

SZEMLE

SUZANNE REYNOLDS: A CATALOGUE OF THE MANUSCRIPTS IN THE LIBRARY AT HOLKHAM HALL. VOLUME 1. MANUSCRIPTS FROM ITALY TO 1500, PART 1. SHELFMARKS 1–399. BREPOLS, TURNHOUT 2015. 389 OLDAL

A magyar reneszánsz kutatója Holkham Hall nevének hallatán elsősorban az ott őrzött corvinára, az ún. Holkham Hall-i evangelistariumra (Ms. 48) gondol. A kódex a budai műhely 1490 körüli korszakának fontos emléke, a műhelyt akkoriban meghatározó, a Cassianus-mester munkái által fémjelzett budai lombard stílust képviseli. A corvinát azonban hiába keressük a jelen katalógusban. Minden bizonnyal azért, mert a katalógus szerzője, Suzanne Reynolds a készítés helye alapján (Buda) a kódexet a lent részletezett sorozat második kötetébe sorolta, amely a nem Itáliában készült kéziratokat fogja tartalmazni. A magyar vonatkozásokon túl ez a döntés azonnal rámutat egy fontos problematikára, amellyel minden kodikológus vagy miniatúraművészettel foglalkozó művészettörténész találkozik: a földrajzi nevekből képzett stílusmeghatározások („itáliai”, „flamand”, „osztrák”, „cseh” stb.) és a készítés valódi helye között gyakran felmerülő eltérésre. A Holkham Hall-i evangelistarium „itáliai” munka. Semmilyen nyoma nincs benne a korabeli közép-európai lokális formanyelvnek. Budai eredete miatt azonban nem kerülhet az itáliai kéziratok katalógusába, amennyiben a katalógizáló a sorozatot szigorúan a készítés helye szerint építi fel. Buda helyzete természetesen speciális. A miniatúraművészet történetében ugyanis ritkán történik meg az, ami a budai műhelyben történt Mátyás alatt, hogy valamely földrajzi hely stílusa tisztán bukkan fel egy tőle távol eső, lényegileg különböző földrajzi helyen, és ott – még ha rövid ideig is és mindenekelőtt az idegen stílust magukkal hozó miniatúroroknak köszönhetően – a maga valójában, ugyancsak vegyítetlenül virágzik, nem pedig „hátasként”, a helyi elemekkel ötvöződve él tovább.

A szóban forgó katalógus első darabja egy üdvözlendő vállalkozásnak, amely a Holkham Hallban található kéziratok összességét tárja fel a nagyközönség előtt. A gyűjtemény kéziratállományának jellege szerencsés módon lehetővé teszi egy csupán itáliai kéziratokat tartalmazó katalógus létrehozását, melynek jelen kötet az első része. A ma is a leicesteri earlök tulajdonában lévő páratlan gyűjtemény legjelentősebb részét ugyanis azok a kéziratok alkotják, amelyeket Thomas Coke (1697–1759), Leicester első earlje hat évig tartó európai utazása, a Grand Tour (1712–1718) során vásárolt, főként Itáliában. Jóllehet az egykori állomány nem őrizte meg teljesen integritását, számos kézirat időközben más gyűjteménybe került (így a Codex Leicester is Leonardo da Vinci természettudományos megfigyeléseivel), benne továbbra is jelentős egybefüggő itáliai, azon belül is főként humanista kéziratgyűjtemény található, s ez a körülmény különösen értékesé teszi.

Előkészületben van az itáliai katalógus második része (Volume I. *Manuscripts from Italy to 1500 – Part 2. Shelfmarks 400 – Onward*), továbbá a katalógus-sorozat második és harmadik köteté. A második kötet (Volume 2. *Other manuscripts to 1500*) a brit térségből és Európa Itálián kívüli részeiről származó kéziratokat fogja tartalmazni. Az ide tartozó állománynak fontos részét képezi Edward Coke (1552–1634) könyvtára, amely páratlanul gazdag volt jogi kéziratokban, valamint a középkor történelemre és irodalomra, köztük Chaucerre vonatkozó kéziratok. A harmadik kötet (Volume 3. *Manuscripts after 1500*) újkori kéziratokat tartalmaz majd. A kezdeményezés különös értéke, hogy ez a sorozat a legelső holkhami kézirat-katalógus.

A kéziratkatalógus-sorozat ötlete bizonyos értelemben csaknem kétszáz éves előzményekre tekint vissza, amennyiben a liverpooli történész-bankár William Roscoe (1753–1831) és a történész-paleográfus Frederic Madden (1801–1873) tervét valósítja meg. A két tudós Thomas William Coke (1754–1842) Leicester akkori earlje támogatásával fogott hozzá egy illusztrált kéziratkatalógus elkészítéséhez. Ez a monumentális katalógus azonban kéziratban maradt (Holkham Hall, MS 770), kiadásához hiányoztak az anyagi feltételek. Roscoe és Madden katalógusát használta fel száz évvel később Seymour de Ricci a Holkham Hall-i kéziratokról készített saját jegyzékéhez.¹

A kéziratok feldolgozásában már nagy tapasztalattal és eredményekkel rendelkező Suzanne Reynolds 1998-ban kapott megbízást arra, hogy folytassa a fiatalon elhunyt kézirat-specialista, Jeremy Griffiths (1955–1997) katalogizáló munkáját Holkham Hallban. Reynolds 2014-ig volt a gyűjtemény kéziratainak kurátora. Jelenleg a Fitzwilliam Museum Kézirat- és Nyomtatványtárának munkatársa a Cambridge-i Egyetemen. A holkhami kéziratok katalogizálásával párhuzamosan, illetve azt követően közreműködött a cambridge-i illuminált kéziratok feldolgozó nagyszabású projectben is, és az *Illuminated Manuscripts in Cambridge* c. sorozat 2. részének 2. kötetét (*Italy and the Iberian Peninsula*, Brepols, 2012) Stella Panayotova és Nigel Morgan mellett már ő is jegyzi.

A jelen katalógus alapvetően két részre oszlik, a bevezető tanulmányra és a szorosan vett katalógusrészre. Az előbbiben Suzanne Reynolds plasztikus képet ad a gyűjtemény történetéről elsősorban a létrehozás időszakára koncentrálna a 17. század elején, valamint a 19. század eleji állománygondozásra. Nem csupán a korábbi szakirodalmat összegzi, hanem alapos levéltári kutatások segítségével számos ponton új eredményeket ad, eddig tisztázatlan kérdésekben lép tovább. Így például nagy részletességgel rajzolja meg a tudós utazó és könyvbarát, Thomas Hobart alakját, aki a hat évig tartó Grand Tour során Thomas Coke tutoraként alighanem alapvető hatást gyakorolt az ifjú személyiségére, műveltséghez, könyvekhez való viszonyára. Hasonlóképpen új adatgyűjtésen alapszik a bevezetőben Domenico Ferrari, Coke későbbi könyvtárosának portréja is.

Thomas Coke itáliai beszerzéseinek fontos és adatok híján nehezen tisztázható kérdésköre a kéziratok provenienciája. Már Hassal kutatásai rámutattak, hogy az egykori eladók részben magánszemélyek (Anton Maria Salvini Firenzében, Bernardo Trevisan Velencében, Andreas Erasmus Seidel

Berlinben), részben pedig intézmények voltak (a sarutlan ágostonos remeték kolostora Lyonban, a San Giovanni di Verdara kolostor Padovában), a teljes spektrum azonban még nem tisztázott. Az ismert forráshelyek közül számos megtalálható Montfaucon *Diarium Italicum*ában (1702), amelyet az utazók a Grand Tour során egyfajta guidaként használtak. Suzanne Reynolds mindenesetre közzétesz egy listát azokról a személyekről, családokról, palotákról, intézményekről stb., amelyeket Coke felkeresett Rómában és Firenzében, és így alapját képezhetik a további proveniencia-kutatásnak.

A gazdag szempontrendszerrel felölelő bevezető tanulmány másik hangsúlyos fejezete a gyűjtemény 19. század eleji történetét tárgyaló rész. Az akkori leicesteri earl, Thomas William Coke ugyanis különös figyelmet szentelt gyűjteményének, ekkor került sor Roscoe és Madden említett vállalkozására, valamint jelentős állagmegóvási munkálatok is történtek, Coke jeles mesterek által restauráltatta, ill. újraköttette kéziratait. Mivel ezek a beavatkozások a kéziratok mai állapotát is meghatározzák, Suzanne Reynolds a 19. század eleji újraköttetésre a tételleírásoknál is utal. Imponáló az általa feltárt forrásbőség, amelynek segítségével ez az állagmegóvási folyamat nyomon követhető.

A bevezető tanulmány további erénye, hogy a Holkham Hall-i gyűjteménnyel kapcsolatos más, jelenleg is zajló, előremutató kutatásokról is képet ad. A szerző mindvégig épít például Andrew Moore eredményeire, aki a Grand Tour során keletkezett és Coke inasa, Edward Jarrett által kezelt számlákat dolgozza fel, valamint újra és újra utal Bruno Gialluca kutatásaira, aki itáliai források segítségével képet alkot arról, hogy miként fogadták az itáliaiak legféltettebb kincseik északra vándorlását („loro spogliano de’ migliori manoscritti d’Italia”, vö. Reynolds 10., 78. j.).

1700 körül számos elhivatott könyvgyűjtő jelenik meg az angol arisztokrácián belül, köztük talán a legismertebb Oxford első earlje, Robert Harley (1661–1724).² Ennek a generációnak volt ifjabb tagja Thomas Coke is. De a leicesteri earl egyben örökébe lépett a késő reneszánsz szellemében a klasszikus antikvitásért, a műveltségért, a művészetért általában és magáért a reneszánsz Itáliáért lelkesedő angol utazóknak és gyűjtőknek, akiknek emblemikus figurája a megelőző században Thomas Howard, Arundel második earlje (1586–1646) volt.³ Amikor Julius von Schlosser azt fejtegeti, hogy a művelt angol utazó lényegileg különbözött a többi európai utazótól,⁴ más, több volt azoknál, találóan idézi fel Goethe vágyát, hogy bárcsak egy művelt, a művészetekben és a történelemben jártas angol kíséretében utazhatna Itáliába.⁵ Majd utal

Goethe csodálatról árulkodó véleményére is, aki 1786-ban Padovában egy Palladio-kiadás láttán, amely Joseph Smith (1674/82–1770) velencei konzulnak, a híres mecénásnak, Canaletto pártfogójának köszönhetően látott napvilágot, így kiáltott fel: „Das muß man den Engländern lassen, daß sie von lange her das Gute zu schätzen wußten, und daß sie eine grandiose Art haben, es zu verbreiten.“⁶ Valami hasonló írható Thomas Coke javára is: személyében kirajzolódik a késő reneszánsz bibliofil és tudományszerető mecénás alakja, aki kiadásokat finanszíroz, gyűjteményét pedig a tudomány rendelkezésére bocsátja. Legjelentősebb tette ezen a téren Thomas Dempster (1579–1625) *Etruria regalis* (Holkham Hall, MS 501) kiadásának finanszírozása volt. Az egyetlen autográf kéziratban fennmaradt munka, az etruszkológia első kézikönyve Thomas Coke költségén látott napvilágot 1726-ban. Cokenak a mű kiadásában játszott döntő szerepére csak Suzanne Reynolds kutatásai vetettek fényt 2007-ben. A kötet gazdag illusztrációihoz készült rajzok és rézlemez is fennmaradtak, az 1960-as években kerültek elő a Hall épületében. A kiadástörténet tehát kiválóan dokumentálhatóvá vált. (Mindezek a körülmények inspirálták a 2014-ben Cortonában megrendezett *Sedizione etrusca: dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum* c. kiállítást.⁷)

Coke maga is szeretett volna elkészíteni egy szövegkiadást, mégpedig Liviusét. Ezt igazolja az általa összegyűjtött számos Livius-kézirat (a jelen katalógusban tizenhárom darab található). Terve nem vált valóra, de saját Liviusait nagyvonalúan Arnold Drakenborch (1684–1748) rendelkezésére bocsátotta az ő Livius-kiadásához.

Az csupán a véletlen műve, hogy Goethe idézett felkiáltása és Thomas Coke Palladio révén összekapcsolható. Holkham Hallt Thomas Coke ugyanis Palladio eszméi alapján építtette fel.

Egyébként, ha egyetlen olyan darabot kellene kiválasztani a gyűjteményből, amely Thomas Cokenak az antikvitás és az itáliai reneszánsz iránt lelkesedő személyiségét kifejezi, akkor Holkham Hall egyik legértékesebb kézírata, az 1300 körül Bolognában készült Livius-kódex (MS 344) lehetne az. A kötet gazdag története során Justus Lipsius (1547–1606) tulajdonában is volt, tőle pedig tanítványához, Janus Wouweriushoz (Jan van der Wouwer 1574–1612) került. Wouwerius külön címlappal látta el a kódexet, amelyen Livius a római történetírás fejedelmének nevezi, majd összefoglalja a könyv (részben maga által konstruált) provenienciáját V. (Aragóniai) Alfonstól Justus Lipsiusig és önmagáig. Suzanne Reynolds szerint – aki egyébként is imponálóan bontja ki az összetett kézirat történetét –, Thomas Coken minden bizonnyal Wouwerius

utólagos címlapjának magasztos tartalma ihlette arra, hogy megrendeljen egy-egy szépiaportrét a kódex számára Rómában Giuseppe Chiaritól (1654–1727), amely Alfonsot és Liviusat ábrázolja. Coke ezzel saját csodálatát is kifejezte az ábrázolt régi nagyok s mindaz iránt, amit személyük szimbolizált.⁸

A kódex egyben főhajtás Justus Lipsius géniusza előtt is. Az említett címlapon kívül Wouwerius a kódexbe applikálta Lipsius egy autográf levelét, amelyben a jeles filológus Livius-kódexekről tesz említést, egy Lipsius-portrét és egy metszetet Lipsius sírjáról. Coke bizonyos értelemben tehát a szóban forgó Livius-kódex erőterében a késő reneszánsz nagy filológusának is örökebe lépett.

A katalógus 127 kódex leírását tartalmazza a jelzetek növekvő sorrendjében. Alapvető orientációt jelent a katalógus elején található konkordancia, amely Seymour de Ricci 1932-ben kiadott kéziratjegyzékét alapul véve tájékoztat az akkori állomány valamennyi darabjának jelenlegi őrzési helyéről. A katalógus egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy illusztrált. (Ebből a szempontból is csatlakozik Roscoe és Madden említett 19. századi vállalkozásához.) Minden egyes tételét legalább egy kódexoldal színes reprodukciója kíséri, emellett fontosabb scriptor- és bejegyzőkezekről, kolofónokról, possessorjegyekről fekete-fehér képek találhatóak a kötet végén.

A tételleírások részletezőek. A kódexeket a maguk teljességében, egyenletesen feltárva próbálják megragadni, nem fektetnek nagyobb hangsúlyt egyik szempontra sem. A katalógizálás alapvető döntéseinek meghozatalánál fontos szerepet játszhatott az a körülmény, hogy Holkham Hall esetében olyan gyűjteményről van szó, amelynek bizonyos darabjait sokszor és sokan kutatták, de többnyire mindig csak egy bizonyos szempontból, így például művészettörténetileg, a szövegtörténet szempontjából vagy a scriptorok meghatározása miatt, alapvető információk azonban tisztázatlanok maradtak. Ezért a szerző fő célja – miként a bevezetőben is kifejti – elsősorban a kódexekbe foglalt művek pontos feltárása, valamint a datálás és a lokalizálás volt. Emellett rá kívánt mutatni arra is, hogy egy-egy kézirat miért jelentős, kutatásában hol rejlenek még további lehetőségek. Eszközei valójában ezeket az alapvető célokat szolgálják. E tekintetben figyelemre méltó, hogy a paleográfia a szokásosnál hangsúlyosabban jelenik meg a leírásokban. Az írásokról adott információ ugyanis nem korlátozódik csupán az írástípus megnevezésére, hanem beható jellemzést is tartalmaz az adott kézről. Ez természetesen a paleográfia datáló erejét is megnöveli. (A katalógusban található íráselemzé-

sek egyben szemléletes képet adnak a humanista írás kialakulásáról és fejlődéséről a 15. században, leírásukhoz Reynolds Albinia de la Mare terminológiáját használja fel.)

A paleográfia hangsúlyosabb alkalmazása a katalogizálásban egyébként is minden bizonnyal Albinia de la Mare Angliában teremtett paleográfiai iskolájának köszönhető. Suzanne Reynolds is utal arra, hogy a leírások jó részében a scriptor-identifikáció az ő megfigyelésin alapszik. Emiatt tehát jelen katalógus különleges értéke, hogy közlésezi a kiváló paleográfus szellemi hagyatékának Holkham Hallra vonatkozó részét.

Hasonlóképpen üdvözlendő, hogy a datáláshoz és lokalizáláshoz Suzanne Reynolds a szokásosnál szintén jelentősebb mértékben használ fel kodikológiai sajátságokat, elsősorban az Albert Derolez által kidolgozott tipológia alapján (írszavak, vonalazás, layout, ívfűzetjelzések stb.).⁹

A leírások belső struktúrája mindig döntés kérdése. Jelen esetben a tagolás némiképp eltér a szokásostól, ám világos és érthető. A kodikológiai leírások tömör, gyakran csupán szókapcsolatokra szorítkozó nyelvezete helyett Suzanne Reynolds teljes mondatokban fogalmaz, részletesen kibontja megállapításait, ami amellett, hogy olvasóbarát, a terminológia esetleges bizonytalanságait is ellensúlyozza, és eleve kiküszöböli a félreértéseket. Ami a világosságot illeti, egyedül az ívfűzetek rendszerének megadásánál érezném informatívabbnak, ha a képlet a foliószámokat is magába foglalná.

Részletesek, problémacentrikusak a szövegkritikai megjegyzések. Emellett Reynolds mindenütt rámutat azokra az „elfelejtett” kéziratokra, amelyek elkerülték a szövegkiadók figyelmét (pl. MS 158, MS 167, MS 169, MS 184, MS 196). Hasonlóképpen kimerítőek az illuminációra vonatkozó kutatások összegzései is. A kódexleírásoknak van belső koherenciája, a különféle szempontú megfigyelések egymásra épülnek, segítségükkel plasztikusan bontakoznak ki a kötetek belső összefüggései.

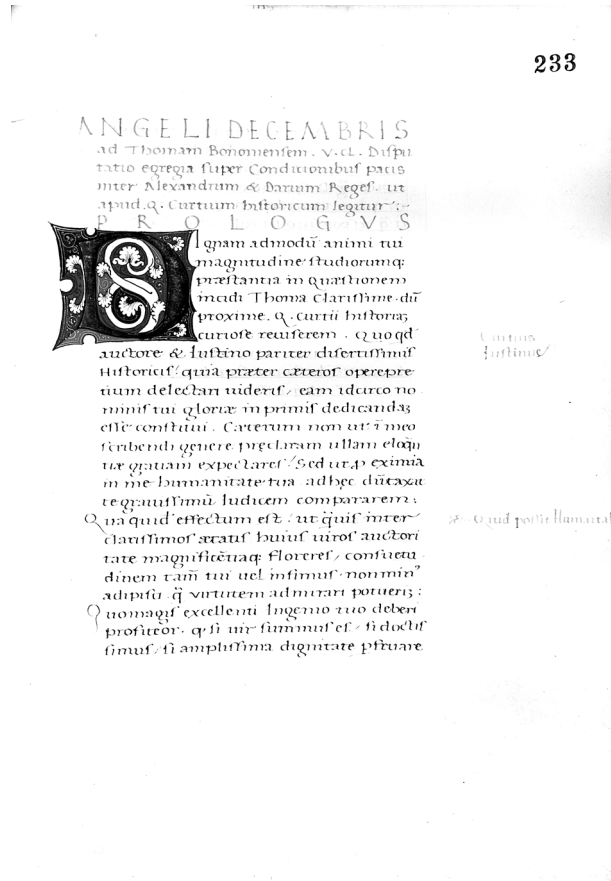
A bemutatott állomány átfogó képet ad a késő-középkori, azon belül is főként a 15. századi itáliai könyvművészetről és könyvkultúráról. A 127 kódex közül hat-hat darab származik a 12. és a 13., tizennégy a 14. századból. Az összes többi kézirat 15. századi. A beszerzések helyszíneinek köszönhetően különösen nagy hangsúllyal képviselteti magát az észak-itáliai kódexprodukción (Milano, Veneto), beleértve Bolognát és Ferrarát is. A katalógus elején található a bibliák és missalék, órások és lectionariumok, ezeket követik az egyházatyák és más keresztény szerzők művei, majd a klasszikus szerzők következnek többnyire kommentárjaikkal együtt.

