару сачувана је Исајловићева композиција Св. Тројица; у српској цркви у Белом Брду у првом своду над солејом композиција Св. Тројица окружена анђелима и четири јеванђелиста са симболима, али све накнадно поправљено.

1856. и 1857. године, сачуван такорећи у првобитном стању, са само делимичним оштећењима од влаге и наталоженим слојевима чађи и прљавштине, и служи нам за упознавање ове врсте сликарске делатности Јована Исајловића. Већ сама чињеница да је црквена општина Великог Градишта прихватила, по конкурсу, једног школованог сликара из Аустрије за обиман посао декорисања своје новосаграђене цркве, премда додуше у сарадњи са тамо знатно познатијим молером Посниковићем, доказ је да су и мања места у Србији, после примера сликања Саборне цркве у Београду, прихватала тековине западноевропске уметности и у области црквеног сликарства. Исајловић је овде исликао простране површине црквених сводова и олтарског простора, а Посниковић је израдио слике на зидовима наоса и припрате и ред српских светитеља на спољњем зиду црквеног хора.[88] За тематику ових зидних слика је примећено да се везују за традицију српског сликарства формирану крајем XVIII и почетком XIX века, а у погледу стила наговештено да у овом великом Исајловићевом живописачком подухвату има сигурно одјека оног што је могао видети и научити у бечкој средини.[89] Већ се на први поглед може уочити да су Исајловићеве слике, са композицијама из Старог и Новог завета и низовима појединачних светачких фигура, композиционо зрелије и цртачки складније и сигурније од Посниковићевих, што је свакако био резултат коришћења бољих сликарских предложака и похађања, макар и непотпуног, програмиране академске наставе. Исајловићеве композиције са више фигура, које својом издуженошћу и покренутошћу упућују на старије позномарокне узоре, приказане су у неколико просторних планова и дају утисак приличне дубине и простудираности. Одликују их наглашен цртеж и светли, хладни регистри боја уз равномерно расуто сценско осветљење чији је извор у централном делу слике. (сл. 10—11.). Ово сликарство, у суштини познона-

[88] Садржина зидних слика српске цркве у Великом Градишту: Олтар — горња зона: Жртва Аврамова; Тајна вечера; Молитва у Гетсиманском врту; средња зона — шест светачких фигура; Сводови: I — изнад солеја: Бог Саваот и четири јеванђелиста; II — Васкрсење; III — Вазнесење; IV — Силазак Св. духа; V — Преображење; на бочним странама сводова су по две светачке фигуре. По нашем мишљењу ово су радови Јована Исајловића, млађег.

Северна певница: Рођење Христово; јужна певница: Васкрсење Лазарево; Наос — северни зид: Христос Сведржитељ, Сабор арханђела, Цветн; јужни зид: Ослобођење св. Петра, Исцељење слепог; Припрата — западни зид: Крштење, Христос и Самарјанка; северни зид: Сусрет Марије и Јелисавете; јужни зид: Бег у Египат; сводови припрате испод хора: Ваведење, Рођење Богородице, Успење Богородице; на унутрашњим странама стубова према припрати: Благовести и неидентификована сцена из јеванђеља по Луки. Западни зид хора: шест сцена Страдања Христових; Спољни зид хора: осам фигура српских владара: св. Урош, св. Стефан Дечански, св. Милутин, св. Стефан Првовенчани, св. Симеон мироточиви, св. кнез Лазар, св. Стефан Штиљановић, преподобна мати Ангелина. По нашем мишљењу ово су радови Димитрија Посниковића.

[89] М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 70.

заренско, најбоља је потврда да је Исајловић на Академији, под утицајем својих бечких професора, прихватио тада владајући стил у области црквеног сликарства који је убрзо пренео у Србију, слично као и његов познатији савременик и колега са студија Димитрије Аврамовић. Већ и само његово опредељење за исликавање пространих зидних површина било је у складу са назаренским начелом обнове зидног црквеног сликарства. Исајловић је, заиста, један од ретких наших сликара тога времена који се такорећи у потпуности определио за рад на црквеном зидном сликарству. Иконописом се мање бавио јер не само да није сликао комплетне иконостасе већ је и појединачне иконе радио доста ретко. Међу њима су запажене иконе са ликовима Богородице и малог Христа (сл. 12.). Такве срећемо на богородичиним престолима српских цркава у Футогу и Горњем Товарнику, из 1852. и 1853. године, које су уметнички зрелије и сигурније од малих празничних икона сликаних 1862. за српску цркву у Белом Брду уз обиман посао живописања црквених сводова.[90] У Футогу и Горњем Товарнику он је у великим форматима сликао допојасне ликове Богородице са Христом палетом пригушених, светлих тонова и врло углађеном порцеланском фактуром какву срећемо и на његовим истовременим портретским радовима. За Богородицу са престола футошке цркве недавно је истакнуто да се стилски везује за бидермајерски начин сликања бечког сликара Петера Крафта.[91] Овде запажено уметниково интересовање за сликање материје присутно је и на већини његових портретских радова насталих у Маркушици, Дању, Осијеку, Белом Брду и Стапару у ширем временском распону од 1850. до 1880. године. Од њих су познати: портрет Георгија Миковића из 1850. године, портрети чланова породица Миланковић из Дања и Велендерић из Белог Брда настали у шестој и седмој деценији прошлог века, затим портрет бискупа Штросмајера сликан 1862. године, и коначно, као последњи, рођачки портрет Станковићевих и портрет пароха Јована Поповића рађени између 1872. и 1880. године у Стапару. Већина од њих су типични примери конвенционалних, допојасних, бидермајерских портрета са израженим трудом уметника на описивању сликане материје а само мањи број показује и његово дубље интересовање за сликарско изражавање карактера портретисаног. Репрезентативни Штросмајеров портрет, сликан како је на њему забележено 1862. године у Осијеку, пример је уобичајеног приказа личности вишег друштвеног ранга са стафажним елементима у позадини слике и са јасно испољеном теж-

[90] Од Исајловићевих празничних икона у српској цркви у Белом Брду сачуване су: Распеће, Бурбиц, Рођење св. Јована, Апостоли Петар и Павле.

[91] М. Бугарин, *Црква св. Врачева у Футогу*, 55—57 (у чланку је изнет историјат настанка ове иконе коју је приложила Александрина Ненадовић родом из Футога, супруга Косте Јанковића житеља винковачког).

њом за што бољом материјализацијом богате, брокатне одеће. (сл. 13.). За овај портрет је већ претпостављено да је копија раније сликаног портрета будући да је бискуп приказан у млађем животном добу него што је био у време његове израде. Осим тога портрет је рађен по нарудбини чиновника Вировитичке жупаније после Штросмајеровог одласка из Осијека како је на полеђини портрета забележено. Из записа сазнајемо да су на скупштини од априла 1862. године, после опроштајних речи Ђаковачког владике који се захвалио на дотадашњој дужности великог жупана, чиновници ове жупаније одлучили да се изради његов портрет и постави за вечита времена у велику салу.[92] Као копија по страном аутору портрет је доста квалитетан рад без анатомских грешака у поставци фигуре и њеном односу према простору у позадини, какве срећемо на Исајловићевим ранијим портретским радовима. Из приближно истог времена су и недатирани портрети чланова породице белобрдског пароха Михаила Велендерића настали несумњиво у време извођења обимних сликарских послова за српску цркву у Белом Брду. Поред портрета старог свештеника, дуге седе браде и продуховљеног лика, најбољи је од њих портрет младе жене у пругастој хаљини, вероватно његове кћери, којим је Исајловић још једном потврдио све формалне стилске одлике свог портретског сликарства. Његов сигуран и рационалан цртеж и једра моделација младог лика изведена мрким сенчењем које потенцира пластичност, нарочито предела око очију и носа, допуњени су брижљивим исликавањем живописне одеће и накита портретисане слично као на много раније сликаним, суптилним ликовима жена са композиције „Кнез Милан Обреновић на одру". (сл. 14.) Тако је сликан и портрет уметникове синовице Катарине Станковић, приказане у фигури до бедара и грациозном ставу, чији се отмени, бледуњави инкарнат складно повезује са хладним плавим рефлексима њене свилене хаљине. (сл. 15.). На њима се може уочити исти уметников потез, прилично тврд и наглашен, који приказаним ликовима даје извесну оштрину и маркантност. Њихове крупне, бадемасте очи са цртачки наглашеним капцима такође су део Исајловићевог сликарског рукописа, јер се овај начин сликања очију, уз уношење индивидуалних црта појединаца, среће на свим његовим портретским радовима. Од осталих Исајловићевих радова овог жанра истаћићемо још као занимљив групни портрет Станковићевих сликан према породичној традицији 1874. године у Стапару. Исајловић је овде поново приказао своју

[92] В. Новак, нав. дело, „Политика" бр. 9926, 1936, 9 (Запис на полеђини Штросмајеровог портрета гласи: Јосип Штросмајер велики жупан Вировитичке жупаније и бискуп Баковачки оснивателъ Југославенске Академије као и највећи народољубац; из највишег високопочитанија Г. Г. чиновници ове жупаније дадоше овај његов лик за вечиту успомену сликовати у Осеку 1862.).

синовицу Катарину са бебом у наручју и ликове њеног свекра, супруга и петоро старије деце од којих је сваки дат у посебном оквиру, тако да слика више личи на скупину појединачних портрета постављених један поред другог него на прави групни, породични портрет. (сл. 16.). Оваква концепција слике, уз већ изнете стилске ознаке његових портретских радова, истовремено потврђује да је Исајловић као портретиста, са изузетком неколико ликова националних великана, био типичан представник бидермајерског сликарства.

После осврта на сачуване радове може се закључити да је Јован Исајловић-млађи, као и већина српских сликара из средине XIX века, био представник назаренске и бидермајерске стилске оријентације и да је до краја остао доследан сликарским поукама донетим из Беча.[93] Његово непотпуно академско образовање оставило је траг на многим, нарочито ранијим, радовима, у смислу недовољне занатске перфекције слике, али се, ипак, може рећи да он припада групи наших сликара из средине прошлог века која је покушавала да држи корак са средњоевропском уметношћу тога доба утирући пут даљем развоју новије српске уметности.

LE PEINTRE JOVAN ISAJLOVIĆ LE JEUNE

OLGA MIKIĆ

Cette étude, consacrée au peintre Jovan Isajlović le Jeune (1803—1885), est divisée en deux parties. La première partie réunit toutes les données sur la vie et l'activité de ce peintre, puisées dans des documents d'archives, publiés ou non, dans de vieux périodiques, dans la littérature récente sur ce peintre, ainsi que dans des témoignages oraux. Il en résulte que le peintre était originaire de Dalj, localité qui appartenait, à l'époque, à la Monarchie austro-hongroise, qu'il s'était initié au métier de peintre auprès des maîtres du pays, pour faire ensuite ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (1836—1839), que, c'était un homme dynamique et débrouillard et, en tant que peintre, assez fécond. Il cultivait la peinture sacrée et profane, travaillait aussi bien pour les églises serbes que pour des particuliers résidant en Autriche-Hongrie et dans la principauté de Serbie. Il s'essaya aussi en lithographie. Pour ce qui est de la peinture religieuse, il décora à fresque les murs des églises serbes d'Osijek, (1852), de Vukovar (1855), de Veliko Gradište (1856/57) et de Belo Brdo (1862). Il peignit également des icônes, mais il n'exécuta jamais d'iconostases tout entiers. Quant aux thèmes profanes, il avait une préférence marquée pour les portraits de ses contemporains, dont il convient de noter surtout les portraits collectifs et son autoportrait. Parmi ses compositions à plusieurs personnages il faudrait surtout signaler

[93] М. Јовановић, нав. дело: сликар Јован Исајловић-млађи сврстан је овде у представнике раног романтизма.

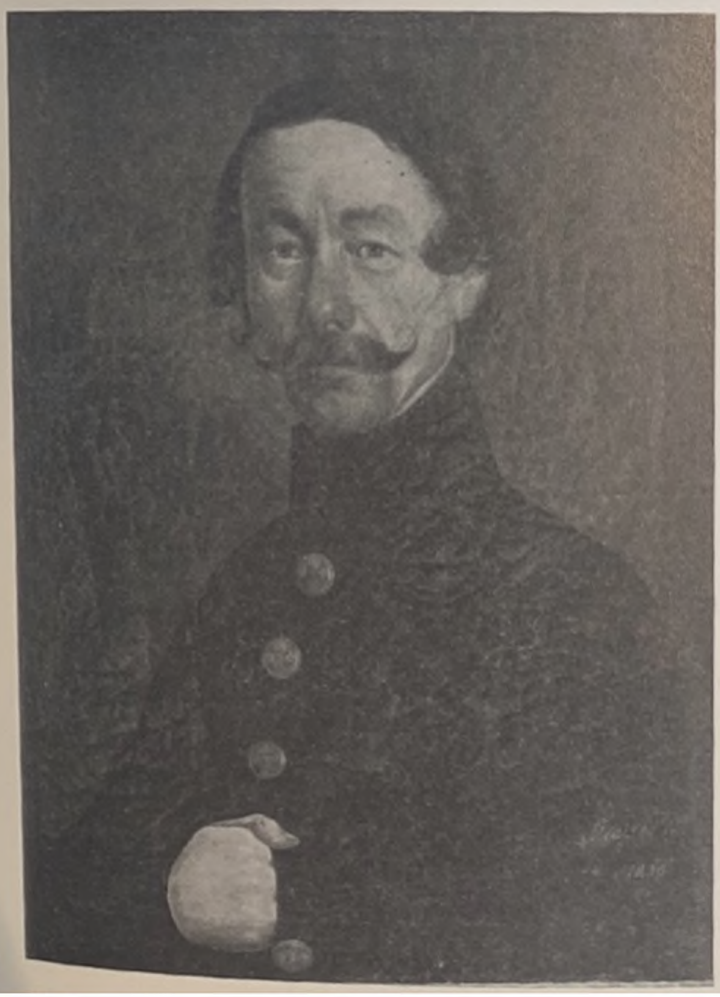
»Le prince Milan Obrenović sur son lit de mort« qui est, en même temps, un portrait collectif de la famille des Obrenović et celle qui évoque l'histoire nationale serbe et qu'il avait intitulée »Les Serbes autour d'un joueur de guzla«. — Dans ses lithographies, il représentait les hommes d'Etat serbes les plus connus, tels les Défenseurs de la Constitution, ainsi que le prince Alexandre Karadjordjević. Mû par des sentiments patriotiques, il désirait s'établir dans la Principauté de Serbie, mais comme il ne put obtenir un poste de professeur de dessin à Belgrade, qu'il avait sollicité, il dut rester le sujet de l'Autriche-Hongrie. Déjà vieux, il rejoignit sa famille à Stapar, où il vécut jusqu'à sa mort. C'est là qu'il exécuta ses dernières oeuvres.

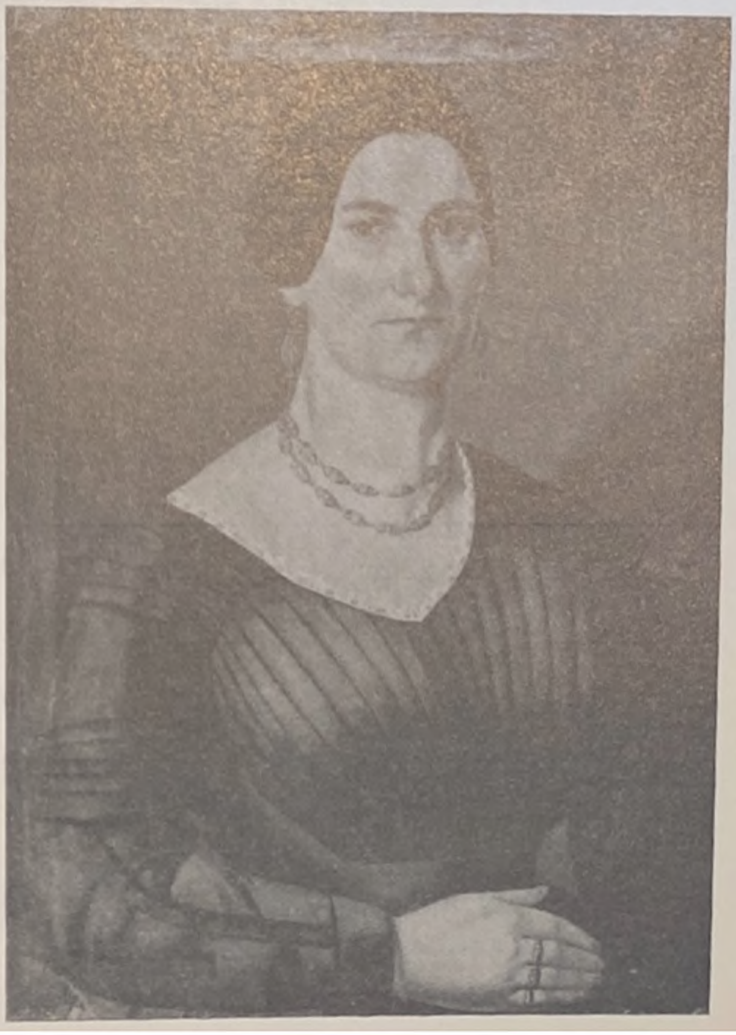
Dans la seconde partie de l'étude, l'auteur présente et analyse, du point de vue du style, les oeuvres conservées de Jovan Isajlović le Jeune. Il en conclut que ce peintre était un des représentants du style nazaréen et de celui du Biedermeir et qu'il resta fidèle, jusqu'à la fin, aux enseignements picturaux qu'il avait apportés de Vienne. Le fait qu'il n'avait pas terminé ses études à l'Académie des Beaux-Arts se répercuta, dans le sens des imperfections techniques, sur plusieurs de ses oeuvres, en particulier sur celles du début de sa carrière. Néanmoins, on peut dire qu'il appartenait au groupe de peintres serbes du milieu du XIXe siècle qui essayait de s'approcher de l'art de l'Europe Centrale de l'époque et qui fraya le chemin à l'évolution de l'art serbe récent.

сл. 1. Копија слике Кристијана Сејболда, 1837 г.

сл. 2. Фрања Павијановић, 1838 г.

сл. 3. Катарина Павијановић, 1838 г.



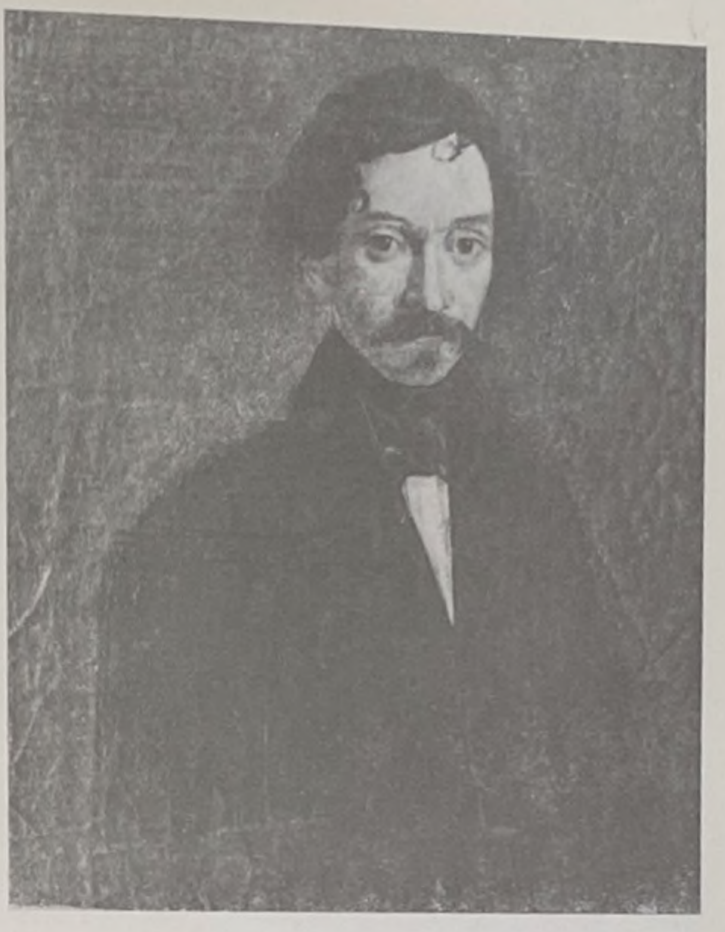


сл. 4. Кнез Милан Обреновић на одру, 1839 г.

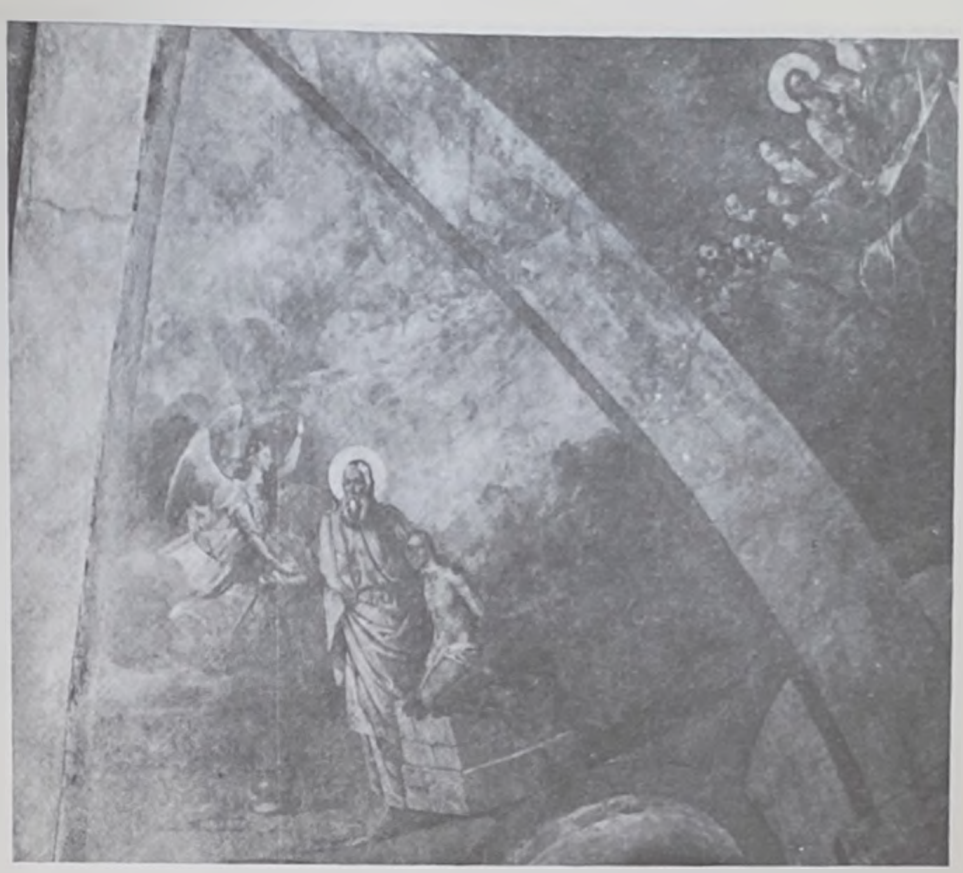
сл. 5. Тома Вучић - Перишић, 1841 г.

сл. 6. Аутопортрет (Јована Исајловића - млађег)

сл. 7. Срби око гуслара

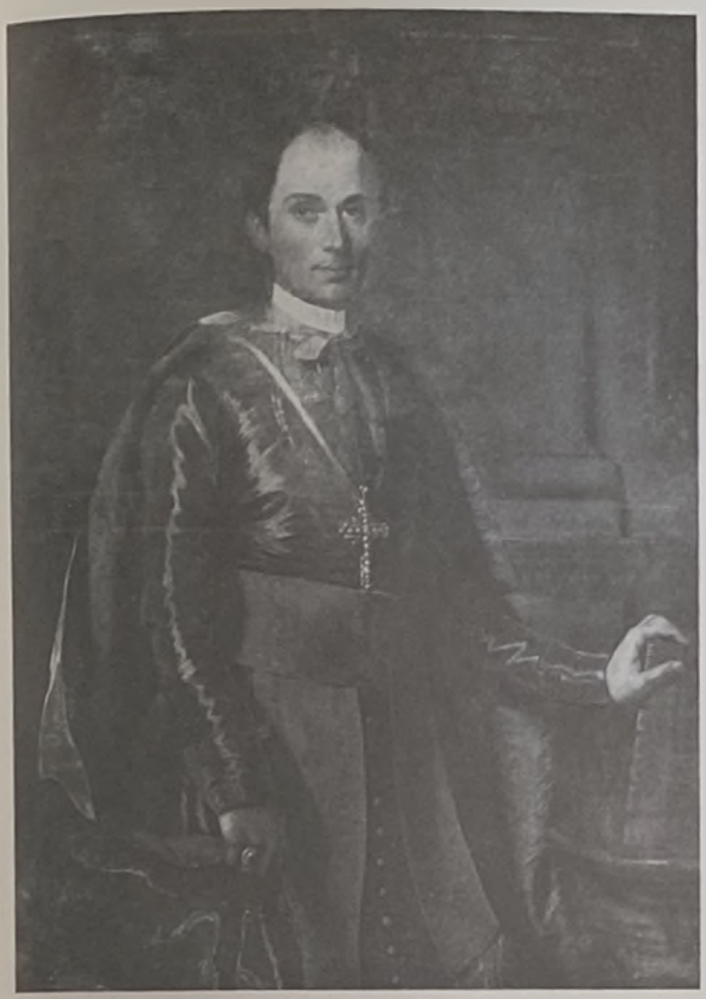


сл. 8. Стеван Книћанин



сл. 9. Св. Тројица — зидна слика, Вуковар, 1855 г.
сл. 10. Жртва Аврамова — зидна слика, Велико Градиште, 1856—57 г.
сл. 11. Васкресење и Вазнесење Христово — зидне слике, Велико Градиште

сл. 12. Богородица са Христом, 1847 г.



сл. 13. Бискуп Штросмајер, 1862 г.

сл. 14. Жена у пругастој хаљини

сл. 15. Катарина Станковић

сл. 16. Групни портрет Станковићевих, 1874 г.

ЛЕПОСАВА ШЕЛМИЋ

Темишварски сликари Сава и Павел Петровић

Још у првом систематском прегледу сликарске делатности код Срба у XVIII и XIX веку истакнут је значај појединих сликарских породица за поновни процват сликарства после Велике сеобе. Сабирајући појаве значајне за развој српског сликарства у назначеном периоду, аутор тог прегледа, Вељко Петровић, подвукао је да су прворазредну улогу у том процесу одиграли они сликари који су с колена на колено преносили сликарски занат, упозоравајући да већ у XVIII веку „имамо два Радосављевића, два Орфелина, Поповиће који из Србије прелазе у Банат и на три колена преносе омиљени занат; затим прелазе у XIX век: Исајловићи, Петровићи земунски и банатски, Алексићи итд."[1]

На основу данашњег стања истражености српске уметности у претходна два века, може се рећи да је број сликарских породица далеко већи од оног који наводи Вељко Петровић, уз тврдњу да су оне својом делатношћу биле углавном везане за већа насеља као што су била Нови Сад, Велики Бечкерек, Темишвар, Земун, Сремска Митровица, Рума, Бела Црква и Арад.

У Новом Саду је деловало неколико сликарских породица у којима се сликарска вештина преносила са оца на сина, као што су биле породице: Остојић, Димшић, Чортановић и Стакић,[2] у Великом Бечкереку током више деценија сликарски занат био је омиљен у породици Поповић,[3] у Земуну су се сликарским умећем бавили Живко

[1] В. Петровић, *О сликарској уметности код Срба у Војводини XVIII и XIX века.* Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 131.

[2] О. Микић, М. Цепина, Љ. Живановић, *Новосадске уметничке радионице XVIII—XX века*, Нови Сад 1971.

[3] В. Поповић, *Велики Бечкерек — сликарско средиште у Банату*, Зборник за ликовне уметности МС 13, Нови Сад 1977, 117—147.

Петровић и његов син Димитрије;[4] Сремска Митровица дала је сликаре Лазара Стајића и Јована Стајића-Тошковића,[5] из Руме су потекли Јован и Константин Пантелић,[6] из Беле Цркве припадници породице Симеона Јакшића,[7] а из Арада чувени Алексићи.[8]

Ми ћемо се позабавити уметничким биографијама Саве и Павела Петровића, које је Вељко Петровић, сасвим исправно, назвао породицом „банатских Петровића", да би се разликовали од Земунаца Живка и Димитрија Петровића, с којима се иначе могу поредити једино по времену деловања и положају у тадашњем маленом српском грађанском друштву, као и по трагу који су оставили као ствараоци.

Животописи банатских Петровића везани су за Темишвар, главно место Темишварске жупаније у којем су се налазила седишта српскоправославне епископије и аустријске војне и државне власти. Дакле, за веома значајно насеље, које је за Србе у Банату било центар верског и народног живота, и, као такво, одредиште одржавања чувеног српског народноцрквеног сабора 1790. године, који је тражио Банат за посебну српску политичку територију.[9] Још у XVIII веку Темишвар је био на гласу по културноуметничком животу, у којем је учествовао и српски део темишварског становништва. У том периоду, у Темишвару и околини делује неколико сликарских дружина, попут оне зографа Недељка и Шербана Поповића, која је исликала већи број банатских иконостаса.[10] Њихова активност угасила се скоро у исто време када је Теодор Илић Чешљар примљен за темишварског грађанина.[11] Поред Чешљара, који је радио чак и за иноверну клијентелу,[12] у Темишвару су боравили и радили Никола Нешковић[13] и Арсеније

---

[4] *Српско сликарство и графика у доба романтизма*, Нови Сад 1976, 46.

[5] П. Васић, *Три иконописца: Стајић, Стајић-Тошковић и Клајић*, Зборник за ликовне уметности МС 11, Нови Сад 1975, 305—310.

[6] М. Лесек, *Јован Пантелић*, Рад војвођанских музеја 18—19, Нови Сад 1970, 250; *Српско сликарство и графика у доба романтизма*, Нови Сад 1976, 44.

[7] П. Васић, *Бела Црква — центар српског сликарства у XIX веку*, Политика, 26. август 1962; Исти, *Сликарска породица Јакшић из Беле Цркве*, Зборник за ликовне уметности МС 2, Нови Сад 1965, 267; Исти, *Сликарска породица Јакшић из Беле Цркве*, Зборник за ликовне уметности МС 3, Нови Сад 1966, 317—324.

[8] О. Микић, *Дело Николе Алексића*, Нови Сад 1974; М. Јовановић, *Стеван Алексић*, Крушевац 1977.

[9] Д. Ј. Поповић, *Срби у Банату до краја осамнаестог века*, Београд 1955, 198—201.

[10] Д. Давидов, *Иконе српских зографа 18. века*, Београд 1977, 33—34 (каталог исте публикације приредила Л. Шелмић).

[11] Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII—XX века*, Нови Сад 1968, 83—91.

[12] J. Biro, *Nagyvárad barok és neoklassikus művészeti emlékei*, Budapest 1932, 51 (о Чешљаревом раду за католичку цркву у Великом Вараду, Орадеа у Румунији).

[13] Д. Медаковић, *Један аутобиографски запис сликара Николе Нешковића*. Трагом српског барока, Београд 1971, 201.

Теодоровић.[14] У Темишвару је прве сликарске поуке добио Константин Данил, учећи код страних сликара од којих се именују извесни Незенталер, Јозеф Бајер и Јозеф Фолк.[15]

Богато уметничко наслеђе имало је свакако утицаја на формирање Саве Петровића, који се у раној младости настанио у Темишвару.

Животни пут Саве Петровића могуће је реконструисати на основу расположивих података из литературе, архивске грађе и познатих и сачуваних радова. Упркос чињеници да је његово име забележено у свим значајнијим прегледима историје српског сликарства XIX века, није му до данас посвећена исцрпнија уметничка биографија, ни одређенија оцена његовог целокупног стваралаштва. Једину заокружену биографију Саве Петровића дао је још 1901. године Иштван Беркеси, вредни истраживач животописа темишварских сликара, и она је послужила као ослонац свим доцнијим приказивачима сликаревог животног пута и сликарске делатности.[16]

И поред тога што се у досадашњој литератури наводило да је Сава Петровић рођен 1794. године у Језвину (Извин) крај Темишвара, мора се нагласити да место и година његовог рођења остају и надаље проблем за себе, јер до сада није пронађена сликарева крштеница која би наведене податке потврдила или оповргла. Подаци о години и месту рођења Саве Петровића садржани су у два другоразредна архивска документа које је пронашао и коментарисао Иштван Беркеси. То су: сликарева умрлица и Матична књига темишварских грађана. У умрлици је записано да је преминули сликар на дан смрти (9. јуни 1857) имао 63 године и да је родом из Базоша у Тамишкој жупанији, а у Матичној књизи наводи се да је новопримљени темишварски грађанин Сава Петровић рођен у Језвину. Комбинацијом података из умрлице и Матичне књиге, Иштван Беркеси је закључио да је Сава Петровић рођен 1794. (1857—63 — 1794) у Језвину, истичући Језвин, а не Базош, за сликарево родно место, јер је оно наведено у Матичној књизи темишварских грађана, за коју је податке највероватније давао Сава Петровић као заинтересована странка.[17] Међутим, има једна појединост која се не сме заобићи у решавању тог проблема и која га још више компликује. Наиме, на портрету из збирке Народног музеја у Зрењанину који је објављен као аутопортрет Саве Петровића налази се запис који гласи: „Ја рожденъ зограф 1796. априла 13.

[14] Л. Шелмић—О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића*, Нови Сад 1978.

[15] П. Васић, Д. Медаковић, В. Поповић, *Константин Данил*, Зрењанин 1961.

[16] I. Berkeszi, *Temesvári Művészek*, Temesvár 1910, 49.

[17] Исто.

намолова септ.: 20. 1815 . . " Како нема много разлога да се сумња у предложену атрибуцију портрета,[18] на основу записа следи закључак да је Сава Петровић рођен 1796. године а не 1794. како је навео Беркеси.

До 1814. године немамо никаквих поузданих вести о Сави Петровићу. Те године он се први пут јавно огласио из Темишвара као претплатник на књиге (тзв. пренумерант"), истичући своје молерско занимање. Чињеница да се 1814. потписивао као „молер" наводи нас на логичну претпоставку да је у раној младости почео да учи сликарски занат, тако да је већ као осамнаестогодишњак стекао право да истиче своју титулу, иако је највероватније још био само сликарски помоћник.[19] Уопште узевши, може се рећи да су године младости Саве Петровића вероватно наликовале почецима већине наших сликара прве половине XIX века, с тим што су биографски подаци за то раздобље обогаћени и једним изузетком, који додуше није документом потврђен. Наиме, у свим досадашњим освртима на биографију Саве Петровића увек се подвлачило да је он био војник у рату против Наполеона и да је као члан Славеносрпске грађанске компаније узео учешћа у борбама аустријске војске код Лајпцига 6. и 7. октобра 1813, у заједничком походу савезника на Париз 16. марта 1814, и најзад у свечаностима поводом повратка цара Франца I у Беч 4. јуна 1814, а то се истиче из разлога што му се приписује израда уљаних слика за заставу исте компаније која је 16. априла 1816. године свечано поклоњена српском Саборном храму у Темишвару.[20]

Поуздано се зна да је Сава Петровић од 1814. па до своје смрти 1857. био темишварски грађанин, да је до 1844. становао у предграђу званом „Фабрика", где су већину становника чинили Срби, поред Румуна и Немаца, и да се тек те године преселио у унутрашњи град, који је био у знатној мери насељен Србима, уз Немце, Мађаре и Цинцаре. Познато је да је у браку са Маријом Сибеслов, с којом иначе није живео у слози, имао три сина: Николу, Павела и Владимира.[21] Иштван Беркеси је утврдио да су сва тројица похађали градску школу у Темишвару, што је и доликовало деци једног солидног грађанина попут Саве Петровића.[22]

Први сачувани радови Саве Петровића потичу из године у којој му је потврђено право грађанства у Темишвару (2. децембар 1815).

---

[18] *Попис сликарских и вајарских дела у музејима и галеријама слика Војводине*, књ. I, Нови Сад 1965, 116, бр. 278.

[19] Н. Симић, *Прилог за хронолошко топографски преглед кретања српских уметника у XIX веку*, Рад војвођанских музеја 7, Нови Сад 1958, 163.

[20] М. Коларић, *Класицизам код Срба (1790—1848)*, књ. I, Београд 1965, 110.

[21] I. Berkeszi, нав. дело.

[22] Исто.

Најслабији је споменути Аутопортрет. Судећи по њему може се закључити да Сава Петровић, учећи у радионици неког, по свој прилици темишварског сликара, није изнео богзна какво знање. Оно је у тренутку сликања Аутопортрета било веома оскудно, и поред неоспорног труда који је уложен да резултат буде већи него што се могло очекивати од сликара почетника. Занимљиво је да портрет приказује млађег црнопутог човека, или боље рећи голобрадог младића с писмом у руци, у грађанском оделу из времена наполеоновских ратова, коме је несумњиво било стало да истакне свој друштвени углед и нагласи да је до њега дошао личним трудом, иако се сликарским послом почео бавити као зограф, попут већине наших сликара конзервативног схватања. Тај је портрет крут и неук у поступку, и да није поузданих података о пореклу на основу којих је изведена предложена атрибуција, тешко би се смео довести у везу са Савом Петровићем, који је на осталим познатим портретима из 1815. године дао доста успела решења. То су два портрета бездинског архимандрита Августина Петровића, у ствари нешто измењене копије старијег портрета исте личности из 1802. године, које је Сава Петровић врло добро урадио, стављајући тежиште на лик портретисаног.[23] Још више су успела решења примењена на недавно откривеним портретима брачног пара Георгијевић де Ападиа из Темишвара, који су релативно вешто насликани, чак толико вешто да се може претпоставити да их је радио са посебним настојањем да задовољи истанчани укус ових угледних представника темишварског српског грађанског круга, будући да је морао знати да ће тако добити да ради портрете и других личности. У исто време ти су портрети и потврда да је Сава Петровић напредовао и сазревао као сликар. Зна се да је ове угледне Темишварце Сава Петровић портретисао крајем 1815. године, јер је на полеђини мушког портрета сачувана латинска сигнатура која гласи: „Pinxit Sabbas Petrovits Anno 815 d-bar 24."[24] Портретисани су приказани у попрсју, окренути сучелице један према другом, у скупоценој грађанској ношњи, скројеној

[23] О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад 1965, 91, бр. 142, 143. (Микићева наводи портрет Августина Петровића из ман. Бездина као сигуран рад С. Петровића под бр. 142, и портрет истог лица под бр. 143 као могући рад С. Петровића. Овај други портрет, сада у Владичанском двору у Вршцу, својина је ман. Војловице. Нестручно је рестауриран тако да је постојећи запис прекривен новим платном. Пре рестаурације из 1953. г. запис је преписан и гласи: „Савва Петровчъ вь Темишварѣ јунна 26. 1815. у ман. Војловицу". (уп.: Документацију Завода за заштиту споменика културе Србије и фототеку Завода за заштиту споменика културе Војводине бр. П8779.))

[24] За идентификацију портретисаних личности дугујем захвалност њиховим потомцима др Теодору Крајтнеру и др Дори Жупановић-Лалошевић, садашњој власници портрета, који су на основу породичне архиве утврдили да су на портретима приказани Деметар Георгијевић де Ападиа и његова супруга. О значају ове породице уп.: S. Borovszky Samu, *Temes Vármegye*, Budapest, стр. 408.

по моди оног времена. Он носи висок оковратник и жабо, а она ампирску хаљину, што је за сликара било од значаја јер је сликајући одећу био у могућности да покаже своју спремност у сликарском тумачењу материјалности тканине и накита, и истовремено истакне високи ранг и друштвено преимућство својих клијената. Опредељујући се за сликање помодне одеће која је у наше крајеве доспела из великих европских центара, као и накита и украсног цвећа, Сава Петровић се већ у младости показао као поборник ликовних начела који ће утирати пут нашем бидермајеру. Оне су му као представнику тек стасалог грађанског друштва, које се задовољавало својим материјалним благостањем, била умногоме ближа и схватљивија од идеологије херојског и рационалистички настројеног класицизма.

Ма колико било скромно сликарско знање Саве Петровића, нема сумње да је као сликар уживао потпору савременика, богатих сугрaђана и угледних црквених достојанственика, јер из 1815. године потиче и портрет темишварског сенатора Франца Мајера, сликан такође у европском тону као и портрети брачног пара Георгијевић де Ападиа. Портрет има репрезентативни карактер, а у истом духу је исписан исцрпан латински текст на полеђини платна: „Sabbas Petrovits pinxit die 28. Octobris 1815. Effigies D. Senatoris Francisci Mayer anno aetatis 40".[25] О сликарским особеностима овог портрета не може се поуздано говорити јер је нестручно рестауриран. Отала је непромењена једино композициона схема за коју је лако утврдити да је настала по узору на парадне портрете XVIII века, који су Сави Петровићу били ослонац и у каснијем портретском раду.

Упркос томе што до сада није откривено више портретских радова из раних година стваралаштва Саве Петровића, а сва је прилика да је њихов број далеко већи од познатог, слободно се може рећи да је већ 1815. године био познат као сликар. Када то кажемо мислимо пре свега на напред споменуту заставу Славеносербске компаније коју је наручило богато темишварско грађанство на челу са Терезијом Маленицом од Стаморе.[26] Мада на обема композицијама ове богато украшене „хорутве" нема сигнатуре, сасвим је исправна атрибуција Миодрага Коларића, јер по стилу одговарају ондашњим изражајним могућностима Саве Петровића. На једној страни заставе насликана је икона Вазнесења Господњег, као спомен храмовне славе темишварске Саборне цркве, а на другој темишварски грб са два ратника који газе по знацима некадашње турске војне силе. Повише тог грба је

[25] I. Berkeszi, нав. дело; I. Frunzetti, *Pictori Banateni din secolul al XIX-lea*, ed. Studii de Arta, Bukuresti 1957, 39, сл. 18.

[26] С. Костић, *Застава славеносрпске грађанске компаније темишварске из 1816*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. V св. 1, Нови Сад 1932, 96—99, са сл.

представљен аустријски грб са двоглавим црним орлом, краљевском круном и анђео у лету, испод је постоље са натписом „Роду и обштеству", док се са стране дижу два стуба са грбовима појединих аустријских покрајина.[27] Поред описаних слика са заставе, Сава Петровић је за темишварску Саборну цркву насликао велику храмовну икону на којој је скоро до детаља поновио композицију Вазнесења, не пропустивши да се потпише на себи својствен начин: „Сава Петрович изобразил . . . 1817."[28]

Још је први Петровићев биограф, мађарски историчар Иштван Беркеси, запазио да се он редовно потписивао на својим радовима, и то не само на почетку каријере него и касније када је постао познатији. У том погледу он је био врло ревностан. Узмимо за пример икону Крунисања Богородице, из српске цркве у Темишвар — Фабрици, на чијој се полеђини налазе сигнатура и дугачки запис о ктитору који безмало испуњавају целу површину платна: „Семѫ изображенїѫ ктитор бысътгдаръ Геѡргїй Предович житель Фабрики предградїа темишварскагѡ ѡт оусердїѧ приложи храмѫ Стагѡ Геѡргїа за воспоминанїя вѣчное лѣта 1817. мца новемрия 28.: Савва Петровичъ живописацъ и гражданинъ Темишвара." Икона је релативно добро очувана и према томе доступна за испитивање начина рада Саве Петровића у области иконописа. Већ на први поглд пада у очи зависност њеног композиционог устројства од графичких предложака, што нас истовремно упућује на закључак да Сава Птровић, као и већина српских иконописаца, није био способан да се самостално ухвати укоштац са проблемима композиције и створи властити иконописни манир. И поред тога што се види да је овладао основним законима постављања фигуре у односу на позадину и простор, јасно је да се битни елементи његове сликарске оспособљености као „компонисте" не могу одвојити од дубоко укорењене праксе српских иконописаца да понављају туђе предлошке и варирају графичке прилоге илустрованих библија. Поред тога, већ на примеру ове иконе може се констатовати Петровићева зависност од богатог наслеђа српског иконописа с краја XVIII и почетка XIX века, и то не само у погледу примене типизираних иконографских образаца него и прихватања узнемирене и драматичне атмосфере, карактеристичне за познобарокно сликарство. Барокно обележје ове иконе испољава се у неоспорној теолошкој учености, или боље рећи обавештености, показаној у одбиру сцена илустрованих у медаљонима око централне композиције која приказује Крунисање Богородице са збором анђела, на челу са арханђелом Михаилом. На

[27] Исто.

[28] На ову икону упозорио нас је др М. Јовановић, доцент Филозофског факултета у Београду.

дванаест медаљона приказане су следеће теме: Гостољубље Аврамово, Благовести Захарији, Рођење Христово, св. Илија, св. Георгије, Данил у пећини, Вазнесење, Крштење, Благовести, Жртва Аврамова и Агара показује источник. Ова последња, означена на медаљону као „Анђео показа источник", илуструје причу о Агори и Исмаилу у пустињи, и једна је од ретких представа из старозаветног циклуса о Авраму. У стручној литератури истакнута је њена повезаност са барокним теолошким програмом српског сликарства и графике XVIII века и њена изузетност у српској уметности овог времена. Она је приказана, како је примећено, свега још два пута: на бакрорезу св. арханђела Михаила који је 1758. резао Захарија Орфелин, и на икони у парапету иконостаса манастира Бездана, последњем делу Јакова Орфелина из 1802. године.[29] У стилском погледу, ова икона упућује на претпоставку да је печат Петровићевом иконописном сликарству дао Арсеније Теодоровић, неоспорни узор већини српских сликара који су уметнички стасавали у првим деценијама XIX века. Леп пример који иде у прилог том мишљењу је икона Крунисања Богородице, сада у приватном власништву у Београду, која се приписује Сави Петровићу.[30] Није потписана и датирана, али будући да у доброј мери показује утицаје сликарства Арсенија Теодоровића, претпостављамо да је сликана у времену око 1820. године, када је Арсеније Теодоровић уз Павела Бурковића уживао велики углед у региону у којем је радио Сава Петровић. Подсећање на сликарство Арсенија Теодоровића остаће трајна компонента Петровићевог иконописа и у познијем периоду стваралаштва, тако да је неизбежно питање могућности његовог учења код овог нашег плодног иконописца и портретисте. Истини за вољу, ваља подвући да је било прилика за успостављање везе са Теодоровићем, лично или са његовим сликарством, јер је Теодоровић радио за већи број цркава на територији Темишварске епархије и уживао заштиту рационалистички расположеног темишварског епископа Стефана Авакумовића, којег је и портретисао, али на жалост о томе нема поузданијих доказа од ликовне сродности њихових радова. Једино нас она учвршћује у уверењу да је Сава Петровић био упућен на поуке Арсенија Теодоровића, чије је радове имао прилике да упозна на завичајном тлу, да их проучава и из њих црпи подстицаје за сопствена ликовна остварења.[31]

---

[29] М. Јовановић, *Иконостас манастира Бездина*, Зборник за ликовне уметности МС 6, Нови Сад 1970, 123.

[30] *Класицизам код Срба*, књ. VII, Београд 1967, 146 (икона је евидентирана као власништво срп. цркве у Темишвар-Фабрици).

