www.brukenthalmuseum.ro

BRVKENTHAL. ACTA MVSEI

III. 2

www.brukenthalmuseum.ro

www.brukenthalmuseum.ro

MINISTERUL CULTURII ŞI CULTELOR

MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL

BRVKENTHAL

ACTA MVSEI

III. 2

Sibiu / Hermannstadt, 2008

www.brukenthalmuseum.ro

MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL

PUBLICAȚIILE MUZEULUI NAȚIONAL BRUKENTHAL
2008

EDITOR:
Prof. Univ. Dr. Sabin Adrian LUCA

REDACTOR ŞEF: Maria ORDEANU
REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR: Dana Roxana HRIB

COLEGIUL DE REDACȚIE:
Daniela DÂMBOIU
Iulia MESEA
Liviana DAN
Constantin ITTU
Valentin MUREŞAN

MEMBRI ASOCIAȚI:
Nicolae SABĂU
Alexandru AVRAM

TEHNOREDACTARE COMPUTERIZATĂ:
Chris BALTHES

Editura "ALTIP"
Alba Iulia

ISSN 1842-2691

Autorilor din țară şi din străinătate, care doresc să publice în numărul următor al acestei reviste, le supunem atenție exigențele de redactare: text bilingv română/engleză (Times New Roman, 11), keywords (limba engleză, maxim 5), abstrac (limba engleză, maxim 70 cuvinte/5 rânduri), sistem de referințe (la subsolul paginii) şi bibliografe Oxford Humanities ; adres offce şi adresa de email a autorului; imaginile grupate într-un folder; lista legendelor imaginilor (bilingv, română/engleză Este de preferat trimiterea materialului prin poştă (format electronic CD + 2 exemplare printate ale articolului).
Autorii îşi vor asuma întreaga responsabilitate pentru informația de specialitate din materialele trimise, consiliul de redacț aprobând sau nu materialele pentru publicare prin întocmirea unui referat.

To the authors in Romania or abroad, whishing to publish in the next issue of the present review, we submit the following term of elaboration: bilingual text Romanian/English (Times New Roman, 11), keywords (English language, maximum 5), abstra (English language, maximum 70 words), Oxford Humanities references system for footnotes and bibliography; author's offc address and email; images grouped in a folder; a list of bilingual (English/Romanian) legends for the images. The receiving the material via mail will be preferred (CD + 2 prints of the article).
The entire responsibility for the specialized information of the article's content is to be assumed by the author; the editor offce will issue a paper for each article in order to defend or not the material for publishing.

www.brukenthalmuseum.ro

Cuprins / Contents

Alexandru LUNGU
GASTRONOMIE UND SYMBOLIK 7

Valentin MUREŞAN
PEISAJE DE JOACHIM FRANZ BEICH ÎN COLECȚIA PINACOTECII BRUKENTHAL 13

Dana Roxana HRIB
THE BRUKENTHAL EUROPEAN ART GALLERY:
RELIGIOUS THEMATIC IN THE ITALIAN SCHOOL OF PAINTING 27

Frank-Thomas ZIEGLER
WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN GRAPHIKFOLGEN UND *ALBA AMICORUM* UM 1600.
DIE *MASKERADE* DES JACQUES DE GHEYN II: ADAPTIONEN UND BEDEUTUNGSWANDEL BEI
JEAN JACQUES BOISSARD UND IN STAMMBÜCHERN 41

Iulia MESEA
THEODOR GLATZ (1818-1871) – DE LA DESEN ŞI PICTURĂ LA FOTOGRAFIE.
LUCRĂRI DIN COLECȚIILE MUZEULUI NAȚIONAL BRUKENTHAL 85

Elena POPESCU
FRANZ NEUHAUSER CEL TÂNĂR – LUCRĂRI INEDITE 117

Liviana DAN
IMAGINEA INDEX / IMAGINEA FLUX 133

Anca MIHULEȚ
ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC CA EVENIMENT DEMOCRATIC 141

Radu TEUCEANU
VECHI GRAMATICI FRANCEZE: UN IMPOSTOR ÎN BIBLIOTECA BRUKENTHAL 151

Gudrun-Liane ITTU
PE URMELE *GENEALOGIEI FAMILIEI SCHIRMER* (“SCHIRMERSCHE FAMILIENBUCH”) 189

Alexandru Gh. SONOC
CÂTEVA CONSIDERAȚII CU PRIVIRE LA ESCHATOLOGIA ŞI SOTERIOLOGIA ASTRALĂ ÎN IMAGINARUL
FUNERAR ROMAN PROVINCIAL 192

Daniela DÂMBOIU
CÂTEVA CONSTATĂRI PRIVIND BREASLA AURARILOR DIN SIBIU 211

Daniela MOROŞAN
ISTORIA MAI MULT SAU MAI PUȚIN CUNOSCUTĂ A UNUI TABLOU:
JAN VAN EYCK – *OMUL CU TICHIE ALBASTRĂ* 223

Melania Lăcrămioara GEAMĂN
TRATATUL DE RESTAURARE A LUI CHRISTIAN KÖSTER, TRADUS ÎN ITALIANĂ (DIN LIMBA GERMANĂ)
ŞI COMENTAT ŞTIINȚIFIC DE PROFESOARA GIUSEPPINA PERUSINI DE LA UNIVERSITATEA DIN
UDINE, CU O PREFAȚĂ REDACTATĂ DE CRITICUL GIORGIO BONSANTI 233

www.brukenthalmuseum.ro

www.brukenthalmuseum.ro

GASTRONOMIE UND SYMBOLIK

Alexandru LUNGU
Muzeul Național Brukenthal
Galeria de Artă Europeană

Keywords: *Frans Snyders, painting, compositional pattern, vita voluptuaria, symbolistic*

Abstract: *The present article attempts a synthetic re-reading of the semantics for the "Flemish Cook", a painting attributed to Frans Snyders, part of the Brukenthal Collection of Painting (inv. 1773). This is meant to detect a compositional and symbolic trend (Aertsen-Beuckelaer type) for the work in issue, as art historians like E. Mai and H. Robels continued to support the double register reading* ***in bono*** *and* ***in malo****, asserted by E. de Jongh in 1974, thematically relating with* ***vita voluptaria****.*

Dieser Beitrag dient einer neuen semantischen Lesart des Bildes „Flämische Köchin" (Öl auf Leinwand, 113x102 cm, nicht signiert, nicht datiert), das Frans Snyders zugeeignet wurde und das sich in der Brukenthalschen Gemäldesammlung (Inv. Nr. 773) befindet. Unserem Befinden nach kommt diesem Gemälde ein einzigartige Rolle zu in der Entwicklung der Genreszene mit Stilleben und dem dazugehörenden Imaginären im Süden der Niederlande im 17. Jahrhundert.

Die „Flämische Köchin" ist eine nahezu gleichartige Variante des Gemäldes „Küchenszene und Christus in Emmaus" (Öl auf Leinwand, 123x114 cm, signiert, nicht datiert), das sich im Nationalen Kunstmuseum Rumäniens (Inv. Nr. 9.510/1.544) in Bukarest befindet. In einem monumentalen Buch[1] hat Hella Robels, eine der bedeutendsten europäischen Kennerinnen des Werkes von Snyders, diese Variante ohne Bedenken in das Kapitel authentische Werke übernommen. Die Hermannstädter Replik unterscheidet sich von dem erwähnten Modell durch zwei ikonographische Details: im Hintergrund fehlt die Szene mit Christus und seinen Aposteln in Emmaus, während im Vordergrund eine Katze zu sehen ist, welche die Vögel erhascht, die auf dem Küchentisch liegen. Anhand konzentrierter Formulierungen, die die von E. de Jongh[2] 1974, E. Mai[3] oder H. Robels[4] durchgeführte ikonographische Analyse weiterführen, entdeckten diese im Bukarester Gemälde ein kompositorisches und symbolistisches *pattern* vom Typ Aertsen-Beuckelaer (dieses *pattern* ist für gewöhnlich voller moralisierender Anspielungen im gegensätzlichen semantischen Dialog – *in bono* und *in malo* – zwischen der biblischen Szene im Hintergrund und der Genreszene im Vordergrund, wobei beide Ebenen ihrerseits beherrscht werden von ikonographischen Topoi, die typisch sind für die *vita voluptaria*, wie z. B. Gemüse, Obst, Geflügel, Fleischstücke, Fische, Wildbret, Köchinnen, die manchmal von Männern umringt sind, die leicht verdeckte obszöne Gesten machen etc.). So sind die Traube, das Glas Wein und die Brötchen – *in bono* – christliche Symbole, während das Geflügel, der Apfel, der Kürbis und die Artischocken – *in malo* – mögliche Konnotationen des Sündenfalls und der Unzucht darstellen. Auf die *voluptas carnis* spielt auch die Katze im Hermannstädter Gemälde an[5] und die Ähnlichkeit zwischen der Darstellung der Köchin im gleichen Gemälde und einer weiblichen Präsenz (siehe das Bild „Köchin mit Esswaren", Wallraf-Richartz-Museum, Köln, wo die Köchin in einem Mörser Gewürze zerreibt) könnte – *in malo* – eine uralte Anspielung auf die *vita erotica* darstellen[6].

[1] Hella Robels, *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler: 1579-1657* (München, 1989), p. 171
[2] Eddy de Jongh, 'Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th centuries', *Simiolus*, 7 (1974), 182-184
[3] Ekkehard Mai, *Flämische Malerei von 1550-1650*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Bildhefte zur Sammlung I, 1987, S. 37
[4] H. Robels, *op. cit.*, p. 171
[5] *Ibidem*, p. 171
[6] Zur Symbolik des Mörsers siehe auch Alexander Wied im Katalog der Ausstellung „Das Flämische Stilleben. 1550-1680" (Essen, 2002), p. 188

www.brukenthalmuseum.ro

Warum hat Snyders die „Küchenszene und Christus in Emmaus“ umgeschrieben und wem war die ikonographisch veränderte Variante gewidmet? Um die hypothetische Entzifferung dieser Sache kreist auch die eingangs angekündigte Lesart. Hier müssen wir eine Reihe von Daten betrachten, die in jedem Fall von Bedeutung sind. Es geht um biographische, stilistische, ikonographische und exegetische Daten.

H. Robels schreibt das in Bukarest befindliche Gemälde dem Frühwerk des Künstlers zu: die Jahre 1605-1608. Die Hermannstädter Variante gehört also implizite der gleichen Epoche an[7]. Wir sind allerdings der Meinung, dass dieses Gemälde entstanden ist, nachdem Snyders von seinem Studienaufenthalt in Italien (Herbst 1608-Sommer 1609) nach Antwerpen zurückgekehrt war, in seine Heimatstadt. Ein Beweis dafür ist die warme Farbgebung, die fließende Pinselführung, sowie das Bildnis der Köchin, das sinnlicher, persönlicher ist als das trockene und stereotype im Bild in Bukarest. Ein weiteres Detail sei hier erwähnt: in der „Küchenszene und Christus in Emmaus“ neigt die Köchin ihren Kopf seitwärts nach links, während die Frau in der in Hermannstadt befindlichen Replik mit dem Betrachter Augenkontakt aufnimmt und diesen einbindet in die Haushaltsszene, die von ihr beherrscht wird.

Die „Flämische Köchin“ ist nicht die erste „Umschreibung“ des jungen Künstlers. Er fertigte schon von seinem ersten signierten Werk (datiert 1603) eine Kopie an[8]. Es handelt sich um ein Stilleben mit Wildbret, Gemüse und Obst, die auf einem Tisch liegen, das Snyders als einen Nachfahren der Modelle vom Typ Aertsen-Beuckelaer ausweist. Doch ist er kein Epigone und auch kein einfacher Nachzeichner sondern ein einfallsreicher und für das Neue aufgeschlossene Künstler. Es stimmt, dass aus den riesigen Stapeln eingebildeter Lebensmittel eines Aertsen und Beuckelaer weder das Wildbret noch das Obst oder das Gemüse fehlten. Doch ihre Vermengung mit der prosaischen Esskultur, mit der groben Haut verminderte augenscheinlich ihre Persönlichkeit. Die erste Etikette der Tische vom Typ Aertsen-Beuckelaer war weder das Adlige oder das Wertemaß sondern die Hyperbel, das physische Ausmaß. 1603 kehrt Snyders dieses Binom um und bietet den reichen Patriziern in Antwerpen, die gleichsam bekannte Sammler waren, eine spektakuläre Neuheit: den von der Jagdtrophäe beherrschten Tisch. Auf diesem Tisch zählt vielmehr die Biographie (die Artischocke z. B. war ein Gemüse mit aristokratischer Geschichte, da sie aus Flandern importiert wurde und in den Kochrezepten am Hofe der Katharina de Medici, der Königin Frankreichs zu finden war[9]) und die hierarchische Anordnung der Lebensmittel und nicht deren Menge. Nach dem ikonographischen Rückzug, gemessen an dem *pattern* vom Typ Aertsen-Beuckelaer, der in den beiden in Rumänien befindlichen Gemälden zu erkennen ist, finden wir 1610 einen neuen erfinderischen Aufschwung vor (siehe „Obst- und Gemüse-, Wild- und Geflügelmarkt“, Galeria Apollo, Brüssel, 1943). Einige Jahre später ist der Einfluss von Rubens bemerkbar, z. B. in der Skizze „Philopoemen, General der Achäen, wird von einer alten Frau erkannt“ (sowohl die Skizze als auch das fertige Gemälde, das eine Zusammenarbeit zwischen Rubens und Snyders darstellt, befinden sich im Louvre in Paris).

Der junge Künstler bestätigt im gleichen Zeitraum (1611-1614) auch seine eigene Persönlichkeit (wir beziehen uns dabei u. a. auf folgende Werke: „Jäger in der Vorratskammer“, Gemäldegalerie Schloß Weißenstein, Pommersfelden, „Diener in der Vorratskammer“, Galerie Julius Böhler, München, „Wild- und Obsthändler“, The Art Institute of Chicago, Chicago, „Geflügelstilleben“, Wallraf-Richartz-Museum, Köln). Später steht er selber Modell indem er sein substantielles Repertoire aufzeichnet. Es könnten noch weitere Beispiele angeführt werden, diese Abfolge zwischen Vorpreschen und Rückzug war ein steter Begleiter des Künstlers, und kann auch im Jahrzehnt 1640-1650 verzeichnet werden (der Künstler starb 1657 im Alter von 78 Jahren).

Eine erste zusammenfassende Feststellung: dieser zweigesichtige Snyders glänzt keineswegs im Bereich der erfinderischen Tatkraft. Sein Werk assimiliert und strahlt zugleich Modelle aus,

[7] H. Robels, *op. cit.*, p. 171
[8] *Ibidem*, p. 241
[9] Cf. Scott A. Sullivan, 'Frans Snyders: Still Life with Fruit, Vegetables and Dead Game', in *Bulletin of Detroit Institute of Arts*, 59/1, (1987), 32-33

www.brukenthalmuseum.ro

Paradigmen aus. Und seine Varianten entsprechen in vielen Fällen den Aufträgen einer sehr reichen Kundschaft: das neue flämische Bürgertum aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das einen ostentativen, offensichtlich edlen Lebensstil vorzeigte.

Widmen wir uns weiter einer Exegese der Symbolik der Stilleben in den Niederlanden. Im Bereich des zur Diskussion stehenden ikonographischen Genres weist die gegenwärtige Kunstgeschichtsschreibung im allgemeinen drei Standpunkte auf. Für den ersten erwähnen wir Namen wie Ingvar Bergström[10], Charles Sterling[11], für den zweiten Edith Greindl[12], Sam Segal[13], Klaus Grimm[14], Norbert Schneider[15] und Sybille Ebert-Schifferer[16] und schließlich für den dritten Alain Tapié[17], Reindert L. Falkenburg[18] oder Erika Gemar-Koeltzsch[19].

Die erstgenannten sind Puristen der Ikonographie, pedante Anhänger der thematischen und genealogischen Lesart des Motivs. Für diese Exegeten hat ein Stilleben Symbolwert wenn das Bild durch Wiederholung zum Fetisch-Modell wird. Frans Snyders stellt hier für die flämische Malkunst das höchste Beispiel dar. Segal, Grimm und Ebert-Schifferer schlagen nach einer genauen Analyse der jeweiligen Ikonographie eine ikonologische Propedeutik sokratischen Typs vor. Tapie, Falkenburg und Gemar-Koeltzsch sind schließlich Vertreter der neuen hermeneutischen Welle, Verfechter eines verästelnden ikonologischen Diskurses. Für diese ist das Stilleben ein virtuelles ikonologisches Zeichen, das verschiedene Symbole einschließt. Erarbeitet oder der Konjunktur verpflichtet, zwischen den Zeilen zu lesen oder klar ausgedrückt, verbindet die drei Standpunkte ein gemeinsamer Vektor: das Stilleben und die Facetten der Zeit. Von Greindl zu Segal oder Tapié, von den zur Pyramide aufgestapelten Jagdtrophäen zum Apfel als Symbol des Sündenfalls, ist die Zeit – die Momentaufnahme, die konzentrierte Zeit (der Augenblick) oder die ausgedehnte, entgrenzte Zeit (die Ewigkeit) – das symbolische „Sich“ des Stillebens in den Niederlanden.

Selbst die niederländische Bezeichnung „stilleven“ besitzt in Bezug auf die zeitlichen Zäsuren und Zensuren einen konnotativen Kern. Wie das schon A. Vorenkamp[20] bewiesen hat, kommt stilleven von „stillstaand leven“ und „stillegend leven“, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Verzeichnissen holländischer Sammlungen auftauchen und beide „das (lebendige) unbewegliche Modell“ meinten. In der Umgangssprache und in der Mentalität der Epoche wird „stilleven“ zum „Leben im Unbeweglichen“, zur reglosen Existenz. Die Zeit und ihre Facetten enthüllen die Hypostasen dieser Existenz. Hier sei auch angemerkt, dass die zeitliche Unschärfe eingebettet ist in den Gegensatz zwischen belebt und unbelebt, durch die Darstellung der Jagdtrophäe, die von Haustieren beschnuppert oder zerfleischt wird. Diese Darstellung entspricht der Ikonographie von Snyders, derzufolge das Gegensatzpaar Augenblick-Ewigkeit (auch aus der Bildhaftigkeit vom Typ Aertsen-Beuckelaer abgeleitet) anspielt auf die Dualität sakrale Zeit – profane Zeit oder darauf, dass die Zeit sententiös oder glorifizierend sein kann.

Aus einer solchen Perspektive kann die Symbolik vom Typ Aertsen-Beuckelaer[21] nicht *tale quale* angewendet werden auf die Ikonographie der beiden Gemälde aus den rumänischen Sammlungen. Der Hahn z. B., vor allem der aufgehängt dargestellte, weist in der Bildhaftigkeit von Snyders Vorfahren klare erotische Konnotationen auf, ja sie weisen sogar auf den eigentlichen Paarungsakt

[10] Ingvar Bergström, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century* (London/New York, 1956)
[11] Charles Sterling, *La nature morte. De l'Antiquité au XXe siècle* (Paris, 1985)
[12] Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle* (Sterrebeeck, 1983)
[13] Sam Segal, *A Prosperous Past: The Sumptuous Still-life in the Netherlands 1600-1700* (The Hague, 1988)
[14] Claus Grimm, *Stilleben – Die niederländischen und deutschen Meister* (Stuttgart/Zürich, 1988)
[15] Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit* (Köln, 1989)
[16] Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens* (München, 1998)
[17] Alain Tapié (ed.), *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle* (Caen, 1990)
[18] Reindert L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550* (Amsterdam/Philadelphia, 1994)
[19] Erika Gemar-Koeltzsch, *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert* (Lingen, 1995)
[20] A. Vorenkamp, *Bijdrage tot de geschiedenis van het hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw* (Leiden, 1933), p. 7-9
[21] Zur entsprechenden Symbolik in den Genreszenen mit Stilleben aus dem Werk von Aertsen und Beuckelaer siehe besonders die Studien zu Pieter Aertsen in dem Band Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 40 (1989) und jene zu Beuckelaer im Katalog der Ausstellung „Joachim Beuckelaer. Het Markt – en Keukenstuck in de Nederlanden 1550-1650“, Museum voor Schone Kunsten (Gent, 1986-1987)

www.brukenthalmuseum.ro

hin, wenn die „sprechende Gestik“ der Gestalten, die dabeistehen offensichtlich ist[22]. Allerdings kann dieser Vogel auf dem Bild in Bukarest nur ein Hinweis sein auf den Verrat des Petrus im semantischen Dialog mit der Unfähigkeit der Apostel, Christus in Emmaus zu erkennen. Auf dem Bild in Hermannstadt steht er lediglich – in bono – im Kontext der Mahlzeit und der Gerichte, die vorbereitet werden. Aus dieser Perspektive wird in dem Bild in Hermannstadt der Augenblick glorifiziert, der Moment der Zurschaustellung kulinarischen Besitzes, der zugleich hinweist auf die Verewigung, auf etwas Unveränderbares, imposant wie ein Wappen, das die Zeit überstehen wird. Ein Beweis dafür ist das Fehlen von Zeichen einer strafenden Zeit (teilweise verwelkte Pflanzen, das Stück Schweinefleisch oder Fisch in trivialen Darstellungen).

Aus diesem letzten Blickpunkt der Exegese setzt Snyders die Reihe der Porträts mit Bürgern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fort, wobei die Gestalten neben Tischen mit Essen dargestellt werden[23] von Künstlern wie Ambrosius Benson, Cornelis de Zeeuw, Maerten de Vos oder – das klarste Beispiel – Lucas van Valckenborch und Georg Flegel (das berühmte Gemälde „Doppelporträt eines alten Paares“, Nationalmuseum, Stockholm). Auf dem Bild in Hermannstadt steht nicht der Antwerpener Bürger im Vordergrund sondern seine Köchin. In den vorher erwähnten Jahren wurde der Bürger zum Adligen, so dass – in einer gastronomischen Darstellung – ein Bediensteter seines Hauses berufen ist, das neue Wappen vorzustellen und sein soziales Prestige zu legitimieren[24]. Für solche Darstellungen war der Bürger bereit, enorme Summen zu zahlen: aus der veröffentlichten Korrespondenz zwischen Jan Brughel d. Ä. und Ercole Bianchi, dem Sekretären des mailändischen Kardinals Federigo Borromeo (der den Aufenthalt von Snyders in Italien finanziert hat) geht hervor, dass Snyders für ein solches Bild hunderte Florin erhielt und er wurde mit Aufträgen dieser Art regelrecht überhäuft[25]. Diese Bilder wurden in den Verzeichnissen der Zeit als Festessen, („tafel feest“) bezeichnet[26].

Ikonographisch eröffnet die „Flämische Köchin“ aus Hermannstadt eine solche Reihe, in der das Festessen als Wappen des Auftraggebers inszeniert wird. Hier einige Beispiele: „Knabe in der Vorratskammer“, Museés Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, „Page in der Vorratskammer“, Wallace Collection, London, „Diener in der Vorratskammer“, Statens Museum For Kunst, Kopenhagen, „Obstkammer mit einer Frau“, Museo del Prado, Madrid, oder „Magd in der Vorratskammer“, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Indem er auf die biblische Szene im Hintergrund verzichtet, sowie auf die dick aufgetragenen Lebensmittel und die „sprechende Gestik“ mit trivialen Anspielungen, verkündet Snyders nicht bloß die Aufgabe einer veralteten manieristischen Formel sondern auch eine neue Facette der Bildhaftigkeit in den südlichen Niederlanden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Und die Begegnung und die Zusammenarbeit mit Peter Paul Rubens wird diesen Impuls vervollständigen: die Köchin von Snyders nimmt die rundliche Ceres aus den monumentalen mythologischen Kompositionen von Rubens vorweg.

Alexandru Lungu
alexandru.lungu@brukenthalmuseum.ro
Palatul Brukenthal
Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

[22] Siehe auch Sigrid und Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts* (Petersberg, 2005), pp. 216-226
[23] Siehe auch E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse Kunst van de zeventiende eeuw* (Haarlem, 1986), passim
[24] Zu diesem Thema siehe im allgemeinen Joseph Lammers, *Fasten und Genuss. Die angerichtete Tafel als Thema des Stillebens*, im Katalog der Ausstellung „Stilleben in Europa“ (Münster, Baden-Baden, 1980), p. 402-429 und Gerhard Langemeyer, *Das Stilleben als Attribut*, *op. cit.*, pp. 220-241 und insbesondere Susan Kosslow, *Frans Snyders, Peintre animalier et de natures mortes: 1579-1657* (Anvers, 1995), pp. 88-98
[25] Cf. Edith Greindl, *op. cit.*, p. 84
[26] Cf. J. Denucé, *De Antwerpsche Konstkamers, Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, (Anvers, 1932), p. 70
Der Autor dankt auch auf diesem Weg Frau Beatrice Ungar für die deutsche Fassung des vorliegenden Beitrags.

www.brukenthalmuseum.ro

BIBLIOGRAFIE

Bergström, Ingvar, Dutch still-life painting in the seventeenth century (London/New York, 1956)

De Jongh, Eddy, „Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th centuries", in *Simiolus*, 7, (1974)

_, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse Kunst van de zeventiende eeuw* (Haarlem, 1986)

Denucé, J., De Antwerpsche Konstkamers, Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen (Anvers, 1932)

Dittrich, Sigrid & Lothar, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts (Petersberg, 2005)

Ebert-Schifferer, Sybille, *Die Geschichte des Stillebens* (München, 1998)

Falkenburg, Reindert L., *The Fruit of Devotion: Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child. 1450-1550* (Amsterdam/Philadelphia, 1994)

Gemar-Koeltzsch, Erika, *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert* (Lingen, 1995)

Greindl, Edith, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle* (Sterrebeeck, 1983)

Grimm, Claus, Stilleben: Die niederländischen und deutschen Meister (Stuttgart/Zürich, 1988)

Kosslow, Susan, *Frans Snyders, Peintre animalier et de natures mortes: 1579-1657* (Anvers, 1995)

Lammers, Joseph, *Fasten und Genuss. Die angerichtete Tafel als Thema des Stillebens*, im Katalog der Ausstellung „Stilleben in Europa" (Münster, Baden-Baden, 1980)

Mai, Ekkehard, *Flämische Malerei von 1550-1650*, Bildhefte zur Sammlung I (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1987)

Robels, Hella, *Frans Snyders: Stilleben- und Tiermaler. 1579-1657* (München, 1989)

Schneider, Norbert, Stilleben: Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit (Köln, 1989)

Segal, Sam, A prosperous past: The sumptuous still-life in the Netherlands 1600-1700 (The Hague, 1988)

Sterling, Charles, La nature morte. De l'Antiquité au XXe siècle (Paris, 1985)

Sullivan, A. Scott, „Frans Snyders: Still Life with Fruit, Vegetables and dead Game", in *Bulletin of Detroit Institute of Arts,* 59,1 (1987)

Tapié, Alain (ed.), Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle (Caen, 1990)

Vorenkamp, A., Bijdrage tot de geschiedenis van het hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw (Leiden, 1933)

Wied, Alexander, Katalog der Ausstellung „Das Flämische Stilleben. 1550-1680" (Essen, 2002)

GASTRONOMIE ŞI SIMBOLICĂ

Articolul de față este o sintetică recitire semantică a imaginii tabloului intitulat ***Bucătăreasa flamandă,*** *atribuit lui Frans Snyders şi aflat în colecția Pinacotecii Brukenthal (inv. 773). Lucrarea e o variantă aproape fidelă a tabloului intitulat* ***Scenă de bucătărie*** *şi* ***Christos la Emmaus,*** *din colecția Muzeului Național de Artă al României din Bucureşti. Replica de la Sibiu este diferită – din unghi iconografic – de modelul ei prin două detalii: lipseşte, din fundal, scena biblică, în schimb în avantplan apare o pisică ce înşfacă păsările etalate pe masă. Detectând ascendentul unui* ***pattern*** *compozițional şi, mai ales, simbolic de tip Aertsen-Beuckelaer, istorici de artă precum E. Mai şi H. Robels (cel mai de seamă* ***connaiseur*** *european al operei snydersiene) au propus, perpetuând o radiografie iconologică statuată de E. de Jongh în 1974, o dublă lectură – şi* ***in bono*** *şi* ***in malo*** *– a tablourilor în discuție, cu trimitere esențialmente la* ***vita voluptuaria*** *(inclusiv la* ***vita erotica,*** *derivată din* ***voluptas carnis****).*

Autorul acestui articol observă însă că, atât la modelul de la Bucureşti, cât şi în varianta de la Sibiu lipsesc reperele (frecvente în iconografia de tip Aertsen-Beuckelaer sau în cea promovată de congenerii acestora din a doua jumătate a secolului XVI) care ar putea sugera o lectură ***in malo,*** *precum obiectualul trivial (epiderme grosiere, viscere de animale, tranşe de viețuitoare marine imitând sexul feminin, etc.) sau bucătărese anturate de bărbați care fac semicamuflate gesturi obscene. Renunțând la scena biblică din fundal (care la Aertsen şi Beuckelaer declanşa –* ***in bono*** *– lectura moralizatoare ce avertiza asupra semanticii –* ***in malo*** *– incumbată de primele planuri) şi la reperele iconografice înainte menționate, Snyders anunță nu*

www.brukenthalmuseum.ro

*doar abandonarea unei vetuste formule manieriste, ci şi o nouă faţetă a imaginarului din Ţările de Jos sudice în prima jumătate a veacului XVII : cea conexă mesei-festin („tafel feest" era aceasta designată la Anvers în inventarele epocii), a mesei prizate de **poorters**-i, bogaţii colecţionari anversezi, burghezi cu un statut tot mai nobil. Care îşi legitimau iconic noul blazon social şi prin atari configurări gastronomice, elocvente şi impozante nu atât prin dimensiunea fizică a aglomerărilor de merinde (formulă definitorie pentru mesele închipuite de Pieter Aertsen şi discipolul acestuia, Joachim Beuckelaer), cât mai ales prin noblețea alimentelor (vânatul ca motiv central al imaginii) şi a prezentării acestora (noua tipologie a bucătăreselor).*

ABBILDUNGEN / ILUSTRAŢII



Frans Snyders, *Bucătăreasa flamandă*, colecţia Pinacotecii Brukenthal (inv. 773)
Frans Snyders, *Die flämmische Köchin*, die Sammlung der Brukenthal-Pinakothek (Inv.-Nr. 773)

www.brukenthalmuseum.ro

PEISAJE DE JOACHIM FRANZ BEICH
ÎN COLECȚIA PINACOTECII BRUKENTHAL

Valentin MUREŞAN
Muzeul Național Brukenthal
Galeria de Artă Europeană

Keywords: *Joachim Franz Beich, Brukenthal Art Gallery, landscape, German painting, 17-18 centuries.*

Abstract: *The author starts by a short presentation of German and Austrian landscape painting in the 17th-18th centuries, then mentions several biographical data and characteristic features6 of Joachim Franz Beich's landscape painting. After having analyzed seven landscapes belonging to the Brukenthal Museum collection, the author concludes that the work "Landscape with Inn" does not belong to Beich, but probably to a painter from the circle of Anton Faistenberger (1663-1708).*

Sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea marchează momentul deplinei maturități a Barocului în pictura germană şi austriacă şi odată cu aceasta, consacrarea definitivă a peisajului ca gen aparte, desprins de scena religioasă, istorică sau mitologică, pe care le însoțea ca un cadru terestru firesc şi necesar, sau le completa fragmentar cu efecte de spațiu, lumină şi culoare, compoziționalinspirate de ideea lui Leonardo, care spunea că: *„... pictura trebuie văzută printr-o singură fereastră ..."*[1], idee ce s-a impus ca un canon pentru toată arta europeană timp de mai multe secole. Devenit de sine stătător (ca şi natura moartă sau scena de gen), peisajul baroc se apleacă asupra elementelor de redare fidelă a naturii, cărora le conferă însă efecte decorative. Această tendință accentuată a Barocului spre decorativ a contribuit în bună măsură la dezvoltarea peisajului ca gen aparte, fiindcă din cadru-decor pasiv, el tinde acum să ocupe întreaga scenă, să ia locul subiectului, întocmai cum în arhitectura barocă – s-a spus – fațada tinde să ia locul edificiului propriu-zis.[2] În reprezentarea peisageră, Natura se umple o atmosferă idilică sau antichizantă, dar prin includerea unor personaje care, uneori, desfăşurându-se în scene ample, pline de mişcare, concentrează atenția asupra lor, iar alteori, reduse la siluete-stafaj, au un modest rol în dinamizarea imaginii. Nu se poate vorbi de „peisaj pur", căci Natura este întotdeauna „anvelopa decorativă" a unei scene pe care o pune în valoare, ori o sufocă, dar nu o lasă în afara imaginii.[3] Astfel, bucurându-se de tot mai multă căutare din partea colecționarilor, peisajul este cu stăruință cultivat de numeroşi pictori care i se dedică pe deplin în diverse formule şi pe diferite teme.

În cadrul şcolii germane şi austriece, peisajul baroc se impune de asemenea la sfârşitul secolului

[1] Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, ed. de Tretie Paleolog, trad. de V.G. Paleolog, (Editura Meridiane, Bucureşti 1971), p. 59.

[2] „Barocul introduce în relația decor-funcție o proporție particulară care poate duce la o răsturnare a raporturilor obişnuite: în loc de a exprima structura, fațada se eliberează pentru a se consacra funcțiilor care-i sunt specifice; în loc să se consacre scoaterii în relief a adevărurilor organice, decorul începe să trăiască pentru el însuşi; nemailimitându-se să exprime în exterior legăturile intime ale edificiului, decorul tinde să devină din servitor sau tovarăş ce era, un stăpân suveran..." Jean Rousset, *Literatura Barocului în Franța: Circe şi păunul*, trad. de Constantin Teacă (Editura Univers, Bucureşti 1976), p.173.

[3] „Peisajul de fundal şi peisajul autonom nu sunt decât două moduri de manifestare ale *aceleiaşi* atitudini psihologice – caracteristică, credem, omului european: relativa lui incapacitate de a se comporta dinaintea naturii ca «ochi pur» şi – în consecință – de a percepe natura însăşi ca «natură pură», necontaminată de propria lui experiență istorică şi culturală." Andrei Pleşu, *Pitoresc şi melancolie: O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, (Editura Univers, Bucureşti 1980), p. 13.

www.brukenthalmuseum.ro

XVII şi mai ales în secolul XVIII, revendicându-se însă, nu din tradiția renascentistă germană, ci din Manierismul italian târziu şi debutând propriu-zis odată cu şcoala de la Frankenthal[4], unde intervin şi influențele flamande aduse de cercul lui Coninxloo şi apoi în Praga lui Rudolf al II-lea.[5] Acest eclectism al peisagisticii germane va persista, cu unele schimbări aduse de stiluri, curente şi mode, şi în secolul XVIII, când influențele vin dinspre clasicismul lui Poussin şi Lorrain, iar apoi din peisajul de atmosferă preromantică al lui Salvator Rosa.

Interesul pentru redarea Naturii devenise o preocupare permanentă a artistului baroc, datorită descoperirilor ştiințifice ale epocii, care atrag atenția asupra fenomenelor şi legilor Naturii, astfel încât s-a putut afirma că: „Naturalismul şi spațiul cosmic sunt principalii factori determinanți ai peisajului baroc."[6] Era acel naturalism pe care încă Michelangelo îl reproşa flamanzilor[7], acea fidelitate şi minuție a redării Naturii, pe care Bellori constatând-o la Caravaggio, o considera un realism excesiv.[8] Pe de altă parte, o viziune influențată de concepția mecanicistă a universului, îi va face pe unii artişti, (între care şi mulți peisagişti), să vadă Natura ca pe un loc comun pe care îl reprezentau cu fidelitate în serii de lucrări construite după un fel de rețetă, cu câteva efecte de lumină şi adăugarea câtorva elemente pitoreşti.[9] Sub influența concepțiilor religioase propagate de iezuiți, Natura pare că devine scena unui spectacol divin încântător, (adevărată metaforă a Grădinii Edenului), căpătând accente paradisiace, fiind privită ca operă a lui Dumnezeu lăsată în stăpânirea omului, creat „după chipul şi asemănarea Domnului Dumnezeului său" – cum sună enunțul catolic după „Geneza". În astfel de lucrări însă, peisajul e însoțit de scene religioase (sau mitologice), redate de obicei tot cu personaje-stafaj, surprinse în ipostaze idilice. În peisagistica germană şi austriacă aceste tendințe se manifestă cu intensitate, ca asimilări ale diverselor influențe: tendința „realist-topografică" vine dinspre Țările de Jos, iar cea „idilic-paradisiacă" porneşte dinspre Italia, (mai întâi ca un ecou al manierei lui Elsheimer), fiind apoi impusă cu autoritate de adepții clasicismului lui Poussin şi Lorrain, între care, pentru pictorii din spațiul german, Gaspard Dughet („Gaspard Poussin"), va fi modelul cel mai imitat, implantat de Anton Faistenberger (1663-1708) şi în peisagistica austriacă.[10]

Pictorul german Joachim Franz Beich este unul dintre cei mai cunoscuți şi apreciați artişti ai vremii sale, mai ales ca peisagist, fiind prin opera sa, o personalitate caracteristic barocă.

S-a născut în 1665 la Ravensburg şi a murit în 1748 la München, unde şi-a petrecut ultima parte a vieții. A fost mai întâi elevul tatălui său Daniel Beich, lucrând apoi pentru principele Maximilian Emanuel de Bavaria, care i-a comandat 11 scene ale bătăliilor din Ungaria, la care principele luase parte între 1683-88. Între anii 1702-1704, pictează peisaje inspirându-se din maniera olandezului Albert Meyering (1645-1714) pentru decorarea palatului Schleißheim, obținând astfel şi titlul de pictor de curte. Din 1704(5) până în 1715 se află în Italia, la Livorno şi pe urmă la Roma, unde are legături strânse cu alți pictori germani şi austrieci

[4] Götz Adriani, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, trad. de Ileana Raus, (Editura Mridiane, Bucureşti 1982), p.20 şi capitolul despre peisaj, p.p. 93-100.
[5] Yvonne Thiéry, *Le peisage flamand au XVII-e siècle*, (Editeur Elsevier, Paris-Bruxelles MCMLIII), p.12.
[6] John Rupert Martin, *Barocul*, trad. Ana Oțel Şurianu, (Editura Meridiane, Bucureşti 1982), p.13.
[7] „Când Michelangelo declară că pictura flamandă cu greu ar putea fi numită artă în adevăratul înțeles al cuvântului, unul din argumentele invocate este că flamanzii se ocupă cu copierea exactă a aspectelor exterioare ale pajiştilor, pădurilor, stofelor etc. şi că fac asta «fără rațiune sau artă». Ceea ce intenționează el însuşi să facă e rațional nu numai din pricină că se întemeiază pe anatomie, ci şi pentru că revendică perfecțiunea prin imitarea procedării divine de creare a lumii." Katharine Everett Gilbert & Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, trad. de Sorin Mărculescu, (Editura Meridiane, Bucureşti 1972), p.73.
[8] „Apoi se declara atât de supus modelului, încât nu-şi îngăduia de la sine nici o trăsătură de penel, zicând că nu este a sa ci a naturii. Disprețuind orice alt precept, considera că cea mai înaltă artă este să nu fii tributar artei. [...] Cu toate acestea îi lipseau multe din cele mai bune laturi ale picturii, fiindcă nu găseai la el nici invenție nici prestanță, nici desen sau vreo ştiință a picturii..." Giovanni Pietro Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor şi arhitecților moderni*, ed. O(ana) B(usuioceanu), trad. de Oana Busuioceanu, vol. I-II, (Editura Meridiane, Bucureşti 1975), vol. II, p. 261.
[9] „Către sfârşitul secolului al XVII-lea, redarea luminii în pictură, încetase de a mai fi un act de dragoste şi devenise un artificiu. [...] Nu exista nici acel sentiment subiacent al rolului important al naturii în viața de toate zilele, care făcea să se pună preț pe redarea fidelă a aparențelor naturale. [...] Nu e de mirare că, în aceste condiții peisagistica a devenit o simplă confecționare de tablouri potrivit unor formule şi redarea realității s-a mărginit la topografie." Kenneth Clark, *Arta peisajului*, trad. de Eugen Filotti, (Editura Meridiane, Bucureşti 1969), p. 39.
[10] „Apropierea de Italia, ca şi căile de comerț vechi de sute de ani au favorizat influența artei italiene. În special stilul lui Claude Lorrain, Poussin şi Salvator Rosa a influențat pregnant pe unii pictori sud-germani în arta peisajului." Rüdiger Klessmann, *Einleitung,* în: *Herzog Anton Ulrich-Museum Bruaunschweig: Deutsche Kunst des Barock*, (Limbach, Druck-und Verlagehaus, Braunschweig 1975), p. 12.

www.brukenthalmuseum.ro

contemporani lui: Johann Kupetzky (1666/7-1740), Christoph Ludwig Agricola (1667-1719), Georg Blendinger (1667-1741), iar în Neapole are contacte cu Francesco Solimena, lucrând şi alături de Samuel Hötzendorf (1694-1741?) La Neapole a devenit foarte cunoscut şi solicitat cu comenzi, iar colecționarii cumpără peisajele sale. În Galeria Scilla a familiei Ruffo di Calabria se găseau 14 peisaje de „Monsù Beich" iar în colecția principelui Avellino erau 8 peisaje ale lui[11]. Astăzi ele sunt greu de identificat, fiindcă se confundă cu peisajele elevului său Michele Pagano.[12] A făcut aici mai multe copii după pictori napolitani şi revenind în Germania în 1715, se căsătoreşte, continuând să lucreze, mai întâi la palatul Nymphenburg între 1718 şi 1723, unde execută numeroase vedute şi peisaje şi apoi din nou la palatul Schleißheim (1720-1725), aici pictând mai multe scene de luptă. Stabilit la München, devine un peisagist de succes, fiind considerat unul dintre importanții peisagişti ai epocii sale.[13]

Ca pictor de scene de luptă a fost influențat de maeştrii flamanzi şi olandezi, Wouwermann, Molenaer şi alții, care preluaseră tema de la italieni introducând-o într-un cadru natural mult amplificat, combinând-o astfel cu peisajul, dar şi cu scena de gen. Ca peisagist, Beich a fost receptiv şi la noutățile din pictura italiană, preluând tehnici şi efecte ale peisagisticii lui Poussin şi Lorrain.