Számos kiemelkedő és különösen értékes darab található az állományban. Ezek közül jó pár régóta ismert, mint például a Lorenzo de Medici és felesége számára készült, Francesco Antonio del Chierico által kifestett órásokönyv (MS 41) vagy a Codex Melisseus, az a Seneca összes műveit tartalmazó kódex, amelyből Justus Lipsius 1605-ös Seneca-kiadását készítette el (MS 390). De vannak most feltáruuló csemegék is, amelyek visszatükrözik a 15. századi humanizmus világát és legfontosabb kérdéseit, esetleg kiadatlan műveket tartalmaznak (pl. MS 301). A Plautus komédiáit tartalmazó kódex (MS 298) struktúrájában őrzi, miként csatlakoztak a Nicolaus Cusanus által Kölnben felfedezett ismeretlen Plautus-művek a már korábban is ismert darabokhoz. A Vergilius összes műveit és Servius kommentárját tartalmazó, 12. századi kódexben található meg az egyik legkorábbi, 1403 előtti emléke Poggio Bracciolini humanista kézírásának. Néhány kódex bemutatja a firenzei könyvkereskedő, Vespasiano da Bisticci működését, a miniátorokkal és a scriptorokkal való együttműködését (MS 327, MS 328, MS 341). Manilius *Astronomicon*-ja az MS 331 jelzetű kódexben annak a négy „Poggiani”-nak egyike, amelyek közeli leszármazottjai a Poggio által a mű felfedezése után, 1417-ben készített példánynak, de Pomponio Leto autográf bejegyzései is megtalálhatók benne. MS 334 Calpurniusa ugyancsak annak a kéziratnak a leszármazottja, amelyet Poggio küldött Firenzébe 1420 körül. Egy Terentius-kódexben (MS 300) Giovanni Aurispa keze mellett a müncheni humanista és költő, Minervius (Simon Minervius Schaidenreisser, dokumentálva 1515 és 1573 között) bejegyzései is megtalálhatók. A Fantino Valaresso az egyetemes zsinatokat számba vevő művét és IV. Jenő pápa uniós bulláját tartalmazó kódex valószínűleg Krétán készült. Az egyik Livius-kódex (MS 346) keletkezése, használata és története a nápolyi udvari műveltség foglalatosa a 15. század harmadik negyedéből. A 13. századból származó, IX. Gergely *Decretales*-át tartalmazó bolognai kódex a kánonjogi szövegek korai kivitelezésének érdekes példája (MS 213). MS 221 pedig egy inkvizíciós kézikönyv – hogy csak néhány érdekességet említsünk.

Az, hogy Thomas Coke jelentős kéziratállományt vásárolt 1717-ben Padovában, a San Giovanni di Verdara monostor könyvtárában, Holkham Hall kéziratgyűjteményének értékes sajátosságát kölcsönöz. Az innen származó kódexek ugyanis mélységében mutatják be a padovai és Padova környéki humanizmust. Több, a San Giovanni di Verdarából származó kézirat a híres humanista, antiquarius és orvos, Giovanni Marcanova (1410/1418–1467) személyéhez köthető, ugyanis könyvtárát a monos-



1. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 161., f. 1^r (Milánó, 1444)

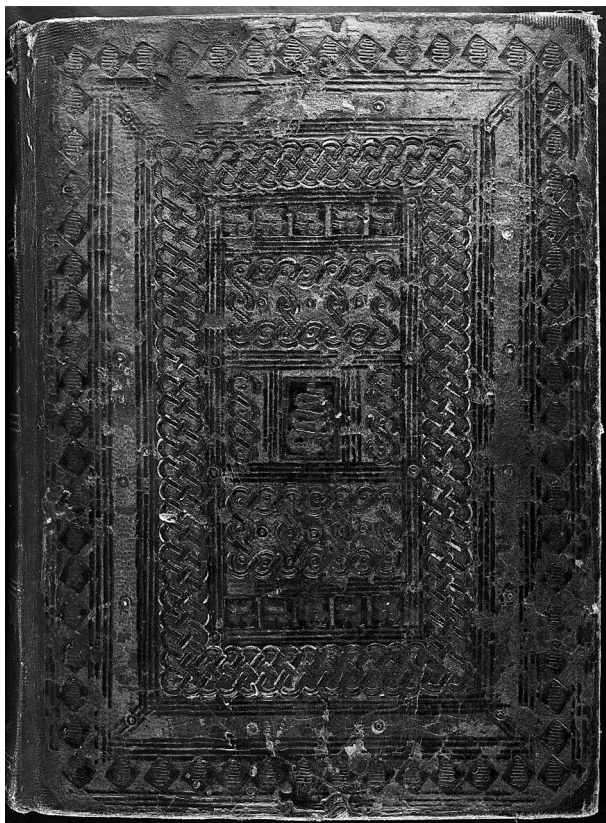


2. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 161., f. 233^r (Milánó, 1444)

torra hagyományozta (MS 16, MS 141). Suzanne Reynolds most olyan, egykor Marcanova tulajdonában lévő kódexeket is feltárt, amelyek eddig nem szerepeltek Marcanova ismert kéziratának listáján. Ilyen például a Baebius Italicusnak tulajdonított *Ilias Latinát* és Statius *Thebaisát* tartalmazó kódex (MS 329), amelyet az a padovai scriptor, Giovanni Antonio Zupone másolt, aki 1461 és 1463 között Bolognában Giovanni Marcanova házában élt. A San Giovanni di Verdarából származó holkhami kéziratok másik fontos possessora a padovai humanista és tanár, Pietro da Montagnana (14. sz. vége–1478) volt, aki körülbelül száz kódexét ajándékozta 1477-ben a monostornak, ahova élete utolsó éveiben visszavonult. Montagnana autográf bejegyzései számos holkhami kéziratban megtalálhatók (pl. MS 120, MS 301, MS 309, MS 325). A szintén Padovában élő humanista, Siccio Polentone (1375/76–1446/47) kódexei adományozás révén ugyancsak a San Giovanni di Verdara könyvtárába kerültek. Az egyik holkhami Liviusban (MS 349) megtalálhatók autográf jegyzetei, kiegészítései, a Scipio és a Cato családok általa megrajzolt családfája. A kódex egyben a padovai könyvfestészet értékes emléke a 15.

század második negyedéből.¹⁰ Az a Lucanus-kódex pedig, amely egykor Pietro da Montagnané volt (MS 325) – Suzanne Reynolds megfogalmazásában – szép példája a padovaiak Lucanus iránti tradicionális érdeklődésének. Megtalálható benne ugyanis Lucanus „sírfelelata”, amelyet a padovai humanista, Rolando da Piazzola (†1325) „látott” először Rómában, 1303-ban. A kutatás az állítólagos sírfeleliratot ma Lovato Lovatinak (1241–1309) tulajdonítja. Lovati padovai tudós körének egyébként Piazzola is tagja volt. A példákat sorolhatnánk még, mindenestre érdekes volna a holkhami gyűjtemény padovai szempontú feltárása.

Holkham Hall kéziratok állománya talán művészettörténetileg a legjobban kutatott. Kifejezetten a holkhami állomány e szempontú feltárására koncentrált Holkham Hall és az oxfordi Bodleiana legendás kéziratárósa, William Owen Hassall (1912–1994), de az itáliai miniaturaművészet legjelesebb kutatói is foglalkoztak holkhami kéziratokkal, Otto Pächt, Jonathan Alexander, Annarosa Garzelli és mások. A kódexek híres miniátorok széles spektrumát kínálják fel: Francesco Antonio del Chierico (Firenze), Magister Vitae Imperatorum (Milánó),



3. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 161., első kötéstábla (Milánó, 1444)

a Brüsszeli Inicialék Mestere (Bologna, Padova, Franciaország), ser Ricciardo di Nanni (Firenze), Gherardo és Monte di Giovanni műhelye (Firenze), Stefano di Alberto Azzi (Bologna), Cola Rapicano (Nápoly), a Della Rovere-missalék Mestere (többek között Róma) és sorolhatnánk. Az anyag reprezentatív, valóban bemutatja az itáliai miniaturaművészet legfontosabb centrumait a középkor végén.

Sajnos a kötésekről szóló szakasz mindig rövid a kódexleírásokban, ugyanis a 19. század elején csaknem a teljes most bemutatott állományt átkötötték, néhány kivételtől eltekintve az eredeti kötések elvesztek.

A miniátorok közül a Magister Vitae Imperatorum-ot emelnénk ki röviden. A mester és műhelye Filippo Maria Visconti (1412–1447) alatt a milánói miniaturaművészet legmeghatározóbb tényezője volt.¹¹ A katalógusban több kézirat is kapcsolatba hozható vele: Guglielmo Lampugnani missaléja (MS 34),¹² Vergilius összes művei (MS 305) és az a Livius-kézirat, amelynek címlapja és kezdő inicialéja a katalógus borítóját díszíti (MS 345). Valójában a három kézirat egyikét sem tulajdonítják teljes bizonyossággal a mesternek. A legújabb kutatások azt mutatják, hogy környezetében számos más illuminátor is működött.¹³ Reynolds szerint MS 345

is inkább a mester egyik követőjének munkája, aki azonban azonos azzal a miniátorral, aki Gian Matteo Bottigella (1410–1483),¹⁴ Filippo Maria Visconti titkára számára egy Suetonius-kéziratot festett ki (Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS McClean 162, datált: 1443¹⁵).¹⁶ Ugyanettől a miniátortól származik egy harmadik kézirat is, Leonardo Bruni *De primo bello punico*-ja (Philadelphia, Free Library, MS Lewis E 54, datált: 1444) amely szintén Bottigella számára készült.¹⁷ E két utóbbi kéziratot Milanus Burrus szignálta, a Holkham Hall-i Liviust pedig Antonio Crivelli. Ez a két scriptor dolgozott ugyanis rendszerint együtt a Magister Vitae Imperatorummal és műhelyével.¹⁸

Stílusában az említett három kézirathoz nagyon közel áll egy budapesti kódex, amely szintén Gian Matteo Bottigellának készült 1444-ben, és részben Curtius Rufus Nagy Sándorról szóló regényét, részben pedig Angelo Decembrio *Disputatio egregia super conditionibus pacis inter Alexandrum et Darium regem* c. művét tartalmazza, utóbbit Tommaso Tebaldinak (dok. 1425–1483) ajánlva (Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 161.¹⁹) (1–2. kép). A kutatás jelenlegi állása szerint azonban illuminációja nem a Magister Vitae Imperatorum követőinek, hanem magának a mesternek tulajdonítható.²⁰ Tebaldi egyébként szintén Filippo Maria Visconti titkára volt, és szintén rendelkezett a Magister Vitae Imperatorum stílusában kifestett kódexekkel. Tebaldi és Bottigella is jó barátságban volt Angelo Decembrióval.²¹ Ezért talán nem véletlen, hogy a budapesti kódexet nem a mesterrel és körével egyébként együtt dolgozó scriptorok jegyzik, hanem esetében teljes egészében Angelo Decembrio saját kezű másolatáról van szó.²² A kézirat tehát fontos tükre a Filippo Maria Visconti környezetében kibontakozó szellemi életnek.²³ Kötése eredeti, kötéstábláinak közepén a Visconti-címer található, miként díszítősorként a táblákat szegélyező bordúrben is (3. kép). A különleges, küllemét és tartalmát tekintve is fontos kérdéseket felvető kódex további értéke, hogy Jankovich Miklós vásárlásai közé tartozik, és az ő első gyűjteményével került a nemzeti könyvtárba az 1830-as években. Jankovich 1823-ban kiadta Angelo Decembrio a kódexben található disputatióját, amely azóta is e kis mű egyetlen kiadása.²⁴

A katalógus egyik erénye tehát, hogy ismét felhívja a figyelmet ennek a fontos milánói mesternek és műhelyének problémakörére, és hallgatólagosan arra is, hogy a kérdéskör megérett a monografikus feldolgozásra. A budapesti kódex hosszabb taglalása ugyanakkor kiválóan példázza, hogy a katalógus leírásai a kodikológia, a paleográfia, a szövegkritika és a művészettörténet terén számos más fontos

gyűjtemény egy-egy darabjához nyitnak utakat, és mindezt úgy teszik, hogy egyben a reneszánsz- és humanizmuskutatás átfogóbb kérdéseit vetik fel. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy a középkor végi itáliai könyvkultúráról és az itáliai humanizmusról való tudásunk szélesebb alapokra helyeződjék. A katalógust bibliográfia és általános index zárja. Suzanne Reynolds amellett, hogy pontos kézirat-katalógust

bocsátott a tudományos kutatás rendelkezésére, egyben páratlanul gazdag cornucopiae-t is kínál, amelyből bárki élvezettel és kimeríthetetlenül válogathat, hogy megelevenedjék számára az itáliai reneszánsz világa. A munka Thomas Coke álmát és kezdeményezéseit viszi tovább, fontos vezető a Palladio eszméit követve épített Hall kézirat-studiójához.

Zsupán Edina

JEGYZETEK

1 *Seymour de Ricci*: A Handlist of the Manuscripts in the Library of the Earl of Leicester at Holkham Hall, Abstracted from the Catalogues of William Roscoe and Frederick Madden. Oxford 1932. (Supplement to the Transactions of the Bibliographical Society, 7.)

2 *Seymour de Ricci*: English Collectors of Books and Manuscripts (1530–1930). Bloomington 1960, 33.

3 *Julius von Schlosser*: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908, 130–131.

4 „... bei ihnen um eine ganz andere, innerlich gefestigte Kultur handelt.“ *Julius von Schlosser*: Die Kunst- und Wunderkammern... i. m. (3. j.) 132.

5 Uo.

6 Uo.; magyarul: „Meg kell adni, az angolok régtől fogva tudják, mi a jó és terjesztéséhez is nagyon értenek.“ *Johann Wolfgang Goethe*: Utazás Itáliában. Ford. jegyz. Rónay György. Budapest 2012, 38.

7 Katalógusa: Sedizione etrusca: dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum. A cura di Paolo Bruschetti – Judith Swaddling – Bruno Gialluca – Paolo Giulierini – Suzanne Reynolds. Milano 2014.

8 A témához l. *Suzanne Reynolds*: Thomas Coke e la storiografia romana: le virtù reppublicane e il giovane virtuoso. In: Sedizione etrusca... i. m. (7. j.) 79–89.

9 *Albert Derolez*: Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin I–II. Turnhout 1984. (Bibliologia, 5–6.)

10 Marcanova, Montagnana, Polentone és a San Giovanni di Verdara kapcsolatahoz l. *Paola Tossetti Grandi*: Giovanni Marcanova in San Giovanni di Verdara a Padova. Konferenciaelőadás. Elhangzott: Atti delle Giornate di studio LABS, Sulle pagine, dentro la Storia, Padova, 3 e 4 marzo 2003. Hozzáférés: http://eprints.rclis.org/4435/1/Verdara_Marcanova.pdf (2016. 03. 31.)

11 *Fabrizio Lollini*: Maestro delle Vitae imperatorum. In: Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX–XVI. A cura di Milvia Bollati, prefazione di Miklós Boskovits. Milano 2004, 587–589; *Anna Melograni*: Appunti di miniatura lombarda. Ricerche sul „Maestro delle Vitae Imperatorum“. Storia dell’arte 70 (1990) 273–314; *Antonio Manfredi* – *Anna Melograni*: Due nuovi codici del magister Vitae Imperatorum. II (Il miniatore dei due manoscritti vaticani.) Aevum LXX. 1990, 295–301.

12 *Anna Melograni*: Il Messale del Guglielmo Lampugnani miniato dal „Maestro delle Vitae Imperatorum“ (Holkham Hall ms. 34). Studi di storia dell’arte IV. 1993, 9–25.

13 Az irodalomhoz l. a 11. és a 16. jegyzetet.

14 Személyéhez és könyvtárához l. *Elisabeth Pellegrin*: Bibliothèques d’humanistes lombards de la court des Visconti Sforza. Genève 1955. (Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance, Travaux et Documents, Tome 17); *Massimo Zaggia* – *Pier Luigi Mulas* – *Matteo Ceriana*: Giovanni Matteo Bottigella, cortigiano, uomo di lettere e committente d’arte: un percorso nella cultura lombarda di meta quattrocento. Firenze 1997.

15 <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=Suetonius&oid=176587> (2016. 03. 31.)

16 L. MS 345 leírását a katalógusban, 224.

17 <http://libwww.freelibrary.org/medievalman> (2016. 3. 31.)

18 *Elisabeth Pellegrin*: Bibliothèques d’humanistes lombards... i. m. (14. j.) 218–245 (219). További irodalmat hozzá l. MS 345 leírásánál a katalógusban.

19 *Hoffmann Edith*: A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának Olaszországban illuminált kéziratai. Magyar Könyvszemle XXXIII. 1926, 1–23 (4–8); *Emma Bartoniak*: Codices manu scripti Latini. Vol. 1. Codices Latini medii aevi, Budapest 1940 (Catalogus Bibliothecae Musei Nationalis Hungarici), Nr. 161; *Elisabeth Pellegrin*: Bibliothèques d’humanistes lombards... i. m. (14. j.) 232–233; *Zaggia–Mulas–Ceriana*: Giovanni Matteo Bottigella... i. m. (14. j.) 87–88, 166–170; *Elena Giua*: Un nuovo codice autografo delle „Disputatio egregia“ di Angelo Decembrio (Caen, Bibl. Municipale 343). Italia medioevale e umanistica XLV. 2004, 211–241 (213–215). A kódexet Suzanne Reynolds megemlíti Holkham Hall MS 329 leírásánál a katalógusban Tommaso Tebaldival kapcsolatban.

20 *Anna Melograni*: Tra Milano e Napoli a metà Quattrocento: la „Disputatio egregia“ di Angelo Decembrio e la bottega del „Magister Vitae Imperatorum“. Italia medioevale e umanistica XLV. 2004, 187–209 (207). Megjegyzendő, hogy a kiváló szemű Hoffmann Edith a kódex illuminációját szintén nem a mesternek, hanem csupán egyik követőjének tulajdonította, vö. *Hoffmann Edith*: A Nemzeti Múzeum... i. m. (19. j.) 8.

21 Részletes irodalmat l. MS 329 leírásánál a katalógusban. Vö. *Elisabeth Pellegrin*: Bibliothèques d’humanistes lombards... i. m. (14. j.) 232; *Anna Melograni*: Tra Milano e Napoli... i. m. (20. j.) 207.