[31] О радовима А. Теодоровића у црквама Темишварске епархије уп.: Л. Шелмић, *Црквено сликарство Арсенија Теодоровића*. Дело Арсенија Теодоровића, Нови Сад 1977.

У време када је Арсеније Теодоровић био у зениту своје сликарске каријере, Сава Петровић је већ имао већи број остварених радова. Не треба заборавити да је 1817. године израдио портрет ученог калуђера, писца и сликара аматера Јоаникија Милковића, игумана манастира Војловице, који се и поред нестручних рестаурација у наше доба може сматрати веома квалитетним радом.[32] Крупно и кошчато лице Јаоникија Милковића снажно је обликовано палетом хладних зелених и сивих тонова која доследно следи наглашену линију цртежа и доприноси реалистичкој концепцији портрета. Као и већина сигурно утврђених Петровићевих портрета, и овај је имао запис на полеђини (прекривен је новим платном) из којег сазнајемо да је портрет израђен почетком 1817. године у Темишвару. Изгледа да је 1817. године Петровићев рад наишао на опште одобравање и да су му послови добро кренули, јер је све више био тражен као портретиста и као иконописац. Из исте године потиче и портрет непознате старије жене, сада у збирци Обласног музеја Баната у Темишвару, потписан на полеђини Петровићевом уобичајеном сигнатуром: „Изобразилъ Савва Петровичъ въ Темишваръ 817. јануара 16.", који по својим сликарским квалитетима не заслужује већу пажњу[33], и портрет Петра Исалка из Наћфале, недавно откупљен за збирку Галерије Матице српске, који на полеђини има запис из којег се види да га је Сава Петровић сликао 1817. године и обновио 1838: „за вечно воспоминание и братску љубав".[34] Тај се портрет већим стилским јединством од претходног пре свега, због тога што је проведен карактеристичан класицистички поступак истицања физиономије у први план. Осим тога он упозорава на осетан напредак у савладавању проблема композиције, што се очитује у складнијем повезивању лика са одећом и позадином. Карактеризација наметљивог лика сасвим је уверљива иако се чини да је глава портретисаног несразмерно постављена у односу на неутралну позадину тамнозелене боје. Разлог је вероватно тај што је модел деловао сугестивно на сликара па је он сву пажњу посветио најважнијем делу портрета, лицу, од којег одвраћају пажњу једино велика сребрнаста метална дугмад, сликарски примерно обрађена. Очито је

[32] Портрет је власништво ман. Војловице. Сада се налази у Епископском двору у Вршцу. Приликом рестаурације новим платном је покривен запис на полеђини који, стога, цитирамо на основу документације Завода за заштиту споменика културе Србије: „Изобразилъ Савва Петровичъ въ Темишваръ 1817, феб. 21". Фотографија портрета чува се у фототеци Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине под бр. П — 8681, али личност портретисаног није идентификована. Уп.: В. Петровић, *Сава Петровић*, Енциклопедија СХС, III, Загреб 1928, 457; М. Коларић, нав. дело, 111.

[33] За податке о овом портрету захвална сам др Миодрагу Јовановићу који ми је уступио фотографију истог.

[34] Портрет је рестаурирао у Вршцу Карло Направник, око 1955. године, те се запис на полеђини врло тешко чита.

овим портретом уметник желео да докаже како уме да постигне сличност и дочара сугестивну физиономију свог модела, и то искључиво поступком класичне моделације окером са руменим акцентима и зеленоплавим рефлексима у сенкама.

Захваљујући записима које скоро редовно срећемо на сликама Саве Петровића, особито на портретима, где је уз своју сигнатуру сликар исписивао и биографију свог клијента, могу се извући поуке о његовој запослености и закључити да је био обасипан поруџбинама до те мере да је из свог атељеа просечно испоручивао по један портретски рад месечно. Уз сликање икона и портрета бавио се и рестаураторским пословима: обнављао је старе архијерске портрете XVIII века и израђивао њихове копије, махом за потребе декорисања манастирских конака. Из 1818. године потиче копија портрета темишварског епископа Софронија Кириловића, израђена за манастир Бездан, са уметниковом латинском сигнатуром која гласи: „Recopiavit S. Petrovits Anno 1818".[35] Израдом копија Сава Петровић се бавио вероватно и из разлога што је у процесу прилагођавања туђим узорима проширивао своје скромно сликарско знање.

Радови остварени у првим годинама самосталне уметничке делатности у Темишвару изгледа да су подигли углед Сави Петровићу до те мере да је могао да рачуна на добијање већих послова у области црквеног сликарства. Већ крајем марта 1819. године он је имао одобрен уговор за сликање православне цркве у Мехали крај Темишвара. Из необјављене архивске грађе, која се односи на рад Конзисторије Темишварске епархије, сазнајемо да је Сава Петровић уговорио своту од 10.000 за тај посао на којем је могао да му позавиди и какав сликар од реномеа, и да је 20. марта наведене године темишварска Конзисторија дозволила да се започне са сликањем у махалској цркви пошто је црквена општина до тада сакупила 9.000 форинти.[36]

Већ наведена цифра од 10.000 форинти упозорава да је пред Савом Петровићем била крупна обавеза, коју је он као сликар почетник озбиљно схватио, израдивши детаљан нацрт с предрачуном за сликање иконостаса и „прочия вещчи церкве Махалске" који су једногласно прихватили Конзисторија и богата црквена општина у Мехали.[37] На жалост, уговор и предрачун нису сачувани. О доброј плаћености уговореног посла говори и податак да је Петровићев старији савременик, и у оно време најцењенији црквени сликар код Срба, Арсеније Теодоровић 1817. добио за сликање у Саборној цркви у Будиму 9.000

[35] О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 69, бр. 87.
[36] Фонд Темишварске епархије, 28. 174, 43 но=57.
[37] Исто.

форинти уз обавезу да наслика иконе на иконостасу и композиције на зидовима храма и истовремено подмири трошкове позлатара.[38]

Из записа на врху иконостаса цркве св. Николе у Мехали сазнајемо да је Сава Петровић имао сарадника, мало познатог темишварског сликара и позлатара Емануила Антоновића, који је обавио позлатарске радове. Из записа се, осим тога, може закључити да су њих двојица радили више од годину и по дана на украшавању махалског храма: „Зачесја моловати 1819: лета 1. майа и окончасја 1820. декемврйа 23. Савва Петровичъ образописец и граждан. Темишварски. Манил Антоновичъ златар."[39]

Иконостас припада типу високих олтарских преграда. Састоји се од укупно 51 иконе распоређене у три зоне. У првој зони су иконе на дверима, парапетне и престоне иконе, са две иконе изнад бочних двери. У другој зони су илустроване сцене из Христовог и Богородичиног живота, док су изнад њих насликани ликови апостола, приказани по западњачком обичају у целој фигури са одговарајућим атрибутима. Од значаја је да њих Сава Петровић слика у парадном ставу и класичној античкој одећи са мирно изведеним драпирањем, док је фигуре које учествују у сценама из Христовог и Богородичиног живота представио у барокизираном, динамичном покрету. Иконостас се завршава уобичајеним крстом Христовог распећа и фигурама Богородице и Јована Богослава, и са дванаест медаљона са попрсјима пророка. На централној икони, која обухвата оба појаса друге зоне, насликана је Тајна вечера, као сажети израз религиозног и дидактичког размишљања о Христовом страдању, и то вероватно из разлога што су медаљони са сценама Христових мука изостали на овом иконостасу.[40]

Мада се пре могу изрећи замерке него похвале о сликарским резултатима Петровићевог рада на овом иконостасу, иконе тог иконостаса вредне су пажње јер остају као потврда његових сликарских могућности као иконописца уопште, а не само у том часу у којем су стваране. Не треба сумњати да су у разради тематске садржине и њеног распореда на иконостасу учествовали Петровићеви послодавци, махалски парох Софроније Вујатовић и темишварски протопрезвитер Василије Георгијевић, као и остали чланови темишварске Конзисторије, јер је њихова имена сликар исписао у напред споменутом запису.[41] Њиховом заслугом је илустрован уобичајени репертоар тема,

---

[38] Л. Шелмић, нав. дело, 25.

[39] Препис записа са махалског иконостаса уступила ми је колегиница Вукосава Поповић, на чему најлепше захваљујем.

[40] Распоред икона на овом иконостасу приказан је у техничком цртежу, у публикацији: *Класицизам код Срба*, књ. VI, Београд 1967, 124.

[41] Уп.: напомену бр. 39.

и распоређен према утврђеном распореду иконографске садржине српских иконостаса високог типа. Није искључиво да је сугестија наручилаца била пресудна у одбиру теме приказане на централној икони, где је уместо очекиваног Крунисања Богородице или Свете Тројице илустрована Тајна вечера, која се иначе слика изнад царских двери а не на најистакнутијем пољу иконостаса.[42] Прихватајући се сликања те монументалне композиције, Сава Петровић је за узор одабрао Чешљареву зидну слику у кикиндској цркви, коју је доста слободно копирао. Међутим, иако се својски трудио да избегне сличност са сликом која му је служила за узор, он није успео да изнађе самостално формално решење. Ништа више оригиналности није показао ни на осталим иконама. Изузев престоних икона, све остале су сликане под видним утицајем иконописа Арсенија Теодоровића, чије типизиране ликове препознајемо на иконама апостола и пророка, као и иконографска решења у сценама из живота Христа и Богородице. Више самосвојности Сава Петровић је показао сликајући престоне иконе, нарочито св. Николе и св. Јована, где је посебну пажњу посветио пределу у другом плану, иза светитељских фигура, који је решавао као декоративне позадине са уситњеним грађевинама као кулисама. Иако је сасвим извесно да је те мале пејзажне партије преузимао са графичких западноевропских илустрација које су му служиле као предлошци, треба нагласити да је на њима посебно инсистирао, водећи рачуна да им да пастуознију густину сликаног слоја и богатије колористичке односе. Штавише, може се закључити да су ти мали пејзажи, као што је онај на икони св. Николе на иконостасу цркве у Мехали, толико типични за иконопис Саве Петровића да се могу у неку руку поистоветити са његовим потписом. У карактеристике његовог стила убраја се и контрастни колорит, са превагом жуте над плавом и црвеном, који је у духу тада владајућих класицистичких норми подређен цртежу. Уопште узев, лабав и недисциплинован цртеж присутан је и у каснијим Петровићевим радовима у којима нема знакова напретка у том погледу. Напротив, неспретност и некоректност у цртању и приказивању покрета у простору срећемо готово на свим његовим познатим иконописним радовима, што је и разумљиво, јер је он био сликар непотпуне сликарске спреме. Ако пак треба издвојити оно што даје посебну драж његовом иконопису, онда су то управо ти декоративно сликани предели, јер нам га представљају као сликара раног грађанског друштва, које је посебно ценило пејзаж као сликарски жанр, тражећи у њему пре свега живописност и љупкост.

---

[42] Тајна вечера, као централна икона, представљена је на иконостасу XVIII века у манастиру Пакри, који се приписује Василију Остојићу.

Рад Саве Петровића у цркви св. Николе у Мехали вредан је пажње и због броја остварених икона на иконостасу, троновима, певницама и славолуку који одваја лађу цркве од припрате. Само на иконостасу, као што смо већ напоменули, има их преко педесет, а то је већ довољан број да испуни једногодишњу делатност и искуснијег сликара него што је био Сава Петровић. Када је реч о раду Саве Петровића у махалској цркви, треба подсетити да је за њега добио 10.000. форинти, што је представљало замашну своту новца за оно доба. На основу сазнања о висини хонорара исплаћеног Сави Петровићу и његовом сараднику, Емануилу Антоновићу, за послове обављене у тој цркви, намеће се као логичан закључак да су њих двојица сликали композиције са илустрацијама седам Дела милосрђа, по Матејевом Јеванђељу, које покривају свод храма. Мада за коначно разрешење атрибуције тих зидних слика немамо довољно елемената, сматрамо да се пре могу приписати Сави Петровићу и његовом сараднику него Николи Алексићу, који је наведен у стручној литератури као могући аутор,[43] и то пре свега зато што се израда плафонских композиција датује у време сликања иконостаса. За одређивање времена настанка тих скоро уништених зидних слика од прворазредног су значаја два податка. Први је садржан у тврђењу Слободана Костића, писца првог прилога за монографију српске православне парохије у Мехали, да је „моловање храма" обављено 1819. године, а други у споменутом запису на иконостасу у којем се истиче не само сликање иконостаса већ и украшивање целог храма св. Николе: „Божіею помощю ѵзобразися храмъ сей Стаго Николая во время Благополучнаго цара Француа..."[44] На жалост, стилско поређење зидних слика са иконама на иконостасу неизводљиво је због веома лошег стања њихове очуваности. У сваком случају може се рећи да их је радио сликар који није био упућен у тајне технике сликања на зиду. Примећено је да се међу оштећеним композицијама најбоље разазнаје Посета заточеницима у тамници, на јужној страни другог травеја, која као и остале композиције из циклуса Дела хришћанског милосрђа може да се веже за графичке предлошке по којима су илустровани исти стихови Јеванђеља по Матеју на таваници цркве св. Николе у Вршцу.[45]

И поред тога што се данас на рачун остварених резултата Саве Петровића у мехалском храму морају упутити речи доста оштре кри-

[43] М. Јовановић, *Иконографија сликарства у банатским црквама XVIII и XIX века*, Радови симпозијума о српско (југословенско)-румунским односима, Панчево 1971, 167.

[44] Запис на иконостасу и чланак: С. Костић, *Звона православне српске цркве у Темишвару-Махали*. Прилог монографији православне српске парохије Махалске, Темишвар 1924, 1—2.

[45] Као и нап. бр. 43.

тике, изгледа да је захваљујући тим радовима стекао поверење утицајних личности темишварске Конзисторије, јер се само тако може објаснити његова ангажованост на пољу црквеног сликарства око 1820. године. Колико је нама познато, он је 1820. сликао још један иконостас. То је иконостас српске цркве у Батањи, северозападно од Арада, који је у новијој литератури погрешно датован у 1822. годину. Нешто касније, 1822. године, сликао је иконостас румунске цркве у Малом Сенмиклошу, такође крај Арада. Због предузетих послова за ту цркву у околини Арада, он се на краће време и настанио у том граду, одакле се 1822. и 1823. јавио као претплатник на књиге, титулишући се као „живописац" и „молер".[46]

Иконостас цркве у Батањи, српско-мађарско-румунском насељу, у некадашњој Чанадској жупанији, убраја се у значајније познате радове Саве Петровића. Иако је још 1901. Иштван Беркеси први скренуо пажњу на иконостас батањске цркве, упозоравајући да га је 1820. сликао Сава Петровић и 1880. године обнављао Душан Алексић, он до сада није привукао пажњу истраживача српске уметности новијег доба.[47] Штавише, појединци су усвојили податак Мате Косовца да је иконостас насликан 1822. године,[48] истичући га у хронолошком редоследу одмах иза иконостаса у Махали. Међутим, са пуно разлога треба прихватити наводе Иштвана Беркесија о 1820. години као години сликања иконостаса, јер се на престоној икони св. Николе налази овај до сада нерегистровани запис сликара који гласи: „Божіею помощію изобразилъ Савва Петровичъ. Гражданинъ Темишварскій у летѣ 1820."[49] Почетак Петровићевог рада за батањску цркву не може се, барем за сада, утврдити јер још није доступна архива ондашње Арадске епархије, под чијом је конзисторијалном јурисдикцијом била српскоправославна црквена општина у Батањи у време сликања иконостаса, али је сасвим извесно да је за обе цркве, батањску и махалску, радио паралелно.

Иако је батањски иконостас претрпео више обнова, од којих је најзначајнија она из 1880. године, поверена Душану Алексићу из Арада,[50] ипак, и по иконографским и стилским особеностима, он представља типичан рад Саве Петровића. Душан Алексић је, како стоји у архивској грађи која се чува у црквеној општини у Батањи, изнова позлатио иконостас, две певнице, престоле, и израдио зидну слику у

[46] Н. Симић, нав. дело, 163, 164.
[47] I. Berkeszi, нав. дело.
[48] В. Ристић, М. Јовановић, Н. Кусовац, *Јован Поповић и његови савременици у српском сликарству*, Опово 1970, 18.
[49] Обраду иконостаса извршила сам у лето 1980. године уз сагласност надлежних црквених власти и Сентандрејског одбора САНУ.
[50] Писмо Ивана Алексића епископском секретару др Зупковићу, објављено у наведеној књизи И. Беркесија и архив црквене општине у Батањи.

своду над солејом, затим поново насликао иконе Богородице са Христом и Неопалиме купине за Богородичин престо, икону св. Јована Златоустог за архијерејски престо, а све остале иконе Саве Петровића на иконостасу „опрао и лакирао а које и наново измалао".[51] Осим тога, он је сликао зидне слике на сводовима и западном зиду храма и своду припрате и осам икона за целивање.[52] Његове радове на иконостасу лако је разлучити од Петровићевих, јер је као савестан уметник поступио врло исправно: поштовао је дело свога претходника и приступао досликавању само у случају кад је то стварно било потребно. На иконама које је изнова израдио оставио је свој потпис, као на иконама изнад споредних двери. Његова сигнатура сачувана је у потпуности на икони Жртве Аврамове и гласи: „Сликао Душан Алексић житељ Арадски, Г. 1880."[53]

Садржај батањског иконостаса је следећи. Ред престоних икона: св. Никола, Богородица са Христом, Исус Христос, св. Јован. У соклу: Повратак Агриковог сина (рад Душана Алексића), Сусрет Марије и Јелисавете, Христос и Самарјанка, Усековање главе св. Јована (рад Душана Алексића). На царским дверима: Благовести (драстично премазане од непознатог сликара аматера који је осликао и бочне зидове храма без икаквог уметничког осећања). На северним дверима: св. Арханђел Михаило. На јужним дверима: св. Арханђел Рафаило. Изнад северних двери: Жртва Аврамова (сигниран рад Душана Алексића). Изнад јужних двери: Тајна вечера (сигниран рад Душана Алексића). У другој зони иконостаса формирана су два појаса икона са сценама из Христовог и Богородичиног живота (Успење Богородице, Васкрсење, Силазак св. Духа, Вазнесење, Рођење, Крштење, Улазак у Јерусалим, Ваведење, Благовести, Обрезивање, Преображење). Све иконе изузев Благовести које је сликао Душан Алексић, су радови Саве Петровића. У централном тракту друге зоне смештене су две велике иконе. У првом појасу је Рођење Богородице, у другом св. Тројица. У трећој зони су дванаест медаљона са попрсним ликовима пророка, смештени уз тријумфални лук испод икона са илустрацијама дванаест сцена из циклуса Христових мука, затим иконе Богородице и св. Јована Богослова, лево и десно уз крст Христовог распећа (крст је сликао Душан Алексић).

Изложени репертоар тема показује да је целокупан теолошки садржај иконостаса усмерен ка Богородици и Христу, као главним протагонистима трагичне визије Христовог страдања. Иконографска

[51] Допис Душана Алексића од 18. децембра 1880. представницима црквене општине у Батањи (Архив црквене општине у Батањи).

[52] Радови Душана Алексића пописани су приликом обраде иконостаса.

[53] Истоветна сигнатура, али веома оштећена, налази се и на икони „Тајна вечера", изнад јужних двери.

посебност овог иконостаса садржана је у његовом централном тракту, где је на истакнутом месту илустровано Рођење Богородице, очигледно копирано са западноевропског графичког предлошка.

Поређењем батањског иконостаса са махалским долази се до закључка да је Сава Петровић у оквиру својих могућности настојао да избегне дословно понављање композиционих решења, па чак и да утиче на измену редоследа приказаних јеванђеоских тема. Међутим, на том моменту не би се требало посебно задржавати, пре свега због тога што је добро познато да је иконографски садржај исто толико израз воље наручилаца колико и уметникових креација. Не задржавајући се на коментару иконографског садржаја иконостаса, скренућемо пажњу на просечност сликарског поступка примењеног на батањским иконама, тј. на жалостан податак да у њему нема ничег што би макар наговестило осетнији напредак у односу на резултате уочене на махалском иконостасу.

За делатност Саве Петровића у области црквеног сликарства значајна је 1822. година, јер се за њу везује израда још једног иконостаса. То је иконостас православне румунске цркве у Малом Сенмиклошу.[54] За тај нерегистровани иконостас Саве Петровића сазнали смо из необјављене грађе о раду Темишварске епархије која се чува у Архиву Војводине у Сремским Карловцима. Из објективних разлога нисмо били у могућности да теренским истраживањима проверимо тај архивски податак, али према добијеним обавештењима знамо да је иконостас у румунској цркви у Киш-Сент-Миклошу заиста радио Сава Петровић и да је углавном добро очуван.[55] Као путоказ за предстојећа истраживања у тој румунској цркви, која се данас налази у југоисточној четврти Арада званој Sinnikolaul Mic, навешћемо да се у споменутом фонду Темишварске епархије налази драгоцени документат из којег се види да је 23. марта 1822. на молбу липовског протопрезвитера Василија Карачонија, Конзисторија одобрила склапање уговора за сликање иконостаса, сачињеног између сликара Саве Петровића и црквене општине у Малом Сентмиклошу (*Kis-St. Miklosu*), као и то да је за сликање иконостаса издвојен износ од 3.000 форинти.[56]

И следеће, 1823. године спомиње се име Саве Петровића у фонду Темишварске епархије, и то у вези са његовим пословима за манастир Бездин. Из уговора склопљеног између братства манастира, на иницијативу игумана Аугустина Петровића, и сликара Саве Петровића, који је Конзисторија одобрила 17. маја те године, сазнајемо за његове

[54] Мали Сенмиклош или румунски *Sinnikolaul Mic* сада је само једна од четврти Арада. Налази се на југоисточној страни града.

[55] За податке о садашњем стању овог неиспитаног иконостаса Саве Петровића захвална сам г. Драгутину Остојићу, проти арадском.

[56] Фонд Темишварске епархије, 28. 177, 16, но=16.

радове у новоподигнутим манастирским ћелијама. По уговору, он је тамо радио три зидне слике, али и чисто молерске послове: бојадисање врата, кревета и пећи, и за све то био награђен износом од 740 форинти.[57]

Приликом набрајања Петровићевих већих послова мора се споменути да је 1828. године радио у православној цркви у Парацу, јужно од Темишвара, где је у сарадњи са Емануилом Антоновићем, с којим је сарађивао и у махалској цркви — обнављао иконостас. Из Летописа православне парохије у Парацу, на који нас је упозорила колегиница Вукосава Поповић, сазнајемо да је Сави Петровићу поверено обнављање икона у првој зони иконостаса, а Емануилу Антоновићу икона на бочним дверима и иконе у другој зони.[58] Да су подаци које нам пружа Летопис ове, оновремено, уједињене српско-румунске православне парохије, ван сумње потврђује садашње стање иконостаса на којем се лако могу познати радови Саве Петровића: четири престоне иконе, царске двери и две иконе у парапету. По поставци фигура, драпирању одела, обради инкарната и сликању предела, дакле по целокупној ликовној концепцији, набројане иконе се до те мере уклапају у серију сигурних Петровићевих радова да нас наводе на закључак да није реч о уобичајеној обнови, како стоји у Летопису, већ о изради нових икона које су замениле старије из XVIII века.[59]

Не само овај иконостас него и поуке које извлачимо из Петровићеве потање активности, уверавају нас да су његове реставраторске способности биле на цени код савременика исто толико колико и његова умешност у изради копија, било да је у питању портрет или икона. Штавише, данас се поуздано може тврдити да се он најсигурније осећао сликајући копије. То потврђују његови сигнирани радови из 1828. и 1829. године: портрет грофа Георгија Фекете од Галанта[60] и две велике иконе на платну са композицијом Распећа Христовог. Што се тиче ових икона, није тешко утврдити да су копиране по чувеној слици Антониса Ван Дајка. Као што је познато, Ван Дајково Распеће су копирали скоро сви српски сликари на почетку академских студија, и то у оквиру наставног плана на Академији, као „елементарну вежбу из цртања и моделације нагог мушког тела".[61] Но, како Сава Петровић није био чак ни полазник бечке сликарске Академије, мало је вероватно да је приступио изради ових копија у циљу продубљивања до тада стеченог сликарског знања и оплемењивања својих изражајних

[57] Фонд Темишварске епархије, 28. 178, 84, но. 120. — За превод оригиналног документа са латинског дугујем захвалност проф. Божи Куманову.

[58] Летопис цркве у Парацу (Parta), како нас је упозорила В. Поповић, налази се сада у румунској парохији.

[59] Исто.

[60] *Класицизам код Срба*, књ. VII, Београд 1967, 142.

[61] Н. Кусовац, *Јован Поповић*, Опово 1971, 52.

могућности. Захваљујући записима на самим копијама, знамо да је обе сликао по поруџбини. Копију израђену 22. јула 1828. поклонио је 1830. новопостављени темишварски епископ и дотадашњи дугогодишњи администратор арадске епархије Јосиф Путник капели Арадске жупаније, као свој лични дар.[62] Нисмо је видели, али из описа Иштвана Беркесија можемо претпоставити да је и по величини и изгледу идентична са копијом коју је 1829. године наручио Јустин Јовановић за манастир Бездин, где се и сада налази.[63] Иштван Беркеси је упозорио и на податак да је Сава Петровић копирао са бакрореза портрете аустроугарског цара Франца I, истичући да су му позната два таква портрета: један у Јужномађарском музеју (данашњи Обласни музеј Банат у Темишвару), израђен по поруџбини Србина Атанасија Вукана, када је 1827. био именован за градског архивара у Темишвару, и други, знатно слабијег квалитета, у предворју темишварског владичанског двора.[64]

О угледу Саве Петровића као портретисте представника високе црквене хијерархије доста нам говоре портрети темишварског епископа Јосифа Путника. У стручној литератури је евидентирано више Путникових портрета са сигнатуром Саве Петровића, из 1829, 1830. и 1831. године.[65] На првом месту то је свечани портрет, сликан по званичној наруџбини, по узору на парадни портрет епископа Вићентија Јовановића Видака из друге половине XVIII века. О настанку тог портрета, који нам је познат једино са реплике сачуване у једној приватној колекцији,[66] остало је трага у архивској грађи из које се види да је епископ Путник наручио свој портрет од Саве Петровића, али је изненада умро тако да му није испоручен, и што је још значајније, да је био „изображен на подобие портрета Блаженопочившего Видака".[67] Из истог извора се сазнаје да је сликар 1835. године тражио да му из масе почившег епископа изда новац, јер је остао неисплаћен иако је завршио портрет епископов и Распеће за капелу Арадске жупаније.[68] Насупрот овом портрету — компонованом у фигури до бедара и свечаном орнату, са свом пратећом барокном стафажом,

[62] I. Berkeszi, нав. дело. На полеђини иконе је сигнатура која гласи: „Temesvar, jul 22. 1828. Sabbas Petrovits pinxit".

[63] Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*, Споменик САН. Одељење друштвених наука, н. с. 1, Београд 1959, 7; *Класицизам код Срба*, књ. VII, 146.

[64] I. Berkeszi, нав. дело.

[65] *Класицизам код Срба*, књ. VII, 142—143.

[66] Збирка А. Милатовића у Београду. Портрет из ове збирке потпуно је идентичан са портретом Јосифа Путника из Темишвар-Махале, објављен у публикацији *Класицизам код Срба*, књ. VII, 142 (фотографија истог портрета чува се у фототеци Народног музеја у Зрењанину: УФ. бр. 277).

[67] *Класицизам код Срба*, књ. III, Београд 1966, 240—242.

[68] Исто.

преузетом са Видаковог портрета из епископске резиденције у Темишвару — којем је сликар као добар кописта успео да утисне дух барокне монументалности предоченог узора, стоје остали познати Путникови ликови рађени за декорисање манастирских конака. Има их неколико и сви на полеђини имају сигнатуру са тачним датумом израде. Већ на први поглед се може закључити да су рађени под утицајем портретских остварења Арсенија Теодоровића и Павела Бурковића. Утицај овог другог огледа се у примени карактеристичних композиционих схема асиметрично постављеног попрсја са истуреном рамењачом, али је примаран начин обраде инкарната и материје, очито веома близак начину рада Арсенија Теодоровића. Утицај обојице сликара огледа се пре свега у средњем формату који одговара попрсном портрету, иначе радо коришћеном у доба класицизма, и начину обраде сликане материје доста тврдим цртачким поступком, саображеним типичној класицистичкој моделацији светлим окером и топлом руменом бојом са сивоплавим сенчењима. Иако остављају утисак занатски схваћених радова, сви ти службени портрети епископа Јосифа Путника показују да њихов сликар није остао по страни од савремених стилских кретања позноклацицистичког сликарства. Мање-више сви су подударни у композицији, пози портретисаног и обради његовог лика уоквиреног проседом косом и брадом са тек овлаш наглашеним брковима, као и у декоративном орнаментисању сиве архијерејске одежде украшене црвеним појасом и поставом исте боје.

Готово је идентичан са Путниковим портретима портрет Нестора Јовановића, арадског епископа. Овај непубликовани портрет из епископске резиденције у Араду, са записом из 1830. године, без сумње се може поредити са портретом Јосифа Путника који је Сава Петровић израдио 1829. године за манастир Бездин.[69] Стилске паралеле између ова два портрета учвршћују нас у уверењу да је портрет Нестора Јовановића сликао Сава Петровић, одмах по његовом устоличењу за арадског епископа. Када се има у виду да је Нестор Јовановић, пре избора за епископа, био бездински архимандрит, приписивање његовог портрета Сави Петровићу чини се још уверљивијим. Композиција овог портрета држи се схеме примењене на поменутом Путниковом портрету из манастира Бездина. Исто се може рећи и за регистар употребљених боја за исликавање ружичастог инкарната и атласне епископске одеће, што такође иде у прилог предложеној атрибуцији. Сличних је квалитета портрет Георгија Пандуровића, сликан 1830. године, са накнадно исписаним текстом на лицу платна: „Геѡргїй Пандьровичъ Перохъ Клапійски и Наместникъ Прѡт. Темишварска-

[69] Л. Мирковић, нав. дело, 8; *Класицизам код Срба*, књ. VII, 142.

гω." и записом на старом слепом оквиру: „Сей портре ест Геωргиа Пондуровича Пароха Сент-Андрашкогъ лѣта 1830. мца майа 12 дно измалано."[70]

На основу ових портрета може се донети закључак да је Сава Петровић око 1830. године добијао поруџбине углавном из разлога што у Темишвару и околини није имао озбиљнијег супарника међу једновременим сликарима. Арсеније Теодоровић је умро 1826. године у Новом Саду, Павел Бурковић се био отиснуо на далеки пут који га је 1830. одвео до Одесе, млади Константин Данил тек је бележио прве сликарске успехе у Панчеву, а Никола Алексић је студирао у Бечу, одакле је 1833. отпутовао у Италију ради даљег усавршавања. Међутим, укључивање Константина Данила и Николе Алексића у уметничке послове у Банату, које је убрзо уследило, било је више него погубно за Саву Петровића, будући да је после 1830. његова уметничка каријера била такорећи завршена: после 1830. нагло је кренула низлазном линијом. Како невоља обично сустиже невољу, на пословне неуспехе надовезали су се и породични проблеми и размирице са неверном супругом Маријом, које се умало нису завршиле разводом.[71] Може се тврдити да је 1833. године његова активност била заустављена а каријера иконописца запечаћена, и поред тога што је и надаље трагао за већим пословима за потребе цркве, које поред свих својих настојања није успевао да добије. О перипетијама које је имао са црквеним властима, поводом уговарања значајнијих послова, сачувана су документа у архивској грађи која се односе на рад Темишварске епархије. Она нам, пре свега, дозвољавају да пратимо ток спора који је Сава Петровић водио са темишварском Конзисторијом поводом склапања уговора за сликање иконостаса српске цркве у Врањеву (данас у саставу Новог Бечеја). Из педантно вођених записника са седница чланова Конзисторије види се да је Сава Петровић упутио молбу Конзисторији препоручујући се 1827. године за сликара врањевачког иконостаса,[72] да је пет година касније врањевачка црквена општина поднела уговор за сликање иконостаса своје цркве и да исти није одобрен, и то из разлога што Конзисторија није била задовољна иконама које је Сава Петровић поднео као узорак. Из даљег тока тог спора сазнајемо да је на интервенцију великокикиндског протопрезвитера Јоана Јовановића раскинут уговор са Савом Петровићем и да је за сликара иконостаса доведен Јефтимије Поповић из Великог Бечкерека, који је пристао да ради по нижој цени иако су му иконе,

[70] *Попис сликарских и вајарских дела у војвођанским музејима и галеријама слика Војводине*, књ. I, Нови Сад 1965, 51, бр. 1260. Портрет је публикован као рад непознатог аутора.

[71] Фонд Темишварске епархије, 28, 178, 22, 23, но=17; 28. 187, 12, но=7.

[72] Фонд Темишварске епархије, 28, 182, 25, но=41.

које је био приложио за узор, биле оцењене као примерни уметнички радови. Детаљи тог непријатног обрта у каријери Саве Петровића коментарисани су поводом објављивања радова Јефтимија Поповића у цркви у Врањеву, па се на њима нећемо посебно задржавати.[73] Ваља истаћи једино то да је по одлуци Конзисторије Сави Петровићу било наложено да наслика за узор две иконе и на једној од њих илуструје старозаветну причу о Аврамовој жртви,[74] као и то да је сликар у одбрани својих права тражио 700 форинти надокнаде за раскинути уговор чак преко судских власти Великокикиндског диштрикта, и да је тако изгубио поверење утицајних првака Темишварске епархије.[75]

Већ случај развргнутог уговора за сликање иконостаса у Врањеву доказује да по својим сликарским способностима Сава Петровић није могао да се такмичи са академски образованим сликарима, чија је конкуренција била од пресудног значаја за даљи ток његове активности као сликара. Колико је нама познато, све до смрти (1857) није био удостојен ниједном значајнијом поруџбином, што га је свакако навело да свој рад усмери на израду портрета, израђујући повремено покретне иконе, на платну, дрвету и металу. Међутим, 1837. године бележи се његов покушај да се домогне посла за који се данас без резерве може тврдити да је био ван домашаја за сликара његових стваралачких способности. Као што је добро познато, на основу објављених података из архива Српске православне црквене општине у Темишвару, Сава Петровић се 1837. године јавио на јавни конкурс за израду иконостаса темишварске Саборне цркве, истовремено са Константином Данилом, Николом Алексићем и двојицом дрезденских сликара, Карлом Виландом и Леонидом Милером.[76] Из истог извора знамо да је уз своју понуду за израду темишварског иконостаса, по цени од 3.900 форинти, поднео и неколико пробних радова, али се они нису очували до наших дана.[77]

После разумљивог неуспеха на конкурсу за сликање иконостаса темишварске Саборне цркве, које је поверено Константину Данилу, Сава Петровић је ретко добијао послове за потребе цркве. Из каталога његових побележених и сачуваних радова, као што је већ наглашено, види се да су то углавном биле празничне иконе, односно иконе за целивање, као што је, рецимо, серија иконица из српске цркве у

[73] О. Милановић-Јовић, *Радови бечкеречке сликарске породице Поповић у Врањеву*. Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI—VII, Нови Сад 1976, 105, бел. 17а.

[74] Исто.

[75] В. Стајић, *Великокикиндски диштрикт 1776—1876*, Нови Сад 1950, 442.

[76] I. Berkeszi, нав. дело, 31—32; Д. Медаковић, *Константин Данил*, Српски сликари, Нови Сад 1968, 117.

[77] I. Berkeszi, нав. дело, 31—32.

Петровом селу, у Банатској Црној гори. Свих једанаест икона из те серије имају на полеђини сликареву сигнатуру из 1854. године, која гласи: „1854. Савва Петровичъ образописецъ".[78] На сличан начин биле су потписане и иконице из Саборне цркве у Темишвару, које нису сачуване. Из старије литературе сазнајемо да их је било шеснаест и да је икона Усековање главе св. Јована била сигнирана: „въ Темишварје градје 18. марта 1857. образописац Савва Петровичъ".[79] Нарочито, у низу познатих Петровићевих иконописних радова има и значајних остварења од поменутих иконица. Споменимо икону Свети Сава благосиља српчад, сликарев лични дар манастиру св. Ђурђа у Румунији, која је драгоцен извор за изучавање општег развоја светосавске тематике код Срба у Аустрији. Није тешко утврдити да је у ликовном погледу ова икона готово идентична са композицијом која се појавила 1838. године у Новинама српским или магазину за художество, књижевство и моду, као илустрација Доминика Перласке.[80] Поред ове иконе, која потврђује да је њен аутор успео да осети патриотски дух своје епохе, својим великим размерама истичу се иконе Каменовање св. Стефана из 1848. године и Вазнесење Христово из 1847, обе станд ардни Петровићеви радови из периода његове позне делатности.[81]

Много значајнији и занимљивији од икона су портрети које је Сава Петровић сликао у последњим годинама свог живота. Поред тога што нас уверавају да је као сликар портрета и даље имао своју клијентелу у редовима средњег, грађанског, сталежа у Темишвару, они су и потврда о његовој уметничкој истрајности и солидности. Мање-више сви познати портрети из тог периода су израђени на завидној висини за сликара његовог образовања и културе. Они уједно показују да је Сава Петровић и у зрелим годинама живота и стваралаштва био подложан утицајима са стране, нарочито импулсима Даниловог портретског сликарства, које му је несумњиво било познато. Као сликар незнатне уметничке индивидуалности, Сава Петровић је логично опонашао стил Константина Данила, најцењенијег сликара

[78] Ове иконице пронашла је В. Поповић и на њих нас упозорила.

[79] С. Костић, *Српска црква и школа у Румунији*, Темишвар 1931, 76.

[80] Године сликања и прилагања иконе не могу се поуздано утврдити јер су запис о прилагању и сигнатура тешко читљиви. Према читању Л. Мирковића икона је из 1823, а приложена је 1830. год. манастиру св. Ђурђа (уп. Л. Мирковић, нав. дело, 10), а према читању В. Поповић икона је сликана 1833, а приложена 1850 (уп. *Класицизам код Срба*, књ. VII, 146). Ако се усвоји Мирковићево читање, намеће се питање односа Петровићеве композиције према бакрорезу Димитрија Перласке, објављеном 1838. године, под насловом „Свети Сава Просветитељ". Пошто је Петровићева композиција, по свему судећи, настала пре 1838. године, може се претпоставити да ју је Перласка објавио под својим именом, или да су обојица имали за предложак неку другу, нама данас непознату композицију.

[81] Л. Мирковић, нав. дело, 10; Б. Мазалић, *Сликарска уметност у БиХ у турско доба*, Сарајево 1965, 159.

у Банату, и то првенствено да би задржао наклоност клијентеле. Наравно, он је преко Данилових радова доста научио тако да је покаткад успео да наслика портрете који се одликују већом чврстином у композицији и снажнијим изразом.

Број сигурних Петровићевих портрета сликаних после 1830. године доста је велики. Поред потпуно упропашћеног портрета названог Портрет мушкарца у мађарској гали из 1832. године,[82] сада у збирци Народног музеја у Београду, ту је и запажени портрет Јустина Јовановића као будимског епископа из збирке Галерије Матице српске.[83] Од значаја је чињеница да је Сава Петровић портретисао Јустина Јовановића у време његове кратке управе над Будимском епархијом, што је свакако био знак посебног поверења епископовог. Јустину Јовановићу, вишегодишњем настојатељу манастира Бездина, били су добро познати Петровићеви радови, како иконописни тако и портретски, па је пре одласка у Будим наручио у Темишвару свој портрет, који је сликар завршио највероватније тек после изненадне епископове смрти 1834. године. Наиме, на полеђини портрета налази се кратак животопис епископа Јустина Јовановића, са означеним датумом његове смрти, уз сликареву сигнатуру у којој је изостављено време израде портрета: „Изобразилъ Савва Петровъ въ Тем.".[84] У галерији архијерејских портрета Саве Петровића овај заузима посебно место по доста специфичном начину обраде сликане материје. Истина, компонован је у Петровићевом омиљеном ставу — као попрсни портрет постављен незнатно устрану испред неутралне смеђе позадине, сликане доста површно, али је исликавање инкарната спроведено неуобичајено топлим црвенкастоокерастим тоновима, знатно интензивнијим него на пређашњим портретима.

По броју сачуваних портрета нарочито је богата 1835. година, у којој је настало неколико портрета скоро идентичних вредности и особина. То су два портрета новоизабраног темишварског епископа Максима Манојловића, израђена за конаке манастира св. Бурђа и Бездина, оба са записима на полеђини из којих се види да су насликани 1835. године, затим портрет неидентификованог свештеног лица из манастира св. Бурђа, са записом на полеђини: „Изобразилъ Савва Петровичъ въ Темишварје 24. мца февруара 835."[85], те портрет старог митрополита Стефана Стратимировића,[86] копиран по портрету који је 1834. копирао у Сремским Карловцима Никола Алексић за епископ-

[82] *Класицизам код Срба*, књ. VII, 143.
[83] Исто; уп.: Л. Богдановић, Српски Сион 1901, 564.
[84] Л. Богдановић, нав. дело.
[85] Л. Мирковић, нав. дело, 8, 10, 11; *Класицизам код Срба*, књ. VII, 143, 144.
[86] Исто.

ски двор у Темишвару.[87] Поред набројаних архијерејских портрета познат је и један грађански портрет из 1835. године, за који је одавно закључено да представља бољи део Петровићеве уметничке заоставштине. Због немогућности да се утврди идентитет портретисаног, портрет је добио типично музејски назив „Човек у белом прслуку", под којим се редовно публикује и излаже.[88] Моделован је са наглашеном пластичношћу у правом бидермајерском расположењу, али и са очитом неспретношћу у ставу модела окренутог незнатно у леву страну, са истуреним десним раменом. Једна од појединости која је већ запажена је благо деформисани лик модела са истуреном доњом вилицом, на којој је сликар посебно инсистирао. Бидермајерској једноставности и камерним размерама платна одговара употребљен колористички регистар, потпуно усаглашен са доследно спроведеном арабеском цртежа, који у први план истиче осетљиво сликану белину прслука и руменило инкарната.

Портрети сликани две године касније, 1837, упућују на све присутније продоре Даниловог утицаја на Петровићев стил. Такав је женски портрет из збирке Обласног музеја Баната у Темишвару, који по јаснијем исликавању тактилних вредности материје и инкарната неодољиво подсећа на Данилове портрете. Наравно, овај непубликовани портрет далеко је сувљи у сликарском поступку и беживотнији од Данилових портрета. Као и Данилови портрети из тог времена потписан је латиницом „Pinxit Sabbas Petrov 837. april 30."[89] Још је један женски портрет, сада у збирци Галерије Матице српске,[90] публикован под називом „Млада жена у плавом", компонован по начелима асиметрије, својствених Даниловим портретима. Истина, та сличност са Даниловим портретима објашњава се, логично, чињеницом да је Константин Данил у време када је Сава Петровић сликао ове портрете био запослен у Темишвару као сликар иконостаса Саборне цркве. Данас је тешко претпоставити да ли је Сава Петровић био у прилици да личним контактом дође до Данилових савета или је прихватао Данилове ликовне елементе учећи на његовим радовима. Сигурно је једино то да се није либио да опонаша његов стил, у оквиру својих могућности.

Посматрајући ове женске портрете, као и оне из сасвим раног периода, долази се до закључка да је Сава Петровић са много више воље сликао женске ликове и да је са посебним надахнућем исцртавао помодну женску одећу. Штавише, може се рећи да су искреност надахнућа и моћ запажања највеће вредности тих портрета које, иначе,

[87] О. Микић, *Дело Николе Алексића*, Нови Сад 1974, 13.
[88] М. Јовановић, Н. Кусовац, В. Ристић, нав. дело, 18, кат. 24.
[89] За фотографију овог портрета захвална сам др М. Јовановићу.
[90] *Класицизам код Срба*, књ. VII, 145.

не краси богзна какво знање у сликарској обради инкарната, тканине, накита и декоративног цвећа. Прилично маштовитости показао је Сава Петровић на платну којим је овековечио лик непознате девојчице нестварног изгледа, претворивши га у примерну психолошку студију. И поред све љупкости светлоружичасте одеће, украшене богатим златним накитом, и декоративности малог букетића који портретисана држи у руци, овај дечији портрет не одише очекиваном свежином јер нас са платна посматра умудрени лик укочена погледа, тако неспојив са детињим телом. За жаљење је што у Петровићевом опусу нема више оваквих портрета као што је овај којим је сликар желео да подвуче психолошко стање ове девојчице на прелазу из детињства у девојаштво, и истовремено нагласи њену социјалну припадност. Све је на овом портрету, сигнираном 1839. године, дато са таквим сугестивним дејством, проистеклим из сликарски проосећаног начина казивања, да му се заиста може дати часно место међу радовима наших малих бидермајерских мајстора, што је и учињено приликом одржавања изложбе популарних дела српског грађанског сликарства XIX века.[91]

На основу сачуваних радова и расположиве грађе о животу Саве Петровића нисмо у могућности да његову сликарску делатност континуирано пратимо до краја. Има, међутим, једна појединост која до сада није била довољно запажена. То је запис на копији портрета аустријског цара Фердинанда I из којег се види да је Сава Петровић 1836. године доспео до Беча, где је по свој прилици, како претпостављамо, посетио сина Павела, који је од 1834. студирао на бечкој сликарској Академији. Запис гласи: „Сего Года 836. бывшѣми въ Виенъ изобразих Образъ нашего Монарх: Завоспоминание у Темишварѣ 19:8 Савва Петровичъ молъ."[92]

Кретање Саве Петровића у периоду од 1839. до 1846. године потпуно је прекривено тамом. У том доста дугом временском размаку није забележен ни један његов сигуран рад. У 1846. години, у каталог његових радова, убележена је обнова портрета Софронија Кириловића, као епископа темишварског, из збирке српског Викаријата у Темишвару,[93] док се у 1847. каталогизира већ поменута икона Вазнесења. На тој икони требало би се посебно задржати због тога што је њена провенијенција навела поједине истраживаче на погрешан закључак о могућем боравку Саве Петровића у манастиру Озрену и раду

[91] О. Микић, *Популарна дела српског грађанског сликарства 19. века*, Нови Сад 1969, 51; Иста, *Српско сликарство XIX века*, Галерија Матице српске (монографија), Нови Сад 1972, 44.

[92] Портрет се налази у збирци Српског викаријата у Темишвару.

[93] Б. Мазалић, нав. дело, 159; Исти, *Лексикон умјетника БиХ*, Сарајево, 1967, 113; П. Васић, *Црквена уметност код Срба у XVIII и XIX веку*, Српска православна црква 1219—1969 (Споменица), 347.

за још неколико цркава у североисточној Босни.[94] Икона је ликовно незанимљива, али је вредна пажње јер је у новијој литератури наведено да је сликана за старији иконостас цркве манастира Озрена. Међутим, у манастир Озрен, где се и данас налази, доспела је као дар, о чему сведочи запис из 1886. године: „Поклон од Стевана Нешковића, родом Темишварац 12/1 1886. за св. манастир Озрен, проигуману Тимотиј Витановићу",[95] који је тек недавно уочен на полеђини иконе, где се, иначе, налази и сликарев потпис: „847: лѣта Изобразил Савва Петровичъу Темишваръ".[96] На основу изнетог, следи закључак да је икона сликана у Темишвару 1847, да је манастиру поклоњена 1886. године, када Саве Петровића већ одавно није било међу живима, а то значи да је сасвим неоснована претпоставка о Петровићевом раду за манастир Озрен, који заступају Боко Мазалић и Павле Васић.