Această oscilare între peisajul flamand-olandez şi cel italian clasicizant, apoi incipient romantic (Rosa), e caracteristică peisagiştilor germani şi austrieci ai Barocului şi e însuşită încă din timpul călătoriilor italiene ale acestora, căci în privința genului, flamanzii şi olandezii au o mare audiență în peninsulă. Găsim astfel de împrumuturi, asimilări şi combinări de influențe flamande-olandeze şi italiene, la Chisoph Agricola, Joserf Orient (1677-1747), Christian Hülfgott Brand (1695-1756), dar şi fiul său Johann Christian (1723-1795), apoi la Maximilian Josef Schinnagel (1694-1761) şi la încă mulți alții, cvasi-conemporani cu Beich.

Apariția peisajul realist semnează de obicei o laicizare a lumii, a societății dintr-o epocă anume, o scădere a gradului de spiritualitate / religiozitate, cu amplificarea gradului de măiestrie şi de perfecționare a mijloacelor de exprimare plastică şi poate, o scădere a imaginației (cel puțin a imaginativului), în favoarea observației ce se doreşte imitativă şi este mai mult sau mai puțin pasivă (în tot cazul mai puțin participativă), în favoarea unei arte reproductive şi vizuale nu simbolizant-spiritualizate. De aceea apare în Olanda de după războiul religios (nu numai de eliberare), cu spaniolii şi apare în Germania obosită de războaiele religioase iscate de Reformă şi după nu mult timp, de Războiul de 30 de ani. Aparent bisericile se impun după aceste războaie, dar în fapt lumea europeană e pe cale de a se laiciza în ansamblu, tocmai prin adâncirea dihotomiei enunțate încă de către aristotelicianul Pietro Pomponazzi (1462-1525), cel mai important reprezentant al Şcolii din Padova, care afirmase că ştiința se întemeiază pe inteligență, iar aceasta are legi inflexibile şi se ocupă de cercetarea realității, pe când credința, bazându-se pe voință şi afectivitate şi ocupându-se de suflet, poate admite ceea ce pentru ştiință ar fi de neconceput, stabilind astfel independența ştiinței (şi filosofiei) față de religie, stabilind în acelaşi timp şi domeniile diferite în care ele îşi desfăşoară acțiunile[14].

[11] Heidi Bürklin, Franz Joachim Beich (1665-1748). *Ein Landschafts-und Schlachtenmaler an Hofe Max Emanuels* : *Inaugural – Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig – Maximilians – Universität zu München vorgelegt von Heidi Bürklin aus Wachenheim/ Pfalz*, (Disertationsdruck – SCHÖN – München, 1972), p. 14.

[12] *Ibidem*, p.15

[13] Date despre Joachim Franz Beich, în: G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 3. Auflage, Band I-XXXV Schwarzenberg & Schumann (Verlag), Leipzig, 1835-1852, Band I, p. 382-383 ; H. Janitscheck, *Geschichte der deutschen Malerei*, (G.Grote`sche Verlangsbuchhandlung, Berlin 1890), p. 577 ; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Herasgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band I-XXXVII, (Verlag von E.A.Seemann, Leipzig (1907-1950), vol. III (1909), p.207-208 ; Max Osborn, *Die Kunst des Rokoko*, în: *Propyläen-Kunstgeschichte*, Dritte Auflage, Band I-XVI, (Propyläen-Verlag Berlin (1923-1931), vol. XIII (1929) p.4 ; Max Goering, *Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts*, (Genius Verlag, Berlin 1940), p. 10 ; Ursula Erichsen-Firle & Horst Vey, *Katalog der deutschen Gemälde von 1550 bis1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln*, (Kölnische Verlagsdruckerei GmbH, Köln 1973), p.20 ; Götz Adriani, *op. cit.*, p.164; Joachim Jacoby & Anette Michels, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: Die deutschen Gemälde des 17. und 18.Jahrhunderts, sowie die englischen und skandinavischen Werke*, (Th. Schäfer Druckerei GmbH Braunschweig 1989), p.28 ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteur, dessinateurs, et graveurs*, Nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jaques Busse, vol. I-XIV (Librairie Gründ, Paris 1999), vol. 2 (1999), p.27.

[14] P.P.Negulescu, *Filosofia Renaşterii,* ed. de Valeriu Râpeanu, (Editura Eminescu, Bucureşti 1968), II, p.p. 253-266.

www.brukenthalmuseum.ro

Succesul acestor peisaje tot mai laice, ca şi al tablourilor flamande şi olandeze, avea ca motiv gustul comanditarului /colecționarului burghez, dar şi faptul că: „realismul artei din Țările de Jos satisfăcea o societate care înțelegea să scuture jugul superstiției, spre a nu spune al preoților şi nu mai voia să regăsească pe pereții proprii, temele religioase pe care le vedea la mesă pe pereții bisericii."[15] O altă manieră de abordare a peisajului, agreată în cercurile aristocratice, era aceea a scenei idilice şi pardisiace, impregnată de maniera Poussin-Lorrain, apoi de cea a lui Rosa. În mod firesc, pictorii peisagişti au învățat să țină cont de gustul comanditarilor, aşa cum se poate constata şi în cadrul peisagisticii lui Joachim Franz Beich, acesta petrecând multă vreme în Italia şi activând apoi în sudul Germaniei. Rămâne o excepție doar faptul că el adoptă maniera lui Salvator Rosa mai ales în scena de luptă şi mult mai puțin în peisaj. Interesant în privința sa, este şi faptul că în redarea naturii din peisajele sale, pare a se inspira uneori din formule ce țineau mai degrabă de maniera renascentistă italiană târzie, (în care peisajul e dominat de o atmosferă în care răzbat ecouri ale stării de spirit a artistului), decât de enunțurile spectaculoase şi dinamice baroce. Este (în parte), cazul unui peisaj al lui Beich din colecția de pictură germană şi austriacă a Pinacotecii Brukenthal: *Peisaj stâncos*[16] (fig. 1), în care cerul în amurg accentuează nota gravă a naturii, iar redarea în dominantă cromatică de brun, alături de compoziția uşor asimetrică, contribuie la realizarea atmosferei apăsătoare, vag misterioase a ansamblului lucrării, amintind cumva de melancolia peisajelor de fundal din operele lui Giorgione şi Tiziano. Arhitecturile în ruină, castele şi cetăți, grupul de oameni şi vite, care abia se zăresc în dreapta copleşite de natura din jur, dar şi redarea reliefului stâncos din fundal, amplifică de asemenea nota dezolantă a ansamblului peisagistic, având parcă ceva din stilul practicat de Anton Faistenberger, dar fără luminile şi seninul poussinist ale tablourilor acestuia. Pandantă a acestui tablou, lucrarea intitulată: *Peisaj stâncos cu cascadă*[17] (fig. 2), are o cromatică mai bogată, iar concentrarea compoziției prin reducerea perspectivei spre fundal, oferă prilejul unor detalieri de stafaje ce contribuie la dinamica mai agitată şi spectaculoasă a ansamblului peisajului, prin gestica personajelor şi prin raportul de proporții dintre acestea şi elementele naturale, stâncile şi copacii apar mai impunătoare, iar în ansamblu lucrarea e mai luminoasă.

Cele două peisaje de dimensiuni identice şi compoziții asemănătoare, au fost achiziționat de Samuel von Brukenthal şi par să dateze din anii italieni ai tinereții lui Beich, având (mai cu seamă primul) o „recuzită" peisageră specific „italiană", cu ruine, turnuri şi donjoane în fundal. De altfel, un „Peisaj stâncos cu cascadă" al lui Beich pictat în apropiere de Tivoli, se află şi azi la Viena,[18] deci tema poate fi considerată recurentă în lucrările sale.

Peisajele de la Muzeul Brukenthal au fost atribuite inițial lui Anton Faistenberger (probabil datorită elementelor de inspirație clasicistă ale peisajului cu cascadă), astfel fiind înscrise în primul catalog al colecției (catalogul manuscris de pe la 1800), abia după aceea lucrările au fost considerate ale lui Beich, rămânând cu această paternitate până azi.[19] Un studiu atent al facturii, al efectelor de lumină (mai cu seamă din primul peisaj), redarea detaliilor şi a personajelor de prim-plan, dar mai ales compararea lor cu alte lucrări ale peisagistului din Tirol, infirmă ipoteza Faistenberger. Puse însă alături de alte lucrări ale lui Beich (de la Anton Ulrich-Museum din Braunschweig, bunăoară[20]), cele două tablouri îşi găsesc repede asemănări edificatoare confirmând apartenența la opera lui.

O lucrare în care pictorul se apropie vădit de maniera lui Claude Lorrain la redarea naturii, este: *Peisaj cu cârciumă*(*han*)[21] (fig. 3). Aici cerul cu nori în lumină matinală, tufele şi frunzişul copacilor,

[15] Pierre Descargues, *Le Musée de l'Ermitage*, Éditions Aimeri Somogy, Paris 1961, p. 21.
[16] *Peisaj stâncos*, (ulei pe pânză 91x76 cm.), nesemnat, nedatat, nr. inv. 54 ; M. Csaki, *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt : Führer durch die Gemäldegalerie*, (Selbstverlag des Museums, Hermannstadt 1909), nr. cat. 54.
[17] *Peisaj stâncos cu cascadă*, (ulei pe pânză 91x76 cm.), nesemnat, nedatat, nr. inv. 55 ; M.Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 55.
[18] Heidi Bürklin, *op. cit.*, p.11.
[19] Aceste două tablouri de Beich au mai fost comentate de autorul acestor rânduri; vezi: Valentin Mureşan, *Barocul în pictura germană şi austriacă din secolele XVII-XVIII*: (*Colecția Muzeului Brukenthal*), Editura Techno-Media, Sibiu 2006, p. 130.
[20] Joachim Jacoby & Anette Michels, *op. cit.*, p.p. 28-29.
[21] *Peisaj cu cârciumă*(*han*), (ulei pe pânză 40 x 56 cm.), nesemnat, nedatat, nr. inv. 56 ; M.Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 56.

www.brukenthalmuseum.ro

pârâul ce inițiază în centru-dreapta o linie de fugă perspectivală, compun un peisaj cu raioane de umbră şi lumină desfăşurate paralel şi alternând spre adâncime, după schema compoziţională a lui Lorrain, perfect aplicată: Stânga întunecată, flancată de un copac, prim-planul cu jocuri de umbră, apoi planul luminat al grupului mai mare de personaje de pe mal, urmat de planul intermediar format din grupul de copaci din mijloc, care îşi proiectează coroanele pe cerul luminos şi leagă stânga compoziției de dreapta, dominată de depărtările luminoase ale fundalului.[22] Peisagistul combină această imagine de natură cu o sugestie de scenă de gen, unde apar mai multe personaje şi animale domestice, care sunt realizate mai atent, într-o cromatică mai diversă, dinamizând astfel compoziția. Tabloul are multe elemente care îl diferențiază de alte opere ale lui Beich, totuşi în catalogul Pinacotecii, editat de Ludwig Neugeboren în 1844[23], primul catalog în care lucrarea apare menționată, deşi e încadrată în şcoala olandeză, ca autor este considerat tot Beich.[24] Nefiind o achiziție a baronului Brukenthal (de vreme ce nu e înscrisă în catalogul manuscris), lucrarea a intrat în cadrul şcolii germane în catalogul din 1893 şi aici tot ca aparținând lui Beich, apoi Michael Csaki, în catalogul său din 1901, păstrează aceeaşi atribuie. Datele tehnico-artistice ale acestui peisaj ne par însă a îndreptăți includerea în cadrul şcolii germane şi austriece, dar mai degrabă între lucrările unui pictor (rămas nouă necunoscut, deocamdată), din anturajul, şi lucrând în maniera, lui Faistenberger.

Stânci, castele, cetăți şi temple în ruină pe care le găsim în peisajele baroc, pe lângă monumentalitatea ce o conferă acestora, sugerează simbolic şi vremelnicia, inexorabila trecere a timpului. Lumina de asemenea, pe lângă că evidențiază cromatica, desfăşoară efecte şi jocuri de umbră şi strălucire, animă cerul cu fuioare de nori în multiple forme şi nuanțe cromatice, vrea şi să trimită cu gândul la lumina divină, la cea a revelației, pe care le găsim în lucrările cu temă religioasă. Iar în tabloul cu temă mitologică, în peisajele antichizante cu atmosferă „arcadiană" cu muze, satiri, nimfe şi nereide („Et in Arcadia ego!"), lumina devine principala sursă de creare a atmosferei idilice şi paradisiace. Rolul lui Poussin şi mai ales al lui Lorrain, în impunerea acestui tip de peisaj e unanim recunoscut, iar influența asupra epocii este deja o permanență în peisagistica europeană de la sfârşitului de secol XVII şi început de XVIII, repede apărând şi la germani şi austrieci.[25] Ca şi la alți pictori confrați, la Beich unele peisaje respiră calmul şi echilibrul din operele lui Poussin şi Lorrain, precum şi o notă contemplativă, alături de cea pitorească şi decorativă. Câteodată el recurge totuşi la artificii, ca în cazul altor două peisaje pandante: *Peisaj de munte cu castel*[26] (fig. 4) şi *Peisaj de munte cu cascade*[27] (fig. 5), aflate în colecția Galeriei Brukenthal. Aici Beich, având în vedere suprafața mai redusă a lucrărilor, concentrează micile scene de gen cu stafaje într-un prim-plan dominant de umbre, reducând desfăşurarea spațială prin obturarea perspectivei, cu stânci abrupte, ca în peisajul cu castel, sau prin profilarea unor copaci uriaşi, ca în cel cu cascade. Procedând astfel, pictorul accentuează monumentalitatea reliefului, restrânge registrul superior, în care totuşi compune atent efecte à la Lorrain, cu nori colorați pe cerul în lumină auriu-purpurie de amurg. Peisajele provin din Colecția Brukenthal şi sunt specifice creației târzii a lui Beich. Această compunere diferită a peisajelor, în care restrângerea adâncimii perspectivei, nu evidențiază totuşi prim-planul cu personaje, fiindcă acestea rămân minuscule şi copleşite de masivitatea stâncilor din jur, o regăsim şi în tablourile: *Peisaj stâncos cu pescari* [28] (fig. 6) şi *Cascadă în peisaj stâncos* [29] (fig. 7), şi ele reduse ca dimensiuni şi cu reprezentări montane monumentale, dar în care stafajele mai mult tulbură decât completează (cromatic şi formal),

[22] *Cf.* Keneth Clark, *op. cit.*, p. 67.
[23] *Cf.* Gudrun-Liane Ittu, *Muzeul Brukenthal de la constituirea colecțiilor până în zilele noastre*, ed. de Forumul Democrat al Germanilor din România, colecția Convergențe transilvane, 9, (Honterus, Sibiu 2002), (Anexa 4), p.99.
[24] *Die Gemälde-Galerie des freiherrlichen v. Brukenthalischen Museums in Hermannstadt*, Hermannstadt, 1844, nr. cat. 360, n. Sch. (niederländische Schule), p. 90.
[25] „Pictorii din Germania se revendică în special de la interpretările peisagistice schițate la Roma de ClaudeLorrain şi Poussin. Urmărindu-le regulile, apare o diferență clară între peisajele cu perspective largi şi personaje eroice ale lui Poussin şi acele scene dominate de copaci şi inundate de lumină descoperite de Claude. Ambele variante erau atractive deoarece corespundeau gustului epocii pentru decorativitate, fiind elaborate aproape exclusiv sub acest aspect lipsit de probleme deosebite." (Götz Adriani, *op. cit.*, pp.94-95).
[26] *Peisaj de munte cu castel* (ulei pe pânză 35,5 x 46 cm.), nr. inv. 57 ; M.Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 57.
[27] *Peisaj de munte cu cascade* (ulei pe pânză 35,5 x 46 cm.), nr. inv. 58 ; M.Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 58.
[28] *Peisaj stâncos cu pescari* (ulei pe pânză 34 x 24 cm.), nr. inv. 59 ; M.Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 59.
[29] *Cascadă în peisaj stâncos* (ulei pe pânză 34 x 24 cm.), nr. inv. 60 ; M.Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 60.

www.brukenthalmuseum.ro

construcția şi armonia peisajului. Beich pare că a renunțat la efectele idilice preluate de la Lorrain (utilizate doar la redarea cerului), evoluând spre un peisaj mai apropiat de cadrul natural al Bavariei, în care munții abrupți iau locul peisajului de câmpie de „tip italian" (din Campagna), cu ruine romane şi atmosferă paradisiacă. Achiziționate după moartea baronului Brukenthal (1803), şi aceste două peisaje sunt specifice perioadei târzii a creației pictorului german.

Joachim Franz Beich a fost un peisagist reprezentativ pentru gustul epocii, având succes cu lucrările sale până la sfârşitul lungii sale vieți de 83 de ani. Succesul său în Italia şi Germania s-a datorat tocmi gustului baroc al contemporanilor săi, caracterizând reprezentările sale peisagere, deosebit de apreciate. Despre acestea, un contemporan, cunoscător al vieții artistice din epocă, Christian Ludwig von Haghedorn (1713-1780), afirma: „Ses sites sont toujours pittoresques, toujours piquants. Chaque touche est hardie et placée d'une main de Maître..."[30]

Studiind tablourile lui Beich din colecția Muzeului Brukenthal şi integrându-le în peisagistica germană de la conjuncția celor două veacuri, comparându-le lucrările altor pictori germani şi austrieci din acea vreme, putem subscrie la părerea unanim acceptată, că el rămâne un maestru, azi mai puțin apreciat, dar reprezentativ pentru peisagistica Barocului german şi austriac.

Valentin Mureşan
muresanvalentinlucian@yahoo.co.uk
Palatul Brukenthal
Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Adriani, Götz, *Pictura germană în secolul al XVII-lea* (Bucureşti, Editura Meridiane, 1982).

Bellori, Giovanni Pietro, *Viețile pictorilor, sculptorilor şi arhitecților moderni* (Bucureşti, Editura Meridiane, 1975).

Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteur, dessinateurs, et graveurs*, vol I-14, (Paris, Librairie Gründ, 1999).

Bürklin, Heidi, Franz Joachim Beich (1665-1748). *Ein Landschafts-und Schlachtenmaler an Hofe Max Emanuels*: *Inaugural – Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig – Maximilians – Universität zu München vorgelegt von Heidi Bürklin aus Wachenheim/ Pfalz*, (München, Disertationsdruck – SCHÖN, 1972).

Clark, Kenneth, *Arta peisajului*, trad. de Eugen Filotti, (Bucureşti, Editura Meridiane, 1969).

Csaki, M., *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt*: *Führer durch die Gemäldegalerie*, (Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1909).

_, *Die Gemälde-Galerie des freiherrlichen v. Brukenthalischen Museums in Hermannstadt*, (Hermannstadt, 1844).

Descargues, Pierre, *Le Musée de l'Ermitage*, (Paris, Éditions Aimeri Somogy, 1961).

Erichsen-Firle & Vey, Ursula Erichsen-Firle & Horst Vey, *Katalog der deutschen Gemälde von 1550 bis1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln,* (Köln, Kölnische Verlagsdruckerei GmbH, 1973).

Gilbert & Kuhn, Katharine Everett Gilbert & Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, (Bucureşti, Editura Meridiane, 1972).

Goering, Max, *Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts*, (Berlin, Genius Verlag, 1940).

Ittu, Gudrun-Liane, *Muzeul Brukenthal de la constituirea colecțiilor până în zilele noastre*, ed. de: Forumul Democrat al Germanilor din România, colecția: Convergențe transilvane, 9, (Sibiu, Honterus, 2002).

Jacoby Joachim & Michels Anette, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*: *Die deutschen Gemälde des 17. und 18.Jahrhundert*, *sowie die englischen und skandinavischen Werke*, (Braunschweig, Th. Schäfer Druckerei GmbH, 1989).

Janitscheck, H., *Geschichte der deutschen Malerei*, (Berlin, G.Grote`sche Verlangsbuchhandlung, 1890).

Klessmann, Rüdiger, „Einleitung" în *Herzog Anton Ulrich-Museum Bruaunschweig*: *Deutsche Kunst des Barock*, (Braunschweig, Limbach, Druck -und Verlagehaus, 1975).

[30]Christian Ludwig von Haghedorn, *Lettre à un amateur de la Peinture*, Dresden 1755, p.232, *apud*: Heidi Bürklin, *op. cit*, p. 21.

www.brukenthalmuseum.ro

Leonardo, da Vinci, *Tratat despre pictură*, (Bucureşti, Editura Meridiane, 1971).

Martin, John Rupert, *Barocul*, (Bucureşti, Editura Meridiane, 1982).

Mureşan, Valentin, *Barocul în pictura germană şi austriacă din secolele XVII-XVIII* (Sibiu 2006).

Nagler, G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 3.Auflage, Band 1-35, (Leipzig, Schwarzenberg & Schumann (Verlag), 1835-1852).

Negulescu, P.P., *Filosofia Renaşterii*, (Bucureşti, Editura Eminescu, 1968).

Osborn, Max, „Die Kunst des Rokoko" în: *Propyläen-Kunstgeschichte*, Dritte Auflage, Band 1-16, (Berlin, Propyläen-Verlag, 1923-1931).

Pleşu, Andrei, *Pitoresc şi melancolie*: *O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, (Bucureşti, Editura Univers, 1980).

Rousset, Jean, *Literatura Barocului în Franța*: *Circe şi păunul*, trad de Constantin Teacă (Bucureşti, Editura Univers, 1976).

Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Herausgegeben von Ulrich Thieme & Felix Becker, Band 1-37 (Leipzig, Verlag von E.A.Seemann, 1907-1950).

Thiéry, Yvonne, *Le peisage flamand au XVII-e siècle* (Paris-Bruxelles, Editeur Elsevier, MCMLIII).

LANDSCHAFTEN VON JOACHIM FRANZ BEICH IN DER BRUKENTHALSCHEN GEMÄLDESAMMLUNG

Die Studie beginnt mit einer kurzen Vorstellung der deutschen und österreichischen Landschaftsmalerei im 17.-18. Jahrhundert, die sich unter dem Einfluß der flämischen und der niederländischen Malschulen befand, aber auch italienische Einflüsse assimiliert hatte, vor allem aus dem Werk von Poussin und Claude Lorrain. Der Autor notiert anschließend einige biographische Daten von Beich (Ravensburg 1665 – München 1748) und erwähnt einige Wesenzüge seines Werkes als Landschaftsmaler. Bei der Präsentation der sieben Landschaften von Beich aus der Brukenthalschen Gemäldesammlung weist der Autor darauf hin, daß nur sechs davon die Wesenszüge des Werkes des deutschen Landschaftsmalers aufweisen. Das siebente, „Landschaft mit Wirtshaus" (Inv.Nr. 56) dürfte einem Maler aus dem Umkreis des österreichischen Malers Anton Faistenberger zugeeignet werden.

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ABBILDUNGEN



1) Peisaj stâncos / Gebirgslandschaft

www.brukenthalmuseum.ro



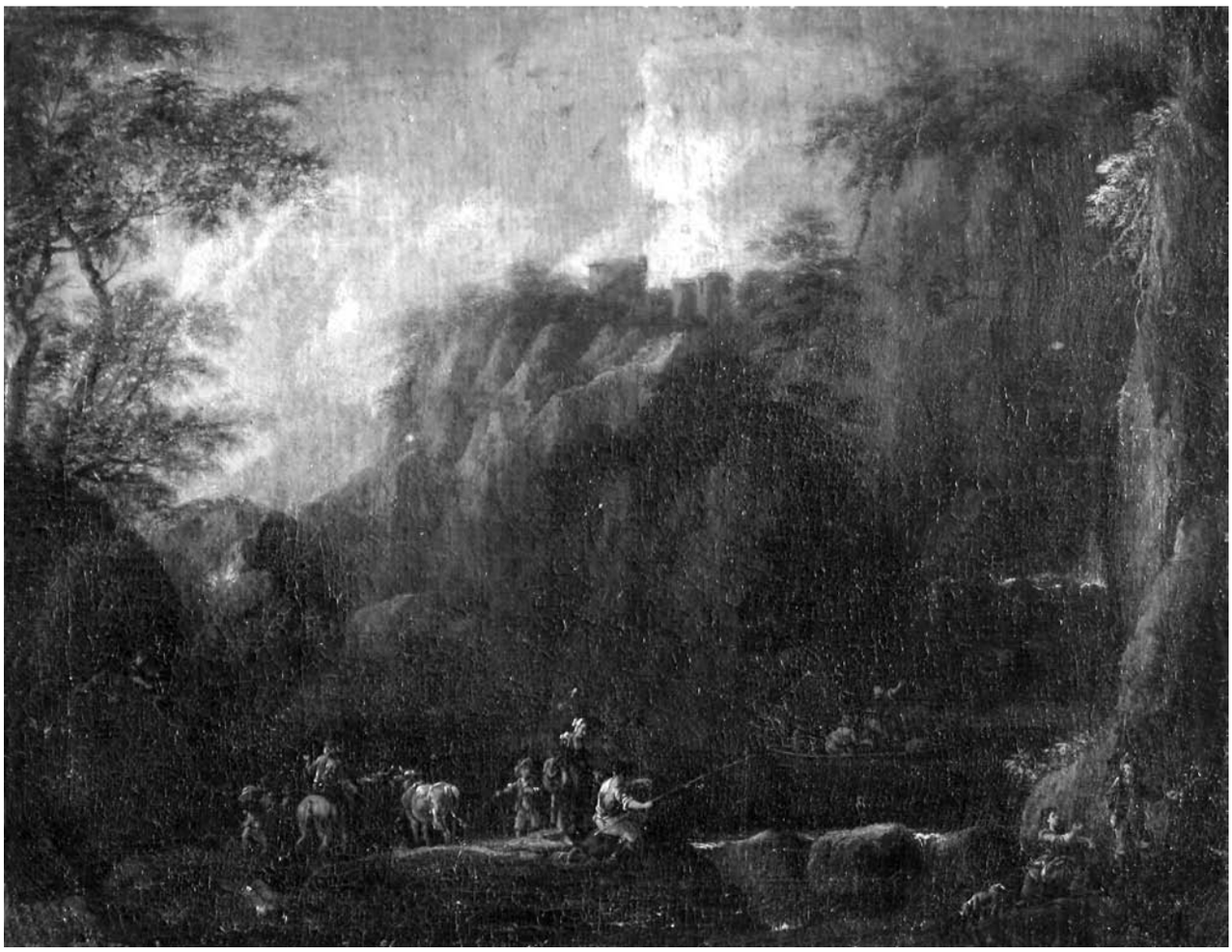
2) Peisaj stâncos cu cascadă / Gebirgslandschaft mit Wasserfall

www.brukenthalmuseum.ro



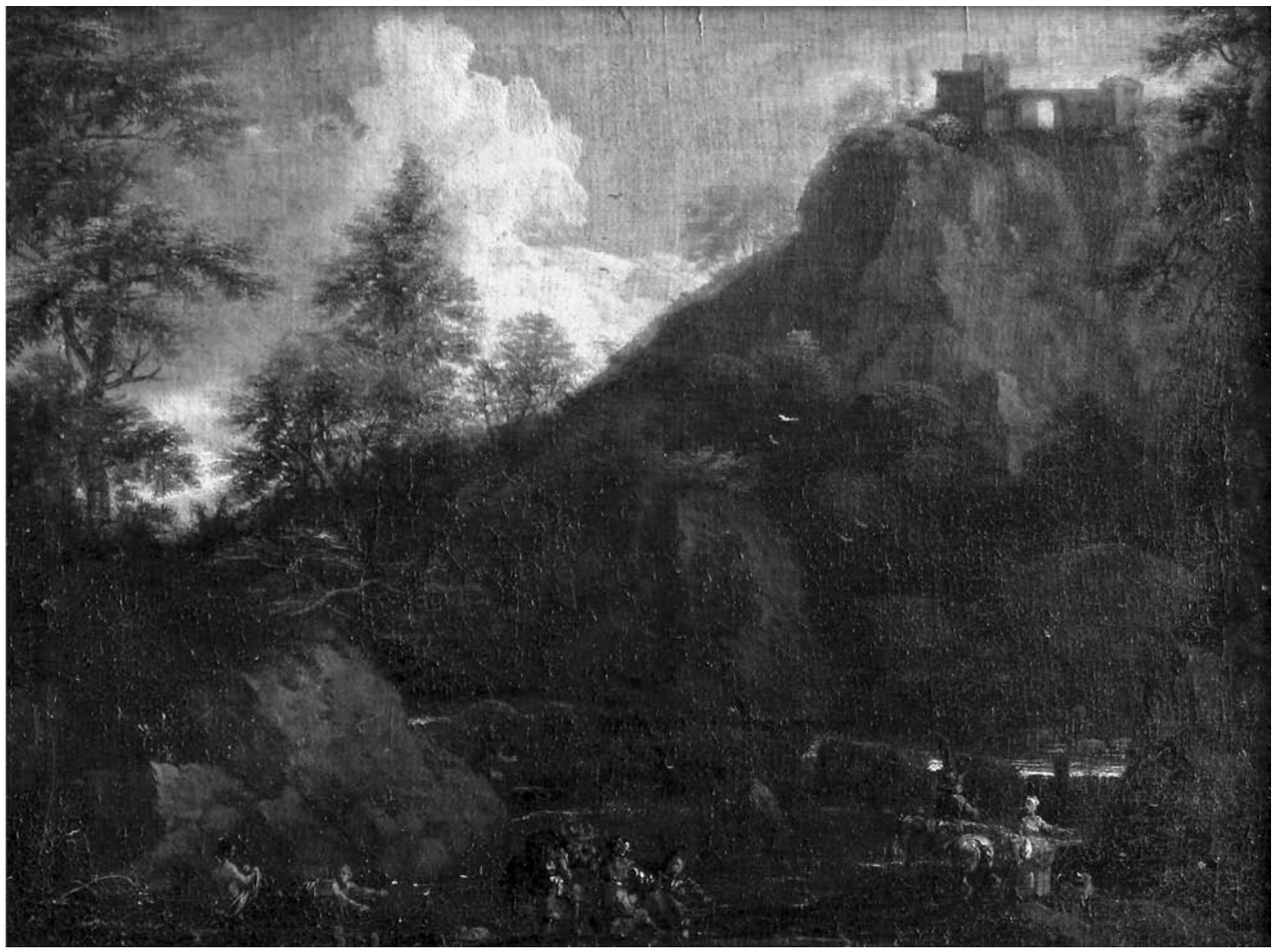
3) Peisaj cu cârciumă (han) / Landchaft mit Wirtshaus

www.brukenthalmuseum.ro



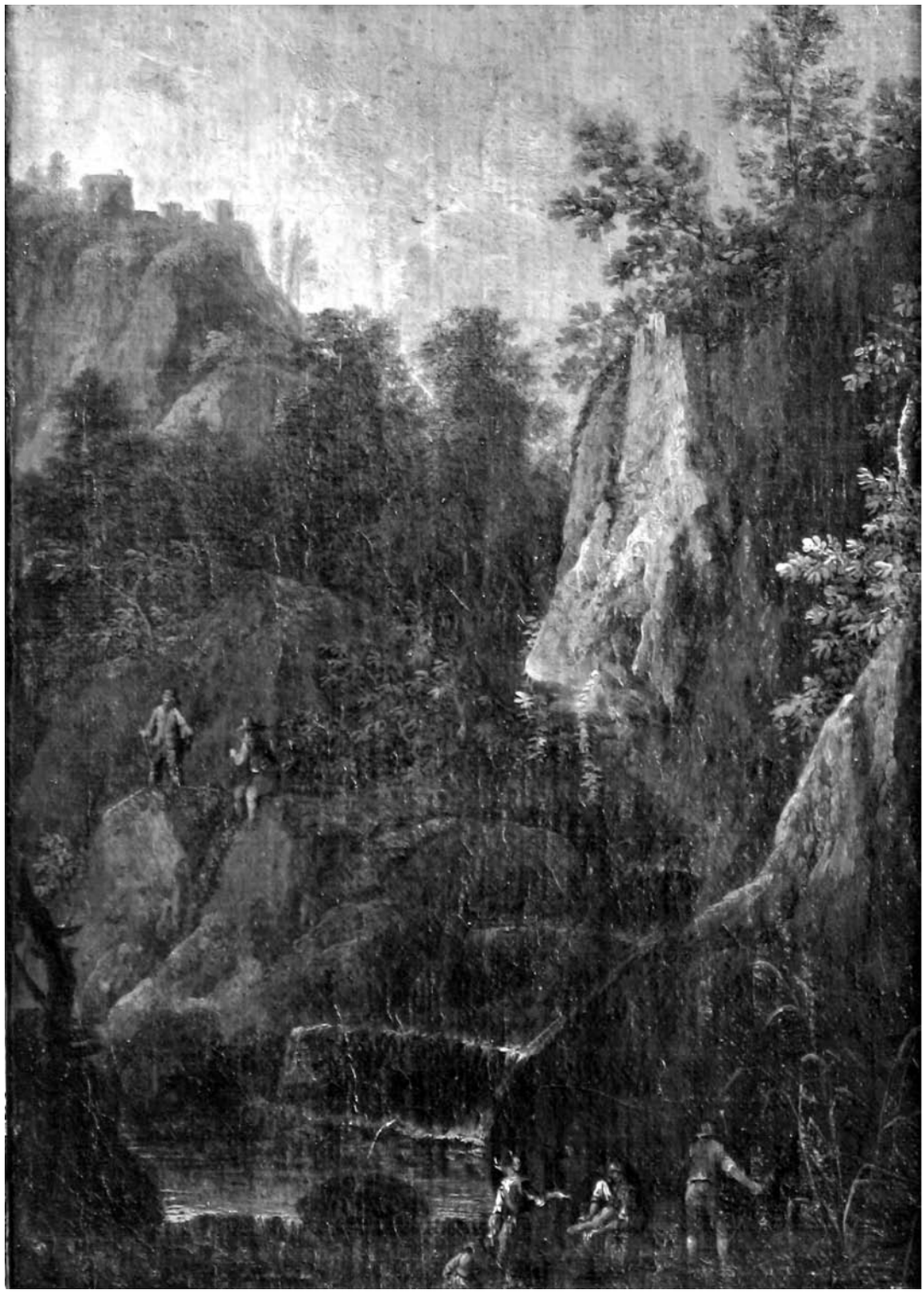
4) Peisaj de munte cu castel / Gebirgslandschaft mit dem Bergschloss

www.brukenthalmuseum.ro



5) Peisaj de munte cu cascade / Gebirgslandschaft mit Wasserfällen

www.brukenthalmuseum.ro



6) Peisaj stâncos cu pescari / Felsenlandschaft mit Fischern

www.brukenthalmuseum.ro



7) Cascadă în peisaj stâncos / Felsenlandschaft mit Wasserfall

www.brukenthalmuseum.ro

THE BRUKENTHAL EUROPEAN ART GALLERY:
RELIGIOUS THEMATIC IN THE ITALIAN SCHOOL OF PAINTING

Dana Roxana HRIB
Muzeul Național Brukenthal
Galeria de Artă Europeană

Keywords: *Italian school, Brukenthal Collection of Painting, religious thematic*

Abstract: *Although comprising a large range of subjects, the Italian school of the Brukenthal Collection of Painting illustrates an emphasis on the religious thematic. Beside this fact, the issue of the works labelled in unspecified terms or mistakenly labelled (as representing a specific subject) remains still opened.*

Sacred art comprises a specific type of imagery intended to uplift the mind to the spiritual. In its beginnings, as still promoted by the Eastern Orthodox view, sacred art produced objects to be venerated not for what they are but for what they represent; in the Roman-Catholic opinion, such venerated objects are more properly called *sacramentals*.

The Protestant Reformation in Europe, during the 16th century, diverged drastically from the Southern European tradition and the Humanist art produced during the High Renaissance. The amount of religious art produced in Protestant countries was greatly reduced, leading to the diversion of artistic effort into secular forms of art like landscape painting, portrait painting and genre painting.

The Catholic Church viewed Protestantism and its iconoclasm as a threat to the institutional essence of the Church and gathered the Council of Trent[1] in order to institute some of their own reforms. It was considered that much of the religious art in Catholic countries (especially Italy) had lost its focus on the religious subject matter, granting an exaggerate emphasis on decorative qualities. The decrees of the Council of Trent stipulated that the sacred art was to provide an accurate presentation of the biblical narrative or saint's life and that it was to encourage piety[2].

When analysing the results of the reforms (instituted during the Counter-Reformation) done in the Catholic art domain, it can be seen how greatly Catholic religious art differed from the Protestant one. Protestants largely removed religion from the public art and Protestant societies moved towards a more secular artistic style. The Catholic Church, during and after the Counter-Reformation, continued to promote art with *sacred* or religious content, glorifying God and Catholic traditions, sacraments and saints included.

As time went by, the art of the epoch was dominated by the pre-eminence of experience and the exploration of the possibilities of perspective and proportions, rather than the identification of a set of independent and specific aesthetic values. Given that each artistic medium developed under the constraints imposed by geography, history and religion, the sharing of the results of these explorations was not without a certain importance. The tradition of young painters and sculptors, undertaking voyages of documentation at the end of their apprenticeship, gave rise to a mobility that characterized European artists right up to the end of the 18th century. The import and export of works of art provided an excellent avenue for the circulation of information, documentation and for the assimilation of innovations, as well as the most recent artistic trends. Flemish works of art were eagerly sought in Venice, Urbino and Naples.

[1] The council came together periodically between 1545 and 1563.
[2] Beresford James Kidd, *Documents Illustrative of the History of the Church*, 3 vol. (Londra, N.Y., Society for promoting Christian Knowledge, Macmillian, 1941), II.

www.brukenthalmuseum.ro

Tuscan branch offices in the Low Countries did pioneering work in introducing Italian art. The active relationship between Flemish and Italian artists was not singular; the stylistic influence exercised by the art of the Low Countries upon Germanic lands being another example. Apprenticeship under the direct guidance of a Flemish master became a prerequisite in the artistic training of any German artist setting out in his carrier.

All these differences and similitudes are to be observed in the structure of the Gallery of European Painting, sheltered by the National Brukenthal Museum in Sibiu, Romania, as it reflects its original nucleus: the collection of European painting mostly put together by Baron Samuel von Brukenthal between 1759 and 1774.

Comprising a large range of subjects, the Italian school of painting illustrates an emphasis on the religious thematic, in comparison with the Flemish and Dutch school, as well as with the German one.

1. OLD TESTAMENT SUBJECTS

The religious narrative picture has been considered to be both a window onto terrestrial and celestial world, telling the story of a synergic work between the divine power and humans: believers or non-believers. The moralizing key resides in the emotional and physical relationships developed by the figures depicted, persuading the viewer to identify with the situation, suggesting an appropriate conduct in the similar cases of hers or his everyday life.