22 Vö. *Paola Scarcia Piacentini*: Angelo Decembrio e la sua scrittura. Scrittura e civiltà 4 (1980) 247–277 (273–174.); *Anna Melograni*: Appunti di miniatura lombarda... i. m. (11. j.) 306–307, 103. j. A kutatás sokáig a budapesti kódexben található másolatot tartotta Angelo Decembrio Disputatio egregia... c. műve egyetlen fennmaradt példányának, míg elő nem került Caenben egy másik, szintén

autográf példány Aragóniai Alfonznak ajánlva (Caen, Bibl. Municipale, 343). Vö. *Anna Melograni: Tra Milano e Napoli...* i. m. (20. j.), *passim* és *Elena Giua: Un nuovo codice autografo...* i. m. (19. j.).

23 A témához l. legújabbán Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412–1447. *Economia, politica, cultura. A cura di Federica Cengarle e Maria Nadia Covini.* Firenze 2015.

24 Angeli Decembris De conditionibus pacis inter Alexandrum M. et Darium reges, ut apud Q. Curtium legitur disputatio ex mss. codd. Jankowichianis nunc primum eridta, Budae Typis Universitatis Hungaricae 1825. Itt ír Jankovich a kódex provenienciájáról is (XVI.), eszerint a kötet a „francia háború” befejeződése után Velencébe, onnan Bécsbe, majd Magyarországra került.

BÁNFI SZILVIA – PAVERCSIK ILONA – PERGER PÉTER – V. ECSEDY JUDIT:
A RÉGI MAGYARORSZÁGI NYOMDÁK BETŰI ÉS DÍSZEI,
XVII. SZÁZAD. 2. KÖTET. KELET-MAGYARORSZÁGI ÉS ERDÉLYI NYOMDÁK,
LŐCSE, KASSA. (HUNGARIA TYPOGRAPHICA, II.)
BALASSI KIADÓ – ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, BUDAPEST 2014.
1215 OLDAL, KÉPEKKEL, KÉPTÁBLÁKKAL

Megjelent a Balassi Kiadó és az Országos Széchényi Könyvtár közös kiadásában a *Régi magyarországi nyomdák betűi és díszei* című, hatalmas vállalkozás 17. századi részének második, záró duplakötete, Lőcse, Kassa, a kelet-magyarországi és az erdélyi nyomdák teljes anyagának repertórium. Önmagában is nagy teljesítmény, amelynek dicséretére nehéz volna méltató szöveget írni anélkül, hogy ne tűnnék kritikátlan hízelgésnek minden szava. Csak-hogy egy olyan sorozatnak a záró darabját tartjuk a kezünkben, amely mindössze kilenc év alatt jelent meg négy vastag kötetben, összesen mintegy négyezer oldalon, és amely olyan vállalkozást vitt teljességbe, amely célul tűzte ki, hogy valamennyi Magyarországon – természetesen a Magyar Királyság és Erdély területén – működött nyomda teljes betűkészletét, nyomdai díszzeit, iniciáléit és metszetes illusztrációit összegyűjtse, feldolgozza és rendszerezve közzétegye. Hess András budai ősnymodájától, 1473-tól egészen a 17. század végéig. Elborzasztóan nagy feladat, hiszen valamennyi nyomdaterméket egyenként kellett megvizsgálni, kézbe venni. Az összes betűt és jelet (a pontokat is), kis és nagyobb nyomdai cífrát, iniciálét stb. legépebb formájában kiemelni a helyéről (persze csak virtuálisan, másolatban), szisztematizálni, minden különálló vizuális egységet eredeti méretben táblázatokba foglalni, a hatalmas jelrepertóriumot katalógussal, mutatókkal ellátni, használhatóvá téve azok számára is, akik ezt a munkát maguk nem végezték el – jószerével áttekinteni sem tudják –, de saját kutatásaikhoz szükségük van ezekre az ismeretekre. Mivel a sorozat a régi Magyarország nyomdái jelkészletének teljes repertóriumát tartalmazza, a szlovák, az erdélyi magyar, szász és román, a horvát, a szlovén és az osztrák könyves kollégák is nélkülözhetetlen segítségként kaptak a kezükbe. Tágabb körben minden-

ki, aki Közép-Európa késő középkori és kora újkori művelődésével foglalkozik.

Elkészült tehát az 1971-ben indult, 2012-ben a negyedik kötetéig jutó *Régi Magyarországi Nyomtatványok*, vagyis az RMNY sorozatának párdarabja, a példányleírások és felmérések mellett a másik nagy korpusz, a betűsorok, jelek és díszítmények hiánytalan adattára. Az a munka, amely hosszú évtizedeken át kézikönyve lesz a régi magyar kultúra vizsgálatának, a klasszikusok, az RMK, az RMNY, vagy az *Apponyi* mellett. A művészettörténészek, akik – az illusztrációk, az ornamentális ékítmények okán – már most haszonélvezői lehetnek e teljesítménynek, némi irigységgel nézegetik ezeket a kiadványokat. Radocsay Dénes, Garas Klára vagy Aggházy Mária nagy, a múlt század ötvenes éveiben született festészeti és szobrászati adatgyűjtéseit lényegében máig nem folytatta senki.

Az *opus magnum* a Nemzeti Könyvtár RMNY-műhelyében jött létre, az évtizedek óta futó hatalmas vállalkozáshoz csatlakozik, annak 17. századi köteteivel szorosán összefügg. A sorozat első, a 15–16. századot feldolgozó kötetét, valamint a 17. századi első felét egyetlen ember írta, alkotta meg, V. Ecsedy Judit. Ritkán találkozni hasonlóval, hogy egyetlen ember ekkora munkát végezzen el egyedül. Ami tovább emeli a korpusz jelentőségét, az az, hogy nem csupán egy száraz adattár született meg, hanem mindennek az értelmezése is: tanulmányok, köztük az egyes nyomdák részletes – az eddigieknél pontosabb – története is. Vagyis kezünkben van egy részletes, komplett magyarországi nyomdatörténet, amelynek tömör monográfiáját Ecsedy Judit már korábban, 15 évvel ezelőtt megelőlegezte és publikálta szintén a Balassi Kiadónál. (V. Ecsedy Judit: *A könyvnyomtatás Magyarországon a kézisajtó korában, 1473–1800.* Budapest 1999.)

A repertórium új kötetét Ecsedy Judit immár nem egyedül jegyezte. A mű jelentős része továbbra is az Ő munkája, ám sikerült kiváló munkatársakat is bevonnia a kutatás és feldolgozás véghezviteléhez. Pavercsik Ilona a lőcsei nyomdákat és a kassaiak nagyobbik részét, Bánfi Szilvia a debreceni nyomdákat és a csíksomlyói ferenceseket elemezte, Perger Péter a brassói, a nagyszebeni nyomdák, a kolozsvári unitáriusok, valamint Tótfalusi Kis Miklós kolozsvári tevékenységét dolgozta fel. Utóbbi különösen kényes téma volt, lévén irodalma nagy, de még a kitűnő Haiman György monográfiájához (1972, 1983) képest is sikerült újat mondani. A társszerzők láthatóan nem a „maradéokra”, hanem igen komoly feladatok megoldására vállalkoztak. A többi – hadd ne soroljam föl őket – Ecsedy Judit munkája. Ez a kötet bizonyítéka annak is, hogy még mindig lehet tudományos iskolát teremteni.

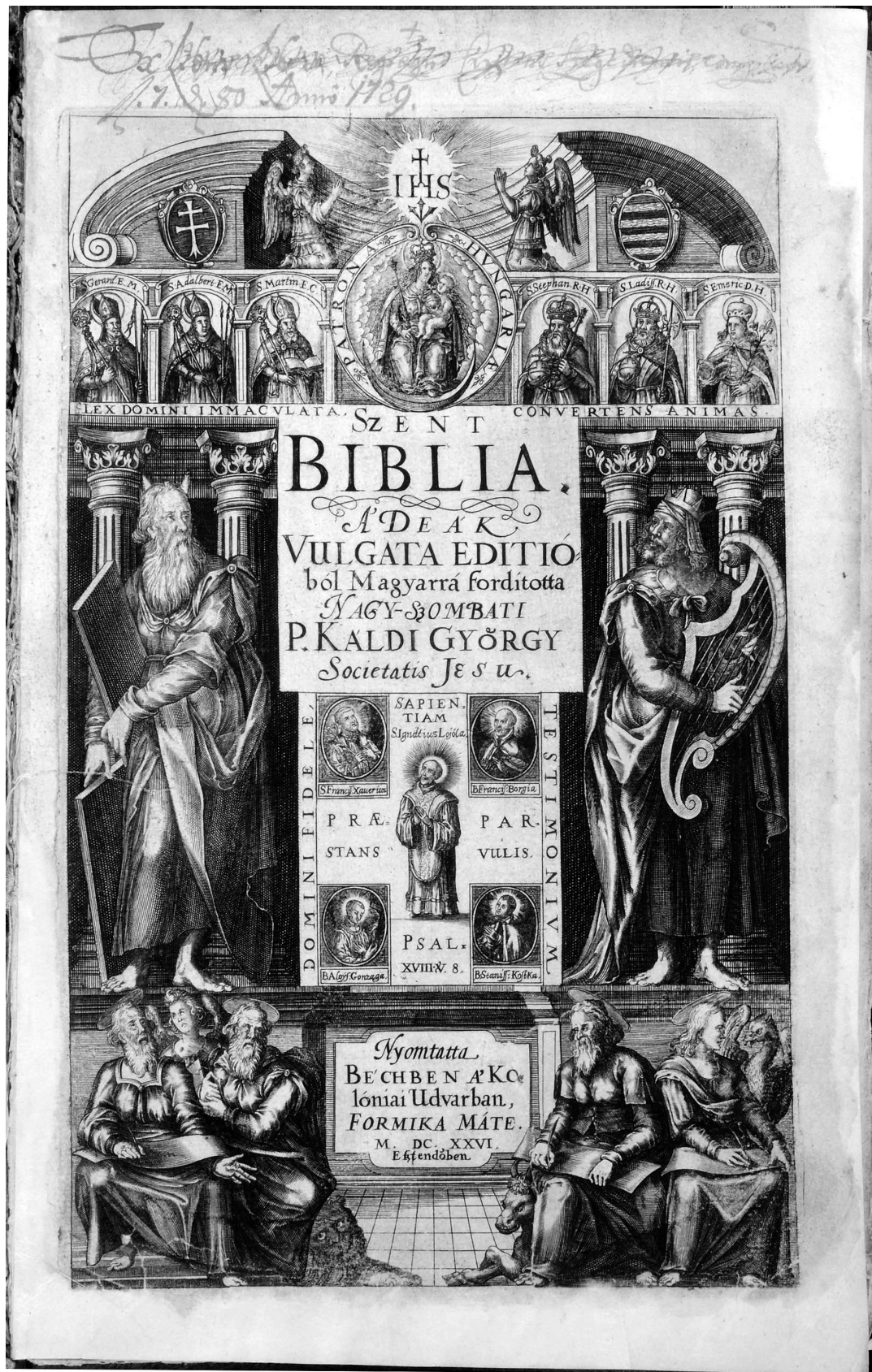
Dicsérjük meg a Balassi Kiadót is. Amit az új műről el lehet mondani, érvényes a korábbiakra is. A könyv küllemének, tipográfiájának igényessége tárgyához illő. Ebben a duplakötetben mintegy nyolcszáz lapnyi kép kapott helyet, és lehetetlen megszámolni, összesen hány ábra alkotja a korpuszt. Több ezer. Minden betű, cifra stb. mérhető, minden a maga helyén áll. A Kiadó is sokat dolgozott ezzel a képgyűjteménnyel, de még többet az, aki a tördeléshez összeállította a forgatókönyvet, aki kitalálta, hogy mit mivel kell együvé szerkeszteni. Az együttműködés, bár komplikált lehetett, kétségtelenül kiválóan sikerült. Az eredmény mindannyiunk hasznára szolgál, és azzal biztat, hogy ha elkészül valamiféle folytatás, a Balassi Kiadó rutinosan megoldja majd a kiadásával járó újabb feladatokat.

Tekintsük át röviden az egész sorozatot. Az első kötet 2004-ben jelent meg. Ez az 1473-tól 1600-ig tartó időszakból tartalmazta a nyomdák betűit és díszzeit. A szisztémáját azért érdemes részletesebben ismertetni, mert a teljes vállalkozás ehhez a rendszerhez igazodik. Az *Előszót* követő első nagy fejezet (13–37.) bevezető tanulmány a nyomtatott könyvről és díszítéséről, sorra véve a díszítés és a betűkészítés technikáját, a régi hazai nyomdák rekonstrukcióinak problémáit, a 16. századi nyomtatványok meghatározásának tipográfiai módszerét. Ez különösen fontos, mert arra világít rá, hogy a hazai viszonyok között szép számmal előforduló csonka nyomtatványok, unikális darabok, töredékek speciális feldolgozási módszert igényelnek – tulajdonképpen ehhez a munkához elengedhetetlen ez a kézikönyv. Szép gesztus, hogy a hazai nyomtatványok kutatásának nagy alakja, a gondos és mindig segítőkész Soltész Zoltánné (1921–1997) két összefoglaló írása is helyet kapott itt, a beveze-

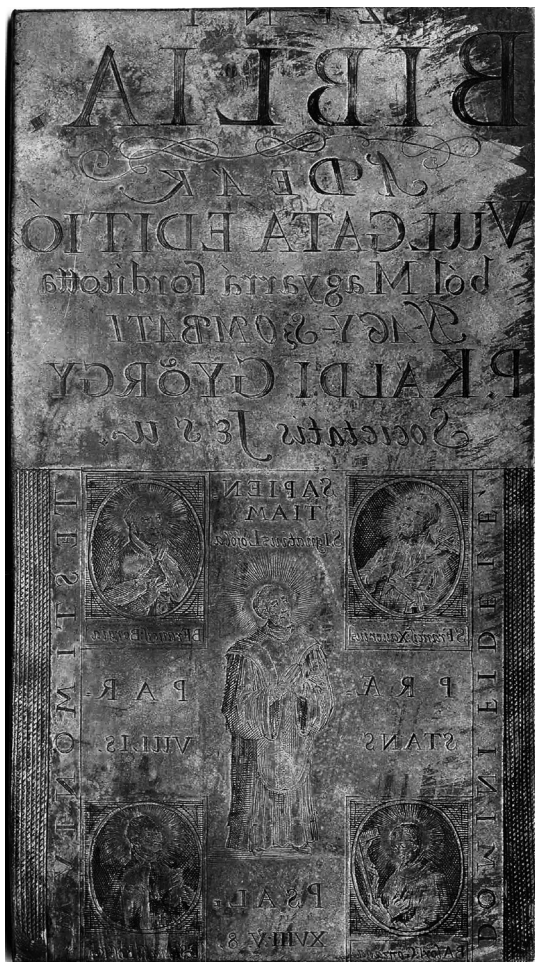
tő fejezetben. Ő szoros szakmai kapcsolatban állt a művészettörténészekkel is, például Radocsay Dénessel, Vayer Lajossal vagy Rózsa Györggyel, és segítőkészségére, érdeklődő figyelmére e sorok írója is hálásan emlékezik. A két fejezet Soltészné nagy monográfiájából vett idézet, amely mű e kötet előzményének tekinthető. *A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században* 1961-ben jelent meg, ennek két első fejezete került át ide, az irodalom kibővítésével. Ez a két fejezet nyit a művészettörténet, vagyis szűkebb szakmánk felé.

A következő nagy rész a *Tipográfia és könyvdíszítés a XV–XVI. századi magyarországi nyomdáknak* címet viseli, és huszonegy nyomda történetét ismerteti, tükrözve az új, saját kutatásokat és a szakirodalmat (39–126.). Nem tisztem minden egyes újdonságra rámutatni, nem is tudnám észrevenni őket, de a két ősnymdánkra szeretnék kitérni. A budai Hess-nyomda precíz *technikai* története olvasható itt, nagy visszafogottsággal megfogalmazva. Nincs szó esztétörténeti háttérrel, amit legutóbb Ritoókné Szalay Ágnes elemzett, sem a Hess-krónika eredeti kötéseiinek problémájáról, amelyet Rozsondai Marianne dolgozott fel. Ez az aszkézis fontos – azt hiszem, kimondatlan – módszertani elhatározás eredménye. Az ilyen típusú kitérők parttalanná tették volna a vállalkozást, amely „mindössze” nyomtatványkutatási segédkönyv szeretne lenni. A második ősnymda, a *Confessionale-nyomda* budai lokalizálása is változás a korábbiakhoz képest. V. Ecsedy Judit idézett nyomdatörténetében ezt már megírta (25–28.). A nyomdák története után helyezkedik el az adattár, a *Katalógus*, a kötet legterjedelmesebb része (127–634.). A katalógus használatáról magyar és angol nyelvű ismertetés, a rövidítések feloldása tájékoztatja a kutatót. Maga a katalógus csak a 133. laptól a 200. lapig tart, ezt követi a képtáblák tömege, valamennyi nyomdai elem mérhető facsimiléjével. A szöveges rész felsorolja az összes elemet nyomdánként csoportosítva, és minden elemnél megadja az előfordulási helyeket is. A képtáblák szintén nyomdánként vannak csoportosítva, azon belül pedig követik a szöveges katalógus szerkezetét. Ha bármilyen új példány vagy ismeretlen töredék előkerül a továbbiakban – erre van esély –, a képtáblák és a katalógus alapján gyorsan azonosítható lesz. Szeretném még egyszer hangsúlyozni, hogy nemcsak a teljességre törekvő gyűjtés lenyűgöző teljesítmény, hanem az a rendszer is, amely az egészet áttekinthetővé teszi.

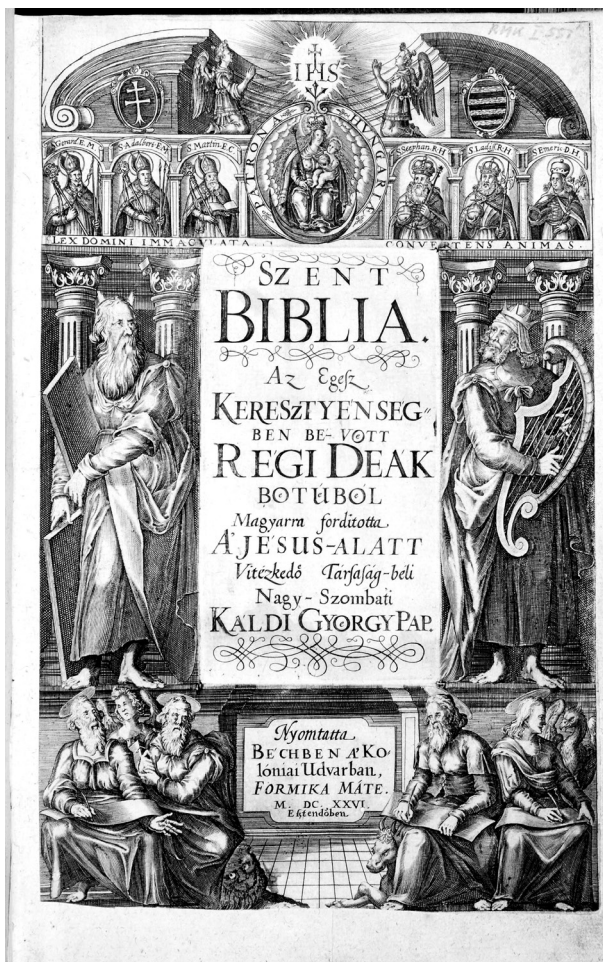
A nagy mű második kötete 2010-ben jelent meg, és V. Ecsedy Judit ezt is egyedül írta. Második kötetnek neveztem, de voltaképp a II. kötet első alkötete. A II. kötet ugyanis a 17. századi hatalmas anyag rendszerezésére vállalkozott, de ez a monu-



1. Szent Biblia. Káldi György fordítása első kiadásának eredeti címlapja. Bécs, Formika Máté, 1626. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár



2. Vörösrézlemez, rajta a Káldi-Biblia eredeti címszövegével és a jezsuita szentek képével.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok



3. Szent Biblia. Káldi György fordítása első kiadásának átalakított címlapja. Bécs, Formika Máté, 1626.
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár

mentális alkotet, a maga 928 lapjával csupán a Dunántúlon működő nyomdákat mutatja be, valamint az észak-magyarországi városok közül Pozsonyt, Nagyszombatot, Bártfát és Eperjest. A szerkezet ugyanaz, mint az első kötet esetében. Mintegy harminclapos általános áttekintés indítja a 17. századi nyomtatott könyvek díszítésének feldolgozását (11–40). Ez után tizenkét fejezet tárgyalja az egyes nyomdák történetét (41–94), majd nyolcszáz oldalon következik a részletes adattár (95–239), majd a képtáblák (241–922).