Број сигурних радова Саве Петровића из пете деценије веома је мали. У старијој литератури се наводи да је 1849. године Сава Петровић израдио уљани портрет малих размера патријарха Јосифа Рајачића и то по природи. Данас о томе затуреном портрету не можемо ништа више рећи него што је раније истакнуто: да је врло добро сликарско остварење и да је био у власништву Борђа Звекића у Темишвару.[97] Поред овог Рајачићевог портрета, наводно сликаног по природи, Сава Петровић је 1849. и 1850. добио да изради копије патријарховог портрета који је сликао бечки сликар Едуард Свобода[98] Поређењем са оригиналним портретом, на којем је тек недавно уочена Свободина сигнатура,[99] мора се признати да су Петровићеве копије доста успеле, мада у сликарском погледу немају никаквог значаја, те се обично помињу као узгредни радови. Исто се може рећи и за икону Арапске Богородице из 1849. године,[100] која уз неколико атрибуираних портрета из музејских збирки — од којих је Петровићевим радовима најближи непубликовани портрет из Народног музеја у Београду, датиран око 1850. године и условно прозван Портрет жене

[94] О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 70, бр. 88; *Класицизам код Срба*, књ. VII, 144.

[95] За комплетну документацију о овој икони захвална сам др Здравку Кајмаковићу.

[96] М. Филиповић, *Стари српски записи и натписи из североисточне Босне*, Споменик САН XCIX, Одељење друштвених наука, нс 1, Београд 1950, 80, бр. 186.

[97] J. Berkeszi, нав. дело.

[98] *Класицизам код Срба*, књ. VII, 144, 145.

[99] Потписивачима уметничких споменика у Сремским Карловцима промакла је Свободина сигнатура (E. Svoboda in Wien) на портрету Јосифа Рајачића у згради Митрополитског двора у Сремским Карловцима, те је исти објављен као рад непознатог аутора (уп.: *Попис сликарских и вајарских дела у друштвеној и приватној својини на подручју Срема*, Нови Сад 1977, 69; П. Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 166.

[100] Л. Мирковић, нав. дело, 10.

са велом[101] — употпуњава каталог Петровићевих сачуваних радова. У њему значајно место припада портрету Софронија Грујића из 1854. године, који је објављен у румунској стручној литератури уз наводе да се одликује примерном карактеризацијом лика и да по концепцији представља „типичан модерни портрет XIX века.[102] Ми бисмо томе додали да се значај овог портрета, сада у Обласном музеју Баната у Темишвару, састоји у томе што је његово место сасвим на крају пописне листе Петровићевих познатих радова из педесетих година. Тада се Петровић редовно титулисао као сликар портрета („образописац"), па се може претпоставити да се у то време углавном бавио портретисањем, односно да број његових портретских радова мора бити већи од познатог. Међутим, извесно је да се мишљење о његовом месту у историји српског сликарства неће изменити и ако се открије још неки његов портретски рад, јер сва његова позната сликарска остварења у том роду носе одлике провинцијског бидермајера, чак и она која су настала у доба када су у српском сликарству превагнула романтичарска стилска уверења.

О последњим годинама живота и стваралаштва Саве Петровића, да закључимо, знамо веома мало, готово ништа. Једино се из бурне биографије његовог сина Павела, о којој ће напред бити речи, може наслутити да је био заокупљен синовљевим лутањима по свету и бригом о његовој супрузи и деци, и претпоставити да је због тога занемарио свој сликарски позив. Умро је 9. јуна 1857. године у Темишвару, дакле у време кулминације романтизма у српском сликарству, у које је зашао једино по трајању живота. Као сликар, остао је веран младалачким уверењима исказујући се и у позним радовима као заговорник схватања карактеристичних за епоху класицизма, односно бидермајера као њеног стилског продужетка. Зато ни мало не изненађује податак да је умро као потпуно заборављен сликар.

*

Сликарска делатност Савиног сина Павела, слављена оновремено од савременика, у данашњој историји уметности није позитивно оцењена. Његова скромна сликарска заоставштина уверила је већину истраживача наше новије уметности да је Павел Петровић био само скромни следбеник Константина Данила и да због тога не заслужује посебно интересовање. Међутим, колико се мишљење његових савременика разликује од садашњег најбоље показује цитат из оновремене

[101] Атрибуција Николе Кусовца, вишег кустоса Народног музеја. Инв. бр. 2432.

[102] I. Frunzetti, нав. дело, сл. 19.

штампе, из темишварског листа „Еуфрозине", који ћемо због тога овде поново навести: „Вредно је поменути да Темишвар и Банат у свакој грани лепе уметности има свога славом овенчаног представника. У песми је хваљена Корнелија Холоси, . . . у сликарству пак господин Петровић, коме је његова генијалност у сликању портрета омогућила улазак у унутрашњост Кине."[103] Из овог, по сликара веома ласкавог, написа види се да је био цењен као уметник и да је његов авантуристички живот привлачио пажњу јавности, што потврђују и вести из тадашње српске и немачке дневне штампе, које данас чине основне изворе за познавање његовог живота. На њих су упозорили први састављачи Павелове биографије, Иван Кукуљевић-Сакцински и Иштван Беркеси.[104]

Сликарева популарност међу савременицима проистекла је, данас се може тврдити, из његовог необичног живота за тадашње прилике. Његово лутање по свету, током којег је наводно имао успеха као портретиста, издваја га из генерације наших сликара XIX века везаних за средњоевропске уметничке центре. Истина, већ је примећено да побуде за његов нагли одлазак у свет нису биле сликарске природе,[105] али је остало незапажено да је Павел Петровић по сопственој изјави напустио породицу и родни град из разлога „што се сав свет не састоји само у Темишвару, Пешти и Бечу, него треба и даље моћи и стране народе и обичаје и њихове карактере познавати."[106]

Узбудљив животни пут Павела Петровића познат нам је углавном из писама које је слао са својих путовања и које је штампао у пештанском Српском Народном листу и београдским „Српским новинама".[107] Из тих писама, како је већ примећено, пуних хвалисања и самопоуздања, види се да је прошао готово целу Европу, Египат, Индију, Кину и Америку, да би се најзад задржао у Чилеу где му се 1856. године изгубио сваки траг.[108] О Павеловом немирном духу и нерадном темпераменту остало је забележено сећање савременика и податак да је имао надимак „бели ветар" због тога што је стално путовао из места у место још док је био у завичају.[109]

---

[103] *Eufrozine*, Темишвар 1851, бр. 5.; I. Berkeszi, нав. дело.

[104] I. Berkeszi, нав. дело; И. Кукуљевић-Сакцински, *Словник умјетниках југославенских*, св. IV, Загреб 1860, 344.

[105] М. Јовановић, *Српски уметници у Италији у XIX веку*, Зборник за ликовне уметности МС 12, Нови Сад 1976, 188.

[106] Извод из првог писма једног Србина Павла Петровића (родом из Темишвара) сад у восточној Индији живећег. Сербски народни лист, год. XI, 24. новембар 1846, Чс. 45, 358—360.

[107] Сербски народни лист, Чс. 45, 1846; Чс. 5, 1847; Чс. 6, 1847; Чс. 44, 1847; Srbske govnge, 1850, br. 61, 183.

[108] А. Ивић, *Архивски прилози за биографије југословенских сликара*, Летопис Матице српске, књ. 324, св. 2—3, Нови Сад 1930, 229—233.

[109] А. Ивић, нав. дело.

Година рођења Павела Петровића није поуздано утврђена. По подацима којима располажемо он је рођен у Темишвару 1818. или 1819. године.[110] Рано детињство је провео у Темишвару, где се школовао, учећи од оца сликарски занат. Што се тиче његовог академског школовања, поуздано је утврђено да се као шеснаестогодишњак уписао на бечку сликарску Академију. У протоколу Академије стоји забележено да је Павел Петровић, стар 16 година, син сликара Саве Петровића, уписан 29. VII 1834. године, ступио децембра исте године на одсек цртања по антици, код професора Купелвизера, уз који је паралелно похађао и граверску класу.[111] Изгледа да је брзо напредовао тако да је већ на почетку студија изложио 1835. године једну слику на изложби Академије, која је представљала старог инвалида.[112] Та студија, на коју је упозорио Алекса Ивић, није сачувана, али је од значаја податак да је и Павел Петровић учествовао на студенској изложби једним радом.

Први сачувани радови Павела Петровића потичу из времена његових студија. То су портрети брачног пара Кјурски из Арада. Портрет Емануела Кјурског, арадског крзнара, брижљиво сигниран претенциозном латинском формулом: „Petrovits Paul pinxit 836", док је сигнатура изостала на портрету Емануелове супруге Божане.[113] Ови до сада непубликовани портрети занимљиви су како због ликовних својстава карактеристичних за почетника без већег искуства, пријемчивог за стилске новине, тако и из разлога који нас упућују на чињеницу да је млади сликар већ на почетку каријере чинио напоре да стекне углед и изван родног Темишвара. Ако се има у виду да су то младалачки радови, мора им се одати признање да су у односу на узраст и оспособљеност њиховог аутора компоновани коректно и моделовани концизно, са приметним инсистирањем на цртежу, које открива да је у питању дело почетника. Њихово основно обележје је повођење за тада владајућим бидермајерским портретским обрасцима, које су радо искористили и бечки и провинцијски сликари. Међутим, иако је у време Павелових студија Беч имао низ изврсних портретиста чије је радове сигурно познавао, он се управљао по радовима Константина Данила који су у његовом завичају били нарочито цењени. Посматрајући ове портрете Павела Петровића из 1836. долази се до закључка

[110] Писмо Ивана Алексића И. Беркесију (уп.: I. Berkeszi, нав. дело); П. Јефтић, *Непознати радови Павела Петровића*, Научни зборник МС, серија друштвених наука 1, Нови Сад 1950, 294.

[111] А. Ивић, нав. дело; К. Амброзић, В. Ристић, *Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века (Из архиве Академије ликовних уметности у Бечу)*, Зборник радова Народног музеја, књ. II, Београд 1959, 418, бр. 64.

[112] А. Ивић, нав. дело, 229. — О учешћу српских студената на Академијиним изложбама уп.: П. Васић, *Урош Кнежевић*, Опово 1975, 43—44.

[113] Збирка А. Милатовића у Београду.

да он није тражио у Бечу друге узоре јер је био добро упознат са чињеницом да је угледање на Данилове портретске радове најбоља залога за успех код банатске клијентеле. Као што је добро познато, он је и доцније, као сликар икона посебно, опонашао Данила и скоро буквално копирао његове ликове.

Прихваћено је мишљење да је Павел Петровић студирао у Бечу до 1838. године, иако је његово име у протоколима Академије уведено једино за школску 1834/35. годину.[114] Међутим, познавање његових сачуваних радова доводи у сумњу то мишљење, јер је њихов квалитет далеко испод нивоа какав се очекује од сликара са потпуним академским образовањем. Чињеница да се на доцнијим радовима потписивао као академски живописац, и да се тако титулисао као претплатник,[115] не овлашћује нас на закључак да је на Академији студирао до 1838. године, односно до пресељења у Модош (данашњи Јаша Томић).

Иако је време његовог школовања на Академији знатно краће него што се до сада претпостављало, не може се порећи да је његова целокупна сликарска заоставштина под знаком бечког назаренског сликарства. Као и већина наших сликара који су се у то време обучавали на бечкој Академији, он није могао измаћи утицајима тада владајућих схватања бечког позноназаренског сликарства. Он је, као што смо већ истакли, био ученик Леополда Купелвизера, чији је утицај несумњив на свим његовим сачуваним радовима. У његовом сликарском рукопису лако се уочавају школске поуке о важности цртежа и контуре примљене од Леополда Купелвизера, и поред решености да погледом и композицијом опонаша Данилове радове. Парафразирање Даниловог стила је његово опредељење, његов став, али је његов начин рада сав у знаку бечких позноназаренских поука. Испод Данилових композицијских решења уочавају се обележја назаренске линеарности, која су била сасвим туђа Данилу. Веза Павела Петровића са Константином Данилом потпуно је логична, јер је Данил живео и радио у Темишвару управо у време када је Павел Петровић започео рад на црквеном сликарству.

Према подацима које је саопштио Алекса Ивић, Павел Петровић се 23. октобра 1838. године оженио Драгињом, кћерком Тимотеја Поповића из Модоша. Венчање је обављено у Темишвару пред парохом Василијем Табаковићем и кумом Теодором Деметровићем. Убрзо после венчања прешао је у Модош, где му се родило троје деце, од којих су остали у животу син Теодор и кћерка Кристина.[116] Већ идуће године он је склопио уговор са црквеном општином у Модошу, који

[114] К. Амброзић, В. Ристић, нав. дело, 418.
[115] Н. Симић, нав. дело, 166, 167.
[116] А. Ивић, нав. дело, 229.

је конзисторијално потврђен 27. јула, за сликање четири престоне иконе („quatuor maiorum imaginum") за иконостас модошке цркве.[117] Те се иконе и данас налазе у модошкој цркви. Детаљно су описане у стручној литератури, у којој је истакнуто да су све личности приказане у стојећем ставу до испод колена, да се по експресивности физиономије посебно издваја Богородичин лик и да се на икони св. Јована налази запис сликара који гласи:„Моловао Павелъ Петровичъ 839. академическій живописац."[118] Није изостало тачно запажање да је на модошким иконама поновљена „композициона схема Данилових икона из Уздина", уз опаску да су у сликарском погледу изведене у чврстим контурама и површинским наносима боје.[119] Анализом модошких икона дошло се до јасног сазнања да је Павел Петровић био под снажним утицајем сликарства Константина Данила. Пишући о томе, Павле Васић је нагласио: „Павел Петровић је у својим престоним иконама у Јаши Томићу био скоро копист Данилових типова са престоних икона, иако је у то унео нешто лично, једну малу суву ноту. Додуше, његове фигуре су до испод колена, али то не доприноси њиховој самосталности. Петровић је уносио у сликање лица извесну педантерију са нечим скоро наивним, што га разликује од Данила. Али општа концепција ових престоних икона није изашла из оквира Данилових формула. То не значи њихову осуду, него само значење Даниловог престижа који је тада био у пуном јеку."[120] На основу цитиране анализе Павелу Петровићу је додељено место у кругу Данилове сликарске школе. Ми бисмо томе додали да је Данилове поуке примао посредно, и то из разлога јер је тако наилазио на веће одобрење тадашње клијентеле, а не као одани ученик. Његове модошке иконе најбоље илуструју његову уметничку формацију и покушај да се Данилове формуле усагласе са прихваћеним назаренским начелима у обради сликане површине која су истицала цртеж у први план.

Из времена сликања икона за модошку цркву потиче публикован портрет младог свештеника из Обласног музеја Баната у Темишвару.[121] На њега је скренуо пажњу румунски историчар уметности И. Фрунзети, али је недовољно познат у нашој стручној литератури. Потписан је латиницом: *„Petrovits pinxit"*. Није датиран, али је сасвим извесно да је израђен око 1840. године јер је начин сликарске обраде

---

[117] Фонд Темишварске епархије, 28. 193, 238, но=356.

[118] П. Јефтић, нав. дело, 294; О. Милановић-Јовић, *Из сликарства и примењене уметности Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине и, Нови Сад 1957, 73—76, сл. 34—38.

[119] О. Милановић-Јовић, нав. дело, 73—76.

[120] П. Васић, *Константин Данил и његов круг* (предговор у каталогу: Школа Константина Данила, Зрењанин 1967, 17—18).

[121] I. Frunzetti, нав. дело, 40, сл. 20.

врло блиэак портретима Лазара и Миле Поповић, сигнираним и датираним радовима из 1840. године. Компонован је као попрсни портрет, у фигури до појаса, незнатно окренутој у десну страну. Обрада лика је проведена са наглашеним контурисањем и наметљивим исцртавањем, дакле истим поступком који је примењен на поменутим портретима из 1840. године. Осим тога, приметно је настојање сликара да на овом портрету на исти начин постави фигуру, с истим положајем тела и главе, тако да је у композицији готово идентичан са портретом Лазара Поповића.

Портрети свештеника Лазара Поповића и његове супруге Миле, који је познат још и под називом „Жена с црвеним шалом", недавно су очишћени од потамнелих лакова и накнадно стављених ретуша, тако да се појављују у сасвим новом светлу.[122] Испод потамнелих лакова и накнадних рестаураторских интервенција откривен је оригинални бојени слој, доста хладан и колористички сиромашан. Инкарнат лица дат је у океру са зеленим сенкама, што упућује на поуке назаренског сликарства, нарочито на портрету Лазара Поповића. Моделовање женског лика изведено је окером и смеђим тоновима. Сликарски рукопис ова два портрета доста се разликује. Мушки портрет носи карактеристике једног опорог и строгог манира. Женски портрет, изведен само у два дубока мрка и црвена тона, крајње једноставан у композицији и обради сликане материје, обично се истиче као најзрелије уметничко остварење Павела Петровића, иако по нашем мишљењу не поседује битне одлике његовог начина рада. Све је на њему обрађено површински, дводимензионално и круто, на начин уобичајен код сликара примитиваца који су непознавање анатомије, перспективе, моделације и другог надокнађивали спонтаношћу и непосредношћу надахнућа.

Из 1840. године потиче и недовољно познат портрет Луке Кентелца, надзорника школа у Кикинди, који је евидентиран у једној приватној збирци у Београду.[123] Није нам био доступан за детаљнију обраду, али се већ са репродуковане фотографије може закључити да је компонован невешто, као попрсни портрет у овалу. Одмах пада у очи да је сликар желео да у композицији дâ нешто ново, али да то ново није знао да проведе коректно до краја, јер је главу сликану у полупрофилу невешто спојио са бистом приказаном спреда. Из описа слике знамо да је инкарнат лица обрађен ружичастим тоновима и да

[122] М. Коларић, *Рано грађанско сликарство код Срба*, Београд 1957, са репродукцијама; *Класицизам код Срба*, књ. VII, 141.

[123] О. Батавељић, *Уметничка дела у приватним збиркама у Београду стављена под заштиту државе* до 1953. године, Годишњак Музеја града Београда, књ. I, Београд 1954, 392, сл. 4.

је сликар на полеђини исписао латиницом своју сигнатуру: *„Petrovits Paulus pinxit 840".*[124]

Исти недостаци уочавају се и на портретима из 1841. године, а били су несумњиво условљени сликаревом жељом да опонаша портретска решења својих узора. Нарочито је занимљив у том погледу портрет непознате младе жене који је, заједно са портретом непознатог мушкарца, откупљен за збирку Галерије Матице српске.[125] Сликајући овај женски портрет Павел Петровић је покушао да оствари доста компликовану композицију, која нас подсећа на решење које је Константин Данил применио на недовршеном портрету Софије Дели из Народног музеја у Београду. Наравно, он није отишао даље од покушаја, јер је крајњи резултат далеко испод амбициозног настојања да се оствари једна смелија концепција портрета. По истој схеми као и овај женски портрет компонован је и портрете познат под називом „Портрет жене у ружичастој хаљини", сигурно Петровићев рад из 1843. године, за који је већ раније уочено да је сликан под утицајем Валдмилеровог портретског сликарства, што се може прихватити с обзиром на чињеницу да је Павел Петровић био у прилици да прати уметничке догађаје у Бечу.[126]

Као што је више пута истицано, Павел Петровић није оставио много за собом. Уз поменуте иконописне и портретске радове, можемо му на основу стилске анализе приписати још неколико портрета и икона, као што су портрет непознате младе жене из породице Војновић[127] и портрет Деспинића,[128] или икона на иконостасу српскоправославне цркве у Српском св. Петру.

С обзиром на то да у каталогу познатих и сачуваних радова Павела Петровића има далеко мање иконописних дела од портретских, задржаћемо се на икони која и данас стоји у реду престоних икона на иконостасу поменуте цркве, пре свега због тога што је у новијој стручној литератури омашком приписана Николи Алексићу, аутору осталих икона на иконостасу, па чак уврштена и у Алексићеве најкарактеристичније радове.[129] То је престона икона Богородице која је по нашем мишљењу сликана 1843. године, јер је те године конзистори-

---

[124] Исто.

[125] *Попис приновљених сликарских и вајарских дела у војвођанским музејима и галеријама слика од 1963. до 1975. године*, Нови Сад 1978, 50, бр. 2626 и 2627.

[126] М. Коларић, *Класицизам код Срба*, 137; *Класицизам код Срба*, књ. VII, 141; М. Јовановић, В. Ристић, Н. Кусовац, нав. дело, 41, сл. 40.

[127] Портрет није публикован: инв. бр. Народног музеја у Београду 2171.

[128] Портрет је публикован као рад К. Данила што се не може прихватити (*Попис сликарских и вајарских дела...*, 1965, 33, бр. 288).

[129] О. Микић, *Дело Николе Алексића*, 18.

јално одобрен уговор са дворезбаром Михајлом Јашићем из Арада за израду иконостаса, чије је комплетно украшавање неколико година касније поверено Николи Алексићу.[130] Сасвим је логична претпоставка да је 1843. црквена општина у Српском св. Петру преговарала и са Павелом Петровићем за сликање икона на иконостасу и да је он за узор израдио престону икону Богородице. На анализи и атрибуцији ове иконе Павелу Петровићу први се задржао Лазар Богдановић,[131] али је његово запажање касније остало непримећено. Међутим, њеним поређењем са модошком Богородицом мора се без резерве прихватити навод Л. Богдановића као тачан. Није тешко утврдити да она делује као дословна копија модошке Богородице, једино што је приказана у целој фигури.

Последњи познати рад Павела Петровића, сликан у завичају, је портрет Младог човека с брадом, сигниран и датиран уобичајеном сликаревом формулом: *„Petrovits Paulus pinxit 844"*.[132] Ова сигнатура је одлучан демантн наводимо у литератури да је Павел Петровић још током 1843. пошао у свет да тражи бољу срећу, пошто је претходно сачинио уговор са женом о издржавању породице.[133] На овом портрету најзначајнији детаљ је, свакако, уочена сигнатура која без дилеме одређује време Петровићевог одласка из завичаја. Поред тога што се региструје као последње познато дело Павела Петровића и уједно потврђује да он није напустио земљу пре 1844, овај портрет је вредан пажње и због тога што су на њему поново присутна сећања на бечко сликарство и повођење за Даниловим узорима.[134]

Наставак живота Павела Петровића, ма колико био занимљив и неуобичајен, није од значаја за проучавање његове уметничке биографије јер из времена његовог потуцања по свету није познат ниједан сигуран рад.[135] На основу горе поменутог портрета из 1844. и његовог првог писма послатог из Калкуте 3. јула 1845. може се поуздано закључити да је Темишвар напустио почетком 1844. године, одакле је по сопственој изјави кренуо „без новца, сирома и гоњен, незнајући ни један страни језик", те да је после осам месеци проведених у Европи, где је „различите обичаје искусно и језике учио", доспео до Инди-

[130] Исто.

[131] Л. Богдановић, *Павле Петровић, академски живописац*. Српски Сион 1901, бр. 31, бр. 531.

[132] В. Ристић, Н. Кусовац, *Константин Данил и његов круг*, Опово 1968, кат. бр. 24 (са правилним читањем године); *Поклони Народном музеју*, Београд 1974, кат. 1044.

[133] А. Ивић, нав. дело.

[134] В. Ристић, Н. Кусовац, нав. дело.

[135] Било је покушаја да му се приписују неки радови, али без много основаности. За неке је чак утврђено да су фалсификати, као на пример Портрет младе жене, пореклом из збирке Ј. Вујића, у збирци Галерије Матице српске (инв. бр. 357).

је.[136] О даљем његовом кретању и раду објавио је доста података Алекса Ивић. Он је критички прокоментарисао сликарева писма из Калкуте, из Симле на Хималајима и Хонг-Конга, и објавио непознату архивску грађу из Државног архива у Бечу, на основу које је утврдио да је Павел Петровић почетком 1851. прешао из Хонг-Конга у Сан Франциско, да је у том граду отворио атеље који је са целокупним инвентаром изгорео у пожару у мају исте године. Пратећи кретање Павела Петровића, према овој архивској грађи која се односи на сликареву преписку са аустријским конзуларним властима у Америци и члановима породице, супругом Драгињом и оцем Савом, а затим и братом Владимиром, Алекса Ивић је закључио да је сликар већ крајем октобра 1851. приспео из Сан Франциска у Валпараизо, да је због сликарских послова путовао у суседне градове Сантјаго и Котјаго, али да се ни тамо није дуго задржао пошто се већ 1854. преселио у Лиму, где му се 1856. изгубио сваки траг.[137]

Међутим, и поред релативног обиља података о Павеловом кретању у далеком свету, о угледу који је уживао у енглеским колонијама у Индији, као једини „европејски живописац",[138] о успесима које је имао у Америци,[139] а по непотврђеним новинским вестима и у Европи, где су му у Паризу уметници приредили свечан дочек поводом наводног повратка око 1858. године,[140] плодови његовог уметничког деловања везани су искључиво за Банат, пре свега за Темишвар и Мошто. Иако се његов положај у развоју српске уметности може означити као епигонски у односу на групу наших назаренски оријентисаних сликара, а уз то слебденика Константина Данила, његова сликарска оставина, као уосталом и сликарска оставина његовог оца, занимљиво је сведочанство о уметничком прегалаштву одређеног времена и одређене средине. Као таква она заслужује нашу пажњу и признање да у општем контексту развоја српске уметности од класицизма ка романтизму превазилази уске, завичаје међе.

SAVA ET PAVEL PETROVIĆ, PEINTRES DE TEMISHOARA

LEPOSAVA SELMIĆ

Cette étude est consacrée à deux peintres de Temishoara,- Sava Petrović et son fils Pavel,- à leurs biographies d'artistes et à l'élaboration monographique de leurs activitées dans le domaine de la peinture.

[136] Као и напомена бр. 106.
[137] А. Ивић, нав. дело.
[138] Као и напомене бр. 106 и 136.
[139] А. Ивић, нав. дело.
[140] В. Петровић, *Павел Петровић*, Енциклопедија СХС, III, 452.

La vie de Sava Petrović est liée exclusivement à Temishoara, centre politique et culturel puissant du Banat des XVIIIe et XIXe siècles. Toutes les peintures qu'il nous a laissées et qui datent de la première moitié du XIXe siècle montrent qu'il était un des représentants typiques des débuts de la peinture bourgeoise serbe et qu'il avait adopté les idées caractéristiques de l'époque classique ou plutôt celles du biedermeier, style qui n'était au fond qui un prolongement du classicisme. Etant donné que son nom ne figure pas sur les registres d'inscription de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, il est certain qu'il fit l'apprentissage de la peinture chez les artistes du pays, avant d'ouvrir son atelier à Temishoara, en 1814. Depuis cette date jusq'à sa mort, il travailla avec une intensité plus ou moins grande, comme portraitiste et comme décorateur d'églises. C'est dans sa jeunesse qu'il effectua les travaux les plus importants pour le compte de diverses églises, car, plus tard, on lui préféra les peintres qui avaient fait leurs études à une académie des beaux-arts (tels, Jeftimije Popović, Nikola Aleksić et Constantin Danil), ce dont témoigne son échec lors de l'adjudication des travaux de décoration des iconostases à réalisier pour l'église de Vranjevo et pour la cathédrale de Temishoara. Il exécuta les iconostases d'églises serbes et roumaines dans plusieurs localités (Mehala, Batanja, Mali-Sentmikloš-kraj-Arada, Parac), réalisa toute une série d'icônes sur toile, tôle et bois et il semble qu'il s'essayât aussi dans la décoration murale (c'est à lui que, selon toutes les apparences, on doit les fresques de Mehala et celles d'une cellule de moine au monastère Bezdin). Pour les travaux commandés par les tuteurs d'églises, il se fit aider par Emmanuel Antonović qui s'occupait pour la plupart d'orfèvrerie. Dans la peinture religieuse il imitaitle style d'Arsenije Teodorović, tandis que dans celle des portraits il prenait pour modèle, tant les oeuvres de ce dernier que celles de Pavel Đurković, pour s'inspirer plus tard de l'art de Constantin Danil. Parmi les portraits dus à Sava Petrović et conservés jusqu'à nos jours, les plus nombreux sont ceux des hauts dignitaires de l'Eglise serbe, — métropolites, évêques, archimandrites (Augustin Petrović, Joanikije Milković, Josif Putnik, Nestor Jovanović, Justin Joanović, Maksim Milovanović, Stefan Stratimirović, Josif Rajačić etc.), mais ce sont plutôt les portraits évoquant certains citoyens de Temishoara qui l'emportent du point de vue pictural (Franz Mayer, Démètre Georgijević d'Arpadia et son épouse, Petite fille tenant une fleur, Homme au gilet blanc, Jeune fille de la collection du Musée de Temishoara etc.). Il convient de signaler qu'on lui attribue également un Autoportrait. Il recopiait aussi les oeuvres d'autres peintres et restaura certains portraits d'évêques du XVIIIe siècle.

Ayant épousé Marie Sibeslov, il eut trois fils: Nicolas, Vladimir et Pavel, dont le plus jeune suivit l'exemple de son père.

Pavel Pétrović commença à pratiquer la peinture assez tôt, d'abord à Temishoara, où, à l'atelier de son père, il acquit les rudiments de ce métier, puis à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, dont il suivit les cours pendant quelques années, sans toutefois terminer ses études. Son modeste legs pictural est tout entier sous le signe de la peinture tardo-nazaréenne de Vienne (il était un des disciples de Leopold Kupelwieser) et de celle de Constantin Danil qui exerça une profonde influence sur les peintres serbes du Banat. Les portraits, qu'on lui doit, furent exécutés entre 1836 (Portrait des époux Kjurski) et 1844 (Portrait d'un jeune homme à la barbe). Au

début de 1844, il abandonna sa famille à Modoš et partit pour un long voyage, sans plus jamais regagner son pays natal. Après avoir séjourné pendant plusieurs mois en Europe, il se rendit en Inde et en Chine, d'où il passa à Saint-Francisque. Il quitta cette ville pour l'Amérique du Sud où, à Lima, on perd sa trace en 1856. Sa vie mouvementée lui avait procuré à l'époque, une sorte de popularité. Ajourd'hui on considère, à juste titre, que sa place dans la peinture est celle d'un épigone et que son art ne vaut que comme reflet d'une époque et d'un milieu. Quoiqu'il soit assez probable qu'il a été apprécié comme peintre en Inde, en Chine et an Amérique, nous ne connaissons que la partie de sa production qui était liée exclusivement au Banat, du fait que les résultats qu'il a obtenus sur le plan de la peinture au cours de son long tour du monde, entre 1844 et 1856, nous restent toujours inaccessibles.

РАДОВИ САВЕ ПЕТРОВИЋА

сл. 1. Портрет Франца Мајера (Обласни музеј Баната у Темишвару)

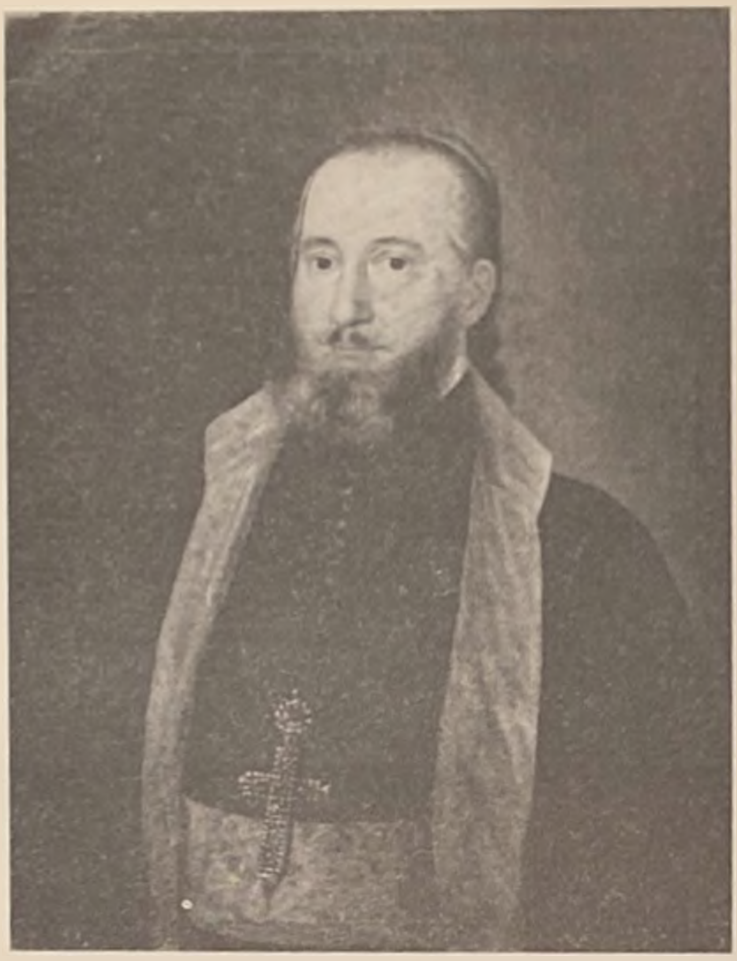
сл. 2. Портрет супруге Деметра Георгијевића де Апалије (Збирка Лалошевић - Жупановић, Загреб)

сл. 3. Портрет Петра Исалка (Галерија Матице српске)

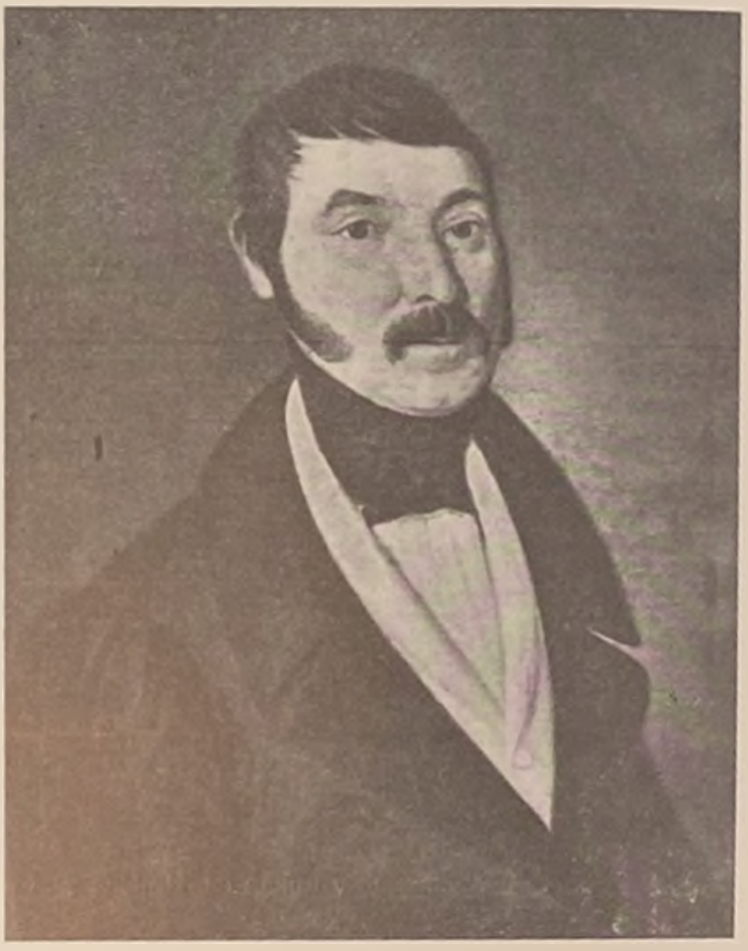
сл. 4. Иконостас у цркви св. Николе у Мехали крај Темишвара. Општи изглед.

сл. 5. Престона икона св. Николе на иконостасу цркве у Мехали.

сл. 6. Иконостас у цркви св. Николе у Мехали. Деталь.



сл. 7. Портрет епископа Јустина Јовановића (Галерија Матице српске)

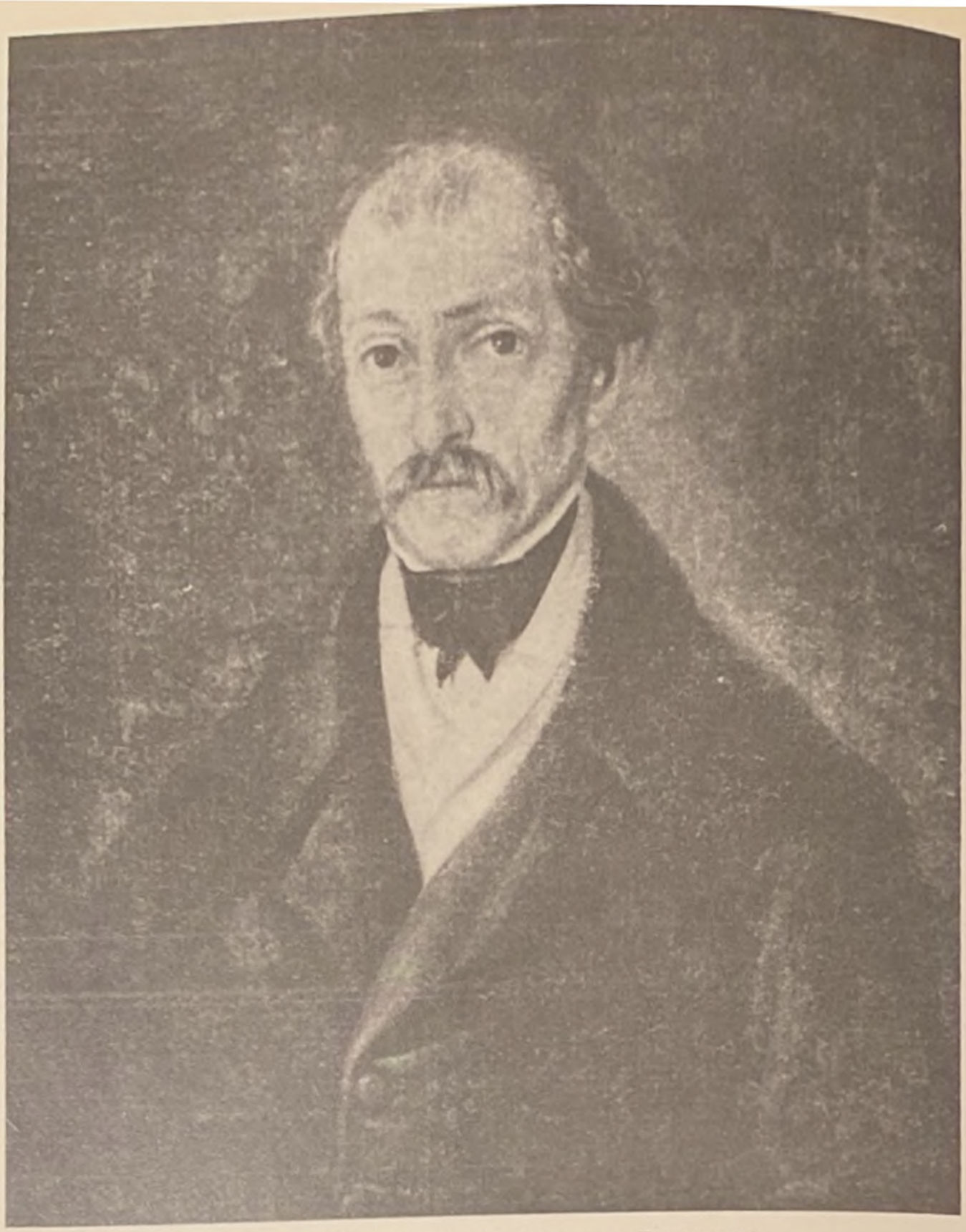


сл. 8. Портрет човека у белом прслуку (Народни музеј у Београду)

сл. 9. Портрет младе жене у плавом (Галерија Матице српске)

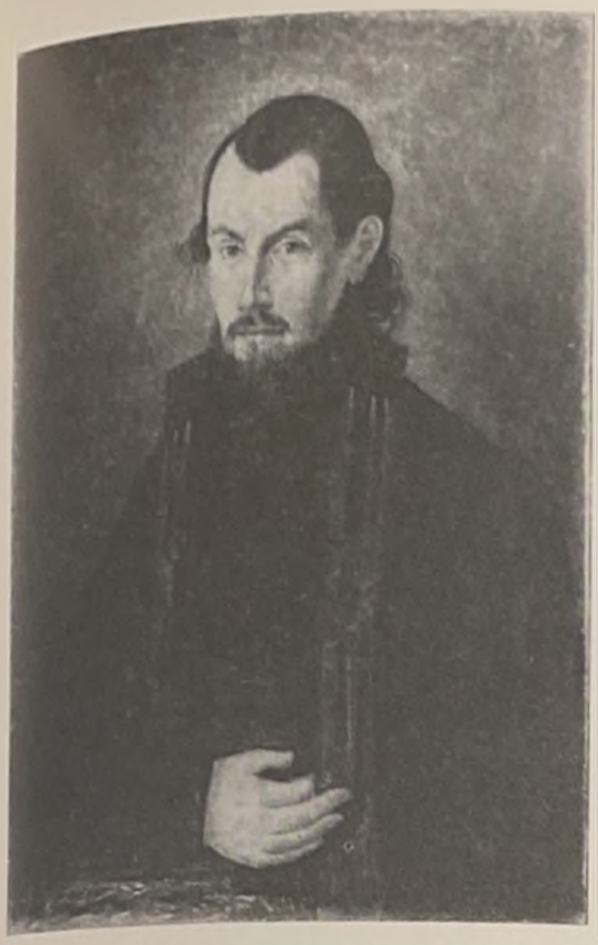
сл. 11. Портрет девојчице са цветом (Галерија Матице српске)

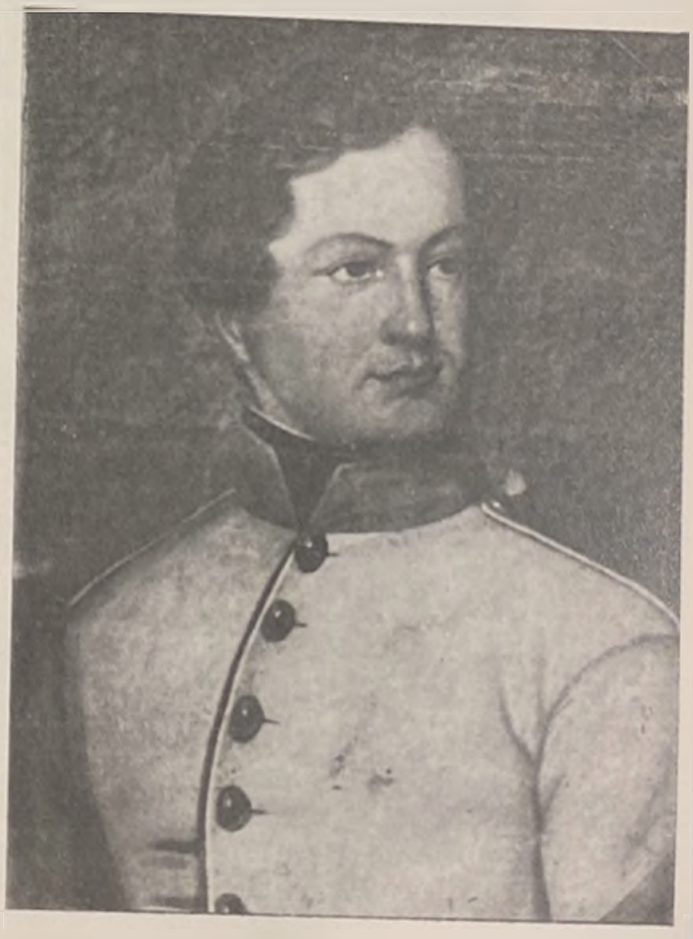
сл. 10. Женски портрет (Обласни музеј Баната у Темишвару)



сл. 12. Портрет Софронија Грујића (Обласни музеј Баната у Темишвару)

РАДОВИ ПАВЕЛА ПЕТРОВИЋА





сл. 1. Портрет Лазара Поповића (Галерија Матице српске)

сл. 2. Портрет Миле Поповић (Галерија Матице српске)

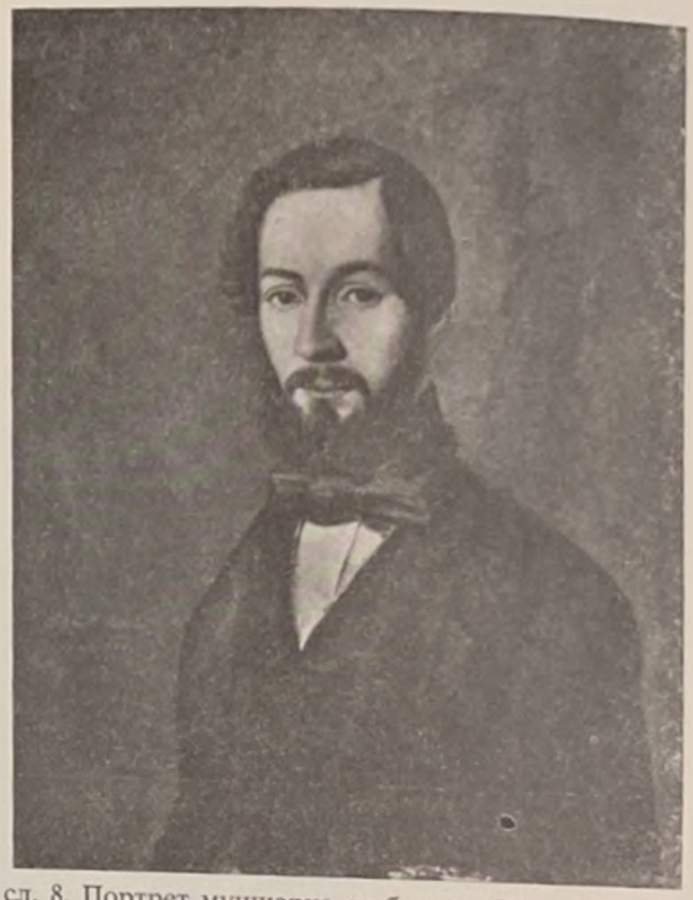
сл. 3. Св. Јован. Престона икона из српске цркве у Јаши Томићу (раније Модош)

сл. 4. Портрет Луке Кенгелца. (Збирка Д. Брашована у Београду)

сл. 5. Портрет свештеника (Обласни музеј Баната у Темишвару)

сл. 6. Портрет жене у ружичастој хаљини (Народни музеј у Београду)

Сл. 7. Богородица. Престона икона на иконостасу српске цркве у Српском св. Петру.