The story could be about courage, as it is the case of Judith[3], of Esther[4] and David[5], who had long been regarded as heroic persons:

- Anonymous Master, *Judith with the Head of Holophernes* (oil/canvas, 54 x 65 cm), inv. 628
- Anonymous Master (after Cristofano Allori)[6], *Judith with the Head of Holophernes* (oil/alloy of copper and zinc,14,5 x 11,5 cm), inv. 15
- Luca Giordano (1632 – 1705)[7] workshop, *Esther and Ahasuerus* (oil/copper, 66 x 82 cm), inv. 2558
- Johann Carl Loth also called Carlotto (1632 - 1698)[8], *David with the Head of Goliath* (oil/canvas, 100 x 80 cm), inv. 604

The story could be about love and purity of thoughts, as the one of Susannah[9]:

- Anonymous Master[10] (17th century Lombard school), *Susannah and the Elders* (oil/canvas, 77 x 98 cm), inv. 939

It could depict a telling about sacrifice, as the one of Abraham[11]:

- Vincent Maló[12] (1600 – 1650/70), *Abraham Sacrificing Isaac* (oil/canvas, 150 x 127 cm), inv. 924

It could be a story about acceptance, as in the case of Job[13]:

- Johann Carl Loth[14], *Job Visited by His Friends* (oil/canvas, 112 x 147 cm), inv. 981

... about temporal victory, as those that Samson enjoyed[15]:

- Giovanni Francesco Barbieri also called Il Guercino (1591 - 1666), *Victorious Samson* (oil/canvas, 130 x 94 cm), inv. 50

[3] The deuterocanonical *Book of Judith*
[4] The *Book of Esther*
[5] The *Books of Samuel* and *Chronicles*
[6] Previous attributions: anonymous Italian master, Agnolo, Bronzino.
[7] Previous attributions: anonymous Italian master
[8] Previous attributions: anonymous Italian master
[9] The *Book of Daniel*, 13
[10] Previous attributions: apprentice of Giovanni Bellini; Flemish and Dutch school; the school of Guido Reni
[11] The *Book of Genesis*, 22
[12] Previous attributions: anonymous German master; Mattia Preti: 17th century Bolognese school
[13] The *Book of Job*
[14] Previous attributions: anonymous German master, Rottmayr von Rosenbrunn
[15] The *Book of Judges*, 13 - 16

www.brukenthalmuseum.ro

- Guido Reni (1575 - 1642)[16], *Victorious Samson* (oil/canvas, 130 x 94 cm), inv. 49

... about deception:

- Anonymous Master, *Isaac Blessing Jacob* (oil/canvas, 73 x 94 cm), inv. 626
- Giovanni Battista Langetti (1625 - 1676)[17], *Isaac Blessing Jacob* (oil/canvas, 109 x 126 cm), inv. 426
- Johann Carl Loth, *Lot and His Daughters* (oil/canvas, 99 x 137 cm), inv. 696
- Pietro Ricchi (1606 – 1675), *Samson and Delilah* (oil/canvas, 135 x 242 cm), inv. 947
- Sebastiano Ricci (1659 - 1734) and Alessandro Salucci (late 17th - early 18th centuries)[18], *The Expulsion of Heliodorus from the Temple* (oil/canvas, 95 x 140 cm), inv. 921

... about miracle:

- Anonymous Master (the school of Bassano da Ponte), *Israeli at the Spring* (oil/canvas, 175 x 135 cm), inv. 2444
- Federico Bencovich (1677 - 1753)[19], *Raphael Healing the Blind Tobias* (oil/canvas glued onto paper, 56 x 75 cm), inv. 614

It could be a story about the prophetic information transmitted from the world above and beyond material:

- Anonymous Master (after Domenico Fetti) *Jacob's Ladder* (oil/canvas, 55 x 42 cm), inv. 374
- Antonio Bibiena Galli (1697 - 1774)[20] and Franz Xaver Karl Palko (1724 - 1767), *The Witch of Endor* (oil/canvas, 107 x 154,5 cm), inv. 418
- Giovanni Battista Langetti[21], *Joseph in Prison Interpreting Dreams* (oil/canvas, 109 x 126 cm), inv. 425

2. NEW TESTAMENT SUBJECTS

The devotional side of the Counter-Reformation combined several strategies in promoting Catholic Renewal. The most important was the emphasis of God as an unknowable absolute ruler, a God to be feared, but it also opened up new paths toward popular piety and individual religious experience, to its strong emotional and psychological side.

While the Renaissance, like the ancient Byzantine art, had avoided a complete portrayal of the sufferings of Christ, from the beginning of the 17th century on, the focus of the religious thematic in painting gave direct attention to the Crucifixion. Showing the story of His Passions, while keeping Christ in the image of the ideal human, it was also emphasized His humanity of a distinct individual having a mother, relatives, being a child before becoming an adult.

The painter was a skilful visualizer of the holy stories, able to fix in the mind of the beholders of his work places and people taking part of the telling about central episodes of the life of Christ and Mary.

a. The Life of Jesus Christ

The Nativity[22]:

- Anonymous Master (the school of Bassano da Ponte), *Shepherds are Given the Good News* (oil/canvas, 148 x 100 cm), inv. 910
- Anonymous Master (after Bassano da Ponte, *Shepherds are Given the Good News* (oil/canvas, 44 x 57 cm), inv. 917
- Anonymous Master (the school of Bassano da Ponte), *Shepherds are Given the Good News* (oil/canvas, 137,5 x 97,5 cm), inv. 918
- Anonymous Master (the manner of Veronese), *Adoration of the Magi* (oil/canvas, 65 x 88,5 cm), inv. 164
- Anonymous Master (after Bassano da Ponte)[23], *Adoration of the Magi* (oil/beech wood, 27 x 21 cm), inv. 372
- Anonymous Master (the school of Bassano da Ponte), *Adoration of the Shepherds* (oil/canvas, 36 x 45 cm), inv. 916

[16] Previous attributions: anonymous Italian master, Domenico Fetti, Guercino
[17] Previous attributions: anonymous Italian master, Luca Giordano
[18] Previous attributions: anonymous Italian master, Andrea Pozzo, Pellegrini
[19] Previous attributions: anonymous Italian master
[20] Previous attributions: anonymous Italian master
[21] Previous attributions: anonymous Italian master, Luca Giordano
[22] Mt. 1-2; Lk. 1-2
[23] Previous attributions: anonymous Italian master; Domenico Feti

www.brukenthalmuseum.ro

· Carlo Saraceni (1579 - 1620), *Adoration of the Magi* (oil/copper, 49 x 39 cm), inv. 350

The early childhood[24]:
· Anonymous Master (after Carlo Maratta), *The Flight into Egypt* (parchment, 29 x 23 cm), inv. 716
· Anonymous Master (after Orazio Gentileschi)[25], *Rest on the Flight into Egypt* (oil/canvas, 129 x 209 cm), inv. 420
· Denys Calvaert also called Il Fiammingo[26] (1540 - 1619), *Rest on the Flight into Egypt* (oil/copper 30 x 23 cm), inv 166
· Massimo Stanzione (1585 - 1656)[27], *The Slaughter of the Innocent* (oil/canvas, 123 x 148 cm), inv. 24

The Baptism[28]:
· Francesco Trevisani, *The Baptism of Christ* (oil/canvas, 65 x 49 cm), inv. 1185

The Miracles:
· Antonio Bibiena Galli (1697 - 1774)[29], Franz Xaver Karl Palko (1724 - 1767), *Christ Healing a Sick Man* (oil/canvas, 58 x 127,5 cm), inv. 417
· Johann Carl Loth [30], *Christ Healing the Blind* (oil/canvas, 138 x 174 cm), inv. 977

The Passions [31]:
· Anonymous Master (the manner of Carlo Dolci), *Jesus Wearing the Crown of Thorns* (oil/copper, 76,5 x 60,5 cm), inv. 328
· Anonymous Master (after Annibale Carracci)[32], *The Corpse of Christ* (oil/canvas, 50 x 74 cm), inv. 181
· Sisto Badalocchio Rosa (1581/85 – c. 1647) [33], *The Entombment* (oil/canvas, 132,5 x 87 cm), inv. 182
· Annibale Carracci (1560 - 1609)[34], *The Mocking of Christ* (oil/canvas, 60 x 79 cm), inv. 700
· Antonello da Messina (c. 1430 – 1479)[35], *The Crucifixion* (oil on wood, 39,4 x 23,1 cm), inv 732
· Titian (1485 – 1576)[36], *Ecce Homo* (oil/canvas, 65,6 x 53 cm), inv. 3186

Appearances after the Resurrection[37]:
· Anonymous Master, *Jesus on the Way to Emaus* (oil/canvas, 113 x 89 cm), inv. 602
· Massimo Stanzione[38], *Supper at Emaus* (oil/canvas, 124 x 151 cm), inv. 23
· Sisto Badalocchio Rosa[39], *The Ascension* (oil/canvas, 99 cm diameter), inv. 72

The Parables:
· Anonymous Master (after Bassano da Ponte), *Lazarus and Dives*[40] (oil/copper, 34,5 x 48,5 cm), inv. 909
· Anonymous Master (after Domenico Fetti) *The Good Shepherd*[41] (oil/canvas, 54 x 42 cm), inv. 373
· Johann Carl Loth[42], *The Return of the Prodigal Son*[43] (oil/canvas, 129 x 167 cm), inv. 978
· Johann Carl Loth[44], *The Good Samaritan*[45] (oil/canvas, 138 x 172 cm), inv. 979

[24] Mt. 2
[25] Previous attributions: anonymous Italian master, Martin Meytens, Martin Meytens after Marc Antonio Franceschini
[26] Previous attributions: anonymous Italian master; under the influence of Calvert
[27] Previous attributions: Caravaggio, anonymous Italian master
[28] Mt. 3; Mk. 1; Lc. 3
[29] Previous attributions: anonymous Italian master
[30] Previous attributions: anonymous German master, Michael Rottmayr von Rosenbrunn
[31] Mt. 27; Mk. 15; Lk. 23; Jn. 19
[32] Previous attributions: Italian school; Annibale Carracci; under the influence of Francesco Solimena
[33] Previous attributions: anonymous Italian master, the school of Lodovico Carracci; Lodovico Carracci; after L. Carracci; Sisto Badalocchio
[34] Previous attributions: Italian school; Giorgione; after Giorgione; after Sebastiano del Piombo
[35] Previous attributions: Piero di Cosimo, Colantonio & Antonello
[36] Previous attributions: the school of Titian
[37] Mt. 28; Mk. 16; Lk. 24; Jn. 20
[38] Previous attributions: Caravaggio, anonymous Italian master, Alonso Rodriguez, anonymous master of Seicento.
[39] Previous attributions: Italian school, Pietro da Cortona; the manner of Pietro da Cortona
[40] The parable is also known under the title *Poor Lazarus and the Rich Man* (Lk. 16, 19-31)
[41] Jn. 10
[42] Previous attributions: anonymous German master, Rottmayr von Rosenbrunn
[43] Lk. 15, 11-32
[44] Previous attributions: Rottmayr von Rosenbrunn, Johann Franz Michael (1654/1660 - 1730)
[45] Lk. 13, 25-37

www.brukenthalmuseum.ro

Representations:

- Anonymous Master[46] (late 18th century, the manner of Rosalba Carriera), *Jesus Christ* (oil/canvas, 58,5 x 48,5 cm), inv. 612
- Marco d'Oggiono (1475 – 1530)[47] ?: *Jesus Christ* (oil/oak wood, 41 x 31 cm), inv. 711

b. The Virgin and Child:

- Anonymous Master (18th century, the manner of Francesco Mazzola), *The Virgin and Child* (oil/wood, 51 x 36 cm), inv. 724
- Anonymous Master (after Raphael Sanzio), *Madonna della Sedia* (oil/canvas, 76 x 73 cm), inv. 931
- Anonymous Master (after Carlo Maratti)[48], *The Virgin and Child with Saint Anthony of Padua* (oil/canvas,184 x 129 cm), inv. 717
- Jacopo Negretti also called Palma Il Giovane (1548 - 1628), *The Virgin and Child with Four Saints* (oil/canvas, 228 x 115 cm), inv. 2418
- Giovanni Francesco Romanelli (1610 – 1662), *The Virgin and Child with Saint John the Baptist* (oil/copper, 47 x 39 cm), inv. 562

c. The Holy Family

- Anonymous Master[49] (after Lorenzo Lotto), *The Holy Family* (oil/copper, 21,5 x 27 cm), inv. 370
- Anonymous Master (after Polidoro da Renzi)[50] *The Holy Family* (oil/canvas, 69 x 98 cm), inv. 665
- Anonymous Master (after Raffaelo Santi), *The Holy Family under the Oak Tree* (oil/oak wood, 153 x 106 cm), inv. 930
- Paris Bordone (1500 - 1571)[51], *The Holy Family* (oil/canvas, 63 x 104 cm), inv. 89
- Simone Peterzano also called Veneziano[52] ? (active in the second half of the 16th century), *The Holy Family* (oil/copper, 33 x 40 cm), inv. 1005
- Domenico Puligo ? (1492 – 1527)[53], *The Holy Family* (oil/canvas, 104 x 83 cm), inv. 29
- Benvenuto Tisi also called Il Garofalo (1481 – 1556)[54], *The Holy Family* (oil/copper, 35 x 27 cm), inv. 387.

3. SUBJECTS INSPIRED FROM THE ECCLESIASTICAL TRADITION[55]

It is considered that Renaissance had lost the taste for and the sense of narrative. But, starting with the art of the 17th century, numerous examples of this ability were restored and presented such in the case of saints' lives; besides the *Gospel*, *The Golden Legend*[56] was restored to honour.

a. The life of the Virgin Mary

- Anonymous Master, *Madonna with Lamb* (oil/copper, 22 x 19 cm), inv. 618
- Giovanni Battista also called Il Sasoferato (1609 - 1685)[57] ?, *Madonna in Prayer* (oil/

[46] Previous attributions: anonymous Italian master, the second half of the 18th century Roman school; Rosalba Carriera; after Rosalba Carriera
[47] Previous attributions: anonymous Italian master
[48] Previous attributions: anonymous Italian master, Maratti, the manner of Maratti, the workshop of Carlo Maratti
[49] Previous attributions: anonymous Italian master, Federico Barocci, Bernardino Ferrari
[50] Previous attributions: anonymous Italian master, Polidoro Lanzani, after Palma Il Vecchio
[51] Previous attributions: Italian school; Paris Bordone; the manner of Paris Bordone; version of *Holy Family with Saint John the Baptist*, at present in Bridgewater House Collection
[52] Previous attributions: anonymous Italian master, Andrea Sacchi (1598-1661)
[53] Previous attributions: anonymous Italian master, the school of Fra Bartolomeo, after Del Sarto, Pontormo
[54] Previous attributions: Flemish and Dutch school, Simon Vouet, 17th century Florentine painter, 15th century Venetian school
[55] Ecclesiastical Tradition refers to doctrine, accounts or customs transmitted from one generation to the other, a theological authority interpreting and exploring the divine Revelation made to mankind (Gr. *kerigma ekklesiastikon*, Lat. *predicatio ecclesiastica*)
[56] *Golden Legend* (Lat. *Legenda Aurea*) it was compiled around 1260 by Jacobus de Voragine; it is a collection of hagiographies.
[57] Previous attributions: anonymous Italian master
[58] Previous attributions: Giotto; Ferrarese school, under the influence of Mazzolino
[59] Previous attributions: anonymous German master, Elsheimer
[60] Previous attributions: anonymous Italian master; Philippo Gherardi; Bolognese school; Antonio Burrini, Ghirlandaio
[61] Previous attributions: Giuseppe Ribera, Domenico Zampieri
[62] Previous attributions: Giovanni Maria Tamburini, Bolognese school
[63] Previous attributions: anonymous Italian master, Guercino, the manner of Ribera
[64] Previous attributions: 15th century anonymous Italian master
[65] Previous attributions: Francesco Carracci, Annibale Carracci, anonymous Italian master
[66] Previous attributions: anonymous Italian master, anonymous Flemish master
[67] Previous attributions: Guercino, the school of Guercino

www.brukenthalmuseum.ro

canvas, 45 x 37 cm), inv. 2007
- Giovanni Francesco Caroto (c. 1480 - 1555)[58], *The Birth of the Virgin Mary*, signed lower right: (F.) K. ROT, dated 1526 (oil/canvas, 78 x 81 cm), inv. 369
- Carlo Saraceni (1579 - 1620)?, *The Death of the Virgin Mary* (oil/copper, 30 x 41 cm)[59], inv. 349

b. The life of Saint Catherine
- Anonymous Master (after Antonio Allegri): *The Mystic Wedding of Saint Catherine* (oil/canvas,107 x 96 cm), inv. 13
- Antonio Burrini also called Gian Antonio (1656 - 1727)[60], *Saint Catherine of Alexandria* (oil/canvas, 76 x 62 cm), inv. 424
- Antiveduto Gramatica (1571 - 1626)[61], *Saint Catherine of Alexandria* (oil/canvas, 97,5 x 79), inv. 1280

c. The life of Saint Jerome
- Anonymous Master: *Penitent Saint Jerome* (oil/canvas, 70 x 30 cm), inv. 619
- Anonymous Master (the manner of Guido Reni) *Saint Jerome* (oil/canvas, 239 x 159 cm), inv. 941
- Anonymous Master [62] (17th century), *Penitent Saint Jerome* (oil/canvas, 127 x 99), inv. 1152
- Girolamo Forabosco (1679 - 1605)[63], *Penitent Saint Jerome*, signed under the saint's right arm: F B (oil/canvas, 109 x 87,5), inv. 946
- Lorenzo Lotto (c. 1480 – 1556)[64], *Penitent Saint Jerome*, signed lower right: LAUREN LOTUS (oil/wood, 55,8 x 40 cm), inv. 697

d. The life of Saint John the Baptist
- Anonymous Master: *The Head of Saint John the Baptist* (oil/copper, 21,5 x 17), inv. 616
- Pier Francesco Mola (1612 - 1666)[65] ?, *Saint John the Baptist* (oil/canvas, 45 x 34 cm), inv. 180
- Domenico Zampieri also called Domenichino (1581 - 1641)[66], *The Head of Saint John the Baptist*, (oil/oak wood, 42 x 58 cm), inv. 385

e. The life of Saint Francis
- Anonymous Master (the school of Agostino Carracci), *Saint Francis* (oil/canvas, 91 x 71 cm), inv. 179
- Guido Reni[67] ?, *Saint Francis Receiving the Stigmata* (oil/canvas, 171 x 117 cm), inv. 51
- Pietro Vecchia (1602/3 - 1670)[68], *Saint Francis* (oil/canvas, 171 x 117 cm), inv. 782

f. The life of Saint Joseph
- Anonymous Master: *Saint Joseph with Jesus* (oil/canvas, 96 x 76 cm), inv. 629

g. The life of Saint Mary Magdalene
- Giovani Battista Caracciolo also called Battistelo (1578 - 1635)[69] workshop, *Penitent Saint Mary Magdalene* (oil/canvas, 110 x 91 cm), inv. 1101
- Orazio Gentileschi also called Lomi[70], *Penitent Saint Mary Magdalene* (oil/canvas, 160 x 211 cm), inv. 419
- Johann Carl Loth [71], *Penitent Saint Mary Magdalene with an Angel* (oil/canvas, 107 x 84 cm), inv. 865
- Lorenzo Pasinelli (1629 - 1700)[72], *Penitent Saint Mary Magdalene*, (oil/canvas, 88 x 65 cm), inv. 977
- Guido Reni (1575 - 1642) ?, *Penitent Saint Mary Magdalene* (oil/canvas, 90 x 71 cm), inv. 942
- Alessandro Varotari also called Padovanino (1588 - 1649)[73], *Penitent Saint Mary Magdalene* (oil/canvas, 107 x 84 cm), inv. 163

h. The lives of Saints Peter and Paul
- Anonymous Master (16th century Genovese school), *Saint Peter* (oil/wood, 27 cm diameter), inv. 621
- Giovanni Battista Pittori, *Saint Peter Miracu-*

[68] Previous attributions: anonymous Neapolitan master
[69] Previous attributions: Guido Reni; anonymous Italian master, Giovanni Giacomo Sementi, Bolognese school, Neapolitan school, Giovan Battista Caracciolo, the school of Battistello
[70] Previous attributions: anonymous Italian master, Martin Meytens, after Martin Meytens, after Marc Antonio Franceschini
[71] Previous attributions: Flemish and Dutch school, Agnolo Bronzino, Lelio Orsi
[72] Previous attributions: anonymous Italian master, Lorenzo Pasinelli
[73] Previous attributions: Titian, after Titian, the school of Veronese

www.brukenthalmuseum.ro

lously Freed from the Prison (oil/canvas, 58 x 74 cm), inv. 896
- Francesco Francazano (1612 - 1656)[74], *Portrait of a Philosopher (Saint Paul)* (oil/canvas, 80 x 60 cm), inv. 971

i. The life of Saint Sebastian
- Anonymous Master: *The Martyrdom of Saint Sebastian* (oil/canvas, 113 x 132 cm), inv. 630
- Anonymous Master, *Saint Sebastian* (oil/canvas, 141 x 122 cm), inv. 1202
- Francesco Maffei (1605 - 1660)[75], *Saint Sebastian* (oil/canvas, 109 x 165 cm), inv. 1237
- Guido Reni[76] ?, *Saint Sebastian* (oil/canvas, 85 x 64,5 cm), inv. 940

j. Other Saints' lives
- Anonymous Master (after Veronese), *Escorted Prisoners (Saints Mark and Marcel Enchained)* (oil/canvas, 83 x 97 cm), inv. 1203
- Domenico Fiasella also called Il Sarzano (1589 - 1669)[77], *The Revelation of Saint John in Patmos*, signed lower right with majuscules D.F. and dated 1639 (oil/canvas, 130 x 105 cm), inv. 371
- Giuseppe Marullo (? - 1685)[78], *Saint Onuphrius* (oil/canvas, 111 x 125 cm), inv. 22

4. ALLEGORIES
- Allesandro Magnasco[79], *The Triumph of Evil* (oil/canvas, 114 x 144 cm), inv. 705
- Allesandro Magnasco also called Lissandrino[80] (1667 - 1749), *The Triumph of Good* (oil/canvas, 112 x 147 cm), inv. 706
- Giacomo del Po, *The Triumph of the Church* (oil/canvas, 153 x 126 cm)[81], inv. 898

5. THE HISTORY OF THE CHURCH
- Anonymous Master, *Pope Clement XIV* (oil/canvas, 87 x 68 cm), inv. 620
- Anonymous Master, *Portrait of a Cardinal* (oil/canvas, 171 x 134,5), inv. 241

6. THE GENRE SCENE
- Paolo Alboni (1665 – 1734)[82], *In Pilgrimage* (oil/copper, 47,5 x 65 cm), inv. 11
- Allesandro Magnasco, *The Three Hermits* (oil/wood, 74 x 92 cm), inv. 708
- Allesandro Magnasco, *Almsgiving at the Monastery* (oil/canvas, 48,4 x 83,3 cm), inv. 709
- Allesandro Magnasco[83], *Robbery in the Monastery* (oil/canvas, 45 x 82 cm), inv. 710
- Giovanni Francesco Romanelli also called Il Viterbese[84] (1610- 1662), *Merciful Bishop* (oil/canvas, 65 x 48 cm), inv. 960

7. LANDSCAPES
- Paolo Anesi (1697 - 1773)[85], *Rome with Vatican and Saint Peter Cathedral* (oil/canvas, 54 x 74 cm), inv. 1220
- Antonio Francesco Peruzzini (1646/47 - 1724)[86], *Landscape with Two Hermits* (oil/canvas, 92 x 74 cm), inv. 707

8. UNCERTAIN SUBJECT
- Anonymous Master, *Biblical Scene* (oil/canvas, 55 x 70 cm), inv. 2210

In which concerns the Italian School section of the Brukenthal Museum's Collection of European Painting, one will confront with the following data:

There is a total of 231[87] works, of which at least two are under discussion regarding the

[74] Previous attributions: anonymous Italian master, Salvator Rosa, the manner of Salvator Rosa, the manner of Brandl, the manner of Anton van Dyck
[75] Previous attributions: anonymous Dutch master, Simon Vouet
[76] Previous attributions: anonymous Italian master, Guido Reni, the school of Guido Reni
[77] Previous attributions: anonymous Italian master, Domenico Fetti, Andrea de Ferari
[78] Previous attributions: Ribera, Caravaggio, anonymous Italian master, the school of Francesco Fracanzano, Enrico Fiammingo
[79] Previous attributions: anonymous Italian master
[80] Previous attributions: anonymous Italian master
[81] Previous attributions: Giacomo del Po, Giuseppe del Po
[82] Previous attributions: anonymous Italian master
[83] Previous attributions: anonymous Italian master
[84] Previous attributions: anonymous Italian master, Francesco Romanelli
[85] Previous attributions: anonymous Italian master, Nicola Viso
[86] Previous attributions: anonymous Italian master, Alessandro Magnasco
[87] 227 works recorded by Maria Olimpia Tudoran-Ciungan (the present article leads its discussion from the consideration of Tudoran's initial records) to which are to be added 5 works recovered in 2006 from the National Museum of Art of Romania, in Bucharest (Antonello – *The Crucifixion*, Lotto – *Penitent Saint Jerome*, Magnasco – *Almsgiving at the Monastery* and *The Three Hermits* and Carriera – *Self-portrait*) and of which one is acknowledge to appertain to the Spanish school (17th century anonymous master – *The Crucifixion*, inv. 375)

www.brukenthalmuseum.ro

appurtenance of the artist to the Italian school[88] and the authentification[89] of the artist, respectively, which leads us to an account of 229 paintings

Of a total of 229 paintings, 110 (48,43%) have a religious thematic, 28 (12,22%) comprise landscapes, cityscapes and seascapes, 22 (9,60%) are portraits, 21 (9,12%) depict mythological subjects, 20 (8,83%) represent genre paintings, 16 (6,98%) present historical subjects and battle scenes, 5 (2,18%) illustrate subjects inspired from the literature, 4 (1,70%) are still lives and 3 (1,26%) have an allegorical subject.

*

Considering the facts already presented, there is still the issue of the works mistakenly labelled as representing a specific subject and, implicitly, a specific theme.

1. PAINTINGS LABELLED IN UNSPECIFIED TERMS

a. Anonymous Master, *Portrait of a Cardinal*, inv. 241

If we consider the manner in which the anonymous painter approaches the composition and the similarities that the present work shares with other portraits[90], this author suggests the hypothesis that the portrait in Brukenthal Museum's Collection of Painting represents Cardinal Jules Mazarin[91] at an old age. All the more so, as death found him seated in his chair, dressed in his full cardinal's robes, his beard carefully trimmed, while he was signing dispatches and, besides his head and shoulders profile representations, this pose was considered favourite by many painters in the époque, in representing him.

b. Antonio Bibiena Galli & Franz Xaver Karl Palko, *Christ Healing a Sick Man*, inv. 417

The painting represents an episode of Jesus' healings, as synoptics[92] state that a paralytic was brought to Jesus on a mat; Jesus told him to "Get up, pick up your bed, and go home!" Since Christ performed many miracles of healing, in the benefit of many ill people, and due to the specific detail of the man carrying his mat, the specified title for this painting could be *Jesus Healing the Paralysed Man of Capernaum*.

c. Johann Carl Loth, *Christ Healing the Blind*, inv. 977

There are several cases of Jesus healing blindness. Synoptics state that Jesus met a beggar who, though blind, still identified Him as the Jewish Messiah; Jesus said that the man's faith has healed him, and he "received his sight". This happened when leaving Jericho and Matthew adds that there was another healed at the same time.

John mentions a similar event that happened near the Pool of Siloam[93], and this is what Loth's painting is about. The specific compositional detail is the one described in the *Gospel* as folowing: "Jesus spat on the ground and made some mud with the spittle; He rubbed the mud on the man's eyes and said *Go and wash your face in the Pool of Siloan*. So the man went, whashed his face, and came back seeing." The specificity of this case is that the man was born blind, and the miracle is known as such, so the appropriate title would be *Christ Healing the Man Born Blind*.

d. Anonymous Master (after Annibale Carracci), *The Corpse of Christ*[94], inv. 181

The episode depicted in the present painting is part of the narrative cycle of the Passions and could be comprised in the theme of *Deposition from the Cross* as well as in the one of *Lamentation*. Due to the fact that, from a compositional point of view, it could be a detail of both themes, since there are no other characters represented, *Deposition from the Cross* seems to be more appropriate than *Lamentation*.

[88] Lamberto Sustris – *The Mystic Marriage of Saint Catherine*, inv. 1193
[89] *The Virgin and Child with Saint Anna*, inv. 1118, initially considered by Tudoran as being a work done by Giulio Procaccini and, later, by an anonymous Lombard master, also considered to be a Justus Suttermans work.
[90] See the *Portrait of Cardinal Mazarin* in Chantilly: Le Musée Condé
[91] Jules Mazarin, born Giulio Raimondo Mazzarino (1602 – 1661) was an accomplished Italian politician who served as the Chief Minister of France from 1642 until his death.
[92] Mt. 9. 1-8, Mk, 2. 1-12; Lk. 5.17-26
[93] Jn. 9, 1-6
[94] Romanian: *Cadavrul lui Christos*

www.brukenthalmuseum.ro

2. PAINTINGS LABELLED WITH A WRONG THEMATIC

a. Anonymous Master, *Pope Clement XIV*, inv. 620

The first image, of plate I, represents the painting in the Brukenthal Museum, the sitter being wrongly identified with Pope Clement XIV, as the second image (I. 2)[95], representing Pope Clement XII[96], presents similarities in what concerns the countenance, which makes this author to incline for a positive identification.

b. Anonymous Master, *Judith with the Head of Holophernes*, inv. 628

As a woman, Judith embodies the power of the people of Israel to defeat the enemy, though superior in numbers, by means of cunning and courage. She sought out Holofernes in his tent, made him drunk and then beheaded him. The sight of their commander's bloodstained head on the battlements of Bethulia put the enemy to flight. There is no record of Judith carrying Holofernes' head on a plate and the paintings done on this theme show her in the very act of beheading or holding man's head in her hand.

A beheaded head on a plate is a feature related with the representations of John the Baptist. In the *Gospels*[97], Herodias plays a major role in saint's execution, using her daughter's dance[98] before Antipas to ask for the head of the Baptist as a reward. It is more likely that the painting represents *Salome and Herodias with the Head of John the Baptist*.

c. Anonymous Master, *Biblical Scene* (oil/canvas, 55 x 70 cm), inv. 2210

The first image of plate II reproduces the painting in the Brukenthal Museum, the second (II. 2) being an etching by Antonio Tempesta for *La Gerusalemme liberata figurata da B. Costello*[99].

Jerusalem Delivered (*La Gerusalemme liberata*, 1580) is a Baroque epic poem, wrote by the Italian poet Torquato Tasso, which tells a largely fictionalized version of the First Crusade. Its main subject is the siege and final capture of Jerusalem by the crusaders under Godfrey of Boulogne, symbolic of the triumph of the Church over its enemies.

Both images represent a meeting between a High Priest and a knight, the second probably receiving the blessing on his weapons, which leads to *Scene from "Jerusalem Delivered"* as an appropriate title.

d. Filippo Lauri (1623 – 1694), *Among Ruins* (oil/canvas, 48 x 37 cm), inv. 666

Though emphasizing the architectural setting of the scene depicted, Lauri's painting displays a narrative feature in the lower tract. At the right, there is a representation of the Holy Family hiding among ruins: the Virgin, the Child and Joseph returning from hunt. The pictorial telling adds the representation of a group of soldiers to the left, their dynamics suggesting a chase or an inquiry, a different kind of hunt, as the one ordered by Herod, to kill all the boys that were two years old and younger. The thematic of the painting is *The Flight into Egypt* and an appropriate and specified title would be *The Holy Family Hiding during Flight to Egypt*.

*

Though rich in religious subjects, Renaissance was often considered to have been retrogression or an eclipse of Christian sentiment. In comparison, Baroque art was thought to be a real resurrection. While painting has always been associated with the life of the Church, the Church exercised a veritable monopoly over this domain until Renaissance. Baroque period changes the perspective as the religious painting was commissioned by individuals and mirrored in its compositions some of the commissioner's spiritual affinities and decorative taste.

The Counter-Reformation prohibited religious images inspired by false doctrine that might mislead. Artists were asked to eliminate all lures of impurity and lasciviousness so that images must not be decked in shameless beauty. Despite the differences in approaches to religious art, stylistic developments passed about quickly across ecclesiastical forbidding

[95] www.en.wikipedia.org
[96] Pope Clement XII (1652 -1740), born Lorenzo Corsini, was Pope from July 12, 1730 to 6 February 1740.
[97] Mt. 14, 1-12; Mk. 6, 14-26; Lk. 9, 7-9
[98] Traditionally called Salome.
[99] www.fathom.com

www.brukenthalmuseum.ro

rules. Once again in its search for decorativeness, painting displays beautiful female nudes in the representation of *Penitent Mary Magdalene*, Classical ruins overwhelming the scene of *The Flight into Egypt*, the verism of the naked human body in its old age or in death, the verism of death itself along with representations of childhood, youth and robust maturity. This particular kind of works is not a sort of art in disguise.

The affinity for spiritual remains, but as it liberates from the old constrains, it enriches itself with the expressions of a new discovered beauty, which shades saints and sinners, dead or alive, young and old alike.

Dana Roxana Hrib
dana.hrib@brukenthalmuseum.ro
Palatul Brukenthal
Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

BIBLIOGRAPHY

Ältester Galeriekatalog des Baron Brukenthal'sches Museums (Ende des 18. Jahrhundderts), 1830

Csaki, Michael, *Das Baron Brukenthal's Museum. Skizzen zu einem Führer* (Hermannstadt, Josef Dortleff-Verlang, 1895)

_, *Führer durch die Gemäldegalerie* (Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1901)

_, *Baron Brukenthalische Museum in Hermannstadt Führer durch die Gemäldegalerie.* (Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1909)

Frimmel, Theordor von: *Kleine Galeriestudien* (Vienna, Verlag von Gerold, 1894)

Ionescu, Theodor: *Muzeul Brukenthal: Galeria de Artă plastică* (Bucureşti, 1964)

Kidd, Beresford James: *Documents Illustrative of the History of the Church*, 3 vol.,(London, N.Y., Macmillian, 1941), II

Murray Peter & Linda: *The Oxford Companion to Christian Art & Architecture* (Oxford, Oxford University Press)

The King James Bible: Oxford Standard Text, 1769 (Oxford, Oxford University Press, 2002)

Tudoran-Ciungan, Maria Olimpia: *Arta Italiană: sec. XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal* (Sibiu, Honterus, 2007)

_ *Arta italiană din secolele XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal: şcoala venetă* (Sibiu, Imago, 2002)

Voragine, Giacomo da: *Legenda Aurea: Vulgata Historia Lombardica, Dicta* (Osnobrück, Zeller, 1965)

GALERIA DE ARTĂ EUROPEANĂ BRUKENTHAL: TEMATICA RELIGIOASĂ ÎN ŞCOALA ITALIANĂ DE PICTURĂ

Cu o evoluție marcată deopotrivă de preceptele religioase ale Reformei şi Contrareformei, de preceptele artistice ale Renaşterii şi ale Barocului, de comunicarea de o parte şi de alta a Alpilor între spațiile creației renascentiste nordice, respectiv italiene, arta religioasă a cunoscut, de-a lungul secolelor XVI – XVIII, deopotrivă deposedarea de anumite tipare, îmbogățirea cu noi semnificații, căutarea aceluiaşi decorativism în registre vechi şi noi. Întreagă această fenomenologie poate fi observată în structura Galeriei de Pictură Europeană a Muzeului Brukenthal, reflectând nucleul de la care s-a dezvoltat: colecția baronului Samuel von Brukenthal, realizată în cea mai mare parte între 1759 şi 1774. Cuprinzând un spectru larg de subiecte tematice, şcoala italiană de pictură ilustrează accentuarea tematicii religioase. Dintr-un total de 229 lucrări, 110 (48,43%) au o tematică religioasă, 28 (12,22%) sunt peisaje şi marine, 22 (9,60%) sunt portrete, 21 (9,12%) subiecte mitologice, 20 (8,83%) scenă de gen, 16 (6,98%) scena istorică şi de luptă, 5 (2,18%) subiecte inspirate din literatură, 4 (1,70%) naturi statice, iar 3 (1,26%) alegorii.

Articolul de față propune o enumerare a categoriilor tematice în care lucrările cu subiect religios din şcoala italiană se încadrează: Vechiul Testament, Noul Testament (evenimente din viața lui Isus Christos, reprezentări ale Fecioarei cu Pruncul şi ale Sfintei Familii), tradiția bisericească (viețile Fecioarei Maria şi ale sfinților), istoria bisericească, alegorii, scene de gen surprinzând aspecte religioase, peisaje implicând subiecte religioase precum şi o discuție asupra lucrărilor cu o tematică religioasă insuficient precizată în titluri sau cu greşeli în privința considerațiilor tematice.

www.brukenthalmuseum.ro

ILLUSTRATIONS / ILUSTRAȚII



Anonymous Master, *Portrait of a Cardinal*
Anonim, *Portretul unui cardinal*



Antonio Bibiena Galli and Franz Xaver Karl Palko, *Christ Healing a Sick Man*
Antonio Bibiena Galli şi Franz Xaver Karl Palko, *Christos vindecând un bolnav*

www.brukenthalmuseum.ro



Johann Carl Loth, *Christ Healing the Blind*
Johann Carl Loth, *Christos vindecând un orb*



Anonymous Master (after Annibale Carracci), *The Corpse of Christ*
Anonim, *Cadavrul lui Christos*

www.brukenthalmuseum.ro



I.1 Anonymous Master, *Pope Clement XIV*
Anonim, *Papa Clement XIV*



I.2 *Pope Clement XII*
Papa Clement XII

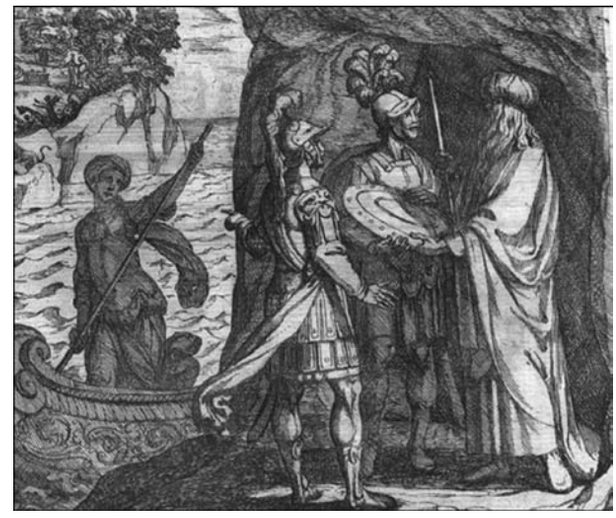


Anonymous Master, *Judith with the Head of Holophernes*
Anonim, *Iudit cu capul lui Holofern*

www.brukenthalmuseum.ro



II.1 Anonymous Master, *Biblical Scene*
Anonim, *Scenă biblică*



II.2 Antonio Tempesta, *La Gerusalemme liberata*



Filippo Lauri, *Among Ruins*
Filippo Lauri, *Între ruine*

www.brukenthalmuseum.ro

WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN GRAPHIK-FOLGEN UND *ALBA AMICORUM* UM 1600

DIE *MASKERADE* DES JACQUES DE GHEYN II: ADAPTIONEN UND BEDEUTUNGSWANDEL BEI JEAN JACQUES BOISSARD UND IN STAMMBÜCHERN

Frank-Thomas ZIEGLER
Staatsgalerie Stuttgart

Keywords: *Jacques de Gheyn (Gheyn), masquerade, prints, graphic series, costume books.*

Abstract: *The present article makes a comprehensive contribution to the iconological analysis of de Gheyn's Masquerade. By identifying the model images, the author succeeds in invalidating the old assertion of a creation al vivo of the de Gheyn-prints, also elaborating the change of meaning with the transfer of motives. A further merit of the work at hand is the prove of the Masquerade's contextual origin around the University of Leyden, alba amicorum and costume books being drawn in comparison.*

Sieben Jahre nachdem Jacques de Gheyn das Atelier von Hendrick Goltzius verlassen hatte, ließ er sich für kurze Zeit in Leiden nieder und suchte Anschluss zum akademischen Milieu der Universitätsstadt.[1] Er begann, selbst seine Druckgraphik zu verlegen, und bald war ein erster staatlicher Auftrag mit erheblichem Erfolg abgeschlossen worden. Durch die Heirat mit Eva Staelpert van der Wiele, Tochter eines katholischen Haager Patriziergeschlechtes, erreichte er seit März 1595 einerseits finanzielle Unabhängigkeit, fand andererseits Eingang in die gehobenen gesellschaftlichen Kreise der Residenzstadt und legte die Grundlagen für ein Leben als wohlhabender Gentleman. Über de Gheyns eigene Konfession ist bislang nichts Sicheres bekannt, aber das Themenspektrum seiner Werke bestätigt, dass ihm das Klima ausgesprochener religiöser Toleranz, das er in Leiden vorfand, zum Vorteil gereichte: Es schließt sowohl solche Sujets, die eher für ein protestantisches, als auch solche, die für ein katholisches Publikum gedacht waren, ein.[2] Darüber hinaus orientierte de Gheyn sich vor allem zu der jungen Universität hin. In ihrem Umfeld erweiterte sich der Themenkreis seiner Arbeiten durch Aufträge der weltberühmten Professorenschaft: Hier stach er Vignetten, Illustrationen, Lehrbilder, Frontispize, und Porträts für Lehrbücher oder zum freien Gebrauch.

Am erstaunlichsten aber war der Beginn der engen Zusammenarbeit mit dem jungen Hugo Grotius. Offenbar sind die ersten Gedichte des Wunderkindes für niemand anderen als für Jacques de Gheyn entstanden. Bereits vor seinem dreizehnten Geburtstag hatte Grotius viermal für ihn Verse verfasst; insgesamt sollte er es zu mindestens fünfzehn Gelegenheiten tun.[3] Zu den frühesten

[1] Zum curriculum vitae von Jacques de Gheyn II siehe: Iohan Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: Three Generations*, 3 vol. (Den Haag/ Boston/ London, 1983); idem, *Jacques de Gheyn: An Introduction to the Study of His Drawings* (Amsterdam, 1935).