A 2014-ben megjelent zárókötetnek – amelyet bevezetőmben már nagy vonalakban ismertettem –, vagyis a II. kötet második alkotetének óriási anyaga immár csupán a hatalmas duplakötetbe fért bele. Ebben az észak-magyarországi városok közül Lócse és Kassa szerepel, a keleti részekben pedig Sárospatak, Debrecen és Várad, valamint egész Erdély. A szerkezet követi az előző kötetekét; a vékonyabb, „mindössze” 376 lapos első rész tartalmazza a nyomdatörténeteket és a katalógust, a folyamatos

lapszámozással 1215 lapig futó második kötet rész pedig a képtáblákat. Mindezt ugyanazzal a gondossággal, racionalitással elrendezve, amely a sorozat egészét kezdettől fogva jellemzi. A mutatók tanúszkodnak az igazi pontosságról: az első a metszőket és a rajzolókat tekinti át, a második az összes (!) betűt méretek szerinti sorrendben; az összevont hely- és névmutatót talán említenem sem kellene.

Térjünk át most néhány problémára, olyanokra, amilyenek egy kora újkorral foglalkozó művészettörténészben – ezeket a köteteket forgatva – fölvetődnek. Ragadjunk ki néhány idézetet, hogy lássuk, a repertórium alkotói jól ismerik a képzőművészet és az illusztrált könyvek szoros kapcsolatát. „A szakirodalom alig foglalkozott a korszakban még mindig közkedvelt fametszetes illusztrációkkal, a könyvdíszekkel pedig egyáltalán nem” – summázza Ecsedy Judit, elsősorban nem a művészettörténészekre utalva (*Előszó*, 7). Mégis találya érezhetjük magunkat, mert tudjuk, hogy nem fog-

lalkoztunk sűrűn a hazai könyvek illusztrációival – díszítményeivel pláne nem –, mert csak bizonyos kvalitás fölött jutnak el a művek a látómezőnkbe. Pedig az ornamentikatörténet egy olyan korszakban különösen fontos, amelyben olykor szinte nincs is más, csak az ornamentika. A 16. század második felétől kezdve nincs eleven képzőművészet az országban; figurális festészeti alkotások alig készültek (főleg portré, abból sem sok maradt), a szobrászatot a síremlékek képviselték. Az iparművészeti alkotások voltak a nagy korstílus hordozói, és relatíve magas kvalitásukkal a művészeti reprezentáció elsődleges eszközei is.

Az arabeszk például talán a leggyakoribb díszítőeszköz. Már a 16. század elejei címeres nemeslevelek miniatúráin megjelenik, s használata századokon át tart. A nyomdák díszjei között is számtalan variációja ragadható meg, de nem hihető, hogy az előkép szerepét töltötték volna be az ötvösműveken, könyvkötéseken, miniatúrákon mindenütt jelen lévő arabeszk sávok alkotói számára. Inkább ugyanannak a közegnek másik regiszterét képviselik. Eredetéről is vallanak: a 16. században annyira hozzá tartoznak a művészeti köznyelvhez, hogy közvetlen keleti hatásra nincs szükség a megjelenésükhöz.

Másik kérdés a nagyobb metszetes címlapkompozíciók hatása. Például az architektonikus felépítésű frontispiciumoké. Elképzelhető, hogy ezeket látva értesült a közönség legelőbb az all'antica architektúráról. Ez a művészettörténeti probléma viszont kifelé mutat a *Hungaria typographica* tárgyának köréből, hisz ebben az esetben az importként Magyarországra került könyvekkel is számolnunk kell. Hadd utaljak csak a *Kralicei Biblia* címlapjára. Ez a cseh nyelvű protestáns Biblia-fordítás sokfelé foroghatott az ország szláv ajkú népessége körében. Így válhatott címlapmetszete – a Megváltás allegóriája – a Zmeskál–Gelethfy-epitáfium (1600, Berzevice, rk. templom) előképévé. De azzal is számolnunk kell, hogy a magyarországi megrendelők sem csak itthon dolgoztattak. Az olyan nagyhatású munka, mint Káldi György Biblia-fordítása (1626) Bécsben jelent meg, és azt a könyvkultúrát képviselte széles körökben. Sőt, a kérdés még bonyolultabbá válik, ha arra gondolunk, hogy miután a Káldi-Biblia címlapját – nyomtatás közben – átalakították, a rézdúc-ból kivágott középső rész (a jezsuita szentekkel) a nagyszombati jezsuitákhoz került, ahol nem csupán ezek a rézdúcok őrződtek meg (1–3. kép). Pázmány *Kalauza* pozsonyi kiadásának (1613) rézmetszet-keretdíszes címlapja (*Hungarica Typographica* II/1. 55, 118, 342.) mögött viszont igényes betű- és díszítménykészlet sorakozott. Ezeket vitette el Bethlen Gábor előbb Kassára, majd Erdélybe.

„Kötetünk tágabb keretek között mutatja be a korabeli sokszorosított grafikát” – jegyzi meg Ecsedy Judit (*Előszó*, 7.). Csakugyan tele vannak képekkel is bizonyos fajta könyvek (csízíó stb.), de mit tud ezzel kezdeni a *grand art* bűvöletében élő művészettörténet-írás? Nem sűrűn próbálta. A művészettörténetnek – ismétlem – az importművekkel is számolnia kell. Megjegyzésem azonban nem a könyvsorozat kritikája, hanem kizárólag a hazai művészettörténet-írás apológiája kíván lenni. Természetesen általában véve, hisz épp a Művészettörténeti Értesítő közölt korábban többször is könyvgrafikával foglalkozó cikket. Már Soltész Zoltánné is írt tanulmányt ide (A XVI. századi kolozsvári könyvdíszek. M. É. VI. 1957, 141–160.), Mojzer Miklós főszerkesztősége idején pedig épp Pavercsik Ilona mutatta be a lócsei Brewer-nyomda illusztrációit (M. É. XXXI. 1982, 195–206.), de közöltünk erdélyi fametszeteket ebből a regiszterből máskor is (*Csongor Dénes*: Egy 17–18. századi erdélyi [?] népi fametszet: Bachus temploma. M. É. XLII. 1993, 14–20.).

Vannak más, általános tanulságok is. „A most bemutatott, területi határain belül teljesnek tekinthető grafikai anyag azt mutatja, hogy jóllehet a 17. századot hazai viszonylatban általában a barokk művészettel társítják, az itt összeállított grafikai anyag jelentős része a késő reneszánsz jegyeit viseli magán.” (*Ecsedy Judit*: Tipográfia és grafika, 21.) Ugyanezt mondhatja a művészettörténet-írás is, ha anyaga *teljességét* tekinti – s ebbe beleérti az iparművészetet is. Nehéz kijelölni a késő reneszánsz és a barokk művészet pontos határát a 17. századi Magyarországon. Nincs ilyen. Nem véletlen, hogy a hajdanvolt, papirosízű „periodizációs viták” nem jutottak nyugvópontra. Erdély építészetében például – Kovács András szerint – 1710/20 előtt egyáltalán nincs barokk jelenség (Késő reneszánsz építészet Erdélyben, 1541–1720. Budapest–Kolozsvár 2003). Csak a fejlődéskép kényszerében élő művészettörténet-írás keresi elszántan a stíluskorszakok éles határait. A kérdésfeltevés rossz: a nyugat- és dél-európai festészet és szobrászat *secolo d'oro*ja nem lehet a kelet-közép-európai régió mércéje utólag, ha egyszer a saját korában sem volt az.

További problémákat vet fel a területi és a felekezeti megoszlás. A hódoltságban nem működött nyomda. A történetírás most épp a hódoltságra fókuszál, a mezővárosok csodával határos életben maradására, az ottani vallási életre – hadd utaljak Molnár Antal Atlantiszára, vagy – saját házunk táján – az eleven ötvösművészetre vagy a megőrzött katolikus múlt emlékeinek tovább élő hatására, Kecskemét vagy Gyöngyös példájára. Debrecen a hódoltság peremén van, más volt a státusza, ezért működhetett itt városi nyomda a 16. századtól fo-

lyamatosan. Nincs címlap-dúca sem; a Heltai-féle Werbőczy-kiadás címlapját újítják fel. Impozáns, monumentális tanulmány szól a debreceni nyomda történetéről (*Bánfi Szilvia*, 64–86). De azért ez mégis református, képek nélküli nyomda.

Tudni lehetett eddig is, hogy Bethlen Gábor elvitte Erdélybe a nagyszombati érseki nyomdát, és a felszerelést a protestánsok használták tovább. Ezért van az, hogy az *Öreg Graduál* és bizonyos nagyszombati nyomtatványok ornamentális díszítése szó szerint azonos. Ezt látni megint általános kérdéseket feszeget, ami a felekezeteket illeti. Igen izgalmas történet az erdélyi fejedelmi nyomdáé, a vándorlások, a különböző felszerelések összekeveredése (*V. Ecsedy Judit*, 93–104.). Komoly kérdést vet fel a román nyelvű nyomtatványok sora. Tudjuk, hogy az erdélyi, elsősorban brassói, szebeni ötvösök a hegyeken túli román megrendelőknek is dolgoztak. (*Kiss Erika*: Ötvösművek a 16–17. századi

Magyarországon. In: Mátyás király öröksége I–II. Szerk. Mikó Árpád – Verő Mária. Budapest 2008, II., 99–115.) Vajon miről vallhatnak az erdélyi román nyomtatványok provenienciadatai?

A felvetődő művészettörténeti problémákat lehetne tovább sorolni. Nem egy tanulmánynak lesz ez a kötet (illetve a sorozat) ihlető forrása. Magától értetődő kérdés viszont, hogy vajon tervezik-e a Szerzők – mindenképp Ecsedy Judit – a *Hungaria Typographica* folytatását, vagyis immár a 18. századi nyomdák feldolgozását. Nemcsak tervezik, hanem már egy ideje dolgoznak is rajta. Erről tanúskodik például a Művészettörténeti Értesítőnek ugyanebben a számában megjelenő két tanulmány, Ecsedy Judit és Bánfi Szilvia tollából. A nagyszabású vállalkozás továbbra is figyel a művészettörténeti összefüggésekre; ezek a 18. században nem egyszer közvetlenebbek, mint a korábbi időszakban voltak.

Mikó Árpád

MŰTÁRGYAK A FRAKNÓI ESTERHÁZY-KINCSTÁRBÓL AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYÉBEN. (THESAURUS DOMUS ESTERHAZYANAE, I.)

SZERKESZTETTE ÉS A BEVEZETŐ TANULMÁNYOKAT ÍRTA: SZILÁGYI ANDRÁS.
IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST 2014. 351 OLDAL

2013-ban két 17. századi személyiségre is emlékezünk. Bethlen Gáborra és Esterházy Pálra. Pál nádor életművéből ez alkalommal nem elsősorban a politikai pálya, hanem a mecénás, a műkedvelő, a sokarcú művészeti reprezentáció protagonistája került előtérbe. A további kutatásoknál jó időre megkerülhetlenné vált művek, kötetek születtek. Az egyik, a kőszegi konferencia tanulmánykötete nyár eleje óta mindenki számára hozzáférhető,¹ a másik mű tavaly látott napvilágot, az Iparművészeti Múzeum gondozásában. A Szilágyi András szerkesztette kötet a múzeum *Thesaurus Domus Esterhazyanae* katalógus-sorozatának I. sorszámát viseli.² 2010-ben üdvözölhette – és díjazta – az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottsága a II. sorszámú kötetet, az Esterházy-kincstár textíliáit feldolgozó kitűnő munkát.³

A „Műtárgyak a fraknói Esterházy-kincstárból az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében” című katalógus minden bizonnyal mérföldkő: az Esterházy-kincstár, de a hazai művészettörténet-írás tudománytörténetében és – végül, de nem utolsósorban – a magyar muzeológia történetében is. Igazi sokszereplős csapatmunka eredménye: restaurátorok és muzeológusok fél évszázados munkája tükröződik benne. A szerzők nem csupán említik, de értő módon fel is használták mindazokat a megfi-

gyeléseket, eredményeket, amelyek a tárgyak háborús sérüléseinek restaurálása során felhalmozódtak.

Szilágyi András két bevezető tanulmánya a fraknói kincstár történetét tárgyalja a legújabb, s a korábbiakat sok ponton módosító kutatási eredmények tükrében, valamint a kincstár tárgyai keletkezésének körülményeit, az akvizíciók folyamatát a „Mesterek és megrendelők” című fejezetben. A kötet címének első hallásra kissé bonyolult megfogalmazása nyer itt magyarázatot. Az tudni illik, hogy a fraknói kincstár állományának csak egy része az, amelyet e közkeletű néven emlegetünk. Az 1918-ban Budapestre szállított, majd Esterházy Miklós herceg által 1920-ban az Iparművészeti Múzeumba letétbe helyezett és a második világháborút követően a múzeum gyűjteményeibe bevezetett gyűjteményi egység az az egykori fraknói kincstár „kemény magja”, a herceg és a szakma által is a különösen jelentősnek vélt tárgyak együttese.⁴ A kincstár régi anyagának szinte minden fontos műve helyet kapott benne. Maga a fraknói kincstár azonban nem „az” Esterházy-kincstár, hanem Esterházy Pál személyes alkotása.⁵ Az ő gyűjtői tevékenységének, az ő mecénási, gyűjtői személyének az emléke. Pál nádor halála után gyakorlatilag lezárult a kincstár gyarapodása, a családtagok azonban

nem számolták fel a gyűjteményi egységet. Rákossy Anna kutatásaiból tudjuk, hogy csekély mértékben gyarapodott is az állomány a 18–19. században, de a leszármazottak csak mint a reprezentáció eszközeire tekintettek a szigorúan Fraknóról „kölsönzött”, majd visszavitt emlékekre.⁶ A tárgymozgások ellenére a kincstár helye Fraknó volt. Az a vár, amely a 18. században már nem szolgált rezidenciaként, de amely az ősi *Stammburg*ként, a hercegi család titulájának helyeként a *Schatzkammer* kizárólagos, legitim őrzőhelye volt.

Szilágyi András Esterházy Pál gyűjtői tevékenységének hangsúlyozásával egyben átértékeli Esterházy Miklós szerepét is a kincstárépítés folyamatában. Miklós nádor nem a kincstári tárgyak gyűjtésében jeleskedett, gyűjtőnek pedig bizonyítanem nevezhetjük. Személyéhez bár csak kevés ötvösművet sorolhatunk, de egyéb művészeti „vállalkozásai” alapján az bizonyosan állítható, hogy a magyar és a birodalmi arisztokrácia mecénási-művészeti nyelvét beszélte. Mindenekelőtt nagyszombati építkezései, vagy akár a Fraknón foglalkoztatott itáliai építőmester erre a bizonyíték. A személyes megrendeléseként számon tartható két ötvösmű a fraknói várban őrzött házioltár és a budapesti kis szenteltvíztartó⁷ azt igazolja, hogy korosztálya más tagjaihoz hasonlóan része volt annak a műveltető rendszernek, annak a luxusmechanizmusnak, amelynek további szereplői például Pázmány Péter, Batthyány I. Ádám, a Pálffy család tagjai vagy részben Bethlen Gábor is volt. Az Esterházy Miklós, majd fia és unokaöccseinek temetéséről – Viskolcz Noémi publikációi alapján – tudhatók révén a mecénatúra egy sajátos területén, a temetések művészi látványosságai tekintetében is igazolható ugyanez az állítás.⁸ A fraknói kincstárnak *megalapítása* fűződik Miklós nádor nevéhez: az 1640-es évek elejére lezárult nagy átépítési folyamat eredményeként jött létre az a feltételezhetően három helyiségből álló teremsor a kápolna közelében, amely 1643–1644 során vált a család központi kincstárává. A korábban Kismartonban már létrehozott kincstár anyagát ekkor szállítják át, valószínűleg összefüggésben Esterházy Júlia Anna kiházásításával. Fiókkincstárak továbbra is működtek, Lánzséron biztosan, ahol az árva, kiskorú Orsolya hozományát jelentő műveket őrizték. De Fraknó lett a *Stammburg*, ahol az özvegyen, árván maradt családtagok javait is őrizték, itt adták ki továbbá az örökösök porcióját; így Esterházy Pál, majd később fivére, az ifjú Ferenc részét.

Ahogy azt e kötet katalógus-részében, de kőszegi tanulmányában is Szilágyi András hangsúlyozza: a fraknói műtárgyak döntő többsége Esterházy Pál 1660-as évektől az 1690-es évek közepéig terjedő gyűjtői tevékenységéhez köthető.⁹ Igen sok

a személyes megrendelése, vásárlása útján a kincstárba jutott mű – közöttük kvalitásos féművek. Ellenben sok, most a katalógusban is részletesen feldolgozott alkotásnak a kincstárba kerüléséről szinte semmit nem tudni, első említésük többnyire a Pál halála után 1721-ben felvett és 1725-ben lezárt inventárium. Szilágyi András ezért a tárgyak készítési idejének, az eredeti megrendelők, tulajdonosok, valamint Esterházy Pál működése, pályája metszéspontjait kutatja. A tárgyak mesterei, a feliratok, heraldikai elemek alapján keresi a történelmi események koordinátái között azokat a pontokat, amikor a tárgyak és Esterházy élete „találkozhatott”. Ez azért is releváns megközelítés, mert éppen az adott időszakból nem ismert kincstári leltár. A leltárak helyett sokkal inkább Esterházy Pálnak költészeti életműve sokszorosát kitevő végrendeleteiből tudunk következtetni arra a fejlődésre, gyűjteményalakító szándékra, amelynek eredményeképpen 1696-ra a nádor létrehozta a fraknói *Schatzkammer* új helyiségeit, berendezését, megalkotta az elhelyezés koncepcióját. A mottóul választott, a családi hitbizomány létrehozása alkalmából elhangzott mondata – „... az dolgot elvégeztük” – egyben a kincstári egység, a *Schatzkammer* rendszerének, látványának koncepciójának lezárását is jelenti; a két folyamat elválaszthatatlan. Az egyes gyűjteményi egységek – a Galéria/képtár, az egyelőre ismeretlen tartalmú *Kunstammer* és a *Schatzkammer*/kincstár – ilyen strukturált elkülönítése, a róluk való gondolkodás Pál nádort a 17. század hazai műgyűjtésének megkerülhetetlen figurájává avatja.