сл. 8. Портрет мушкарца са брадом (Народни музеј у Београду)

ПРИЛОЗИ

MANOLIS CHATZIDAKIS

La Libération de saint Pierre sur une icone crétoise

A la mémoire
de Svetozar Radojčić

L'image de la libération miraculeuse de saint Pierre de la prison par un ange s'appuie sur le texte des Actes des apôtres (12.5—10) où l'on raconte que Pierre avait été arrêté par le roi Hérode et jeté à la prison en attendant les journées après Pâques pour la présenter au peuple. La nuit avant ce jour critique Pierre dormait dans la prison entre deux soldats, lié avec deux chaînes (δεδεμένος ἁλύσεσι δυσί) et deux gardiens vigilaient, quand l'ange se présente et reveille Pierre. Les chaînes tombent; sur les instructions de l'ange, Pierre s'habille et, guidé par lui, sort de la prison et entre dans la ville par la Porte de Fer qui s' ouvre automatiquement (αὐτομάτη ἠνοίγη).

Une icone, au monastère de Lavra, produit les deux moments de l'histoire à la suite: la prison et la fuite. A l'intérieur d'un bâtiment sombre à la couverture trilobée — la cellule — l'apôtre habillé est assis aisement sur deux larges marches et fait des gestes expressifs de l'homme troublé dans son sommeil. Les deux pieds sont liés avec une chaîne dont les deux bouts sont fixés sur le bouclier de chacun des deux gardiens endormis. L'ange auprès de lui le reveille. Dans la scène suivante — sans trait de séparation — l'ange avance en se tournant vers l'apôtre qui suit, les deux mains en prière. Tous les deux, hors de la prison, bâtiment couronné par une étoffe rouge, marchent sur un terrain rocheux, autre signe qu'ils sont sortis de la prison.

L'inscription en capitales rouges sur le fond doré ΤΗΣ ΤΙΜΙΑΣ ΑΛΥΣΕΩΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΠΕΤΡΟΥ (=[la fête] de la sainte Chaîne de saint Pierre) indique clairement qu'il s'agît d'une icone destinée à être exposée sur un proskynitaire le jour de la fête, le 16 janvier. A Constantinople la fête était célebrée dans la sanctuaire de Saint-Pierre,

dans Sainte-Sophie, où était déposée la chaîne de saint Pierre, relique particulièrement venérée.[1]

Sauf érreur, la mention la plus ancienne de figuration de cette scène ne se rapporte pas au sanctuaire de Constantinople, mais à celui de Rome. Elle se trouve dans Baronius (9e siècle): le pape Pascale avait dédié en 824 au sanctuaire de Saint-Pierre à Rome une étoffe brodée d'or, »praefigurantem historiam qualiter idem apostolus vinculus per angelum ecceptus est«.[2]

Une telle représentation à Rome devait se rapporter également à la relique de la chaîne qui, d'après la tradition romaine, fut trouvée à Jerusalem et apportée par la reine Eudoxie à Rome et déposée à Saint-Pierre »in Vincoli« (basilique eudoxienne).

En tout cas, l'image byzantine la plus ancienne qui illustre le jour de la fête, contrairement à celle de Rome, ne se rapporte pas au sujet de la prison, mais directement à la vénération de la relique. La miniature qui se trouve dans le Ménologe de Basile II de la Vaticane, le 16 janvier, représente un patriarche sur pied, vénérant la »chaîne« posée sur une sainte table.[3] Cette tradition d'éviter d'évoquer le fait même se rencontre dans les miniatures d' autres ménologes aussi, où à la journée du 16 janvier figure seulement le portrait de saint Pierre,[4] tandis que dans d'autres figure la scène de la prison.[5]

Dans les ménologes plus développés de la peinture monumentale de l'époque des Paléologues le thème se trouve plus ou moins souvent mais dans des rédactions réduites à l'une des deux scènes, la prison ou la fuite.

Une des figurations typiques de ce genre se trouve à Staro Nagoričino où figure le reveil de Pierre par l'ange dans la prison[6] tandis que, plus tard, dans le Ménologe de Dečani on voit la scène de la fuite, seule,

---

[1] J. Ebarsolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris, p. 10 et s. Cf. Sofronios Eustratiadis, Ἁγιολόγιον, (Athènes s. d.) p. 391. Dimensions de l'icone: 41×30 cm.

[2] Baronius, *Annales Ecclesiastici*, t. IX, Rome 1600, p. 717.

[3] Il Menologio di Basilio II, t. 2, Torino 1907, pl. 324. La miniature est reproduite dans Ebersolt, op. cit., fig. 2.

[4] Par exemple, le Ménologe, Paris gr. 1561. Byzance et la France Médiévale, Paris 1958, no 80.

[5] Par ex. le ménologe dans le Sinait. 512, du 11e siècle. K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (1971) p. 284, fig. 281. Dans une icone du Sinaï, de la même époque, qui illustre aussi le ménologe de janvier, les dimensions minimes de la scène de la prison ne permettent de figurer que seul Pierre. G. Sotiriou, Icones du Sinaï, t. I, pl. 139 et K. Weitzmann, *The Icon*, N. York (1978) pl. 17 (couleurs).

[6] Voir, entre autres, G. Millet — A. Frolow, t. III, pl. 111, 2. Voir aussi pour d'autres monuments P. Mijović, *Ménologe*, Beograd 1973, fig. 5, sch. 68, p. 369 (Peć) et 383 (Pelinovo).

signalée par les éléments au minimum nécessaires: Pierre et l'ange, debout tous les deux, sont en partie cachés par d'autres saints.[7]

Le thème de la libération de Pierre figure aussi souvent dans l'illustration des Actes des Apôtres, aussi bien dans des miniatures, comme le Paris gr. 102,[8] que dans la peinture monumentale des 11e et 12e siècles, depuis les fresques de Sainte-Sophie de Kiev, jusque dans les mosaïques de la chapelle Palatine, ainsi que dans celles de Monreale.[9]

Dans l'illustration des Actes des peintures murales de Dečani l'histoire de la libération de Pierre est amplement racontée en trois scènes, dans lesquelles pourtant Pierre n'est pas seul, selon les Actes, mais il est accompagné du jeune apôtre Jean: c'est l'arrestation, l'arrivée de l'ange dans la prison et la fuite. La composition où les trois moments de l'action s'enchaînent, sans bordures de séparation, est symétrique, bien balancée autour de la scène centrale accentuée par la forme imposante de la prison, bâtiment couvert d'une voûte en berceau. La chaîne et les gardiens sont éliminés.[10]

On pourrait donc être d'accord avec l'opinion généralement acceptée qu'il a existé un livre des Actes amplement illustré d'où dérive l'iconographie des Actes et des Ménologes postérieurs, aussi bien à Byzance qu'en Italie.[11] Quant à notre icone, on pourrait conclure sur le plan iconographique, que, suivant la tradition d'illustrer la fête par des scènes, elle resume une composition plus large, dont les éléments principaux remontent au moins au 11e siècle. Pourtant, pour la composition de notre icone ou de son modèle immédiat sont employés des patrons, des lieux communs, des »topoi«. Les gardiens endormis sur leur bouclier se retrouvent dans la scène des Femmes au Tombeau, Pierre troublé rappelle des figures comme le prophète abacuc du Psautier Athen. 15,[12] ou quelques uns des apôtres endormis dans la Prière au Jardin, ou bien le reveil de Joseph par l'ange (le songe de Joseph) pour l'attitude, etc.

Pourtant des traits particuliers permettent de situer précisement notre icone autour du milieu du 16e siècle et dans l'ambiance des pein-

---

[7] *Monastir Dečani* (V. Petković) Belgrad 1941, p. 14, pl. VII (en bas).

[8] H. L. Kessler, *Paris gr. 102.* A rare illustrated Acts of the Apostles, DOP 27 (1973) 211—216.

[9] N. Kondakov—G. Tolstoi, *Antiquités Russes,* t. IV, Petrograde 1891, 109 et Ainaloff-Redin, *Les anciens monuments de l'art de Kiev. La cathédrale de Sainte-Sophie,* Charkov 1899, fig. 26. D'après V. Lazarev, *Mosaiques de Sainte-Sophie de Kiev* (en russe), Moscou 1960, p. 50, cette scène est abîmée. O. Demus, *Byz. Mosaics of Norman Sicily,* London 1949, p. 29 et s., fig. 41b et 82b. E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale,* Palermo 1960, p. XIV.

[10] Dečani (comme note 7) p. 76, pl. CCXL.

[11] Cf. H. L. Kessler, *Paris gr. 102.* A rare Illustrated Acts of the Apostles, DOP 27 (1973), p. 211—216. Luba Eleen, »*Acts Illustration in Italy and Byzantium*«, DOP 31 (1977), p. 266 s. En dernier lieu, K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela,* Paris gr. 923, Princeton (1979), p. 192—193.

[12] Art byzantin—Art européen (1964), no 284 (fig).

tres Crétois de l'Athos. C'est d'abord la structure serrée de la composition qui se développe à trois plans de bas en haut, comme un mouvement scandé en profondeur. D'autre part, les axes diagonaux qui se croisent avec les axes perpendiculaires, la richesse des recherches d'eurythmie dans les contre mouvements des courbes et des formes anguleuses dans un esprit plutôt géometrique, par lequel s'exprime le dynamisme de cette composition fermée, appartiennent en propre à cette peinture. Encore, le dessin précis, le modelé aux facettes lumineuses restreintes, aux contours géométriques, les corps élancés aux attitudes retenues qui n'ont rien du large mouvement des figures corpulentes »macédoniennes«, les harmonies agréables des couleurs sevères, des bruns, des roses foncés, des violets, des gris-bleu, le genre des architectures conventionnelles; enfin, la qualité du métier à proprement parler, avec le fond doré de l'ensemble de la surface sur laquelle sont posées les couleurs de l'icone en laissant en reserve les nimbes et le »ciel«, sont quelques unes des raisons, croyons-nous suffisantes, pour attribuer notre icone, déjà particulièrement intéressante par son sujet, rare dans les icones mobiles, à la meilleure période de la peinture crétoise. En effet, tous ces traits et qualités nous les retrouvons surtout aux icones attribuées au maître Théophane Strélitzas Bathas qui avait travaillé au Mont Athos au moins de 1535 à 1558.[13] Cela ne signifie point que nous attribuons aussi notre icone à ce chef incontestable de l'école sur le Mont Athos. Un de ses èlèves ne serait pas exclu.

Il y a encore un autre trait à remarquer, qui pourrait nous induire à détecter sinon le modèle immédiat au moins le cercle auquel appartiendrait ce modèle de notre icone. C'est l'attitude des soldats gardiens et leur armure. Dans leur attitude il y a un trait italien: le pied du fond se replie de manière à montrer le dessous du pied, comme il arrive à l'Enfant dans la Vierge de la Passion du 15e siècle. D'autre part, non seulement la forme du casque et les dorures de la cuirasse amènent à la même époque, mais aussi et surtout la manière précise dont le bout de la chaîne s'attache au bouclier du soldat gauche doit être une survivance de l'amour des Crétois du 15e siècle pour le rendu des détails du costume et de l'armure.[14]

Athènes 1980.

[13] M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane la Crétois*, DOP 1971—72 (= Etudes sur la peinture postbyzantine, Londres 1976, chap V) p. 309—352, fig. 1—132.

[14] Du même, Les débuts de l'école Crétoise, Mnimosynon S. Antoniadi. Venise 1974 (= Etudes, chap. IV) p. 169—211, pl. IA', IB', IΘ', AΓ'.

Fig. 2. Dečani. L'ange libérant saint Pierre de la prison.

Fig. 1. Icone crétoise. L'ange libère saint Pierre de la prison.

МАРА ХАРИСИЈАДИС

Рукопис Тимотеја Озренског

За манастир Озрен везана је делатност једног изузетно занимљивог преписивача и илуминатора Босне краја XVI и почетком XVII века. Манастир је подигнут у шуми под планином Озреном, али није тачно утврђено време његовог настанка, за које постоје различите претпоставке, мада се на основу архитектуре и сликарства може приписати раздобљу око друге половине XVI века.[1] Најстарији помен Озрена односи се на његову цркву, и то на њено патосање, које је извршено по налогу попа Јакова 1587. године.[2] Манастир се такође помиње 1589. и 1592. године у вези са преписивачким радом мниха, а после јеромонаха Тимотеја.[3] Исти Тимотеј је наведен као учесник у обнови храма манастирског. У томе натпису је споменут као јеромонах, дијакон и старац.[4]

[1] И. Руварац, *Нешто о Босни, дабро-босанској јепископији и о српским манастирима у Босни.* Годишњица Николе Чупића. Год. II, 1878, 257; Исти, *О натписима у Озренској цркви и о живописцу попу Страхињи.* Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, књ. IV, 1892, 296; Вл. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, САН, Посебна издања, књ. CLVII, Одељење друштвених наука. Н. с. књ. 4, Београд 1950, 227; Боко Мазалић — Миленко Филиповић, *Манастир Озрен*, Споменик САН. CI, Београд 1951, 89—123; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971. На страни 391 наведене су странице на којима је споменут Озрен (регистар).

[2] Б. Мазалић — М. Филиповић, н. д. 93; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 237, бр. 793; З. Кајмаковић, н. д. сл. 173.

[3] P. J. Šafarik, *Geschichte der serbischen Literatur.* Aus dessen Hand-schriftlichen Nachlasse herausgegeben von Josef Jireček. III. Das serbische Schrifttum, Prag 1865, 228, N. 173; Fr. Miklošić, *Izveštaj od god. 1772 o manastireh na Fruškoj gori i Sriemu podastrt kr. dalm. - hrv. - slav. namjesničkom vieću.* Starine, књ. VIII, 1876, 8, бр. 13; И. Руварац, *О натписима у Озренској цркви и живописцу попу Страхињи*, 296.

[4] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, 275—276, бр. 984 и 985; З. Кајмаковић, н. д. 233, сл. 174. Упор. такође: С. Душанић, *О „старцима" у средњевековној „Босанској цркви"*. Хришћанско дело, год. II, св. 6, Скопље 1936, 439—449.

Од Тимотеја озренског сачуван је низ рукописа. Од 1589. до 1592. године можемо у тим рукописима пратити из године у годину његов рад, мада се у свима не помиње Озрен, али су свакако они ту исписани, као и други у којима није сачуван датум. Међутим, и у недатованим рукописима записао је своје име. А у свим рукописима је оставио низ краћих или нешто дужих записа на основу којих можемо евоцирати атмосферу и средину у којој су исписане многобројне странице његових рукописа. Ту се он јада на услове под којима ради, на лошу хартију, на своју глувоћу, на ногу која га боли, називајући себе глувим и шантавим. Ти записи, исписани већином на маргинама, звуче као болна исповест.[5]

Осим рукописа у којима је сачуван датум и потпис и оних у којима се налази само његово име, један му можемо приписати искључиво на основу дуктуса и илуминације.

1. Најстарији тачно датован рукопис Тимотејев је Панегирик за месеце јануар—април, данас у Патријаршијској библиотеци у Београду, где се чува под бројем 282.

Рукопис је исписан на хартији српском редакцијом. Величина је 20,3×30 см. и има I+416 листова. Повезан је у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На листу 416v је запис Тимотејев: Сїи панагерик пис(а се) въ лѣт(о) ѕ҃с҃ѕ въ храмꙋ с(ве)т(а)го Николи, монастиръ зовѡм Озрѣнъ, при всеч(е)стнѣшомꙋ ігꙋменоу їѡакимꙋ їеромонахꙋ съ братїами. въ првое лѣто всеѡс(ве)щеннаго мїтроп(о)лита дьбрьскаг(о) кир Аѵ҃дентїа. рꙋкою мнѡг(о) грѣшнаг(о) и мьншаго мниха Тїмоѳеа глꙋхаго[6]

Из тога записа се види да је рукопис исписан 1589, а не 1509. или 1598. године који су датуми наведени у литератури.[7]

Из каснијих записа можемо пратити миграцију овог рукописа почевши од Озрена до Патријаршијске библиотеке. Тако се на бочним маргинама на листовима 1v—5r помиње Раковац, а у доњим маргинама на листовима 4v—5r, потписао се Чипријан 1686. године.[8] У манастир Раковац били су пренети првобитно, осим овог, и други рукописи Тимотејеви и у њима се налазе истоветни записи. Међутим, из записа у горњим маргинама на листовима 1—16 видимо да је руко-

---

[5] Б. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности*, Београд 1960, 252, 358; Б. Трифуновић, *Из тмине појања*, Стари српски песнички записи, Београд 1962, 134—135.

[6] Љ. Стојановић, н. д., 239, бр 807.

[7] P. J. Šafarik, н. д., 228 наводи 1509. годину. Исто тако је та година наведена у Извештају, који је објавио Fr. Miklošić (Напомена 3). То је исправно већ И. Руварац у чланку *О натписима у Озренској цркви*, 296, доказавши да је датум погрешно прочитан, а што се може видети и из приложеног снимка (Сл. 4). Касније је, као што ћемо видети, очигледно омашком наведена година 1598. уместо 1589.

[8] Љ. Стојановић, н. д., 441, бр. 1868.

пис Патријаршијске библиотеке већ 1699. године био у манастиру Хопову, где га је обновио многогрешни Кирил јеромонах, јер је био јако оштећен.[9] У истом манастиру се рукопис налазио и у време подношења наведеног извештаја.[10]

Овај рукопис по садржини је веома значајан, јер се у њему поред других житија светаца налази и опширно житије Кирила филозофа (листови 305v—331v) и похвално слово Кирилу и Методију (л. 331v——337v). Ти текстови су прво само цитирани и литератури,[11] а касније је објављено Похвално слово Кирилу и Методију,[12] док је Кирилово житије остало необјављено.[13]

Рукопис Патријаршијске библиотеке је, осим по садржини, занимљив и по својој илуминацији. На почетку рукописа се налази заставица коју образују три уланчана круга у које су унети уплетени чворови, какви украшавају и горњи део заставице (сл. 1). Боје су зелена, окер, љубичаста и црвена. Такав тип заставице налазимо и у другим српским рукописима оног времена. Веома је слична заставица у четворојеванђељу Архива Српске академије наука и уметности бр. 4, у коме се сачувао потпис Лонгинов,[14] као и у зборнику проповеди за архијереје, раду калиграфа Матеја насталом у манастиру Ораховици 1593. године.[15] Према томе, за орнаменте Тимотејевих рукописа налазимо паралеле и у другим споменицима српске писане речи.

Међутим, за Тимотејеве рукописе су карактеристични киноварни иницијали. У Панегирику такве иницијале налазимо на листовима 76v(П), 155r(Б), 273v(В) и 287v(Б). На тим иницијалима су у леви део окоснице додате по две савијене лозице.

Други иницијали су образовани преплетима. Такви иницијали се налазе на листовима 58v(Т), 68r(И), 141v(Т), 305v(Б) који је украшен стилизованим гранама (сл. 2). Такође су занимљиви иницијали на листовима 341v(Б—сл. 3), 369v(Б), 374v(Б). На листу 360r налази се веома занимљив иницијал В образован уплетеним тракама, а какав ће-

[9] Љ. Стојановић, н. д., 475, бр. 2057.

[10] Fr. Miklošić, н. д., 8, бр. 13.

[11] Б. Ст. Ангелов, *Славянски извори за Кирил и Методий.* Известия за 1956. Държавна библиотека „Васил Коларов", София 1958, 183, бр. 32 и 195, б. 17. Ту је омашком, као и у другим публикацијама објављеним у Софији, наведена година 1598. уместо 1589.

[12] *Климент Охридски, Събрани съчинения*, Т. I. обработали Б. Ст. Ангелов, К. М. Куев, Х. Р. Кодов, София 1970, 476—478 и снимци на таб. 492—504.

[13] *Климент Охридски, Събрани съчинения*, Т. III, пространо житие на Кирил и Методий. Подготовили за печат Бою Ангелов и Христо Кодов. София 1973, 31, бр. 6.

[14] М. Теодоровић-Шакота, *Прилог познавању иконописца Лонгина.* Конзерваторски и испитивачки радови, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије, књ. I, Београд 1956, 159, слика на страни 160.

[15] Рад. М. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Старинар, Трећа серија, књ. XIV, Београд 1939, 59, сл. 39.

мо наћи у једном недатованом Тимотејевом рукопису Музеја Српске православне цркве бр. 18 (л. 65v—сл. 24).

У Патријаршијском рукопису Тимотеј је оставио на л. 341v у доњој маргини запис: любимич(е) ис(ть) слово и ѡбретенїю главы. и не писах(ь) зане бѣ вь дрꙋземь патерицѣ, који указује на његов преписивачки рад.

2. Следећи тачно датован Тимотејев рукопис са његовим сачуваним записом је Служабни минеј за новембар, исписан 1590. године. Рукопис је посредством А. Ф. Гиљфердинга, руског конзула у Босни, доспео у тадашњи Петроград, а данас се чува у Государственој публичној библиотеци имена Салтикова-Шчедрина у Лењинграду, под сигнатуром Гилф. 30.[16]

Рукопис је исписан српском редакцијом, на хартији величине 31×21 см и има 169 листова. Рукопис је у брошираном повезу. На л. 169v је запис: въ лѣт(о) ҂з҃·ч҃·и҃ сьписа се сы мѣсець ноемврїе повелѣнїемь мїтрѡполита дьврскаг(о) кир Аѵѯентїа и игоумена кир Сїлвестра сь братїами. Грѣшны расоноша Тимоѳеи троудиви се ѡ семъ.[17] Из тога записа видимо да је минеј исписао Тимотеј повеленијем митрополита дабарскога Аксентија и игумана Силвестра, али се у њему не помиње Озрен, тако да није сигурно да је тамо исписан. У другом запису се извињава да је погрешио јер је био пометен умом.[18]

Минеј обухвата дане од деветог до тридесетог новембра. Под 11. новембром је у њему Служба Стефану Дечанском (л. 25r—сл. 5), а даље (л. 34v—35r—сл. 5) је његово житије. Текст тога синаксарног житија, из овог рукописа је код нас необјављен, стога га доносимо у целини: м(ѣ)с(е)ца того·аї·памѧть с(ве)т(а)го великом(оу)ч(е)н(и)ка стефана срьбскаго иже вь дѣчанох(ь) с петїи оубо стефань по сѵмеѡноу срьбскомоу, ꙗкоже дрѣвле іѡвь по авраамоу вѣр'номоу, въ єдину на дѣсеше оудавлєнїемь стефань вь стече кь б(ог)ꙋ: ~

сьи с(ве)ты и пр(и)снопоминаемы стефань, с(ы)нь бѣше милоутина ц(а)ра срьбскааго, бл(а)гоч(ь)стива соушаа и с(ве)таа моужа, кь емоуже ѡклѣветань бывь. ꙗко ц(а)р ь)ство хощеть силою ѡтети. єть бивает. и прьвѣе оубо томꙋ изьвадають ѡчи. таже и вь ц(а)риград(ь) посилает се заточенъ бывь, и тамо седмолѣт'но прѣпроводи врѣме, въ ѡбытѣли сице наричеме пандоть краторевѣ. сльзами мнѡгїими и вздыхан'ми и честими м(о)л(и)твами б(ог)оу оугаждаи. ꙗко и игоуменꙋ обытели и вьсѣмь братїамь дивитисе. и образь ползѣ тѡг(о) имѣти. ꙗко и самомꙋ ц(а)рꙋ того често призывати къ себе. слышавша ꙗже ѡ нимь. иже ѡт нїего наоучень бывь. а кѵпдин'тьскые єресы начелникы прогнавь. и съмирѣнїе ѡт(ь) сꙋдꙋ прїети цр(ь)ковь, таже ѡт(ь) заточенїа б(о)жїимь соудомь призвань бывь. оочима

[16] Отчеть Императорской публичной библиотеки. СПБ. 1868. год. 38—39.
[17] Љ. Стојановић, н. д., 240, бр. 809.
[18] Н. д. 240, бр. 810.

видѣ ꙗкоже и прѣжде. и оу ѡ(ть)ца бывь. лобзают(ь) дроугь дроуга и прощенїе междꙋ собою прїемлють, таже мало нѣчто того ѡт(ь)ць поживь, кь г(оспо)ꙋ ѡтиде. таже м(о)л(и)твѣ коупно и ц(а)рствꙋ прѣемникь быс(ть). еже и оуправы добрѣ. в(о)жїимь ѡкрьмлꙗе страхомъ. толикоже быс(ть) м(и)л(о)стивь. ꙗко не довлѣти инїихь рꙋками кь раздаꙗнїю нищїихь. нь и самь по все нощи ходити, и сїимь своею роукою подаати. създа же обытелъ прѣкраснꙋ. вь славꙋ вседрьжителꙗ х(ри)с(та). и блызь ие дроугу оградоу, и тамо множьство много иже с(ве)щеннаго недоуꙗ сьбраа. потрѣбнїими вьсѣми тѣх оутѣшае. толико вь м(о)л(и)твѣ прѣспе. вь таковїих(ь) попеченїох(ь) сїи. ꙗкоже нѣкто ѡт великых(ь) ѡнѣх(ь) постникь. имже обще ничто же ѡт мирскыѡхь. вѣше. имѣше же и сльзны дарь. съгласнѣише м(о)л(и)твы дѣло. сице доволнаа лѣта прѣбывь. и вьроученна ѥмꙋ ѡт(ь) в(ог)а добрѣ оустроивь. ꙗвлꙗет се ѥмоу третїе нїколае. оуготови се г(лаго)лѥ стефане. не по мноозѣ во вл(а)д(ы)цѣ прѣдстати имаши. ѡн'же и множае приложи кь м(и)л(о)стины и инїимь добродѣтелѥмъ. таже не по многїихь д(ь)нѣхь вьц(а)рив се с(ы)нь его. именемь оубо ѡ(ть)цꙋ пѡд(о)бнь. дѣли же никако же и наш(ь)дь вьнезапоу ѥмлѥть в(о)жїа чл(овѣ)ка. кь вышнѥмꙋ шьствїю готовающаа потрѣбнаа, и вь ѥдинь град(ь) пославь. оудавою ѡт(ь) житїа измѣнити повелѣваеть. и тако м(оу)ч(е)нїа вѣн'ць вьспрїеть. с(ве)тое же тѣло вь своемь ѥмоу монастыри положено выис(ть) идѣже и до д(ь)н(ь)сь стоить. творе чюд(е)са прѣславнаа и исцѣлѥнїа вѣрою приходѣщїимь: ~

Ово синаксарско Житије у Минеју Тимотеја озренског има најближу паралелу у зборнику број 306 Архива Румунске академије наука у Букурешту, који је такође српске редакције. Постоје само незнатне ортографске и палеографске разлике.[19]

Орнаментика овог рукописа је веома скромна. Она се састоји из једног иницијала киноварног типа, на почетку житија Стефана Дечанског (л. 34v—сл. 6), и другог који је типичан за Тимотејеве рукописе, а украшеног лозицама на левој страни слова П (л. 27v). Исто тако су декоративно обрађене руке које у оквиру, који има облик пехара, држе последње речи текста-кустоде (л. 28r и 97r). На л. 138v је рука као показни знак, а на л. 164r почетак речи „рибноју", образује риба.

3. Трећи датован рукопис Тимотејев је Пролог за месеце септембар—новембар, који је био неко време у манастиру Раковцу, одакле је пренет у Музеј Српске православне цркве у Београду, где се чува под бројем 161.[19a]

---

[19] Б. Трифуновић, *Синаксарско житије Светог краља Стефана Дечанског*, Byzance et les Slaves, Etudes de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 451—456.

[19a] V. Mošin, *Izveštaj o naučnom putovanju u Srijemsku Mitrovicu — Beograd — Peć — Dečani — Cavtat — Dubrovnik 1953. godine.* Inventar ćirilskih rukopisa Muzeja Srpske pravoslavne crkve, Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 60, Zagreb 1955, 223; Изложба српске писане речи, Београд 1973, 71, бр. 247.

Рукопис је исписан на хартији, величине 29,5×20 см. и има 315 листова. У рукопису се налази печат манастира Раковца. Ту има неколико записа самога Тимотеја, док су други каснији.

Први је запис оставио Тимотеј у иницијалу С на листу 44г. Ту је забележио у петљи иницијала: Расодерь Тїмоѳей маїа з (сл. 6). Следећи је запис на доњој маргини листа 67г и гласи: ѡх(ь) цю пострадах(ь) ѡт(ь) сꙋхотѣ и жеги а ѡт(ь)купа ни ни новца, но сїе чтꙋше поминаите кь б(ог)ꙋ грѣшнаго м'ниха тїмоѳеа сї пис(а)вшагѡ.

Трећи запис налази се на доњој маргини листа 122v и гласи: ѡ все вл(л)женне ап(о)с(то)ле ї еу(аг)г(е)листе іѡанне б(о)гослове. м(о)лим(ь) ті се грѣшни ѯевꙋі ѱвѯиѱів (разрешен тајнопис: Ѧнних Тимотеꙋ) іако да м(и)л(о)сти вами сьтвориши.

Осим ових записа сасвим дискретно у петљи иницијала В на листу 131v забележио је Тимотеј и годину израде рукописа: з҃.с҃.д҃. односно 1591. годину. Према томе из записа у иницијалима сазнајемо не само годину већ и месец исписивања рукописа. Занимљив је запис на листу 146г: ѡх, ѡх калꙋгерскаа ненависти и зависти.

Каснији записи су забележени у манастиру Раковцу у бочним маргинама на (л. 3v—4v) и исписани су истом руком као и у другим рукописима Тимотејевим који су пренети у Раковац, вероватно директно из Озрена или преко неког другог манастира.[20]

С обзиром на то да у рукопису недостаје почетак и крај, као и други листови, нису нам сачуване заставице већ само иницијали. Они су доста богати, и представљају два различита типа. Веома су занимљиви киноварни иницијали, као онај на листу 44г (сл. 6), са уписаним именом Тимотејевим, или онај на листу 231в (сл. 12). Они су сасвим изузетни по орнаменталним детаљима, тананим цртицама са куглицама, које као класје изниче са фино извијеним контура иницијала, а који се завршавају троуглићима. Неколико иницијала припада овој групи раскошних киноварних иницијала (л. 25г, 22v, 29v, 33v, 64г, 251г). Другој групи припадају иницијали код којих су окоснице изведене преплетима. Такви су иницијали на л. 276г—сл. 13 и иницијал на л. 283г. Док су иницијали киноварног типа нацртани црвеним мастилом, изузетно плавим (л. 209г), у овим преплетним иницијалима контуре су плаве и ти иницијали имају само детаље дате црвеном бојом. Сасвим је изузетан иницијал Д (л. 199v) изведен гипко савијеном траком завршеном стилизованим полупалметама.

Осим иницијала у овоме рукопису илуминацију сачињавају многобројни цветови распоређени по маргинама на почетку појединих

[20] Љ. Стојановић, н. д., 441, бр. 1868.

поглавља. Ти цветови су, као и иницијали, карактеристични за рукописе расодера и мниха Тимотеја. Изведени су стилизованим гранама и преплетима.

4. Четврти тачно датован рукопис Тимотејев садржи Житија светаца, а назван је и Панегириком. Био је неко време у манастиру Раковцу, као што се види из записа Чипријановог, исте садржине као и у другим рукописима Тимотејевим (запис је на листовима 4v—5r).[21] Данас се рукопис налази у Музеју Српске православне цркве под бројем 27.[21a]

Рукопис је исписан на хартији величине 30,5×20,5 см и има 351 лист. Повезан је у дрвене корице превучене кожом са утиснутим орнаментима. Према запису на доњој корици повезао га је мајстор Мојсије 1703. године.[22] Исти је мајстор повезао и други рукопис манастира Раковца.[23]

Као што се види из забележеног датума у иницијалу Д на листу 126v: з҃. г҃. марда з҃ (сл. 9) и исто тако у иницијалу ѡ на листу 249v: з҃. р҃. (сл. 10) рукопис је настао 1592. године. Иста година је забележена у каснијем запису на листу 351v.[24] Тај запис представља извод из дугачког записа који би требало да се налази у овом рукопису.

Снимке из тог рукописа објавио је П. Момировић називајући га Метафрастом,[25] што би одговарало називу рукописа који се помиње у дугачком запису који је исписао јеромонах Тимотеј 1592. године, а који је објавио Љ. Стојановић.[26] Међутим, тај се запис данас не налази у веома добро очуваном рукопису Музеја Српске православне цркве бр. 27, чији опис доносимо, тако да није искључена могућност да се он налазио у неком другом Тимотејевом рукопису, јер су од њега сачувана још два рукописа сличне садржине, које је могао назвати Метафрастом, уколико се не нађе непознати рукопис са тим записом. Међутим, највероватније је да се тај запис налазио у рукопису Музеја Српске православне цркве бр. 27.

Два поменута рукописа су доспела до нас доста оштећена, без почетка и краја, тако да су могли садржавати дугачак Тимотејев за-

---

[21] Упор. напомену 20.

[21a] V. Mošin, н. д., 220.

[22] Љ. Стојановић, н. д., књ. V, 4, бр. 7296.

[23] н. д., бр. 7281.

[24] Љ. Стојановић, н. д., књ. III, Београд 1905, 58, бр. 4983.

[25] П. Момировић, *Рукописни минеј Тимотеја шантавог*, Богословље, Год. XVI (XXXI), св. 1 и 2, Београд 1972, 46—47, сл. 7 и 8; заставицу на л. 287г из рукописа Музеја Српске православне цркве бр. 27 објавио је М. Лесковац, али наводи да је из житија светаца које је 1589. године писао јерођакон Тимотеј у манастиру Раковцу. Упор. М. Лесковац, *Српска књижевност у Војводини до Велике сеобе*, Војводина, I, Нови Сад 1939, 429, сл. на стр. 431.

[26] Љ. Стојановић, н. д., I, 243, бр. 822.

пис. Један од тих рукописа, који садржи такође житија и поученија, чува се у Музеју Српске православне цркве под бројем 145, а други је Пролог за март—август истог музеја бр. 18.

У Житије светих Музеја Српске православне цркве бр. 27 унет је цео текст Апокалипсе. Њега налазимо у више рукописа исписаних у Босни у средњем веку, у Хваловом рукопису Универзитетске библиотеке у Болоњи, Млетачком зборнику Марцијане у Венецији, док Апокалипса обухвата скоро цео рукопис Радосава крстијанина у библиотеци Ватикана. Међутим, текст Апокалипсе није везан искључиво за босанске рукописе, јер га налазимо и у неколико рукописа манастира Хиландара, и то у Зборнику из XIV века бр. 474, у Панегирику бр. 445 из 1626. године, док је у Словима светих отаца бр. 189 из XVII века тумачење Апокалипсе.[27]

У нашем рукопису се сачувао низ веома занимљивих записа исписаних у доњим маргинама испод листова. Тако на листу 67v је запис: Оуви мнѣ ѡци и братіе простите м(е) коусо мі е словце, заніе болех(ь) вел'ми ногою, ꙗко многаще сіе поврьгь валꙗх(ь) се зоуви звоцее. На листу 158r је запис: сіе ѡ любиме проч'ть и кон'ца доспѣвь поминаи грѣшнаг(о) мниха Тімоѳеа сіе рꙋкодѣлисавшаго (сл. 20). На листу 184v је запис: зде смотри ѡ любими(е) брат(і)е сіа врьста погꙋблена и прьви кои пис(а)ль нѣс(ть) обрѣль ищи послѣ. На листу 206r је запис тајнописом: спвоѳии зицѳѡвѯи разрешен: окилаве герасим. На листу 260v је запис: а ты словесна главь исправи аще погрѣшил(ь) а не кльните. На листу 304v је запис: оуви мнѣ братіе и ѡ(ть)ци ны кльните ме за хоудое дѣло ломатно и несродно заніе много болань сіе писах(ь) вса вѣди да пѡд(ас)ть.

Осим по садржини и низу записа овај је рукопис изузетно занимљив по својој илуминацији. Од свих Тимотејевих преписа овај је Панегирик најбоље сачуван, као и најбогатије и најхетерогеније илуминиран. Тако осим заставица овде налазимо, за нашег преписивача карактеристичне иницијале, затим руке као показне знаке украшене богато орнаментисаним манжетнама, такође типичним за овог преписивача, затим такође њему својственим цветовима као и неколико цртежа у маргинама везаним за садржај рукописа и бајраке које држи рука.

Најраскошнија заставица налази се на почетку рукописа (л. 1r). Она има облик монументалног портала, нову варијанту архитектонских фронтисписа, какве налазимо у низу старих српских рукописа.[28]

---

[27] J. Hamm, *Apokalipsa bosanskih krstjana.* Slovo 9—10, Zagreb 1960, 43—104; Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 181, бр. 474, 172, бр. 445, 105, бр. 189.

[28] За архитектонске фронтисписе упор. М. Харисијадис, *Архитектонски фронтиспис и декоративни иницијали минеја за јануар у Архиву Бугарске академије наука бр. 19*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 171—175. Ту је наведена претходна литература.

Образују је преплети у облику ромбова, а спуштају се као дуге траке са обеју страна текста, такође образоване преплетима нешто измењеног облика, а какве налазимо у декоративној пластици цркава моравске школе или стилске групе. Боје су окер и плаво са детаљима црвене боје. Заставицу крунише крст завршен гранама, док су са страна стилизоване палмете. Траке су цртане црвеним мастилом (Сл. 11).

Друга заставица (л. 88r) је рађена према схеми веома распрострањеној у илуминацији старих српских рукописа. Њу образују три уланчана прстена, пресечена дијагоналама, које се укрштају унутар прстенова. У левом делу заставице преплетне траке су завршене главама двеју немани. Такав тератолошки мотив је у то време доста изузетан на заставицама, али се задржава на иницијалима. Боје су исте ко на претходној заставици (Сл. 12).

Трећа заставица (л. 159r) је правоугаоног облика и украшена преплетима који дају утисак три концентрична круга пресечена дијагоналама које се секу под правим угловима. У горњим угловима заставице се преплетне траке завршавају главама немани. Боје су истоветне са онима на претходним заставицама. Иницијал С којим почиње текст је киноварног типа и украшен занимљивим стилизованим гранама (Сл. 13).

Четврта заставица (л. 287r) је најједноставнија. Њу образују уплетене траке, чију схему налазимо у низу старих српских рукописа, али се својом стилизацијом разликују од њих и по томе се приближавају заставици на почетку рукописа. Боје су истоветне као на претходним заставицама (Сл. 14).

Иницијали у овом рукопису су киноварног типа. Они се разликују по величини и орнаментици. Најбројнији су једноставни иницијали. Неколико њих имају за Тимотејеве иницијале карактеристичне лозице које се, полазећи од средине слова, савијају уз леви део окоснице (л. 88v, 126v, 234r). Најраскошнија су два иницијала (л. 159r — Сл. 18 и 276v) код којих се од корена спушта спирално савијена лозица украшена дугим танким листићима и гранама.

У овом рукопису нарочито су бројни цветови распоређени по маргинама. Они су различитог облика и величине, али преовлађује преплет од којег полазе две палмете или гране. Руке као показни знакови су различитог облика. Неке руке су скромно обрађене, док друге имају раскошне манжетне, тако да постају карактеристичне за Тимотејеве рукописе (л. 252v, 253r, 256v, 260v). Неке руке се налазе уз доњи угао рукописа и држе у оквиру, облика пехара, последње речи текста (кустоде). Једна рука са — за Тимотејеве рукописе карактеристичном манжетном — држи заставу са крстом при врху (л. 262v — Сл. 15).

Сасвим изузетно у овом рукопису јављају се скромне илустрације везане за текст крај којег су представљене. Тако се већ уз текст Апокалипсе налазе цртежи у маргинама. Први представља срп а стоји крај текста главе 14, 17 Апокалипсе (л. 19г) у којој се помиње анђео са српом, док је други срп представљен крај текста главе 14, 18 (л. 19v) у којој је такође реч о анђелу са српом. Уз текст житија Онуфрија пустињака (л. 107v), на месту где је реч како су на мученика пуштене стреле, представљен је у маргини лук са стрелом. Даље на истој страни, где се говори о зверима које су пуштене у пећину на мученика, насликана је рука која указује на главу немани. У тексту истог житија, где је реч да је ловац узео лук и тул (тѹль) и пошао у гору да лови, поново се јавља лук са стрелом (л. 110г). Уз текст: К цару всходит (л. 188v) представљена је круна.

Као што смо поменули, два рукописа су могла да садрже занимљив и за познавање дела мниха, или — како се још потписивао — јерођакона или расодера Тимотеја значајан запис из исте године, као у рукопису Музеја Српске православне цркве, односно из 1592. године. Један рукопис био би пети нама познати његов рад.

5. Тај рукопис је Зборник житија и поученија за новембар и децембар, данас у Музеју Српске православне цркве, где се чува под бројем 145.[28a] Рукопис се неко време налазио у манастиру Раковцу, камо су првобитно пренети скоро сви Тимотејеви рукописи, о чему сведочи и неколико записа у овом зборнику. У једном од њих, исписаном 1677. године (л. Iv), забележено је да је књига исписана у манастиру Озрену. У том запису потписао се тајном буквицом ккеедккда.[29] Други запис из 1686. године истоветан је са онима већ наведеним у вези са претходним рукописима.[30]

Рукопис је исписан на хартији величине 31×21 см и има 391 лист. Рукопис је до нас доспео тешко оштећен, пошто у њему недостају почетак и свршетак, као и доста листова. Сачуван је низ записа, који нам указују на услове под којима је радио Тимотеј, али је за нас нарочито значајан запис исписан тајнописом на крају текста о мучењу апостола Филипа (л. 47v): злци зцищелѯхѡѱдцрх ѱвѯлѱих, који је разрешен као: Горе грешному старцу Тимотеју.[31]

Остале записе налазимо на низу листова и то на листу 36v: простїте ме ѡ(ть)ци и братїа ꙗко тѣлом(ъ) тьчїю зде вех(ь) шарае. а тѣло брѣнна-г(о) чл(овѣ)ка ѥ(сть) ѵморено и скитаесе сѣмо и ѡнамо. На листу 67v: про(с)тї брате невѣ(де нїе. На листу 72v: простите ме братїе за хѹдое еловце зде секѹ се

[28a] V. Mošin, н. д., 223.
[29] Љ. Стојановић, н. д., 419, бр. 1738.
[30] н. д., 441, бр. 1868. Упор. напомену 20.
[31] Запис је разрешио професор Светозар Душанић, управник Музеја Српске православне цркве, на чему му и овом приликом захваљујем.

рꙋце и срд(ь)це ѡт(ь) люлꙗ проклѣтаго ꙗсїа. На листу 85v: ꙗѡх(ъ) брате зла мїе хартїа, а и сам(ъ) несам(ъ) добръ. На листу 92v: не кльни брате за любовь рекша ѡставит се вам(ь) ѡх(ь) що пати д(ꙋ)ша ѡт(ь) алуби и жежди ѡ дрꙋже. На листу 103v: ѡ с(ве)те бывшꙋ ѡклеветанꙋ. На листу 129v: ѡх, ѡх лакомости оуви. На листу 147v: слѣва (вероватно: слава) вѣсте братїе како ес(ть) сїе что повин'нь азь старем(ь) и небрѣгоущим(ь) мнѣ же не слышах(оу) ни мала ꙗко юнь бѣх(ь) и глꙋх(ь). (Сл. 22). На листу 205v: ꙗ ѡх(ь) зла хартїа разлѣва се. На листу 291v: сїе выс(ть) рад(и) невѣрнѣ хартїе оу единомꙋ лицꙋ два сьтворих(ь) да не запинаютсе чтꙋщеи а прьво се слило бѣш(е). На листу 334г: мене брате не кльнѣте. ꙗко роуце мои тресехоу се. и ѡни мои смѣжахь се перце мое поскакаше ѡт(ь) проклетагѡ люлꙗ.

Илуминација је такође у складу са орнаменталним решењима која је Тимотеј налазио за остале своје рукописе. Пошто недостаје почетак то не знамо како је изгледала заставица, која се ту свакако налазила. Сачувана илуминација се састоји из иницијала киноварног типа и неколико руку — показних знакова. Иницијали су разне величине. Највећи међу њима обухвата четрнаест редова текста. Налази се на листу 75v. Он је доста једноставан, али су његове извијене линије карактеристичне за иницијале Тимотејевих рукописа (Сл. 16). Остали иницијали обухватају седам (л. 132v), осам (л. 61v), или девет редова (л. 126v и 138v). Неки од њих имају за Тимотејеве рукописе карактеристичне орнаменте лозице савијене са леве стране (л. 38v, 36v и 126v).

Руке као показни знаци имају раскошно обрађене манжетне цртане црним и црвеним мастилом (л. 5v, 212v, 34v, 9г).

6. Шести Тимотејев рукопис је Пролог за март—август. Био је као и остали Тимотејеви рукописи у манастиру Раковцу, о чему сведочи манастирски печат и запис на л. 1г—2г. Из Раковца је пренет у Музеј Српске православне цркве, где се чува под бројем 18.[31a]

Рукопис је исписан на хартији величине 30×20 см и има 290 листова. У рукопису недостају почетак и свршетак, тако да није сачуван запис који се у Тимотејевим рукописима обично налазио на крају. Рукопис је повезан у дрвене корице, пресвучене кожом са утиснутим орнаментима.

У рукопису се налази неколико записа у доњим маргинама од којих је најзначајнији онај на листовима 115v—116г, јер је у њему Тимотеј оставио помен о себи: о всебл(а)жене м(оу)ч(е)н(и)че х(ри)с(то)вь геѡргїе м(о)л(и)м(ь) ти се грѣшни мниχ(ь) тїмоѳеи м(о)лвꙋ сьтвори ѡ мнѣ кь г(оспод)ꙋ ꙗко да обрѣщꙋ м(и л(о)стива х ри)с(та) б(ог)а моего вь д(ь)нь страшнаго и неꙋмитнаг(о) сꙋда ѡногѡ.

[31a] V. Mošin, н. д., 220.

Остали маргинални записи налазе се на листовима 78v: ѡле ѕлазвих се простіте ме, и 289v: прости м(и) брате ѡво е неѕредна хартіа те се кааа и рѹжи а рѹке ничемѹ.

Пошто недостаје почетак рукописа није нам сачувана заставица која се без сумње налазила на почетку текста. Од орнаментике рукопис садржи иницијале два различита типа. Првоме припадају преплетни иницијали. Један такав иницијал налази се на првом сачуваном листу (л. 1r). То је слово Т које образује једноставна плетеница, која се при врху рачва. Нешто је сложенији иницијал П на листу 13v. Ту су плетенице, које образују окосницу слова, завршене главама немани. Тај исти тератолошки елеменат примењен је на заставицама рукописа Музеја Српске православне цркве бр. 27 на листовима 88v и 159r. Налазимо тај исти елеменат и у рукопису Рс 519 Народне библиотеке Србије у Београду, који приписујемо Тимотеју на основу дуктуса и орнаментике. Најраскошнији преплетни иницијал Б налази се у нашем рукопису на листу 65v. Он је добијен преплетним тракама горњег и доњег дела, који се уплићу на средини (Сл. 17). Исти такав иницијал налазимо у Панегирику Патријаршијске библиотеке у Београду бр. 282, првом описаном Тимотејевом рукопису, на листу 360r. Другом типу припадају киноварни иницијали сродни онима које налазимо и у другим Тимотејевим рукописима.

7. Седми сигнирани Тимотејев рад је, као и два претходна, до нас доспео без датума. То је Минеј за март, који се налази у цркви села Беочина.[32] Из каснијег записа видимо да се рукопис налазио у храму Ваведења пресвете Богородице у Бечкереку.