[2] Zu den für protestantische Kreise bestimmten Bildthemen Jacques de Gheyns gehört der Kupferstich *Familie bei Tische* (1609), siehe: *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700* (Ausst.kat. Rijksmuseum Amsterdam 1997), hrsg. v. Eddy de Jong & Ger Luijten (Amsterdam, 1997), Kat. Nr. 20. Siehe auch: J. Richard Judson, *The Drawings of Jacques de Gheyn II* (New York, 1973), p. 13, Kat. Nr. 5 und 6. De Gheyn hat ebenso für katholische Auftraggeber gearbeitet: Das auf 1618 datierte Tryptichon ist für einen Haager Katholiken entstanden: Regteren Altena, *Three Generations*, Kat. Nr. 3.

[3] Im Gegenzug lieferte de Gheyn Kupferstiche für zwei von Grotius' Werken: Die Porträts des jungen Grotius und Henrys II von Bourbon, die in Grotius' Leidener Edition des Satyricon des Martianus Capella von 1599 eingefügt wurden, und 45 Illustrationen für die Edition der Syntagma Arateorum, Leiden 1600.

www.brukenthalmuseum.ro

Zeugnissen der Zusammenarbeit gehört auch die außergewöhnliche *Maskerade* in zehn Blättern (Abb. 1-10).[4] Jacques de Gheyn wird auf jedem einzelnen davon inschriftlich als Bilderfinder genannt; gestochen wurde die Folge hingegen vermutlich von Zacharias Dolendo (1561 – ca. 1601), Jacques de Gheyns engstem Werkstattmitarbeiter.[5]

Für das Titelblatt der *Maskerade* schrieb Grotius einen lateinischen Achtzeiler:

Detrahe personam simulator, detege vultum,
Iam facere hoc mortis cogeris imperio.
Detrahit illa tibi personam, detegit illa
Vultum: iam vultum sisteris ante Dej.
Detrahe personam simulator, detege vultum,
Dum nondum Mortum cogeris imperio.
Detrahe personam, dum vivis, detege vultum,
Si tibi sic Christi vultus amicus erit.[6]

(Nimm Deine Maske ab, Heuchler, enthülle dein Gesicht, / Bald wird der Tod beabsichtigen, es dir zu befehlen. / Er reißt dir die Maske ab, enthüllt dein / Gesicht; bald wirst du vor Gottes Antlitz stehen. / Nimm deine Maske ab, Heuchler, enthülle Dein Antlitz, / bevor der Tod beabsichtigt, es dir zu befehlen. / Nimm die Maske ab, solange du lebst, enthülle dein Gesicht, / Dann wird Christi Antlitz dir zum Freund werden.)

Vermutlich gingen de Gheyn und Grotius bei der Zusammenarbeit wie üblich vor: Der Künstler gab seine Vorzeichnung an den Dichter weiter, der dann den Text handschriftlich in die vorgesehenen Felder eintrug.[7] Das Hauptmotiv des Titelblattes setzt die Drohung des Achtzeilers ins Bild: Der Knochenmann zieht einem Büßerpaar, das zu Seiten der Inschrift in Gebets- und Demutsgestus verharrt, Masken von den Gesichtern. Düstere Vergänglichkeitsmotive – Rauch, Seifenblasen, Urne und Maskaron – umfangen die Szene.

Unter den Versen von Grotius trägt das Titelblatt die Widmung an Cornelis van Blienburch:

Clarissimo viro, Cornelio van Blienburch Heimanni filio, patricio Dordraceno et consolari Hagiensi, antiquitatis picturae admiratori et amatori singolari, affini suo amatissimo et colendissimo L. [ibenter] M. [eritoque] D. [at] Jacobus de Gheyn

(Dem berühmtesten Cornelis von Blienburch, Sohn des Hermann, Dordrechter Patrizier und Bürgermeister von Den Haag, Bewunderer und außerordentlichen Liebhaber der Malerei und des Altertums widmet Jacques de Gheyn mit Vergnügen / bereitwillig und gebührendermaßen seinem höchst liebenswürdigen und ehrenwerten Verwandten)

Das Timbre der Serie nimmt mit dem ersten Blatt maskierter Figuren eine überraschende Wendung: Die kontemplative Strenge ist durch einen bewegten Reigen seltsam Maskierter weggewischt, der sich über die restlichen neun Blätter hinzieht, und demgegenüber das Titelblatt wie ein Kontrapunkt wirkt. Auf jedem Blatt sind drei, auf dem neunten Blatt zwei, also insgesamt sechsundzwanzig Figuren abgebildet. Zwar handelt es sich nicht um einen Maskenzug im üblichen Sinne, denn die Figuren haben keine dezidiert gemeinsame Bewegungsrichtung, aber die Horizontlinie verläuft über alle Blätter auf gleicher Höhe und verknüpft die Akteure.

Während die Zusammenarbeit zwischen Jacques de Gheyn und Hugo Grotius mehrfach Früchte

[4] Geschlossene Folge von zehn nummerierten Kupferstichen, als deren Erfinder Jacques de Gheyn II auf jedem einzelnen Blatt inschriftlich genannt ist: *JD Gheyn inventor et excud.* Im ersten der drei bekannten Zustände tragen alle Blätter neben seiner Signatur auch seine Adresse als Verleger. Der ausführende Stecher selbst bleibt ungenannt. Der Verbleib der Druckplatten ist unbekannt. Mit der Angabe von Grotius' Alter auf dem Titelblatt ergibt sich für die Maskerade ein Entstehungszeitraum zwischen April 1595 und 1596. Filedt Kok (New Hollstein) nennt drei verschiedene Auflagen, denen die drei Zustände entsprechen: 1. eine Leidener, publiziert von de Gheyn selbst; 2. eine spätere, publiziert von Cornelis Danckerts in Amsterdam. In der Inventarliste von Danckerts aus dem Jahre 1609 heißt es: „Historien van J. de Gheyn. Die Masceraden 10 Folien" (Zustand D). Dem Titelblatt ist die Adresse *Amstelrodami Cornelius Dankerus* in einer Kartusche unter dem Text eingefügt; 3. in Amsterdam, von Gerrit van Schagem. In seiner Inventarliste von 1667: „Gemeen goet of enkelde bladen: 10 platen mascaraden de Gijn". (Zustand II). Die Adresse von Cornelis auf dem Titelblatt ist hier durch *G. v. Schagen excudit. Amsterdam* ersetzt. Siehe: Jan Piet Filedt Kok & Marjolein Leesberg, *The de Gheyn Family* (The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450 - 1700), 3 vol. (Rotterdam, 2000), vol. 1, Kat. Nr. 160-169.

[5] Die Zuschreibung erfolgt aus stilistischen Gründen bei Jan Piet Filedt Kok, Jacques de Gheyn II, 'Engraver, Designer, and Publisher' - I., *Print Quarterly*, VII (1990), 265.

[6] Zitiert nach Arthur Eyffinger, *Inventory of the Poetry of Hugo Grotius* (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Grotius Instituut) (Assen, 1982), p. 100.

[7] Anhand einer Vorzeichnung im British Museum (London) lassen sich die einzelnen Arbeitsschritte beispielhaft verfolgen: Von Jacques de Gheyn stammen die Vorzeichnung mit den kurzen *motti* in Großbuchstaben, die restlichen Inschriften sind in Grotius' Handschrift eingetragen und signiert. Siehe: Regteren Altena, *Three Generations*, Kat. Nr. 204, Taf. 78.

www.brukenthalmuseum.ro

getragen hat, ist über das Verhältnis des Künstlers zu Cornelis van Blienburch nichts weiter bekannt. Nach Regteren Altena war dieser *„a member of a prominent Dordrecht family and a distant cousin of Eva Staelpaert"*[8], er bekleidete das hohe Amt eines *"stedelijk magistraat te Den Haag"*[9] und betätigte sich als *„schelpist"*, als Liebhaber und Sammler von Muscheln.[10] Sein Stammbuch wird in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag aufbewahrt. Bedauerlicherweise enthält es nur Einträge aus seiner Studentenzeit zwischen 1563 und 1569.[11] Es liegt nahe, dass de Gheyn und Blienburch durch die Vermittlung der Familie van der Wiele Bekanntschaft geschlossen haben. Ob das Verhältnis besonders freundschaftlich war, lässt sich nicht mehr sagen, ebenso wie die interessante Frage, worin der Anlass für die Widmung der *Maskerade* gelegen haben könnte, dahingestellt bleiben muss. Ob Blienburch ebenso wie Jacques de Gheyn Mitglied einer Rederijker-Kammer war, steht ebenfalls offen.[12]

Allen Anzeichen nach wurde Cornelis van Blienburch mit der *Maskerade* ein Werk gewidmet, das unter den druckgraphischen Folgen des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts eine bislang unvermerkt gebliebene Sonderstellung einnimmt. Alle anderen Stichfolgen von Jacques de Gheyn aus der Zeit um 1595, die seinen Namen, sei es als Erfinder, als Stecher oder beides, tragen - biblische Büßerfiguren, Apostel, Elemente, Temperamente, Laster und Tugenden – stehen in einer festen Darstellungstradition, selbst wenn Jacques de Gheyn als Wegbereiter des niederländischen „Goldenen Zeitalters" auch innerhalb jener grundsätzliche Neuerungen vorgenommen hat.[13] Obschon Darstellungen von Maskenzügen als Darstellungen höfischer Festumzüge oder als Nebenmotive moralisierender Bildallegorien häufig sind, scheint es vor Jacques de Gheyn keine allegorisierende Folge, die einen Maskenzug *per se* - also isoliert - ins Bild setzt, gegeben zu haben. Gleichzeitig ist sie das einzige Werk de Gheyns und eines der frühen Zeugnisse überhaupt, das Kostüme der *Commedia dell'arte* aufführt.[14] Trotz ihrer durch zahlreiche Kopien belegten Beliebtheit hat die Folge keine breitere Darstellungstradition „selbständiger" allegorischer Maskeradenfolgen etablieren können; jedoch scheint die seltene, nur ein Jahr später entstandene Kupferstichserie von Jean Jacques Boissard (Abb. 22-23) durch die Maskerade de Gheyns angeregt worden zu sein.

Mit diesem Fehlen einer gewachsenen Darstellungstradition mag es zusammenhängen, dass Jacques de Gheyns *Maskerade* von kunsthistorischer Seite bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil geworden ist. Der einzige wesentliche Beitrag ist erst 1997 als knapper, aber erhellender Katalogkommentar erschienen. Ger Luijten erwägt darin, dass der Künstler die einzelnen Figuren aufgrund ihrer Detailgenauigkeit nach dem Vorbild einer realen, tatsächlich beobachteten Schauspielergruppe ausgeführt und sie dann einem Kompositionsschema unterworfen habe, das er Darstellungen von Maskenfiguren wie jenen Rosso

[8] Regteren Altena, *Three Generations,* vol. 1, p. 44. Zu Cornelis van Blienburch siehe: M. Balen, *Beschryvinge der stad Dordrecht* (Dordrecht, 1677), p. 992: *„Kornelis van Blyenburg. Natus Anno 1545. Heere van Dordsmonde, Ketel, s'Graven-Ambacht & c. Dijk-graaf, en Baillin van Delfland: Meester-knaap van de Houtvesterye van Holland: hadde Getroud eerst Jossr. Katarina de Jonge, Dochter van den Heere van Baartwijk; Ten tweede Jossr. Martina van Borssele, Dochter van den Heere Wolphert van Borssele, Heere van Schellach: hy sterff Anno 1618. naarlatende ex secunda."*

[9] *Alba Amicorum: Vijf eeuwen vriendshap op papier gezet, het album amicorum en het poeziealbum in de Nederlanden* (Aust.kat. Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum Den Haag), hrsg. v. Kees Thomassen (Den Haag, 1990), p. 46.

[10] Regteren Altena, *Three Generations*, vol. 1, p. 109. Regteren Altena vermutet, dass Jacques de Gheyn zwischen 1604 und 1610 das Gemälde des *Neptun* für ihn gemalt haben könnte; siehe: *ibidem,* vol. 2, Kat. Nr. II P 5.

[11] Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Bijzondere collecties, Inv. Nr.130 E 28. Siehe auch: Thomassen (Hrsg.), *op. cit.*, Kat. Nr. 3, pp. 46-47.

[12] Bislang haben sich keine direkten Bezüge zwischen Jacques de Gheyns *Maskerade* und den Rederijkers festmachen lassen, obschon er Beziehungen zu ihnen pflegte. Vgl. Walter S. Gibson, 'Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel', *The Art Bulletin* , LXII (1981), Nr. 3, 426-446; W. M. H. Hummelen, 'Toneel op de kermis: van Bruegel tot Bredero', *Oud Holland*, CIII (1989), 1-45.; J. M. Koppenol, *Leids heelal: Het Loerijspel (1596) van Jan van Hout* (Hilversum, 1998); J. J. Mak, *De rederijkers* (Amsterdam, 1944).

[13] Filedt Kok & Leesberg, *op. cit.*, Kat. Nr. 15-22, 86-99, 131-134, 135-138, 114-122. Zu Jacques de Gheyns ikonographischen Innovationen: Filedt-Kok, *op. cit.*, pp. 272-273.

[14] Die Graphische Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München bewahrt eine Jacques de Gheyn II inzwischen abgeschriebene Zeichnung mit *Commedia dell'arte*-Figuren auf. Vgl. Thea Vignau-Wilberg, *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600* (Ausst.kat. Staatliche Graphische Sammlung München, Neue Pinakothek 2005/06) (München 2005), Kat. Nr. B13, pp. 120-122. Die rezente Rückdatierung des „Venezianischen Balls" im Suermondt-Ludwig-Museum (Aachen) schmälert die kleine Gruppe der *Commedia dell'arte*-Darstellungen aus der Zeit vor 1600 um ein Schlüsselwerk: Thomas Fusenig & Ulrike Villwock, ‚Hieronymus Franckens „Venezianischer Ball" in Aachen: eine neue Datierung und ihre Folgen', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LXI (2000), 145-176.

www.brukenthalmuseum.ro

Fiorentinos oder Léonard Thirys entlehnt habe.[15] Gleichzeitig überschlägt er mit dem Verweis auf einen Aufsatz von Konrad Renger eine Deutung der *Maskerade* als moralisierende Warnung vor unter dem Deckmantel vorgeschätzter Sittenhaftigkeit begangenen Sünden.[16] Beide Aussagen bedürfen allerdings, auch wenn ihre Stossrichtung nicht vollständig fehl geht, der Berichtigung und Ergänzung.

Der Gedanke, dass Jacques de Gheyn eine Schauspielergruppe des *„teatro all'improvviso"* persönlich erlebt haben dürfte, hat immerhin eine gewisse Berechtigung: Italienische, französische und englische Wanderschauspieler kamen offenbar bereits zu diesem frühen Zeitpunkt nach Den Haag und Leiden. Bedauerlicherweise ist aber die häufige Behauptung, es habe im Jahre 1598 Aufführungen italienischer Komödianten in Leiden gegeben, nicht zurückverfolgbar.[17] Das Zusammenfallen von Theateraufführungen italienischer Komödianten mit dem Fastnachtstreiben wurde darüber hinaus auch dadurch gewährleistet, dass die Truppen ihre Auftritte gerne auf Zeitpunkte öffentlicher Feste verlegten, um als Schauspieler - und gelegentlich auch als Quacksalber, *ciarlatani* -, ein möglichst großes Publikum zu finden.[18] Gleichwohl ist auch belegt, dass sie sich mit der gehobenen Gesellschaft gelegentlich vermischten.[19]

Wie im Grunde nicht anders zu erwarten, ist de Gheyns *Maskerade* nun aber nicht *al vivo*, sondern unter Verwendung künstlerischer Vorlagen entstanden. Eine Werkgenese *naer het leven*[20] wird bereits durch die Beobachtungen der Theaterikonographie an Maskeraden- und *Commedia dell'arte*-Darstellungen des 16. Jahrhunderts in Frage gestellt.[21] Das übergreifende Schema der Maskeradenblätter mit Ganzfiguren vor leerem

[15] *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art 1580-1620* (Aust.kat. Rijksmuseum Amsterdam 1993/94), hrsg. v. Ger Lujten & Ariane van Suchtelen et al. (Zwolle, 1993), p. 389ff.: *„It is very possible that de Gheyn took his characters from the commedia dell'arte, or even modelled them on a real company, since the attributes and presentation are extremely specific and detailed. He could have been inspired by the prints of René Boyvin, or those by Pierre Milan after Rosso Fiorentino, which are in part costume designs with related figures set against an empty background"*. Zit. n. Luijten & Suchtelen (Hrsg.), *op. cit.*, p. 38. Die Annahme, Jacques de Gheyn habe die Maskerade aufgrund von Beobachtungen an einer realen Maskerade geschaffen, übernimmt Ger Luijten von: Regteren Altena, *Three Generations*, p. 43. Der Hinweis auf den Rekurs von Maskeradendarstellungen des 16. Jh. auf Druckgraphik von René Boyvin nach Rosso Fiorentino bereits in: Emil K. J. Reznicek, ‚Rezension von: Iohan Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: Three Generations* (Den Haag 1983), *Oud Holland*, CII (1988), 78-87 (insbes. 81). Die Zuschreibung der von Luijten in Erwägung gezogenen Kupferstiche ging inzwischen von Rosso Fiorentino und René Boyvin über an Léonard Thiry und Pierre Milan in: *Le Dessin en France au XVIe siècle dans les collections de l'Ecole des Beaux Arts, Ecole Supérieur des Beaux Arts* (Ausst.kat. Paris / New York, 1994), hrsg. v. Emmanuelle Brugerolles (Paris, 1994), pp. 37-39.

[16] Konrad Renger, ‚Joos van Winghes „Nachtbancket met een Mascarade" und verwandte Darstellungen', *Jahrbuch der Berliner Museen*, XIV (1972), 162-193.

[17] Willem Otterspeer, *Het bolwerk van der vrijheid: De Leidse universiteit 1575-1672 (Groepsportret met dame; 1)* (Amsterdam, 2000), p. 272; Willem Schrickx, ‚Commedia dell'arte toneelspelers in de Nederlanden', *Spiegel Historiael*, 1976, 86-91, insbes. 89. Die Behauptung, es habe in Leiden 1598 Aufführungen italienischer Komödianten gegeben, ist nicht zurückverfolgbar. Dazu siehe: Barbara Ann Stanton-Hirst, *The Influence of the Theatre on the works of Pieter Jantz. Quast* (Univ. Diss. Wisconsin-Madison, 1978) (Ann Arbor (UMI), 1993), p. 37. Siehe auch: Robert L. Erenstein, ‚De invloed van de commedia dell´arte in Nederland tot 1800' *Scenarium 5* (Nederlandse reeks voor theaterwetenschap onder redactie van E. Alexander, R. L. Erenstein en W. Hogendoorn), 1981, 91-106, insbes. 97. Erenstein verweist auf: A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland,* 2 vol., (Groningen, 1904/08), vol. II., p. 78, no. 8. Worp verweist als Quelle auf L. N. J. Lamberts Hurrelbrinck, *Beknopt overzicht der geschiedenis van het Leidsch Tooneel* (Leiden, 1890), p. 12. Hier wird keine Quelle angegeben. Für das 17. Jh. sind sehr viel häufiger Truppen bezeugt, die Einfluss auf das Werk von Pieter Jansz. Quast und Jan Steen ausgeübt haben. Siehe: Stanton-Hirst, *op. cit.*; Sturla J. Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and His Contemporaries* (Soest, 1978). Am häufigsten sollten italienische Truppen in Holland im 18. Jh. spielen; siehe: Stanton-Hirst, *op. cit.*, p. 37.

[18] Darstellungen von Quacksalbern zeigen sie beim Verkauf ihrer Waren und Musizieren in Masken und Kostümen der *Commedia dell'arte*. Siehe: M.A. Katritzky, ‚Was Commedia dell'arte performed by Mountebanks? Album amicorum illustrations and Thomas Platter's description of 1598', *Theatre Research International*, XXIII (1998), 104-126.

[19] Sterling nennt einen Fall am bayerischen Hof im Jahre 1568; siehe: Charles Sterling, ‚Early Paintings of the Commedia dell'arte in France', *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New Series,* I (summer 1943), 19.

[20] Zum Begriff *„naer het leven"* im Umfeld Jacques de Gheyns siehe: Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565 - 1629)* (New Haven, 2005), pp. 5-7.

[21] Zur Ikonographie der Maskeraden siehe: Francis K. Barasch, ‚Theatrical Prints: Zany, Pantalone and the Elizabethans' in *On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture*, hrsg. v. Krystyna Kujawińska Courtney (Krakau, 2000), pp. 21-47; M. A. Katritzky, '*Was commedia'*; *idem,* Mountebanks, Mummers and Masqueraders in Thomas Platter's diary (1595-1600)' in *The Renaissance Theatre: Texts, Performance, Design* (papers presented at a Society for Renaissance studies conference held Sept. 12, 1997, Globe Theatre, London), hrsg. v. C. Cairns, (Aldershot, 1999), vol. 1, pp. 12-44; *idem*, 'Carnival and Comedy in Georg Straub of St. Gallen's printed album amicorum of 1600' in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35)*, hrsg. v. Hartmut Laufhütte, 2 vol. (Wiesbaden, 2000) pp. 603-633; *idem,*'Franco Bertelli's „Carnevale Italiano Mascherato" of 1642 and Other Printed Influences on Theatrical Pictures in Alba Amicorum' in *Klovicev Zbornik: Minijatura-crtez-grafika 1450-1750* (Croatian Academy of the Arts and Sciences & Zagreb Institute of Art History), hrsg. v. Milan Pelc (Zagreb, 2001), pp. 216-229; *idem,* 'Theatre Iconography in Costume series: The „New York" Friendship Album' in *European Theatre Iconography: Proceedings of European Science Foundation Network* (Mainz, 26-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), hrsg. v. Christoph Balme, Robert Erenstein et al. (Rom, 2002), pp. 171-196.

www.brukenthalmuseum.ro

Hintergrund konnte plausibel aus dem Typenfundus zeitgenössischer Trachtenbücher hergeleitet werden.[22] Hier erscheinen kostümierte Maskenträger und Figuren der *Commedia dell'arte* häufig bei den venezianischen Trachten.[23] Ein charakteristisches Beispiel findet sich in Jean Jacques Boissards Trachtenbuch *Habitus variarum orbis gentium*[24] (1581) (Abb. 11). Zwischen *Magnifico* und *Zanni* ist in diesem Fall allerdings statt der in der Maskeradenikonographie geläufigeren *Innamorata*-Figur[25] eine venezianische Kurtisane[26] abgebildet und damit ein erotischer Bezug besonders explizit gesetzt, der in den Maskeraden stets mitschwingt.

Neben solchen qualitativ hochwertigen Abbildungen gab es Trachtenbücher mit Darstellungen von minderer künstlerischer Qualität. Pietro Bertellis reich illustriertes Trachtenbuch *Diversarum Nationum Habitus*[27] (Abb. 12), dessen erste Auflage 1589 in Padua erschienen und eigentlich eine Art Cicerone für Italienreisende war, genoss, wie zahlreiche Neuauflagen und Kopien beweisen, außerordentliche Popularität.[28] Viele seiner Illustrationen zeigen Hauptfiguren der *Commedia dell'arte*, die sie als Zweier- und Dreiergruppen arrangieren. Kurze Inschriften benennen die Figuren oder erläutern das Dargestellte. Boissards und Bertellis Maskeradenbilder markieren Eckpunkte des qualitativen und kompositorischen Spektrums von Blattgestaltung und Figurenarrangements der Trachtenbuchmaskeraden.

Bilder wie diese scheinen in formaler Hinsicht der Ausgangspunkt für eine Reihe von „selbständigen" Maskeraden gewesen zu sein. Außerhalb der Trachtenbücher findet sich deren Kompositionsschema zwar nicht häufig in allegorischen Graphikfolgen, dafür aber als zentrales Charakteristikum vereinzelter Maskeradenbilder in Stammbüchern. In den *alba amicorum* der Wohlhabenderen wurden die handschriftlichen Einträge gerne durch Bilder ergänzt, die entweder vom Stammbuchbesitzer selbst oder von den Autoren der Einträge in Auftrag gegeben wurden: Miniaturmalereien, die – meistens bei Briefmalern - eigens bestellt werden konnten, sowie Druckgraphik, die gesondert erworben und dann eingefügt oder eingeklebt wurde.

Maskeradenbilder sind innerhalb solcher Stammbuchillustrationen besonders zwischen 1570 und 1620 ein häufigeres Phänomen. Sie nehmen gleichzeitig an der breiten Modeerscheinung teil, die Stammbücher mit Trachtenbildern auszustatten. Allgemein formuliert, dienten sie hier dem zweifachen Zweck der Erinnerung und der Selbstdarstellung des Albuminhabers als weitgereister, gebildeter Zeitgenosse. Die Beliebtheit solcher Trachtenbilder bei Stammbuchbenutzern ging sogar so weit, dass die neunzig Kupferstiche des kommerziell vertriebenen *Trachten oder Stambuches*[29] (ca. 1600) von Georg Straub ausschließlich Trachten darstellten. Mit seiner Abwechslung aus dekorativen Holzschnitten auf den *verso*- und den blanken, für schriftliche Einträge bestimmten *recto*-Seiten war es eigens für den Gebrauch als Stammbuch gedacht.[30] Gleichzeitig mit dem Thema der Maskerade übernehmen die

[22] Katritzky, *'Theatre Iconography in Costume Series'*, pp. 190-193.
[23] Barasch, *op. cit.*; Katritzky, *'Mountebanks, Mummers and Masqueraders'*; *idem, 'Carnival and Comedy in Georg Straub'*; *idem*, *'Franco Bertelli's „Carnevale Italiano Mascherato"'*, pp. 216-217; *idem, 'Theatre Iconography in Costume series'*, pp. 171-172.
[24] Jean Jacques Boissard, *Habitus Variarum Orbis gentium [...]* (Mecheln, 1581).
[25] Die besondere Häufigkeit der Dreier-Gruppierung hängt wohl mit der zentralen Bedeutung der *Zanni-Pantalone-Innamorata*-Konstellation in der Aufführungspraxis zusammen.
[26] Venezianische Kurtisanen galten europaweit als Königinnen ihres Gewerbes; Michel de Montaigne gesteht in seinen Reiseaufzeichnungen, vor seiner Ankunft in Venedig im Jahre 1580 zunächst auf ihre sagenumwobene Schönheit neugierig, dann aber hinlänglich enttäuscht gewesen zu sein. Siehe: Michel de Montaigne, *Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581*, hrsg. v. Otto Flake, (Frankfurt a. M., 1988), p. 94. Zur Prostitution in Venedig siehe: Kurt Heller, *Venedig: Recht, Kultur und Leben in der Republik 697-1797* (Wien/Köln/Weimar, 1999), pp. 633-634. Venezianische Prostituierte verbargen ihre Identität gerne hinter einer Maskierung. Siehe: Susanne Tichy, *Et vene la mumaria: Studien zur venezianischen Festkultur der Renaissance* (Univ. Diss. Marburg, 1995) (München, 1997), p. 284.
[27] Pietro Bertelli, *Diversarum Nationvm Habitus [...]*(Padua, 1589).
[28] Auflagen erschienen 1589, 1591 und 1594-1596. Die Druckplatten Pietro Bertellis sind noch ein halbes Jahrhundert später unter wenigen Veränderungen und mit der Erweiterung auf 24 Abbildungen von Francesco Bertelli benutzt worden, um als gesonderte Suite unter dem Titel *Il Carnevale italiano mascherato* (1642) gedruckt zu werden. Zum Verhältnis der Karnevalsbilder Pietro und Francesco Bertellis siehe: Katritzky, *'Was Commedia'*, p. 223ff. Zur Publikationsgeschichte des Buches siehe: Katritzky, *'Theatre Iconography in Costume series'*, p. 189. Bald nach ihrer Publikation wurden alle Abbildungen von Alessandro da Fabri kopiert und in einer eigenen Buchpublikation verwendet: Alessandro de Fabri, *Diversarum Nationum Ornatus [...]* (Padua, 1593).
[29] Georg Straub, *Trachten oder Stambuch : Darinen alle fürnemste Nationen Völckern / Manns vnnd Weibs Personen in jhren Kleydern artig abgemahlt [...]* (St. Gallen, ca. 1600). Straubs Vorwort ist auf den 16. August 1600 datiert.
[30] In einem anderen Fall hat der Solothurner Heinrich Wirre um 1600 ein Blanko-Stammbuch mit Kupferstichillustrationen herausgegeben. Auch unter diesen fehlen Maskeradenbilder ebenfalls nicht. Siehe: Katritzky, *'Theatre Iconography in Costume series'*, pp. 184-185.

www.brukenthalmuseum.ro

Stammbuchmaskeraden das formale Schema in die Stammbücher. Eine Miniatur in der Frommann'schen Autographensammlung der Württembergischen Landesbibliothek erinnert beispielsweise deutlich an ein entsprechendes Bild aus Pietro Bertellis Buch (Abb. 12) und könnte von ihr oder einer vermittelnden Darstellung abhängen (Abb. 13). Sowohl die Autoren der Stammbuchillustrationen als auch Jacques de Gheyn entnahmen das Kompositionsschema dem traditionellen ikonographischen Kontext der Trachtenbücher.[31] Jacques de Gheyn staffelt es aber zu einem Zug über neun Blätter, blendet ihm ein Titelblatt vor und weist ihm dadurch einen neuen Verständnisrahmen zu.[32]

Während die Anregung für die Bildanlage der *Maskerade* von Trachten- und Stammbuchmaskeraden ausging, wurde sie im Gegenzug, was kaum überrascht, selbst gelegentlich als Motivquelle genutzt. In der Frommann'schen Autographensammlung hat sich eine Miniatur[33] in Deckfarben aus einem aufgelösten Stammbuch erhalten, die das vierte Blatt der *Maskerade* als Vorlage benutzt (Abb. 14). Heinrich Wirres *Stam und Wapenbuchlin* und eine ähnliche Veröffentlichung[34] enthalten insgesamt drei Kopien nach de Gheyns Folge, die alle von derselben Hand stammen müssen (Abb. 15-17). Die Handschrift des kopierenden Kupferstechers ist grob und bescheidet sich mit einer spiegelbildlichen Wiedergabe der Vorlagen.[35]

Wenn Ger Luijtens Herleitung von Figuren und Komposition, unbemerkt von der Kunstgeschichte, durch die Beobachtungen der Theaterikonographie demnach bereits in Frage gestellt wurde, so wird sie durch einen Blick auf Jacques de Gheyns Entlehnungspraxis endgültig entkräftet. Die beiden Musikanten mit Ofenrost und Blasebalg auf dem dritten Blatt sind einem Kupferstich von Johannes Sadeler nach Joos van Winghe entnommen, dem *Nachtbankett mit Maskerade* (Abb. 18).[36] Neben Druckgraphiken nutzte de Gheyn aber auch erwartungsgemäß Trachtenbücher als Motivquelle. Die deutlichste Anleihe besteht bislang zwischen der mittleren Figur des zehnten Blattes und der *„Nobilis femina in America"* aus Pietro Bertellis *Diversarum Nationum Habitus* (Abb. 19). Die Detailgenauigkeit von de Gheyns Figuren entpuppt sich somit als Ergebnis einer virtuosen Einschmelzung von formalen Anleihen unterschiedlicher Provenienz. Auffällige Parallelen gibt es aber nicht nur für einzelne Kostüme und Figurentypen, sondern auch für Figurenanordnungen. Eine davon ist Albrecht Dürers „Tanzendes Bauernpaar" von 1514 (Abb. 20).[37] Das charakteristische Wirbelschema liegt der Figurengruppe der mittleren und rechten Figur auf dem vierten Blatt zugrunde.

Durch die Neukombination der entlehnten Motive schuf de Gheyn aber nicht ein Defilée von Schauspielern. Entscheidend für das Verständnis des allegorischen Bildsinns ist vielmehr dessen Identifikation als Fastnachtszug. Vergleichbare Figurenzusammenstellungen finden sich auf niederländischen Stadtveduten mit Fastnachtsfeiernden aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine erste Orientierung bietet der Vergleich mit einem Ausschnitt aus Pieter Brueghel des Älteren „Kampf zwischen Karneval und Fasten" von 1559.[38]

[31] *Idem*, pp. 190-191.

[32] Die mit diesem Kunstgriff erzeugte Nähe zu Darstellungen höfischer Festumzüge wird dem aufstrebenden Jacques de Gheyn nicht ungelegen gekommen sein. Das häufigste Schema der Festumzugsdarstellungen ist der Figurenzug parallel zur Bildebene. Siehe Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden: Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit* (Frühe Neuzeit/in Verbindung mit der Forschungsstelle „Literatur der Frühen Neuzeit" an der Universität Osnabrück und der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel hrsg; Wolfenbüttel; zugl. Univ. Diss. Marburg, 1995) (Tübingen, 1999). Schnitzer grenzt den Begriff der höfischen Festumzugsdarstellung auf Bilder von Verkleidungsdivertissements der Höfe, die entweder als Entwurf im Vorfeld des Festes oder als illustrierter Festbericht rückblickend erstellt werden, ein. Siehe auch: *Giuseppe Arcimboldo: Figurinen, Kostüme und Entwürfe für höfische Feste*, hrsg. v. Andreas Beyer (Frankfurt a. M., 1983).

[33] Anonyme Miniatur nach Jacques de Gheyn's Maskeradenblatt Nr. 4, aus einem aufgelösten album amicorum, Vorderseite datiert auf 1601 (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. hist. 2*888-15 f. 106v).

[34] Jan van der Heyden, *Pugillus Facetiarum Iconographicaru[m] in Studiosorum potißimum gratiam ex proprijs corundem Albis desumptarum [...]* (Straßburg, 1618).

[35] Zur Zuschreibung der Kopien siehe: Katritzky, *'Theatre Iconography in Costume series'*, p. 187.

[36] Die Übernahme wurde ebenfalls erkannt von: Georg Poensgen, ‚Ein nächtliches Zechgelage des Jodocus A. Winghe', *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LIX (1925/26), 326.

[37] Zur Wirkungsgeschichte der Komposition siehe: Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1450-1570* (Niederzier, 1986), p. 177.

[38] Vgl. den Deutungsversuch von Elke Schutt-Kehm, *Pieter Brueghels d. Ä. „Kampf des Karnevals gegen die Fasten" als Quelle volkskundlicher Forschung* (Artes Populares, Studia enthnographica et folkloristica, Bd. 7, hrsg. v. L. Röhrich) (Frankfurt a. M./Bern/New York, 1983). Vorzuziehen ist jener von Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch: Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (zugl. Univ. Habil. Freiburg i. B., 1989) (Konstanz, 1991), pp. 469-474.

www.brukenthalmuseum.ro

Die Vermummten im Zug des zum Kampfe reitenden König Karneval tragen bereits einen Teil jener Fastnachtsrequisiten, die in de Gheyns Maskerade wiederkehren: Rommelpot, Küchengerät, Geldbeutel und Kerzenbesen. Vor allem die eleganten Paare und *Commedia dell'arte*-Masken fehlen bei Pieter Brueghel noch völlig. Ein der *Maskerade* vergleichbares Figurenrepertoire ist Kind eines späteren Geschmacks, das die Maskerade an einer der ersten Reaktionswellen der Bildmedien auf die jähe Popularität des italienischen Stehgreiftheaters partizipieren lässt. Die Verbindung der *Commedia dell'arte*-Masken mit der niederländischen Fastnacht kann erst für das Ende des sechzehnten Jahrhunderts erfasst werden. Häufiger erscheint sie auf Werken aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, z.B. von Govert Jansz. alias Mijnheer (1578 - 1619), Willem Cornelisz. Duyster (1599-1635) und Erasmus de Bie (1629 - 1675) (Abb. 21).[39]

Dass die *Maskerade* bislang nicht als Fastnachtszug identifiziert worden ist, mag mitunter daran liegen, dass die ethnologische Fastnachtsforschung dort, wo sie die *Maskerade* Jacques de Gheyns mit einer gewissen Unbekümmertheit als Dokumentationsmaterial benutzt hat, weder die abgebildeten Realien bestimmen noch ihre Bedeutung im Volksbrauchtum überzeugend erläutern konnte.[40] Werner Mezgers grundlegende Publikation zum Verständnis des Fastnachtsbrauchtums und die Methode des Bildvergleichs ermöglichen zumindest insofern eine Bestimmung, dass aus ihr ausreichende Schlüsse für das Verständnis der *Maskerade* gezogen werden können. Feststehende ikonographische Typen stellen nur der Fastnachtsnarr auf dem vierten und der blinde Amor auf dem siebenten Blatt dar. Die restlichen Kostüme sind durch die Kombination von „Versatzstücken" gekennzeichnet. Ein Teil der Kleidung ist nicht explizit „Kostüm" im Sinne von „Verkleidung", sondern gehört, unter Hinzunahme deutscher und italienischer Kleidungsstücke, zur Garderobe der gehobenen niederländischen Gesellschaft.[41] Nichtsdestoweniger wird sie mit *Commedia dell'arte*-Masken[42] und anderen Requisiten kombiniert. Dieser eleganten Mode stehen die volkstümlichen Figuren gegenüber: Sie tragen die Insignien des Bauernstandes[43] oder, wie im Hintergrund des sechsten Blattes, des Seemannslebens[44]. Die orientalisierenden Kleidungsstücke, das Harlekinskostüm mit Spitzhut und das hexenartige Kostüm mit Warzennase und Kopfbedeckung aus einem Bettkissen[45] auf dem achten, die Indianerin und die Figur mit Laubkostüm auf dem zehnten Blatt bilden dagegen einen Bereich

[39] Zu Darstellungen der *Commedia dell'arte* siehe: Sterling, *op. cit.*, pp. 11-32; Schrickx, *op. cit.*, pp. 86-91.; Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin: A Central Study of the Commedia dell'arte* (Cambridge, 1963); Gudlaugsson, op. cit.; Agne Beijer, *Le recueil Fossard [...]* (Paris, 1981); Barasch, *op. cit.*; Fusenig/ Villwock, *op. cit.*, pp. 145-145; M.A. Katritzky, ‚Italian comedians in Renaissance prints', *Print quarterly*, IV (1987), 236-254; *idem*: ‚Lodewyk Toeput: some pictures related to the commedia dell'arte', *Renaissance studies*, I (1987), 71-125.

[40] *Beeld van de andere, vertoog over het zelf: over wilden en narren, boeren en bedelaars* (Ausst.kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1987), hrsg. v. Paul Vandenbroeck et al., p. 205; *Carnavals d'Antan et d'Ailleurs: cent estampes et peintures de la collection Jean Sebille* (Aust.kat. Musée International du Carnaval et du Masque), hrsg. v. Michel Revelard (Binche, 1991), p. 16; Armand Sermon, *Carnaval, Geschiedenis van he carnaval van Keizer Karel tot Eedje Anseele* (Gent, 2001) pp. 72-74. Filedt Kok, *op. cit.*, p. 270, stellt fest, dass die Maskerade Figuren der *Commedia dell'arte* und des *Mardi-gras* vereine.

[41] Siehe: Thienen, *op. cit.*, pp. 26-35.

[42] In zwei Fällen treten Figuren beinahe in Standardkostümen der *Commedia dell'arte* auf: Neben dem *Magnifico* (Blatt 4) könnte es sich bei der letzten Maske der Maskerade um einen *Dottore* (Blatt 10) handeln. Deutungen dieser Figur als „alter Mann" oder „alte Frau" in: *Vastenavond-Carnaval: Feesten van de omgekeerde wereld (Aust.kat. Noordbrabants Museum S'Hertogenbosch 1992),* hrsg. v. Charles de Mooij (S'Hertogenbosch 1992), p. 91; Vandenbroeck et al., *op. cit.*, p. 205. Zur Theaterfigur des *Dottore* siehe Gudlaugsson, *op. cit.*, pp. 12-14. Die Figur trägt Eselsohren; vgl. die Figur des Midas aus Goltzius' *Midasurteil* (The Illustrated Bartsch, III, 140.43). Die Figur des Mannes mit Brustpanzer auf Blatt 7 steht in keinem sichtbaren Bezug zum *Capitano* der *Commedia dell'arte*. Zum *Capitano* siehe: Nicoll, *op. cit.*, pp. 247-249; Stanton-Hirst, *op. cit.*, pp. 76-77. Die Streifenhose wird als „Brighella-like" bezeichnet bei: *idem*, p. 42. Irene Groeneweg deutet in die gleiche Richtung: *„The dress is influenced by that of the Arlecchino from the commedia dell'arte, with his wide trousers of striped material. But the dress over the upper part of his body is borrowed from 16th century female dress with hanging sleeves (Vecellio gives some examples)."* E-mail (17. 06. 2003) von Irene Groeneweg (Delft). Ihr sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

[43] Vgl. den Tänzer auf Blatt 4, die Figur mit Netzmaske und Rommelpot und die Rückenfigur mit dem Dreschflegel auf Blatt 5. Zur Netzmaske vgl. Schnitzer, *op. cit.*, p. 61.