A kincstár anyagának – pontosabban budapesti részének – szisztematikus, friss újrafeldolgozása pedig nélkülözhetetlen ennek a gyűjtői arcélnek a megrajzolásához. Mert ahogyan azt Buzási Enikő – szintén a kőszegi konferenciakötetben megjelent – kitűnő tanulmányában írja: a képtár fennmaradt tárgyainak vizsgálata csak közvetett módon ad lehetőséget a tárgyakhoz való személyes viszonyra vonatkozó következtetésekre.¹⁰ Abból azonban a gyűjtői profil kissé statikus, a nagy, esztétikai alapú gyűjtés határmezsgyéjén „innen” maradó gyűjtő Esterházy profilja bontakozik ki. A műtárgyak (iparművészeti alkotások) vizsgálata révén azonban módosul, helyesebben: finomodik ez a kép. A műtárgyak, ötvösművek esetében ugyanis megjelenik az, ami a képek esetében kevésbé kitapintható: a minőség. Nádasdy Ferencnek csak gyűjteményi inventáriumából, az Erdődyek esetében egy kisebb emlékkanyagon, a fraknói kincstárral kapcsolatban azonban pontosan igazolható: Esterházy Pál részese volt annak a körnek – a műtárgyak tekintetében –, amelynek tagjai a „top” mesterek, kereskedők révén gyarapíthatták tárgyaikat. Beszélte azt

a vizuális és minden bizonnyal verbális nyelvet is, amelyek révén személyes viszonyban állt gyűjteményével. Ez pedig a *Kunstbesitzer* és a *Kunstsammler* közötti vízvonalat át lépését is jelenti.

Mi lehet e különbség magyarázata? Karl Eusebius Liechtensteinnek igaza volt/van, amikor azt mondja a műtárgyak vásárlásával kapcsolatban, hogy „... pénze bárkinek lehet, de jó minőségű festménye nem.”¹¹ Ehhez azonban hozzá kell tenni, hogy a lehetőség, a hozzáférés is szükséges, kettős értelemben: magához a minőségnek a közelébe kerüléséhez, de főként ahhoz, hogy legyen hol pallérozódni. Esterházy, kora legjelentősebb gyűjteményének, I. Károly angol király gyűjteményének kiárúsításakor – az 1696-os leltár tanúsága szerint – egy unikornis-szarvat vásárolt. Pedig vehetett volna Tizianót is. Determinálnak gondolom, hogy nem ez utóbbit tette. A képzőművészeti alkotások tekintetében a magyar arisztokráciának a 17. században nem volt meg az az iskolázottsága, de módja, lehetősége sem, hogy olyan helyzetbe hozza magát, amely a művészeti piacon a legjelesebbek közé emeli. Így Esterházy nem lehetett annak a (képzőművészeti) gyűjtői felsőháznak a tagja, akik hozzáférhettek egy jeles gyűjtemény első osztályú, hiteles műveivel. Az ötvösművek, műtárgyak más kategóriát képviseltek, és ez pontosan követhető a jelen katalógusban is. Esterházy Pál az új, kész kincstára tárgyairól egy 1696-os forrás szerint képes katalógust készíttetett az *aulicus pictorral*. A Szilágyi András által 2006-ban, az Esterházy Privatstiftung munkatársaival közösen rendezett kiállításon először bemutatott ékszerrajzokban a magam részéről szeretném e katalógus lapjait látni.¹² Bizonyítékát, hogy amint Lipót Vilmos főherceg képtárának, úgy Esterházy Pál műtárgyainak állítottatott a maga korában ilyen úttörő, különlegesen igényes formában emléket.

A katalógus a kora újkori gyűjteményi felosztást tiszteletben tartva, követve, hat egységbe osztva tárgyalja a fraknoi kincstár Budapesten őrzött műveit. Ezek az ötvösművek, fegyverek, órák, ékszerek, műtárgyak, egzotikus, ritka anyagokból, végül pedig egy *vegyes műfajú tárgyak* címzésű tárgycsoport. Utóbbit magam az előző, az egykori *exotica* körébe sorolható művektől nem különítettem volna el. A ma is álló fraknoi tárház 53–54. számot viselő szekrényében egykor együtt szerepeltek a drágakövből csiszolt, metszett díszedények és a porcelánedények. A katalógustételek az alapadatok felsorolását a tárgyaknak csak szükséges, de a legfontosabb jellemzőket számba vevő leírásai követik, majd az egyes művek keletkezés-történetét, az Esterházy-kincstárba kerülését tárgyalják a szerzők. Sok tétel önmagában is megálló mini esszé, melyben az egyes tárgynak a művesség történetében betöl-

tött szerepének, feliratainak, ábrázolásának kitűnő elemzését kapjuk. Nagyon fontos, hogy több, jól ismert, régebbi keletű attribúciót tisztáznak ezúttal a szakemberek, mint ahogyan a címerek, az egykori tulajdonosokra utaló monogramok feloldása is példa. Az egyébként sokszor mellékszereplő kisebb tárgyak, mint a gyűrűk esetében mindez nagyon fontos új, szakmai kontribúciókat eredményezett. Az Esterházy-kincstár textilműveinek katalógusában is megismert módon, minden tárgy esetében szerepel – ha ismert – a gyűjteménybe kerülésének módja, illetve az adott tárgynak a kincstári inventáriumokban történő említése, azonosítása. A tárgyak feliratainak rögzítése mellett a szerzők kiemelt figyelmet fordítottak a technikai jellegzetességek számba vételére. Utóbbiak különösen a mechanikus szerkezetek és a fegyverek esetében kiemelkedő jelentőségűek. Külön meg kell említeni a műtárgyakat díszítő drágakövek szakszerű vizsgálaton alapuló meghatározását. A katalógusban nem csupán pontos, tárgy-filológiai elemzéseket kapunk, hanem annotált bibliográfiát is. A gyűjteménynek a nyilvánosság előtti 1876-os debütálása¹³ óta született vélemények, sok esetben az aktuális szerző saját véleményének revíziója pedig nagyon fontos tudománytörténeti forrássá is emeli a gyűjteményi katalógust. Mindezt az igazán kitűnő fényképek (Áment Gellért munkái) segítik.

Éppen ez utóbbiakkal kapcsolatban azonban nem lehet említetlenül hagyni egy fontos tény. E kötetben is szerepelnek a bombatalálatot szenvedett budai Esterházy palota pincéjének 1949-es feltárásakor készült archív felvételek. A sokkoló képeken pontosan látható, milyen mértékű károsodást szenvedtek az ötvösművek is. A jelen katalógus gyönyörű képein, a részletfelvételeken azonban szinte intakt, csodás állapotú műtárgyak láthatók. Nem vonhatjuk kétségbe annak a heroikus erőfeszítésnek a jelentőségét, amellyel az Iparművészeti Múzeum kitűnő restaurátorainak több generációja jószerivel haló poraiból támasztotta fel e műveket. Ennek a folyamatnak az eredménye, hogy ez a páratlan jelentőségű együttes ma is létezik, és nem csupán különálló műtárgyakként, hanem gyűjteményként is értékelhető. A restaurátorok sok esetben e műveken kísérletezték, fejlesztették ki azokat az eljárásokat, amelyekkel a viseletek, díszfegyverek, zománcos és drágaköves ékszerek, elefántcsont faragványok és drágakövből csiszolt ötvösművek új életre keltek. E katalógustételekben a szerzők minden esetben megemlítik a tárgy restaurálásának idejét, az azt végző szakemberek nevét. Éppen ezért tartom fontosnak feltenni a kérdést: a 20–21. század fordulóján végzett restaurálások során vajon jogos volt-e ugyanazt az újjáalkotó-újjászülő metódust

alkalmazni, mint amellyel három évtizeddel korábban éltek a valóban zseniális elődök? A kérdéssel azért is lényeges foglalkozni, mert az Esterházy-kincstár egyik legfontosabb, ősi családi darabja, az úgynevezett Losonczy lavabo-garnitúra ma is romos állapotban van. Legkésőbb e mű jövőjének eldöntésekor szükséges lesz őszintén szembenézni az Esterházy-kincstár – és sajnos más, elsősorban egyházi kincstár – ötvösműveinek ma élő restaurálási gyakorlatával.

A katalógustételeket gazdag függelék követi. A textil-kötetben megszokott módon szerepel a további kutatásokhoz is kiindulópontként szolgáló, a kincstárra vonatkozó kéziratok és kiadott források felsorolása, a mintaszerű bibliográfia és a mutatók. Utóbbiak a szerkesztő munkatársai, Bardoly István és Haris Andrea munkáját dicsérik. Szegzárdy-Csengery Klára értő gondozása révén a különböző szerzők szövegei szépen simulnak egybe, Lengyel Jánosnak pedig egy újabb gyönyörű kötetért tartozik hálával szakmánk. A katalógust

a textilkatalógushoz hasonlóan a kincstárra vonatkozó források és gazdag bibliográfia követi. Végül, de nem utolsósorban, említsük meg a szerzőket is: Balla Gabriella, Csóka Veronika, Fajcsák Györgyi, Kovács S. Tibor, Nagy Györgyi, Pandur Ildikó, Pásztor Emese, Rákossy Anna, Simonyi István, Szilágyi András.

A szerzők Rabotka György Igazságügyi drágakőszakértőnek is köszönetet mondanak munkájáért, aki a kincstár ötvösművei drágaköveinek vizsgálata révén pontosította a meghatározásokat, sőt, új megállapítások megtételéhez segítette kollégáinkat. Aki már látott briliánst nagyító alatt, tudja: a csillogó kő közelről, értő szemeknek feltárja minden egyes fazetta sajátosságát, a zárványokat, hibákat, felhőket. Ezek révén pedig megalkotható a briliáns egyedi „ujjlenyomata”, ami csak rá jellemző. Aki viszont messziről nézve csak a csillogást látja... nos, annak az Esterházy-tematikában legfeljebb a -torta vagy a -rostélyos kutatását tanácsolnám.

Kiss Erika

JEGYZETEK

1 Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén. Szerk.: Ács Pál. A szerk. munkatársa: Buzási Enikő. Budapest 2015.

2 Műtárgyak a fraknói Esterházy-kincstárból az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében. (Thesaurus domus Esterhazyanae, I.) Szerk.: Szilágyi András. Iparművészeti Múzeum, Budapest 2014. 351 oldal, sztl. színes kép.

3 Az Esterházy-kincstár textíliái az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében. (Thesaurus domus Esterhazyanae, II.) Szerk.: Pásztor Emese. Iparművészeti Múzeum, Budapest 2010.

4 A témáról legújabban: *Horváth Hilda*: Nemzeti kincstárunk, az Esterházyi hercegi kincstár 20. századi története. Iparművészeti Múzeum, Budapest 2014.

5 *Kiss Erika*: A fraknói tárház, ahogy Esterházy Pál megalkotta. In: Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás... i. m. 151–174.

6 Az esterházyai vendégszereplésekről a tárgyak visszatértek (*zurückgeliefert*) Fraknóra csakúgy, mint az alapító Pál nádor életében a pozsonyi országgyűlési kirándulásokról. L. pl. az 1708-ban az *...ide Posomban általhozott* tárgyak specifikációja (MNL, OL, P 108, Rep. 8. Fasc. C. Nro. 36), illetve a *...von Esterháza nach Forchtensteinin die Schatzkammer zurückgelieferten Pretiosa*. MNL OL, P 108, Rep.8. Fasc. C. Nro. 48/5.

7 Augsburg, 17. század első harmada. Iparművészeti Múzeum, ltsz.: E 63.8. L.: Műtárgyak a fraknói Esterházy-kincstárból az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében... i. m. Kat. I.27. sz.

8 *Viskolcz Noémi*: Az Esterházyak temetkezéseiről a 17. században. Művészettörténeti Értesítő LVIII. 2009, 245–269.

9 *Szilágyi András*: Esterházy Pál megrendelése és szerzeményei. In: Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás... i. m. 175–198.

10 *Buzási Enikő*: Vonzások és választások a gyűjtő Esterházy Pál mecenaturájában. In: Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás... i. m. 117–150.

11 *Idézi Buzási Enikő*: Vonzások és választások a gyűjtő Esterházy Pál mecenaturájában. In: Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás... i. m. 125–126.

12 Esterházy kincsek – öt évszázad műalkotásai a hercegi gyűjteményekből. Szerk. Szilágyi András. Iparművészeti Múzeum, Budapest 2006. Az itt ismertetett kötetben a 26–27. oldalon

13 *Henszlmann Imre – Bubics Zsigmond – Szalay Imre*: A magyarországi árvízkárosultak javára Budapesten gróf Károlyi Alajos palotájában 1876. évi májusban rendezett műipari és történelmi emlék-kiállítás tárgyainak lajstroma. Budapest 1876.

JOZEF MEDVECKÝ: ANTON SCHMIDT. ŽIVOT A DIELO BAROKOVÉHO MALIARA
1713–1773. SOCIETAS HISTORIAE ARTIUM, BRATISLAVA 2013.
256 OLDAL, 169 SZÍNES, 179 FEKETE-FEHÉR KÉP

Régen volt, amikor Schmidt „Antalt” mint Kracker „János Lukács” feltételezett segédjét tartotta számon a magyar művészettörténet.¹ A történet kiindulópontja az egri minoriták házi naplója, amelybe 1769. január 24-én feljegyezték, hogy a konventben vacsorált a besztercebányai (Banská Bystrica) Schmidt festő, aki a templom kifestésére ajánlkozott. Előtte, 15-én Kracker piktor étkezett a minoritáknál, ahogyan a következő év márciusában és áprilisában is egy-egy alkalommal. Júliusban azonban megérkezett a pozsonyi (Bratislava) (korábban pesti) Reinel (Martin Reindl), akinek a városi tanácsi iratok szerint Amon József pesti festő adta át a feladatot,² és augusztus 14-én megkezdte a diadalívnél a munkát. Decemberben – amikor a szentély freskója, a minoriták nem túl nagy meglepedésére elkészült – az eperjesi (Prešov) Tertina (Andreas Trtina) festő vendégeskedett itt, szintén feladatokra ácsingózva.³ Végül az egész mennyezetképet, Padovai Szent Antal legendájának jeleneteivel Reindl készítette el fiával együtt 1772 őszére. Kracker, aki 1770-ben a komáromi (Komarno) jezsuita templomban dolgozott Franz Anton Maulbertsch földrengésben megrongált freskójának rekonstrukcióján, és emiatt az egri jezsuita templom kifestését is szüneteltette, a források és a szignatúra szerint 1770–1771 telén készítette el a főoltárképet. A (valójában) selmebányai (Banská Štiavnica) lakos és polgár Anton Schmidt ekkorra már (1767-re) megfestette a besztercebányai plébániatemplom mennyezetfreskóját, amelynek szoros ikonográfiai kiegészítőjeként, Johann Kietsch korábbi főoltárképe helyére jóval később (1774-ben) Krackertól rendelte meg a város az új Mária mennyebevétele főoltárképet. Am a besztercebányai főoltáron éppúgy pesti mesterek dolgoztak (a szobrász Joseph Hebenstreit, a márványozó Sebastian Carlone), mint az egri minoritákén: az analóg szituáció és látvány nem ok nélkül asszociálta a két bécsi, akadémiai festő műhelykapcsolatát, amely – Schmidt életútját és -művét jobban megismerve – egyre inkább fordított megközelítést igényelt.

A téves elképzelést a fenti mester-tanítványkapcsolatról már 1955-ben cáfolta Garas Klára,⁴ felvázolva egyúttal a kutatás kívánatos irányát, Schmidt addig adatból megismert – mint a privigyei (Prievidza) piarista templom hajójának freskója – és stílus alapján neki tulajdonítható műveit – így a sel-

mebányai Kálvária és a hontszentantali (Sv. Antol) Koháry-kastély freskóit – is bevonva az áttekintésbe. Páratlan források, a 19. század végén lebontott körmöcbányai (Kremnica) barokk plébániatemplom díszítéstörténetének dokumentumai, szerződések, elszámolások és a freskó bonyolult ikonográfiai programja közzétételével lendített Anton Schmidt kutatásán Eva Lintnerová 1958-ban, aki életrajzi adatokat is konkretizált monografikus megközelítésében. Felderítette a festő akadémiai tanulmányainak lehetséges dátumát, a „Viennensis Apelles” első selmebányai említését 1746-ban, meghatározta számos jelzett vagy neki tulajdonítható oltárképét az alsó-magyarországi bányavárosokban és a környező apró helységekben, végül megtalálta halálának bejegyzését Selmebányán, 1773-ban.⁵

Anna Petrová-Pleskotová és Jozef Medvecký részpublicációi után az 1983-as „korpusz”⁶ már helyén és jelentős munkásságot neki tulajdonítva tárgyalta Schmidtet. A bécsi származású, akadémiai tanultságú virtuóz dekorátor és karakteres figura-festő magas színvonalú, itáliai, délnémet és osztrák mesterek által befolyásolt, ám eredeti stílusú és személyes művészetet honosított meg a bányavárosokban a 18. század második felében. Nagy szerencsénkre magyarul, méghozzá a Magyar Nemzeti Galéria 1991-es, Mojzer Miklóst köszöntő évkönyvében jelenhetett meg az az összefoglaló tanulmány Anna Petrová-Pleskotová tollából, amely kulcsot adott a további kutatásokhoz, egyben olyan lezárt eredményekkel szolgált, amelyek segítségével már beemelhetjük Anton Schmidtet a magyarországi lexikonirodalomba és – mint Kracker és Stephan Dorffmaister mellett a három jelentős, késő barokk „bevándorló” festő egyikét – a nagyvonalú áttekintésekbe egyaránt.⁷ Nyitott kérdésként még mindig csak a kezdet, Schmidt származása, „személyazonossága”, születési adata maradt, és bár erre Anna Petrová-Pleskotová (ma már tudjuk) szintén felkínálta a megfejtést, idő kellett a bizonyításhoz (mi pedig írhattuk át szócikkeinket korrektúrában). A munka két nagy szlovákiai „projekt” keretében folytatódott: az egyik, az ismertebb, a közép-európai barokk freskókutatásé, amelyhez ízesül az itthoni freskóprogram⁸ is, a másik az „Industrialna krajina?” címmel az alsó-magyarországi bányavárosok kultúrájának szentelt, szintén nemzetközi



1. Anton Schmidt: Mária megkoronázása, 1767. A besztercebányai plébániatemplom szentélyfreskójának részlete Johann Lucas Kracker oltároromzati képével (1774). Dušan Slivka felvétele

összefogással lezajlott, majd 2010/11-ben pozsonyi kiállítással és kitűnő katalógussal lezárt interdiszciplináris feltárás és összegzés volt.⁹ Közös előzményként meg kell emlékezni a 2007-es selmebányai Schmidt-szemináriumról, amit a zajló és éppen befejezett hontszentantali restaurálások alkalmából rendeztek, és történeti–művészettörténeti–restauratori hozadékát kötetben jelentették meg 2008-ban.¹⁰ Ekkorra már megtörtént a kutatói nemzedékváltás: Jozef Medvecký és Maria Čelková mellett szót kértek és kaptak a következő (harmadik) generáció képviselői, Barbara Balázová és Katarína Chmelinová – munkájuk, látni fogjuk, beépült a monográfiába.