Рукопис је исписан на хартији, величине 29,5×19,8 см и има 163 листа. У рукопису је Тимотеј оставио запис: слава съвршителю б(ог)ѹ вь вѣ(кы) аминь. м(е)с(е)ца феврар(и)а кі. грѣшни инокь Тимоеи шантави.[33]

Пошто недостаје почетак, не знамо како је изгледала заставица која се свакако налазила на почетку текста Минеја. Сачувани су нам листови на којима се налазио украс карактеристичан за Тимотејеве рукописе, иницијали киноварног типа богато украшени гранама и лозицама, преплетни иницијали, као и низ руку, показних знакова украшених раскошним манжетнама.[34]

Осим прва четири описана рукописа који су сигнирани и датовани, или следећа три рукописа, који су само сигнирани, али нам нису сачувани подаци о датовању, на основу дуктуса можемо Тимотеју приписати и псалтир, који се данас налази у Народној библиотеци Србије, у Београду, под сигнатуром Рс 519.[35]

---

[32] П. Момировић, н. д., 43—50.
[33] н. д., сл. 1.
[34] н. д., сл. 2—6.
[35] Купљено од Косте Сушића из Винковаца.

8. Рукопис је исписан на хартији величине 20,6×14,3 см и има 306 листова. Према томе мањег је формата од осталих Тимотејевих рукописа, а слова су већа, јер је број редова мањи.

У рукопису нису сачувани Тимотејеви записи. Од илуминације овај рукопис садржи заставицу на почетку текста псалтира (Сл. 18). Та заставица по својој орнаменталној схеми блиска је оној која украшава почетак текста Житија у Музеју Српске православне цркве бр. 27, лист 88v, али се од ње разликује по стилизацији. Образују је три уплетена круга око којих су још нове траке, тако да се добија утисак концентричних кругова. Тракс се у горњим угловима заставнце завршавају главама немани из чијих чељусти палацају језици. Боје су плава и црвена.

Заставица на л. 166r је образована једноставним преплетима, а она на л. 245v такође преплетима.

У рукопису су сачувани цветови, од којих је онај на листу 202v и у доњој маргини листа 149r образован преплетима завршеним главама немани (сл. 19).

Осим заставица и цветова рукопис садржи бројне руке као показне знакове украшене раскошним манжетнама. Једна од њих држи крст са монограмом Христовим. Иницијали у овоме псалтиру су киноварног типа, а украшени су гранама стилски сродним онима у осталим Тимотејевим рукописима.

У рукопису је сачуван на листовима 207v—208r запис из 1726. године: мешътер далъски подписаль се андрей, комълоши, а ѱ к з.

По својој орнаментици рукописима Тимотеја озренског близак је и Минеј повезан са два друга рукописа, данас у Музеју Српске православне цркве бр. 81.[36] Тај Минеј обухвата листове 1—100. Датован је 1595. године тако да би могао бити Тимотејев рад. Међутим, извесне разлике у дуктусу указују да је он само рађен под утицајем радова нашег преписивача, али да може бити дело неког калиграфа из круга блиског њему.

Из описаних рукописа видимо да је Тимотеј озренски имао посебну наклоност за исписивање текстова сродне садржине: панегирике, прологе, зборнике житија и поученија, минеје, али да је израдио и један псалтир.

Прва његова четири рукописа су тачно датована. Већ у првом његовом рукопису, Панегирику из 1589. године, сачуван је запис из којег видимо да га је исписао при игуману Иоакиму у Озрену. У следећем рукопису, Минеју из 1590. године, наведено је да је исписан при

[36] V. Mošin, н. д., 221.

игуману Силвестру, повељењем митрополита дабарског кир-Аксентија.

Међутим, најзанимљивији је опширан запис у Метафрасту, како је сам Тимотеј назвао свој рукопис, који је исписао 1592. године у Озрену при истом игуману Иоакиму при којем је настао и први његов рукопис. Као што смо поменули, нисмо нашли тај запис у рукопису Музеја Српске православне цркве бр. 27, где би требало да се налази с обзиром на то што је исти рукопис исписан 1592. године и што садржи каснији запис који представља извод из опширног записа Љубе Стојановића бр. 822.

Видели смо да осим ових објављених записа многобројни маргинални записи евоцирају доста јасно лик једног од најзанимљивијих калиграфа и илуминатора наше писане речи, који је упркос глувоћи и хромости оставио нама познатих осам рукописа, док их је без сумње било више.

Ти рукописи Тимотејеви, исписани српском редакцијом са правописним нормама ресавске школе, уклапају се у писменост уже Србије и потврђују констатацију давно изречену да се „босанска црква" утопила у српску православну цркву почетком XVI века.[7]

Одликујући се за њега карактеристичним словима или веома правилним или благо заталасаним, али уједначеним, његови рукописи су украшени заставицама које припадају по својој орнаменталној схеми репертоару илуминације старих српских рукописа, од којих се одвајају само посебном стилизацијом. Сродношћу се старим српским рукописима они показују размимоилажење са средњовековним рукописима Босне, делима босанских крстјана, чија је илуминација била доста специјална, везана претежно за тле Босне, иако је и она имала извесне сличности са српским рукописима у образовању орнаменталних схема.

Видели смо да је осим заставица са њему својственим, стилским детаљима, Тимотеј створио и посебну орнаментику киноварних иницијала, богато украшених гранама, лозицама и троуглићима, вешто распоређеним око окосница слова. Затим уноси руке као показне знакове са раскошним манжетнама.

Дела Тимотеја озренског, с временом пренета у фрушкогорске манастире, својом писаном речју и орнаментиком указују на приближавање и уједначавање увек повезане културе наших земаља с обеју страна Дрине која је у једном раздобљу наше историје постала јединствена.

---

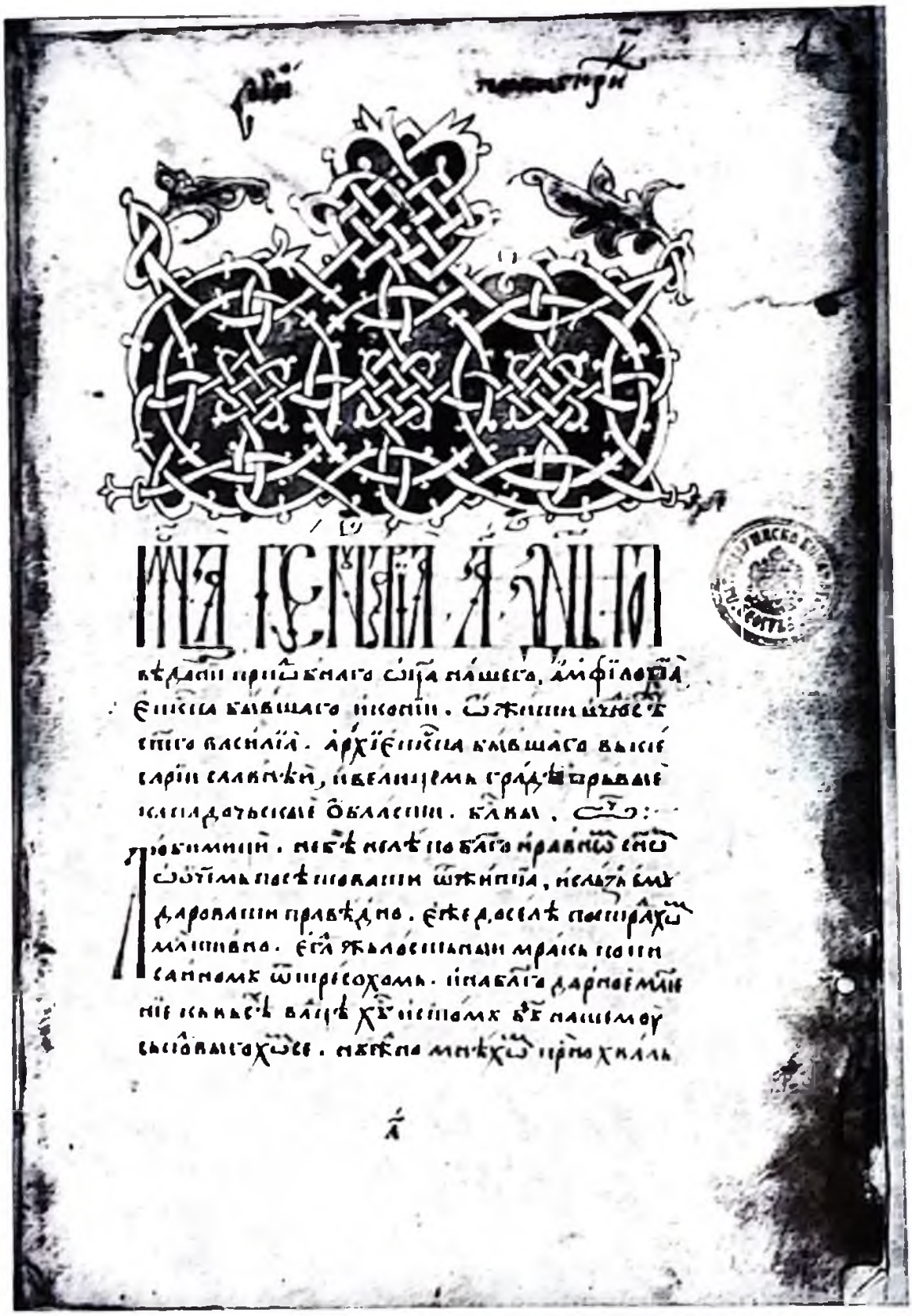
[7] Упор. цитат код J. Šidaka, *Problem „bosanske crkve" u našoj istoriografiji od Petranovića do Glušca*. Rad JAZU, књ. 259. Zagreb 1937, 44.

LE MANUSCRIT DE TIMOTHÉE D'OZREN

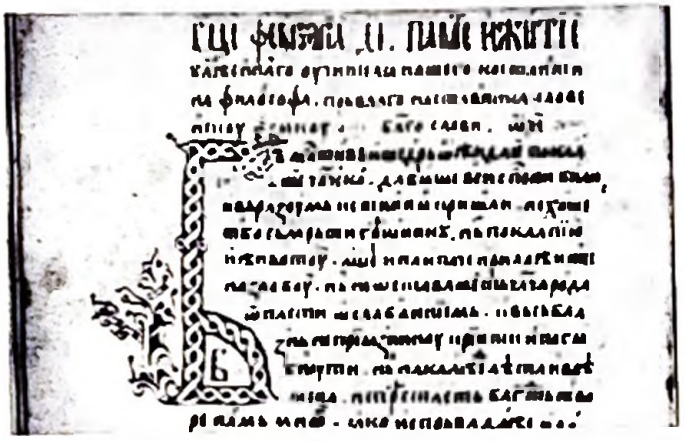
MARA HARISIJADIS

L'activité de Timothée, copiste et enlumineur extrêmement intéressant de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe, se rattache à Ozren, monastère de Bosnie. Il a copié de nombreux manuscrits dont nous ne connaissons que huit. Quatre de ceux-ci sont datés et signés, trois comportent sa signature, tandis qu'un seul, sans être daté ni signé, peut lui être attribué en raison des caractéristiques de son écriture. Le premier de ces huit manuscrits est un Panégyrique, copié et enluminé en 1589. Pendant un certain temps, il fut conservé au monastère Hopovo, où on l'avait apporté d'Ozren. Actuellement il est conservé à la Bibliothèque de la Patriarchie serbe, à Belgrade, catalogué sous le № 282. — Le manuscrit suivant est un Martyrologe pour le mois de Novembre, datant de 1590, qui était parvenu à Petersbourg par l'intermédiaire d'A. F. Gilferding, consul russe en Bosnie et Herzégovine, et qui est conservé aujourd'hui à la Bibliothèque publique d'Etat de Léningrad (collection Gilferding, 30). — Le troisième manuscrit est un Prologue des mois de septembre—novembre, daté de 1591; pendant un certain temps il fut conservé au monastère Rakovac, dans la Fruška Gora, d'où il parvint au Musée de l'Eglise orthodoxe serbe, où on le conserve sous le № 161. — Le quatrième manuscrit est un Panégyrique de 1592, qui fit le même itinéraire que le précédent, pour être conservé actuellement au même musée, sous le № 27. Ce manuscrit est précisément celui qui est le plus richement enluminé. En plus des somptueuses initiales, il contient quatre en-têtes qui nous font supposer l'existence de liens avec l'ornementation des anciens manuscrits serbes, réalisés dans la Serbie proprement dite. — Le cinquième manuscrit est un Recueil de Vies des Saints qui, après avoir été conservé au monastère Rakovac, s'est retrouvé, à son tour, au Musée de l'Eglise orthodoxe serbe, où il est touojurs conservé sous le № 145. — Le sixième manuscrit est un Prologue des mois allant de mars à août. Comme la plupart des manuscrits de Timothée, il a été conservé pendant un certain temps au monastère Rakovac, d'où il a été transporté au Musée de l'Eglise orthodoxe serbe: il y est toujours conservé sous le № 18. — Le septième manuscrit de Timothée est un Martyrologe pour le mois de mars qui est actuellement en possession de l'église de Beočin, village de Voïvodine. — Le huitième manuscrit, celui que nous attribuons à Timothée, en invoquant à l'appui le style de son écriture, c'est un Psautier, catalogué à la Bibliothéque Nationale de Serbie sous le № 519.

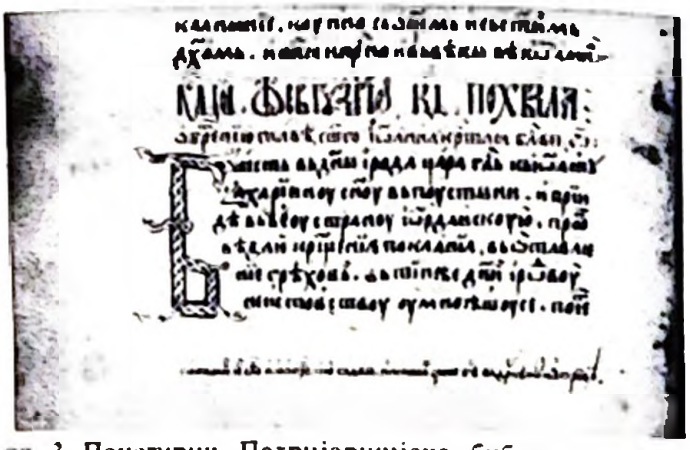
Tous les manuscrits de Timothée se ressemblent dans une large mesure, non seulement par leur contenu, mais aussi par leur écriture et le style de leur enluminure. Tous les éléments de ces manuscrits, réalisés en Bosnie vers la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, mettent en évidence les liens qui, sur le plan de la culture, unissaient les deux rives de la Drina.



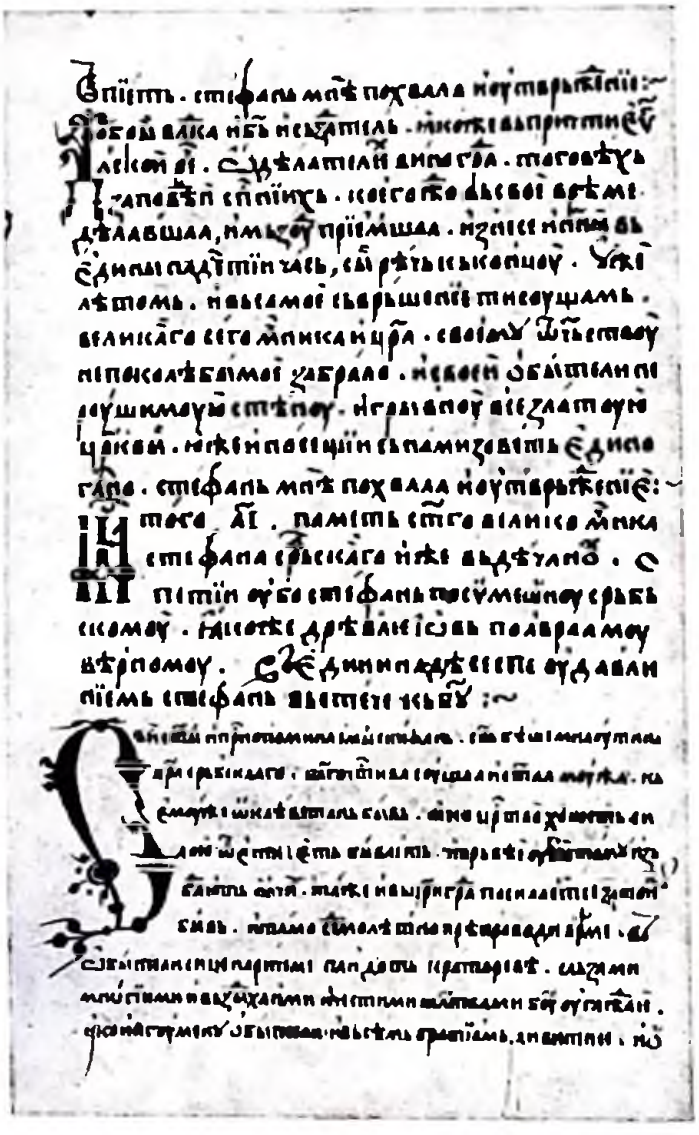
сл. 1. Панегирик Патријаршијске библиотеке, Београд, бр. 282, л. 1г



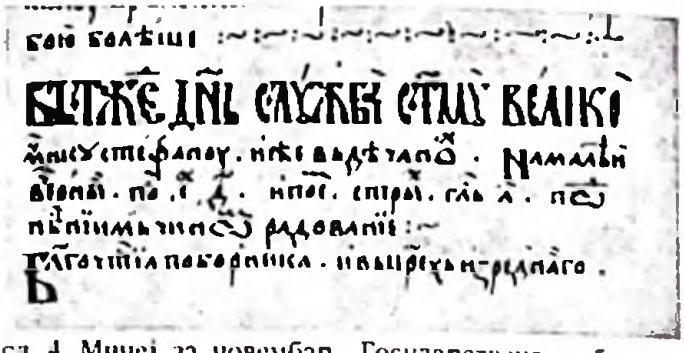
сл. 2. Панегирик Патријаршијске библиотеке, Београд, бр. 282, л. 305v



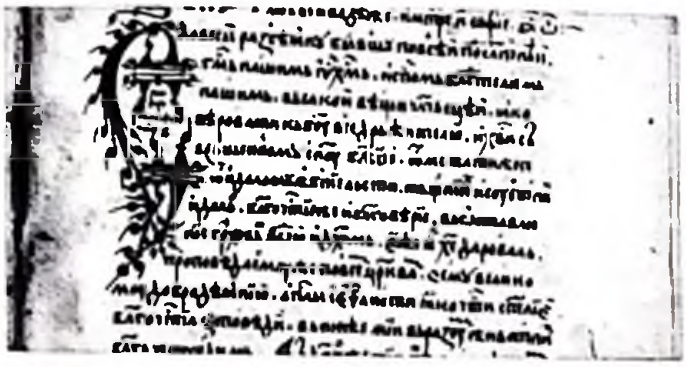
сл. 3. Панегирик Патријаршијске библиотеке Београд, бр. 282, л. 341v



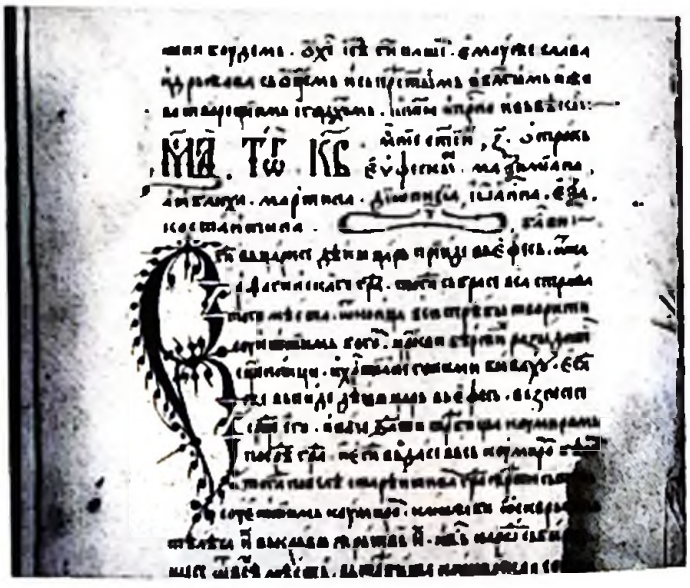
сл. 5. Минеј за новембар, Государственa публична библиотека, Лењинград, Збирка Гилфердинга бр. 30, л. 34v



сл. 4. Минеј за новембар, Государственa публична библиотека, Лењинград, Збирка Гилфердинга, бр. 30, л. 25г



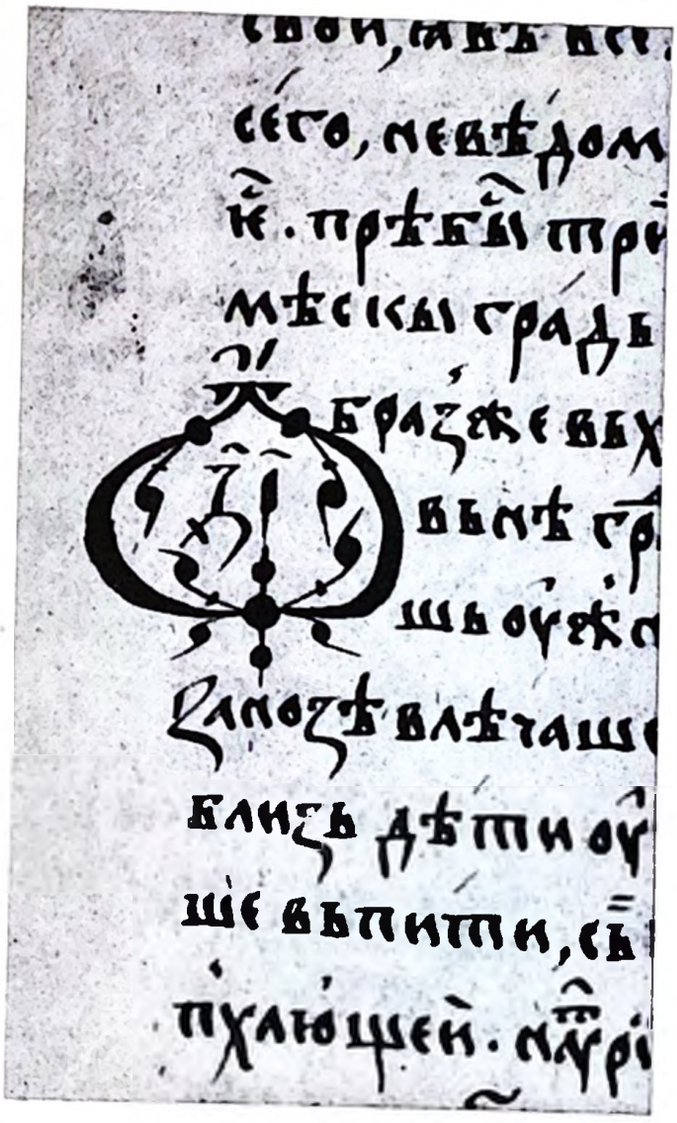
сл. 6. Пролог за септембар—новембар, Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 161, л. 44г



сл. 7. Пролог за септембар—новембар. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 161, л. 234v

сл. 8. Пролог за септембар—новембар. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 161, л. 276r

сл. 9. Панегирик. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 27, л. 126v



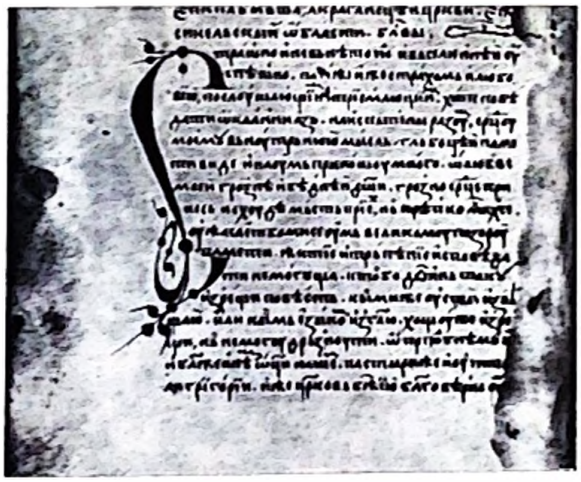
сл. 10. Панегирик. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 27, л. 249v

сл. 11. Панегирик. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 27, л. 1г

сл. 12. Панегирик. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 27, л. 88v

сл. 13. Панегирик. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 27, л. 159г

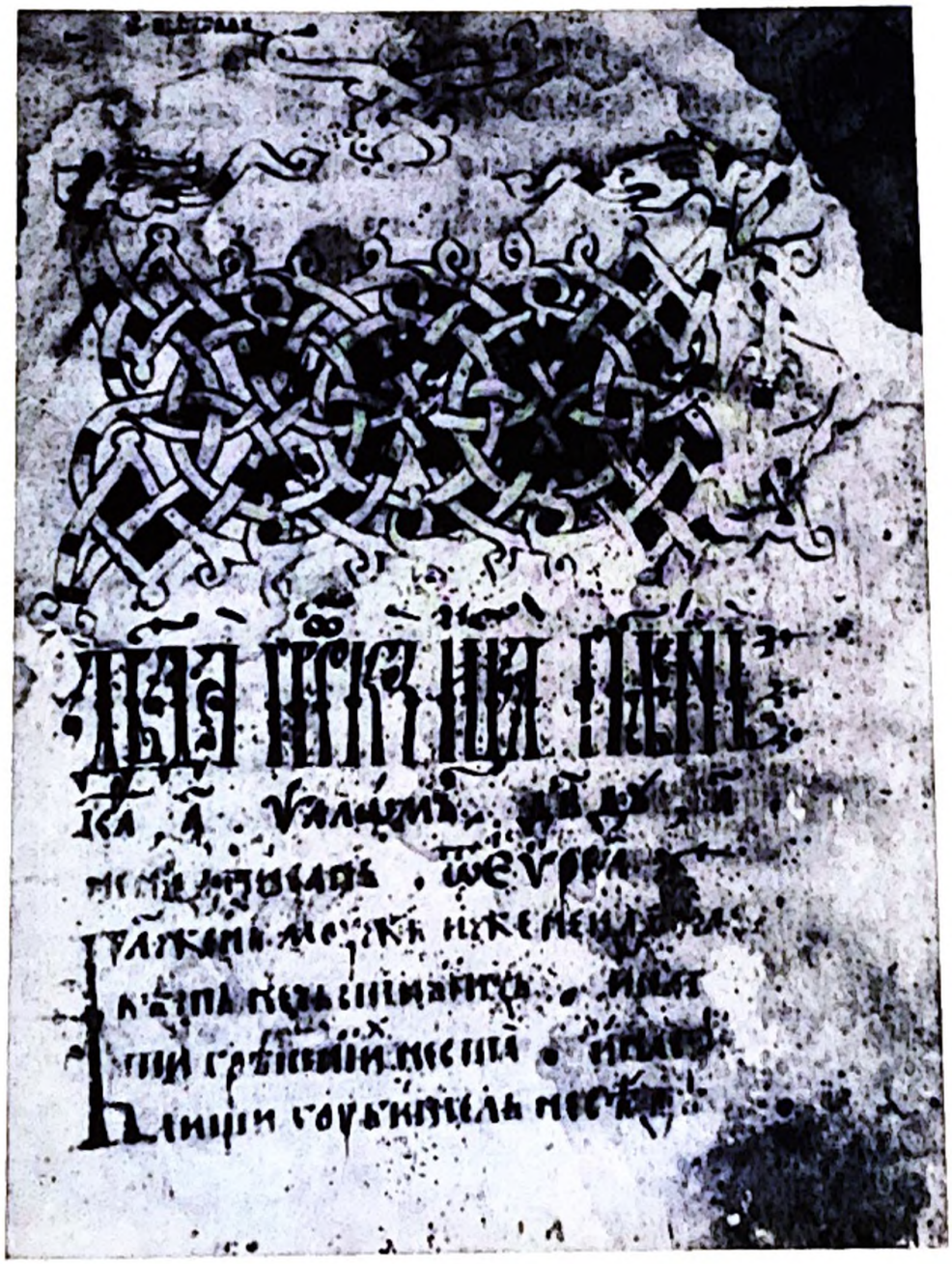
сл. 14. Панегирик. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 27, л. 287г



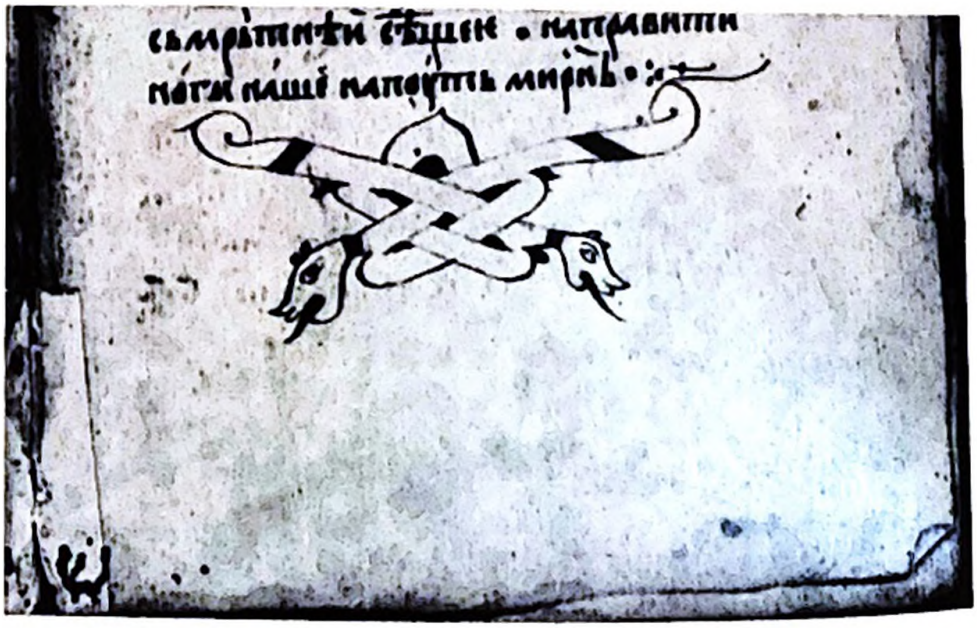
сл. 15. Панегирик. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 27, л. 262v

сл. 16. Зборник житија и поучења. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 145, л. 75v

сл. 17. Пролог за март—август. Музеј Српске православне цркве, Београд, бр. 18, л. 65v



сл. 18. Псалтир. Народна библиотека Србије, Београд. Рс 519, л. 1г



сл. 19. Псалтир. Народна библиотека Србије, Београд. Рс 519, л. 149г

ПАВЛЕ ВАСИЋ

Стефано дела Бела и Србија

Овај познати италијански бакрописац, кога називају и „сликар-бакрописац" (»Maler-Radierer«) дошао је у своме сложеном и богатом стваралаштву на неочекиван начин и у везу са Србијом. Стефано дела Бела (Stefano della Bella, 1610—1664) био је син једног скулптора, који је у Фиренци учио код разних мајстора међу којима су били први медаљери и златари. Дела Бела је, међутим, копирао пером све цртеже Жака Калоа који су му дошли до руке. Исто тако, много је цртао по природи, разне свечаности, турнире, трке, поједине типове из свакодневног живота. Његови учитељи били су касније сликар и гравер Бовани Вани, затим Булио Паријн, мајстор перспективе, и најзад мало познати сликар Чезаре Дандини, који је био велики поштовалац Дирера. Око 1626. год. Бела је изразио жељу да се посвети искључиво графици. Његова прва значајна гравира Банкет Piacevoli, који је посветио принцу Франческу од Тоскане, прибавила му је новчану помоћ са којом је отишао у Рим око 1633. године. Тамо је Чезаре Дандини вредно студирао велике мајсторе и антику, али су га највише привлачили еклектичари, Карачи, затим Албани, Гвидо и Гверчино. А де Вем сматра да је његов прави и једини учитељ био Дандини. По Х. Насеу Бела се није свиђао публици, а ипак је одлучио да иде у Париз, где су се нарочито ценили следбеници Жака Калоа, који је у то време био умро. Бела је пошао са једним тосканским посланством у Париз 1639. год. Његов боравак у Француској био је врло динамичан.

Веза са Ришељеом, меценом Пусена у Вуеа, много му је користила. Учествовао је у походима француске војске против Шпанаца у покрајини Артоа 1640, затим против Аустријанаца, али то није сигурно (опсада Араса). Његови мотиви богати су сценама и типовима из војничког живота, вежбама коњице и пешадије, топовима итд. Али из истог

периода су друге серије бакрописа: Varii capriccі (1645), насловне стране и илустрација неких дела (Varii capriccі militari, 1646), животиње, фризови, гротеске и картуши (декоративна графика). Тада је путовао у Амстердам 1647. год. и можда лично упознао Рембранта, чији утицај постаје осетан. Отада је карактеристично укрштање француских и холандских утицаја. То је важан циклус „Игра смрти". Нереди у Француској престоници су утицали на дела Белу да се врати у Фиренцу. По казивању Балдинучија он је био учитељ цртања Луја XIV и уопште добро виђен у свим круговима. Али ратови у Италији (француско-шпански) приморали су га да иде у Рим одакле се вратио 1652. Отада је стално живео у Фиренци где се бавио наставом и израдио низ разних серија бакрописа: Турци, Мађари и Пољаци (1655), предели и марине (1656), римске рушевине, пути и деца, Игра смрти (VI), матрози, црнци и левантинци, а од последњих, дворски каруселл 1661. год.

Један од писаца, X. Hasse, назвао је Белу „ein Maler-Radierer des Spätbarocks" (Strassburg, 1913). У томе обележју садржана је и критична оцена Белиног стила. Већ од ранијих радова он раскида са сувоћом и чврстином Жака Калоа, да би унео неке нове елементе који су сликарски: мекоту линије, фине валерске деградације које иду до сликарских, аналитичких ефеката потпуно непознатих једном Калоу, који је обично избегавао укрштене зарезе да би сачувао чистоту линије. Бела тежи да реализује материјалност ствари једним сложеним системом потеза који се такмиче са сликарством. Отуда у његовим бакрописима извесна мекота која неутралише сувоћу форме и његово дело знатно одваја од радова његових савременика. Зацело, порекло овог схватања може се назрети већ у графици Гвида Ренија, али је сигурно да је и север с Рембрантом имао удела у оваквом стилу бакрописа.

По своме стилу, по љубави за криву линију, за неодређеност и сфумато, Бела припада одмаклом бароку. То је превага сликарских елемената над графичким. Што се тиче тема појединe од њих нашле су се већ код Жака Калоа, али репертоар дела Беле још је богатији, нарочито у области примењене графике. Поједине од тих тема, на пример „Игра смрти", припадају несумњиво свету осећања који је био развијен на северу, особито у Француској и Немачкој. Ове теме у италијанској уметности веома су ретке, оне су замењене у то време са »memento mori«. То је још један доказ више о утицају севера на стварање Стефана дела Беле.

Један француски књижевник, Жан Демарет де Сен Сорлен (Jean Desmarest De Saint Sorlin), по наређењу кардинала Мазарена замислио је игре са четири шпила карата које су имале да послуже малом краљу

Лују XIV као поучно занимање. Демарет је 8. IV 1644. добио краљевску привилегију за ове карте, које је ускоро уступио заједно са бакрорезима књижару Анрију Ле Гра (Henri Le Gras). Ле Гра их је објавио исте године, и потом их уступио своме колеги Флорантену Ламберу (Florantin Lambert) 1664. год. као свеску ин 12°, са пет листова и 60 страна текста, датовану од 1645. год. После Ламберове смрти Флоран Леконте (Florent Le Compte) је откупио бакрорезе и дао нов тираж под називом „Историјска игра француских краљева"; „Славне владарке"; „Географија" и „Метаморфозе", од покојног Г. Ж. Демарета, које је радио Дела Бела, у Паризу, 1698. (12 страна текста).

Три шпила се сатоје од 52 карте, а само један, „Игра француских краљева", има 39 карата од којих су три додатне и не служе игри. Све карте су вертикалног облика: висина 85—91мм, ширина 51——55мм, осим четири које иду у ширину. То су виђете са адресом издавача и бакрописца. Шпил „Географија" који нас овде интересује има следећи натпис: „Geographie avec pravil". На маргини: „A Paris, chez Henry le Gras libraire". Име бакрописца није штампано исто као ни у виђети за „Митологију".

У игри Географија налазе се следеће државе или земље које су за нас од интереса. То су суседне земље са Србијом.

„*Србија:* Са Русијом, Влашком, Молдавијом, Бугарском и Тракијом налази се између Московије, Пољске, Мађарске и Грчке, а одвојена је од Азије Босфором. Градови: Senderouie (Смедерево?), Zuccavia(?), Софија и Цариград на Босфору. Река: Дунав."

Мађарска: Са Трансилванијом, смештена између ове и оне стране Дунава, између Хрватске, Србије, Пољске, Русије, Влашке и Молдавије, плодна. Вароши: Будим, Београд, Острогон. Реке: Дунав, Сава Драва".

Грчка: Некада најлепши и најплеменитији део света, мати уметности и филозофије, сад бедна под Турчином. Налази се између Тракије и Далмације, остатком окружена морем. Обухвата Пелопонез звани Мореја, Македонију и Тесалију. Варош: Солун. Некада су биле славне Атина, Спарта, Теба, Аргос, Коринт. Реке: Пенеј, Алфеј, Еуротас и Исмена. Планине: Олимп, Парнас."

Далмација или Словенија или Илирик. Пружа се дуж Јадранског мора, преко пута Италије, до Македоније. Обухвата Албанију, Хрватску и Босну. Градови: Сплит, Дубровник, Скадар."

Ова географска знања потичу из ранијих времена, делом из Минстерове „Космографије" (1576), али осим тога кипте нетачностима не само са нашег данашњег него и са ондашњег гледишта. Ако је писцу дошло до руку дело Мавра Орбинија „Краљевство Словена" (1601) онда је могао да се увери колико су превазиђена његова знања

о географији и политици. Ово утолико пре што је Орбинијева књига била објављена на италијанском језику, који је учени свет оног времена познавао, па је лако могао да буде обавештен о приближно тачном стању ствари. Тако није потребно побијати тврђење да је Србија била до Босфора, и све остало што је погрешно у тексту о Србији. Међутим, занимљиво је да је Србија добила место између малог броја европских држава које су постојале у то доба: Француске, Шпаније, Немачке, Велике Британије, Скандинавије, Пољске, Мађарске, уз које иду Грчка и, као поробљена земља под Турцима, Србија, као и Далмација која се делимично налазила под Млетачком Републиком. Треба истаћи да се Србија не сматра земљом поробљеном од Турака.

Исто тако занимљиво је питање грбова. Свака од овде споменутих држава и земаља има свој данашњи грб, чак и Далмација — три лавље главе, само Грчка има крст на штиту иза фигуре која је персонификује, а налази се у седећем ставу, везаних руку позади, налик на оне римске медаље које носе називе: »Judea capta, или Gallia victa« итд. Србија је приказана са штитом на коме је полумесец који је по Х. Жефаровићу био грб Јужне Тракије. У то време Демарету, односно Стефану дела Бели, могао је бити познат грб Србије, поготово из Орбинијевог дела, али писац је Србију проширио до Босфора и, можда зато што се Тракија граничи са Босфором, дао јој грб Тракије. Али ту може бити и други разлог. На првом месту политички, а онда можда и хералдички.

Србија је у оквиру турског царства уживала специјалан положај, особито после обнове Пећке патријаршије 1557. год. када долази и до највеће експанзије Срба на север, у Мађарску. Међутим, устанак Срба у Банату 1594. године донекле је погоршао овај статус Срба под Турцима, када долази и до спаљивања моштију св. Саве; али почетком XVII века, особито после 1630. када је укинут данак у крви, настаје мирније доба које углавном траје све до Велике сеобе 1690. Путници који су пролазили кроз Србију у то време наилазе на известан устаљени ред ствари у коме нема ни спомена од немира или какве сличне појаве. Енглески путник Едуард Браун, пролазећи кроз Србију, каже да је то плодна и допадљива земља у којој има метала, у којој се налазе здрави људи, добри коњи, вино и реке, па кад би била у хришћанским рукама оних који се налазе у западној Европи, то би била најплоднија земља. Тај мир је уочио и турски путних Евлија Челебија. Један наш човек, Антоније Даскал, у писму Софији Алексејевној, сестри руског цара Петра, каже да се у Србији људи облаче „в одежди добрија от сукна кармозиноваго" и додаје да су врло добро живели. У то време забележена су и многа путовања црквених људи из Србије у

Русију, — вишег и нижег клира, који су добијали разне поклоне. Тако је 1625. манастиру Ваведењу поклоњен печат који је радио „Серебраниј мастер" Атанасиј Степанов, а 1650. поклоњена је српском митрополиту Михаилу „шуба кунија и мантија атлас гвоздичној". У Оружејној палати у Москви постоје многи документи о посетама црквених људи из Србије у то доба. Србија је имала положај једне теократске области на чијем челу је био патријарх који је био носилац црквене, па и световне власти: имао је свој двор, своје особље, чак и свога дворског сликара Радула. Његова уметност у последњој четвртини XVII века показује неку чудну рафинованост, неку меланхоличну суптилизацију стила која ће убрзо, по преласку Срба у Угарску, да уступи место наивној и сировој уметности зографа.

Један непознати холандски бакрорезац приказао је српску војску из тога времена: официра и војника, који по својој опреми подсећа на јаничара. У томе тренутку, готово при крају барока, живот Срба био је у духу источњачке културе, прожет стилом формула и облика, за које је контакт са европском цивилизацијом представљао брутални судар. То се огледа у сачуваном портрету Георгија Бранковића, деспота Илирика, који је приказан у дугачком источњачком оделу, са турским јеменијама на ногама, пред једним шатором.

Дакле, у оно време када је Демарет писао свој текст, Србија је могла изгледати Европљанима као simulacrum неке државе која је стално била у првом плану разних политичких интересовања и подухвата Аустрије или Млетака.

Што се тиче хералдичких основа, полумесец се налази у Минстеровом грбу Византије заједно са крстом и оцилима у шаховском поретку. Одатле га је преузео и Мавро Орбини, не издвајајући крст са оцилима као грб Србије, него као грб краља Вукашина. Међутим, треба истаћи да се на грбу последњег српског деспота, Павла Бакића, као и његових наследника, налази полумесец између двеју звезда, који су Бакићи задржали до краја. Такав је био „статус" Србије — покорене земље под Турцима — када је Стефано дела Бела резао свој бакропис »Seruie«. У овом тренутку није важна промашена и нетачна легенда уз овај бакропис Србије него треба подвући чињеницу да је Србија приказана упоредо са европским државама, 200 година после пропасти њене државне самосталности. У свести духова, географа, историчара и путника, Србија је по свој прилици живела као један латентан појам, деформисан, измењен, али присутан као континуитет, као нит која се стално провлачи кроз столећа и повремено даје гласа о пулзацији свога живота или о неком изненадном значају. У тој клими Србију је приказао Стефано дела Бела, дворски бакрописац Луја XIV, свакако један од најпознатијих графичара тог

доба у медитеранским земљама, особито у Италији. Наследник Жака Калоа, удаљен са тога пута оштре и концизне графике, захваљујући својим пикторалним склоностима, Стефано дела Бела је додао своме опису, на неочекиван начин, и ову везу са Србијом. Иако је она у то време постојала само као географски појам, он јој је, додуше сасвим фантастично, дао својство државе и ставио је у исти ред са постојећим државама не само европског континента него и других континената. За нас нису важне толико његове побуде колико резултат интересовања дела Беле и аутора ових карата за играње, Демарета, где је Србији додељено нарочито место, упоредо са другим државама. Демарет, као историчар, можда је знао да је Србија била у средњем веку значајна држава на Балкану, која је не само дала отпор Турцима него и после пропасти 1459. године, када се угасила њена самосталност, наставила ту борбу у разним видовима, било у оквиру Сремске деспотовине или Војне границе дајући увек о себи гласа, о улози која за историчара, поготово у оно време када су поједине хришћанске државе предузимале разне походе противу Турака, није могла бити ирелевантна. Али судећи по хералдици — само полумесецу — оваква представа Србије могла је имати и неки други основ.

Стефано дела Бела био је значајан, чак велики уметник у својој области. Фиск Кимбалд сматра да су његови нацрти декорација за корице књига дела у којима се већ врло рано огледа дух рококоа, много пре пројеката француских архитеката Ле Потра (Le Pautre) и Васеа (Vassé) који су радили ентеријере у Версају за Луја XIV. Чињеница да је баш Стефано дела Бела приказао Србију у XVII веку, у периоду политичког затишја, попуњује једну празнину поготово зато што ова његова представа Србије у бакрописима серије „Географија" до сада није била позната. Можда би проучавање Демаретовог дела и изворна грађа о постанку ових карата за играње пружили више података о пореклу Демаретове замисли у вези са Србијом. Али то би била друга тема коју би требало тек проучавати, док овај бакропис Стефана дела Беле, такав какав је, постоји и обогаћује иконографију Србије XVII века, без обзира на садржину текста и његове погрешке, на исти начин као бакрорези Вилијама Ширвина за путопис Едуарда Брауна или непознатог холандског графичара.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. H. Nasse, *Stefano della Bella, Ein Maler — Radierer des Spätbarocks*, Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz Mündel) 1913.

2. П. Васић, *Југословенске ношње у XVI веку*, Зборник Етнографског музеја у Београду. 1901 — 1951, Београд 1953, 133 (A Brief Account of Some Travels in divers Parts of Europe, By Edward Braune, MDCLXXXV).

3. П. Васић, *Европска уметност XVII века*. Штампано као рукопис. Београд 1962, 94—95.

4. В. Краут, *Стефано дела Бела и његов „Улазак пољског амбасадора у Рим 1633"*, Зборник радова Народног музеја Бр. 3, Београд 1962, 291.

5. П. Васић, *Ношња народа Југославије кроз историју*, Београд 1968, 64.

6. Alexandre de Vesme (with Introductions and Additions by Phillis Dearborn Mussar) *STEFANO DELLA BELLA*, Catalogue raisonné 2vol. ca 500 pp. ca 1100 Illustrations Collectors Edition b. d. (1971)

7. П. Васић, *Срби у доба Барока*. Музеј примењене уметности, Зборник 15, Београд 1971, 147

STEFANO DELLA BELLA

PAVLE VASIC

Le poète français Jean Desmarest de Saint-Sorlin a composé, sur l'ordre du cardinal Mazarin, quatre jeux de cartes pour le petit Louis XIV. C'étaient: le Jeu de la Mythologie, le Jeu de la Géographie, le Jeu des Reines renommées et le Jeu de Rois de France; l'auteur des gravures à l'eau forte, exécutées à cet effet, fut Stefano della Bella. C'est le Jeu de la Géographie qui suscite un intérêt particulier. En effet, parmi les pays et les Etats du monde qui y sont représentés se trouve aussi la Serbie. Elle y figurait parmi les Etats qui, à l'époque, existaient en Europe. Il en est de même pour la Grèce et la Dalmatie.

L'auteur avait attribué à la Serbie un immense territoire s'étendant entre le Danube et le Bosphore et comprenant les villes: Senderouie (Smederevo?), Zuccavia (?), Sophie et Constantinopole. La Serbie était représentée dans le costume porté par les nobles d'Orient, semblable à celui de Pologne et de Hongrie, ainsi qu'à celui de Dalmatie,, et armée d'un bouclier où l'on voit figurer un croissant, peut-être parce que c'était là le blason de la Thrace qui, selon l'auteur, faisait partie de la Serbie (!).