[44] Vgl. die Figur mit Laterne im Hintergrund von Blatt 6. Zum Vergleich: Filedt Kok & Leesberg, *op. cit.*, no. 132; die Vorzeichnung dazu in: Regteren Altena, *Three Generations*, Kat. Nr. 196, Abb. 46), aber auch in Trachtenbüchern, z.B. als *„Nauta Hollandus; Nauta Hollandus [...]"* in: Abraham Bruyn, *Omnivm poene Gentium [...]* (Köln, 1577).

[45] Im Zug des König Karneval auf Pieter Brueghel d. Ä. „Kampf des Karneval gegen die Fasten" (1559, Wien, Kunsthistorisches Museum) tragen zwei Figuren Bettkissen als Kopfbedeckung. Vgl. a.a.O., Anm. 38.

www.brukenthalmuseum.ro

des Orientalisch-Exotischen und Phantastischen.[46]

Einzelne schriftliche Quellen über Fastnachtsmaskeraden bieten hervorragende Vergleichsmomente. Der Basler Arzt Thomas Platter (1574-1628) bereiste in den Jahren von 1595 bis 1600 Westeuropa und berichtet von einigen Karnevalsfeiern.[47] In Avignon sah er 1596 *„ ... ein mascaraden über die andere fürüber lauffen. Dann es der herren faßnacht wahre. Es wahre ye ein parthey anderst dann die andere bekleidet; ettliche hatten bilger kleider an, andere wahren bekleidet wie bauren, andere wie Schweitzer, andere wie niderlendische boots unndt schifknecht, andere auf italienisch, andere spangisch, andere kochenbergisch, andere in weibs kleideren vermummet, andere auf sonst seltzame gattungen, alle larviert, unndt fuhret yegliche mumbschantz sonderbahre spilleüt mitt sich, die hatten gewohnlich hörpeücken*[48]*, cymbales [...], gibt ein mechtig helles geschrey, unndt vergleichet sich gar woll under die anderen saitenspil, deren noch viel wahren als violen, geigen, lauten, sackpfeiffen, pfeiffen u.s.w. Sie loffen unndt dantzten hiermitt allerley däntz als branle, gaigliardes, courantes, voltes unndt andere; sonderlich wann sie in die heüser kamen, thaten sie bißweilen die mascken an unndt dantzeten undereinanderern oder auch mitt denen in heüseren [...]"*[49]

Die Beschreibungen der Kostüme sind denkbar erhellend. Obwohl es sich nicht um eine holländische Stadt handelt, finden wir hier im Karneval neben verschiedenen fremden Trachten den Tausch der Geschlechterrollen, aber auch die „bauren" - und „niderlendische boots unndt schifknecht".[50] Maskeraden sahen in Venedig eben nicht anders aus. Zu den ursprünglichen typischen Vermummungen wie Wilder Mann, Teufel, Männer in der *Gnaga*, der Frauenmaske, verlarvte oder geschwärzte Gesichter kamen im 16. Jahrhundert phantastische Kostüme aus dem Reich der Mythologie in Mode. Hinzu traten die zahlreichen Fremden aus exotischen Ländern - Türken, Dalmatiner, Kreter, Albaner, Armenier, Afrikaner, Deutsche, Schweizer, Holländer - die nur in Venedig in so großer Zahl anzutreffen waren und im Karnevalstreiben aufgingen. Es gibt genügend Belege dafür, dass städtische Fastnachtszüge, wenn auch nicht derart exotische wie in Venedig, tatsächlich in ganz Europa aus solchen oder ähnlichen Figurentypen zusammengesetzt waren.[51] Teufel, Narren, alte Frauen und Hexen, Bauern, Wilde Männer und Türken, Juden, Zigeuner waren seit dem späten Mittelalter über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg im gesamten Einflussgebiet der römischen Kirche, natürlich mit regionalen Einfärbungen, Standardrollen in städtischen Fastnachtsumzügen.[52]

[46] Die Dame in Rückenansicht auf Blatt 8 trägt ein altertümliches Kleid, ein *„archaische kledij: vierkante hals/rug-uitsnijding met plissé-hemd eronder, nl. de mode van ca. 1520-30"* (Vandenbroeck et al. (Hrsg.), *op. cit.*, p. 205). Der Herr mit Damenhaube, Spitzbart und Streifenhose führt den Tausch der Geschlechter vor. Die Figur mit Laubkostüm gilt oft als Bildbeispiel für den „Wilden Mann"; z.B. de Mooj (Hrsg.), *op. cit.*, p. 91; Vandenbroeck et al. (Hrsg.), *op. cit.*, p. 35; Sermon, *op.cit.*, 73; auch Revelard (Hrsg.), *op. cit.*, Kat. Nr. 16, 17. Für den Typus des Wilden Mannes ist aber das Fellkleid kennzeichnend. Die Krone meint vermutlich einen fremdländisch-heidnischen Herrscher; vgl. Wolfgang Kilians Kupferstich in: Caspar Plautz, *Nova typis transacta navigatio: Novi Orbis Indiae Occidentalis [...]* (Linz, 1621), Tf. 18. Die Verknüpfung des Efeukleides mit dieser Krone ließ sich nicht ein zweites Mal nachweisen. Solange das nicht möglich ist, lässt sich zumindest eine Überlegung anstellen. Es wurde bereits vorgeschlagen, dass das Efeukleid möglicherweise auf Volksbräuche wie die „mummer's plays" zurückginge. Meist sind die Kostüme mit kleinen Stoffblättern oder –schuppen übersät. Siehe: Alex Helm, *The English Mummer's Play* (Woodbridge, 1981). In Verbindung mit dem Blätterkleid könnte die Krone bei de Gheyn einen wild-mythischen, „heidnischen" Herrscher, ähnlich wie im „mummer's play", bezeichnen. Mit der „vornehmen Wilden" aus Amerika bildet er in gewisser Hinsicht ein angemessenes Paar. Die Eulenmaske fügt sich mit ihrer pejorativen Bedeutung in diesen Kontext; siehe: Paul Vandenbroeck, ‚Bubo Significans: Die Eule als Sinnbild für Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in den niederländischen und deutschen Bilddarstellungen und bei Jheronimus Bosch I.', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1985), 19-136.

[47] [Thomas Platter d. J.:] *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande 1595-1600*, 2 vol., hrsg. v. Rut Keiser (Basel/Stuttgart, 1968).

[48] herren faßnacht: die Herrenfassnacht, d.h. die Fastnacht der Geistlichen, beginnt am Sonntag vor Aschermittwoch. Die „Bauern-" oder „alte Fastnacht" beginnt eine Woche später, nach Invocavit. hörpeücken: Heerpauken; cymbales : Schallbecken oder schellenartige Instrumente. Alle Erläuterungen nach Rut Keiser in: [Platter], *op. cit.*, p. 120.

[49] *Ibidem.*, p. 120.

[50] Auf Darstellungen von Maskeradenzügen fällt Kindern nicht selten die Rolle des leitenden, oft geflügelten Fackelträgers zu. Vgl. z. B. Eddy de Jong & Ger Luijten (Hrsg.), *op. cit.*, Abb. 69.

[51] Zu den Rollentypen der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fastnacht siehe Mezger, *op. cit.*, pp. 105-113; Dietz-Rüdiger Moser, ‚Ein Babylon der Verkehrten Welt: Über Idee, System und Gestaltung der Fastnachtsbräuche', in *Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur*, hrsg. v. Horst Sund (Konstanz 1984), pp. 26-32; Dietz-Rüdiger Moser, *Fastnacht, Fasching, Karneval: Das Fest der "Verkehrten Welt"* (Graz/ Wien/ Köln, 1986), p. 135-144; Revelard (Hrsg.), *op. cit.*, p. 7. Zur Fastnacht in den Niederlanden siehe: Theo Fransen, ‚Die Entwicklung des Karnevals in den Niederlanden und Flandern: Eine historisch-soziologische Betrachtung in drei Teilen: Geschichte, Gegenwart und Zukunftsaussichten', in *Fastnacht - Karneval im europäischen Vergleich* , hrsg. v. Michael Matheus (Mainzer Vorträge, 3) (Stuttgart, 1999), pp. 31-62.

[52] Siehe: Peter Burke, *Helden, Schurken und Narren: Volkskultur in der Frühen Neuzeit* (Stuttgart/München, 1981), pp. 197-184. Zum Tausch der Geschlechterrollen siehe auch: Katritzky, *‚Carnival and Comedy in Georg Straub'*, p. 617.

www.brukenthalmuseum.ro

Die in den Kostümen aufgehobene Sinnbildlichkeit des Fastnachtszuges bleibt in der Graphikfolge Jacques de Gheyns erhalten und steht naturgemäß in inhaltlicher Beziehung zu den Versen des jungen Grotius. Auf einer ersten Ebene besteht der verbindende Gedankenbogen zwischen Titelblatt und Maskerade freilich in der Metapher der Maske als Sinnbild des falschen Scheins. Im christlich-europäischen Kontext ist der Begriff der Maske unlösbar mit der Vorstellung verbunden, das „wahre Gesicht" verbergen zu wollen. In diesem Sinne bedeutet Maskierung, eine andere als die „wahre Identität" vorzutäuschen.[53] Diese Sinnbildlichkeit verband sich in der bildenden Kunst des späten sechzehnten Jahrhunderts nicht nur mit dem Bild der Maske, sondern mit dem des Maskenzuges. Fackelbeleuchtete Maskenzüge sind bis hin zu Frans Francken II. häufiger Bestandteil von niederländischen Bankettdarstellungen und, innerhalb von Tageszeitenzyklen, von Nacht-allegorien. In diesem Rahmen verdeutlichen die beigegebenen Maskenzüge Sündenvergehen, die unter dem Deckmantel von Heuchelei und Nacht begangenen werden.[54]

In Grotius' Versen klingt aber darüber hinaus deutlich ein gewichtiger theologischer Gedankenbogen an: Eingehüllt in die Metapher des maskierten Antlitzes spricht es eine Warnung vor den endzeitlichen Folgen eines Lebens in Unbußfertigkeit aus. Auf diesen Gedanken nimmt die Fastnachtsmaskerade Bezug. Der Narr auf dem vierten Blatt mit Gugel, Schellen und Marotte ist nicht nur der ikonographische Standardtypus, sondern gleichzeitig auch der Schlüssel zum Verständnis der Maskerade. Im religiösen Schrifttum des Mittelalters hatte sich die Vorstellung von „Torheit" zunächst von der Gleichsetzung mit Vernunftwidrigkeit hin zu einem Synonym für Gottesblindheit und für den menschlichen Sündenstand schlechthin entwickelt.[55] Die Vorstellung von „Torheit" als selbstverschuldetes Ausgeschlossensein vom göttlichen Heil erhielt in der Figur des *stultus* oder *insipiens*, des Narren, sichtbare Gestalt, die als Leitfigur der Fastnacht, einer abgesteckten Zeitspanne des inszenierten teuflischen Weltreiches, prädestiniert war.[56] Die großen Stadtfastnachten mit närrischem Maskenaufgebot bildeten sich in den habsburgerischen Ländern genau in jenen Jahrzehnten aus, in denen die Vorstellung vom Narren bei Sebastian Brant, Geiler von Kaisersberg, Jodocus Badius, Thomas Murner und Erasmus von Rotterdam entwickelt wurde. Der Narr stieg zur wichtigsten Figur der Fastnacht auf und scharte ein Gefolge um sich, das eine gottverlassene Welt zur Anschauung brachte. Zu Teufel und Narr traten der Wilde Mann[57], die alten Weiber, Hexen, die „lieblichen" oder „schönen" Masken[58] und die theriomorphen, d.h. tiergestaltigen Masken, deren Lastersymbolik aus der christlichen Tierallegorese herrührt.[59] Unter den häufigsten Figuren der städtischen Fastnacht befand sich aber auch der Bauer, dessen Ruf als Rohling und Ungebildeter ihn in der frühneuzeitlichen Ikonographie und Literatur - z.B. in Fastnachtsspielen - einer auf Selbstvergewisserung bedachten Stadtbevölkerung auf Abstand hielt und in Nähe des *stultus* rückte. Zu ihnen stießen Vertreter all jener, die innerhalb der Gemeinschaft der christlichen Stände keinen Platz hatten: Die Fahrenden, d.h. Zigeuner und Bettler, und die Andersgläubigen, vor allem Juden, Türken (als Muslime), Mohren und Indianer, aber auch Anhänger abtrünniger Glaubensrichtungen, etwa die Hussiten und gelegentlich ein evangelischer Pfarrer.[60]

Die sechsundzwanzig Figuren Jacques de Gheyns decken sich zu weiten Teilen mit den Standardrollen der Fastnacht. Neben die ikonographischen

[53] Siehe: Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske: Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert* (Frankfurt a. M. et al., 1997); darin das Titelblatt der Maskerade: Kat. Nr. 507, Abb. Seite 534.
[54] Siehe: Konrad Renger, *op. cit.*, p. 162.
[55] Zur Narrenidee in Spätmittelalter und Früher Neuzeit siehe: Mezger, *op. cit.*, pp. 25-28
[56] Zu unterschiedlichen Systemen der Berechnung des vierzigtägigen Fastenzeit im Jahresrhythmus siehe: Moser, *Ein Babylon*, pp. 9-13, und eine Gegendarstellung in: Mezger, *op. cit.*, p. 493.
[57] Siehe: *idem*, p. 110; Christa Grössinger, *Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe 1430-1540* (London, 2002), pp. 132-134.
[58] Siehe: Mezger, *op. cit.*, pp. 125-127.
[59] Siehe: *idem*, pp. 116-126; Jürgen Leibbrand, *Speculum bestialitatis: Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese* (zugl. Univ. Diss. Freiburg i. B.) (München, 1988).
[60] Sund, *op. cit.*, p. 30. Im 98. Kapitel des Narrenschiffes (Basel, 1494) von Sebastian Brant („Von ausländischen Narren"), sind die Hussiten als die Prager Abtrünnigen gemeint.

www.brukenthalmuseum.ro

Standardtypen des Narren und blinden Amor treten die bäuerlichen Figuren und der niederländische Seemann, die „heidnischen" Figuren von Indianerin, Orientalen – und möglicherweise noch die „orientalisierende" Figur mit Spitzhut[61] auf dem achten Blatt - sowie eine Spielart des „Wilden Mannes"[62], die vermutlich einen heidnisch-mythischen Herrscher meint. Besonders reich ist das Repertoire der Tiermasken: Stierhörner[63] und Truthahnmaske[64] (Blatt 1), eine Reihe von Hahnenfedern und -attributen[65] (Blatt 2, 5), Bären-[66] oder Hundemaske[67] (Blatt 4; gemeinsam mit einer dunklen *Commedia*-Larve formt sie eine Doppelmaske als Anspielung auf das Laster der *fraus*), Pfauenfedern[68] und Schweinsmaske[69] (Blatt 6) sowie Eulenmaske[70] und Eselsohren[71] (Blatt 10). Durch die Reihung der Todsündensymbolik innerhalb des Zuges lässt Jacques de Gheyn eine andere ikonographische Formel der Todsündenikonographie aufscheinen: Jene der Sündenprozession.[72] Die Figur des blinden Amor kann durch den Rückgriff auf die Emblematik als Sinnbild der „blinden", also törichten Liebe gedeutet werden.[73] Was die *Commedia*-Masken und –Akteure betrifft, so wurden sie im Sprachgebrauch des sechzehnten Jahrhunderts auch als „Narren" bezeichnet und integrieren sich damit inhaltlich in den Zug.[74]

Die Requisiten umspielen ebenfalls vielstimmig die Warnung vor den Todsünden. Brillen[75] sind ein auf geistige Kurzsichtigkeit verweisendes Narrensymbol, und Geldbeutel[76] nicht nur häufiges Attribut der Habgier, sondern dort anwesend, wo es darum geht, das Ummünzen von Geld in sündige Genüsse darzustellen. Die Harlekinsfigur auf dem achten Blatt hält Fastnachtswürste, zumeist als Phallussymbol[77] gedeutet, in der Hand. Während für den Lichterbesen[78] noch keine schlüssige Deutung gefunden ist, liegt sie für die Musikinstrumente,

[61] Der Spitzhut meint eine orientalische Kopfbedeckung. Vgl. den Kupferstich *Asia* aus der Folge *Vier Erdteile* von Adriaen Collaert nach Marteen de Vos (Hollstein: Maarten de Vos, 472). Siehe dazu: *Der Welt Lauf: Allegorische Graphikserien des Manierismus* (Ausst.kat. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart / Museum Bochum), Katalog v. Hans-Martin Kaulbach & Reinhart Schleier (Ostfildern-Ruit, 1997), pp. 113-115.

[62] Siehe: a.a.O., Anm. 46.

[63] Der Kopf der brillentragenden Gestalt auf Blatt 2 ist mit zwei Hörnern versehen, die nicht von einem Bock stammen (vgl. das Maskaron des Titelblattes). In diesem Kontext können sie als Teufels- oder Sexualsymbole gemeint sein.

[64] Die Truthahnmaske ist bereits bei Pieter Brueghel d. Ä. der *invidia* (aus dem Zyklus der Sieben Todsünden, 1557, Feder in brauner Tinte, Privatsammlung Schweiz) zugeordnet. Die negative Bedeutung wird in einem Emblem aus Joachim Camerarius' *Symbolorum & Emblematum ex volatilibus et insectis [...]* von 1596 beibehalten und leicht abgewandelt. Der Truthahn wird hier zum Sinnbild vernunftlosen Zorns: *„Quam deforme malum ferventi accensa furore Ira sit, iratis ludica monstrat avis."* Zit. n.: Arthur Henkel & Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1967), p. 846.

[65] Zum Hahn als Sexualsymbol siehe: Mezger, *op. cit.*, pp. 268-269. Für die Fastnachtszeit ist das rituelle Töten eines Hahnes in ganz Europa bezeugt (*ibidem*, pp. 275-276). Der tote Hahn am Gürtel und der Dreschflegel in der Hand der Figur außen rechts auf Blatt 5 weisen auf diesen Brauch hin.

[66] Die Identifizierung der Maske im Hintergrund von Blatt 4 ist ungeklärt und kann einen Bären- oder Hundekopf meinen. Zum Bären als Symbol der *luxuria* siehe z.B. Moser, *Fastnacht, Fasching, Karneval*, p. 150; als Symbol der *ira* siehe Mezger (1991), p. 110. Einer verweislosen Äußerung Francis K. Baraschs zufolge könnte die Maske an der Hinterseite des Kopfes *„the bestial nature of the revellers"* meinen. Siehe Barasch, *op.cit.*, p. 38.

[67] Der Hund tritt als Zeichen der *invidia* auf; siehe z.B. Mezger, *op. cit.*, p. 119.

[68] Kopfschmuck und Fächer aus Pfauenfeder spielen auf *voluptas* an.

[69] Die Schweinsmaske des „Fischers" (Blatt 6) spielt auf *gula* an. Im Kontext der Fastnacht aber erhält das Schwein in der Antithese von Fastnacht und Fastenzeit als Zeichen des Fleisches und der Keuschheit Bedeutung als Sinnbild der *amor carnalis* (als Gegenpol der *caritas*). Siehe z.B.: Mezger, *op. cit.*, p. 476.

[70] Zur Sinnbildlichkeit der Eule siehe: a.a.O., Anm. 46.

[71] Zum Esel als Symbol der *acedia* und *stultitia* siehe: Mezger, *op. cit.*, pp. 242-243; Moser, *Fastnacht, Fasching, Karneval*, p. 152. Eingedenk Sebastian Brants und Erasmus von Rotterdams Ständekritik (z. B. im *„Encomium Moriae"*, Paris 1509) mag die Kombination aus Gelehrtentracht und Eselsohren möglicherweise als Kritik am Gelehrtenstand gemeint sein.

[72] Zum Typus der Sündenprozession siehe: Susanne Blöcker, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450 – 1560* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8) (Münster/Hamburg 1993), pp. 140-143.

[73] Siehe: Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, 1939), pp. 95-128.

[74] Der Abb. 16 beigefügte Vers formuliert: *„Narren thun, was Ihn gefellt..."* und unterscheidet nicht zwischen der Pantalone-Figur und dem Standardnarren. Die Pantalone-Figur trägt darüber hinaus Schellen als Narrensymbole an den Fußfesseln. Zur Symbolik der Schellen siehe: Mezger, *op. cit.*, p. 214; Angelika Gross, *„La folie": Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text und Bild* (Heidelberg 1990), p. 88, Anm. 205.

[75] Zu den Brillen siehe: Mezger, *op. cit.*, Kap. 4, Anm. 10, pp. 538 und 473.

[76] Zum Geldbeutel: *ibidem*, pp. 142-143; Moser, *Fastnacht, Fasching, Karneval*, p. 336.

[77] Zur Deutung der Fastnachtswurst als Phallussymbol siehe: Mezger, *op. cit.*, pp. 204-205.

[78] Zum Lichterbesen liegt keine schlüssige Deutung vor. Elke Schutt-Kehm erinnert an die Sitte, das *„vorm Faschingszug symbolisch reingefegt [wurde], was sich einerseits als Hinweis auf die menschliche Torheit, andererseits aber auch als ein ‚Auskehren' der Sünden am Übergang zur Fastenzeit verstehen lässt."* Zit. n. Schutt-Kehm, *op. cit.*, p. 91.

www.brukenthalmuseum.ro

die Küchenmusikalien und den Rommelpott auf der Hand. Missklang ist ein alter Topos teuflischer Antimusik.[79] Auch das Motiv der Laute mit gesprungener Saite fügt sich in diesen Kontext. Als Sinnbild der *discordia* erkannt, lässt sie sich am Beginn des Maskenzuges als programmatisches Bild für eine aus den Angeln gehobene Welt verstehen, in der es keine harmonische Musik, sondern nur „Höllenlärm" und Dissonanz geben kann.[80] Darüber hinaus haftet der Laute häufig eine erotische Komponente an.[81] Im Kontext der Maskerade muss die gesprungene Saite der Laute auf die gestörte, missgestaltete Liebe hindeuten.

Die Verbindung zwischen dieser Sündensymbolik und dem Bußaufruf des Titelblattes besteht letztlich in einem theologischen Gedankenbogen, der die anderen Bedeutungsebenen hinsichtlich seiner Tragweite übertrifft. Da die christliche Erbsündenlehre den menschlichen Sündenstand als eigentliche Ursache des Verlustes eines grundsätzlichen Anspruchs auf die christliche Erlösungsverheißung sah, gerieten Narrheit und die dogmatische Grundannahme der Drohung eines „ewigen Todes" in kausale Verkettung. In Schrift und Bild wurde der Sündenfall als erste Torheit, die anhaltende Torheit des Menschen als Ursache seiner irdischen Sündenverstricktheit gewertet.[82] Als Folge dessen lebte der Mensch fortan in Erwartung der endzeitlichen Entscheidung zwischen „ewigem Leben" und „ewigem Tod". Wer an Christi Heilsversprechen Anteil haben wollte, war aufgerufen, sich vor der Gefahr des plötzlichen Todes (*mors improvisa*) – d.h. ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben – durch rechtzeitige Bußübung zu versehen und Vorsorge für das eigene Heil zu treffen.[83] In den engeren Kreis der im Dienste der Jenseitsvorsorge stehenden Bildbereiche – der Bildkomplex der *Letzten Dinge*, *crux invicta*, *Totentanz*, *ars moriendi* – gehören auch die zahlreichen Koppelungsvarianten von Tod und Narr und die Darstellungen des Narren als Vanitasboten.[84] Im Oeuvre Jacques de Gheyns ist der Großteil der Werke dieses Themenbereiches just in den Jahren zwischen 1595 und 1610 entstanden.

Vor diesem Hintergrund bekommt die in Grotius' Versen *„Dum nondum Mortum cogeris imperio"* ausgesprochene Todesdrohung eine neue Dimension: Nach der Katastrophe des Sündenfalls kann das Verharren in Unbußfertigkeit und Geistesblindheit eine zweite, persönliche Katastrophe auslösen: den Sturz in den jähen Tod und den Verlust des ‚ewigen Lebens' im Angesicht Christi, ein *non* „Christi vultus amicus erit".

Als druckgraphische Folge mit moralisierenden Sinnschichten hat die *Maskerade* de Gheyns ganz offenbar die Anregung für eine weitere, sehr selten erhaltene Folge diesen Schemas gegeben (Abb. 22, 23). Wie es scheint, hat Jean-Jacques Boissard (ca.1528-1602) die Maskerade de Gheyns offenbar zu einer anderen Gelegenheit in Teilen kopiert[85] (Abb. 24), dann aber in Anlehnung an das Konzept de Gheyns eine neue Folge entworfen und die Ausführung seinem Verwandten Robert Boissard (ca. 1570 – nach 1601) überlassen. Das Maskeraden-Exemplar der Lipperheid'schen Kostümbibliothek ist unvollständig; im Gegensatz zu anderen unvollständigen Folgen wurden die fehlenden

[79] Reinhold Hammerstein, ‚Diabolus in Musica', *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, VI (1974), p. 7-11; *idem, Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern/ München, 1980), p. 12.

[80] Zur Laute als Symbol der *discordia* siehe: Sergiusz Michalski, ‚Die gerissene Saite: Zur Symbolik von Streichinstrumenten', *Kunst und Antiquitäten*, V (1992), pp. 24-27; siehe auch: *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts* (Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel; Kommentierte Ausgabe), hrsg. v. Wolfgang Harms, Michael Schilling et al. (Tübingen 1985), Kat. Nr. I, 76 *„tred all her by seht wer der schönst sey"*, pp. 170-173.

[81] Vgl. Eddy de Jong & G. Luijten (Hrsg.), Kat. Nr. 8, 27, 28 ; *idem*, 63 und Kat. Nr. 5.

[82] Siehe: Mezger, *op. cit.*, pp. 318-320, pp. 380-381.

[83] Siehe: Frank-Thomas Ziegler, ‚"Dixit insipiens…": spätmittelalterliche Torheitsbilder aus dem Besitz des Brukenthalmuseums und die Birthälmer Narrenbilder: Siebenbürgische Kunst im Kontext eines europäischen Phänomens', in *Brukenthal : acta musei* 2, I. (2006), 193-214, insbes. 194-195, 203-204. Siehe auch: Heinrich Köster, *Urstand, Fall und Erbsünde: Von der Reformation bis zur Gegenwart* (Handbuch der Dogmengeschichte: Bd. 2 ; 3c) (Freiburg i. B., 1982), pp. 57-59; Philipp Schäfer, *Eschatologie: Trient und Gegenreformation* (Handbuch der Dogmengeschichte : vol. 4 ; Fasz. 7c, 2. Teil) (Freiburg i. B., 1984); Erhard Kunz, *Protestantische Eschatologie: Von der Reformation bis zur Aufklärung* (Handbuch der Dogmengeschichte ; vol. 4, Fasc. 7c,1) (Freiburg i. B., 1980).

[84] Siehe: Frank-Thomas Ziegler, ‚Tod durch Torheit: Zu den Narrendarstellungen in der Birthälmer Pfarrkirche', *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, XXIX [C] (2006), 28-31.

[85] Bibliothèque Nationale (Paris), Sign. Tf 8 40 B 12 53 76. Sie werden mit J. J. Boissard in Verbindung gebracht in: Barasch, *op. cit.*, pp. 38-39.

www.brukenthalmuseum.ro

Kupferstiche hier aber zumindest durch Fotografien ersetzt.[86] Es ist eine aus Titelblatt, Anrede an den Leser und vierundzwanzig Blättern mit jeweils zwei maskierten Figuren bestehende Kupferstichfolge. Abgeschlossen wird sie durch eine Darstellung der Personifikation des Ruhmes. Das Titelblatt nennt Jean-Jacques Boissard als Erfinder und Robert Boissard, der seit etwa 1597 in der Frankfurter Werkstatt der Söhne Theodor de Brys mitarbeitete, als Stecher. Auf dem Titelblatt kennzeichnet eben diese Jahreszahl das Entstehungsdatum.

Die Bezüge zwischen den Maskeradenfolgen sind deutlich, selbst wenn sich keine direkten Anleihen nachweisen lassen und Jean Jacques Boissard das Konzept der Serie umgewichtet. Anders als bei der *Maskerade* de Gheyns folgt auf das Titelblatt ein Geleitwort *(„Ad candidem lectorem“*). Der Bezug zur volkstümlichen Fastnacht – das Geleitwort spricht von Bacchanalien - ist in dem nachfolgenden Paaraufzug vollständig ausgeblendet. Die Kostüme der niederländischen Fastnacht sind verschwunden; der Schwerpunkt liegt jetzt auf eleganten Paaren in italienischen und orientalisierenden Kostümen, wie sie auf anderen Trachtenbildern Boissards ebenfalls erscheinen.[87] Vor allem ist der Kreis der Figurentypen der *Commedia dell’arte* um groteske Gestalten, Pulcinellas und Pantalone-Figuren, erweitert. Die Trennung von Tod und Maskerade wurde von Boissard rückgängig gemacht: Der Tod tritt als mahnendes Skelett mit Stundenglas direkt in der Maskerade auf.

Moralisierende Sentenzen in lateinischer Sprache sind jedem einzelnen Paar zugeordnet. Sie verwenden die Metapher der Maske nicht mehr nur als Sinnbild für geheuchelte Sittenhaftigkeit, sondern auch in physiognomischer Ausdeutung. Die Maske als Deckmantel für Betrug, Lüsternheit, ungleiche Liebe etc. ist „hässlich“, die Unverstelltheit des Antlitzes hingegen „schön“. Gleichzeitig erfährt die inhaltliche Aussage eine Verlagerung. Die Bußmahnung von Hugo Grotius ist in eine profanierte Form der Moraldidaxe umgemünzt, die die theologische Dimension der Bezüge zwischen Narrentum und Todesdrohung abschwächt.[88]

Das gemeinsame Konzept, die Nähe der Entstehungsdaten und die just um diese Zeit intensiv gepflegten Beziehungen Jean Jacques Boissards nach Leiden, besonders zu Carolus Clusius, lassen vermuten, dass Jean Jacques Boissard über die Vorgänge in Leiden Bescheid wusste und die Maskerade de Gheyns kannte. Carolus Clusius und Jean Jacques Boissard standen zwischen 1593 und 1600 in Briefkontakt, also genau in jener Zeit, in der Jacques de Gheyn und Clusius ebenfalls kooperierten. Leider enthalten die Briefe keine Äußerungen zu den Maskeraden.[89]

Die treibende Kraft hinter dem Phänomen der Motiv- und Konzeptwanderungen erhellt sich, wenn das Entstehungsmilieu der *Maskerade* de Gheyns berücksichtigt wird. In Stammbüchern, wie sie im Umfeld der Universität Leiden rege kursierten, hatte die Beliebtheit von Maskeradenbildern ein Ausmaß, das über den diskutierten Formenschatz hinaus geht und in Beziehung zu anderen Stammbuchillustrationen steht. Zusätzlich zu den Maskeraden des besprochenen Formschemas finden sich Maskeraden als häufiges Nebenmotiv in Bankettdarstellungen und Nachtallegorien mit Vergnügungsszenen (Abb. 25), die zumeist Druckgraphik entlehnt sind, aber ihre moralisierende Bedeutung durch Weglassen der Inschriften einbüßen.[90] Damit scheint ein übergreifender Themenrahmen auf, unter dem in den Indices von Stammbuchkatalogen deutscher Handschriftensammlungen eine Vielzahl amouröser und festlicher

[86] Robert Boissart, *Ianvs Jacobvs Boisssardvs invent. Mascarades [...]*, 1597. Verzeichnet in: Charles Le Blanc, *Manuel de l’amateur d’estampes*, 3 vol. (Paris 1854-1890), vol. 1, pp. 12-35. Die Maskerade in öffentlichhen Sammlungen : Albertina (Wien): Sign. Fr I, 7, 37-43 (ohne Geleitwort und Schlussblatt); Lipperheid’sche Kostümbibliothek (Berlin): Sign. Ub 1. Die Kupferstiche sind hier in ein Album geklebt. In drei Fällen sind sie (Geleitwort, ein unnummeriertes Maskeradenblatt und das Schlussblatt) durch Fotografien ersetzt. Die Rechtmäßigkeit der Zugehörigkeit von Geleitwort und Schlussblatt muss noch geklärt werden.

[87] Vgl. Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525 – 1633): « Comme un jardin au coeur de la chrétienté »* (Paris 1994), p. 709; Michael Thimann, ‚Erinnerung an das Fremde: Jean Jacques Boissards Trachtenbuch für Johann Jakob Fugger: Zur Provenienz und Zuschreibung der Bildhandschrift Cod. oct. 193 in der Herzogin Amalia Bibliothek in Weimar’, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), 117 – 148, insbes. 137-139.

[88] Dabei handelt es sich um einen Grundzug von J. J. Boissards Emblemwerken: Zugunsten eines „antikisierenden“ Sprachidioms, das die theologischen Grundlagen der praktischen Weisheit evoziert, wird die direkte christliche Aussage vermieden. Vgl. Choné, *op. cit.*, p. 689.

[89] Siehe: Michiel van Groesen, ‘Boissard, Clusius, de Bry and the Making of Antiquitates Romanae 1597-1602’, *Lias*, XXIX (2002), 195-213. Zu Carolus Clusius und Jacques de Gheyn siehe: Swan, *op. cit.*, pp. 61-64.

[90] Vgl. Katritzky, *Carnival and Comedy in Georg Straub*, Abb. 12; *idem*, *Theatre Iconography in Costume series*, Abb. 9; *idem, Mountebanks, mummers and masqueraders*, Abb. 2.4, 2.6.

www.brukenthalmuseum.ro

Sujets erfasst sind: Der Bildbereich des Kavaliers- und Studentenlebens.[91] Nicht nur die Genese der Stammbuchmaskeraden, sondern auch die von Jacques de Gheyns und, mittelbar, Boissards Graphikserie erklärt sich vor deren Hintergrund. Maskeraden, nicht nur solche zur Fastnacht, lagen im gemeinsamen Erfahrungshorizont der bessergestellten, an die Universitäten Europas drängenden Generation.

Zunächst legen die Stammbuchillustrationen selbst die *peregrinatio academica* der Stammbuchinhaber als einen Anstoß für die Maskeradenschwemme in Stammbüchern offen. Gelegentlich weisen Verse die Maskeradenbilder als venezianisches Divertissement aus. Beispielsweise ist eines von den zwei Maskeradenbildern[92] in Straubs *Trachten oder Stambuch* mit *‚Mummereyen zu Venedig'* überschrieben:

„Wann zu Venedig ein Pangket/
Oder ein Hochzeyt sonst entsteht,
Oder wo etwa Gastereyen/
Da finden sich viel Mummereyen.
Die sich auff manche weeg verkehren/
Den Gesten sonderlich zu ehren.
Gschicht offt wils Menschen nach der sag/
Weit über hundert tausendt hab."[93]

Venedig wurde gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts nicht nur von Handels- und den ersten Kavaliersreisenden, sondern auch von jenen Söhnen Europas aufgesucht, die die Universität im nahe gelegenen Padua besuchten, wobei die deutsche unter deren *„Nationes"* um 1600 im übrigen die zahlenmäßig weitaus stärkste war.[94] Die Attraktivität Venedigs lag für sie alle im wesentlichen, wie bereits das Blatt mit Kurtisane in Boissards Trachtenbuch (Abb. 11) vor Augen führt, sowohl im Karneval als auch in dem Ruf der Stadt als Paradies der käuflichen Liebe begründet. Zahlreiche andere Themen von Stammbuchillustrationen, z.B. Liebespaare beim Gondelfahren oder Bordellbesuche, führen Venedigs Anspruch vor, als europäisches Zentrum der Vergnügungen zu gelten.

Natürlich fanden Maskeraden nicht nur in Venedig statt. Bekannt ist der Text zu der zugehörigen Illustration im Trachtenbuch des jungen Augsburgers Veit Konrad Schwarz, einem „Lebenslauf in Kostümbildern"[95]. Eine der Miniaturen dokumentiert die Kleidung des jungen Veit Konrad und wird durch einen erläuternden Text ergänzt, der von einer nächtlichen Mummerei im Februar des Jahres 1561 berichtet:

„Adi 23. Febrer 1561 was ich mit Melchior Hainhofer, Matheus Hertz und Philip Zanngmeister in der mummerey gen nacht also beklaidt, wie unden anzeigt ist. (Die klaidung lieh mir herr Hans Fugger.) Es was verbotten, das niemant sollt in der mummerey gen, da fueren wir dann, hetten 2 stattpfeiffer, kamen zu ettlichen junckgrauenhöfen [Bordelle, Anm. F. Z.], *da hett man uns nit ungern. Wir tantzten und sprangen wie die kölber, dann es wasen belle figlie da, die uns nit ubl gefuelen ..."*[96]

Das Studentenleben besaß auch in Leiden den Ruf entschlossenster Ausschweifigkeit, bestanden doch die Lustbarkeiten der Studenten mitunter im Singen anstößiger Liebeslieder, im Vermummen und im Bedrängen weiblicher Gesellschaft.[97] Der Rechtsgelehrte und Professor Everard Bronchorst berichtet in seinem Tagebuch, dass seine Studenten am 7. März 1593 die Töchter von Stadtsecretarius Jan van Hout, Professor Gryphius und anderen aus den Häusern genötigt hätten: „Zij dansten den ganschen nacht. Sommige vermomden zich en voerden beurtzangen uit."[98]

[91] Z.B. Ingeborg Krekler, *Die Autographensammlung des Stuttgarter Konsistorialrates Friedrich Wilhelm Frommann (1707-1787)* (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Sonderreihe; 2) (Wiesbaden 1992), pp. 871-873; *idem*, *Stammbücher bis 1625* (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Sonderreihe; 3) (Wiesbaden 1999), pp. 397-399.
[92] Gottfried Ringli (Holzschneider): *Mummereyen zu Venedig*, Holzschnitt aus: Georg Straub, Trachten oder Stambuch. St. Gallen, 1600.
[93] Straub bezieht sich wohl auf die *mumarie*. Siehe: Tichy, *op. cit.*, pp. 20-23.
[94] Zu deutschen Studenten an der Universität Padua im 15. und 16. Jh. siehe: *Università, città nella storia padovana: atti del Convegno, Padua, 6.– 8. Februar 1998* (Centro per la Storia dell'Università di Padova), hrsg. v. Francesco Piovan & Luciana Sitran Rea (Triest, 2001). Darin insbes.: Agostino Sottili, 'Studenti tedeschi dell'università di Padova e diffusione dell'umanesimo in Germania: Ulrich Gossembrot', pp. 177-239; Gian Paolo Brizzi, 'Una fonte per la storia degli studenti: i libri amicorum', pp. 389-402, insbes. pp. 398-399.
[95] Schnitzer, *op. cit.*, p. 67.
[96] Zit. n. *ibidem*, p. 68.
[97] Otterspeer, *op. cit.*, pp. 272-273
[98] Zit. n. *ibidem*, p. 273.

www.brukenthalmuseum.ro

Wenngleich das Interesse an Maskeradenbildern von Lehrenden und Lernenden der Universitäten gleichermaßen geteilt wurde, so stellt sich der inhaltliche Anspruch, der an die Bilder herangetragen wurde, insgesamt als ein gänzlich unterschiedlicher dar. Bereits die konzeptionellen Nuancen zwischen den beiden Maskeradenfolgen Jacques de Gheyns und Jean Jacques Boissards lassen die unterschiedlichen Erwartungen gegenüber den Lesefähigkeiten der postulierten Betrachter erkennen: Jean Jacques Boissards Ansatzpunkt bildet zwar der anspruchsvolle Gedankenbogen der *Maskerade* de Gheyns; jedoch erfährt das Konzept der Serie eine formale und inhaltliche Neuausrichtung: Der theologische Grundgedanke wird gedämpft, und aus dem abwechslungsreichen Reigen de Gheyns entsteht eine gebändigte Folge von Lehrbildern klassischen Zuschnitts, die ihre didaktische Kraft aus der Engführung von Text und Bild und der Vereinheitlichung der Form beziehen möchte.

Zwischen den Stammbuchmaskeraden und diesen beiden Folgen besteht dann noch ein wesentlicherer Unterschied. Gelegentlich sind die Maskeradendarstellungen in Stammbüchern ja mit anspruchslosen Versen versehen, die das Dargestellte ins Scherzhafte, nicht selten Derb-Scherzhafte, wenden. Über einer Maskerade mit drei Figuren, deren mittlere eine besonders breite Frauengestalt ist (Abb. 26), heißt es:

„Morgen röt leugt nicht,
Ein dike magdt treugt nicht.
Ist nicht regen so ists windt
Ists nicht fett so ists ein kind.“

Motivwanderungen zwischen Druckgraphik, Trachten- und Stammbüchern sind durch eine ausgesprochene Bedenkenlosigkeit des Eingriffs in den Bildsinn gekennzeichnet. Das wird anhand der Scherzsprüche der drei Kopien nach de Gheyns Maskeradenblättern (Abb. 15-17) deutlich. Der Vers der Kopie von de Gheyns zweitem Blatt (Abb. 15) formuliert scherzhaft:

„Lustig klingt mein Lautenspiel, Geig macht uns auch frewden viel“.