Tehát a kezdet és a vég: a problémát természetesen a festő rendkívül gyakori vezetékneve jelentette. Szignatúráin olykor jelzi bécsi származását, körmöcbányai szerződése (és az újabban megismert selmebányai, hontszentantali stb. számlák, elismervények) pedig rendre akadémiai festőnek nevezik Schmidtet.¹¹ A bécsi illetőségű bécsi akadémiai növendékek közül az 1728-tól 1730-ig vezetett első névsorban szereplő „Schmidt Antonius aus Wienn” és a másodikban 1730 és 1733 között beírt „Schmidt Antonius” került már korábban gyanúba, amit most megerősített a festő azonosítása az 1732-es festészeti pályázat résztvevői jegyzékén, végül az „akadémikusok” 1745-ös felsorolásában.¹² Ezek a listák még annyira szűkszavúak, hogy sem a szülők foglalkozása, sem a növendék lakhelye nem szerepel rajtuk. Művészettörténeti megfontolás, ezúttal a festő motívumkincsének genealógiája ve-

zetett el családjához, a kremsi pályatársától „Wiener Schmidt”-ként megkülönböztetett Johann Georg Schmidt festőhöz, s azonosította a bányavárosi Schmidtet ennek 1713. január 7-én Bécsben Joannes Benedictus Antonius névre keresztelt fiával (immár a selmebányai, 1773. január 30-i, szintén lakonikus halotti anyakönyvi bejegyzés helyes olvasatának értelmében).¹³ A személyi oldalhoz a monográfia még hozzáadja gyermekei születésének, többük halálának anyakönyvi adatát, míg a társadalmihoz Anton Schmidt bécsi születésű festő felvételét Selmebánya polgárai közé 1752. január 30-án. Utóbbi csakis helyben volt kikutatható, ugyanis az előljárók elmulasztották fölterjeszteni a Helytartótanácshoz: az 1751-es „Neo Cives”-jegyzék utolsó adata 1752. január 28-ról való, az 1752-es jelentés pedig február 1-jével kezdődik.¹⁴

Anton Schmidt pályakezdésénél apja, a freskó- és oltárképfestő Johann Georg Schmidt mellett jelentős lehetett Giuseppe Galli Bibiena díszletfestő és dekorátor szerepe. Az alsó-ausztriai Ebenthal kastélyát Koháry József András gróf építette 1732 és 1736 között, a díszterem mennyezetképét, legalábbis a látszatarchitektúrát, ornamentikát egy vázlatrajz segítségével Giuseppe Galli Bibienának tulajdonította az osztrák kutatás. A lehetséges figurafestők között felmerült a Troger-tanítvány Anton Schmidt neve, akinek későbbi művein is felismerhető az olümposzi istenek gyülekezetének egy-egy motívuma, kompozíciós eleme. Korai mű gyanánt mégis kissé más – jobb – minőséget képvisel ez a freskó, ami talán nem csupán a restauráltság fokának tudható be; ám kétségkívül átköt Schmidtet



2. Anton Schmidt (?): Rózsafüzéres Madonna a lepantói csata ábrázolásával, 1750-es évek. Kisoroszi, a r. k. plébániatemplom főoltárképe

legsokoldalúbb festményegyütteséhez a szintén Johann Enzenhofer építette hontszentantali Kohárykastélyban. Az 1740-es évek második felétől Schmidt szimultán dolgozik három elhúzódo feladaton, és nem egyedül: a város és a jezsuiták megbízásából a selmecebányai Kálvária három templomának és Szent Sír-kápolnájának a kifestésén, megkezdte a privigyei piarista templom szentélyfreskóját, egyúttal feladatokat kap a hontszentantali kastély díszítésében. A selmecebányai hegyi Kálvária felső, „német” temploma a Szent Keresztnek szentelt, a szobros-freskós Keresztre feszítéssel, fölötté a Paul Troger ihlette Feltámadás-freskóval; a középső, a Scala Sancta falképei nyolc Kálvária-jelenettel, a Szentháromság-kápolna Krisztus megdicsőülésmennyezetképe, végül az alsó, „szlovák” templom két szintjének és mellékkápolnáinak kifestése, freskóoltárai 1745 és 1751 között készültek el.

Az előbbi két munkánál nagyszámú festőt alkalmaztak, és ezek nem okvetlenül Schmidt segítői. A selmecebányai Kálvária kifestései a felismerhetően Schmidtre vonatkoztatható „Viennensis pictor” említése mellett az idősebb helybéli polgári festő, Matthäus Kleinsfeld, egy anonim besztecebányai és egy esztergomi mester, továbbá bizonyos Prunner és Joseph Umfeld közreműködéséről is szólnak. Mi több, egy másik bécsi, Johann Jacob Mayr is megjelenik, aki 1755-ben mint a csehországi Egerből (Cheb) való aranyozó festő polgárságot kap itt; később Dionysius Stanetti mellett, az ő szoborművein dolgozik rendszeresen.¹⁵

A privigyei piarista templom fordultatos díszítéstörténete a forrásoknak hála már eddig is jól feldolgozott volt. A háztörténetnek a szentély kifestésére vonatkozó bejegyzését, amely a festők nevét az utókornak megőrizte, Ipolyi Arnold Schematismusa közvetítette a művészettörténet számára, Hiacynt Hangke házfőnök építési naplójának adatait pedig 1977/78 óta ismerjük modern publikációból.¹⁶ A monográfia annyiban (is) korrigálja az elődök munkáját, hogy a Privigyén felbukkanó németprónai (Nitrianske Pravno) Anton festő („pictor Teutopronensis”) nem Schmidttel azonos, újabb telephellyel gazdagítva pályáját, hanem egy Anton Wolf nevű létező, sziléziai származású művészegyénség, Boyack segítőt.¹⁷ Utóbbi „bécsi festő” Johann Stephan Bopovsky-Bojack néven önálló alfejezetet, „excursus” kapott a könyvben, hasonlóan néhány arra érdemes mellékszereplőhöz (ilyenek a „Wiener” Schmidt és Franz Wiedon festők). Nos, ez a „Bopovszky” valóban a privigyei piaristák révén írta be magát a térség művészettörténetébe: miután Schmidt 1749–1750-ben kifestette a szentély mennyezetét, az – technikailag – nem bizonyult megfelelőnek, repedezni kezdett. Ezért a hajó freskójához már egy másik festőt hívtak Bécsből: „natione Polonus Joannes Stephanus Bojovszky alter Bujak dictus”,¹⁸ aki a főoltár fölé új látszatkupolát is festett. Ő azonban 1754-ben meghalt, így az utómunkálatokat özvegye vezényelte le (a freskót a karzatoknál Anton Schmidt fejezte be; a nagyméretű oltárképekből kettő az ő műve). Az elszámolásokban „Bujak” a neve, felesége „Pictrix Bojakiana” – azt, hogy személye azonos a bécsi akadémiai rajzversenyeken 1739 és 1742 között (Kracker és Maulbertsch idejében) rendre pályázó Joannes Boyack nevű növendékkel és a Bécsben 1739. november 15-én házasodó Joannes Stephanus Pojoffsky festővel „von Preßlau aus Schlesien”, Garas Klára közölte 1984-ben. Ekkor az ő műveként határozta meg a debreceni piaristák 1750-ben Bécsből rendelt Kalazanci Szent József-oltárképét is, míg a nyitrai székesegyház felső templomának mennyezetfreskójához a privigyei források vezettek el.¹⁹ Legújabbban Buzási Enikő megtalálta bécsi akadémiai beiratkozásának adatait, rontott „Buya Joan:” alakban 1737-ből, szintén boroszlói (Wrocław) születési hely megnevezésével.²⁰ 1747-ben mint Johann Pojack császári színházi festő tanúskodik Adam Roth mázoló esküvőjén – életműve nagyját nyilván (eleddig felderítetlen) efemer munkák tették ki, ám ez egyben Schmidttel közös „iskolát” is jelenthet a Galli Bibienák környezetében. Egyszer Anton Schmidt is mint „Theatral Mahler”²¹ említődik Selmecebányán, és a régóta nevéhez kapcsolt különleges műtárgyegyüttes, az uralkodói látogatások alkalmából emelt diadalka-



3. Anton Schmidt követője: Szent Katalin eljegyzése, 1760-as évek. Pány, a r. k. plébániatemplom főoltárképe

puk tervrajzai ékesen bizonyítják művészetének, tanultságának ezt a fő vonulatát.

A sort egy korai rokon emlék, a bécsi Schwarzschanerkerche felszentelése alkalmából 1739-ben készített homlokzati dekorációjának szignált tervrajza nyitja.²² A többi kilenc színezett tusrajz Lotharingiai Ferenc 1751-es, a bányavárosokban tett látogatása, illetve a császárságban utóda, II. József 1764-es hasonló útja alkalmából, jezsuita conceptusok alapján és Schmidt művészi irányításával emelt diadalkapuk tervei. A két jelentős eseményről bőven állnak rendelkezésre források, amelyek magukban foglalják az ideiglenes építményeken megjelent bonyolult szimbolikát, részletesen ismertetik a programot és a ceremóniát,²³ mi több, hírt adnak a pompás rajzokról is megismert windschachtli (Hegybánya része, ma Štiavnické Baňe), selmebányai és körmöcbányai díszleteken túl további diadalkapukról.²⁴ Ezek egy része itt kerül elsőként közlésre: a jezsuita naplók szerint 1741-ben Mária

Terézia tiszteletére emeltek diadalkaput Selmebányán, feltehetőleg Franz Joseph Wiedon prágai születésű bécsi architektúrafestő tervei alapján.²⁵ 1764-ben a selmebányai Kleinsfeld festő készített egy szerényebb diadalkaput Bélabányán (Banská Belá), míg a Rotenstein által Windschachtnál leírt nagy diadalkapú és két, füzérekkel díszített gúla szintén Schmidt műve lehetett. A bécsi kamara leiratából kiderül, hogy az első – feltehetően a könyvben bemutatott, lappangó – terv „túlságosan teátrálisnak bizonyult”,²⁶ holott a maga oszlopos-erkélyes felépítésével, „kőszínevel” már jóval pragmatikusabbnak tetszik az 1751-es, hol bányabejáratot, hol városlátképet, hol mennybéli jeleneteket formázó, színpompás sorozat darabjainál.

A hontszentantali Koháry-kastély kitűnő freskóinak Schmidt-szerzőségét most már levéltári adatok is bizonyítják. A lépcsőházi allegorikus mennyezetkép Jupiter és Junó, Apolló és Minerva alakjaival, a falakon a négy elem puttó-megszemélyesítőivel 1747 (?)-ből és a házikápolna kifestése az Egyház diadala, a négy nyugati egyházatya, a négy evangélista és zenélő angyalok képével, a falakon Padova Szent Antal és Xaveri Szent Ferenc szoborszerű megjelenítésével 1750–1752-ből, továbbá a homlokzati timpanonok freskódíszével mellett nagyszámú olajfestményt is megőrzött a kastély berendezése. A kastélykápolna bájos főoltárképehez – Mária mennybevétele – talán maga Maulbertsch is készített egy alternatív tervet; a forrásokban szereplő profán feladatok közül – címerek, lámpák, falburkolatok („Spalier”), kocsik festése – egy madaras szupraport, egy lovas paraván és nyolc, lambériába foglalt zsáner-, illetve építészeti és virágkép volt azonosítható grafikai előképekkel együtt, a festő stílusának különféle „modusait” hirdetve. Schmidt műve még Szentantalon az útmenti Nepomuki Szent János-kápolna kifestése és a plébániatemplom Szent Kereszt-mellékoltárának két képe.

Az 1760-as években két nagyszabású freskómegbízásnak tett eleget. Körmöcbánya szabad királyi bányavárosa 1760-tól új berendezést rendelt az 1750-es évek második felében megnagyobbított piactéri barokk plébániatemploma számára. 1760. április 22-én 2500 rajnai forint díjazásért szerződést kötöttek Anton Schmidt akadémiai festővel a templom freskóinak és oltárképeinek elkészítésére (a szobrokat a tiroli Michael Räsner „előző generációs” oltárai helyére, azoktól nem függetlenül Dionysius Stanetti szállította). A Nagyboldogasszony-templom igényes freskóprogramját egy 1762-es leírásból ismerjük: középpontjában – a hajó középső kupolaboltozatán – János jelenéseinek apokaliptikus asszonya állt a Bárány imáadásának megjelenítésével, a csegelyekben a négy evangélista alakjával.

A szentély mennyezetén a Szentháromság, az első, keskeny boltszakaszon az Egyház diadala, Justitia és Fortitudo, a hátsón az Ó- és az Újszövetség képe Sapientia és Prudentia allegóriáival volt látható. A karzat fölött a zenélő Szent Cecília, a karzat alatti boltozaton Jézus és a kufárok, míg a középső két nagy mellékoltár fölötti lunettákban Szent István és Szent László királyok a magyar korona, illetve a rózsafüzérrel ékes kard ábrázolásával. A templom földcsuszamlás miatt 1880-ra életveszélyessé vált, le kellett bontani; Schmidt nagyméretű oltárképeit (Mária mennybevétele, A Keresztre feszítés, Szent József halála) a körmöcbányai ferences templomban helyezték el, a szobrok zömét különféle gyűjteményekben – közülük kettő, tudjuk, a város örök letéteként Budapestre jutott.²⁷ A körmöcbányai műalkotás együttes monumentalitásában lenyűgöző lehetett: a bölcsen felépített program (talán a festőtől magától?) a színpompás, dekoratív részletekben is bővelkedő képeknek a szentély felé feltárló sorában öltött hatásos formát, amelyhez a méltóságteljes oltárépítmények és a klasszicizáló, aranyozott szobrok súlya járult.

Besztercebányán megvalósult a Nagyboldogasszony-tematika egy újabb változata: itt a szentély egy egységbe foglalt boltozata hordozza a főoltárkép teológiai folytatását, Mária megdicsőítését a koronázására készülő Szentháromság által, magásra „felnyúló” látszatarchitektúra-keretben, a Szent Kereszt felmagasztalásával, angyalkoszorúban. A hajó boltszakaszaiban következik kisebb képeken Mária mint az ég királynője apoteózisa és a Hit diadala, majd a középső, nagyobb, oszlopos, nyitott látszatkupolában gomolygó jelenet a Gonosz legyőzése Szent Mihály által, a csegelekben a négy nyugati egyházatya alakjával. Az orgonakarzat mennyezetén zenélő angyalok, oldalfalain muzsikusok zsánerfigurái, köztük az ötvennégy éves festő önportréja. A freskót Schmidt 1767 végére befejezte; az oltárok megújítására csak az 1770-es években került sor a besztercebányai plébániatemplomban. A festő ekkor még vállalkozott volna új freskófeladatra Egerben, ám – talán betegsége miatt – nagyobb munkákról már nem tudunk: elmaradt körmöcbányai kifizetését kéri 1772-ben, majd 1773. január 30-án utoléri a halálát.

A remekül felépített monográfia főbb és alfejezetei – előbbieik címe mind jól kiválasztott forrásidézet – nagyjából kronologikusan és a művészi vállalkozások rendjében tárgyalják az életművet. Ezek után Jozef Medvecký külön fejezetet szán az Anton Schmidt festészetét inspiráló példaképeknek. A könyv elején már felmutatott Johann Georg Schmidt-átvételek és a „nagy sztenderdek”,



4. Magyarországi festő, 1760 körül: Szűz Mária mint a szentlélek jegyese. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Sebastiano Ricci, Sebastiano Conca, Simon Vouet metszeteken sokszorosított művei mellett itt az augsburgi Johann Georg Bergmülleré a főszerep, olyannyira, hogy egy utolsó „excursus” az ő grafikai példatárának, elsősorban a „Symbolum Apostolicum” című metszetes kiadványának szentelt. Az Epilógus Schmidt festészetének utóéletét, önálló tanítványait mutatja be: éppen a szolgálai átvételek miatt sikerült feloldani a prikopai (Priekopa) Révay-kápolna freskójának 1772-es P. S. W. jelzését a Körmöcbányán megismert Wölcsey István nevű közreműködő nevével,²⁸ és további műveit azonosítani Stubnyafürdő (Turčianské Teplíce) Nepomuki Szent János-kápolnája és a körmöcbányai Szent Anna-kápolna kifestésében (1773).

A következő nagy egység az oeuvre-katalógusé, amely három részből áll. A freskók időrendben következnek, a maguk helyén találjuk köztük az elpusztult körmöcbányaiakat vagy a kálnaborfői (Brhlovce) kastélykápolna napjainkban brutálisan újrafestett mennyezetképét is. Az olajfestmé-

nyeket az őrzési hely abécérendjében sorolja fel, a kötelező katalógusadatokkal, amelyek sorában a proveniencia is szerepel (a datálás nem). Külön csoportot képeznek a rajzok, a tanulmányi részben is egy egységként tárgyalt efemer dekoráció-tervek. (Különös módon egyéb vázlatot nem ismerünk Schmidttől.) Valamennyi tételnél pontos utalások vannak a könyvbéli tárgyalás és az ez után következő forrásközlések szöveghelyére; mindegyik a kisméretű fekete-fehér reprodukciók is emlékeztetnek. A nyolcvan olajkép bázisa a hegybányai hieronimitáktól – „Monasterium S. Hieronymi Siglisbergensis” – múzeumba jutott, illetve helyben őrzött együttes, amely már régóta publikus, és egyes darabjai, a tárnák védőszentjeit ábrázoló, mint Szent Kelemen és Szent Borbála kitűnő képei egyben a bányaművelés történetének is forrásai. Ehhez kapcsolódó emlékcsoport a kamarai grófok – részben fiktív – portréinak sorozata, utóbbi műfajhoz tartoznak a privigyei priaristák alapító-képmásai Bajmócon (Bojnice).

A lebontott körmöcbányai templom oltárképei legújabbban az egyháztól történt vásárlás útján pozsonyi múzeumokba jutottak. Az ily módon hiteles Schmidt-művekkel gazdagodott gyűjtemények most már autopszia útján és restauratori közreműködéssel tárgyalhatták újra régebbi szerzeményeik attribúcióját. Katarína Chmelinová 2008-ban szellemes tanulmányban próbált rendet vágni a „Schmidtek” és „kvázi-Schmidtek” között; a többnyire pozitív eredményt a jelen katalógus tartalmazza. A közepes méretű szentképek zömét az 1960-as években vásárolta a Szlovák Nemzeti Galéria; a legszebb és legmeggyőzőbb közülük, a félalakos Szent Borbála mint a pozsonyi Grassalkovich-palota berendezésének lehetséges része szerepel az 1983-as gyűjteményi katalógusban. Az új attribúció mellől hiányzik a proveniencia, se pró, se kontra – lehetséges volna, hogy a Grassalkovich-mecenatúrával is számolni kell Schmidt alapvetően Közép-Szlovákiából ismert életművében?²⁹

A kötet harmadik nagy egysége a Függelék, amelyen belül 23 nagy oldalon olvasható a monográfia gerince, talán legizgalmasabb része: a levéltári források szövegek közlése. Jóllehet a szerző több ízben hangsúlyozza, hogy Anton Schmidt életéről, munkásságáról viszonylag kevés forrással rendelkezünk, az egymásból következő, a festő nevét akár nem is tartalmazó, de a folyamatok megértését nagyon fontos információkkal segítő, összesen 93 dokumentum páratlan szöveggyűjteménye a bányavárosi barokk művészetnek, legalább egy tucat személyt érintve. Az egyes tételekhez bibliográfia is tartozik a forráshely megnevezése mellett, ám jelentős részük első közlés. Naprakész forrás- és iroda-

lomjegyzék – a lehető legteljesebb –, valamint mutatók zárják le a Függelék; egyetlen kifogásunk csak a többnyelvű helynév-konkordancia hiánya lehet.