L'étrange, c'est que l'auteur ne connaît pas les faits historiques, bien qu'il ait pu s'informer sur la Serbie dans l'oeuvre de Mauro Orbini, paru en 1601 sous le titre de *Il Regno degli Slavi*. En 1644, année où ces jeux de cartes furent exécutés, la Serbie présentait, en quelque sorte, le caractère d'un Etat théocratique, conduit par un patriarche dont la juridiction comprenait un vaste territoire, s'étendant, au Nord, jusqu'à Bude. Il se peut que ce soit là la circonstance qui avait incité l'auteur à mettre sur le même pied les Etats existant à l'époque en Europe, si tant est que l'auteur eût pu connaître le rapport entre le patriarche serbe et les Turcs.

Ces erreurs en matière d'histoire et de géographie sont de peu d'importance; l'essentiel, c'est le fait que l'iconographie de la Serbie du XVIIe siècle, qui est peu abondante, a été enrichie par cette eau-forte de Stefano della Bella (1610—1664), un des artistes les plus remarquables de l'art baroque. Il est difficile de préciser, dès maintenant, les sources dans lesquelles Ste-
249 fano della Bella avait puisé l'idée d'une Serbie ainsi conçue. Ce qui est

également intéressant, c'est l'idée de Desmarest de Saint-Sorlin de mettre sur un pied d'égalité la Serbie et les Etats européens de l'Europe d'alors. D'ailleurs, il en avait fait de même pour la Grèce et la Dalmatia (ou Esclauonie ou Illyrie). Mais, tandis que la Dalmatie porte, sur son bouclier, ses propres armoiries, — trois têtes de lion, sur le bouclier de la Grèce subjuguée, on ne voit figurer que la croix qui n'est pas un blason dans le sens que l'héraldique donne à ce mot: elle ne désigne que la qualité chrétienne de la Grèce en tant que pays.

Quoi qu'il en soit, c'est grâce à l'idée du cardinal Mazarin que la Serbie a pu figurer dans l'oeuvre de Stefano della Bella, un des aquafortistes les plus connus du baroque.

сл. 1. Стефано дела Бела, Србија. Бакропис 1644

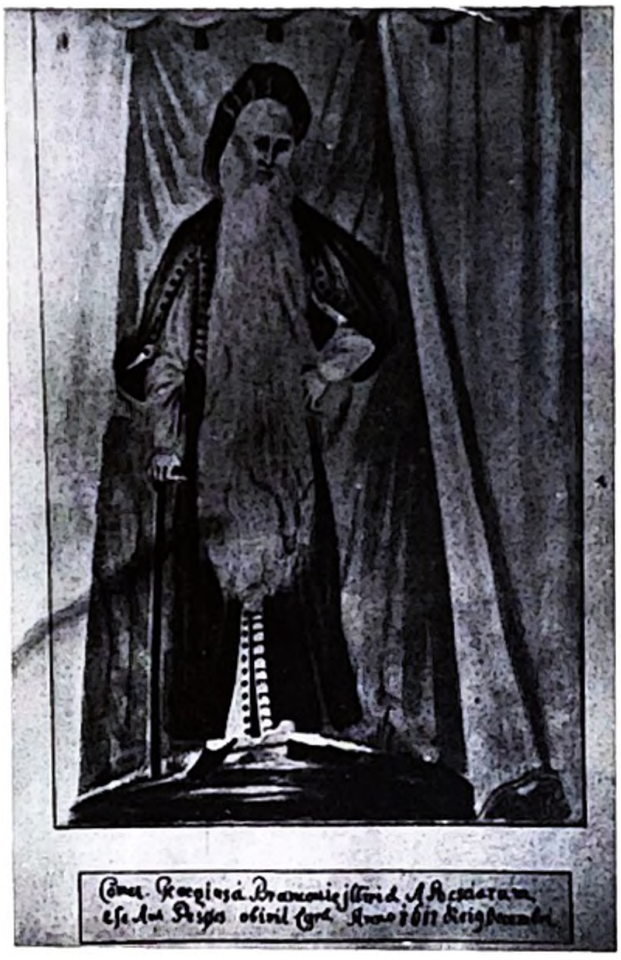
сл. 2. Стефано дела Бела, Угарска. Бакропис 1644

сл. 3. Стефано дела Бела, Грчка. Бакропис 1644

сл. 4. Стефано дела Бела, Далмација. Бакропис 1644

сл. 5. Непознати аутор, Српски војник. Бакрорез с краја XVII в.

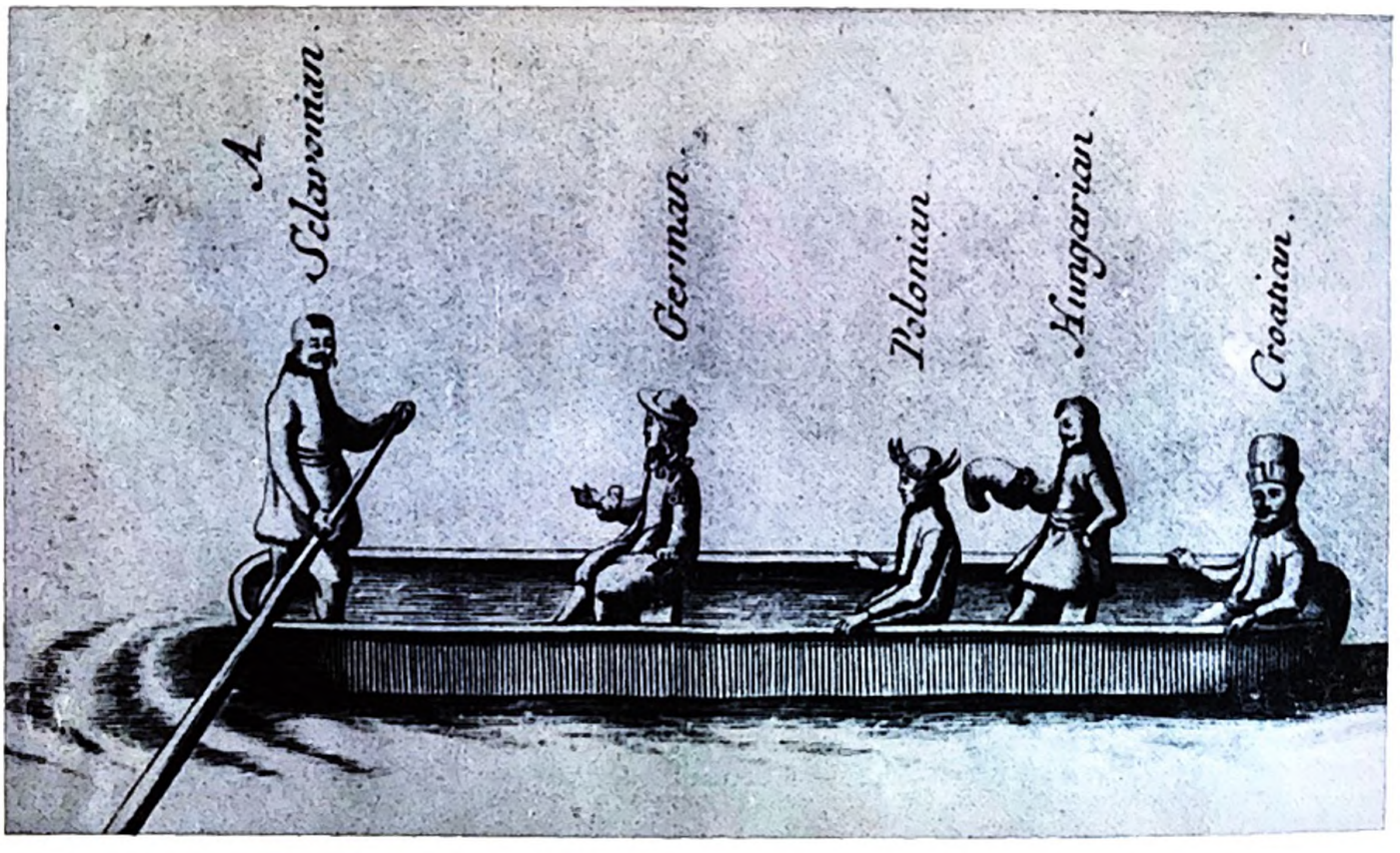
сл. 6. Непознати аутор, Српски официр. Бакрорез с краја XVII в.



сл. 7. Непознати аутор, Деспот Георгије Бранковић. Акварел објављен у делу Јована Радонића, „Гроф Борбе Бранковић и његово време". Изд. СКА. Београд 1911

сл. 9. Вилијам Ширвин, Девојка из Баточине 1669. Бакрорез из књиге путовања Едуарда Брауна

сл. 8. Вилијам Ширвин, Чамац народа: Србин, Немац, Пољак, Мађар и Хрват 1669. Бакрорез из књиге путовања Едуарда Брауна



KLARA GARAS

Die Genremalerei im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa

Die Malerei des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa wird uns vor allem durch prachtvolle Decken- und Wandgemälde, durch dramatisch bewegte Altarbilder, virtuos schwungvolle Entwürfe, eventuell auch representative Bildnisse vergegenwärtigt; auch die Forschung hatte sich überwiegend mit diesen Kunstgattungen beschäftigt. Doch war das künstlerische Gesamtbild der Epoche entschieden reicher, mannigfaltiger als bisher angenommen wurde. Zu einer reellen, vollständigeren Darstellung der Entwicklung muss die Rolle und Bedeutung der einzelnen Kunstgattungen, der verschiedenen Ansprüche, Aufgabenbereiche und Einflüsse genauer untersucht werden.

Verhältnismässig wenig wurde bisher die Entwicklung der Genremalerei des 18. Jahrhunderts in Österreich-Ungarn, oder im allgemeinem in Mitteleuropa erläutert, es war kaum ein Versuch gemacht worden die eigenartige Funktion und den Werdegang dieser Gattung darzulegen. Es wollte sogar scheinen, als wäre in dieser Beziehung überhaupt nicht viel zu berichten, man wähnte, die Genremalerei wäre neben dem gewaltigen Fluss der historischen und allegorischen Darstellungen im künstlerishen Gesamtbild nur als ein Tröpfchen zu betrachten. Doch hat sich diese Ansicht auf Grund der genaueren Untersuchungen des künstlerischen Schaffens als irrtümlich erwiesen. Die richtige Wertung wird jedoch durch den Umstand erschwert, dass bis heute nur ein Bruchteil des bezüglichen Materials publiziert vurde und das zahlreiche bedeutende Werke aus diesem Bereich immer noch unbekannt sind. Ein grosser Teil der österreichischen, deutschen ua. Genrebilder des 18. Jahrhunderts werden immer noch häufig für Arbeiten von holländischen, oder auch französischen Meistern gehalten, es genügt wenn wir hier auf Genrestücke von
 Franz Anton Maulbertsch als Beispiele hinweisen, die in den letzten Zei-

KLARA GARAS

Die Genremalerei im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa

Die Malerei des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa wird uns vor allem durch prachtvolle Decken- und Wandgemälde, durch dramatisch bewegte Altarbilder, virtuos schwungvolle Entwürfe, eventuell auch repräsentative Bildnisse vergegenwärtigt; auch die Forschung hatte sich überwiegend mit diesen Kunstgattungen beschäftigt. Doch war das künstlerische Gesamtbild der Epoche entschieden reicher, mannigfaltiger als bisher angenommen wurde. Zu einer reellen, vollständigeren Darstellung der Entwicklung muss die Rolle und Bedeutung der einzelnen Kunstgattungen, der verschiedenen Ansprüche, Aufgabenbereiche und Einflüsse genauer untersucht werden.

Verhältnismässig wenig wurde bisher die Entwicklung der Genremalerei des 18. Jahrhunderts in Österreich-Ungarn, oder im allgemeinem in Mitteleuropa erläutert, es war kaum ein Versuch gemacht worden die eigenartige Funktion und den Werdegang dieser Gattung darzulegen. Es wollte sogar scheinen, als wäre in dieser Beziehung überhaupt nicht viel zu berichten, man wähnte, die Genremalerei wäre neben dem gewaltigen Fluss der historischen und allegorischen Darstellungen im künstlerishen Gesamtbild nur als ein Tröpfchen zu betrachten. Doch hat sich diese Ansicht auf Grund der genaueren Untersuchungen des künstlerischen Schaffens als irrtümlich erwiesen. Die richtige Wertung wird jedoch durch den Umstand erschwert, dass bis heute nur ein Bruchteil des bezüglichen Materials publiziert vurde und das zahlreiche bedeutende Werke aus diesem Bereich immer noch unbekannt sind. Ein grosser Teil der österreichischen, deutschen ua. Genrebilder des 18. Jahrhunderts werden immer noch häufig für Arbeiten von holländischen, oder auch französischen Meistern gehalten, es genügt wenn wir hier auf Genrestücke von
 Franz Anton Maulbertsch als Beispiele hinweisen, die in den letzten Zei-

ten aus der Masse von unbekannten Holländer wieder aufgetaucht und erkannt worden sind.

Das Genrebild, die Wiedergabe von Szenen und Gestalten des Alltags, ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit den übrigen profanen Gattungen eng verknüpft, es besteht auch eine gegenseitige Beeinflussung und direkte persönliche Verbindung zwischen den verschiedenen Darstellungsypen. Die enge Bindung von Genre und Bildnis wird unter anderen durch das Werk Jan Kupezkys (1667—1740), einem der bedeutendsten Bildnismaler der Zeit dokumentiert: wir kennen von ihm zahlreiche Genrefiguren und Szenen, wie das frühe Bild mit den »Bettler«n in Budapest, den »Flohsuchenden« und dem »Trinker« (nach dem Stich von V. Kauperz, bzw. B. Vogel). Im Falle des aus Böhmen stammender, in Ungarn geborenen, in Wien und Nürnberg tätigen Kupezky lässt sich auch der gesellschaftliche Hintergrund, der in dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts die Blüte der profanen Kunstgattungen, das Erstärken der naturtreuen Dasrtellungsart sichert, deutlich zu bestimmen. Kupezky hatte sich während seines Aufenthaltes in Italien vor allem den norditalienischen, den venezianischen Meistern des Seicento genähert: laut seinem Biografen J. C. Füssli »gefielen ihm doch die eingeschränkten Zusammensetzungen Carl Loths so sehr, dass er einige Stücke nach dem Leben in seinem Charakter bildete«.[1] Nach Wien zurückgekehrt war Kupezky auch im höfischen Umkreis der strengen Naturtwahrheit treu geblieben. Obwohl seine Kunst viele Liebhaber und Unterstützer fand, fühlte er sich wegen seiner streng protestantischen Gesinnung stark isoliert, und verliess auch die Kaiserstadt in 1724 um nach Nürnberg zu übersiedeln. In der deutschen Bürgerstadt fanden seine Werke den richtigen Widerhall; in den Nürnberger Sammlungen waren zahlreiche, heute nicht mehr bekannte Genrebilder von im verzeichnet.[2] Sein Wirken ist auch in Osterreich nicht ohne Einfluss geblieben. Der in Wien tätige Bildnismaler Max Händl (1694—1759) folgte genau auf seinen Spuren, die von ihm bekannten Genre-Halbfiguren (Ludwigsburg, Schlossgalerie) zeigen in einer gefälligen, etwas oberflächlichen Art deutlich den Einfluss Kupezkys.[3] Eine nüchterne, naturwahre Darstellungsart kennzeichnet auch die Genrebilder des aus den Niederlanden stammenden Wiener

[1] Füssli, J. C., *Georg Philipp Rugendas und Johannes Kupezki*. Zürich 1758.

[2] Unter den etwa 20 Kupezky Gemälden der Sammlung J. G. F. Hagens in Nürnberg werden von den Zeitgenossen auch »Die Kartenspieler«, »Die Raufer«, »Die Würfelnden« und die »Morraspieler« zitiert. S. Safařik, E., *Joannes Kupezky*. Prag 1928 121.

[3] Thöne, F.: *Maximilian Hanml (Hänl). Ein unbekannter Wiener Maler des 18. Jahrhunderts*. Kunst und Antiquitätenrundschau, 1935 XLIII. 285; Garas, K.: *Kupezky Studien. Unbekannte Bildnisse aus Kupezkys Wiener Periode*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1978 L. 79, 95.

Hofmalers, Jakob van Schuppens (1670—1751). Der in Frankreich geschulte van Schuppen hatte sich ebenfalls von der Bildnismalerei her dem Genre genähert. Er war zwar auch als Maler von Decken- und Altargemälden tätig, doch ist sein Oeuvre vor allem durch die stark geprägten charaktervollen Porträts von Bedeutung. Seine Genrebilder, meist plastisch formulierte Halbfiguren-Kompositionen, wie die »Musizierenden« im Dobo István Museum von Eger, oder das »Konzert« im Museum der Schönen Künste von Budapest, sind erst in den letzten Jahren bekannt geworden. Laut Zeugnis der Stiche gab es eine Reihe von weiteren Darstellungen dieser Art von ihm (»Die Köchin, Die Schneiderin«).[4] Mit Jakob van Schuppen setzte sich die sachliche Auffassungsweise, die klare und sorgfältige Bearbeitung, die Erzählerlust der niederländischen Malerei durch, — da er jahrzehntelang als Direktor der Wiener Kunstakademie und Leiter des Kunstunterrichtes wirkte, war sein Einfluss auch für die Nachfolge bestimmend.[5]

Der niederländische Einfluss und mit Kupezky verwandten Bestrebungen begegnen uns zum Teil auch an den Genre bildern des böhmischen Malers Peter Brandl (1688—1735). Seine bildnismässig konzipierten Halbfiguren (»Jöngling mit Pfeife«, »Mädchen mit Weinglas«, Jaromeřice), seine Gesellschaftstücke von meist wenigen Figuren sind durch eine gewisse Dramatik und Monumentalität gekennzeichnet, er zeigt wenig Interesse für das Ambiente, das Beiwerk, umsomehr für Handlung und die Wiedergabe der menschlichen Beziehungen, Gemälde, wie »Der Feltscher«, »Beim Quacksalber« (Brünn, Mor. Museum, 1719), die »Leichtfertige Gesellschaft« (Hluboka), »Beim Advokat« (Prag, Nar. Galerie), zeigen in einer fest zuschlossenen Komposition den dramatischen Wendepunkt, das Endergebnis einer Aktion.[6] Engsten Anschluss weist dieser Bildtyp mit der Darstellung von moralisch gefärbten biblischen Szenen auf, mit jener Thematik, die auch schon in den vorangehenden Jahrhunderten eine wichtige Quelle der Genredarstellungen war.

Die von Kupezky, van Schuppen und Brandl vertretene Art mit der Charakter-Genredarstellung, mit der im wesentlichen gross angelegten und naturtreuen Interpretierung, wird von vielen Künstlern gefolgt, doch sind uns die in den verschiedenen Ländern tätigen lokalen Künstler

---

[4] Garas, K., *Über Meister und Vorgänger Maulbertschs. Van Roy, van Schuppen und Rottmayr.* Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1975 XLV. 21, 26.

[5] Von nicht geringer Bedeutung ist in Zusammenhang mit der Entwicklung der Genremalerei die Rolle der in Mitteleuropa tätigen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Da jedoch dieser Problemenkreis noch unbearbeitet ist, können wir hier auf die eventuellen Beziehungen nicht näher eingehen.

[6] *Neumann, J., Petr Brandl. 1668—1735.* Narodni Galerie v Praze. Praha 1968, 91, Nr. 48—54.

nur wenig bekannt, und die erhaltenen Werke lassen sich nur selten an bestimmte Meisternamen knüpfen. Die Jahreszeiten-Genrebilder (Olomouc, Obl. Galeria) des bedeutenden schlesichen Kirchenmalers, J. Ch. Handke (1694—1774) sind erst unlängst veröffentlicht worden;[7] die meist unter dem Namen Kupezkys oder Brandls verzeichneten verschiedenen Genrebilder in den böhmischen Schlossgalerien, in österreichischen Stiften oder ungarischen Sammlungen sind kaum identifiziert worden.[8]

Ein mit dem erörterten verwandter, grossfiguriger und naturtreuer Genrebild-Typ scheint auch in der Tiroler Malerei vorherrschend gewesen zu sein. Seine Wurzel sind jedoch in der oberitalienischen Malerei zu suchen. Der bedeutendste Maler dieser Richtung, der in Venedig geschulte Ulrich Glantschnigg (1671—1720) malte in Bolzano wuchtig geformte, volkstümlich gestimmte Genreszenen, wie u. a. den aus 1718 signierten »Frühstück« (Bolzano), wo er selbst in Nationaltracht mit seinem Sohn erscheint mit dem Fleischer und dem Bäcker des Ortes gemütlich schmausend.[9] Seine Gemälde, die Szene mit der im Keller zwischen Fässern Brief lesenden Magd, die Darstellung der in der Küche speisenden Alten oder jene mit dem Heimkehrenden Fischer erinnern stark in ihrer Auffassung an die Werke des in der Lombardei (?) tätigen Giacomo Cipper, gen. Todeschini. Damit werden aber auch jene Annahmen bestätigt, die den in Italien als »Deutschen« bezeichneten Cipper mit dem Gebiet nördlich der Alpen in Zusammenhang gebracht hatten.[10] Ein Das Interesse für die Volksbeschäftigung, für die einfachen Menschen, man könnte sagen vom Dorfende, kennzeichnet die The menwahl von Cipper, von Glantschnigg oder dem ebenfalls Tiroler Nikolaus Weiss (1657—1737), übereinstimmend wird bei ihnen das vulgäre, oft etwas grob schrullige Element betont, ähnlich sind die grossangelegten Formen und die zuweilen bunte Farbgebung. Der Einfluss des volkstümlichen Genrebildes ist in einzelnen Gebieten bis ins späte 18. Jahrhundert werksam, in Slowenien schliessen sich zum Beispiel noch in den sechziger Jahren die massiven Genre-Halbfiguren des Fortunat Bergant (1721—

---

[7] Krsek, I., *Malirstvi poloviny 18. stoleti na Morave.* Sbornik Praci Filosofické Fakulty Brnenske Univerzity, 1978—1979, 67, 76.

[8] s. zum Beispiel die Kupezky zugeschriebene Gemäldefolge mit den Musizierenden (Rajec u Svitava Schlossmuseum), die Kupezky nahestehenden »Fünf Sinne« in Stift Wilhering, oder den »Schmausenden in Budapester Privatbesitz.

[9] Der Sammler für Tirol. Geschichte und Statistik, 1808 III. 11; Ringler, J., *Die barocke Tafelmalerei in Tirol.* Innsbruck 1973 55.

[10] Die Herkunft und tatsächlicher Wirkungsbereich Cippers konnte bisher nicht festgestellt werden. Obwohl es angenommen wird, dass er in der Lombardei tätig gewesen, wird sein Name in keinem einzigen Quellenwerk erwähnt, seine Werke sind in den italienischen Inventaren, Lebensbeschreibungen oder Reiseberichten des 18. Jahrhunderts nirgends zitiert. In Mitteleuropa kommen von ihm Werke gegen Ende des 18. Jahrhunderts öfters vor, jedoch stets unter falschen Namen, oft als von Nuvolone-Panfili.

—1769) aus Ljubljana an diese Richtung an (früher Ljubljana, Nar. Galeria).[11]

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird jedoch im allgemeinem eine andere Richtung in der Genremalerei bestimmend, diese richtet sich aber nicht sosehr an die figurale, Malerei, an das Bildnis, als eher an eine andere profane Gattung, die Landschaftsmalerei. Genremaler und Landschaftsmaler sind bei diesem Darstellungstyp häufig gemeinsam tätig: es sind uns Bilder dieser Art aus der Praxis von Josef Orient und Franz Christoph Janneck und anderer bekannt. Zwischen Genre und Landschaftsbild ist in diesen Fällen kaum eine feste Grenze zu ziehen, es handelt sich in der Tat um die Darstellung von Alltagszenen im Freien. Wir sehen bewegte Marktszenen, ländliche Belustigungen, Kirmesse und dergleichen auf den Bildern des aus Udine stammenden in Wien wirkenden Franz Thomas Canton (1671—1734) und seines Sohnes Johann Gabriel Canton (1710—1753), ähnliches auf den kleinen Gemälden des rastlosen, jedoch recht einflussreichen Franz de Paula Ferg (1689—1740), oder auf den erhaltenen Werken des Wiener Akademieprofessors, Karl Josef Aigen (1685—1762). Der aus Wolfenbüttel stammende August Querfurt (1696—1761) hatte sich in Wien auf Jagd-, Reiter- und Schlachtszenen spezialisiert, bei anderen, wie zum Beispiel bei Josef Roos (Rosa, 1726—1805) wird die Landschaft und das Genre mit der Tierdarstellung verbunden.

Die meisten dieser Bilder sind paarweise oder in Serien entstanden, sie waren, dem Beispiel der niederländischen Malerei folgend im wesentlichen dem bürgerlichen Kunstgeschmack angepasst. Die fein ausgeführten, anziehenden Landschafts-Genrestücke waren schon wegen ihren kleinen Massen für das breitere Publikum zugänglich, sie waren von jenen Schichten bevorzugt, für die das Bestellen oder Erwerben von grossen figürlichen Darstellungen zum Teil auch aus finanziellen Gründen umnöglich war. Die Sammeltätigkeit des als Diplomaten in Wien weilenden Christian Ludwig von Hagedorn oder Albrecht von Sebisch bietet ein lehrreiches Beispiel für die Rolle und den Geschmack dieses neuen Liebhaberkreises. Beide haben vor allem Landschaften und Genrebilder gekauft, verhältnismässig billige, preiswerte Gemälde der zeitgenössischen Künstler.[12]

---

[11] Menaše, C., *Zanrski motivi peterih culov v italijanskem slikarstvo. Ter Bergantovi sliki pticar in prestar.* Zbornik za umetnostno zgodovino, 1977 XIII. 97. Ein bedeutender Vorläufer von ihm ist in Slowenien der von Antwerpen im 17. Jahrhundert ingewanderte Maler Almanach (Almenak), von dem in den Nachlassinventaren von Ljubljana zahlreiche Genrestücke verzeichnet sind. Das grosse Bild mit den »Kartenspielern« in der Galerie von Ljubljana ist in vieler Hinsicht mit der Cipper-Glantschnilg Richtung verwandt.

[12] Hagedorn, Ch. L., *Lettre à un amateur de la peinture.* Dresde 1755; Stübel, M., *Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des*

Die Ansprüche der bürgerlichen Liebhaber und Sammler folgend ensteht und verbreitet sich seit dem zweiten Drittel Jahrhunderts neben dem Landschafts-Genre das kleine Gesellschaftsbild, jener Gemäldetyp, der von den Zeitgenossen treffend als »Konversationsstück« bezeichnet wurde. Es sind überwiegend Darstellungen aus dem Gesellschaftsleben, zumeist aus adeligem und wohlhabenden Milieu, mit meist anmutiger und fröhlichen Szenen. Das hässliche, grobe wird dabei sorgfältig vermieden, der Vortrag ist gewählt, unterhaltsam, angenehm. Charakteristische und qualitätsvolle Beispiele für diese Richtung sind die Werke des Grazer Franz Christoph Janneck (1703—1761) und des ebenfalls in Graz wie auch in Wien tätigen Johann Georg Platzer (1706—1761). Beide Künstler waren überaus populär — Platzer gehört zu jenen seltenen österreichischen Malern des 18. Jahrhunderts, deren Werke auch bei den ausländischen Sammlern beliebt waren[13] — beide lieferten in reichen Folgen Genrestücke und genremässige kleine historische und mythologische Gemälde. Sie malten mit Vorliebe Atelierszenen, Konzerte, Gesellschaften bei Spiel und Gesang, meist unter dem Einfluss der späten Niederländer, der sog. Feinmaler. Was die Zeichnung und die Komposition betrifft, so ist Platzer der stärkere, bedeutendere Künstler, doch sind zuweilen seine Bilder überfüllt, unruhig bewegt und bunt. (s. »Gesellschaft im Freien«, »Gesellschaft im Park«, Prag, Nar. Galerie). Janneck wirkt einfacher, aufrichtiger, er ist aber auch weniger eindrucksvoll und originell (v. »Künstlerwerkstatt«, Graz, Joanneum u. a.).

Die konsequenteste und freiste Entfaltung des malerischen Möglichkeiten und Ergebnisse dieser Richtung finden wir dann bei dem Prager Norbert Grund (1717—1767), deren kleine in Licht und Farbe aufgelösten Bildchen bereits im Sinne des Rokoko spielerische Momentaufnahmen vor uns zaubern.[14] Landschaft und Handlung, Phantasie und Natur, der Einfluss der niederländischen und französischen Maler verschmelzen auf seinen Gemälden zu einem frisch schillernden Mosaikbild (s. »Dien Menuettänzerin«, »Die Schaukel«, »Ländliche Vermählung« u. a. Prag, Nar. Galerie).

---

18. Jahrhunderts. Leipzig, 1912; Hagedorn hatte als Legationssekretär in Wien (1737—1740) mit Vorliebe die Bilder von Ch. H. Brand, Orient, Janneck und Querfurt gesammelt. Hofrat Albrecht von Sebisch aus Breslau erwarb in Wien (1729—1732) hauptsächlich Werke von Platzer, Querfurt, Tamm und Purgau (s. Vroclav, Warschau, Nar. Museum).

[13] Kaiserin Katharina von Russland besass bereits in 1774 etwa zwei Dutzend Gemälde von Platzer. S. Agath, G., *Johann Georg Platzer. Ein Gesellschaftsmaler des Wiener Rokoko. 1704—1761.* Dresden 1955.

[14] Norbert Grund. 1717—1767. Ausstellung. Österreichische Galerie. Wien, 1967, mit interessenaten Angaben in der Einführung von K. Kriz über die bürgerlichen Sammler von Grunds Werken in Prag.

Die »Kleinmaler« des landschaftlichen Genres, der Gesellscahftsbilder vertreten in der zeitgenössischen Malerei sozusagen die Unterhaltungsgattung. Ihre Beweglichkeit, Lebendigkeit hatte viel zu der Verstärkung des Kunstinteresses, zur Verbreitung der internationalen Stilbestrebungen und zu der Verfeinerung des Kunstgeschmackes beigetragen. Eine verwandte Erscheinung begegnet uns auf anderen Gebiten des Kulturlebens: in der Verbreitung der Lektüre, der volkstümlichen Literatur, oder wie darauf bereits hingewiesen wurde, in dem heranblühen der Kammermusik.[15] Gemeinsam ist bei all diesen Erscheinungen das Aktivisieren der Publikums, das Menschennahe, die Verknüpfung mit der irdischen und privaten Sphäre; die reiche und mannigfaltige Welt der Gefühle und Erlebnisse kommen dabei reichlich zum Worte. Die Maler scheinen nur schwer die geeignetesten Mittel zum Ausdruck der neuen Bestrebungen zu finden, überraschender Weise word ihnen dann von jener Seite Hilfe zugetragen, von der es man am wenigsten erhofft hätte, von Seite der spätbarocken, rokoko Freskenmalerei.

Das Wachsen des Interesses für Darstellungen des alltäglichen Lebens, eine profane Orientazion ist auch für die im 18. Jahrhundert in Österreich-Ungarn stets noch dominierenden Monumentalmalerei kennzeichnend. In der ersten Phase, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert beschränkten sich diese Bestrebungen auf die genremässige, eventuell volkstümliche Darstellung der mythologisch-allegorischen Themen, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verbreitet sich aber auch in der Freskenmalerei das reine Genre. Zur Dekoration der Paläste, Schlösser und Bürgerhäuser werden mit Vorliebe Themen gewählt, die mit Vorstellungen aus dem wirklichen Leben verbunden sind: die Darstellungen der vier Elemente, der vier Weltfeihe, die Verherrlichung der guten Regierung oder der Landwirtschaft bieten eine günstige Gelegenheit zur Wiedergabe der verschiedenen Bescheftigungen, Volkssitten, irdischen Unterhaltungen. Wir sehen gelegentlich auf den Decken reiche Jagdszenen (Schloss Tettnang von Andreas Brugger), die Arbeiten bei Ernte und Weinlese oder den Militärunterricht (Schloss Schönbrunn, Gregorio Guglielmi); manshmal treibt sich eine lustige Gesellschaft von gepuderten Damen und Rokoko Kavalieren auf den Wänden herum, wie in Schloss Edelény und Monik in Ungarn, manchmal taucht ein Maskenspiel des commedia dell'arte auf, wie im Schlosstheater von Česky Krumlov (J. Lederer.)[16]

---

[15] s. Hilger, W., »*Kammermaler« des österreichischen Spätbarocks. Joseph Haydn und seine Zeit.* Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, 1972 153.

[16] Bushart, B., *Deutsche Malerei des Rokoko.* Königstein i. T. 1967; Garas, K.: *Magyarországi festészet a 18. században.* Budapest 1955.

Es ist ein bedeutsamer Beitrag zur Befestigung dieser Richtung, dass auch die hervorragendsten Vertreter der Monumentalmalerei, ein Paul Troger, Franz Anton Maulberzsch, Franz Sigrist sich mit dem selbstständigen Genrebild beschäftigen, und dass ihre Versuche in dieser Gattung nicht ohne Erfolg bleiben. Die in den Quellen zitierten Genrebilder Trogers (»Philosoph mit Schülerin«, »Kindsweib«, Salzburg), konnten bisher leider nicht identifiziert werden,[17] von Maulbertsch sind aber in den letzten Zeiten eine Reihe von Genrestücken zum Vorschein gekommen, Bilder, die bisher verkannt, für Werke von französischen und niederländischen Meister gehalten wurden. Die zwei Rokoko-Szenen mit dem »Maleratelier« und dem »Konzert im Freien« (Lawrence, Baltimore, Museum), die »Lustige Gesellschaft« in Stuttgart oder die »Musizierenden« in England, Werke der frühen Periode, sowie der »Guckkastenmann« in Nürnberg und Stuttgart, der »Quacksalber« in Augsburg, die Wiener »Soldatenszene« und die beiden neu aufgetauchten »Küchenstücke« in Chicago aus der Spätzeit zeugen eindeutig dafür, dass Maulbertsch auch in diesem Fache hervorragendes und eigenartiges geleistet hat.[18] Die Genreirstellungen des Meisters, die erhaltenen Gemälde, doch auch jene die uns nur von Stichen bekannt sind, können auch deshalb besonders geschätzt werden, weil eigentlich nur sie jene ironische Stellungnahme vertreten, die die Werke des bedeutendsten Genremalers der Epoche, Hogarth kennzeichnen. Zwar wird die Gattung von Maulbertsch bei weitem nicht so ernst genommen, wie von seinem moralisierenden englischen Kollegen, doch lässt auch er gelegentlich die Eigentümlichkeiten dieser Welt spielerisch-ironisch in einem Zerrspiegel sehen. Wir können wohl mit dem Auftauchen von weiteren verschollenen Maulbertsch Genrebilder rechen und diese Möglichkeit mag auch für eine Reihe von anderen Meistern der Zeit gelten. Von Franz Sigrist (1727—1803), dem ausgezeichneten Meister der Genredarstellung auf dem Deckenbild des Lyzeums von Eger (»Die vier Fakultäten«) sind uns einige Radierungen nach dem Leben (»Zechender Landstreicher«, »Küchenmagd«) bekannt, er soll sich aber auch sonst mit dem Genremalerei beschäftigt haben. Die zwei anmutigen Genreszenen in Prag (»Der Damenschneider«, »Der Schnittwarenhändler«), werden ihm unserer Meinung nach von der neueren Kritik mit Unrecht abgesprochen und unbegrün-

[17] B. Pillwein, *Biographische Schilderungen*... oder Lexikon Salzburgischer Künstler. Salzburg 1821: Sammlung Major Volkmann.

[18] K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch. 1724—1796.* Budapest-Wien 1960 Nr. 43—46, 325—327, 348; K. Garas: *Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde.* Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1971 XV. 22; K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk.* Salzburg 1974, 28—29, 108—110. Über die Bilder in Chicago B. A. Maser (im Druck).

det, der Überlieferung widersprechend, seinem sonst wenig bekannten Sohn, Franz Anton Sigrist zugeschrieben.[19]

Von den Genrebildern des ähnlich bedeutenden Freskenmalers, Kaspar Franz Sambach (1715—1795) berichten nur mehr die zeitgenössichen Dokumente, die Tätigkeit des Troger-Schülers Josef Hauzinger (1718——1786), und des Maulbertsch Nachfolgers Felix Ivo Leicher (1727—1812) ist auf dem Gebiete der Genremalrei auch heute noch des näheren zu verfolgen. Nach Bericht der Zeitgenossen hatte sich Hauzinger in den siebziger Jahren, als die Zahl der Freskenaufträge sich in Österreich immer mehr verringerte auf die Pastellmalerei versetzt: auf »Konversationsstücke in französischem Geschmack«.[20] Die zitierten Werke »Lernender Knabe« »Schreibendes Mädchen«, »Knabe mit Schere« lassen uns an Chardinsche Vorbilder denken, doch ist das bekannte und authentische Genrebild des Meisters, die »Alte Frau am Fenster« (Moskau, Puschkin Museum), eindeutig nach dem Holländischen Vorbild gestaltet, genauer gesprochen, es ist eine Imitation von dem Wiener Bild des Rembrandt-Schülers Samuel van Hoogstraaten, dem »Alten Mann im Fenster« (Wien, Kunsthist. Museum). Von Felix Ivo Leicher waren bisher eher nur in Maulbertschs Auffassung verfasste Altarbilder bekannt, obwohl er laut Aufzeichnungen an der Wiener akademischen Ausstellung in 1786 mit einem »Gesellschaftsstück teilgenommen hatte. Nun sind aber im Budapest zwei kleine Genrebilder aufgetaucht, das »Aufstehen« und »Schlafengehen«, die mit ihren pikanten, an französische Stiche erinnernden Darstellungen Leicher, und überhaupt die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, von einer bisher unbekannten und überraschenden Seite präsentieren. Die glatte unde feine Ausführung, die anekdotisierende Auffassung lassen bereits an Bestrebungen des Biedermeaer denken.

Auch im Werk des spätbarocken Kirchenmalers, Martin Johann Schmidt (1718—1801), dem Kremser Schmidt spielt gegen Ende des Jahrhunderts die Genremalerei eine immer beträchtlichere Rolle. Seit den achtziger Jahren beschäftigt er sich zunehmend mit der Darstellung der populären Genreszenen, wo der Wundaret und Zahnarzt, der Marktschreier und lustiger Soldat, der Händler und die Köchin die Hauptrolle spielen. Die von den holländischen Gemälden bekannten Figuren erscheinen auf seinen kleinen Gemälden und Radierungen in einer leicht humorvollen, novellistischen Interpretierung, in einem unverbundenen, malerisch lockeren Vortrag.[21]

[19] B. Matsche von Wicht, *Franz Sigrist. 1727—1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts.* Weissenhorn 1977, 88—90, 138, 155.

[20] s Meusels Miscellaneen Artistischen Inhalts, 1784 177.

[21] F. Dworschak—R. Feuchtmüller—K. Garzarolli—J. Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt*, gen. »Kremser Schmidt, Wien 1955, 101——104.

Eine immer entscheidendere Rolle fällt in der Verbreitung des Genres der graphischen Kunst zu. Durch die Vermittlung der vervielfältigenden Verfahren wird die Wirkung der niederländischen, deutschen und französischen Vorbilder verfielfacht, doch tragen der Stich, und die Radierung auch zu der Popularisierung der einheimischen Künstler und des Genrebildes entschieden bei. Das immer regere kulturelle und literarische Leben, die wachsende Zahl der Weröffentlichungen, Zeitschriften bietet eine breite Möglichkeit zur Darstellung der Wirklichkeit, damit Hand in Hand geht das Erstarken des Interesses an der heimischen Umgebung, an nationalen Eigentümlichkeiten und Volkssitten. Nach französischen Vorbild entsteht in 1775 der »Kaufruf in Wien«, das ist, die Stichfolge mit der Darstellung der Wiener Handwerker und Kaufleute, nach Zeichnungen von Johann Christian Brand von Q. Mark, C. Schütz, J. E. Mansfeld u. a. gestochen.[22] Diesen folgt bald (1777) die Stichserie von Jacob Adam »Abbildungen des gemeinen Volkes zu Wien« mit 100 Blättern. Wir finden Unternehmungen dieser Art in fast allen Landteilen, es genügt wenn wir hier die von dem Neapolitaner Gennaro Basile (1722—1782) verfertigten Zeichnungen des Militärdarstellungen des Grenzgebietes erwehnen, oder den Siebenbürger Johann Martin Stock (1742—1800) zitieren, der eine Folge von Abbildungen mit Zigeunermusikanten und eine mit Volkstrachten von Ungarn und Siebenbürgen entworfen hat.[23]

Gegen Ende des Jahrhunderts steht das Genrebild in der ganzen Monarchie bereits im Vordergrund des Interesses und bildet einen bedeutenden Teil der künstlerischen Produktion. Gar manche Künstler spezialisieren sich auf diesem Fach, der um diese Zeit auch in akademischen Kreisen volles Bürgerrecht erringt. So wurde zum Beispiel der »Konversationsmaler« Johann Georg Kraus in 1769 durch Einreichung eines »Gesellschaftsstückes in niederländischem Geschmack« Mitglied der Wiener Kunstakademie.[24] Das Gesamtbild ist um diesen Zeitpunkt bereits sehr reich und mannigfaltig, es kammen die verschiedensten Bestrebungen nebeneinander zur Geltung, es entstehen gewisse lokale Schulen und was noch wichtiger, die immer breiter sich entfaltende Thematik sichert

[22] Im Wienerischen Diarium Nr. 32 1775 werden die »Zeichnungen nach dem gemeinem Volke..nach der Natur und eigens gewählten Originalien« gepriesen, es ist zu hoffen, heisst es, dass »die charakteristische Nationalabbildungen in Ansehnung des Ausdrucks und der Wahrheit..der Behandlung Beifall finden«.

[23] s. B. Vasic, *Gennaro Basile peinte des Serbes au XVIII siècle.* Zbornik za likovne umetnosti, 1968, 331, 343. Die Volkstrachten-Zeichnungen von Johann Martin Stock waren für das Ungarische Magazin (1781) bestimmt, die Soldatenzeichnungen von zs. Falusy entstanden für die Zeitschrift Hadi és más Nevezetes Történetek (1791).

[24] Cerny, W., *Die Mitglieder der Wiener Akademie.* Wien 1978 24.

die Möglichkeiten einer differenzierteren, reiferen Ausdrucksweise. Der Mähre Martin Ferdinand Quadal (Chvatal, 1736—1808) ist mit seiner kraftvollen und frappanten Darstellung des Wiener Akademiesaales (1787) eines der bedeutendsten Vertreter dieser Periode, er hatte mit seinen Genrebildern nach Wien auch in Hamburg, London und St. Petersburg grossen Erfolg geerntet.[25] Ein anderer, ebenfalls in weitem Kreis geschätzter Künstler dieser Gattung, der aus Weimar gebürtige Basil Grundmann (1726—1798), war längere Zeit in Wien und im Dienste der Esterházy in Ungarn tätig. Seine kleinfigurigen Genrebildchen waren von Neapel bis St. Petersburg beliebt und gesammelt.[26] Neben den international bekannten Meistern gab es eine ganze Reihe von bescheideneren oder auch nur weniger bekannten Malern, die gegen Ende des Jahrhunderts in den verschiedenen Kunstzentren und lokalen Schulen beschäftigt waren, ausser Wien könnten aine Reihe von Künstlern und Werken auch aus Salzburg oder Brünn, aus Olmütz oder Pressburg, Győr und Hermannstadt zitiert werden.

Doch wird um diese Zeit in der Entwicklung der Genremalerei unverkennbar ein gewisser Widerspruch, eine unverkennbare Zwiespältigkeit geltend. Die kulturellen und küsntlerischen Bestrebungen, die von dem bürgerlichen Fortschritt und der Aufklärung gefördert waren, scheinen bis etwa des sechziger Jahren der Profanisierung, dem Vorstoss der Genredarstellung eindeutig günstig gewesen zu sein. Gegen Ende des Jahrhunderts führt jedoch die Erneuerung bereits in eine andere Richtung.[27] Die Fürsprecher des erstarkenden Klassizismus wenden sich bewusst vom Genrebild ab, und betonen mit Nachdruck die Bedeutung der moralisch engagierten historischen Malerei. Der Maler darf sich nicht darum kümmern, die Nichtstuer zu unterhalten: die waren Aufgaben sind: die Vermittlung von hohen Gedanken, die Darstellung der grossen Vorbilder und das Erwecken der edlen Gefühle. Das Schöne ist »Lockspeise des Guten« und den grössten Nutzen werden jene Werke bringen,

---

[25] s. Lebegyev, *Etudi o Quadale*. Soobschenia Istorii Iskustva, Moskwa 1957 123; Bezeichnenderweise war bis unkängst ein Werk Quadals in London als Werk des Spaniers Fr. Antolinez betrachtet worden. s. Archivio Español de Arte, 1972 XLV. 402.

[26] Grundmann war in Dresden Schüler von Ch. W. E. Dietrich. Seit 1762 im Dienste der Esterházys als Hofmaler in Esterháza tätig, s. Garas Magyarországi festészet a. a. O. 221.

[27] Zum Erfolg des Genrebildes s. Ch. L. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig 1762 I. 401: »Wir lieben den Wechsel. Unsere strengeste Aufmerksamkeit auf die Schilderungen der Götter und Helder, und selbst auf dem rührendsten Theil der Geschichte weichet alsdann dem Verlangen, uns auch unter gleichen in den Vergnügungen des bürgerlichen Lebens wieder zu finden. Doch schon bei J. G. Sulzer (Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1778, II. 232): »Gemeine Gemählde aus der Natur oder der Sitten, gemeine Begebenheiten sind kein guter Stoff zu Werken der Kunst«.

die unseren Charakter verbessern.[28] Diese Theorie bietet natürlich der unterhaltenden, im besten Fall orientierenden Genregattung nur wenig Feld. Als charakteristisches Beispiel kann in diesem Zusammenhang die Anekdote zitiert werden, die von Jacques Louis David, dem führenden Meister des Klassizimus und seinem Schüler, J. B. Wicar aufgezeichnet wurde. So meinte. Wicar während einer Diskussion über Politik und Kunst: »Il faut que nous faussions guillotiner tous les peintres de genre... Parch qu' ils n'aiment pas Raphael, in Jules Romain, ni l'antique«. Worauf David erwidert haben soll: a ce compte que ferais tu de moi qui aime et admire Teniers?«[29]

Es ist in Österreich oder in den anderen Ländern der Monarchie natürlich kaum die Rede davon, dass die Genremaler, oder jene die dem Klassizismus nicht geneigt wären, geköpft werden sollten: zwischen der aufklärerisch gesinnten Kunsttheorie, den veröffentlichten kritischen Berichten und zwischen dem tatsächlichen Kunstgeschmack war der Unterschied, die Entfernung noch allzu gross. Als Auswirkung der französischen Revolution geriet die bürgerliche Reformbewegung ohnehin ins Stocken. Da jedoch unter den veränderten Umständen die geistigen und künstlerischen Bestrebungen der Vergangenheit nicht mehr zurückzubringen waren, wurde die Monumentalmalerei, das bereits aufgelöste Darstellungsgut der Spätbarocke unwiderruflich durch die profanen Kunstgattungen, die Tafelmalerei ersetzt. Die Umstände des Kunstbetriebes, die gesellschaftliche Stellung des Künstlers haben sich grundlegend verändert. Die vormals entscheidende Rolle des Bestellers hat sich vollends geringert, der Maler steht nunmehr dem Publikum gegenüber, und jenen Institutionen und Organisationsformen, die eine Verbindung mit dem Publikum darstellen. Im künstlerischen Leben der Jahrhundertwende spielen die Ausstellungen, der Kunsthandel, die vervielfältigende Kunstverfahren eine bestimmende Rolle und in diesem Komplex treten natürlich jene Kunstgattungen in den Vordergrund, die im weitesten Kreise Interresseeregen können, nämlich das Bildnis, das Landschaftbild und das Genregemälde.