Den Vers der Kopie von de Gheyns vierten (Abb. 16) Blatt:

„Narren thun was Ihn gefellt; Drumb ist die Fastnacht eingestellt“.

Der Vers der Kopie nach dem neunten Maskeradenblatt (Abb. 17) bezieht sich auf den Tausch der Geschlechterrolle im Bild:

„Raet in dieser Mummerej, Wer Claus oder Greta von uns beiden sej“.

Erhellend ist hier vor allem die Uminterpretation beim Transfer der Bilderfindung de Gheyns in ein anderes Medium: Der systematische Zusammenhang innerhalb der Folge ist aufgelöst, die moralisierende Dimension ist durch das Weglassen des Titelblattes und durch die Einfügung gereimter anekdotischer Pointen unterschlagen und ersetzt. Hier setzt eine Zirkelrezeption ein: Während de Gheyn offenbar die Idee zu seiner Folge von Stammbuchbildern erhalten, ihr aber eine hintergründige Symbolik unterlegt hat, schwenkt die Umdeutung der Maskeradenstiche wieder in die Befriedigung des Geschmacks eines studentischen Publikums ein. Die inhaltliche Differenz ist erheblich und macht de Gheyns künstlerische Leistung deutlich. Die Stiche de Gheyns wurden, einmal ihres moralisierenden Sinns entkleidet, ihrer phantasievollen Figurenkomposition wegen geschätzt.

Die Schlussfolgerung, dass Jacques de Gheyns *Maskerade* dem Umgang mit Angehörigen der Leidener Universität entstammt, liegt auf der Hand. Stammbücher zirkulierten schließlich auch in de Gheyns Umfeld rege: Von ihm selbst sind zwei Einträge in Stammbücher erhalten.[99] Die Idee zur *Maskerade* ist in diesem universitären Milieu gegeben worden. Intellektueller Gedankenbogen und künstlerischer Anspruch heben sie aber deutlich über die anderen zeitgenössischen Maskeradenbilder hinweg und meinen als Rezipientenkreis wohl weniger die Studenten, als vielmehr das geistige Umfeld eines Cornelis van Blienburch und der Leidener Universität.

Frank-Thomas Ziegler
f.ziegler@staatsgalerie.de
Staatsgalerie, Stuttgart

[99] Die Stammbucheinträge Jacques de Gheyn II. in: Regteren Altena, *Three Generations*, Taf. 427 (Kat. Nr. 203), Taf. 455 (Kat. Nr. 49).

www.brukenthalmuseum.ro

BIBLIOGRAPHIE

1. Abgekürzt zitierte Literatur

Hollstein: *F. W. H. Hollstein: Dutch and Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1450-1700*. Bd. 1 ff., Amsterdam, 1949 ff.; F. W. H. Hollstein: German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700, Bd. 1 ff., Amsterdam, 1954 ff.

New Hollstein: *The New Hollstein Dutch and Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts 1450-1700*, Bd. 1 ff. Rosendaal, 1993 ff.

The New Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, Bd. 1ff. Rotterdam, 1996 ff.

2. Manuskripte

Autographensammlung des Stuttgarter Konsistorialrates Friedrich Wilhelm Frommann (1707-1787), Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Cod. hist. 2‘888-34 (71v); Cod. hist. 2‘888-15 (106v); Cod. hist. 2’908-3 (7v).

Stammbücher (Einträge für und Sammelgut von) Paul Jensch 1575-1647 (1648-1683)

(Krekler 1999, STB-Nr. 16), Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Cod. hist. 4‘298 (69r); Cod. hist. 4‘299 (202r).

3. Gedruckte Quellen

Balen, Mattys, *Beschryvinge der Stad Dordrecht: Vervatende haar Begin, Opkomst, Toeneming en verdere Stand* (Dordrecht, 1677).

[Bertelli, Ferdinando:] *Omnivm fere Gentium nostrae aetatis habitus, nvnquam ante hac aediti. Ferdinando Bertelli Aeneis Typis Excudebat. Venetijs Anno OO D LXIII* (Venedig, 1563).

[Bertelli, Petrus:] *Diversarum Nationvm Habitus ...opera Petri Bertellii... Apud Alciatum Alcia: et Petrum Bertellium, Patauij 1594-1596* (3 vols.) (Padua 1594-1569[3]).

[Boissard, Jean Jacques:] *Habitus Variarum Orbis gentium. Habitz des Nations estrages. Trachten mancherley Völcker des Erdskreysz ... 1581* (Mecheln, 1581).

[Boissart, Robert:] *Ianvs Jacobvs Boisssardvs invent. Mascarades Receuilles & mises en taille douce par Robert Boissart ...* (Mecheln, 1597).

[Bruyn, Abraham:] *Omnivm poene Gentium Imagines. Ubi orbis totiusq3 corporis & vestium habitus, in ordinis cuiuscunqu3 ac loci hominibus diligentissimé exprimuntur. Egit impensam J. Rutus, scalpsit [!] Abrah. Bruynus his styli auxilium attulit H. Daman [Coloniae] MVLXXVII (*Köln, 1577).

[Camerarius, Joachim:] *Joachimi Camerarii Medici, V. Cl. Symbolorum Et Emblematum Centuriae Tres : I. Ex herbis & stirpibus. II. Ex animalibus quadrupedibus. III. Ex. volatilibus & insectis / Accessit Noviter Centuria IV. Ex aquatilibus & reptilibus : Cum Figuris Aeneis Editio secunda, auctior & accuratior* (Heidelberg, 1605).

[Fabri, Alexandro de:] *Diversarum Nationum Ornatus [...]* (Padua, 1593).

[Heyden, Jacobus van der:] *Pugillus Facetiarum Iconographicaru[m] in Studiosorum potißimum gratiam ex proprijs corundem Albis desumptarum; & iam primum hac forma editarum. 1618. Allerhand Kurtzweilige Stücklein, allen Studenten furnemblich zu lieb auß Ihren eigenen Stambüchern zusamen gelesen und in diese form gebracht zu Strasburg* (Straßburg, 1618).

[Plautz:, Caspar :] *Nova Typis Transacta Navigatio. Novi Orbis Indiae Occidentalis: Admodum Reverendissimorum PP. ac FF. ... Buellii Cataloni, Abbatis montis Serrati ... Monarchorum ex Ordine S.P.N. Benedicti ... Dimissi per S.D.D. Papam Alexandrum VI. Anno Christi. 1492. ; Nunc Primum E variis Scriptoribus in unum collecta, & figuris ornata / Authore Honorio Philopono Ordinis S. Benedicti Monacho [...].* (s.l., 1621)

[Straub, Georg:] *Trachten oder Stambuch: Darinen alle fürnemste Nationen Völckern / Manns vnnd Weibs Personen in jhren Kleydern artig agbemahlt / nach jedes Landes Sitten und Gebrauch / so jetziger zeyt getragen werden / vnd zuvor niemals in Truck außgangen. Getruckt zu St. Gallen durch Georg Straub / anno M. DC* (St. Gallen, 1600).

4. Sekundärliteratur

Alba amicorum: Vijf eeuwen vriendshap op papier gezet, het album amicorum en het poeziealbum in de Nederlanden. Ausst.kat. Den Haag, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum 1990, hrsg. v. Kees Thomassen (Maarssen, 1990).

Barasch, Francis K., ‘Theatrical Prints: Zany, Pantalone and the Elizabethans’, in *On page and stage. Shakespeare in Polish and world culture,* hrsg. v. Krystyna Kujawińska Courtney (Krakow, 2000), pp. 21-47.

Beyer, Andreas, *Giuseppe Arcimboldo: Figurinen,*

www.brukenthalmuseum.ro

Kostüme und Entwürfe für höfische Feste (Frankfurt a. M., 1983).

Blöcker, Susanne, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450 – 1560 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8)* (Münster/ Hamburg, 1993).

Briefwisseling von Hugo Grotius. Erste Deel 1597-17 Augustus 1618, hrsg. v. Philipp Christiaan Molhuysen (s'Gravenhage, 1928).

Brizzi, Paolo, 'Una fonte per la storia degli studenti: i libri amicorum', in *Università, città nella storia padovana: atti del Convegno, Padua, 6. – 8. Februar 1998 (Contributi alla storia dell'Università di Padova / Centro per la Storia dell'Università di Padova; 34)*, hrsg. v. Francesco Piovan und Luciana Sitran Rea (Triest, 2001), pp. 389-402.

Burke, Peter, *Helden, Schurken und Narren: Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Hrsg. v. Rudolf Schenda (München/ Stuttgart 1985).

Carnavals d'Antan et d' Ailleurs : Cent estampes et peintures de la collection Jean Sebille, Ausst.kat. Musée International du Carnaval et du Masque, Binche 1991, hrsg. v. Michel Revelard (Binche, 1991)

Castagno, Paul C., *The Early Comedia dell'arte (1550-1621): The Mannerist Context* (New York, 1994).

Choné, Paulette, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525 – 1633) : « Comme un jardin au coeur de la chrétienté »* (Paris, 1991).

Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620, Ausst.kat. Amsterdam, Rijksmuseum 1993, hrsg. v. Ger Lujten, Ariane von Suchtelen et al. (Zwolle, 1993).

Der Welt Lauf: Allegorische Graphikserien des Manierismus. Ausst.kat. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart / Bochum, Bochum Museum, 1997, Kat. v. Hans-Martin Kaulbach und Reinhart Schleier (Ostfildern-Ruit, 1997).

Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts (Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel; Kommentierte Ausgabe), hrsg. v. Wolfgang Harms et al., vol. 1ff, Tübingen 1985ff.

Dutch Prints of Daily Life. Mirrors of Life or masks of Morals, Ausst.kat. The Spencer Museum of Art, Lawrence (Kansas) 1983-1984, Katalog v. Linda A. Stone-Ferrier, (Lawrence, 1983).

Een theatergeschiedenis der Nederlande. Tien eeuwen theater en drama en Nedeerland en Vlaanderen, hrsg. v. Robert L. Erenstein (Amsterdam, 1996).

Erenstein, Robert L., 'De invloed van de commedia dell´arte in Nederland tot 1800', *Scenarium 5 (Nederlandse reeks voor theaterwetenschap onder redactie van E. Alexander, R. L. Erenstein en W. Hogendoorn)*, 1981, 91-106.

European Theatre Iconography: Proceedings of European Science Foundation Network (Mainz, 26-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), hrsg. v. Christoph Balme und Robert Erenstein et al., (Roma, 2002).

Eyffinger, Arthur, *Inventory of the Poetry of Hugo Grotius (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Grotius Instituut)* (Assen, 1982).

Fastnacht - Karneval im europäischen Vergleich (Mainzer Vorträge, 3), hrsg. v. Michael Matheus (Stuttgart, 1999).

Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur, hrsg. v. Horst Sund (Konstanz, 1984).

Filedt Kok, Jan Piet, 'Jacques de Gheyn II: Engraver, Designer, and Publisher', *Print Quarterly*, VII (1990), Teil I: 248-281, Teil II: 371-396.

Fransen, Theo, *Die Entwicklung des Karnevals in den Niederlanden und Flandern: Eine historisch-soziologische Betrachtung in drei Teilen; Geschichte, Gegenwart und Zukunftsaussichten*, in *Fastnacht - Karneval im europäischen Vergleich (Mainzer Vorträge, 3)*, hrsg. v. Michael Matheus (Stuttgart, 1999), pp. 31-62.

Fusenig, Thomas & Ulrike Villwock, ‚Hieronymus Franckens „Venezianischer Ball" in Aachen: Eine neue Datierung und ihre Folgen', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LXI (2000), 145-176.

Gibson, Walter, 'Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel', *The Art Bulletin*, LXII (1981), 426-446.

Groesen, Michiel van, *Boissard, Clusius, De Bry and the Making of Antiquitates Romanae 1597-1602*, *Lias* 29 (2002), 195-213.

Gross, Angelika, *„La folie": Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text und Bild* (Heidelberg, 1990).

Grössinger, Christa, *Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe 1430-1540* (London / Turnhout, 2002).

Gudlaugsson, Sturla Jonasson, The Comedians in the

www.brukenthalmuseum.ro

Work of Jan Steen and His Contemporaries (Soest, 1975).

Hammerstein, Reinhold, ‚Diabolus in Musica', *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, VI (1974), 7-29.

_, *Tanz und Musik des Todes: Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern/München, 1980).

Heck, Thomas F., *Picturing Performanc: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice. With contributions from Lyckle de Vries et al.* (Rochester, 1999).

Helm, Alex, *The English Mummer's Play (Mistletoe series/Folklore Society; 14)* (Woodbridge, 1981).

Henkel, Arthur & Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1967).

Hummelen, W. M. H., ‚Toneel op de kermis, van Bruegel tot Bredero', *Oud Holland* CIII (1989), pp. 1-45.

Johannsmeier, Rolf, *Spielmann, Schalk und Scharlatan: Die Welt als Karneval, Volkskultur im späten Mittelalter* (Reinbek, 1984).

Judson, J. Richard, *The Drawings of Jacob de Gheyn II* (New York, 1973).

Katritzy, M. A., 'Italian comedians in Renaissance prints', *Print Quarterly*, IV (1987), 236-254.

_, 'Was "Commedia dell'arte" Performed by Mountebanks? *Album amicorum* Illustrations and Thomas Platter's Description of 1598', *Theatre Research International*, XXIII (summer 1998), 104-126.

_, 'Mountebanks, mummers and masqueraders in Thomas Platter's diary (1595-1600)'. In *The Renaissance Theatre: Texts, Performance, Design (papers presented at a Society for Renaissance studies conference held Sept. 12, 1997, Globe Theatre, London)*, hrsg. v. Christopher Cairns (Aldershot, 1999), pp. 12-44.

_, 'Carnival and Comedy in Georg Straub of St. Gallen's printed album amicorum of 1600', in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35)*, 2 vol., hrsg. v. Hartmut Laufhütte (Wiesbaden, 2000), vol. 2, pp. 603-633.

_, 'Franco Bertelli's „Carnevale Italiano Mascherato" of 1642 and other printed influences on theatrical pictures in alba amicourum', in *Klovicev Zbornik: Minijatura-crtez-grafika 1450-1750 (Croatian Academy of the Arts and Sciences & Zagreb Institute of Art History)*, hrsg. v. Milan Pelc (Zagreb, 2001), pp. 216-229.

_, 'Theatre Iconography in Costume series. The „New York" friendship album', in *European Theatre Iconography: Proceedings of European Science Foundation Network (Mainz, 26-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, hrsg. v. Christoph Balme und Robert Erenstein et al., (Roma, 2002), pp. 171-196.

Klovicev Zbornik: Minijatura-crtez-grafika 1450-1750 (Croatian Academy of the Arts and Sciences & Zagreb Institute of Art History), hrsg. v. Milan Pelc (Zagreb, 2001).

Koppenol, Johannes M., *Leids heelal: Het Loerijspel (1596) van Jan van Hout* (Hilversum, 1998).

Köster, Heinrich, *Urstand, Fall und Erbsünde: Von der Reformation bis zur Gegenwart. (Handbuch der Dogmengeschichte : Bd. 2 ; 3c)* (Freiburg, 1982).

Krekler, Ingeborg, *Die Autographensammlung des Stuttgarter Konsistorialrates Friedrich Wilhelm Frommann (1707-1787) (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Sonderreihe; 2)* (Wiesbaden, 1992).

_, *Stammbücher bis 1625 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Sonderreihe; 3)* (Wiesbaden, 1999).

Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35), 2 vol., hrsg. v. Hartmut Laufhütte (Wiesbaden, 2000).

Kunz, Erhard, *Protestantische Eschatologie*: *Von der Reformation bis zur Aufklärung (Handbuch der Dogmengeschichte ; Bd. 4, Fasc. 7c,1)* (Freiburg, 1980).

Le Blanc, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations ... ; (2 - 4: Contenant 1. Un dictionnaire des graveurs de toutes les nations ... 5. Une table méthodique des estampes décrites ... et précédé de Considérations sur l'histoire de la gravure ...). Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet* , 3 vols., (Paris, 1854 – 1890).

Le Dessin en France au XVIe siècle dans les collections de l'Ecole des Beaux Arts. Ausst.kat. Ecole Supérieur des Beaux Arts, Paris / Musée d'Art et d'Histoire, Génève / The Frick Collection, New York 1994-1995, hrsg. v. Emmanuelle Bruge-

www.brukenthalmuseum.ro

rolles (Paris, 1994).

Leibbrand, Jürgen, Speculum bestialitatis: Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese (Kulturgeschichtliche Forschungen, hrsg. v. Prof. Dr. Moser, Dietz-Rüdiger, Univ. München, Bd. 11; zugl. Univ. Diss. Freiburg i. B., 1986). (München, 1988).

Le recueil Fossard: présenté par Agne Beijer, suivi des Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre [u.a.], hrsg. v. Agne Beijer (Paris, 1981).

Luijten, Ger, ‚Jacques de Gheyn II, The Masquerade, 1595-96', in *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Ausst.kat. Amsterdam, Rijksmuseum 1993, hrsg. v. _, Ariane von Suchtelen et al. (Zwolle, 1993), pp. 387-390.

Mak, Jacobus J., *De rederijkers* (Amsterdam, 1944).

Mezger, Werner, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch: Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur (zugl. Univ. Habil. Freiburg i. B., 1989)* (Konstanz, 1992).

Michalski, Sergiusz, ‚Die gerissene Saite: Zur Symbolik von Streichinstrumenten', *Kunst und Antiquitäten*, 1992, No. 5, 24-27.

Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700. Ausst kat. Amsterdam, Rijksmuseum 1997, hrsg. v. Eddy de Jongh & Ger Luijten (Amsterdam, 1997)

Molhuysen, Philipp Christiaan, *Bronnen tot de Geschiedenis der Leidsche Universiteit: Eerste Deel 1574 – 7. Feb. 1610* (s'Gravenhage, 1913).

Montaigne, Michel de, Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581, hrsg. v. Otto Flake (Frankfurt a. M., 1988).

Moser, Dietz-Rüdiger, ‚Ein Babylon der Verkehrten Welt: Über Idee, System und Gestaltung der Fastnachtsbräuche', in *Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur*, hrsg. v. Horst Sund (Konstanz, 1984), pp. 9-57.

_, *Fastnacht, Fasching, Karneval: Das Fest der "Verkehrten Welt"* (Graz, Wien, Köln, 1986).

Muchembled, Robert, *Kultur des Volkes – Kultur der Eliten: Die Geschichte einer erfolgreichen Verdrängung* (Stuttgart/München, 1982).

Nicoll, Allardyce, *The World of Harlequin: A Central Study of the Commedia dell'arte* (Cambridge, 1963).

On page and stage. Shakespeare in Polish and world culture, hrsg. v. Krystyna Kujawińska Courtney (Krakow, 2000).

Otterspeer, Willem, *Het bolwerk van der vrijheid: De Leidse universiteit, 1575-1672* (Groepsportret met dame; 1) (Amsterdam, 2000).

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, 1939).

Platter, Thomas d. J., *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande 1595-1600*, hrsg. v. Rut Keiser, 2 vols. (Basel/Stuttgart, 1968).

Poensgen, Georg, ‚Ein nächtliches Zechgelage des Jodocus A. Winghe', *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LIX (1925/26), 325-330.

Raupp, Hans-Joachim, *Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1450-1570* (Niederzier, 1986).

Regteren Altena, Iohan Quiryn van, *Jacques de Gheyn. An Introduction to the Study of His Drawings* (Amsterdam, 1935).

_, *Jacques de Gheyn. Three Generations*, 3 vol. (Den Haag, 1983).

Renger, Konrad, ‚Joos van Winghes „Nachtbancket met een Mascarade" und verwandte Darstellungen', *Jahrbuch der Berliner Museen*, XIV (1972), 162-193.

Schäfer, Philipp, *Eschatologie. Trient und Gegenreformation (Handbuch der Dogmengeschichte : Bd. 4 ; Fasz. 7c, 2. Teil)* (Freiburg, 1984).

Schnitzer, Claudia, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit/in Verbindung mit der Forschungsstelle „Literatur der Frühen Neuzeit" an der Universität Osnabrück und der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel hrsg; Wolfenbüttel; zugl.: Marburg: Univ. Diss. 1995)* (Tübingen, 1999).

Schrickx, Willem, ‚Commedia dell'arte toneelspelers in de Nederlanden' *Spiegel Historiael*, 1976, 86-91.

Schutt-Kehm, Elke M., *Pieter Brueghels d. Ä. „Kampf des Karnevals gegen die Fasten" als Quelle volkskundlicher Forschung (Artes Populares, Studia ethnographica et folkloristica, Bd. 7, Lutz Röhrich ed.)* (Frankfurt a. M. et al., 1983).

Sermon, Armand, *Carnaval: Geschiedenis van het carnaval van Keizer Karel tot Eedje Anseele* (Gent,

www.brukenthalmuseum.ro

2001).

Sottili, Agostino, 'Studenti tedeschi dell'università di Padova e diffusione dell'umanesimo in Germania: Ulrich Gossembrot', in *Università, città nella storia padovana: atti del Convegno, Padua, 6. – 8. Februar 1998 (Contributi alla storia dell'Università di Padova / Centro per la Storia dell'Università di Padova; 34)*, hrsg. v. Francesco Piovan und Luciana Sitran Rea (Triest, 2001), pp. 177-239.

Stanton-Hirst, Barbara Ann, *The Influence of the Theatre on the works of Pieter Jantz. Quast (zugl. Univ. Diss. Wisconsin-Madison, 1978)* (Ann Arbor (UMI), 1993).

Sterling, Charles, ‚Early Paintings of the Commedia dell'arte in France'. In *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New Series,* I (summer 1943), 11-32.

The Renaissance Theatre: Texts, Performance, Design (papers presented at a Society for Renaissance studies conference held Sept. 12, 1997, Globe Theatre, London), hrsg. v. Christopher Cairns (Aldershot, 1999).

Thienen, Frithjof Willem Sophie, *Das Kostüm in der Blütezeit Hollands 1600-1660* (Berlin, 1930).

Thimann, Michael, ‚Erinnerung an das Fremde: Jean Jacques Boissards Trachtenbuch für Johann Jakob Fugger, zur Provenienz und Zuschreibung der Bildhandschrift Cod. Oct. 193 in der Herzogin Amalia Bibliothek in Weimar', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXXII (2005), 117 – 148.

Tichy Susanne, *Et vene la mumaria: Studien zur venezianischen Festkultur der Renaissance (zugl. Marburg, Univ. Diss, 1995)* (München, 1997).

Università, città nella storia padovana: atti del Convegno, Padua, 6. – 8. Februar 1998 (Contributi alla storia dell'Università di Padova / Centro per la Storia dell'Università di Vandenbroeck Paul, ‚Bubo significans: Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in den niederländischen und deutschen Bilddarstellungen und bei Jhieronymus Bosch I., *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1985, 19-136.

Vastenavond-Carnaval : Feesten van de omgekeerde wereld, Ausst.kat. Noordbrabants Museum S'Hertogenbosch, hrsg. v. Charles de Mooij (Zwolle, 1992).

Ziegler Frank-Thomas, ‚Tod durch Torheit. Zu den Narrendarstellungen in der Birthälmer Pfarrkirche', *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, XXIX [C] (2006), 20-31.

_, ‚"Dixit insipiens...": spätmittelalterliche Torheitsbilder aus dem Besitz des Brukenthalmuseums und die Birthälmer Narrenbilder, siebenbürgische Kunst im Kontext eines europäischen Phänomens', *Brukenthal : acta musei*, 2, I. (2006), 193-214.

INTERACȚIUNI ÎNTRE SERIILE DE GRAVURI ŞI „ALBA AMICORUM" SPRE 1600. „MASCARADELE" LUI JACQUES DE GHEYN II: ADAPTĂRI ŞI SCHIMBĂRI DE SENS LA JEAN JACQUES BOISSARD ŞI ÎN ALBUMELE DE FAMILIE

"Mascarada" (ca. 1595-96), seria grafică de zece pagini creată lui Jacques de Gheyn al II-lea (1565-1629), purtând pe copertă un vers al copilului minune Hugo Grotius (1583-1645), ocupă un loc special printre seriile alegorice din jurul anului 1600. Pe paginile acesteia, Jacques de Gheyn promovează motivul mascaradei ca temă principală a unei serii alegorice. Până acum s-a presupus că mascarada se bazează pe observațiile artistului asupra unei trupe reale de teatru commedia-dell' arte, iar compozițiile grafice se orientează după modele de Rosso Fiorentino şi René Boyvin. O analiză a elementelor prezente în compoziție, respectiv semnificația alegorică a seriei, nu a fost întocmită până in prezent. Pe de altă parte, prin recunoaşterea ei ca fiind o paradă de Lăsarea Secului, s-a realizat şi interpretarea sensului alegoric al compozițiilor, adică relația lor cu versurile de pe copertă. Astfel pot fi identificate şi confluențe importante între seria de față şi diferite imagini cu măşti din cărți cu costume (Trachtenbücher) şi „alba amicorum" din perioada între 1570-1630, datorită interpretării în contextul academic al Universității Leiden cu care de Gheyn avea relații intense. Procedeul de copiere şi preluare a motivelor este caracterizat printr-o adaptare liberă atât a modelelor, cât şi a mesajului imaginii: în cazul preluării motivelor, acestea îşi modifică înțelesul conform publicului țintă: învățați, patricieni sau studenți. Prin identificarea modelelor formale se schimbă vechea teorie a reprezentării „al vivo" şi se câştigă o nouă perspectivă asupra principiilor compoziționale la de Gheyn. Preluând ideea de mascaradă ca motiv principal al unei serii grafice proprii in anul 1597, Jean-Jacques şi Robert Boissard la rândul lor i-au schimbat atât înțelesul cât şi mesajul.

www.brukenthalmuseum.ro

ABBILDUNGEN / ILUSTRAȚII



Abb. 1. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Titelblatt, Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 1. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, foaie de titlu, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 2 Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 2, Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 2. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 2, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 3. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 3. Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 3. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 3, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 4. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 4, Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 4. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 4, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 5. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 5. Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 5. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 5, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 6. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 6. Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 6. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 6, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 7. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 7 Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 7. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 7, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 8. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 8 Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fila 8. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 8, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 9. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 9 Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 9. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 9, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 10. Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II: Maskerade, Bl. 10 Kupferstich, 1595/96. Privatbesitz.
Fig. 10. Zacharias Dolendo după Jacques de Gheyn II: Mascaradă, fila 10, gravură în cupru, 1595/96. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 11. „Magnifico larvatus; Scozium Venetum larvatum; il Zani famulus“.
Kupferstich aus Jean Jacques Boissards Habitus Variarum Orbis Gentium, Mecheln 1581. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.
Fig. 11. „Magnifico larvatus; Scozium Venetum larvatum; il Zani famulus“.
Gravură în cupru din Orbius Gentium de Jean Jacques Boissard, Mecheln 1581. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.



Abb. 12. „Magnifico; Matassin“. Kupferstich aus: Pietro Bertelli,
Diversarum nationum habitus, Padua 1594-96 (3. Aufl.) Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.
Fig. 12. „Magnifico; Matassin“. Gravură în cupru din: Pietro Bertelli,
Diversarum nationum habitus, Padua 1594-96 (3. Aufl.) Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 13. Anonym: Zanni, Kurtisane und Matassin. Miniatur aus einem aufgelösten album amicorum. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
Fig. 13. Anonim: Zanni, Curtezană şi mataccina. Miniatură dintr-un album amicorum dezmembrat. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 14. Anonym, nach Jacques de Gheyns Maskeradenblatt 4. Miniatur aus einem aufgelösten album amicorum, Vorderseite datiert auf 1601. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
Fig. 14. Anonim, după Maskeradenblatt 4 de Jacques de Gheyn. Miniatură dintr-un album amicorum dezmembrat, aversul datat la 1601. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 15. Heinrich Wirre und/oder Johann Hogenberg nach Jacques de Gheyn: „Lustig klingt mein Lautenspiel, / Geig macht uns auch Freuden viel / Wo noch nicht dantzt die hupsch Madam / So sprech ich wol, sie were lam“, aus Jacobus van der Heyden, Pugillus Facetiarum Iconographicaru[m], Straßburg, 1618. Privatbesitz.
Fig. 15. Heinrich Wirre şi/sau Johann Hogenberg după Jacques de Gheyn: „Lustig klingt mein Lautenspiel, / Geig macht uns auch Freuden viel / Wo noch nicht dantzt die hupsch Madam / So sprech ich wol, sie were lam“, din Jacobus van der Heyden, Pugillus Facetiarum Iconographicaru[m], Straßburg, 1618. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 16. Heinrich Wirre und/oder Johann Hogenberg nach Jacques de Gheyn: „Narren thun was Ihn gefellt / Drumb ist die Fastnacht eingestellt“. Kupferstich aus einem aufgelösten album amicorum, um 1600.Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
Fig. 16. Heinrich Wirre şi/sau Johann Hogenberg după Jacques de Gheyn: „Narren thun was Ihn gefellt / Drumb ist die Fastnacht eingestellt“. Gravură în cupru dintr-un album amicorum dezmembrat, spre 1600.Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 17. Heinrich Wirre und/oder Johann Hogenberg nach Jacques de Gheyn: „Raet in dieser Mummerey, Wer Claus oder Greta von uns beiden sey“. Kupferstich aus: Heinrich Wirre, Stam und Wapenbuchlin, Köln, ca. 1600. Privatbesitz.
Abb. 17. Heinrich Wirre şi/sau Johann Hogenberg după Jacques de Gheyn: „Raet in dieser Mummerey, Wer Claus oder Greta von uns beiden sey“. Gravură în cupru din: Heinrich Wirre, Stam und Wapenbuchlin, Köln, cca. 1600. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 18. Jan Sadeler nach Joos van Winghe: Nächtliches Festbankett mit Maskerade. Kupferstich, 1588. Privatbesitz.
Fig. 18. Jan Sadeler după Joos van Winghe: Banchet festiv nocturn cu mascaradă. Gravură în cupru, 1588. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 19. Nobilis femina in America, aus: Pietro Bertelli,
Diversarum nationum habitus, Padua 1594-96 (3. Aufl.) Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.
Fig. 19. Nobilis femina in America, din: Pietro Bertelli,
Diversarum nationum habitus, Padua 1594-96 (3. Aufl.) Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 20. Albrecht Dürer: Tanzendes Bauernpaar. Kupferstich, 1514. Privatbesitz.
Fig. 20. Albrecht Dürer: Pereche de țărani dansând. Gravură în cupru, 1514. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 21. Govert Jansz. alias Mijnheer zugeschrieben: Stadtansicht mit Fastnachtszug. Öl auf Leinwand, 1610-1619. Privatbesitz.
Fig. 21. Atribuită lui Govert Jansz. alias Mijnheer: Vedută cu cortegiu de Lăsatul Secului. Ulei pe pânză, 1610-1619. Colecție particulară.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 22. Jean Jacques und Robert Boissart: „Mascarades“. Blatt 20 aus einer Serie von 27 Kupferstichen, 1597. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.
Fig. 22. Jean Jacques şi Robert Boissart: „Mascarades“. Fila 20 dintr-o serie de 27 gravuri în cupru, 1597. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 23. Jean Jacques und Robert Boissart: „Mascarades“. Blatt 24 aus einer Serie von 27 Kupferstichen, 1597. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.
Fig. 23. Jean Jacques şi Robert Boissart: „Mascarades“. Fila 24 dintr-o serie de 27 gravuri în cupru, 1597. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 24. Anonym, nach Jacques de Gheyn II : Maskierte, nach Blatt 2 der Maskerade. Kupferstich, undat. Bibliothèque Nationale, Paris.
Fig. 24. Anonim, după Jacques de Gheyn II : Mascați, după Fila 2 a Mascaradei. Gravură în cupru, nedatată. Bibliothèque Nationale, Paris.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 25. Anonym, nach Jan Saenredam und H. Goltzius: Der Abend. Miniatur aus einem aufgelösten album amicorum, Dat. unbek. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
Fig. 25. Anonim, după Jan Saenredam şi H. Goltzius: Seara. Miniatură dintr-un album amicorum dezmembrat, datare necunoscută. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

www.brukenthalmuseum.ro



Abb. 26. Anthonius Balner: „Morgen rött leugt nicht. Ein dike magdt treugt nicht [...]“. Kolorierte Zeichnung, dat. 16[–], aus dem Stammbuch des Paul Spengler. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
Fig. 26. Anthonius Balner: „Morgen rött leugt nicht. Ein dike magdt treugt nicht [...]“. Desen colorat, datat 16[–], din albumul de familie al lui Paul Spengler. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

www.brukenthalmuseum.ro

THEODOR GLATZ (1818-1871) – DE LA DESEN ŞI PICTURĂ LA FOTOGRAFIE

LUCRĂRI DIN COLECȚIILE MUZEULUI NAȚIONAL BRUKENTHAL

Iulia MESEA
Muzeul Național Brukenthal
Galeria de Artă Națională

Keywords: *Theodor Glatz, drawings, photography, landscape, Sibiu*

Abstract: *Theodor Glatz was a student of the Art Academy in Vienna. After his graduation, he traveled through the Central Europe, creating an important number of works, especially drawings, some of them meant to illustrate articles about different regions of the Habsburg Empire and published in Austrian magazines. He settled in Sibiu in the midd-19th century, strongly influencing the development of painting, drawing and photography. Interested in documentary drawing, Glatz proved also interest in the assimilation of romantic elements promoted by the Viennese school.*

Mijlocul secolului al XIX-lea a adus în creațiile artistice o accentuare a interesului pentru trecut şi pentru valorile tradiției, pentru frumusețile naturale, pentru monumentele antice sau medievale şi pentru etnografie. Provocați de exotismul locurilor îndepărtate, deloc sau puțin cunoscute, animați de vraja călătoriei devenită pelerinaj obligatoriu în formarea lor, mulți dintre artiştii perioadei sunt artişti itineranți, călători. Deseori peisaje frapante, monumente, ruine cu iz romantic sau personaje cu aer exotic i-au determinat să surprindă fugar motivul ales, în schițe care, deseori, nu mai erau definitivate sau transpuse în ulei. Pentru a păstra cât mai exact imaginea sau pentru a informa mai departe (aceste desene erau publicate frecvent în ziare sau reviste din țările de baştină ale autorilor lor, însoțind texte referitoare la locuri, oameni, evenimente), schițele aveau un accentuat caracter mnemotehnic. De aceea, valoarea lor de document cu conținut arheologic, etnografic, antropologic, istoric sau arhitectonic se păstrează până în contemporaneitate, chiar şi în condițiile în care latura estetică a operei respective nu era suficient susținută, tehnicile plastice fiind simple mijloace de consemnare. Descoperirea şi răspândirea fotografiei în deceniile 4-6 au oferit mijloace ideale pentru surprinderea corectă, exactă a realității, iar fotografia, în căutarea unui mimetism perfect, înlocuia tot mai frecvent desenul şi acuarela lucrate *in situ*. Nu este, de aceea, de mirare că numeroşi artişti ai perioadei, ce-i drept, cei mai mulți minori, au trecut cu rapiditate la noua modalitate de reproducere a realității, cea tehnică, de multe ori abandonând total desenul şi/sau pictura.

Colecția de stampe şi cea de pictură ale Muzeului Brukenthal păstrează un număr mare de lucrări aparținând unor artişti locali şi călători care au activat în Transilvania, mai ales la Sibiu, principalul centru artistic al provinciei în epocă, în deceniile 5-7 ale secolului al XIX-lea. Între aceştia, datorită spiritului căutător, a activității bogate, a capacității tehnice – inventive, şi când spunem asta ne referim la fotografie, se remarcă vienezul Theodor Glatz (1818-1871).[1] Cele aproape 100 lucrări de grafică, 14 lucrări în ulei, un număr însemnat de fotografii

[1] S-a născut la Viena şi a studiat la Academia de Arte din capitala austriacă, cu profesorul Joseph Mössmer. După numeroase călătorii în Imperiu, timp în care şi-a dezvoltat plăcerea şi abilitatea de a lucra peisaje, Th. Glatz s-a stabilit la Sibiu, în 1843, unde a activat ca pictor şi profesor de desen la gimnaziul evanghelic şi, din 1845, la Şcoala de meserii. Colaborează, în acelaşi timp, cu ziare şi reviste austriece unde trimite imagini din Transilvania. Între anii 1841-1852, Glatz expune în Budapesta o serie de imagini ale ținuturilor şi oraşelor transilvănene. Între anii 1844-1845, publică o serie de desene pentru a ilustra reportaje despre Transilvania în *Illustrierte Zeitung* din Leipzig.
La Sibiu, Theodor Glatz este activ ca atât ca artist cât şi ca pedagog. Diversificându-şi preocupările, alături de Karl Koller, a pus bazele fotografiei la Sibiu şi a realizat o importantă colecție de fotografii ale costumului național din zonele Sibiului şi Bistriței.

www.brukenthalmuseum.ro

coroborate cu informații ale presei acelei perioade şi documente de arhivă permit restituirea contribuției sale la viața artistică a acestui areal cultural.

Theodor Glatz a fost unul dintre artiştii de la mijlocul secolului al XIX-lea care a împărtăşit pasiunea pentru călătorie şi revelațiile acesteia. Căutarea noului, provocarea alterității, tentația inedítului, interesul pentru exotism şi culoare locală care caracterizau sufletul romantic l-au ghidat chiar de la începutul carierei, când a ales plăcerea călătoriei comodității lucrului în atelier.

Voiajul l-a ajutat să-şi descopere plăcerea de a lucra peisaje. Desenele păstrate în Colecția de stampe a Muzeului Brukenthal oferă posibilitatea refacerii câtorva dintre traseele sale din perioada premergătoare stabilirii la Sibiu. Între 1840-1842, după trei ani de studii la Academia de Arte din Viena, Theodor Glatz călătoreşte în împrejurimile Budapestei şi ale Bratislavei şi pe valea râului Murany. Din această perioadă, în colecția Muzeului se păstrează o serie de schițe, majoritatea numerotate şi datate, uneori fiind notat şi locul unde au fost executate. Amintim dintre acestea: *Lac cu pod*, (creion, 19,4 x 25,4, semnat: *Murany var TG*, datat: 29/8 (1)840, numerotat dreapta jos: 11, nr. inv. XI/515), *Casă cu grădină* (creion, 19 x 26,5 cm, semnat dreapta jos: *Görgö TG*, datat: 25/8 (1)840, achiziție 1926, nr. inv. XI/516) sau *Pădure* (desen creion, 29 x 41,5 cm, semnat dreapta jos: *Eveles T.G.*, datat: (1)841, nr. inv. XI/517). Lucrate cu corectitudine şi exactitate, peisajele mărturisesc, în acelaşi timp, sentimentul artistului în fața naturii, relația intimă care se stabileşte între ei, plăcerea surprinderii atmosferei momentului. Recurge uneori la recuzita romantică. Atunci insistă asupra formelor contorsionate ale arborilor sau asupra unor trunchiuri uscate, despuiate, stânci prăbuşite, ape tumultuoase, ori plasează, în fundal, de obicei, castele părăsite sau ruine. Aşa se întâmplă în *Peisaj stâncos* (creion, 19,5 x 25 cm, datat 1841 *Murany var*, nr. inv. XI/518), *Peisaj stâncos* (desen creion, 24,2 x 32, semnat dreapta jos: *Ajerlhat*? *TG*, datat: 26/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 5, nr. inv. XI/520), *Peisaj cu ruine* (creion, 26,7 x 37,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/532), *Peisaj din Munții Făgăraş* (desen creion, 19,2 x 25,6 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/883), *Peisaj de deal cu biserică* (desen creion, 20,3 x 32 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/494). Motivul preferat este pădurea, dar artistul redă cu pricepere şi volumele masive ale unor creste abrupte sau văi, ori drumuri pustii. Maiestuozitatea copacului pare să-l fascineze. Un mare număr de desene reprezintă un singur arbore, plasat central sau lateral, cu frunzişul redat minuțios, miniatural sau estompat, prezentat mai mult ca un volum. Desenele cu arbori par exerciții pentru analizarea formei coroanei, a implantării frunzelor, a direcției ramurilor şi a „personalității" copacului respectiv: *Peisaj de pădure* (desen creion, 20 x 27,5 cm, nesemnat, datat dreapta jos: 19/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 36, nr. inv. XI/502), *Pădure* (desen creion şi acuarelă, 28 x 34,6 cm, nesemnat, datat stânga jos: 11 Aug. 1831, numerotat dreapta jos: 51, nr. inv. XI/497), *Pom* (desen creion, 24 x 31 cm, semnat dreapta jos: *Naparhaz TG*, datat: 1841, numerotat dreapta jos: 9, nr. inv. XI/524). Plasticitatea imaginii este obținută prin umbre realizate din haşuri uşoare. În aceste desene nimic nu tulbură relația artist-natură. Prezența omului este extrem de rară, întâmplătoare, şi atunci dimensiunile minuscule şi plasarea în planul îndepărtat nu schimbă în nici un fel liniştea motivului ales. Alteori existența umană este implicită / subînțeleasă prin redarea unei case, a unui animal domestic, a unei luntri: *Pădure* (creion, 28,8 x 38,5 cm, nesemnat, datat 1841, nr. inv. XI/527), *Peisaj cu râu* (creion, 28,4 x 39 cm, nesemnat, datat 1841, nr. inv. XI/531), *Joagăr* (creion, 28,5 x 39,2 cm, nesemnat, datat 1841, nr. inv. XI/529) sau *Peisaj cu lac şi barcă* (desen creion, 32,2 x 42,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 56, nr. inv. XI/492).