Anton Schmidt forrásokkal megtámogatott „kapcsolati hálója” sajnos kizárja, hogy működésével összefüggésbe hozzuk legközelebbi stílári rokonát, az 1758 és 1793 között kimutatható Lieb Ferencet – a nálunk „edelényi”, Szlovákiában „terebesi” (Trebíšov) mestert. Marad a megbízók igénye, példakövetése a Koháry–Eszterházy–Forgács családi kapcsolatok keretében, no meg a lehetséges közös előképek, például a monoki kastélykápolna 1771-es kifestése és a selmecebányai Kálvária Feltámadás-jelenete vagy a hontszentantali kápolna evangélistaalakjainak feltűnő hasonlósága esetében.³⁰ Schmidt itineráriuma, műveinek útja amúgy is mintha tiszteletben tartotta volna a trianoni határokat: a teljes oeuvre ismeretében sincs „aha”-élményünk magyarországi templomokban, gyűjteményekben, legfeljebb környezetébe utalhatunk néhány művet.

A kisoroszi r. k. plébániatemplom lant alakú oltárképe, Rózsafüzéres Madonna a lepantói csata ábrázolásával még az 1750-es években készülhetett a templomot építő Starhemberg család megrendelésére.³¹ Elsősorban Schmidt korai, 1740 (?)-ből jelzett, és Ipolyságról (Šahy) a selmecebányai múzeumba jutott Mária mennybevétele-oltárképe révén juttatja a festőt eszünkbe, míg a tengeri csata sokfigurás, regényes zsánerjelenete – ad absurdum – még a szintén selmecebányai bányagrófi céltábla részleteivel is összevethető. A régi irodalomban Kracker műveként szerepel az Abaúj megyei Pány (Panovce) plébániatemplomának Szent Katalin eljegyzése-főoltárképe,³² amelynek bábszerű nőalakjai, kerek fejű, fürtös és fitos angyalfejei, továbbá a rokokó díszű háttér-architektúra inkább Anton Schmidt utánzójára vallanak. A Magyar Nemzeti Galéria különleges ikonográfiájú (és átfestéssel szokványosabbá tett) olajképe, Szűz Mária mint a Szentlélek jegyese³³ – amelynek származása nem ismert, de amelyről Jozef Medvecký az irodalomból nyilván tud – nem csak témája és a közös grafikai előkép révén kapcsolódik a besztercebányai mennyezetfreskóhoz, ám meghatározása így is csak közelítő lehet.

A pozsonyi művészettörténész Jozef Medvecký a 16–17–18. századi festészet nemzetközi rangú szakértője, eddigi munkássága nagy részét kollektív művek világra segítésének szentelte. Elérkezett a monográfiák ideje, és a kiadói nehézségeket saját vállalkozásban leküzdve, pályázati támogatások segítségével a régió kora újkori művészettörténetének immár negyedik kötete jelenhet meg a

Societas historiae artium gondozásában – szintén Medveckytől.³⁴ A színvonal adott: a kutatói igényesség, amely nem mondhat le a tudományos apparátusról, a képek kellő bőségével és minőségével társul, és mindez hivalkodás nélkül, okos szerkesz-

téssel. Az Anton Schmidt-monográfia most már kötelező olvasmány; kevéssel több idegen nyelvű összefoglalóval és jobb terjesztéssel valóban mindenkihez eljuthatna, akinek hivatkoznia kell a kitűnő könyvre.

Jávor Anna

JEGYZETEK

1 *Divald Kornél*: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927, 217; *Garas Klára*: Kracker János Lukács 1717–1779. Budapest 1941, 66–67.

2 *Szmrecsányi Miklós*: Eger művészetéről. Budapest 1937, 214–218, 215; *Voit Pál* szerk.: Heves megye műemlékei I. (Magyarország műemléki topográfiája VII. kötet.) Budapest 1969, 307. Amon József szignált mennyezetfreskóját tarták fel újabban a pesti Domonkos-rendi templomban, l. www.szentmihalytemplom.hu.

3 *Szmrecsányi i. m.* (2. j.) 218 és *Klára Garas*: Der Maler und seine Laufbahn. Einige Aspekte des Kunstlebens in Ungarn im 18. Jahrhundert. In: Ewa Śnieżyńska-Stolot ed.: Late Baroque Art in the 18th Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary. (Niedzica Seminars IV.) Cracow 1990, 143–151: 145. Andreas Cajetan Trtina jelzett mennyezetképét tarták fel nemrég a sátoraljaújhelyi volt pálos templomban; ungvári (Uzshorod) megbízatásáról és haláláról (1778) l. legújabbban *Terdik Szilveszter*: Görögkatolikus püspöki központok Magyarországon a 18. században. Művészet és reprezentáció. Nyíregyháza 2014, 263.

4 *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955 (a továbbiakban *Garas* 1955), 69, ezért megtevesztő a kiemelés in: *Jozef Medvecký*: Anton Schmidt. Život a dielo barokového maliara 1713–1773. Bratislava 2013 (a továbbiakban *Medvecký* 2013), 33/29. j.

5 *Eva Lintnerová*: Nové poznatky k životu a dielu barokového maliara Antona Schmidta na Slovensku. Sborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského IX. Historica 9, č. 77. Bratislava 1958, 233–239. Ez lényegében egy egyetemi szakdolgozat hozadéka; a szerző – Éva Toranová – később az ötvösség megkerülhetetlen kutatója lett.

6 *Anna Petrová-Pleskotová*: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, 69–73.

7 *Anna Petrová-Pleskotová*: Adalékok Anton Schmidt festő életútjához és pályakezdéséhez. Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991 (Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára), 199–204. Vö. *Körber Ágnes* szerk.: Magyar művészeti kislexikon. Budapest 2002, 358 (Jávor Anna); *Kőszeghy Péter* főszerk.: Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor X. Budapest 2010, 256–258 (Jávor Anna), ugyanitt III. Budapest 2005, 116 (Uó: Festészet a 17–18. században).

8 *Barbara Balázsová* – *Jozef Medvecký* – *Dušan Slička*: Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku. Societas historiae artium, Bratislava 2009, 83–95, vö. Barokk freskofestészet Magyarországon. Témavezető *Jernyei Kiss János*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba: <http://barokkfresko.btk.ppke.hu>.

9 *Katarína Chmelinová* edit.: Industrialna krajina? Stredoslovenské banská mestá v 16.–18. storočí. Slovenská národná galéria, Bratislava 2010.

10 *Maria Čelková* ed.: Zborník príspevkov zo seminára o reštaurovani a tvorbe rakúskeho maliara Antona Schmidta (1706 Vieden – 1773 Banská Štiavnica.) 5. júna 2007. Banská Štiavnica 2008.

11 Míg a bécsi, illetve alsó-ausztriai barokk festészet eleve két jeles Schmidttel dicsekedhet, az akadémiai beiratkozási jegyzékek négy magyarországit is hozzásznenek, közülük az egyik Johann Anton, és építészetet tanul 1734-ben; ezenközben Selmezbányán 1742-ben lesz polgár Georg Schmid festő: *Fleischer Gyula*: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 82; *Garas* 1955, 248; *Medvecký* 2013, 210–211.

12 *Medvecký* 2013, 210–211.

13 *Medvecký* 2013, 231 („61 An.”)

14 *Medvecký* 2013, 222, vö. Magyar Nemzeti Levéltár, Országos Levéltár, Budapest (MNL OL). C 24, Helytartótanácsi levéltár, Neo Cives, Lad. A Fasc. 1. No. 4/II. 1752–1754.

15 *Medvecký* 2013, 51, 214, vö. MNL OL C 24, Helytartótanácsi levéltár, Neo Cives, Lad. A Fasc. 1. No. 5. 1755, Schemnicz: Joannes Jac. Majer Egra. Bohemus. Cathol. Inauraturae Pictor. 29na Augusti.

16 A háztörténet bejegyzésének szövegét közli *Medvecký* 2013, 214 (Dok. 27) <http://archivum.piar.hu/rendtortenet/keptar> (©Koltai András 2010) alapján. Hangke naplóját l. *Ladislav Šášky*: Stavebný denník Hyacinta Hangkeho z 18. storočia I–II. Zborník Slovenského Národného Múzea. Historia 17–18. 1977, 157–183, 1978, 165–198.

17 *Medvecký* 2013, 74–75, 223–224.

18 *Medvecký* 2013, 214 (mint 16. j.).

19 *Garas Klára*: Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983. [Recenzió.] Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 178–187: 181. Házasságkötését l. még: www.matricula-online.eu Österreich, Wiener Diözese, Wien Stadt, St. Ulrich, Trauungsbuch 1737–1740, fol. 185v: [1739. november 8.] (Cop. die 15 9bris) Joannes Stephanus Pojoffsky ledigst. ein Mahler, wohnhaft in der blauen Weintrauben am Spittelberg, gebürtig von Preßlau aus Schlesien. Nimbt zur Ehe die Ehre und Tugendsame Anna Maria Tufenin ledigst. wohnhaft im obbemelten Haus, gebürtig allhier, des Joannis Gerardi Tufen, eines Mallers See[li]g und Mariae Elisabethae seiner Ehwürtin so noch im Leben erzeugte Tochter. Zum 1 mahl 2 3 Test. Joh. Philipp Zechenter, ein burgl. Mahler. Test. H. Carl Bößinger, ein Maller in Pelican. Nyitrához l. *Medvecký* 2013, 214 (mint 16. j.) forrása és Šášky i. m. 1978 (16. j.), 186; *Petrová-Pleskotová* i. m. 1983 (6. j.), 73.

20 Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Nahmen-Register... Sign. 1/a, p. 129. Buya Joan: von Breslau, z: d(en) 7 8b(ris) 1737. A közlés céljából kapott forrásadathoz l. *Buzási Enikő*: Források a bécsi képzőművészeti akadémia magyarországi, erdélyi és Magyarországon működő külföldi növendékeinek tanulmányaihoz (1726–1810). Kivonat az Akademie der Bildenden Künste in Wien beiratkozási protokollumaiból és névjegyzékeiből. Budapest 2016. Megjelenés alatt, nr. 54.

21 *Medvecký* 2013, 223 (Dok. 54.).

22 *Medvecký* 2013, 29, 204. Itt jegyzem meg, hogy Schmidt bécsi életének utolsó dokumentuma, a Martin Rautteschler (Raudöschler) bambergi szobrász esküvőjénél történt tanúskodás 1743. január 13-án a St. Michael-templomban őt magát is „statuarius”-ként jegyzi: www.matricula-online.eu Österreich, Wiener Diözese, Wien Stadt, St. Michael, Trauungsbuch 1738–1755, fol. 245. Vö. *Alexander Hajdecki* in: Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. VI. Band, Wien 1908, 110, 7573 és *Petrová-Pleskotová* i. m. 1991 (7. j) 200.

23 Itt elsősorban *Zuzana Lapitková* 1999 és 2002 közötti publikációira hivatkozik a monográfia.

24 Kiegészítve *Tóth Áron* jegyzékét: *Tóth Áron*: A Habsburg-család tiszteletére a 18. században Magyarországon emelt diadalívek és európai összefüggéseik. Művészettörténeti Értesítő LII. 2003, 275–297: 286–288.

25 Wiedon hosszabb bányavárosi tartózkodásáról, ol-tárképeiről: *Medvecký* 2013, 43–45, a diadalívről: 45.

26 *Medvecký* 2013, 228, Dok. 75, 76 (a béalányai bevonulás elszámolása); Rotensteinhez l. *Györfly Katalin*: Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon (Idegen utazók megfigyelései). (Művészettörténeti Füzetek 20.) Budapest 1991, 111–112 (Johann Bernoulli's Sammlung... Neunter Band. Berlin–Leipzig 1783, 240. alapján) – egy második diadalkapun keresztül vonult a menet a városba, vö. *Medvecký* 2013, 227, Dok. 71 és 73.

27 A két kisebb: Szent Anna és Padovai Szent Antal mellékoltárképe elveszett, l. *Medvecký* 2013, 131; a szobrokhoz l. *Barbara Balážová*: Oltár Nánebozvatia Panny Márie bývalého farského kostola v Kremnici. Ars 1998 (1–3.), 180–201: főként 195. (Szent Flórián és Donát szobrai ma a Ma-

gyar Nemzeti Galériában láthatók.) Körmöcbánya „előző” barokk korszakához bőséges adattárral szolgál a 18. század első feléből *Barbara Balážová*: Pictorissa Cremniciensis című remek kis könyve (Bratislava 2004), amelyet alapos művészetszociológiai tanulmány vezet be, megfejtelve egy festőözvegy fiktív, irodalmi értékű naplójával.

28 A trencsényi festő 1766-ban körmöcbányai polgár (*Garas* 1955, 259.), ahol 1802-ben 78 évesen halt meg. *L. Jozef Medvecký*: Monogramisti. K autorstvu barokovych nástenných malieb v Trnave (1700), Priekope (1772) a Šamoríne (1778). In: Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2008. Trnava 2009, 122–129: 122; *Medvecký* 2013, 128, 164–165.

29 *Katarína Chmelinová*: Schmidt a kvázi Schmidt v zbierkach Slovenskej národnej galérie Bratislava. In: Čelková ed. i. m. (10. j.) 41–56. Vö. *Magda Keleti*: Neskora renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. (Fontes 2.) Slovenská národná galéria, Bratislava é. n. (1983) 129, kat. 83.

30 Vö. *Jávora Anna*: Rokokó idill vagy egy rossz házasság képei? Az edelényi kastély festményeinek programja. Művészettörténeti Értesítő LXII. 2013, 259–271: 266, 270/44. j., vö. *Uő* in: Allgemeines Künstlerlexikon Band 84. De Gruyter, Berlin–München–Boston 2015, 392–393.

31 Mint Lieb Ferenc lehetséges művére hívta rá fel a figyelmemet szóban Szilárdfy Zoltán 2014-ben, l. *Dercsényi Dezső* szerk.: Pest megye műemlékei I. (Magyarország műemléki topográfiája V.) Budapest 1958, 459. Vö. *Medvecký* 2013, 191.

32 *Garas* i. m. 1941 (1. j.) 22, vö. *Jávora Anna*: Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában. Budapest 2004, 307.

33 Legújabb: *Boda Zsuzsanna – Jávora Anna – Poszler Györgyi* szerk.: A restaurálás művészete. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2013 (digitális kiadvány), 168–169. A festményen Mária lába és a holdsarló alatt egy szignatúra töredéke (I:Sol...) látszik. L. www.mng.hu /A restaurálás művészete, vö. *Medvecký* 2013, 144.

34 *Jozef Medvecký*: Anjelský hrad v Karpatoch. Carpofoforo Tencalla a ranobaroková vyzdoba hradu Červený Kameň. Societas historiae artium, Bratislava 2015.

ANDREAS SCHLÜTER UND DAS BAROCKE BERLIN.
HERAUSGEGEBEN VON HANS-ULRICH KESSLER.
HIRMER VERLAG, BERLIN 2014. 540 OLDAL

1904. október 18-án ünnepélyesen megnyitotta kapuit a Kaiser-Friedrich-Museum (a mai Bode-Museum), hogy a főként Wilhelm von Bode által szerzeményezett gazdag művészeti gyűjteményt a nagyközönség elé tárja. A múzeum neobarokk (sokak szerint a 18. század *Kaiserstiljét* vagy *Reichsstiljét* idéző) épülete és a névadás¹ mindenekelőtt a monarchia – és vele együtt a régi társadalmi rend – tartóztatásának tett szolgálatot. Bode kezdeményezésére a múzeum előcsarnokának közepén helyezték el a Hohenzollernek hatalmának megszilárdítója, Frigyes Vilmos brandenburgi választófejedelem (1620–1688) lovas szobrának másolatát. Az Andreas Schlüter (1659/1660–1714) által mintázott és Johann Jacobi (1661–1726) műhelyében bronzba öntött szobor eredetije (1696–1709) a múzeumtól nem messze, a berlini Schlosshoz vezető Lange Brücke közepén állt akkoriban. (Az eredeti helyéről a II. világháború során eltávolított emlékművet 1952-ben a charlottenburgi kastély előtt állították fel újra.) Bode, aki maga is – írásaiban legalábbis látványosan – idegenkedett a barokktól, e gesztusa révén mégis kortesévé vált az általános kedvezőtlen megítéléstől nehezen szabaduló művészeti stílusnak. A művész nagyságát ő is elismerte: „*Schlüters großartige Schöpfungen sind in Berlin fast zu allen Zeiten anerkannt worden.*”² Cornelius Gurlittnek vagy August Schmarsownak a barokk stílust rehabilitáló tanulmányait mások is követték; a barokkal kapcsolatos becsmérő hangokat elfogulatlan, majd rövid idő múlva magasztaló szavak váltották fel – függetlenül Frigyes Vilmos lovas szobrának reprezentatív elhelyezésétől.

A barokk diadalútja a tudományos diskurzusban még távolinak tűnt, amikor maga Schlüter megszabadult a stílus feledésbe húzó terhetől, és Berlin és a Porosz Királyság első művészegyéniségévé lépett elő. Friedrich Adler előadásai és tanulmányai a 19. század 60-as és 70-es éveiben,³ majd Cornelius Gurlitt 1891-ben megjelent monográfiája⁴ kijelölték Schlüter helyét a német, majd az európai szobrászat történetében. Előkelő hely volt még úgy is, hogy a nemzetközi tudományosság visszacsatolásai, megerősítései még jó ideig vártak magukra. A Nagy Választó (Frigyes Vilmos) lovas emlékműve méltán foglalta el helyét néhány évvel később a Kaiser-Friedrich-Museum előcsarnokában. Wilhelm Pinder 1932-ben a német barokk szobrászatról írott, gazdagon illusztrált tudományos ismeretterjesztő munkájában Andreas Schlüter kortársai kö-

zül kiemelkedő géniuszáról írt.⁵ 1937-ben (Gurlitté után majd 50 évvel) újabb összefoglaló született az életműről,⁶ s végre úgy látszott, Schlüter nemzetközi hírnévre tehet szert.

Nem így történt. A II. világháborúban a művész életművének jelentős része megsemmisült, komoly hányada sérüléseket, menthetetlen károkat szenvedett. Az életmű tudományos feldolgozását tovább gátolta, hogy a nyugatnémet kutatás nem láthatta a többnyire kelet-berlini múzeumok raktáraiban összegyűjtött szobrokat (eleinte jórészt az összeillesztésre váró kisebb-nagyobb töredékeket), míg az emléanyagot kezelő keletnémet művészettörténész-muzeológusok nem értek hozzá a munkához szükséges levéltári forrásokhoz (a Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz 1924-ben Dahlembé költözött), és csupán részben ismerhették a nyugatnémet (és általában a nyugat-európai) szakirodalmat. Jól mutatja e nehézségeket, hogy a kutatás szempontjából a háborút követő évtizedek (majd fél évszázad) legjelentősebb eseménye a Schlüter halálának 250. évfordulója alkalmából a Bode-Museumban (Kelet-Berlinben) rendezett kiállítás volt, amelyet egy vékonyka (39 oldalas), a művész életművét néhány oldalban összegző, képekkel viszont bőségesen ellátott kiadvány kísért.⁷ Az 1977-ben Hamburgban rendezett *Barockplastik in Norddeutschland* című kiállítás katalógusában – a szobrász munkáit a II. világháború előttről jól ismerő, akkor már a Preußische Schlösserverwaltung nyugalmazott igazgatójaként évtizedek óta a charlottenburgi kastélyban dolgozó – Margarete Kühn hosszú tanulmánya rajzolt egy a korábinál teljesebb képet Schlüter szobrászati életművéről.⁸

Németország újraegyesítése után Berlinnek ismét lehetősége nyílt arra, hogy megismerje saját régmúltját. Talán elegendő lett volna, ha a kutatás és az anyag feldolgozása a történettudomány kezében maradt volna, s az eredmények kiállításokon és könyvek, folyóiratok lapjain tárulnának fel a szakmai és a nagyközönség előtt. Mára azonban eldőlt: újjáépítik a város egy mindennél fontosabbnak ítélt emléket, a Schlüter tervezte berlini kastélyt, a – II. világháborúban megrongálódott, majd lebontott – Schlossst. Nem teljes újjáépítésről van persze szó, hanem a barokk (és neobarokk) és a kortárs építészet érzékeny elegyítéséről. A Bode-Museumtól ötszáz méterre, a Lustgartennel szemben a kiállítás megnyitásakor már épültek a Humboldtforum alapjai.⁹

A Franco Stella tervezte betonvázra – a homlokzatok legnagyobb részére legalábbis – ugyanolyan épületdísz kerül, amelyet a 18. század elején Andreas Schlüter megtervezett, és az általa vezetett hatalmas műhely kivitelezett. A kiállítás előkészítésekor valamennyi – a hiteles újjáépítéshez szükséges – dokumentumot összegyűjtötték. Ennyiben mindenképp kapcsolódott a kiállítás az új városépítő projekthez. Hangsúlyozandó azonban, hogy a Humboldtforum (tehát már új neve sem kastélyt idéz) barokk *köpenye* egyáltalán nem ideologikus tartalmak hordozója, a – belsejében egyébként hipermodern tereket felsorakoztató – épület nem görcsös ragaszkodás – a nyilvánvalóan senki által visszaállítani nem kívánt – korszakhoz. Kiürített, azaz mindenfajta ideológiától megtisztított mementó.