---

[28] Sulzer, G. J., *Die schönen Künste in ihrem Ursprung.. betrachtet.* Leipzig 1772, 68, 16, 21.

[29] Beaucamp, F., *Le peintre Litlois Jean Baptiste Wicar. — 1762—1834.* Son oeuvre et son temps. Lille 1939, 193.

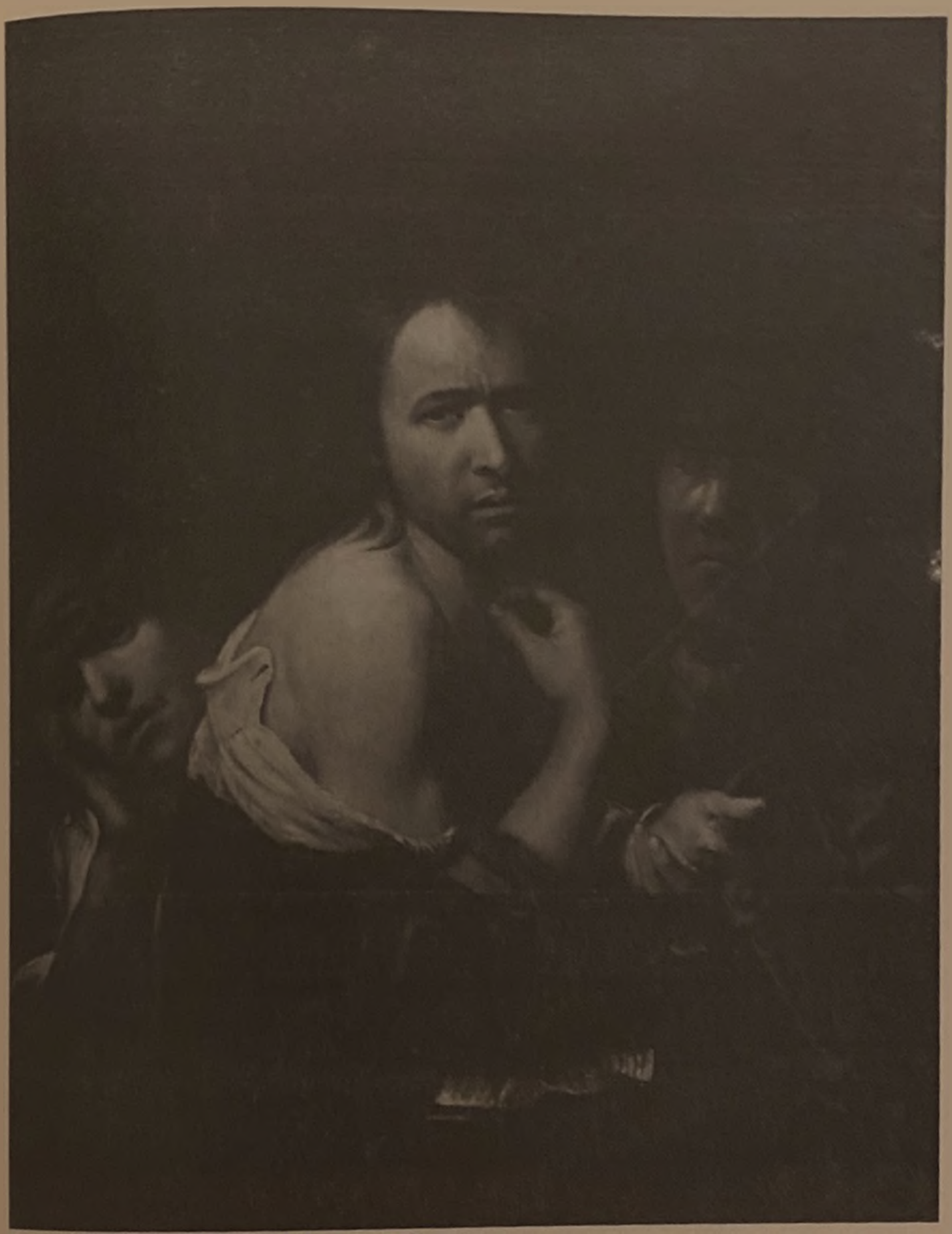


Fig. 1. Jan Kupezky, *Bettler*, Budapest, Museum der Schönen Künste

Fig. 2. Jakob van Schuppen, *Musizierenden*, Eger, Museum István Dobó

Fig. 3. Ulrich Glantschnigg, *Der Frühstück*, Bolzano, Privatbesitz

Fig. 4. Johann Georg Platzer, *Gesellschaftsszene*, Prag, Nar. Galerie

Fig. 5. Franz Christoph Janneck, *Künstlerwerkstaat*, Graz, Joanneum

Fig. 6. Norbert Grund, *Ländliche Vermählung*, Prag, Nar. Galerie

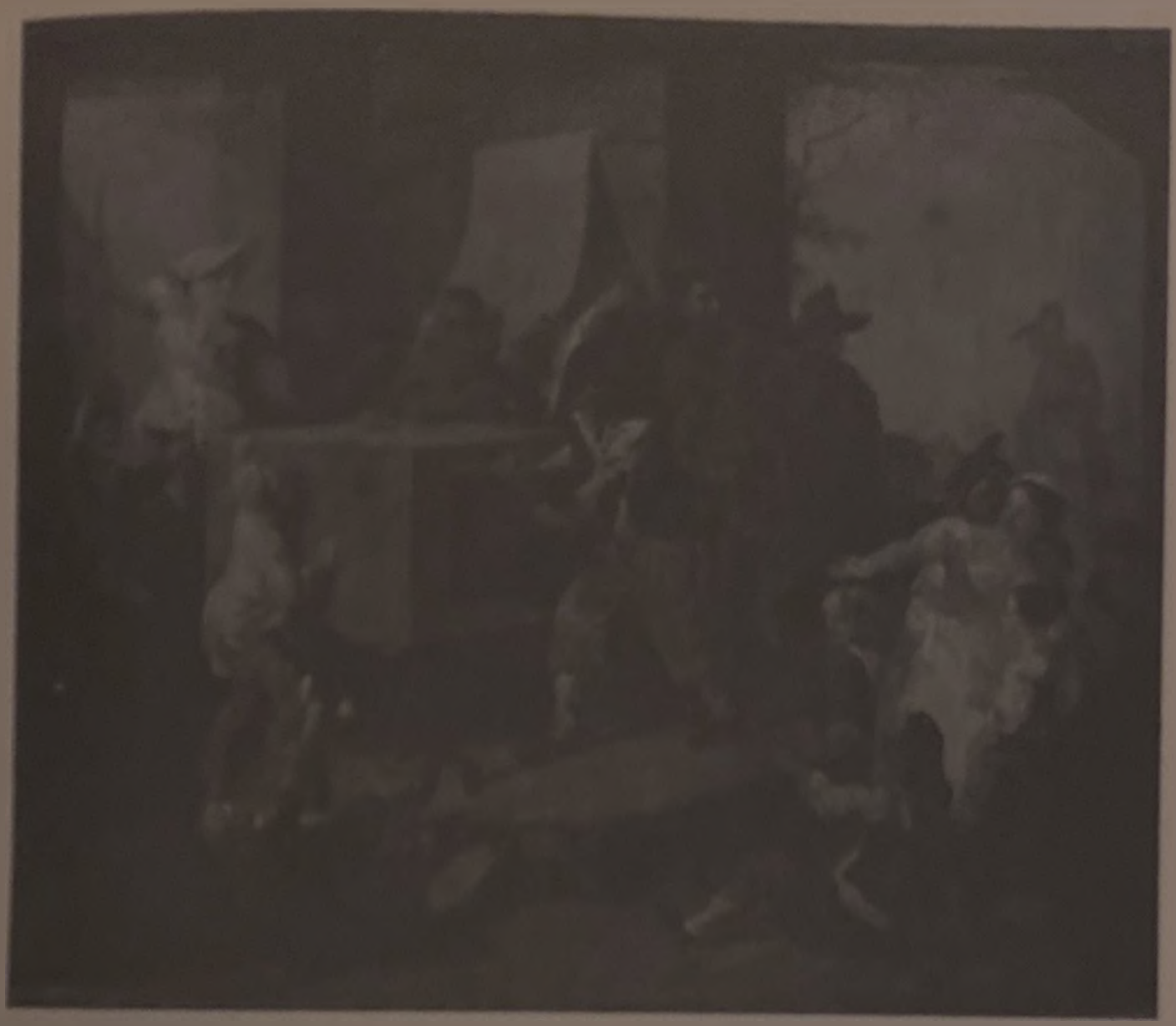


Fig. 1. Franz Anton Maulbertsch, Der Gaukkorinnenarzt, Stuttgart, Staats galerie

Fig. 8. Franc Anton Maulbertsch, *Der Quacksalber*, Augsburg, Stadt-Kunstsammlungen

Fig. 9. Josef Hauzinger, *Alte Frau am Fenster*, Moskau, Puschkin Museum

Fig. 10. Felix Ivo Leicher, *Aufstehen*, Budapest, Museum der Schönen Künste

Fig. 11. Johann Martin Stock, *Musizierender Zigeuner*

Fig. 12. Martin Ferdinand Quadal, *Jagdszene*, Budapest, Museum der Schönen Künste

БЕЛА ДУРАНЦИ

Ференц Ј. Рајхл војвођански архитекта са прекретнице векова

Феномен двеју деценија које повезују прошлост и будућност на прекретници XIX и XX века, носи разне називе: »modern style«, »Jugendstil«, »Sezession«, »style floréale«, »art nouveau«, »le style 1900« итд. Сваки у средини где је настао на подесан начин казује о једном истом уметничком набоју и напору. Можда ипак, назив Н о в а у м е т н о с т (art nouveau), најбоље одговара побудама стваралаца — архитеката, дизајнера, сликара и других — који су својим креацијама обележили назначени период.

У нас, одомаћен је назив С е ц е с и ј а (отцепљење, одвајање) што је такође исправно. Уметници су, наиме, тежили дистанцирању од уметности друге половине XIX века, еклектике.

Ипак, оно што прецизније одваја сецесију од других уметничких збивања и хтења крајем прошлог века (импресионизам, симболизам итд.), иако се са њима у многоме укршта и потпомаже, јесте то да она има *архитектуру и примењену уметност.*

Друга особеност је та да се скоро истовремено јавља на разним странама. Има специфична, регионална обележја, многобројне школе једнаке вредности у оквирима јединственог стила. Инспиришући се народном, градитељском и уметничком традицијом, она у разним крајевима, поред јединствених обележја, има јасно препознатљиве изворне варијанте.

Стваоци које сврставамо у сецесију окупљали су се у групе, „школе"[1] и уметничке колоније[2] са жељом да у колективном одушевљењу и раду остваре уметнички израз епохе — синтезу.

[1] Специфична вокација, допуњена орнаментиком заснованом на мађарском фолклору, подстакла је више мађарских архитеката да Лехнера (Ödön Lechner) сматрају својим учитељем. Следећи свој узор они до првог светског рата проје-

Поред веома разуђених основа и архитектонске опне, полуспрата и еркера, *боја* постаје значајни акцент целовитог доживљаја. У архитектури мађарске сецесије колорит и орнаментика жолнаи-керамике, поред усклађености доприноса градитеља и уметника, значи и доминантну црту аутентичног.[3]

У оквиру Аустро-Угарске, на подручју Мађарске, јавила се сецесија са извесним закашњењем. Међутим, овде је стекла многе присталице варијанта подстакнута стваралаштвом надареног архитекте Лехнера (Lechner Ödön, 1845—1914), чија је амбиција била креирање „националног стила". Удруживши се са чувеним керамичарем Жолнаијем (Zsolnay Vilmos, (1828—1900), Лехнер је и своје следбенике усмерио на акцентирање грађевина керамичким мотивима живих боја у духу фолклора.

Лехнер је студије архитектуре започео у Будимпешти и наставио у Берлину. Касније обишао је Италију, радио у Француској и краће боравио у Енглеској.[4] Ту су на њега имали знатног утицаја маштовити и органски облици тамошњих вила и летњиковаца, популарних „котиџа" (village cottage), питорескних објеката саживљених са пејзажем. У својој аутобиографији истиче да је под француским утицајем добио жељу за стварањем националног стила. Но, његова остварења показују снажан утицај Далеког Истока, особито у декорацији фасада и разуђености кровишта. Сложена и тешко разумљива вокација ове снажне личности, подстакла је групу младих архитеката, његових следбеника, на даља истраживања све више усмерена на проучавање народног градитељства. Постепено ова настојања развила су се у свеобухватни покрет буђења националне свести и интелектуалног бунта. Наравно, ова струјања изазвала су конзервативну моћну администрацију.

тују у лехнеровском маниру и међусобно су веома слични. То су: Бела Лајта (раније Leitersdorfer); Марцел Комор и Деже Јакаб; Артур Шебешћен, Армин Хегедиш, Изидор Штерк; Золтан Балинт и Лајош Јамбор; Аладар Аркаи; Геза Маркуш; Јожеф Вагo и други.

[2] Уметничка колонија у Геделе (Gödöllő), недалеко Будимпеште, основана 1901. године, постала је центар сецесије у Мађарској. Оснивачи су Аладер Керешфеи-Криш (Körössfői-Krisch) и Шандор Наб (Nagy) сликар, који је израдио део картона за витраже суботичке градске куће. У овој колонији радила је група ткаља из банатског села Елемира. Колонија је сарађивала и са фабриком теписа у Великом Бечкереку (Зрењанин) у првој деценији нашега столећа.

[3] Питорескни изглед објектима мађарске сецесије пружа, најчешће, пиограниt из Жолнаи фабрике у Печују, изванредним бојама и облицима ове специфичне керамичке материје.

[4] Pamer Nóra, *Art nouveau a belga épitészetben*, Buda 1979, стр. 188: ..... изненадно, након путовања по Енглеској, јављају се бојени „мађарски цветни мотиви". Ови, тзв. мађарски декоративни мотиви нису увек били, искључиво мађарски. У Енглеској, крајем века, омиљени мотив Aesthetic Movement је цвет."

Ференц Ј. Рајхл, снимак маја 1919.

Истакнути прогонитељ новина био је барон Була Влашић (Wlassics Gyula, 1852—1937), министар за просвету и верска питања, око 1900. године.[5] Резултат је био тај да су следбеници Лехнера, па и он сам, лакше налазили инвеститоре својих пројеката у градовима провинције него у самој Будимпешти.[6]

Крајем прошлог и у првој деценији нашега века Суботица је прво трећи а затим четврти град по величини у тадањој Мађарској.

[5] Kismarty Lechner, Jenő, *Lechner Ödön*, Budapest 1961, стр. 102—103: „До којих су размера нарасли непријатељски одјеци налора да се створи национални стил, чак и код највиших, водећих форума наше културе, цитирам изјаву тадањег министра културе Була Влашића, потпрћену одобравањем присутних посланика у Парламенту, 1902. године: ... Многе градње мени делују тако да ми се чини како они који хоће да граде у мађарском стилу у извесном смислу граде у стилу сецесије. Према томе у повереном ми ресору, трудићу се да овај сецесијски стил одсад буде онемогућен."

[6] Лехнер по завршетку Поштанске штедионице (1899—1901) није градио ни један значајнији објекат у Будимпешти.

Град се интензивно развијао. У нешто раније изграђену структуру историцизма и еклектике усађено је неколико драгоцених објеката поменуте „лехнеровске варијанте" сецесије. Поред Суботице, али у далеко мањем броју, такве грађевине подизане су у Сенти, Новом Саду, Сомбору и другим градовима Бачке и Баната. Већина пројектаната ових зграда били су сарадници или следбеници Лехнера. Остварења неколицине (на пример: Д. Јакаба, М. Комора, Б. Лајтеа и других) сматрају се данас значајним споменицима архитектуре са прекретнице векова. Један међу њима, Ференц Ј. Рајхл, Војвођанин је пореклом и најзначајнији пројекти остварени су му овде.

У Суботици му је, поред других изведених грађевина, и јединствено ремек-дело „Рајхл-палата", данас уметничка галерија — Ликовни сусрети. У суботичком атељеу зачета су и пројектована сва дела која се опиру забораву у неколико војвођанских градова и насеља.

Као стваралац, био је карактеристичан изданак уметничких превирања у годинама прекретнице векова: свестрани знатижељник, архитекта, грађевински предузимач, сладокусац истанчаног укуса, колекционар. Производио је циглу и други грађевински материјал, трговао свињама и бавио се низом других послова. Успињао се до неслућених висина пословног успеха. Исто тако у неколико наврата искусио је горчину потпуне финансијске пропасти.

После првог светског рата није изградио ни један значајнији објекат и упркос дугом животу, умро је заборављен.

Ни једна енциклопедија га не помиње. Нема га ни у изузетно темељно рађеној библиографији литературе мађарске историје уметности (Bíró Béla, A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája, Budapest 1955).

„Откривен" је увођењем суботичке „Рајхл-палате" у регистар законом заштићених споменика културе.[7]

Ференц Рајхл (Raichle J. Ferenc), родио се у Апатину, војвођанском градићу поред Дунава, 23. фебруара 1869. године. Студије архитектуре завршио је у Будимпешти 1891. Одмах по окончању студија, па и нешто касније, путовао је и обавештавао се о збивањима у архитектури у више европских центара. Прву вест о њему као двадесет шестогодишњем архитекти из Будимпеште, срећемо 1895. године.[8] Помиње се као пројектант и надзорник градње хотела „Наци-

[7] Године 1972. фасада је рестаурирана под надзором дипл. арх. Ендре Леваи а решењем Покрајинског завода за заштиту споменика културе 02—167/2 од 5. III 1973. заведена је у регистар споменика.

[8] Vállalkozók Lapja, Budapest 1895. окт. 1, стр. 2.

онал" (Nemzeti Szálloda) у тада већ главној суботичкој улици, популарном „корзо„-у (данас, улица Б. Кидрича). Међутим, вест је била само делимично тачна. Млади архитекта само је обновио фасаду, 1882. године, изграђеног Халброровог хотела, који је својевремено пројектовао суботички архитекта Геза Коцка. Ипак, овај не баш значајан и уносан посао везао је Рајхла за Суботицу. Пештански лист предузимача (Vállalkozók Lapja), по други пут, само годину дана касније обавештава нас: „На основу расписаног конкурса за подизање суботичке гимназије, комисија је оценивши приспеле радове, прву награду доделила *суботичком* архитекти Ференцу I. Reichl"[9] (подвукао Б. Д.).

На жалост, код ове зграде јавила се већ уобичајена суревњивост суботичких архитеката и грађевинских предузимача-пројектаната, следе узајамне оптужбе, поништавање конкурса и друге трзавице. Гимназија ће због тога — на крају ипак по Рајхловим пројектима — бити завршена тек 11. маја 1900. године. Кроз овакве и сличне окршаје пролазиће Рајхл за све време боравка и рада у Суботици па ће му се и име доста често сретати у локалној штампи. Изгубиће скоро добијени конкурс за суботичку синагогу (1901), који је због индискреције жирија поништен уочи изрицања одлуке. Пројекти за синагогу, изграђену 1902, поручени су код архитеката Јакаба и Комора, изван Суботице.[10] На крају, упркос великим амбицијама и добро конципираном пројекту, на конкурсу за Градску кућу (1907) Рајхл се морао задовољити трећом наградом. Овај неуспех обележио је Рајхлову каријеру доживотно. Следеће године уследио је потпун финансијски слом (један у низу) и Рајхл је морао напустити Суботицу.

Но, вратимо се у 1896. годину, када је Рајхлов пројектантски биро претрпан послом. Те године он пројектује и надзире градњу велике куће „сиротишта" преко пута Градске болнице; већ је завршио, на опште задовољство, обнову старе барокне куриje у центру града

---

[9] Vállalkozók Lapja, Budapest 1896. окт. 6. стр. 4. У међувремену Хирлап, Суботица, 27. маја 1896. обавештава о завршетку радова на обнови зграде Националне касине (Nemzeti Kaszinó). Узгред помиње да је пројектант раскошне фасаде и руководилац обнављања зграде склопио брак са ћерком овдашњег адвоката Карола Варге. Сведок на венчању, велики жупан Ендре Шмаус (Schmausz), пореклом је из Апатина као и Рајхл. Код Националне касине (данас, Градске библиотеке на Тргу Слободе у Суботици), Рајхл се јавља као пројектант и као грађевински предузимач. Исте године у Сегедину, као предузимач, градио је палату Трговинске и занатске коморе (подаци о овоме: Toncelli Sándor, *A szegedi kereskedelmi és Iparkamara ötvenéves története 1890—1940*, (рукопис у Szegedi Állami Levéltar 776 (301)). Сукоби око изградње гимназије проистекли су баш због тога што су остали суботички предузимачи оспоравали право Рајхлу да сам изведе зграду.

[10] Након поништавања конкурса, Јеврејска општина откупила је другонаграђени рад са конкурса за сегединску синагогу. Добитник прве награде Липот Баумхорн (1860—1932), после подизања сегединске, градио је новосадску, а Јакоб и Комор постали су омиљени градитељи у Суботици, добијајући порушбине све до рата.

(данас, Градска библиотека) а чекају га и нови послови. Године 1897. прихваћена је његова понуда, овога пута већ и као грађевинског предузимача, и он гради нову, велику касарну.[11] У међувремену стигао је да се ожени ћерком угледног суботичког грађанина, а један од „кумова" је велики жупан Ендре Шмаус. Значи, пред архитектом отварала се блистава перспектива. Рајхл је у двадесети век ступио под срећном звездом, заљубљен у жену и своју децу, живот и уметност. Пет наредних година неодољиво подсећају на ломачу митске жар-птице из чијег ће пепела настати „Рајхл-палата".

Рајхл је веома кратко био домаћин у њој.[12] Већ 1908. она је, као власништво банке, продата на дражби, након претходне распродаје скупоценог намештаја и богате колекције слика, таписерија и других уметничких предмета. Године 1913. опет у листу предузимача — али сада последњи пут — Рајхл се помиње као добитник прве награде на конкурсу за општинску кућу у Чуругу.[13] Међутим, он је тамо већ *сегедински* архитекта. После рата, који је убрзо прогрмео Европом, сецесија није обновила своје успешно трајање, а са њом ни Рајхл. Додуше, као архитекта и виталан човек, али приземно, доживео је дубоку старост нашавши мир 12. априла 1960. године. Сахрањен је на будимпештанском гробљу чудног назива: „рит вукова" (Farkasréti temető).

На основу поменутих остварења — изузев „Рајхл-палате" — он се ни по чему није издвајао или истицао међу тадањим архитектима. Градио је у тада омиљеном стилу — еклектици. Ту, делом, спада и Градска кућа у Апатину (1907/8) и неоготска црква у Бачкој Тополи (1903/4) те више објеката у Суботици. Очигледно је да Рајхл, после положеног дипломског испита (1891), жели без трзавица да обезбеди темеље за пословно успешну каријеру.

Квалитативан, како се показало, и веома рискантан преокрет, уследио је тачно на прекретници векова. Тада је он већ обишао центре у којима се афирмисала сецесија и где се трагало за новим решењима,

---

[11] Bácskai Hirlap, 1897. бр. 26, стр. 1 и бр. 33, стр. 1. На месту касарне (Марксов пут), срушене у току другог светског рата, налази се споменик „Балада вешаних" Ђердора Глида.

[12] Építési és műszaki közlöny, Budapest 1907. дец. 1, бр. 11, стр. 9 — у комисији за преглед конкурсних радова за гробницу Szentiványi-Jó Ignác-а у суботичком гробљу, поред имена Б. Вали и Т. Мачковића, суботичких архитеката, назначен је као члан и Ф. Рајхл. Према томе још је у Суботици. Међутим, претходне 1906. године, 15. септембра он је у Сегедину добио дозволу за градњу своје породичне куће (Szegedi Állami Levéltár, 31086/1906) у Somogyi utca 12. Дозволу за усељење добио је 1908. (Szál 36638/1908). Ова лепа једноспратница, на којој Рајхл изводи орнаментику по угледу на Лехнерову Поштанску штедионицу, срушена је 1975.

[13] Vállalkozók Lapja, 1913. окт. 29, стр. 14. Од 21 приспелог рада, прва награда је додељена елаборату под шифром „Лиана", сегединског архитекте Ференца J. Рајхла.

конструкцијама, облицима и материјалима наступајућег века. У земљи, природно да је у вези са архитектом Партошем (Pártos Gyula, 1845—1916), који је такође Апатинац, али и сарадник родоначелника мађарске сецесије Лехнера.[14] Према томе, Рајхл је у жижи авангардних збивања и опредељује се за њих. У неколико наредних година он је пројектовао маштовито конципиране објекте и тако себе издвојио из масе еклектичара.

Први експерименат на том путу био је летњиковац Вилмоша Конена на обали језера Палић, недалеко Суботице. Дозвола за градњу тражена је код Инжењерског уреда 5. маја 1900. године. Рајхл је овде одступио од већ уобичајене схеме по којој су грађене виле на простору палићког летовалишта. Уместо уздужне грађевине са покривеном терасом на средини и једноставном основом (слично сеоским кућама овога краја), Рајхл се определио за сложенији тлоцрт и разуђене облике. У распореду волумена приближио се енглеским, слободно стојећим кућама, али у обради фасада његов цртеж још је оптерећен еклектиком. Изведена грађевина, ослобођена претеране декорације, далеко је импресивнија од самог пројекта.

Следећи, најзначајнији пројекат архитекте Рајхла, јесте његов дом — „Рајхл-палата". Ток настанка ове грађевине је занимљив, чак збуњујући. Као угледан грађанин, он је — ради одобрења — поднео планове веома раскошне и простране палате са китњастом фасадом, делимично еклектичког укуса, и није добио одобрење за градњу! То се догодило јануара 1903. године. Против одлуке Савета, упутио је жалбу Комисији за комуналне делатности и *приложио нови пројекат своје куће.* На седници одржаној 12. фебруара 1903. године жалба је усвојена. У образложењу пише:

„Приговору се морало удовољити јер се улица Калан Роберта (данас Лењинов парк и улица Б. Баковића) не помиње међу улицама и трговима на које се односи Правилник и обавеза изградње спратних грађевина; надаље и зато *јер се приложеном пројекту у естетском смислу не само не може приговорити већ је извођење баш са становишта естетике препоручљиво.*"[15] (подвукао Б. Д.) Решење је потписао председник комисије, Ендре Шмаус, велики жупан.

---

[14] Партош (Puntzmann) је похађао гимназију у Сомбору до 1862. Наставио је као зидарски помоћник у Пешти, где је студирао архитектуру на József egyetem-u. Од 1872. ради скупа са Лехнером. Заједно су пројектовали капелу и палату Леовића у Суботици, гимназију у Сремским Карловцима. У Сомбору, Партош је доградио и обновио зграду жупаније. У време када са Лехнером ради на Музеју примењених уметности (1893—1897), првом и најчувенијем објекту Лехнерове стилске оријентације, Рајхл је, након завршетка студија, архитекта-почетник у Будимпешти и одржава везе са Партошем. (По сећању Рајхлове ћерке Илме, удате Турновски, са станом у Будимпешти, Ferenczy Károlya 5).

[15] Историјски архив Суботица, бр. 153/1903. Архива Градског инжењерског уреда.

Зашто је први пројекат, такође спратна грађевина, одбијен а други посебно истакнут? Ово, као и низ других питања у временском периоду 1903—1906, остали су без одговора.

Једна се, међутим, констатација намеће као сигурна: Рајхл је за мање од месец дана зготовио пројекат данас постојеће куће!

Занимљиво је да у журби није поштовао дужину уличног фронта којим је располагао. Фасада Рајхлове палате протеже се, делимично, на суседну кућу (данас, Ленињов парк 3, коју је такође он пројектовао).[16]

Три грађевине, дакле, пројектовао је Рајхл тако да његова, средишња, буде тачно у оси коловоза оивиченог платанима, који води до главног улаза железничке станице. Према томе, поглед сваког путника који пристиже у Суботицу мора *прво* срести фасаду Рајхлове палате.

Палата је доста дуго грађена, вероватно због великог удела жолнаи-керамике, која је по нацртима морала бити моделирана и печена у граду Печују. Ипак, завршена је 1904. године а наредне, 1905, смештен је у њој (Kállay utca 123) пројектантски биро, што се види по очуваним рекламним лецима и огласима. Кућа не само да је својим изгледом привлачила клијентелу у биро пословног и талентованог архитекте, већ је убрзо постала омиљени мотив разгледница штампаних у Суботици.

Пре одласка из Суботице, Рајхл је овде пројектовао своју, по значају другу, грађевину: летњиковац Фернбаха у „Баба-пусти" (данас, Алекса Шантић), изграђен 1906/7 године, затим Градску кућу у завичајном Апатину, одавде је надзирао изградњу бачкотополске цркве, пројектовао газдинске објекте властитог товилишта свиња и млекаре, водио послове своје циглане и стигао да уради конкурсни елаборат за суботичку Градску кућу.[17] Гради и као предузимач на основу пројеката других архитеката у Суботици, Кањижи, Сенти.

---

[16] Са друге стране Рајхлове палате (данас Б. Баковића 1), пројектовао је Рајхл породичну кућу у стилу еклектике (кућа Међански) године 1902. Изграђена је у току 1903. на продатој половини Рајхловог плаца. Самоме Рајхлу остала је могућност да на упола мањем простору од првобитно планираног изгради своју кућу.Међутим, остаје загонетно зашто је Рајхл поднео на одобрење првобитни пројекат своје зграде јануара 1903. предвиђајући изградњу на целом плацу када је план куће Међански већ 1902. био одобрен (Ист. архив, Суботица, 20702/1902). По добијању грађевинске дозволе за тзв. „Рајхлову палату", нешто касније, али исте 1903. године, Рајхл тражи и добија дозволу (7931/1903) за подизање своје породичне куће на свега 300 м даље у данашњој В. Стајића улици бр. 11—13. По сећању ћерке Илме у тој, новоизграђеној приземној кући, породица је кратко боравила (1904) док се нова спратна грађевина подизала. Очигледно је да са „Рајхловом палатом" у самом почетку (поседовно) нешто није било у реду.

[17] Поред већ поменутих, великих послова у Алекса Шантићу и Апатину, Рајхл је добио прву награду на конкурсу за цркву у Бачкој Тополи (Vállalkozók Lapja, 1903. маја 13, стр. 13), коју је он у току 1904. године и изградио. Писмом Сенату Суботице (Ист. архив, 11543/24. маја 1904) иуди изградњу свих објеката

Част да га још за живота помињу као уметника, изборио је Рајхл својом палатом. Ништа њој слично није пројектовао или изградио, пре 1903. године. Пројектујући Фернбахов дворац, он се упустио у нову авантуру, коју у каснијим остварењима неће следити. Нит лехнеровог обликованог света провејаваће надаље кроз његове објекте и неколико година касније грађене куће у Сегедину. Истовремено, пројектоваће и зграде у стилу еклектике. Та свестраност и деоба личности на уметника и „бизнисмена" одаје утисак грчевите и судбоносне трке са временом. Упркос многобројним пословима, као да вечито отплаћује дугове. Зна се да је живео веома луксузно. Властитим аутом одлазио је на летовање чак до Дубровника, а своју палату опремио је скупоценим намештајем по сопственим нацртима, куповао слике познатих уметника и са честих путовања доносио оријенталне таписерије.

Остаће тајна када тачно и поводом чега долази до потпуне финансијске пропасти. У сваком случају, пад веома сликовито илуструје часопис Délmagyarország у броју 2. из 1908. године: „Ове недеље (јула 1908, примедба Б. Д.) продали су на дражби, јединственим укусом прикупљен намештај и уметничке драгоцености једног сладокусца, генијалног инжењера. Однели су све до последњег комада и стиде се голи зидови..." а нешто даље, пише: „Његова палата у мађарском стилу широких контура, смеле ритмике и компактних, савршених гондола, неоспорно је прва кућа Суботице." При крају написа, аутор (Б. Н.?) позива: „Нека њу купи град. Трагајући неће наћи погоднију грађевину за палату културе. Уз то може бити сигуран да овог пута неће бити преварен јер у власништво му прелази таква кућа која је давно издржала суд немилосрдне критике јавног укуса."[18]

Рајхл се веома брзо опоравио, али стваралаштвом није више досегао ниво првих година нашег века и зажареност маште која је обликовала његов суботички дом. По свему судећи, „Рајхлова палата", била је окосница и одредница судбине једног врсног неимара на средокрађи векова. Преселио се у Сегедин и тамо градио куће у лехнеровском маниру. Године 1912. покушао је још једном „поновити" своју палату. Међутим, „Др. Гроф Арпадова палата", односно најамна зграда са више станова у Сегедину, личи на суботичку и већа је али њен волумен и декорација не пружају утисак јединствене и хармони-

летовалишта и купалишта Палић по знатној нижој цени „од било чијег најнижег предрачуна"(!). Нема трагова да је икада добио одговор. 16. маја 1906. тражи грађевинску дозволу за изградњу своје млекаре. Неки од пројектованих објеката постоје и данас (у кругу предузећа „Југокожа" на крају Марксовог пута итд.). По свему судећи то су знаци „успешног" пословања. Међутим, збивања су показала баш супротно.

[18] Стицајем прилика, напис „Културна палата-музеј" у Délmadyarországу (у Сегедину) једини је дужи текст о Рајхлу објављен у току његовог живота.

чне целине „Рајхлове палате". Ипак, сегединска кућа својом раскошном декорацијом и разуђеношћу фасаде достојан је финале правог стваралачког израза једног несвакидашњег талента.

„Рајхлова палата" у Суботици и „Фернбахов летњиковац" у Алекса Шантићу, постојали су више од пола столећа незапажено. Исту судбину доживљавале су и грађевине у Сегедину.[19]

Почетком седме деценије, прво „Рајхлова-палата" као пример синтезе архитектуре и уметничких заната, а затим „Фернбахов летњиковац" постају предмет истраживања.

Покренут је и поступак заштите, а да се о пројектанту ништа није знало. Отприлике у исто време, Рајхл је сахрањен у Будимпешти, без репутације некада познатог и цењеног архитекте.

„РАЈХЛОВА ПАЛАТА"
ЗГРАДА ЛИКОВНОГ СУСРЕТА, СУБОТИЦА

Грађевина је конципирана тако да задовољи потребе и прохтеве добро ситуираног грађанина — архитекте, пословног човека, који намерава да живи динамичним друштвеним животом. Простране одаје, уређене у два нивоа (високо приземље и спрат) имају много сликовитих детаља и распоређене су тако да могу служити разноврсним наменама. Својевремено — судећи по неколико очуваних фотоса — простори су били испуњени стилским намештајем и уметнинама, сведочећи о истанчаном укусу домаћина.

Иако је зграда у низу а не слободно стојећи објекат, њен волумен и нарочито фасада доминирају зидним платном улице. Издваја се али поштујући хоризонталну профилацију двеју суседних грађевина. Од њиховог међуспратног и кровног венца ритам се живахно таласа прелазећи у облик достојанствене и наглашене атике. Импресиван је пример укуса и мере, надарености и неконвенционалног приступа решавању целине и детаља. Очигледно је да се аутор *свесно користи локацијом* и зграду моделује дајући велики значај дејству сунчевог светла и говору сенки. Ова изразито скулпторска пластика има у виду положај одакле се грађевина доживљава у пуном сјају у одређено доба дана. Суботица је на средокраћи главне железничке артерије Будимпешта-Земун. Узимајући у обзир и околне, локалне пруге, у град се пристиже у јутарњим сатима и пре подне, када је зграда у пуном сјају. Фасада је насупрот железничкој станици у дну лепог

[19] Bálint Sándor, *Szeged városa*, Budapest 1959, на стр. 129. набројано је неколико кућа у Сегедину које је пројектовао Ф. Ј. Рајхл. Последњих година, изучавајући споменике сецесије у Сегедину, и са Рајхловим стваралаштвом темељније се бави dipl. ing. arh. Tibor Bakonyi.

дворeда платана, који зеленилом уоквирују топли колорит и разигране облике, истакнуте светлом и са неколико градација сенки. Жолнај-керамиком наглашена атика, са две стране, као и у ритму свечаног плеса, диже се до централног акцента — грба. Овај средишни део зграде још је више наглашен двема сликовитим лантернама изнад атике. Испод бифоре са грбом отвара се монументална лођа засведена плитким луком. Она је завршни акценат богато декорисане фасаде. С обзиром на благо, североисточно закошење, под јутарњим и преподневним сунцем, сенке чине од лође живописну „лозорницу". Лођа, наиме, обухвата централни део зграде, унутар ње је балкон спрата, наглашен у средини вертикалом еркера на ком је лучно засведени прозор са обе стране врата. Искачући тако из осенчене лође, еркер је осветљењем наглашени детаљ изнад два снажна стуба који уоквирују централни улаз. Трепераве, ватром оптемељене боје Жолнајевог пирографита, мозаици и ковано гвожђе на скулпторски моделираном ткиву ове грађевине, доживљавају се као сновиђење.

Поступним приближавањем Рајхловој палати, раскошна целина се „отвара" и једно за другим извиру детаљи савршено одмереног колористичког и обликовног интензитета. Украси на овој фасади су органски везани за целину, логички наглашавају облике и површине које опет, имају тачно одређену функцију. Значи, разуђеност фасаде није самој себи циљ а декорација не делује као накнадна апликација.

Улаз је функционалан, димензија примерених човеку и свакодневној, честој употреби. Ипак, лођа, степениште и „капија" мајсторски искована, чине га велелепним, централним акцентом. Надаље, лођа везује ковитлац боја и облика у аутентичну уметничку визију. Уметник је смело, не обазирући се на овдашњу традицију велике бочне капије или средишњег ризалита са наглашеним улазом предимензионираних двокрилних врата, дао ново, властито решење. Разиграо је маштовито своју фасаду па и нехотице подсећа на визионарска остварења чувеног Гаудија из Барцелоне. Међутим, Рајхлова кућа започета је 1903. а завршена 1904. па није могла бити утицана кућама Milá и Battló.

Рајхлова припадност Лехнеровом кругу није спорна, али је, исто тако, неспорна аутентичност његове суботичке творевине, изразито сецесијског укуса, смеле, нове вокације. С обзиром на то да је пројектована у мање од месец дана, под снажним стваралачким набојем, она делује као силовита визија надахнутог градитеља али и као трезвен производ рационалне личности. У хтењу да се допадне и намети гледаоцу, казујући му о богатству и укусу домаћина који се њоме поноси, фасада се везује за дух градитељске традиције овдашњих
 села. У њима, домаћин, након комплетирања свих функционалних

детаља и неопходних простора, приступа као свечаној завршници обликовању карактеристичне раскоши добро нам знаних прочеља „сеоског барока". Самосвојна фасада Рајхлове палате очигледно је кренула са завичајног изворишта, Апатина и других бачких села где је пројектант сретао мотиве своје инспирације. Суботичко прочеље само је разређена и модернизована мелодија особеног војвођанског ритма. Жолнајев пирогранит, примарно обележје мађарске сецесије, иницирано Лехнеровим залагањем, само је завршни гест и пример коришћења аутентичних материјала — печене земље — као најприроднијег грађевинског материјала континенталног и равничарског поднебља.

Повод да створи, ваљда, најзначајнију сецесијску грађевину израслу из овога тла и логички везану за овај крај, можемо тражити у два правца. Са једне стране, Рајхл је, попут других Војвођана, градио и украшавао свој дом у достојанственом изолационизму карактеристичном за некадашње земљопоседнике ових крајева. За њих, властита „порта" била је центар света а посед ослонац сигурности и угледа. Други покретачки импулс био је инат и конкуренција. Рајхл није био „омиљени" дошљак међу суботичким архитектима и грађевинским предузимачима. Надаље, од железничке станице до Рајхлове палате већ су стајале четири импозантне грађевине, четворице суботичких угледника: власника првог парног млина у граду, јавног бележника, једног од најбогатијих велепоседника и — тек недавно — умировљеног градоначелника. Две су пројектовали популарни суботички архитекти, једну угледан пештански градитељ, а једна је чак остварење чувеног Лехнера („Леовић палата"). Железничка станица, пак, била је капија града. Први утисци придошлице остаће трајни ако је доживљај упечатљив. Више је него очигледно да је Рајхл у овоме мегдану остао победник.

Но, Рајхл није занемарио ни другу, дворишну фасаду своје куће. Иза чипкасте ограде, видљива је поподневним и вечерњим сунцем обасјана кућа складно компонованих волумена функције: вертикале степеништа, ћелијастим стаклом затворене апсиде трпезарње на спрату и тако редом. Двориште је уређено као пријатан парк за боравак укућана и гостију. У самој згради простори су обликовани према намени условљавајући формирање опне грађевине. Треперење светла које је продирало кроз стаклени зид такозване „трпезарије" деловало је попут колористичког ватромета, строп и ламперије у дрвету давале су утисак интимне елеганције „салону за даме" или „музичкој соби". Врата и прозори маштовитих облика, плафонско осветљење улазног хола окупаног сунцем, показатељи су модерног духа и нових схватања,

насупрот палатама претходног периода са често доста тамним па и мемљивим просторима такозваних „алковних соба" и других одаја без дневног светла.

„Рајхлова палата" је од 1948. године била седиште Градског музеја а данас је уметничка галерија, потврђујући речи непознатог писца из 1908. који јој је предсказао углед „палате културе".

ФЕРНБАХОВ ЛЕТЊИКОВАЦ

Сада зграда без одређене намене у Алекса Шантићу

Летњиковац у некадашњој „Баба-пусти", смештен у средиште посада од хиљаду и седамстотина јутара плодне оранице у бачкој хоризонтали, сведок је велепоседничког изобиља и декаденције овог слоја на прекретници векова. Подигнут је за бачбодрошког жупана Фернбаха (Fernbach Károly), девет километара удаљен од насеља Алекса Шантић на средини пута између Сомбора и Суботице. Делом окружен приземљушама некадашњих „бироша" и „коменцијаша", те великим магацином, ослања се на зелену оазу — парк испуњен растињем са свих меридијана (и као такав Законом заштићен). Данас је овај „дворац" запуштен у ишчекивању бољих дана евентуалне обнове. Ипак, чак и овакав, он је документ продора модерне архитектуре у ове просторе, почетком века. Занимљиво је да се успешно уврежио у конзервативно ткиво, натопљено отпором према „велеградским" новотаријама.

Обликован је као једноспратница са високим, ватрогасним торњем — осматрачницом, преко потребном у непрегледном мору жита. Намењен је повременом боравку, одмору и забави имућних. То више није дом поседника судбински везаног за своје имање и људе који са породицама живе овде, радећи за њега од тренутка када стасају за најпростије радове до тренутка старачке немоћи. Рајхл је морао наћи нови облик, који одговара од земље отуђеном грађанину, моћнику који се према окружењу односи са презиром али се њиме користи за увећавање богатства.

Затвореним, масивним прочељем, торњем и веома закошеним кровиштем овај снажни волумен доминира над ниским, уз земљу прильубљеним становима радника. Од њих је одељен оградом и баштом — видљив али неприступачан. На другој страни, овај корпус ауторитета, терасом и великим застакленим површинама отворен је према — некада — велелепном парку. У средишту зграде је пространи хол са каминном и степеништем за спратну галерију која са три стране надвисује

приземље. Са галерије све просторије на спрату су приступачне, као одвојене целине (као у хотелу) и представљају гостинске собе, према потреби са посебним улазом. Са галерије долази се и на пространу спратну терасу одакле се пружа леп поглед на парк и равницу иза њега. У приземљу све су одаје намењене дневном боравку, забави, а једна мања опремљена је као капела. Рајхл је водио рачуна да максимално искористи датости боравка у природи. Капела добија осветљење са истока, дневни боравак — који се претежно користи зими — окренут је југозападу и опремљен огромним прозорима, спаваће су махом на североистоку итд.

Пројектујући дворац у Алекса Шантићу, Рајхл напушта лехнеровску концепцију и приближава се новијим архитектонским настојањима, очигледно се инспиришући грађевинама које се тих година граде у Дармштату. Ипак, он се држи једне „средње" линије, помирљивијих облика. Ослободио је грађевину преобилне декорације националног, фолклорног порекла и приближио се настојањима млађих мађарских аутора, који истражују *конструктивна* искуства народног градитељства посебно Ердеља. И он трага за логичном синтезом конструкције и материјала, негује удобност и волумене развија из функције ентеријера. Примењује наслеђене и столећима провераване облике у тежњи да оствари хармонију објекта и пејзажа. Декоративне акценте налази у сликовитости конструктивних склопова уобичајених код грађевина ердељских сељана, изведених у дрвету.

Фернбахов летњиковац је превасходно објекат функције, више рационалан него маштовит; пропорционалан и складно распоређених маса. Он није, као „Рајхлова палата" творевина страсти и повишене температуре. То је весник модерне, наступајуће функционалне архитектуре. Након окушавања у Алекса Шантићу, Рајхл се враћа стилу свога дома и све до рата остаће му привржен. Ипак, Рајхл је сликовито премостио границу између два века, доказујући се више као неимар прошлости него инжењер будућности. Темељно школован на традицијама историцизма и еклектике, успешно се потврдио као стваралац у нервозној клими и вртлозима сецесије, снажном индивидуалношћу.

Приближивши се кругу око Лехнера, активирао је свој силовити темперамент и у једном грчу изнедрио дело свих својих љубави и креативних моћи, сажимајући у „Рајхл-палати" особености стила са прекретнице векова. Код дворца у Алекса Шантићу, доказао је да је спреман упустити се у стваралачку авантуру наступајућег доба. Међутим, време после првог светског рата није потврдило његов даљи успон. Тако, скоро комплетно дело овог архитекте припада једном кратком периоду градитељства Војводине као највиши домет. Зато

га и бележимо као најзначајнијег архитекту овога поднебља са прекретнице векова у стилској варијанти означеној као „мађарски национални стил".

Мађарска стилска варијанта сецесије угасила се ратом. Према томе ни Рајхлов пример на овоме подручју нико није следио.

По завршетку првог светског рата, Рајхл се преселио у Будимпешту. Још 1912. године променио је презиме у Bernhausen Raichle,[20] међутим у Будимпешти, између два рата опет се потписује само са Raichle. Није пројектовао више ни један значајнији објекат па га се ретки, још живи, познаници сећају само као грађевинског предузимача.