La Sibiu, unde soseşte în 1843, mai regăseşte ceva din atmosfera de efervescență culturală şi artistică generată pe de-o parte de colecția de pictură europeană a baronului Brukenthal, a cărei calitate excepțională şi influență o recunoaşte în mărturisirile sale[2], şi, pe de altă parte, de activitatea prodigioasă de artist şi pedagog a lui Franz Neuhauser[3].

Theodor Glatz se stabileşte în oraş ca profesor de desen la gimnaziul evanghelic şi va rămâne

[2] Theodor Glatz, *Bei der ersten Beschauung der Baron Brukenthalschen Bildergallerie*, în *Transsilvania* (Druck und Verlag der Martin Edlen von Hochmeister'schen Erben, Hermannstadt), IV, an 1, August 1843, nr. 60, p. 261.

[3] Franz Neuhauser (1763-1836), vienez de origine, s-a stabilit la Sibiu la începutul deceniului 9 al secolului al XVIII-lea. A activat în preajma baronului Samuel von Brukenthal ca restaurator şi pictor, contribuind şi la sistematizarea şi organizarea colecției sale de artă europeană şi s-a implicat intens în viața artistică şi educația artistică din oraş. Este cunoscut mai ales ca inițiator al peisajului modern în Transilvania.

www.brukenthalmuseum.ro

aici până la sfârşitul vieții.[4] Numărul mare de elevi (64) îl determină să solicite ajutorul unui alt artist de curând stabilit la Sibiu, Heinrich Trenk. De altfel, elveţianul Heinrich Trenk (1818-1892) nu este singurul a cărui activitate s-a desfăşurat în preajma sau sub influența lui Theodor Glatz. Entuziasmul şi perseverența pe care el le punea în orice întreprindere au reprezentat elementele catalizatoare ale unui adevărat cerc de artişti, cum l-a numit istoricul Julius Bielz, grup activ la Sibiu la mijlocul secolului al XIX, care îi cuprindea pe: Theodor Benedikt Sockl (1815-1861), Gustav Albert Schievert (1826-1881), Heinrich Zutter (activ la Sibiu intre anii 1845-1848), Clara Soterius von Sachsenheim (1822-1861) şi deja amintitul Heinrich Trenk.[5] O mare parte a informațiilor referitoare la activitatea acestor artişti, inclusiv a lui Theodor Glatz provin dintr-o scrisoare către prietenul şi colaboratorul său din Braşov, istoricul Anton Kurz, citată de Julius Bielz în studiul amintit.[6]

După stabilirea la Sibiu, deşi execută şi lucrări în ulei, Glatz continuă să prefere, ca şi în perioada precedentă, tehnicile grafice. Uleiurile, de mici dimensiuni, ni-l relevă ca pe un real exponent al unei academii de artă, dar rigurozitatea şi meticulozitatea reprezentării aduc prejudicii valorii artistice a lucrărilor, în favoarea celei documentare. Este cazul lucrărilor pe care Glatz le-a executat în 1844 şi respectiv la sfârşitul anului 1847 şi le-a dăruit lui Michael Lindner, arendaşul glăjăriei Cârța, ca şi cadou de Crăciun: *Casă din Glăjăria de la Cârța*, (u/p, 20 x 27 cm, semnat, datat 1844, nr. inv. 1443) şi *Colonia de la Cârța* (u/p, 30,5 x 40 cm, semnat, datat 1847, nr. inv. 1444). Cele două tablouri de mici dimensiuni, au fost donate, în 1941, de Auguste Lindner, urmaşa arendaşului, Muzeului Brukenthal.[7] Cum se întâmpla şi în cazul altor artişti activi în Transilvania acestei epoci, (Heinrich Trenk, Gustav Albert Schievert etc.), motivele din natură sunt animate de scene de gen de dimensiuni miniaturale, ce aduc un plus de prospețime şi viață lucrărilor sau întregesc informațiile de natură documentară pe care artistul dorea să le transmită. Figurile sunt, în acelaşi timp repere pentru scara la care sunt executate lucrările. Cea mai reuşită dintre operele sale în ulei, păstrată în colecția muzeului, este *Capelă lângă Cluj* (u/p maruflată pe placaj la restaurare, 31,5 x 32,5 cm, semnat, datat 1843, nr. inv. 428). În linii mari ea păstrează caracteristicile pe care le-am pomenit, dar artistul reuşeşte de această dată să depăşească atitudinea de documentarist, creând un tablou plin de prospețime şi atmosferă. Compoziția se realizează pe verticala asigurată central de clădirea capelei ce se profilează pe cerul în nuanțe de griuri şi albastruri. Primul plan se desfăşoară pe orizontală. El este animat de personaje de dimensiuni reduse, într-o scenă de gen ce aminteşte de maniera pictorilor flamanzi din secolul al XVII-lea. Grupul uman aduce şi o înviorare cromatică prin petele de brun roşcat. O lumină caldă învăluie întreaga compoziție, iar clădirea în ruină din dreapta capelei aduce acea notă de romantism dragă artiştilor de la mijlocul secolului al XIX-lea. Prin prospețimea abordării motivului, această lucrare este o evidentă încercare de depăşire a constrângerilor academismului.

Caracterul documentar al creației sale se impune mai pregnant în perioada de după stabilirea la Sibiu. Plăcerea călătoriei nu îl părăseşte nici acum. Peisajele din jurul Sibiului, cetățile săseşti îi oferă mereu noi subiecte. Dar peisajul este acum rareori subiect în sine, el este cel puțin animat de acele scene de gen în miniatură în care, personajele în grupuri, dau viață locului. Chiar miniatural redate, siluetele sunt înveşmântate în costume populare sau orăşeneşti specifice zonei. Elementele de arhitectură sunt aproape nelipsite, fie că ele reprezintă centrul de interes sau sunt doar uşor conturate în fundal, toate aceste elemente de recuzită adăugate peisajului, fiind menite a sublinia nota de pitoresc, atât de gustată în epocă. Vocația lui Glatz de peisagist care preferă elementele naturale celor arhitectonice se remarcă chiar şi atunci când tema tabloului este declarat urbană. În *Vedere de ansamblu a Sibiului dinspre Turnişor* (sepia, 14,8 x 21,9 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XIII/3), oraşul este prezentat în peisaj, fiind

[4] Din 1845 Th. Glatz lucrează ca profesor de desen şi la nou deschisa Şcoală de meserii duminicală.
[5] Julius Bielz, *Ein Hermannstädter Malerkreis um 1850*, în *Forschungen zur Folks- und Landeskunde*, vol. XIII, nr. 1, 1970, pp. 37-57.
[6] *Ibidem*, pp. 37-57
[7] Dr. [Rudolf] Spek, „Das Baron Brukenthalische Museum in den Jahren 1941 bis 1943", în Rudolf Spek (ed), *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum* ((Otto Harrassowitz, Leipzig, 1944), nr. IX-X, p. 118.

www.brukenthalmuseum.ro

parcă o continuare sau o perfecționare a acestuia. Registrele ce compun lucrarea nu sunt atât de clar delimitate cromatic şi compoziţional, iar verticalele turnurilor sunt puțin ostentative, domolite de desfăşurarea proporțională şi pe orizontală. Elementele naturale, pajişti, arbori intră în oraş sau îl lasă să se înalțe firesc, fără ostentație. Aceeaşi abordare a tematicii urbane au lucrările: *Braşov* (peniță, laviu, 15,7 x 20,4 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/1063), *Braşov – Dâmbul Morii* (desen creion, 12 x 18,7 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/1060), *Braşov* (gravură, 13,8 x 22,3 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/122), *Braşov – Poarta Ecaterina* (creion, 16,7 x 22,5 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/1025), *Sibiul văzut din Livada Măcelarilor* (creion, 23 x 33 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/879). În toate aceste cazuri oraşul este prezentat în planul secund, primul fiind rezervat personajelor redate în activități specifice, diferențiindu-se cu claritate prin costume şi atitudini. Diferite de acestea sunt *Piața din Abrud* (litografie, 18 x 27,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/422) sau *Vulcan* (desen creion, 10,2 x 14,4 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/883). Unghiul din care este abordat motivul ales se restrânge foarte tare. Artistul, mult mai aproape de subiectul său, devine de o exactitate şi rigurozitate de factură documentară, renunțând la atmosfera romantică din lucrările prezentate anterior. Abordarea motivului este la fel ca cea fotografică, de simplă reproducere a realității, fără participare subiectivă.

Din perioada 1844-1846, colecția Muzeului Brukenthal păstrează desene în creion şi în tuş, unele dintre acestea făcând parte dintre cele realizate pentru a ilustra articolele istoricului Anton Kurtz despre Transilvania, publicate în *Illustrierte Zeitung* din Leipzig. În lucrarea referitoare la Cercul de pictori de la Sibiu, Julius Bielz identifică 12 lucrări în tuş şi sepia care se pare că au fost trimise publicației din Leipzig. În continuare, desenele au ajuns probabil la anticariat unde au fost numerotate, apoi au ajuns în colecția Christian Hammer din Stockholm şi de aici în proprietatea arhivarului sibian Franz Zimmermann.[8] De la acesta le-a achiziționat Julius Bielz pentru colecția sa *Transilvanica* şi a donat 4 Muzeului Brukenthal. Colaborarea cu revista germană nu a fost însă de succes, redactorii acesteia reproşându-i lui Glatz o serie de deficiențe din punct de vedere artistic ale acestor ilustrații, fiind apreciate doar prin valoarea documentară.

În afara desenelor realizate pentru revista din Leipzig colecția Muzeului Brukenthal păstrează peste 40 de desene în creion şi tuş şi litografii datate între anii 1844-1859.

Glatz nu era un artist plin de fantezie care să-l determine să adauge elemente noi, străine de model lucrărilor sale. Documentarist prin structură, de cele mai multe ori el s-a dovedit un observator corect, pasionat de detaliu, de amănuntul care putea întregi atmosfera, dar care nu se îndepărta de mimesis-ul pur, ansamblul detaliilor mergând câteodată până la o obositoare rigurozitate. Uneori reuşeşte totuşi să îmbine arta cu pasiunea reproducerii realității ca document, fapt care exclude deseori valoarea estetică intrinsecă a realizării, lăsând să primeze cea informațional mnemonică. Schițele sale nu sunt aşternute în pripă, în înfrigurarea creației, ci sunt executate cu corectitudine, sinceritate şi o uscată meticulozitate. De aceea uşurința, chiar entuziasmul cu care s-a dedicat reproducerii realității cu ajutorul noii tehnici a fotografiei este firească. Scopul redării, era în lucrările sale în creion sau ulei, ca şi în fotografie, unul de natură mimetică, în primul rând. Interesul pentru peisajul executat cu exactitate se transferă astfel din desen în fotografie. Glatz a adoptat fără rezerve noua tehnică de redare a realității tocmai datorită faptului că şi în desen sau pictură activitatea sa căpătase un interes de cele mai multe ori pregnant documentar.

Este cunoscut faptul că Glatz a deschis la Sibiu, pe la 1855 primul, credem, atelier fotografic[9]. Studierea realizărilor sale în acest domeniu, demonstrează însă că până acum nu i s-a acordat importanța cuvenită. Cercetarea fondului de fotografie din colecțiile Muzeului Brukenthal şi a celui de la Muzeul Franz Binder din Sibiu, îngreunată

[8] Bielz, *op. cit.*, p. 43.
[9] Există şi presupuneri că primul atelier fotografic ar fi fost al lui Th. B. Sockl, dar nu deținem, până acum, documente în acest sens.

www.brukenthalmuseum.ro

de o serie de aspecte birocratice sau lipsa de bunăvoință a unor colegi față de accesul la fondul de fotografie al Muzeului de Istorie, este abia la început, dar permite câteva observații. Studiul de până acum asupra acestei activități, ne îndreptățesc să considerăm că Glatz a desfăşurat o muncă de pionierat în acest domeniu, reuşind să plaseze realizările fotografice din Transilvania sincron cu ceea ce se întâmpla în restul Europei.[10] Carol Popp de Szathmary, considerat pionierul fotografiei pe teritoriul țării noastre, luase cunoştință despre noua invenție în preajma anului 1840, cu prilejul călătoriilor în Franța. Th. Glatz deținea credem noi, cunoştințe despre această tehnică înainte de a se stabili la Sibiu, adică tot din primii ani ai deceniului patru – sperăm să găsim documente în acest sens – în atelierele din Viena. Cele mai timpurii fotografii sunt două peisaje unul Braşov, unul redat şi în desen, datate de mână 1854 şi respectiv din Sibiu, 1858[11], lucrări remarcabile prin calitatea tehnică şi ştiința focalizării. Fondul de fotografie al Muzeului Brukenthal păstrează şi o fotografie datată de mână 1848. Dacă datarea este corectă înseamnă că Glatz a început să lucreze în tehnica fotografică la Sibiu, la foarte scurt timp după ce procedeul calotipului/negativului începuse să se răspândească în Europa. Vom apela pentru lămurirea acestui aspect la specialişti în domeniu. Fondul de fotografie păstrat, foarte bogat şi încă superficial sau de loc valorificat, poate oferi noi surprize.

Spațiul urban ocupa un loc privilegiat în fotografiile lui Glatz, ca în cazul pictorului şi fotografului francez Gustave Le Gray, cu ale sale imagini ale Parisului din anul 1858.

Glatz avea „ochi de fotograf" chiar înainte să abordeze acest domeniu. Desenul şi pictura îi furnizaseră metode de cadrare, de compunere, de lumină. El folosea camera de luat vederi ca un artist, cu simț al tonurilor şi paginare corectă. Sigur că influențele vor lucra şi invers, experiența de fotograf repercutându-se şi asupra desenului său sau poate, dimpotrivă, concepția sa de desenator, adept al rigorii şi fidelității, l-a dus cu aptitudini deja formate, spre adoptarea noii tehnici a „imaginii mecanice". Din 1853 datează două desene cu peisaje lângă Bistrița (*Bistrița*, desen creion, 30 x 44 cm, nr. inv. XV/1109 şi *Bistrița*, desen creion, 29,7 x 44 cm, nr. inv. XV/1108). Acestea sunt prezentate într-un uşor oval, aşa cum se întâmpla în cazul fotografiilor care erau deseori rotunjite datorită incapacității tehnice a aparatului acelei epoci de a acoperi şi marginile imaginii.

Theodor Glatz a executat foarte puține portrete (în ulei sau tehnici grafice). Colecțiile muzeului păstrează o singură lucrare în ulei, ce mărturiseşte o riguroasă ştiință a portretizării (*Portret de femeie*, ulei/pânză maruflată pe placaj, 35,5 x 27,5 cm, semnat, datat: (1)844, nr. inv. 2120), o schiță în creion (*Portret de bărbat*, creion, 20,2 x 14,2 cm, nr. inv. XV/1067) şi o acuarelă (*Portret de bărbat*, acuarelă, 23 x 16,8 cm, nr. inv. XI/473). Interesul pentru fizionomia unui personaj, pentru atmosfera pe care un tip anume poate să o degaje, chiar pentru expresie, va apare mai târziu, doar în fotografie, aceasta bineînțeles, atunci când tehnica fotografică era suficient de avansată pentru a permite şi fotografierea expresivă a unui personaj. În acest moment de evoluție a reproducerii fotografice, Th. Glatz fotografiază tipuri umane diverse, preferându-le pe cele mai exotice sau expresive. Un țigan cu pălărie, aflat la Muzeul Franz Binder, este o lucrare comparabilă cu cele executate de marii reprezentanți ai genului. Detaliile de croi vestimentar, de ornamente, de materiale şi accesorii şi nu în ultimul rând de fizionomie fac din aceste fotografii, materiale prețioase pentru antropologi şi etnologi.

Portretul, de altfel nu este singurul gen pe care Glatz îl abordează plenar abia în fotografie. În afară de peisaje, Glatz va lucra un număr mare de scene de gen, în peisaj sau în interioare, multe cu un important fond de informații etno/antropologice.

După ce Theodor Glatz practicase fotografia complementar desenului şi picturii, este interesant de remarcat, că din anul 1859, nu mai sunt consemnate alte lucrări în ulei sau tehnici grafice ale artistului activ la Sibiu, ceea ce ne face să credem că din acel moment a preferat să se dedice în totalitate noii pasiuni: fotografia.

Între 1862-1866, Th. Glatz lucrează împreună cu un alt fotograf activ la Sibiu, Carl Koller pentru

[10] Colecția de fotografie a Muzeului Național Brukenthal, cuprinde un număr impresionant de lucrări. O parte dintre acestea, pe care ne propunem să le abordăm într-un studiu viitor, pot aduce clarificări referitoare la începuturile fotografiei în Transilvania, inclusiv, asupra activității lui Theodor Glatz.

[11] Datarea /Scrisul aparțin probabil istoricului Julius Bielz.

www.brukenthalmuseum.ro

Albumul de costume populare transilvănene din împrejurimile Sibiului şi Bistriței / Siebenbürgischer Trachtenphotographien aus der Hermannstädter und Bistritzer Gegend, pe care îl va scoate în anul 1862, în aceiaşi perioadă în care Carol Popp de Szathmary furniza revistei *Le Monde Illustre*, nr. 28/24 octombrie 1857, fotografii de *Types et costumes valaques*, iar prin 1863 oferea doamnei Elena Cuza un album de fotografii cu vederi şi costume din țară.[12] Prezentat Asociației transilvănene /Verein für siebenbürgische Landeskunde în anul 1863, albumul celor doi fotografi activi la Sibiu a fost apreciat ca o importantă contribuție în spiritul activității acestei societăți ai cărei membri erau şi cei doi artişti, deosebit de interesant, complex, bine realizat şi de succes.[13] Aceste fotografii ale lui Theodor Glatz şi Karl Köller au fost expuse ulterior la Expoziția meşteşugarilor din 1869 din Sibiu.

Doar în anul 1855 este semnalat ca existând la Sibiu atelierul de fotografie al lui Th. Glatz, având inițial sediul în Piața Mică nr. 426 (între 1855-1870), apoi în Piața Mare la nr. 184 (între 1870-1871), deşi preocupările sale în domeniu erau mai vechi. În aceeaşi perioadă sau chiar mai devreme îşi deschisese atelier de fotografie la Sibiu un alt pictor pentru care noua tehnică însemna un mod de subzistență: cunoscutul şi deosebit de talentatul portretist Theodor Benedikt Sockl, pentru care, numărul de comenzi de lucrări în ulei era mult prea mic şi nu îi permitea întreținerea familiei... Tot în 1855, Carol Popp de Szatmary primea o medalie la prima expoziție internațională de la Paris.

Theodor Glatz a fost şi el premiat la expozițiile internaționale de fotografie. În anul 1867 a obținut o mențiune de onoare la Expoziția Universală de la Paris. Nu e un loc de neglijat dacă luăm în considerare faptul că Etienne Carjat (1828-1906), unul dintre cei mai faimoşi fotografi parizieni ai epocii şi Ludwig Angerer (1827-1879), renumit fotograf austriac, care la 1857 introducea la Viena „cartea de vizită" au fost premiați în acea competiție. Calitatea muncii lui Theodor Glatz a fost recunoscută din nou, un an mai târziu, când a fost premiat la Groningen (1869).

Succesul atelierului lui Theodor Glatz a determinat şi alți artişti care nu-şi mai găseau împlinirea şi răsplata pecuniară în pictură sau desen, să-şi deschidă ateliere de fotografie. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea la Sibiu existau deja 20 de ateliere care s-au dovedit în timp longevive sau dimpotrivă, efemere.

În anul 1871, atelierul lui Theodor Glatz a fost preluat de nepoata sa, Camilla Asboth. Pentru a păstra clientela, ea a preluat numele şi sigla predecesorului său. Cartoanele pentru fotografii erau în continuare imprimate cu medaliile unchiului ei, iar atelierul se numea „Atelier Camilla Asboth, Th. Glatz's Erben". Succesul lucrărilor lui Glatz a făcut-o să reia un număr important dintre fotografiile acestuia. Demnă urmaşă, ea obține medalia de aur la Expoziția de la Budapesta din anul 1881.[14]

CATALOGUL LUCRĂRILOR LUI THEODOR GLATZ ÎN COLECȚIA MUZEULUI BRUKENTHAL

Pictură:

Glăjăria de la Avrig, ulei/hârtie, 18 x 28 cm, semnat, datat: 1847, nr. inv. 2597

Capelă de lângă Cluj, ulei/pânză, 31,5 x 32,5 cm, semnat stânga jos, datat: 1843, intrat în colecție în perioada 1870-1880, nr. inv. 428

Poarta Guşterița din Sibiu, ulei/hârtie, 19 x 15,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1888 Carl Dörschlag, nr. inv. 429

Casă din Glăjăria de la Cârța, ulei/pânză, 20 x 27 cm, semnat stânga jos, datat: 1844, donație 1941 Auguste Lindner, nr. inv. 1443

Colonia de la Cârța, ulei/pânză, 30,5 x 40 cm, semnat dreapta jos, datat: 1847, donație 1941 , nr. inv. 1444

Portret de femeie, ulei/pânză maruflată pe placaj, 35,5 x 27,5 cm, semnat dreapta jos spre mijloc, datat. (1)844, achiziție 1961 Hans Hermann, nr. inv. 2120

Peisaj, ulei/carton, 24,3 x 37,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moştenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2595

Peisaj cu ruine, ulei/pânză maruflată pe carton,

[12] Adrian Silvan Ionescu, *Artă şi document* (Bucureşti, 1990), p. 201.
[13] *Siebenbürgischer Volkskalender für das Jahr*, (Druck und Verlag Theodor Steinhaussen, Hermannstadt, 1863), p. 34.
[14] Acest studiu a fost prezentat la Sesiunea de comunicări "Virgil Vătăşianu", Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, 2004.

www.brukenthalmuseum.ro

26,5 x 37,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moştenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2596

Peisaj muntos, ulei/carton, 20 x 28 cm, nesemnat, nedatat, donație Emil Sigerus 1935 (din moştenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2598

Peisaj cu pârâu, ulei/carton, 18,8 x 24,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moştenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2599

Peisaj muntos, ulei/hârtie, 19 x 28 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moştenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2619

Peisaj cu casă țărănească, ulei/hârtie, 18,8 x 24,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moştenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2620

Peisaj de deal cu pomi şi râu, ulei/hârtie, 25,5 x 32,3 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus, nr. inv. 2621

Peisaj stâncos, ulei/hârtie, 27,4 x 39 cm, nesemnat, nedatat, donație 1941, nr. inv. 2622

Grafică:

O plimbare în pădure, acuaforte, 15,8 x 16 cm; 20 x 23,3 cm, semnat şi însemnare stânga jos: *radiert von Theodor Glatz*, nr. inv. IX/62

Capelă în pădure, acuarelă, 8,8 x 11,2; 10,5 x 13 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/472

Portret de bărbat, acuarelă, 23 x 16,8 cm, semnat dreapta jos: *Th. Glatz pinx*., nedatat, nr. inv. XI/473

Femei din Cisnădioara împletind, acuarelă, 18,3 x 16,3 cm, monogramat dreapta jos, datat: (1)845, nr. inv. XI/474

Sala magnaților din Budapesta, acuarelă, 19,5 x 23, nesemnat, nedatat, inscripție stânga jos: *Der Magnaten Saal*, nr. inv. XI/475

Pădure în tăiere pe Şanta, acuarelă, 23,7 x 34,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/483

Peisaj de munte cu lac, desen creion, 9,7 x 13,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 2, nr. inv. XI/486

Peisaj de deal, desen creion, 9,4 x 14,4cm; 12,3 x 17,4 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 3, nr. inv. XI/487

Peisaj de deal, desen creion, 10,2 x 14,9 cm, 13 x 17,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 4, nr. inv. XI/488

Peisaj de deal, desen creion, 9,5 x 14 cm; 12,4 x 17 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 8, nr. inv. XI/489

Vânători, desen creion, 9,6 x 14,5 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 5, nr. inv. XI/490

Peisaj, desen creion, 10 x 14,7 cm; 13 x 17,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 7, nr. inv. XI/491

Peisaj lac şi barcă, desen creion, 32,2 x 42,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 56, nr. inv. XI/492

Peisaj de deal, desen creion, 27,2 x 76, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/493

Peisaj cu biserică, desen creion şi acuarelă, 20,3 x 32 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 54, nr. inv. XI/494

Peisaj oval, desen creion, 17 x 20,8 cm, 24 x 28 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/495

Peisaj de pădure cu râu, desen creion, 18,9 x 27 cm, nesemnat, nedatat, numerotat stânga sus: 52, nr. inv. XI/496

Pădure, desen creion şi acuarelă, 28 x 34,6 cm, nesemnat, datat stânga jos: 11 Aug. 1831, numerotat dreapta jos: 51, nr. inv. XI/497

Moară de apă, desen creion, 19,2 x 27 cm, nesemnat, nedatat, inscripție dreapta jos: *Malom Bethbanba*, numerotat dreapta jos 46, nr. inv. XI/498

Peisaj cu case, desen creion, 20 x 27,5 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 50, nr. inv. XI/499

Vedere din Sibiu, desen creion, 13 x 42 cm; 22,5 x 47,4 cm, nr. inv. XI/500

Peisaj de deal, desen creion, 28,5 x 43 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 41, nr. inv. XI/501

Peisaj de pădure, desen creion, 20 x 27,5 cm, nesemnat, datat dreapta jos: 19/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 36, nr. inv. XI/502

Peisaj de munte, desen creion, 20 x 27,4 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 34, nr. inv. XI/503

Peisaj, desen creion, 19,7 x 27,7 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Talmacs TG*, datat23/7 (1)844, numerotat stânga sus: 32, nr. inv. XI/504

Peisaj, desen creion, 27,5 x 19,7 cm, două desene separate pe orizontală, desenul de sus nesemnat, datat dreapta: (1)844, numerotat stânga: 1, desenul de jos, monogramat şi însemnare dreapta jos spre mijloc: *TG Pojana*, datat: 26/4

www.brukenthalmuseum.ro

(1)844, numerotat dreapta jos: 3, întreaga planşă numerotată dreapta sus: 33, nr. inv. XI/505

Pomi, desen creion, 20 x 16,8 cm, monogramat dreapta jos, datat: 11/7 (1)849, inscripție stânga jos: *Baumgarten TG*, numerotat dreapta sus: 38, nr. inv. XI/506

Peisaj, desen creion, 20 x 21 cm, nesemnat, nedatat, numerotat stânga mijloc: 37, nr. inv. XI/507

Peisaj cu casă țărănească, desen creion, 24 x 40 cm, 31,2 x 44,8 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/508

Pomi, desen creion, 20 x 27,3 cm, monogramat dreapta jos, datat: 19/9 (1)847, nr. inv. XI/509

Biserică, desen creion, 16,8 x 19,6 cm, nesemnat, nedatat, numerotat stânga sus: 31, XI/510

Pădure, desen creion, 19,3 x 25,5 cm; 24,7 x 32,7 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/511

Moară, desen creion, 19,5 x 25,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/512

Cascadă, desen creion, 20 x 23,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 27, nr. inv. XI/513

Peisaj stâncos, desen creion, 21,3 x 27,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 29, nr. inv. XI/514

Lac cu pod, semnat dreapta jos: *Murany var TG*, datat: 29/8 (1)840, numerotat dreapta jos: 11, nr. inv. XI/515

Casă cu grădină, desen creion, 19 x 26,5 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Görgö TG*, datat: 25/8 (1)840, achiziție 1926, nr. inv. XI/516

Pădure, desen creion, 29 x 41,5 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Eveles T.G.*, datat: (1)841, nr. inv. XI/517

Peisaj stâncos, desen creion, 19,5 x 25 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Murany var TG*, datat: 21/8 (1)841, nr. inv. XI/518

Peisaj stâncos, desen creion, 24 x 32 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Aji volgyban TG*, datat: 17/9 (1)840, nr. inv. XI/519

Peisaj stâncos, desen creion, 24,2 x 32, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Ajerlhat? TG*, datat: 26/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 5, nr. inv. XI/520

Peisaj de pădure, desen creion, 19 x 25; 24,5 x 32,5 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Szadelö TG.*, datat(1)840, nr. inv. XI/521

Peisaj de pădure, desen creion, 24,2 x 32 cm, monogramat şi însemnare stânga jos: *Szadelö 10/9 TG*, datat: (1)840, numerotat dreapta mijloc: 7, nr. inv. XI/522

Peisaj de pădure, desen creion, 24 x 31,7 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Szadelö TG*, datat: 10/9 (1)840, numerotat dreapta jos: 8, nr. inv. XI/523

Pomi, desen creion, 24 x 31 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Naparhaz TG*, datat: 1841, numerotat dreapta jos: 9, nr. inv. XI/524

Peisaj cu biserică, desen creion, 24 x 31 cm, monogramat şi însemnare stânga jos: *Presburg TG*, datat:13/2 (1)841, numerotat dreapta jos: 10, nr. inv. XI/525

Pădure, desen creion, 23,7 x 31,3 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *Presburg TG*, datat:16/4 (1)841, numerotat dreapta jos: 12, nr. inv. XI/526

Pădure, desen creion, 28,8 x 38,5 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *bei der Dobschischen Mühle TG* , datat: (1)841, numerotat dreapta jos: 14, nr. inv. XI/527

Casă țărănească, desen creion, 19,5 x 25,3 cm, nesemnat datat dreapta jos: 14 15/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 13, nr. inv. XI/528

Joagăr, desen creion, 28,5 x 39,2 cm, monogramat şi însemnare: *Jägermühle TG*, datat: 12/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 15, nr. inv. XI/529

Peisaj, desen creion, 28 x 38,8 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *bei der Dobschischen Mühle TG*, datat: 11/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 17, nr. inv. XI/530

Peisaj cu râu, desen creion, 28,4 x 39 cm, monogramat şi însemnare dreapta jos: *bei der Dobschischen Mühle TG*, datat: 11/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 16, nr. inv. XI/531

Peisaj cu ruină, desen creion, 26,7 x 37,2 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 18, nr. inv. XI/532

Peisaj, desen creion, 29 x 42,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 19, nr. inv. XI/533

Peisaj de deal, desen creion, 28,2 x 41,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 20, nr. inv. XI/534

Peisaj cu case, desen creion, 29 x 39 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 21, nr. inv. XI/535

www.brukenthalmuseum.ro

Mănăstirea Calvaria lângă Cluj, desen creion, 23,5 x 19,3 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta sus: 22, nr. inv. XI/536

Peisaj cu casă, desen creion, 19 x 25,2 cm, monogramat şi însemnare stânga jos: *Gegen Cselnel TG 30/8*, datat: (1)841, numerotat dreapta mijloc: 23, nr. inv. XI/537

Peisaj cu casă şi biserică, desen creion, 28 x 39 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/538

Pădure, desen creion, 29,5 x 39 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 25, restaurat 1983 fişa nr. 1905, nr. inv. XI/539

Pom, desen creion, 37 x 24 cm; 40,7 x 26,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta sus: 20?, nr. inv. XI/540

Sibiul văzut din strada Măcelarilor, desen creion, 23 x 33 cm, semnat stânga jos, datat: 12/8 (1)846, XI/879

Peisaj cu casă, desen creion, 7,5 x 8,5 cm, monogramat dreapta jos, datat: 15/8 (1)84?, nr. inv. XI/880

Peisaj cu case, desen creion, 9,8 x 13,2 cm, monogramat dreapta jos, datat: 5/8, nr. inv. XI/881

Peisaj cu stânci la Tălmaciu, desen creion, 19 x 26,4 cm, 24,5 x 33 cm, monogramat dreapta jos, datat: 27/8 (1)842, nr. inv. XI/882

Peisaj din Munţii Făgăraş, desen creion, 19,2 x 25,6 cm, 24,6 x 32,7 cm, monogramat dreapta jos, datat: 24/6 (?), nr. inv. XI/883

Sibiul în 1845*, sepia, 14,8 x 21,9 cm, semnat şi însemnare dreapta jos:* nach der Natur gezeichnet von Th. Glatz *nedatat, mijloc jos:* Ansicht von Hermannstadt von der Neppendorfer Wiese aus*, numerotat jos mijloc: 2, proveniență: colecția dr. Julius Bielz, nr. inv. XIII/*3

Cortegiul funerar al comitelui Johann Wachsmann*, gravură lemn, 14,6 x 23 cm, nesemnat, datat: 1845, nr. inv. XIII/15*

Cortegiul funerar al episcopului ortodox Moga*, peniță, 20,4 x 24,6 cm, monogramat dreapta jos, datat: (1)846, mijloc jos:* Leichenzug des wallachischen nicht unierten Bischofs zu Hermannstadt, 1846*, donație 1961 Julius Bielz, nr. inv. XIII/66*

Călugăr rugându-se*, aquaforte, după Conixloo sau Mattheus Molanus, 16,2 x 20,3 cm, 21,5 x 24,2 cm, nesemnat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/30*

Sighişoara văzută dinspre nord*, litografie, 15 x 20,4 cm; 19,7 x 24,6 cm, nesemnat, nedatat (pe la 1850), donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/52*

Ruinele de la Rodna, gravură metal, 11,5 x 15,6 cm, 21,6 x 29,7 cm, monogramat dreapta jos, datat: 1842, inscripție stânga jos: *Ruine in Radna*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/106

Braşov, litografie/tipar, 13,8 x 22,3 cm, nesemnat, nedatat, notație cu creionul mijloc: *Glatz 1844*, donație K. Engber 1984, nr. inv. XV/122

Catafalc Castrum Doloris pentru Ludwig von Wohlgemuth, litografie, 34 x 26 cm, semnat dreapta jos, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/342

Catafalc Castrum Doloris pentru Ludwig von Wohlgemuth, litografie, 30,5 x 22 cm; 40,7 x 31,2 cm, semnat dreapta jos, nedatat, inscripție jos: *Castrum doloris für Freiherrn Ludwig von Wohlgemuth, Civil- und Militär Gouverneur in Grossfürstenthume Siebenbürgen. Errichtet am 30IV.1850*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/418

Moară la Roşia Montană, litografie 1850, 22 x 29 cm, nesemnat, nedatat (pe la 1850), inscripție dreapta jos: *Lith. Des ref. Kolleg. in Klausenburg*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/124; observație: lucrare identică cu nr. inv. XV/541

Peisaj (după Conixloo), aquaforte, 15,8 x 16 cm, 21,2 x 23,5 cm, semnat dreapta jos: *Th. Glatz radiert*, stânga: *Conixloo pinx*., donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/208; observație: identică cu lucrarea nr. inv. IX/62

Piața din Abrud, litografie, 18 x 27,2 cm, 26,5 x 36,5 cm, semnat stânga jos, însemnări: dreapta jos: *Az. ev. ref. fö Oskola nyomása*, jos mijloc: *Platz von Abrudbánya*, nr. inv. XV/422

Sighişoara, litografie, 25,5 x 34,2; 33,4 x 41,2 cm, semnat stânga jos: *Th. Glatz lith*., dreapta jos: *gedr. bei F.R.Krabs in Hermannstadt,* donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/423

Moară la Roşia Montană, litografie, 23 x 30 cm, semnat şi însemnare stânga jos: *Gezeichnet auf Stein von Th. Glatz*, nedatat (pe la 1850), inscripție dreapta jos: *Lith. Des. Ref. Kolleg. in Klausenburg*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/541

Detunata Abrud, litografie, 39,2 x49,5 cm, monogramat stânga jos, datat: 1844, dreapta jos: *Az. ev. ref. fö Oskola nyomása*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/567

www.brukenthalmuseum.ro

Detunata, litografie, 26 x 35,5 cm, monogramat stânga jos, datat: (18)44, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/706

Castelul Bran, laviu sepia, 20,2 x 27 cm, monogramat stânga jos, datat: 1844, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/834

Vulcan, desen creion, 10,2 x 14,4 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/883

Alba Iulia, Poarta a 3-a a cetății 1841, desen creion, 10 x 14,4 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/884

Braşov, Poarta Ecaterina, desen creion, 16,7 x 22,5 cm; 21,3 x 28,3 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/1025

Braşov, Interior din Biserica Neagră, desen creion, 25,5 x 18,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1026

Vama de la Turnu Roşu, desen creion, 22,7 x 28 cm, nesemnat, datat: 1856, inscripție stânga jos: *Rothen Thurm*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1034

Gospodărie din Cisnădioara, desen creion, 15 x 22 cm, semnat dreapta jos, datat: 1847 (sau 9), donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1058

Braşov, Dâmbul Morii, desen creion, 12 x 18,7 cm; 14,8 x 21,4 cm, nesemnat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1060

Biserica din Bungard, desen creion, 19,7 x 16,8 cm, semnat şi însemnare stânga jos: *Baumgarten Th. Glatz*, datat: (1)849, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1062

Braşov, peniță şi acuarelă, 15,7 x 20,4 cm, semnat dreapta jos, datat(1)844, numerotat jos mijloc: 7, inscripție: *Parthie aus Kronstadt. Das alte Leichnamsgässer Thor* , donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1063

Portret de bărbat, desen creion, 20,2 x 14,2 cm, semnat mijloc, datat: 1871, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1067

Detunata, desen creion, 28 x 42,2 cm, semnat stânga jos, datat: 1844, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1072

Țărani pe moşia Brukenthal 1845, desen creion, 27,7 x 39,4 cm, nesemnat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1076

Bistrița, desen creion, 29,7 x 44 cm, nesemnat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1108

Bistrița, desen creion, 30 x 44 cm, monogramat şi însemnare stânga jos spre mijloc: *Bistritz TG*, datat: 24 Juli (1)853, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1109

Iulia Mesea
iulia.mesea@brukenthalmuseum.ro
Palatul Brukenthal
Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Surse primare

Glatz, Theodor, „Bei der ersten Beschauung der Baron Brukenthalschen Bildergallerie", *Transsilvania* (Druck und Verlag der Martin Edlen von Hochmeister'schen Erben, Hermannstadt), IV, an 1, nr. 60 (1843)

Spek, [Rudolf], „Das Baron Brukenthalische Museum in den Jahren 1941 bis 1943", în Rudolf Spek (ed), *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum* (Leipzig, Otto Harrassowitz, 1944), nr. IX-X, pp. 114-121

Siebenbürgischer Volkskalender für das Jahr 1863 (Hermannstadt, Druck und Verlag Theodor Steinhaussen, 1863)

Surse secundare

Bielz, Julius, „Ein Hermannstädter Malerkreis um 1850", în *Forschungen zur Folks- und Landeskunde* (Bucharest, Verlag der Akademie der Sozialistischen Republik Rumänien, 1970), XIII, nr. 1, pp. 37-57

Ionescu, Adrian Silvan, *Artă şi document* (Bucureşti, Editura Meridiane, 1990)

THEODOR GLATZ (1818-1887) – FROM DRAWING AND PAINTING TO PHOTOGRAPHY

Following the spirit of Romanticism, influential in the first half and the midd-19th century, Theodor Glatz was one of the foreign artists that traveled through Europe. His wandering brought him to Sibiu, where he settled. He joined a group of artists who, due to their important contribution in the genres of portrait and landscape, revived the artistic life of Sibiu at that time.

Landscape was Theodor Glatz's favourite genre. The graphics collection of the Brukenthal Museum

www.brukenthalmuseum.ro

comprises a series of drawings made between 1840/1842, while he traveled around Budapest, Breslaw and along the Murany Valley. Most of these drawings have notices referring to the time and place of their execution. Thoroughly done, they also confess about the close relationship existing between the artist and nature. Sometimes he used romantic elements like contorted, rotten trees, huge fallen rocks, tempestuous waters, ruins and old, deserted castles. The human presence in his compositions is very rare, as nature is the only partner of the artists.