Noha a kiállítás a hangzatos *Schloss Bau Meister* főcímet viselte, sem az, sem a katalógus nem a kastélyra koncentrált, hanem arra, hogy olyan életművet rekonstruáljon, amelyet eddig kevésbé ismert a tudományos világ és szinte egyáltalán nem a laikus közönség. A kiállítás nyolc nagy egységből a rendezők csupán egyet szántak a kastély építéstörténetének és dekorációjának bemutatására, a több mint 500 oldalas katalógusban pedig kevesebb mint hetven oldal szól a kastélyról.

A kiállítás rendje kronológiai sorban haladt. Az első termek bemutatták a 17. századi brandenburgi választói udvar művészeti életét és ceremonális mindennapjait, valamint Schlüter – eddig kevésbé, az új kutatásoknak köszönhetően már jobban ismert – útját III. Frigyes (1657–1713, 1701-től I. Frigyes, a Porosz Királyság első uralkodója) udvarába. Ezután következtek a berlini főművek (mintáik, párhuzamaik és követőik): a Zeughaus homlokzatának sisak- és fejtrófeákat ábrázoló zárókövei, a Nagy Választó lovasszobra, az Alte Post épületdísz, II. Frigyes hessen-homburgi tartománygróf büszkje és a berlini kastély. Az utolsó egység, amely Schlüter utolsó berlini éveit mutatta be (Halála előtt nem sokkal elfogadta I. Péter cár [1672–1725] hívását, és Szentpétervárra tette át székhelyét.), meglehetősen sűrű volt. Itt berlini, eredeti helyükön található vagy elpusztult emlékek kerültek bemutatásra (Zsófia Sarolta királyné síremléke a dómban, a Mänlich-síremlék a Nikolaikirchében, a Marienkirche szószéke, a Villa Kameke), amelyek szintén igényt tarthatnak a főművek rangjára. A kiállítás számára rendelkezésre álló helyszín nem tette lehetővé, hogy ezeknek az emlékeknek az egykori környezetét is teljes körűen bemutathassák a rendezők. Ezt a katalógus tanulmányai tették meg.

Andreas Schlüter életének első majd kétharmadáról, tehát a berlini udvarba kerülése előtti időszakról alig rendelkezik adatokkal a kutatás; korai

munkásságáról többnyire csak a stíluskritika segítségével nyilatkozhat. A stíluskritika azonban nagy biztonsággal már csak az érett művész keze nyomát ismerheti fel. Schlüter a jórészt német lakosságú, a Lengyel Királyság fennhatósága alatt álló, de független jogállású kereskedővárosban, Danzigban (ma Lengyelország, Gdańsk) született. Alig múlt húsz esztendő, amikor a feltehetően Tylman van Gameren (1632–1706) által tervezett, a Marienkirche szomszédságában emelkedő királyi kápolna szobrászati díszét készítette. A danzigi kápolnán való munkálatok után a lengyel király, III. (Sobieski) János (1627–1696) Varsóba hívta. Schlüter először népes műhely tagjaként a wilanówi rezidencia termeinek stukkódíszítésében vett részt. Első alkotókorszakának legnagyobb munkája a Krasiński család varsói városi palotája szobrászati díszének elkészítése volt. Továbbra is dolgozott uralkodói megbízásokon: a király (Sobieski János) szülei, nagybátyja és egy testvére fali síremlékeinek faragását bízta Schlüterre, amelyeket Zólkiew (ma Ukrajna, Zovkva) plébániatemplomában állítottak fel. Az 1681-től 1694-ig tartó időszakról nyújt áttekintést Regina Deckers – az újabb lengyel kutatás eredményeit is összegző – tanulmánya.¹⁰ A Lengyel Királyság építészetébe friss impulzusokat hozó Tylman van Gamerennel való többszöri együttműködés jelentőségét kevésbé hangsúlyozza a tanulmány, holott annak komoly szerepe kellett hogy legyen a fiatal művész fejlődésében. Gameren utrechti tanulóévei, majd itáliai tanulmányútja után érkezett Lengyelországba, ahol több főúr és uralkodó megbízásában állva néhány évtized alatt országszerte elterjesztette az új építészeti nyelvet.¹¹

Andreas Schlüter a brandenburgi választó hívására érkezett Berlinbe 1694-ben. A középkorias, alig több mint húszezer lakost számláló város nagy átalakulás elé nézett ekkor. A monarchia alapítását tervező III. Frigyes uralkodói központhoz illő várost kívánt építeni. A választófejedelem maga küldte Schlüteret egyéves európai tanulmányútra. A katalógus egyik szövegéből sem derül ki, milyen írásos forrásai őrződtek meg e nagyszabású, Itáliát, Franciaországot és Németalföldet érintő utazásnak. A szerkesztő talán úgy vélte, beszéljenek a művek: mondják el, mi az, ami hatással volt alkotójukra. Az utazás forrásainak feltárása – hisz valószínűtlen, hogy egy az uralkodói udvar által szervezett utazásnak ne maradtak volna fenn írásos nyomai – a Schlüter-művek keletkezésében fontos szerepet játszó előképekig juttathatná a kutatást.

Az új, reprezentatív fegyvertár (*Zeughaus*) építtetése már Frigyes Vilmos tervei között is szerepelt, végül a 17. század utolsó évtizedében épült fel. A földszint ablakainak és kapuinak homokkő záró-

köveit Andreas Schlüter tervezte, ő és műhelye kivitelezte. Már Cornelius Gurlitt felismerte, hogy a tervezésnél Schlüter – részben – Giovanni Battista Galestruzzi (1619–1678 k.) metszetsorozatát használta. Galestruzzi metszetei (a trófeákkal övezett sisakok) Polidoro da Caravaggióknak (1492 k.–1543) a római Palazzo Milesi homlokzatfestményei alapján készültek. Az északi homlokzat mellékkapui felett egy-egy levágott gorgófió látható. (A kiállításon inkább az ábrázolások közti – nem feltétlenül minőségi – kontrasztot szemléltette Bernininek a Capitoliumi Múzeumokból kölcsönzött Medusa-büszttje.) Az udvar kapuinak és ablakainak – harcosok levágott fejét ábrázoló – zárókövei a szobrász életművének csúcsteljesítményei. Fritz-Eugen Keller sok előkép lehetőségét veti fel tanulmányában: többek között a Charles Le Brunnek a vérmérsékletek és indulatok kifejeződéseit ábrázoló rajzai után készült metszetsorozatot, számtalan antik emléket (Laokoón és a haldokló gall harcos fejét, az egykori Ludovisi-gyűjtemény alvó Erinnüszét, Falerii városkapujának és a veronai Porta di Giove Jupiter Ammonfejét stb.), de Michelangelo Sistina-beli *ignudóinak* arcát is.¹² Itt érezhető igazán, mennyire hiányzik a Schlüter által a munka megkezdése előtti évben tett európai körutazás itineráriuma, s ugyanígy hiányzik egy jegyzék azokról a szobormásolatokról (mivel e kópiák nem maradtak fenn), amelyeket Schlüter a választó megbízásából gyűjtött útja során a berlini udvar és saját műhelye számára.

A katalógus nem feledkezik meg Schlüter gyakori munkatársáról, a bronzöntő Johann Jacobiról sem. Két tanulmány is foglalkozik a hesseni származású, Párizst megjáró mesterrel, aki részt vett François Girardon XIV. Lajos lovas szobra öntésének előkészületeiben, amelyet a Vendôme téren (akkoriban a Place Louis Le Grand-on) állítottak fel.¹³ Schlüter és Jacobi együttműködésének első fontos állomása III. Frigyes álló bronzszobrának elkészítése volt (1698).¹⁴ A Nagy Választó lovas szobráról a kiállítást szervező és a katalógust szerkesztő Hans-Ulrich Kessler írt nagy tanulmányt, amelyben nem csupán az előképekkel, a szobor elkészítésével és későbbi – kalandos – sorsával, hanem az egykori elhelyezés reprezentatív szerepével is bőven foglalkozik.¹⁵ (A szobor a II. világháború utolsó éveit a Berlin melletti Ketzinben vészelte át. 1947-es visszaszállításaakor egy baleset folytán a Tegeler See mélyére süllyedt, ahonnan két évvel később emelték ki.)

A berlini Schlossnak szentelt terem közepén állították fel Wolfgang Schulz 1984 és 1988 között összeállított famodelljét. A modell a kastélyt utolsó, 1945 előtti állapotában mutatja, tehát tartalmazza a 19. századi hozzáépítéseket is. Schlüttert 1699-ben nevezték ki *Schlossbaudirektorrá*: hét éven keresztül volt

a kastély építésének irányítója. Neve azért forrhatott össze a berlini kastélyéval, mert nemcsak mint tervező építész és építésvezető, hanem a külső és belső díszítés koncipiátora, irányítója, felelőse is volt. A kastély első építései, a fiatalon elhunyt Johann Arnold Nering (1659–1695) és a választófejedelem elégedetlensége miatt leváltott Martin Grünberg (1655–1706) után az udvar olyan építészegezési igényt kívánt Berlinbe hozni, aki tehetségét már több munkájával bizonyította. Szóba került a svéd (ifjabb) Nicodemus Tessin (1654–1728), az 1690 óta Bécsben városi palotákat emelő Domenico Martinelli (1650–1719) és az 1698-tól a varsói királyi kastély építésében részt vevő Johann Friedrich Karcher (1650–1726) neve is. Végül a Zeughaus építésvezetőjeként is bevált Schlüter kinevezése vált kézenfekvő megoldássá, aki elődjei terveit szinte kivétel nélkül revidálta, és sajátjait érvényesítette az uralkodónál. 1701 végén készült a kastély északnyugati sarkára tervezett 100 méter magas torony, az ún. Münzturm első terve. A torony 1706-ban majdnem készen állt, amikor váratlanul összeomlott. Schlüttert leváltották, de ekkor már végérvényesen otthagya keze nyomát a kastély arculatán. Két tanulmányt találunk a katalógusban, amelyek Schlüternek a kastély építésében és szobrászati programjának kialakításában játszott szerepével foglalkoznak.¹⁶ Utóbbi tanulmány fontos eredménye: a főleg fényképekről ismert figurális plasztikai díszeiről tudni lehet, hogy ha nem is Schlüter faragta a szobrokat (minthogy idő és energia híján nem is tehetné), mint korabeli írásos források mondják, azok kisméretű agyagmodelljeit mind ő készítette.¹⁷

Míg Schlüter építészetében a francia minta, addig szobrászatában Michelangelo és Bernini, a két nagy itáliai mester munkássága volt a mértékadó példa. A Schloss monumentális szobrai, az Alte Post homlokzatának tondói (a nyolc tondóból hat szerepelt a kiállításon), a Männlich család temetőkapornájába nyíló kapu borzongató *terribilitája* tanúskodik arról, hogy Schlüterre milyen erős hatást gyakorolt Michelangelo művészete.¹⁸ A Marienkirche szószékéről szóló tanulmány szerzője bátran állíthatta egymás mellé a szószék tetődíszén és Bernini *Cathedra Petri*én a stukkófelhők és a napfény aranypálcái közt fel-feltűnő puttók sokaságát.¹⁹ Tehette volna ugyanezt a berlini szószék körül álló angyalokkal és Bernini a Sant'Andrea della Frattében elhelyezett (eredetileg a Ponte Sant'Angelóra szánt) márványszobraival is. A (szintén) Jacobi által öntött II. Frigyes hessen-homburgi tartománygróftól ábrázoló mellkép Bernini büszttjeivel állítható párhuzamba (Thomas Baker, Francesco d'Este, XIV. Lajos).²⁰

Az életpálya összegzésének tekinthető a Villa Kameke (1711–1712), az építészeti *capriccio* remekműve. A Münzturm leomlása után a királyi udvar

(Frigyes 1701-ben megalapította a porosz királyságot) már csak szobrászként alkalmazta Schlüter. Utolsó berlini épületét Ernst Boguslaw von Kameke (1674–1726), a királyság egyik fő tisztviselője (*General-Postdirektor*) számára tervezte. A II. világháborúban elpusztult kerti palota középrizalitjának nyolc, két méternél magasabb figurája közül négy maradt meg, amelyek a Bode-Museumban a kupolacsarnokot és a bazilikát összekötő folyosón (Kameke-Halle) állnak.²¹ A kastélyról Hellmut Lorenz írt korábban hosszú tanulmányt, amelyben hangsúlyozta, hogy Schlüter egy másik, néhány évvel korábbi berlini *maison de plaisance*-szal, a – II. világháborúban ugyancsak megrongálódott, majd lebontott – Schloss Monbijou-val kívánt versenyre kelni a tervezéskor.²² A katalógus tanulmánya (Julia Klos-Weber) sem tud ettől az egyébként jogos

feltevéstől eltávolodni, ami viszont gátja a legalább ennyire fontos külföldi minták megismerésének. A Villa Kameke nem csupán a francia vidéki kastélyokhoz fordult mintakért; a középrizalit egykori utcai homlokzatának tagolása és a formák játékos hullámszerűsége talán távolabbra, a római barokk tempomépítészet klasszikusaihoz is vezet.

A Bode-Museum kiállítása és az azt kísérő tudományos katalógus fontos lépést tett az Andreas Schlüter munkásságát megismerő úton. A tanulmányok jól érzékeltetik, milyen hagyományokat tartott követendőnek a szobrász és az építész. Schlüter, aki saját korában új művészeti nyelvet importált Berlinbe, két évszázaddal később azok közé a nagy alkotók közé sorolták, akik létjogosultságot szereztek a barokknak a művészettörténetben.

Ugry Bálint

JEGYZETEK

1 A múzeum névadója az 1888-ban csupán 99 napig uralkodó III. Frigyes porosz király és német császár volt.

2 *Wilhelm von Bode*: Neuerwerbungen der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen an deutschen Barock- und Zopfskulpturen. Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen XXX. 1909, 113–120, 113.

3 *Friedrich Adler*: Andreas Schlüter: Leben und Werke. Vortrag gehalten am Schinkel-feste den 13. März 1862. Berlin 1862; *Friedrich Adler*: Aus Andreas Schlüters Leben – Der Bau und die Abtragung des Münzturmes in Berlin. Zeitschrift für Bauwesen XVIII. 1863, 13–44, 383–406; *Friedrich Adler*: Das Reiterbild des Großen Kurfürsten. Berlin 1865; *Friedrich Adler*: Das Zeughaus. Zeitschrift für Bauwesen XX. 1870, 59–68.

4 *Cornelius Gurlitt*: Andreas Schlüter. Berlin 1891.

5 *Wilhelm Pinder*: Deutsche Barockplastik. Königstein-Leipzig 1932, 3, 15, 84–87.

6 *Heinz Ladendorf*: Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit. Berlin 1937. (A könyvet Helmut Börsch-Supan utószavával 1997-ben újra kiadták Lipcsében.)

7 Andreas Schlüter und die Plastik seiner Zeit. Eine Gedächtnisausstellung anlässlich der 250. Wiederkehr seines Todesjahres. Hrsg. von *Edith Fründt – Eva Mühlbacher*. Ausstellungskatalog. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1964.

8 *Margarete Kühn*: Andreas Schlüter als Bildhauer. In: Barockplastik in Norddeutschland. Hrsg. von *Jörg Rasmussen*. Ausstellungskatalog. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mainz 1977, 105–179.

9 Jens Janssen cikke a Die Zeitben: <http://www.zeit.de/2014/17/schlossbaumeister-andreas-schluter> (utolsó látogatás: 2015. július 28.).

10 *Regina Deckers*: Andreas Schlüter in Danzig und Polen. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin. Hrsg. von *Hans-Ulrich Kessler*. Berlin 2014, 20–31. (A katalógus a továbbiakban: Andreas Schlüter und das barocke Berlin.)

11 Tylman van Gamerenről: *Stanisław Mossakowski*: Tylman van Gameren: Leben und Werk. München 1994.

12 *Fritz-Eugen Keller*: Die Schlusssteine der Bögen am Erdgeschoss des Zeughauses. Andreas Schlüters Triumphhelme und Kopftrophäen besiegter Krieger – ein Hauptwerk nordeuropäischer Barockskulptur. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 136–151, 144–149.

13 *Sven Lüken*: „Iohann Iacobi goss mich in Berlin.“ König Friedrich I. in Preußen, Andreas Schlüter, Johann Jacobi und der Berliner Geschützguß. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 186–196; *Hans-Ulrich Kessler*: Johann Jacobi und der Bronzerguss. In: uo. 208–215.

14 *Thomas Fischbacher*: Die Kunst der Komposition. Die Bronzestatue Kurfürst Friedrichs III. von Andreas Schlüter und Johann Jacobi. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin. 95–112.

15 *Hans-Ulrich Kessler*: Das Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 222–235.

16 *Guido Hinterkeuser*: Andreas Schlüter und das Berliner Schloss: die Architektur. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin. 258–272; *Guido Hinterkeuser*: Andreas Schlüters Skulpturenprogramm für das Berliner Schloss. Zwischen Konzeption und Organisation. In: uo. 286–299. 17 Uo. 297–299.

18 A katalógus tanulmányai az Alte Post szobordíszéről és a Männlich-síremlékről: *Guido Hinterkeuser*: Andreas Schlüter und die Alte Post in Berlin. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 375–383; *Philipp Zitzlsperger*: Schlüters Männlich-Grabmal. In: uo. 328–339.

19 *Claire Guinomet*: Die Kanzel in der Berliner Marienkirche. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 344–353, 348–349.

20 *Philipp Zitzlsperger*: Schlüters Porträtbüste des Prinzen von Homburg. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 358–369, 362–363.

21 *Julia Klos-Weber*: Die Villa Kameke. Formwerdung in Architektur und Skulptur. In: Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 417–429.

22 *Hellmut Lorenz*: Andreas Schlüters Landhaus Kameke in Berlin. Margarete Kühn zum 4. Februar 1994. Zeitschrift für Kunstgeschichte LVI. 1993, 153–172.