FERENC J. RAICHLE — ARCHITECTE DE VOÏVODINE

BELA DURANCI

Parmi les monuments d'architecture, édifiés au carrefour du XIX siècle et du XX' sur le sol de la Voïvodine et conservés jusqu'à nos jours, ce sont les édifices présentant »la variante hongroise du Nouveau style« qui attirent une attention particulière. Il s'agit des réalisations des disciples et des successeurs de Lechner Ödön (1845—1914), architecte hongrois bien connu, qui inaugura le style national.

De toutes nos villes, c'est Subotica qui a gardé le plus grand nombre de bâtiments construits selon les enseignements de Lechner. Cet architecte traça, lui-même, le plan du »Palais Leović« (1893), tandis que ses collaborateurs, Jakab Dezső (1864-1932) et Komor Marcell (1868-1944), édifièrent, en plus de nombreux bâtiments de proportions modestes, la monumentale synagogue (1902) et l'Hôtel de ville de Subotica (1908-1910).

Ferenc J. Raichle (1869-1960), presque inconnu jusqu'à présent, fut un des architectes de l'orientation stylistique en question. Il ne passa à Subotica que dix ans de sa vie, mais c'est là et dans d'autres villes de la Voïvodine qu'il laissa ses meilleures réalisations.

Il naquit Le 23 février 1869 à Apatin, petite ville de la Bačka, située sur la rive gauche du Danube, non loin de Sombor. Il termina ses études d'architecture en 1891, à Budapest. Après avoir passé quelque temps à Budapest, où il entretenait des relations avec Partos Gyula (1845-1916), architecte originaire, lui aussi, d'Apatin et collaborateur, depuis des années déjà, de Lechner, il accepta une commande à exécuter à Subotica. En 1895, il rénova l'édifice de l'hôtel «Nemzeti Szálloda«. L'année suivante, il remit

[20] Одобрење Министарства унутрашњих послова 169805/1912, запис у II књизи венчаних бр. 180/1896, Матични уред, Суботица. До промене презимена сам Рајхл потписивао се као Raichl' а касније као Raichle.

à neuf l'édifice de la Bibliothèque Municipale d'aujourd'hui et reconstruisit avec beaucoup de succès, la façade de l'édifice. Ensuite, il épousa la fille de l'avocat Karol Varga et s'établit à Subotica. Lors l'adjudication des travaux de construction d'un lycée, il remporta le premier prix. En même temps, il surveilla la construction de la Chambre de commerce et de métiers à Szeged.

Au cours des premières années de son séjour à Subotica, Raichle se montra éclectique en architecture, son style ne différant nullement de celui des autres architectes de cette ville. Ce n'est qu'en 1900, en construisant la villa »Conen«, au bord du lac Palić, qu'il renonça à la manière qu'il avait pratiquée jusque là pour créer une maison de campagne élégante, à plan plus complexe et à décoration plus pittoresque.

En 1903, il demanda le permis de construire une maison pour sa propre famille qui, appelée »Palais de Raichle«, sera rangée plus tard parmi les monuments culturels et mise sous la protection de l'Etat. Non loin de Subotica, à Aleksa Šantić, Raichle construira, en 1906/7, la Villa Fernbach, et c'est là, pour l'instant, le second des deux édifices de cet arhitecte, protégés comme monuments culturels. Raichle construisit, en outre, l'église de BačkaTopola (1903/4), l'Hôtel de ville à Apatin (1907/8) et plusieurs bâtiments à Subotica et à Sceged (Hongrie).

»Le Palais de Raichle« est, sans doute, l'oeuvre la plus réussie de ce continuateur de l'orientation nationale de Lechner, mais dont on ne peut nier l'authenticité. L'édifice est un résultat peu commun d'une union harmonieuse de l'esthétique et du fonctionnel, un document de l'époque et un spécimen de l'architecture hongroise du Nouveau style, rehaussée par la céramique de Zolanay.

Il a été construit à un emplacement bien en vue, face à la gare, au fond d'une avenue de platanes. Sa façade a été exécutée avec une attention particuliére: l'architecte a savamment utilisé le jeu de lumière et d'ombre pour mett en relief la plastique, la coloris des formes žolnayennes, exécutées en une sorte de granite, la mosaïque et les ornaments en fer forgé.

A l'origine de l'inspiration de Raichle on trouve les formes pittoresques et ondoyantes du pigon, propre au boroque rustique, tel que l'architecte a pu le remarquer dans son Apatin natal, ainsi que dans d'autres agglomérations de Voïvodine. L'attique, rehaussé par la céramique žolnayenne, appliquée des deux côtés, suit ce rythme bien connu jusqu'à l'accent central, le point le plus haut étant constitué par les armoiries décoratives. En développant ce motif, Raichle a ménagé, au-dessous des deux lucarnes habituelles, pratiquées dans le grenier, une niche à la voûte peu profonde, au balcon, à l'encorbellement et à l'entrée centrale très décorative. Dans la niche elle-même, le Nouveau style fut porté a un très haut degré de maîtrise et d'harmonie, l'architecture y étant intimement liée aux réalisations de l'artisanat d'art.

A l'intérieur de l'édifice, l'espace est réparti de manière fonctionnelle: la forme de chaque pièce y est déterminée par la destination de celle-ci. La grande salle qui est située à l'etage, éclairée par l'abside vitrée et orientée à l'ouest, procure une impression extraordinaire, grace à la réfraction de la lumière à travers les nombreux carreaux cellulaires, dans l'après-midi et la soirée. — heures où la salle est généralement u-

tilisée. L'entrée et le hall, ainsi que l'escalier, placé au milieu de l'édifice, sont éclairés par la lumière du jour pénétrant par le plafond vitré. Tout l'intérieur était équipé, à l'époque, de meubles spécialement construits pour chacune des pièces de la villa, et décoré de tapisseries et de diverses oeuvres d'art.

»La villa de Fernebach«, à Aleksa Santić, met, à son tour, une note nouvelle et spécifique dans l'architecture de ces régions. Chargé de construire un bâtiment dans un domaine étendu, mais dans des conditions qui n'étaient plus celles de l'ancienne Voïvodine agraire, Raichle dut renoncer au type habituel de château domanial.

En dressant le projekt de cette villa, Raichle abandonna la conception lechenerienne pour s'inspirer des réalisations de la colonie d'artistes de Darmstadt. La décoration ne repose plus sur le folklore: elle met en valeur les effets et le rythme des éléments de construction.

Par sa façade massive et fermée, par sa tour d'incendie et par sa toiture très en pente, ce puissant volume domine les basses maisons rurales des alentours. Isolé par une enceinte et par un jardin, il est bien en vue et inaccessible. Capendant, l'imposant édifice s'ouvre sur le jardin, qui l'entoure de trois côtés, par de vastes surfaces vitrées et par des terrasses. La villa étant destiné au séjour temporaire du propriétaire-citadin, l'intérieur est aménagé sur le modèle des hôtels modernes.

Par son palais de Subotica et par la Villa Fernbach, Raichle a franchi la frontière entre les architectures des deux siècles, mais, malgré le caractère fonctionnel de ses projets, il s'est montré plutôt comme un ingénieur doué du passé que comme un architecte de l'avenir.

Le Palais Raichle est sans doute un imposant monument de l'art, tel que celui-ci se présentait au carrefour du XIXe siècle et du XXe, mais il reste également un exemple typique, ilustrant, du point de vue économique, cette époque instable, pleine de contradictions, où le capitalisme était en pleine expansion. Ce palais fut vendu aux enchères, en 1908, à la suite de l'échec financier total de son créateur qui, jusque là, passait pour un homme d'affaires hors ligne. Raichle alla s'établir à Szeged où, bientôt relevé de sa faillite, il continua da bâtir à la manière de Lechner. En 1912, en reprenant les formes de son palais de Subotica, il en créa un beaucoup plus grand, mais, cette fois, pour Arpad Grof, avocat de Szeged.

C'est en 1913 que, dans sa qualité d'architecte de Szged, il remporta le premier prix au concours organisé pour la construction de l'hôtel de ville à Curug, dans la Bačka: c'est la dernière fois que l'on entendit parler de lui en Voïvodine. Au lendemain de la Première guerre mondiale, il passa à Budapest où il ne travailla plus que comme entrepreneur de bâtiments. C'est là qu'il mourut, totalement inconnu, le 12 avril 1960.

Avant le début de la huitième décennie de notre siècle on ne savait pas grand'chose sur son activité d'architecte. la maigre littérature où son oeuvre est mentionnée se réduit aux seules informations sur l'ouverture des adjudications, publiées dans le journal *Vallat Kozok Lapja* de Budapest, entre 1895 et 1913. Le seul texte un peu plus long apparut en 1908 dans le *Délmagyarorszag*, journal de Szeged, à l'occasion des enchères et de la vente des objets précieux ayant appartenu au Palais Raichle que l'auteur inconnu du texte en question qualifiait de »Palais de la culture«, digne d'abriter un

musée, car c'était, selon lui, »sans aucun doute, la plus belle maison de Subotica«.

Les édifices que Raichle avait construits à Szeged furent simplement énumérés dans le livre paru en 1959 à Budapest, sous le titre de »Belint Sandor Szeged varosa« (p. 129).

C'est depuis que le Palais Rachle a été inscrit au registre des monuments culturels, en 1973, que la production de Raichle attire de plus en plus souvent l'attention des chercheurs dans le domaine de l'architecture du Nouveau style, telle que celle-ci se présente sur le sol de la Voïvodine.

сл. 1. Гимназија, Суботица, 1896—1900

сл. 2. Национална касина (данас, Градска библиотека), Суботица, 1896

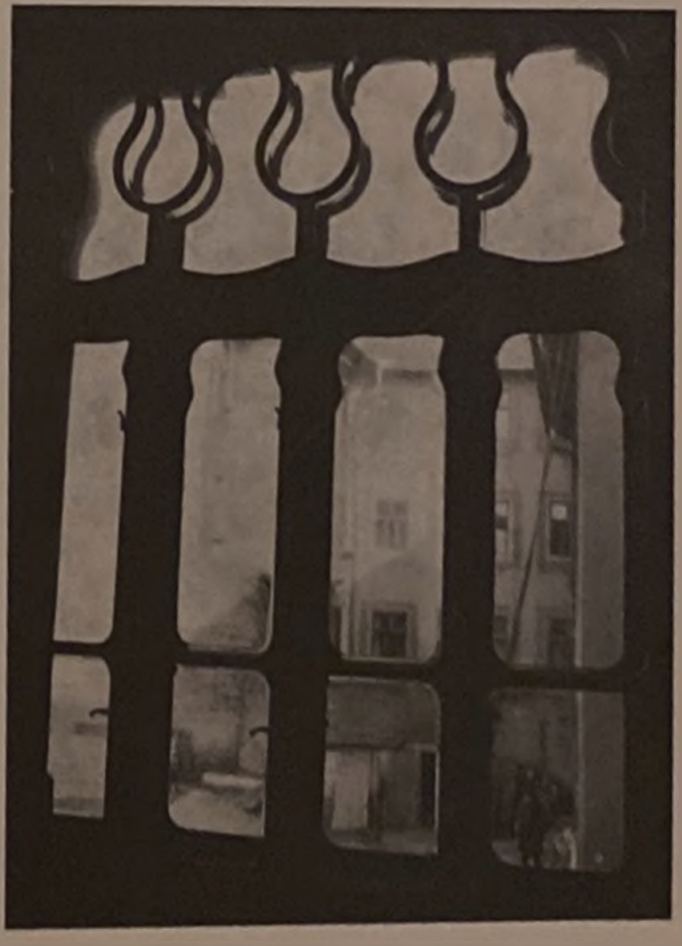
сл. 3. Летњиковац, Палић (цртеж југо-западне стране), 1900

сл. 4. Летњиковац, Палић (данашњи изглед), 1900

сл. 5.
„Рајхл палата“, Суботица, 1903/4

сл. 7.
„Рајхл палата“, Суботица, дворишна фасада, данас, 1903/4

сл. 8.
„Рајхл палата“, Суботица, детаљ — прозор, 1903/4



сл. 6. „Рајхл палата", Суботица, детаљ фасаде, 1903/4

сл. 9. „Фернбахов летњиковац", Алекса Шантић, 1906/7

сл. 10. Градска кућа, Апатин, детаљ — фасада, 1907/8

сл. 11. »Gróf palota«, Сегедин, 1912/13

ВАЊА КРАУТ

Прилог за монографију Бранка Шотре

О Бранку Шотри као уметнику није писано мало, али није писано ни довољно.[1] Проучавајући збивања у ликовној уметности новијег времена, историчари су своја истраживања и своју професионалну радозналост углавном исцрпљивали и задовољавали или у оценама тематских и стилских особина Шотриног поратног описа, или везујући његово политичко, идејно и естетско опредељење за ангажовану уметност — социјалистички реализам — којим је у Србији обележена сликарска активност у периоду непосредно после рата, односно до другог конгреса ликовних уметника 1950. године.

Данас, када се одбројава четрдесет година од почетка Револуције и двадесет година од смрти Бранка Шотре, намеће се питање шта је исто или слично у његовој биографији и биографијама других уметника револуционара, и по чему се његов животни пут и уметничка личност разликују од њихових.

У суштини, више него потреба, осећање дуга нагони нас да укажемо на неке особине, на нешто узбудљиво и у исти мах потресно што повезује — без обзира на дужину живљења — судбине сликара револуционара и борца.

Заједничка им је љубав према сликарском позиву, који су учили и за који су се превасходно у животу спремали; заједничка им је драма одрицања, када су као активни револуционари сав свој напор, или бар највећи његов део, посветили одређеним концептима живота, борби за социјалну правду и служењу народу; заједничко им је тамновање и робијање; заједничке су им биле битке широм земље.

[1] Најисцрпније библиографије о Б. Шотри налазе се у публикацијама: С. Шиник, *Музеј Бранка Шотре — Столац*, изд. Умјетничке галерије, Сарајево 1963, 27; *Надреализам и социјална уметност*, каталог Музеја савремене уметности, Београд 1969, 270—271.

Сл. 2. Бранко Шотра, *Колона у шуми*, дрворез

Заједничко им је и то што су се тек последњих година живота, када су видели оживотворене своје идеале, препуштали стваралачкој страсти тражења и откривања; заједничко им је што су из тог времена оставили значајна остварења, по којима их у нашој критичарској строгости највише, ако не и искључиво помињемо, заборављајући често да им дела сагледамо као целину, недељиво од живота који су водили и времена у којем су живели, неразлучиво од борбе радничке класе која је била и остала саставни део њихових личности.

Један од таквих је био и Бранко Шотра, револуционар, борац, уметник, педагог, теоретичар, илустратор, друштвени радник, полемичар; прегалац који је најбоље године свога живота, када се највише даје и најинтензивније ствара, провео у забаченим местима, ван центара и токова уметности; политички прогањан, био је приморан да се сељака са једног краја земље на други, као изгнаник и самотник, а све то је оставило дубоког трага у његовом бићу и у његовом делу.

Бранко Шотра је рођен у Херцеговини, у Козицама код Стоца.[2] Везаност за родни крај и голети херцеговачког крша одразиће се у његовом графичком опусу. У детињству је прихватио и научио резбарење у дрвету, гледајући оца Данила како вешто украшава дрвене сандучиће, зване „чекмеце". Много година касније, ову рано савладану технику резбарења искористиће као допунско средство зараде,[3] да би по порушбини израђивао дуборезне иконе и пешкуне.[4] Ове порушбине омогућавале су му да купи сликарски прибор, али не и целу палету боја. Тако је колорит његових првих пејзажа био ограничен недостатком сликарских средстава.[5]

Његова породица није била ни градска ни сеоска. Живели су на селу, али им је начин живота био градски. У кући се много читало, посебно Толстојева дела, па су се и деца, Бранко и сестра му Милена, међу собом називали именима из романа великог писца. У време кад је похађао V и VI разред гимназије, Шотра је био велики народњак,

---

[2] Већина биографа погрешно наводи село Пљешивац код Стоца, као родно место Б. Шотре.

[3] По казивању Милене Шотра-Гаћиновић, сестре сликареве, 3. јануара и 28. фебруара 1981. године. Користим се овом приликом да јој захвалим на предусретљивости и стрпљењу са којим ми је употпунила многа сазнања о личности, животу и раду Б. Шотре. На жалост, све податке писам овог пута искористила.

[4] Пешкуни — босанске гарнитуре су рукотворине у традицији Коњица. Три плохе — пешкуни сачувани су у породици Милене Шотра. Композиције су прилагођене шестоугаоном облику плохе. Фигуре су стилизоване, елегантне, а композиције декоративне са сецесионистичким реминисценцијама.

[5] Према причању сестре Милене у почетку је радио уљем само тамне пејзаже, јер није имао довољно новца да набави шири спектар боја. Тек пред рат је расветлио палету уношењем плаве и окер боје у своја платна.

Сл. 3. Бранко Шотра, *Водоноше*, дрворез

толстојевац. Носио је браду и рубашку и ишао бос.[6] Из тог толстојевског бунта и одрицања, ускоро је прерастао у револуционара. И целог његовог недугог века, и толстојевац и револуционар у њему, везивали су га дубоком љубављу за народ, љубављу која је тражила економски и културни преображај тог народа. И управо у томе, у

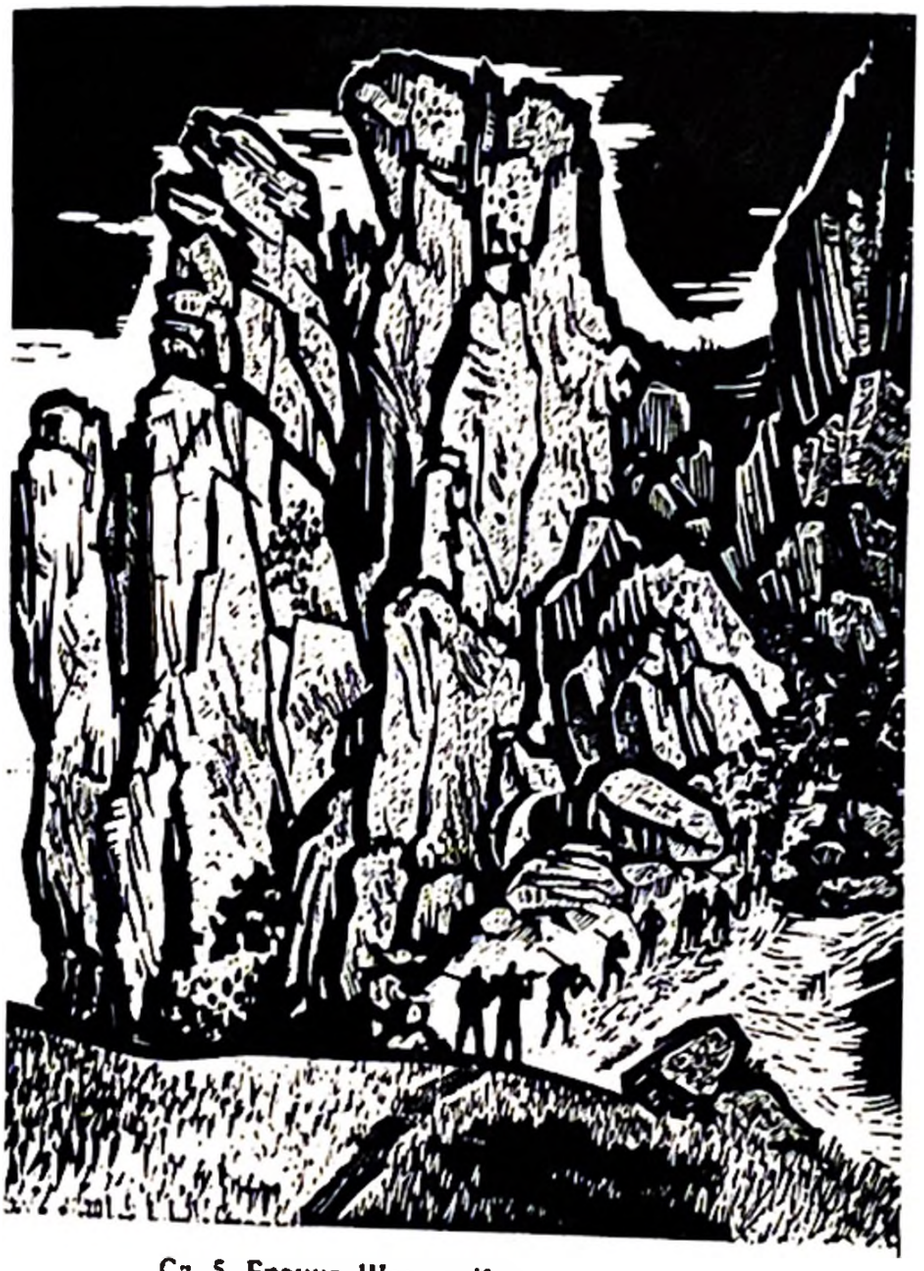
Сл. 4. Бранко Шотра, *Јама*, линорез

тим идејним и хуманистичким опредељењима младости треба тражити корене и смисао његове уметности и његовог ликовног казивања.

Завршена Уметничка школа (1929) обогатила га је неким знањима, дала му основе сликарског и графичког заната, али му није обезбедила материјалне могућности и услове за стварање. Кратак боравак у Београду, до одласка на одслужење војног рока, испуњавао је

[6] Сестра Милена прича да је толико снажно било сећање на то младеначко доба да је она, на пример, 1970. отишла да слика Јасну Пољану. „Нисам Толстоју у походе као неком свом славном претку" — каже М. Шотра.

политичком активношћу и деловањем међу универзитетском омладином, као и настојањем да што више упозна збивања у културном и ликовном животу главног града. А Београд је тада, крајем треће и почетком четврте деценије, бележио видне уметничке резултате[1] и наговештавао коренште формалне и тематске промене. Водиле су се полемике, писали манифести, припремали акционо-политички про-



Сл. 5. Бранко Шотра, *Кроз крш*, дрворез

[1] Год. 1927. одржана је VI југосл. изложба у Новом Саду, а током 1929. у Београду су биле следеће изложбе: I пролетња изложба у Уметничком павиљону; II јесења изложба, I изложба групе „Облик", Самостална изложба М. Петрова.

Сл. 6. Бранко Шотра, *Глава Херцеговка*, дрворез

грами. Друштвене и политичке прилике које су уздрмале Европу нашле су своје одјеке и у нашој средини.[8] Међутим, он ће се тек после рата активно укључити у ликовна превирања нашег главног града. Њему је било суђено да због своје политичке делатности животари у местима где је ниво образовања био веома низак и где су славска икона каквог путујућег „мазала", или везена „куварица" на зиду, представљали ако не једина, оно најприхватљивија и најразумљивија „ликовна дела". Додуше, Шотра ће 1937. и 1938. учествовати на заједничким изложбама у Београду,[9] али ће то бити његов једини додир са сликарством у једном од водећих центара културе.

[8] Опширније о трећој и четвртој деценији: М. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973.

[9] Б. Шотра је излагао: 1932 — Ликовна изложба Дринске бановине, Сарајево; 1934 — Умјетничка изложба, Сарајево; 1935 — Изложба групе „Круг", Сарајево; 1936 — VIII пролетња изложба југ. уметника, Београд; Изложба радова ликовних уметника под покровитељством „Цв. Зузорић", Сарајево; Изложба групе „Круг", Сарајево; 1937 — Сликарска изложба, Сарајево; Јубиларна изложба групе „Круг", Сарајево; Изложба групе „Круг", Загреб; Изложба сарајевских ликовних уметника Београд; IX пролетња изложба југословенских уметника, Београд; 1938 — X пролетња изложба југословенских уметника, Београд.

Следећих десетак година, до почетка устанка, Бранко Шотра је провео у разним школама, на различитим педагошким дужностима: у Сарајеву, Лозници, Охриду и Вршцу. У два маха је хапшен и затваран (1932. и 1936.). Уз велике тешкоће, материјалне и политичке природе, успео је 1939. да посети Париз, Меку свих тадањих сликара, и да тамо проведе три месеца. И ту је био ухапшен и задржан у затвору петнаестак дана.[10]

О том свом изгнаничком и суморном десетогодишњем живовању дирљиво говори сам уметник у писмима упућеним из Охрида сестри Милени, која је у то време живела у Америци: „... Бесадржајном и безбојном моме животу овдје једини смисао и садржину, једино упориште даје непоколебљива вјера у бољу сутрашњицу читавог човјечанства и уображење да ни овдје данас нијесам потпуно сувишан и бескористан. Кад бих изгубио и то, био бих живи леш — јер од мог личног живота нема, нити ће према досадашњем бити ништа..."[11]

Шотра је, међутим, и у том депресивном и по много чему тешком периоду, мање или више интензивно стварао и сликао. Занемарујући дуборез (јер је подстицаје за то — како је то већ речено — углавном налазио у побољшању своје економске ситуације), запажено је да је у то време радио понеки цртеж тушем или оловком а од сликарских техника искључиво уља. Са својим платнима учествовао је на изложбама ликовних уметника Сарајева и Дринске бановине и ликовне групе „Круг" (чији је члан био од формирања 1935).[12] Графиком — бар колико се могло утврдити — ретко се тада бавио.[13] Претпоставља се да сложени технички процес гравирања и отискивања није одговарао његовим материјалним приликама, као што је из истих разлога једно време била ограничена хроматска скала на његовим уљаним композицијама. Наиме, он није имао довољно новаца да купи многе тонове и нијансе боја.

---

[10] Још пре но што је кренуо за Париз, Шотра је био у преписци са југословенским комунистима који су тамо живели. По доласку у Париз, ступио је у везу са Мустафом Голубићем. Кад је књез Павле на путу за Лондон пролазио кроз Париз, похапшени су многи политички сумњиви Југословени, а међу њима и Б. Шотра. Уз помоћ Пеђе Милосављевића, који је тада био културни аташе при нашем Посланству, Шотра је пуштен из затвора. — Ове податке нашла сам у необјављеном рукопису Радомира Станића *Бранко Шотра — живот и рад до рата 1941. године* (1959), који ми је несебично уступио на коришћење. На овом несвакидашњем колегијалном гесту Р. Станића, овом приликом му најтоплије захваљујем.

[11] Писмо од 19. фебруара 1940. у поседу Милене Шотра.

[12] Када и где је Б. Шотра излагао до рата наведено је под напоменом бр. 9.

[13] Неколико графика рађених до 1941. године (за време студија и за време боравка у Охриду), у свему око десетак листова, чува се у породици Гачиновић-Шотра. Требало би утврдити да ли је у Охриду сачувано још које његово графичко дело из година када је тамо боравио.

Сл. 7. Бранко Шотра, *Из мртве шуме*, дрворез

Сталан притисак полицајског надзора, незадовољство личним животом, материјалне недаће, удаљеност од центара у којима се у сликарству нешто збивало, где су се могла видети остварења различитих праваца и схватања и проверавати сопствена достигнућа и прилази ликовној проблематици — све то је утицало на психичка стања Бранка Шотре, на дуже или краће периоде у којима је стварао или био потпуно пасиван. „. . . Радим послије толико времена пуном паром, са много воље и љубави и то ме много весели. У последњем мјесецу дана насликао сам много, више неголи у последње четири године; и данас се осјећам као новорођенче. Изгледа ми, да је сила теже престала да дјелује на ме и да бих могао, само кад бих хтјео, да лебдим као пролетна свилица у ваздуху . . .“[14] — детињасто раздраган, пише Шотра сестри, за коју је био дубоко и интимно везан кроз цео свој живот, јединој особи која му је увек била и остала најближа. „. . .Читам твоје писмо по ко зна који пут. Саосјећам с тобом живо, до опипљивости и разумјем те потпуно, Милена. Тешко ти је — али вјеруј, да ни мени није лако. . . Имам утисак, да је уопште најтеже поштеним, савјесним и душевним људима. Толико за утјеху. . . Одавде посматрајући, јасно ми је као дан, да данас немам никог ближег од тебе. По свему. А просторно стварно неког даљег . . .“[15]

Априла месеца 1941. године Бранко Шотра је мобилисан. Из Вршца одлази за Дебар, а потом 7. августа учествује у организовању Копаоничког партизанског одреда и креће стазама које су водиле слободи. Период рата и ратништва Шотра је провео на разним војним и политичким дужностима у Србији, Босни и Херцеговини, на Косову, у Македонији, Албанији и Грчкој. Руководилац и борац, једва да се бавио уметношћу. Није стизао. Његов најплоднији стваралачки период, по броју остварења и разноврсности израза, настаје тек после ослобођења земље.

Вичан резању дрвета, жељан да намени и посвети своје стваралаштво новом консументу уметности, својим друговима, борачкој маси, онима који су узели власт у своје руке — Шотра се посвећује графичкој дисциплини. Знао је да је графика захвалнн медиј да се непосредно илуструју и са цртежа на плочу пренесу и отисну многи догађаји и сећања из минулог рата, као нека врста уметничких мемоара, али исто тако и као знак поштовања и дуга према својим саборцима.

Credo своје уметности он налази у Љењиновом цитату који записује у своју бележницу: „. . .Уметност припада народу. Она треба да

[14] Писмо од 10. новембра 1940 године у поседу Мелене Шотра.

[15] Писмо без датума. Сматра се да потиче из децембра 1939. Оригинал се чува под бр. 1. у Музеју Револуције БиХ, Сарајево.

улази својим дубоким коренима у центар широких радних маса. Она треба да буде разумљива и драга тим масама. Она треба да обједињује осећања, мисли и вољу тих маса и да их подиже. Она треба да буди у њима уметника и да их развија. . ."[16]

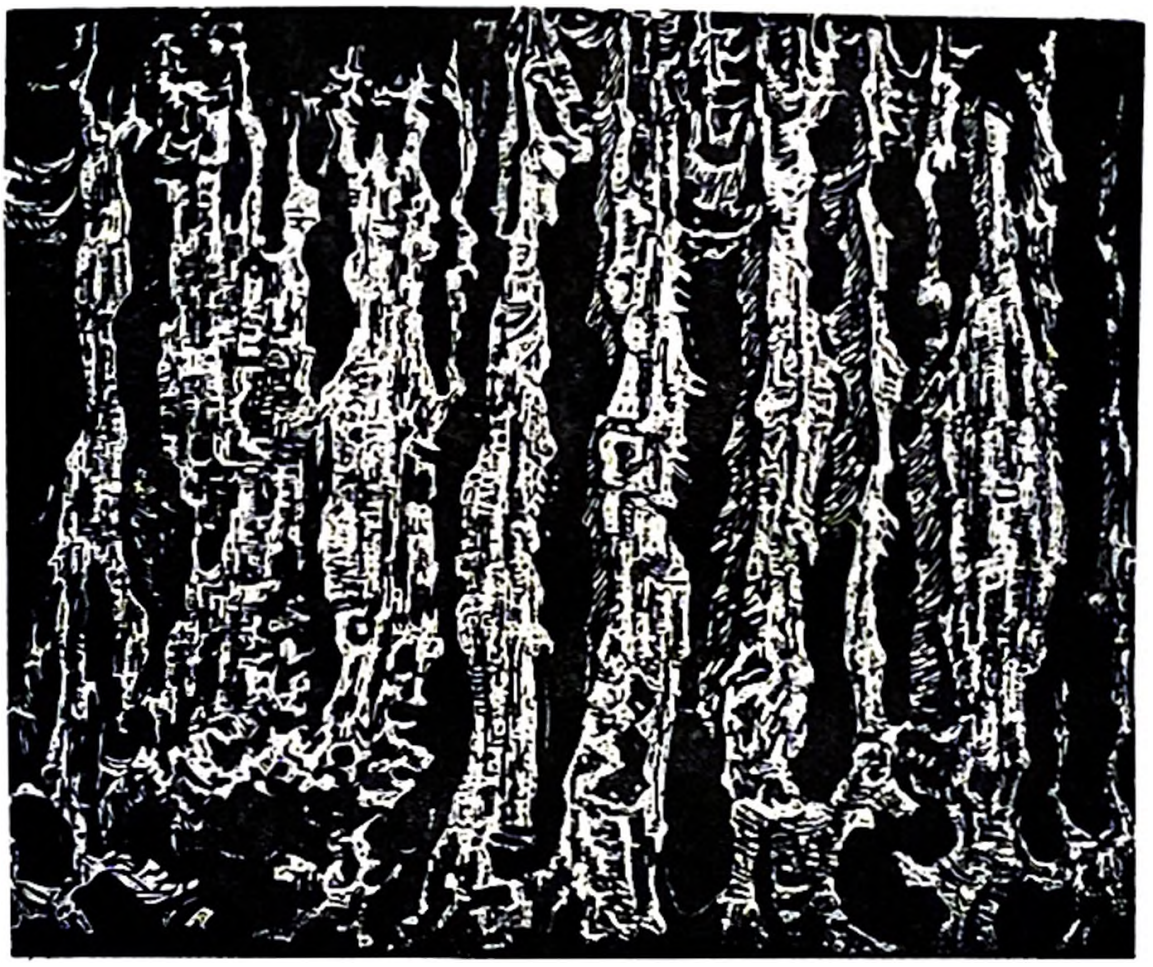
Сл. 8. Бранко Шотра, *Из шуме*, дрворез

И да би његова уметност била приступачна масама, он транспонује своје ликовне визије једноставним и свима разумљивим језиком у дрворезне и линорезне плоче. Реже сцене из народноослободилачког рата, ликове људи и пределе из свог родног краја, шуме и брда, које

[16] Свеска Б. Шотре. Необрађена грађа у Музеју Револуције народа Југославије, Београд. Забелешка носи датум 24. јануар 1949.

је волео страшћу планинара, пањеве и стење у којима има пуно симболике.

Историчари уметности су његов уметнички развој сврстали у неколико фаза: од почетне — под утицајем Љубе Ивановића — преко реалистичке, до последње — у којој је зашао у област апстракције.[17]

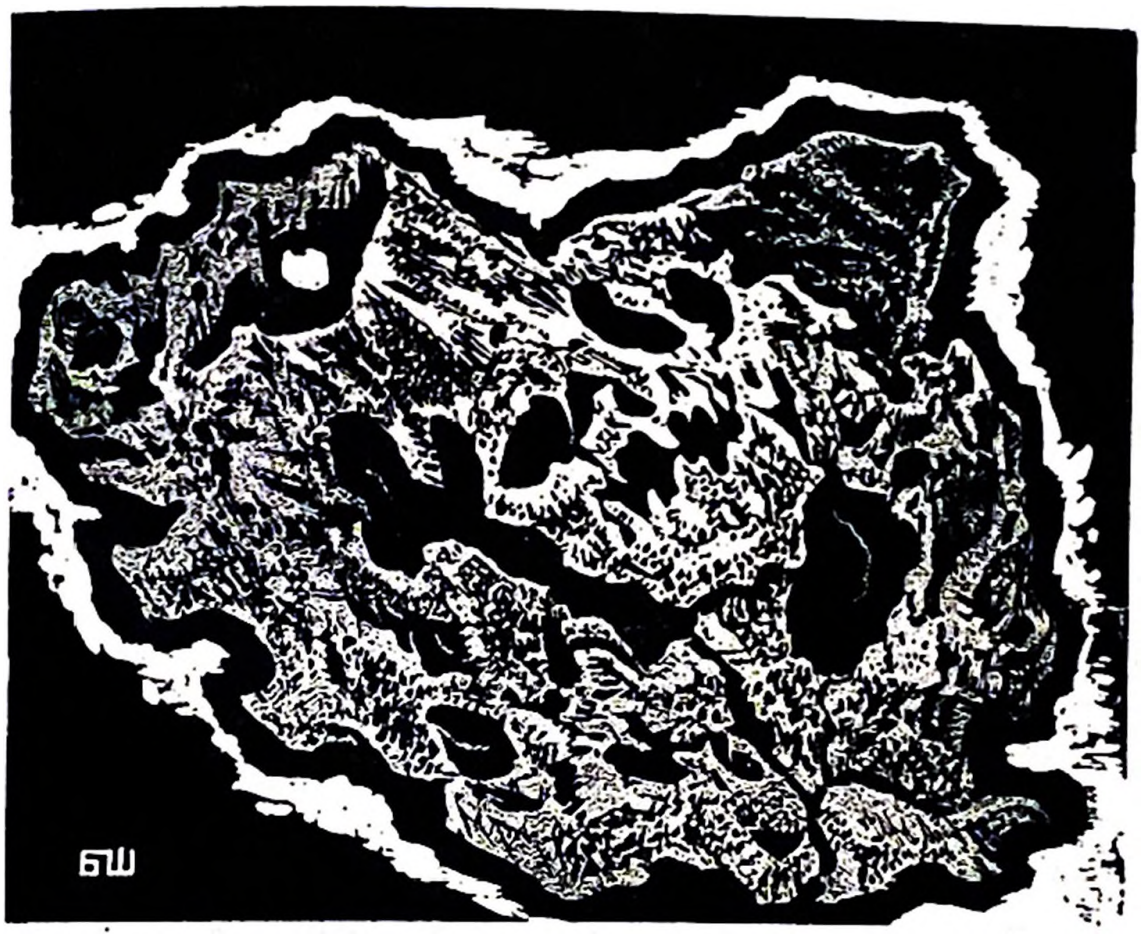


Сл. 9. Бранко Шотра, *Ерозија*, линорез

Шотрин поратни стваралачки период обухвата време у трајању око десетак година. Упоредо са процесом развоја друштвених односа и демократизацијом земље, текао је и процес развоја његове уметности и уметничке личности. Он је почео рад на графици без дубљих уметничких искустава, али са одушевљењем и искреношћу која зрачи са његових раних, или тачније, првих поратних радова. Међутим, ни на тим графикама његов реализам није био, нити је могао бити — како

[17] В. М. Стевановић, *Бранко Шотра*, каталог изложбе Дома ЈНА, Београд 1961, 6—8; С. Шиник, о.с. 9—11; С. Хаџипавловић, *Бранко Шотра, 1906—1960*, Круг, Графички колектив, бр. 1, март 1965, 41; П. Васић, *Бранко Шотра*, каталог Галерије Дома ЈНА, еБоград 1976.

то неки тврде — реализам Љубомира Ивановића, који се, као што је познато, не може уврстити ни у један одређени стил, мада је најближи традицијама импресионизма.



Сл. 10. Бранко Шотра, *Камен*, дрворез

Врло брзо, међутим, Шотра је усавршио графичку вештину, разрадио руку и ослободио се неких занатских и уметничких — рекли бисмо — скучености (не заборавимо да је тек почео озбиљније да се бави графиком после дуге апстиненције од уметничког стварања уопште).

На многим графичким композицијама из првих година стварања, као на пример: Колона у шуми, Водоноше, Јама, Кроз крш[18]

[18] Ове и још неке графике налазе се као илустрације у књизи *Херцеговина у НОБ-у*, Војно издавачки завод ЈНА, Војно дело, Београд 1961. У овој књизи Шотра је дао и виньете. Поред ове, илустровао је и следеће књиге: *Јуначке народне песме*, збирка друга, изд. ВИЗ, Београд 1948; *М. Лалић, На Тари*, 1952; *Е. Кош, Крушевачки кнез*, 1952; *Савез бораца у Власотинцу, Трагом Јужноморавског одреда*, збирка чланака, 1954; Рударско-металуршко-хемијски комби-

итд. Шотра је по изразу веома близак некој врсти експресионизма. Осим тога, општи утисак његових дрвореза асоцира на графички стил Франса Масерела[19] и немачких графичара окупљених око групе „Die Brücke".

На другим отисцима, међутим, ликови његових Херцеговаца, избраздани борама живота и спечени сунцем и ветром (Глава Херцеговке) изазивају га мање да верно забележи црте лица, а више да истакне карактер и резаљком изваја рељефност главе. Према томе, ни ове графике не могу се уврстити у реалистичка остварења.

Али, већ се на тим раним графикама запажају нека својства — специфична атмосфера и извесна симболика — које ће бити трајне карактеристике Шотрине графичке уметности. Те особине су произилазиле колико из стила и начина рада, толико и из његове психичке и уметничке конституције, као и из нечег што је претходило његовом животном искуству.

Шотра ствара композиције у којима влада атмосфера драматике, напетости и симболике. Драматику композиције постиже супротстављањем сурове природе сићушним људским фигурама сведеним скоро на знак — симбол, и извлачењем јаких контраста помоћу белих и црних површина. Осећање узнемирености и напетости, међутим, ствара кратким, оштро прекинутим урезима и потезима различитих праваца.

Природа на његовим дрворезима и линорезима ретко када је питома, мека, заштитничка. Наткриљене оштре литице, оголела стабла, пањеви с патрљцима грана налик на бодље — у ствари симболишу немилосрдан живот, тежак и суров у којем се човек бори, сукобљава, али и истрајно корача напред.

Мотиви предела и његове колоне ратника, водоноша, људи под оружјем или теретом, малени у поређењу са огромним боровима или стрмим, оштрим стенама, међу којима се фигуре крећу, истовремено представљају и стварност и симболично значење.

Данас, када је доступна његова интимна преписка, из које може много да се дозна о животној борби и мукотрпном путу овог човека и уметника, његова симболика је схватљива, а његова исповест и порука лако читљива.

Остајући веран истим темама и истој публици, оспораван због својих естетских идеја и схватања о задатку уметности исто толико колико и због уметничких резултата, Шотра се последњих година

нат Трепча издао је мапу *Бранко Шотра и рудари Трепче, Трепча и Косово у животу и делима командира рударске чете*, Стари Трг — Београд 1974. — Раднички савет Комбината доделио је посмртно Б. Шотри награду „Рудар — борац" за ликовна дела инспирисана борбом и ратним другарством рудара Трепче и партизана Косова и Ибарске долине.

[19] Први је П. Васић уочио у Шотрином „начину графичког формулисања ствари једну врсту експресионизма блиску мазереловском", П. Васић, о.с.

живота повлачи у свет својих унутрашњих немира и тражења, преиспитивања, у свет детињства.

Нова дела представљају нову страницу историје наше графике, нов Шотрин израз и нов, само њему својствен стил. Тема је — рекли смо — остала иста, везана за предео и вегетацију. У ствари тај његов нов прилаз био је само логичан континуитет развоја и органски повезан са претходним резултатима и искуствима.

Анализирајући себе, Шотра је истовремено разлагао природу и рашчлањавао свет који је волео.

Преиспитивао је он свој животни пут и своје уметничко опредељење, а мисли су му текле испреплетене, и ткале чипку као давно виђене „керс" међу мајчиним прстима. Његова последња графичка дела, која се доводе у везу са апстракцијом, и која — како то његови биографи веле — „сведоче о великом напору и дуго пређеном путу... и несумњивим резултатима због којих је вредело тај пут прећи...",[20] у ствари су такође врста метафоре, само овог пута асоцијативне.

Са његових графичких отисака изостављена је фигура и анегдота. И као што је био окренут себи, и ослушкивао унутрашње пулсације, а мисли му следиле токове сећања и искустава и дотицале се ко зна каквих све скривених ожиљака, тако му је и око запажало трагове времена, непогода и недаћа на кори дрвета, на површини камена. И људско лице и лице природе носила су печат и слику свог живљења.

Тако је Шотра, улазећи у „душу" материје и материјала, са суптилношћу поступка који је стекао након вишегодишњег уметничког искуства, стварао дела са којих је зрачила стоичка мирноћа.

Његов нови графички израз одговарао је ликовном афинитету времена, идејном опредељењу већине његових колега, критици. Сви они тражили су у овим листовима „модеран, савремен израз", „нова изражајна средства", упоређивали његове резултате „пре и после" неких друштвених функција итд. Његови другови и саборци, међутим, читали су са тих листова његову личну исповест и поруку, причу о партизанској епопеји изражену убедљивим ликовним језиком и на поетски начин.

О личности и уметности Бранка Шотре остало је још много тога неиспитано и неречено. Његова богата графичка баштина, сачувана платна, дуборези и пешкуни, неколико рељефних и зидних композиција, илустрације и виньете, интимна преписка и дневници, његови

[20] М. Протић, *Бранко Шотра*, Српско сликарство 20. века, II, Београд 1970, 386.

написи и говори, свакако ће омогућити да се добију нова виђења и вредновања целокупног његовог дела, и нове критичке оцене једног по много чему тешког, револуционарног времена, пуног превирања и различитих стилских и тематских схватања.

CONTRIBUTION À LA MONOGRAPHIE DE BRANKO ŠOTRA

VANJA KRAUT

C'est en 1932, à Sarajevo, en prenant part à une exposition de peinture et de sculpture, que Šotra fit ses débuts dans la vie publiqe. Avant la Seconde guerre mondiale il participa à plusierus expositions collectives, organisées à Sarajevo et à Belgrade. A l'époque, il pratiqua surtout la sculpture sur bois (pour la plupart, en vue d'améliorer sa situation matérielle) et la peinture à l'huile, où il témoignait de la prédilection pour les paysages.

Son activité politique clandestine lui valut l'emprisonnement et l'assignation à résidence forcée, de sorte qu'il passa la décennie qui précéda la guerre dans des coins perdus du pays, éloignés de tous les centres de culture et d'art.

Pendant la guerre, il exerça diverses fonctions militaires et politiques et n'eut guère le temps de s'occuper d'art. Ce n'est qu'après la libération du pays que s'ouvrit pour lui la période la plus féconde de production artistique, tant du point de vue du nombre de réalisations que du point de vue de la diversité d'expression.

Desireux de créer pour le nouveau public, pour l'ensemble des combattants, pour ceux qui avaient pris le pouvoir, c'est-à-dire pour le peuple, dans le sens le plus large du mot, Šotra opta pour la gravure. Dans ses nombreuses compositions, gravées au lendemain de la guerre, Šotra côtoya une sorte d'expressionnisme, si bien que l'impression générale donnée par ses gravures sur bois fait penser au stylé de Frans Masereel et à celui des graveurs alemands qui s'étaient rassemblés autour du programme lancé par »Die Brücke«.

Cependant, même ces premières gravures de Šotra accusent dèjà certains traits — une atmosphère spécifique et un certain symbolisme — qui devaient rester les caractéristiques durables de son art. Celles-ci résultaient, tant du style et de la méthode de travail qu'il pratiquait que de sa constitution psyhologique et artistique ainsi que de quelque chose qui avait précédé son expérience de la vie.

Comme il était resté fidèle aux thèmes et au public, toujours les mêmes, et qu'il voyait contester non seulement son esthétique et ses idées sur la fonction de l'art, mais aussi ses réalisations artistiques, Šotra se rétira, sur la fin de ses jours, dans le monde de ses inquiétudes, de ses doutes et de ses recherches, dans le monde de son enfance.

Son expression artistique nouvelle, dans le domaine de la gravure, correspondait au goût de l'époque, aux idées pour lesquelles avaient opté

la plupart de ses collègues, aux tendances à la critique. On cherchait dans ses feuilles »une expression moderne du moment«, »de nouveaux moyens d'expression«, on comparait ses résultats »d'avant et d'après« certaines fonctions sociales qu'il avait exercées etc. Ses amis et ses camarades y lisaient, cependant, sa confession et son message, l'epopée racontant la lutte des partisans, traduite en une langue convaincante et pleine de poésie.

Сл. 1. Бранко Шотра, *Пешкун*, дуборез