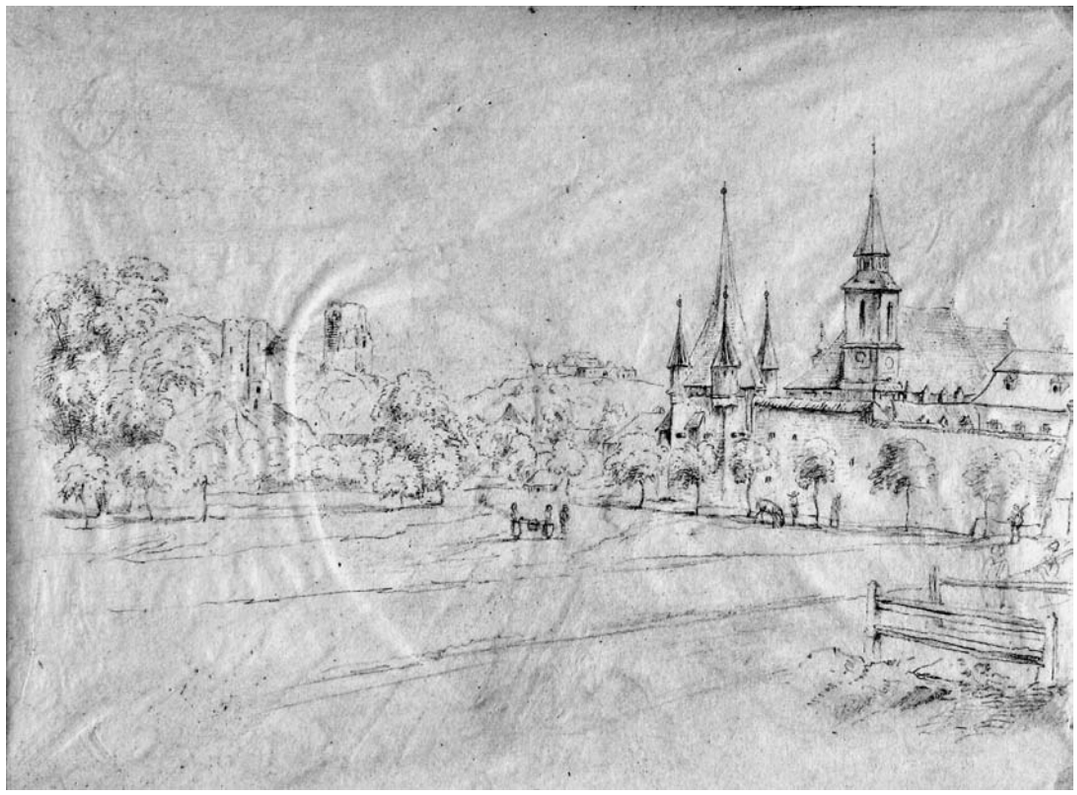
Glatz's creation developed a more documentary character after he settled in Sibiu. Although sometime he worked in oil, most of his creation is approached in his previous manner, close to the graphic techniques. Sibiu and its surroundings offered him many subjects, inside / outside the walls of the old city. When he painted human silhouettes he also made suggestions about the folk costumes, bringing a picturesque atmosphere to the works. When drawing urban motifs, his works became exclusively documentary, due to the strict mnemo-technique interest in the subject.

The Brukenthal collection also preserves a series of drawings that Glatz executed for the review "Illustrierte Zeitung", to illustrate a series of article about Transylvania, written by the historian Anton Kurtz. These drawings come from the collection of the historian Julius Bielz.

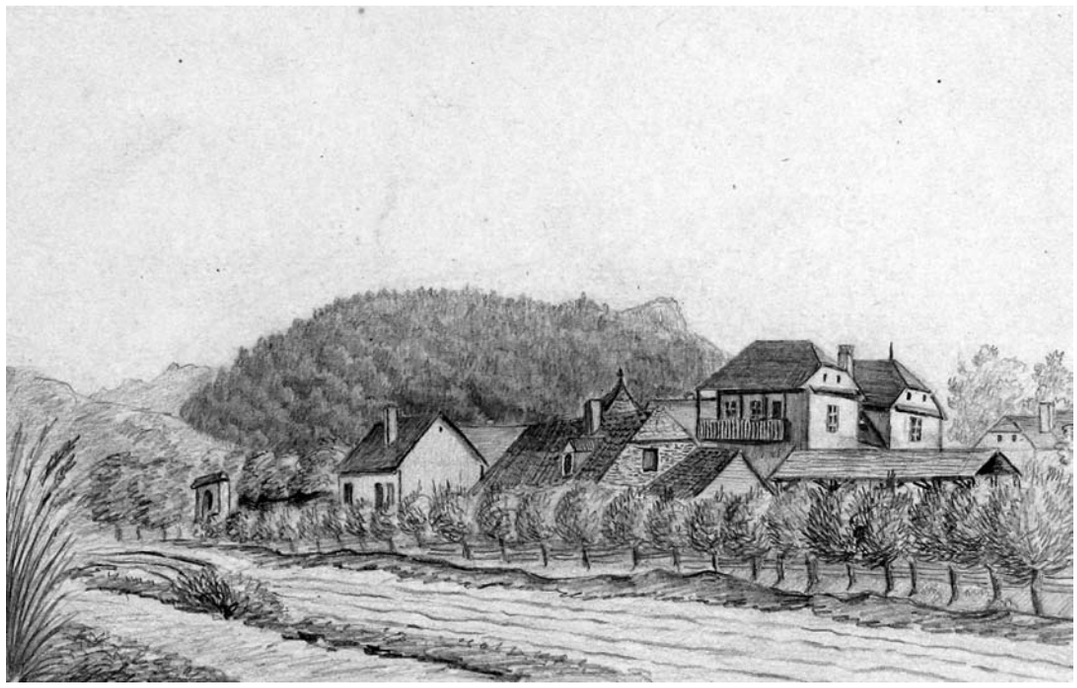
We already mentioned the passion Glatz nurtured for the exact and correct reproduction of reality. The interest in photography /technique reproduction was a clear consequence. The studies regarding Glatz's activity in photography are only at the beginning, but we can already affirm, that undoubtedly he was one of the first photographers of our country, most of his activity in the domain being synchronic with the work of Carol Popp de Szathmary. His photographic workshop is mentioned only in 1855, being probably earlier. The earliest identified photos produced by him are two landscapes, one from Brasov (1854), and one from Sibiu (1858). As a photographer who was also a painter, Glatz knew how to focus, how to make frames and backgrounds, how to use light. He greatly diversified his thematic: landscapes, portraits, genre scenes. There are no works in oil or graphic techniques that we know, after 1959, and Glatz seems to have been completely dedicated to photography. Between 1860 and 1862, he worked together with a fellow photographer to a series of photos for the album "Siebenbürgischer Trachtenphotographien aus der Hermannstädter und Bistritzer Gegend", exhibited in Sibiu some years later. As recognition of his important contribution to the art of photography, Glatz was granted an honourable mention at the Universal Exhibition in Paris, in 1867 and in 1869 a prize at Groningen.

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ILLUSTRATIONS



1. Braşov, Poarta Ecaterina / The Catherine Gate



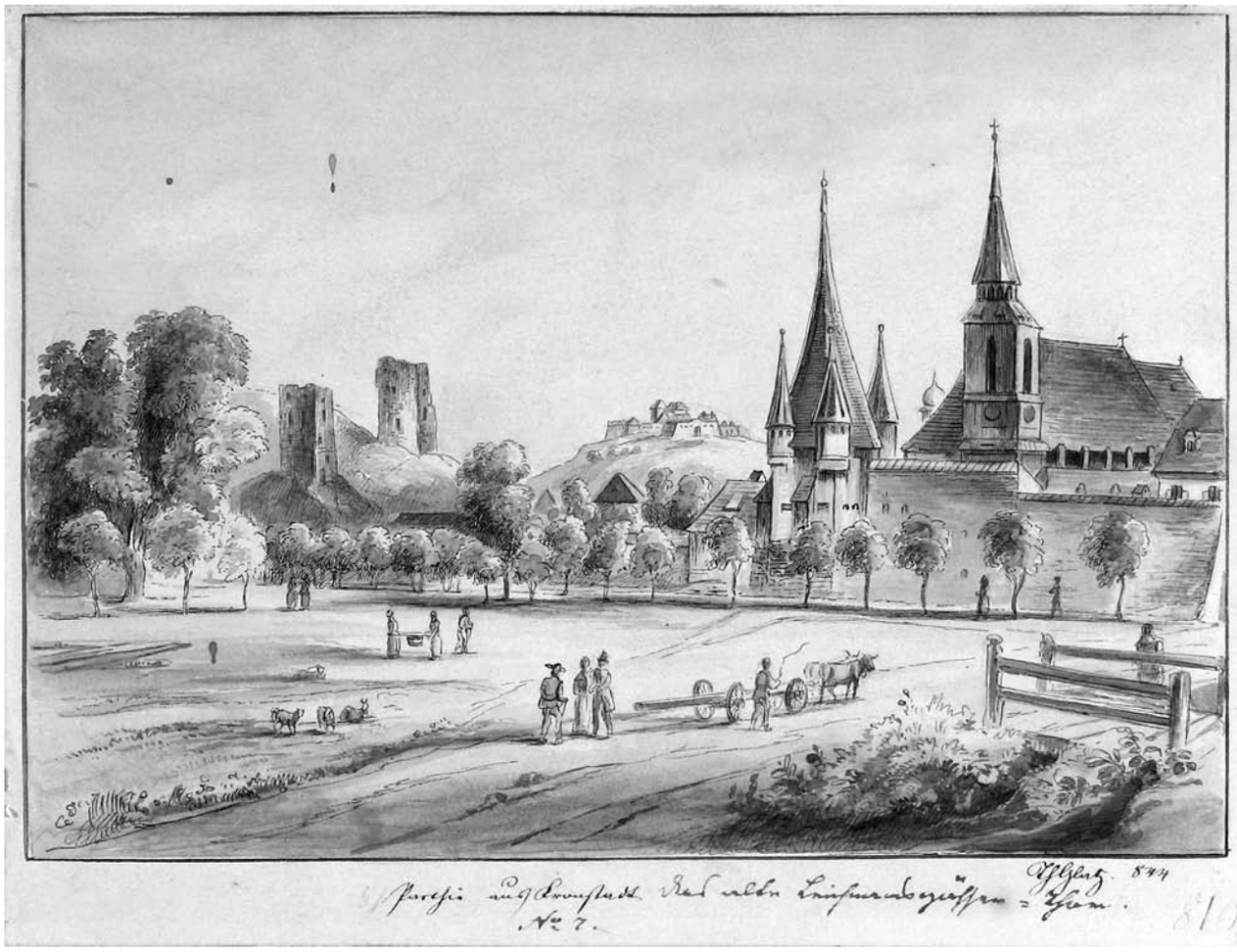
2. Braşov, “Dâmbul Morii”

www.brukenthalmuseum.ro



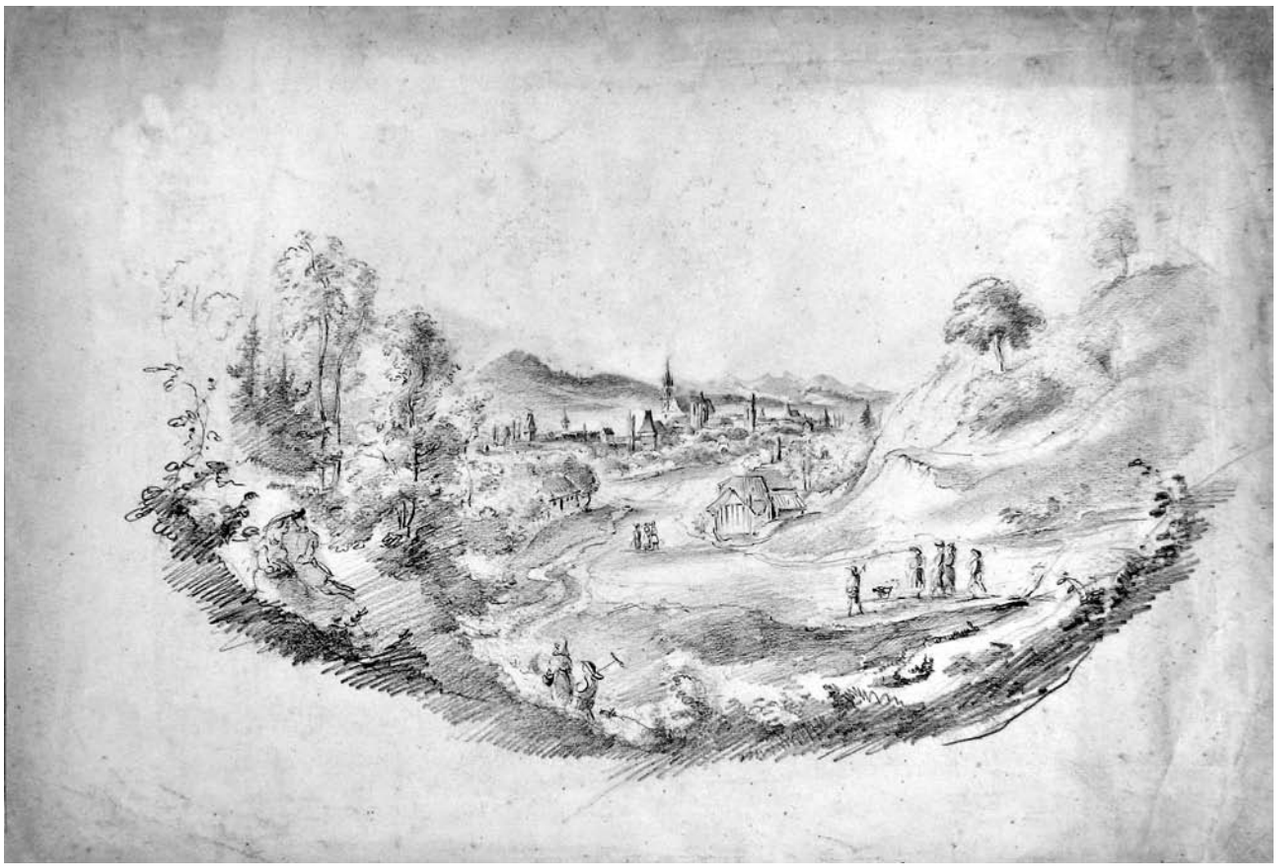
3. Biserica din Bungard / Church in Bungard

www.brukenthalmuseum.ro



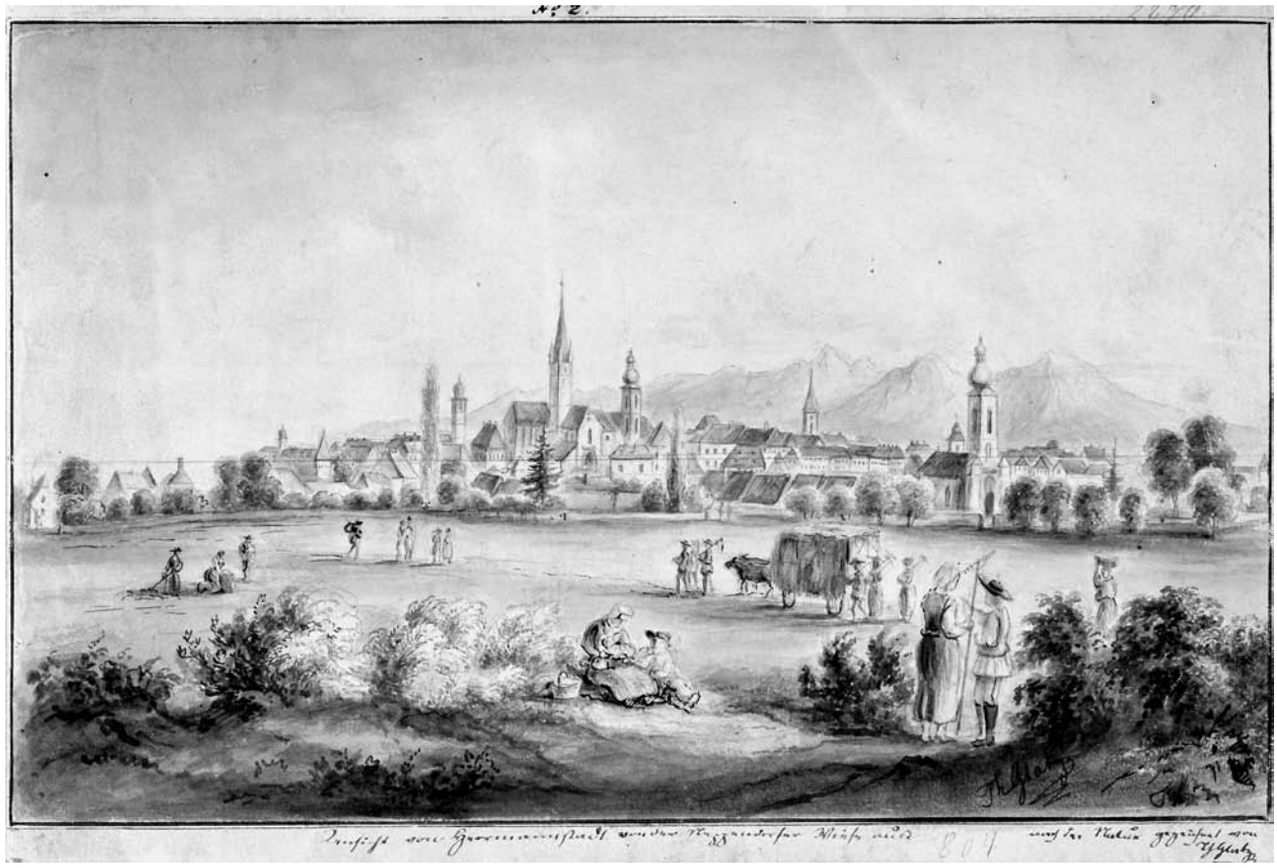
3. Braşov

www.brukenthalmuseum.ro



4. Bistrița

www.brukenthalmuseum.ro



5. Sibiul în 1845 / Sibiu in 1845

www.brukenthalmuseum.ro



6. Peisaj cu lac şi barcă / Landscape with lake and boat

www.brukenthalmuseum.ro



7. Peisaj cu biserică / Landscape with church

www.brukenthalmuseum.ro



8. Casă cu grădină / House with garden

www.brukenthalmuseum.ro



9. Pomi / Trees

www.brukenthalmuseum.ro



10. Joagăr / Sawmill

www.brukenthalmuseum.ro



11. Sibiul văzut din strada Măcelarilor / A view of Sibiu from Măcelarilor Street

www.brukenthalmuseum.ro



12. Peisaj cu casă şi biserică / Landscape with house and church

www.brukenthalmuseum.ro



13. Peisaj de pădure / Wood landscape

www.brukenthalmuseum.ro



14. Detunata, nr. inv. XV/1072

www.brukenthalmuseum.ro



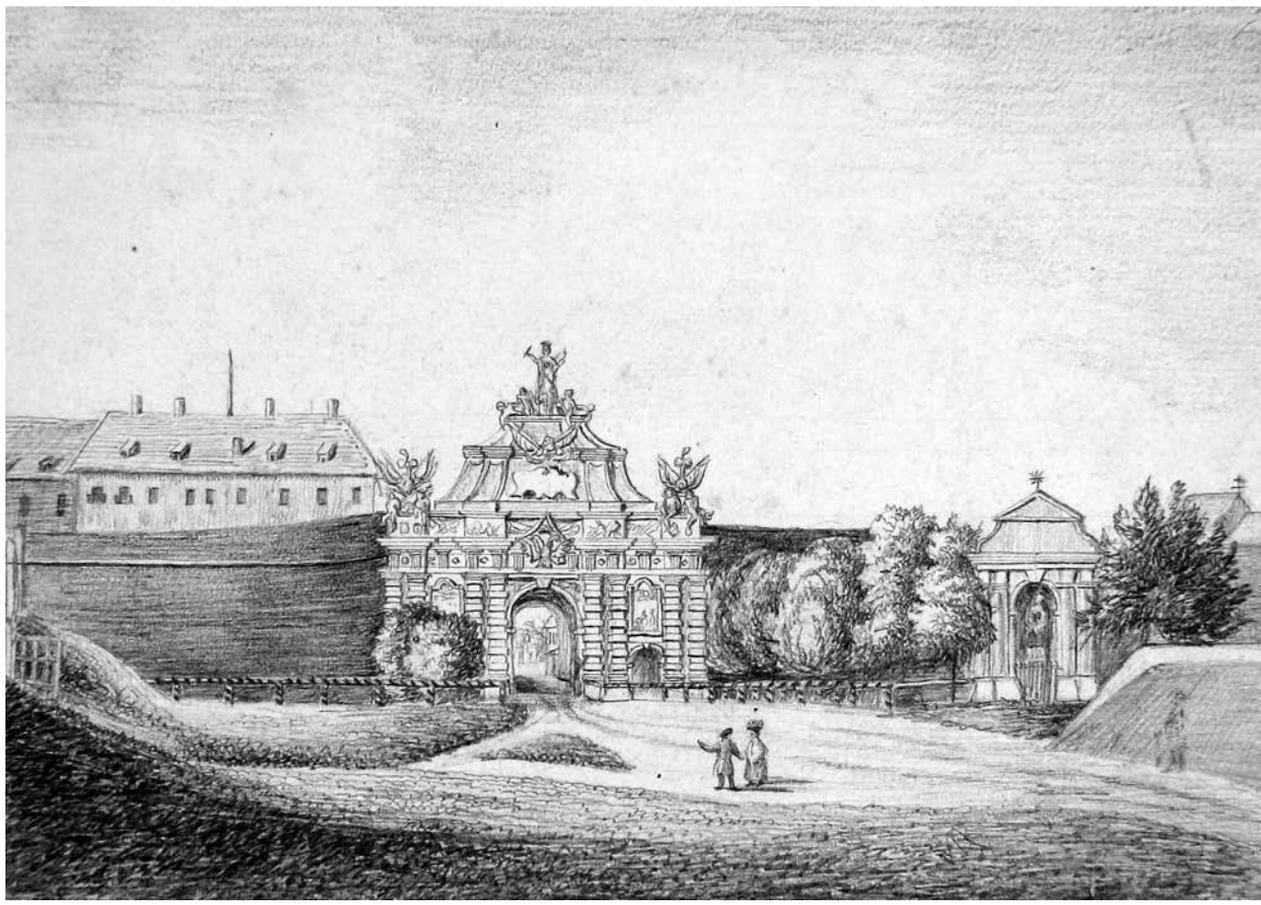
15. Femei din Cisnădioara împletind / Women of Cisnădioara, knitting

www.brukenthalmuseum.ro



16. Portret de bărbat / Portrait of a man

www.brukenthalmuseum.ro



17. Alba Iulia, Poarta a 3-a a cetății 1841 / Alba-Iulia in 1841, the 3rd city gate

www.brukenthalmuseum.ro



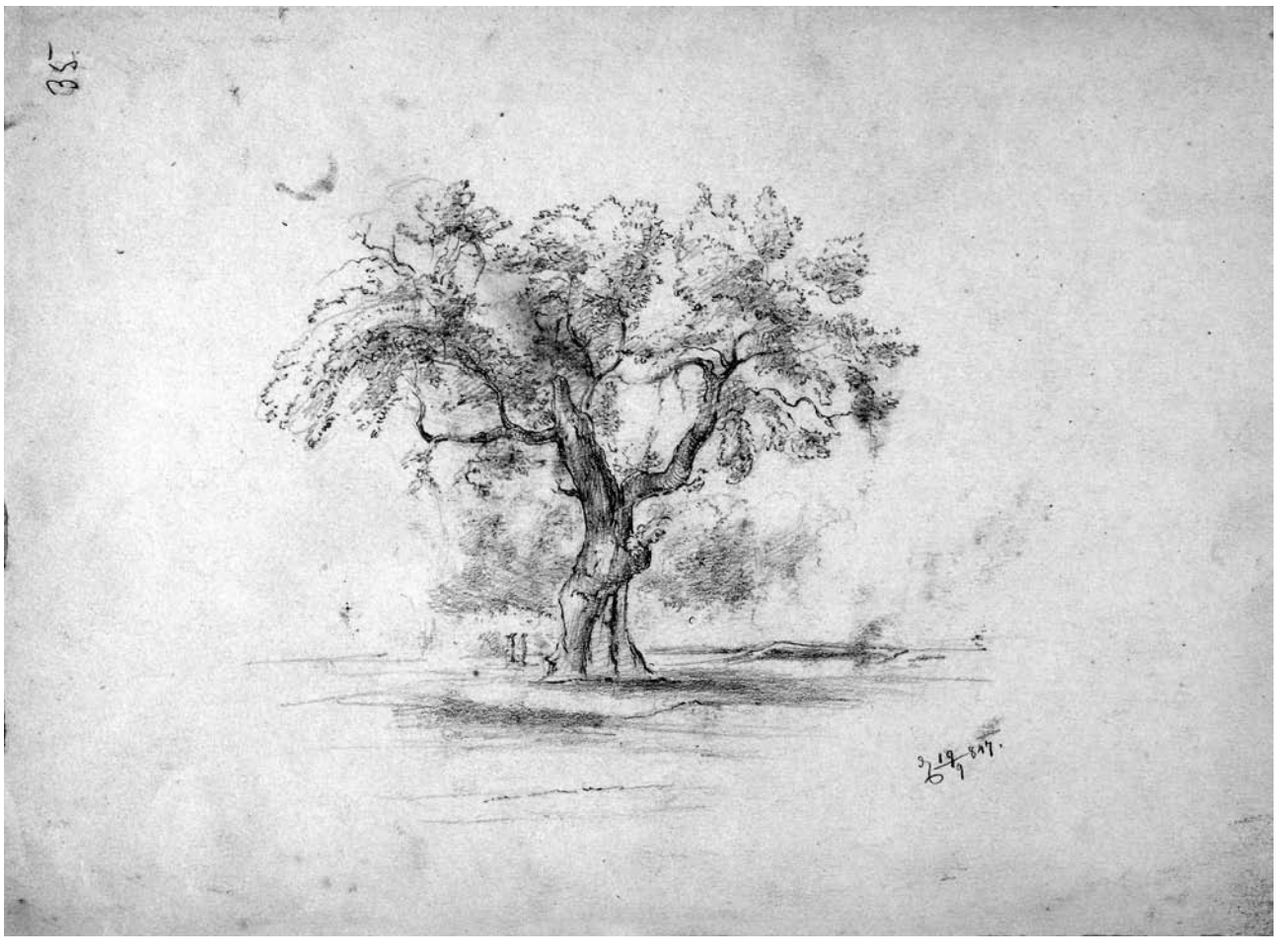
18. Castelul Bran / The Bran Castle

www.brukenthalmuseum.ro



19. Vulcan

www.brukenthalmuseum.ro



20. Pomi / Trees

www.brukenthalmuseum.ro



21. Mănăstirea Calvaria lângă Cluj / The Calvaria Monastery near Cluj

www.brukenthalmuseum.ro

FRANZ NEUHAUSER CEL TÂNĂR
– LUCRĂRI INEDITE

Elena POPESCU
Muzeul Național Brukenthal
Galeria de Artă Națională

Keywords: *Franz Neuhauser the Younger, attribution, portraits, Winter Landscape, unpublished*

Abstract: *The present essay is concerned about the attribution of three portraits in the painting collections of the Brukenthal Museum as being works by Franz Neuhauser the Younger, namely "The Portrait of Susanna Bayer", "The Portrait of Anna Schreiber" and "The Portrait of Simon Schreiber". The presentation of these works brings new information about the painter's activity and the evolution of his style.*

Alături de portretistica lui Johann Martin Stock (1742-1800) creația contemporanului şi continuatorului său, Franz Neuhauser cel Tânăr (1763-1836)[1] trasează liniile principale, novatoare, ale dezvoltării picturii transilvănene în secolul al XIX-lea. Franz Neuhauser cel Tânăr, a fost fără îndoială o personalitate complexă şi o prezență marcantă a vieții artistice sibiene, dominând cu arta sa lumea artistică a Sibiului de la începutul secolului al XIX-lea. Pictor, gravor, profesor, restaurator, colecționar de artă, litograf (primul litograf din Transilvania), desenator de proiecte de monumente funerare şi decoruri teatrale, el este autorul unei opere remarcabile. Privită sub aspect documentar, opera sa are de asemenea o valoare deosebită prin informațiile de excepție pe care le cuprinde.

Ca unul dintre reputații şi importanții pictori de portrete, din Transilvania acelei vremi, Franz Neuhauser cel Tânăr a continuat cele două tipuri de portret pe care Stock le-a consacrat în pictura transilvăneană de la sfârşitul secolului al XVIII-lea: cel aristocratic şi cel burghez, el fiind receptiv la ecourile portretisticii baroce din arta europeană.

Artist de origine vieneză, Franz Neuhauser cel Tânăr, se află la Sibiu din 1783, când tatăl său Franz Anton Neuhauser cel Bătrân (Viena 1737-Sibiu 1785), portretist şi pictor de miniatură şi mama sa Marianne născută Eschill se stabilesc în oraş împreună cu cei patru fii ai lor, Franz (1763-1836), Joseph (1767-1815), Gottfried (1772-1836) şi Johann (1774-1815). Împreună cu frații săi, înainte de stabilirea la Sibiu, el a urmat cursurile şcolii de desen a Academiei de gravură în aramă din Viena[2], fiind cel mai talentat dintre cei patru fii ai pictorului vienez Franz Adam Neuhauser.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, familia Neuhauser desfăşoară la Sibiu şi Cluj o activitate artistică şi didactică demnă de semnalat, având o contribuție deosebită la dezvoltarea învățământului artistic şi a vieții artistice transilvănene în general. Încă de la sosirea sa la

[1] Joseph Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literärisch Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen,* 3 vol. (Kronstadt, Druk und Verlag Johann Gött & Sohn Heinrich, 1871), III, p. 16; Ulrich Thieme – Felix Becker, ed, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler,* 35 vol. (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1931), XXV, p. 409; Udrescu Doina, ,,L'art allemand en Transylvanie au XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle" în *La peinture roumaine 1800-1940,* Catalogue de l'exposition, Snoeck – Ducaju & Zoon, traducători Dominique Goosens şi Petrina Stoianovici, 1 vol. (Hassenhuis, Anvers, Pandora, 1995), p. 24.

[2] Pentru cunoaşterea amănunțită a datelor biografice ale familiei Neuhauser, vezi documentatul studiu al lui Julius Bielz, ,,Familia pictorilor Neuhauser şi începuturile peisagisticii transilvănene", în *S.C.I.A.,* 1 vol., (Bucureşti, Editura R.P.R., 1956), 1-2 iannuarie-iunie, anul III, p. 320; Maria Olimpia Tudoran, ,,Pictura lui Franz Neuhauser junior în colecția Muzeului Brukenthal", în *Studii şi Comunicări,* Galeria de Artă, 1 vol. (Sibiu, I.P.S., 1978), I, p. 93. Marius Tătaru, ,,Art et histoire: Étapes de dévelopement dans la culture visuelle de la Transilvanie du XIX^{e} siècle" (Première partie), în *Revue Roumaine d'histoire de l'art,* serie Beaux – Arts, (Bucarest, Ed. Academiei R.S.R., 1980), Tome XVII, p. 59.

www.brukenthalmuseum.ro

Sibiu în 1783, Franz Neuhauser cel Tânăr fondează o şcoală particulară de desen, unde se vor forma artişti de un real talent.[3] Activitatea sa de maestru de desen la Şcoala normală centrală romano-catolică începând cu anul 1785, funcţie pe care o va deţine până la sfârşitul vieţii, la Gimnaziul evanghelic săsesc[4] (1806) şi în propria sa Şcoală de desen, ca şi cele 11 caiete pentru studiul desenului pe care le va imprima în atelierele Institutului litografic din Sibiu între 1821-1825 şi editarea la Sibiu a manualului său *Studiu despre lumină şi umbră,*[5] creează posibilitatea ca un mare număr de elevi şi ucenici să se iniţieze în tainele desenului, în utilizarea luminilor şi umbrelor şi în studierea principiilor de compunere a peisajului. Preocupat mereu pentru dezvoltarea învăţământului artistic, Neuhauser fondează şi o şcoală de desen pentru calfe şi ucenici, unde după aprecierea prietenului şi contemporanului său Joseph Benigni von Mildenberg *profesa cu mare succes*, urmărind permanent şi cu interes desăvârşirea tehnică a meseriaşilor.[6] Astfel, activitatea didactică a pictorului Neuhauser reprezintă o contribuţie deosebit de importantă la crearea, prin educaţie artistică, a unor premise noi pentru realizarea şi receptarea operei de artă în provincie. Perioada în care a activat ca profesor corespunde cu perioada organizării Galeriei Brukenthal 1787-1790. Din 1794 el va intra în serviciile baronului Samuel von Brukenthal fiind numit restaurator al colecţiei Brukenthal, este perioada în care Neuhauser va realiza o serie de cópii după lucrările unor mari artişti din pictura flamandă şi olandeză: Adrien van de Venne, Leonhard Bramer, Pieter van Bloemen, Pieter Breugel cel Tânăr, sau Gonzales Coque.[7]

Aprecierea de care s-a bucurat ca artist în rândul protipendadei transilvănene rezultă din numeroasele comenzi primite din cercurile nobilimii transilvănene maghiare, în special de la Ferencz Kazinczy[8], corifeul literaturii iluministe din Ungaria, cel care a influenţat concepţia despre artă a magnaţilor comanditari, cum sunt Miklós Wesselényi şi Farkas Cserey de Nagyajta junior. Între anii 1803-1805, Neuhauser decorează sala festivă şi camerele castelului baronului Wesselényi Miklós de la Jibou,[9] iar în 1813 realizează catalogul colecţiei Brukenthal, catalog pentru care va fi elogiat de L. I. Marienburg.[10]

Franz Neuhauser cel Tânăr, activ în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea şi în primele decenii ale secolului XIX, continuă tradiţia artistică locală fiind receptiv în acelaşi timp la înnoirea genurilor în arta europeană, în special a artei promovate de academia vieneză, pregătind calea transformării portretului baroc în portret neoclasic, va crea totodată premisele apariţiei portretului de factură Biedermaier în pictura transilvăneană.

La Viena se lucra *după modelele şi canoanele proporţiilor ideale*, se cultiva peisajul clasic, iar Neuhauser, având educaţia artistică vieneză a acestei perioade, devine la începutul secolului al XIX-lea cel mai prolific pictor transilvănean de portrete, peisaje, naturi statice cu flori şi primul litograf transilvănean.

Marcat de elemente raţionaliste şi iluministe, începe să-şi facă apariţia, încă de pe la 1780, noul curent al Clasicismului, care fără a semnala o adevărată ruptură faţă de Baroc, (aşa cum observăm în creaţia lui Stock şi Neuhauser),[11] se afirmă mai întâi tot în portret, ca un proces lent de liniştire

[3] Falka Samuel, care va deveni director al Tipografiei din Pesta, talentatul portretist Barabás Miklós, Kiss Samuel, viitor profesor de desen la Colegiul reformat din Debreţin, Barro Gabor, care din 1831 a condus atelierul litografic al colegiului reformat din Cluj, Johann Böbel un excelent documentarist şi Andreas Bielz talentat litograf, fondatorul unuia dintre primele ateliere litografice din Bucureşti; Fr. Neuhauser cel Tânăr a jucat un rol important la fondarea Institutului litografic din Sibiu alături de Michael Bielz şi J. Karl Albrich. Acesta a fost primul institut litografic din ţară, iar Neuhauser cel Tânăr a desfăşurat aici o activitate de excepţie între1821-1825, Cf. Julius Bielz, *Familia pictorilor...,* p. 321.

[4] Julius Bielz, *idem,* p. 322.

[5] Julius Bielz, *Die Graphik in Siebenbürgen*, (Sibiu-Hermannstadt, Corvina Braşov, 1947), p. 17.

[6] Julius Bielz, *Familia pictorilor...,* p. 322.

[7] Michael Csaki, *Baron Brukenthalischen Museum in Heremannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie,* 2 vol. (Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1909), I, nr. cat. 27; I, nr. cat. 103, p. 36; I, nr. cat. 555, p. 167; I, nr. cat. 1205, p. 361.

[8] Kazinczy într-o scrisoare către Farkas Cserey, îl apreciază pe Neuhauser ca fiind *cel mai bun pictor în prezent din Transilvania*, Cf. Julius Bielz, *Familia pictorilor...,* p. 328.

[9] Julius Bielz, *Familia pictorilor...,* p. 325; – ,,vizitând castelul din Jibou în 1942 constată că nu se mai păstrează picturile lui Neuhauser pe pereţi ci se păstrează câteva pânze mari reprezentând scene de vânătoare şi una reprezentând palatul din Jibou...."

[10] Emil Sigerus, ,,Beiträge zur Geschichte der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie", în *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum,* 1 vol. (Hermannstadt, Druk der Krafft & Drotleff, 1935), V, p. 33.

[11] Elena Popescu, ,,Interferenţe stilistice europene în pictura transilvăneană", în *Artă românească artă europeană,* Centenar Virgil Vătăşianu, (Oradea, Ed. Muzeului Ţării Crişurilor, 2002, pp. 220-221:

www.brukenthalmuseum.ro

a exuberanței decorative, de temperare a dinamicii gestuale, în favoarea unei dezvoltări mai solemne şi sobre, inspirate se pare şi de ideile antichizant-clasice ale lui Winckelmann.[12] Noul curent, Clasicismul, îşi face deja simțite influențele în portretele lui Stock şi în portretistica şi peisagistica lui Neuhauser; aceştia preiau elemente ale clasicismului în mod sporadic, nu programatic. În portretistica lui Neuhauser remarcăm preocuparea pentru depăşirea manierei tradiționale a barocului transilvănean, provincial, mergând până la portretul neoclasic. Deşi calitățile sale de portretist i-au fost uneori contestate în epocă,[13] Franz Neuhauser se înscrie în acest domeniu cu câteva realizări deosebit de semnificative. Portretele sale constituie, ca şi în cazul peisajului, o ilustrare a cunoştințelor de desenator şi colorist; ele refectă de asemenea o ilustrare a subtilității cu care artistul reuşeşte, prin câteva atribute sau detalii revelatoare să circumscrie personajele în categoria socială căreia îi aparțin.

Unul dintre portretele care fac obiectul acestui studiu este *Portretul Susannei Bayer*[14] (foto nr. 1), care este pandant cu *Portretul oratorului Johann Georg Bayer*[15] (foto nr. 2), lucrări ce se păstrează în colecția Muzeului Brukenthal.

Julius Bielz în al său cunoscut *Porträtkathalog* (1936), a atribuit aceste două lucrări unui artist necunoscut. În urma restaurării portretului oratorului Bayer în 1979, s-a descoperit semnătura pictorului Franz Neuhauser cel Tânăr. *Portretul Susannei Bayer* a rămas în continuare atribuit unui artist necunoscut. Aceste două portrete fiind pandante, semnătura pictorului Neuhauser pe portretul reprezentându-l pe Johann Georg Bayer este un argument în plus care poate să susțină ipoteza realizării de către acelaşi artist a acestor două portrete. Circumscrierea *Portretului Susannei Bayer* în sfera de creație a pictorului Neuhauser a fost făcută pe baza unor certe analogii stilistice şi morfologice ale tratării formelor anatomice a eclerajului şi nu în ultimul rând al paletei cromatice cu *Portretul Annei Maria Hinzmann,*[16] (foto nr. 3), portret realizat de Neuhauser în 1816, existent în colecția Brukenthal.

Conform portretisticii baroce, Susanna Bayer este prezentată trei sferturi, având aceeaşi atitudine rigidă pe care o întâlnim şi în realizarea *Portretului Annei-Maria Hinzmann*, atitudine specifică portretelor pictate de Neuhauser. Susanna Bayer poartă o rochie realizată în tonuri de verde şi griuri perlate, caracteristice pentru cromatica lui Neuhauser, cu un decolteu acoperit cu voaluri, dantele şi bijuterii, iar podoaba de pe cap cu accesoriile decorative şi dantela care este trecută peste brațul stâng este similară celei pe care o poartă Anna-Maria Hinzmann. Deşi există numeroase greşeli în modul de rezolvare a racursiurilor, trăsăturile feței Susannei Bayer par însuflețite. Lumina concentrată asupra capului modelat cu finețe, asupra decolteului şi brațelor, evidențiază noblețea şi feminitatea trăsăturilor modelului. La aceasta contribuie în egală măsură şi privirea caldă a ochilor mari zâmbetul uşor schițat, floarea ținută cu delicatețe în mână. Rafinamentul coloristic, priceperea în redarea materialității veşmintelor, a transparenței dantelelor, modul de rezolvare a detaliului decorativ, modul de etalare şi realizare a accesoriilor, a bijuteriilor şi vestimentației, dar şi slaba rezolvare a racursiurilor în redarea corectă a mâinilor şi a corpului la ambele portrete, demonstrează faptul că *Portretele Sussanei Bayer* şi *Annei Maria Hinzmann* sunt opera aceluiaşi artist Franz Neuhauser cel Tânăr. Aceste portretele se încadrează stilistic în categoria portretelor realizate de Neuhauser, în care se simt ecourile Barocului receptat prin filieră vieneză, acel Baroc transilvănean, tardiv, provincial care comportă o anume specificitate locală. Greşelile evidente în realizarea racursiurilor sunt compensate de simțul ascuțit al observației în redarea expresivității chipului.

[12] Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească,* (Bucureşti, Ed. Meridiane, 1984), p. 7.
[13] Julius Bielz, *Idem*, p. 321.
[14] *Susanna Bayer*, ulei - pânză, 79,5 x 61,5 cm, nesemnat, nedatat, inv. 1293, colecția Muzeului Brukenthal, provine din moştenirea d-nei Bertha Mathias, din 24 nov. 1909; Julius Bielz, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen,* Verlag von v. Diepenbroick - Günter&Schulz, Hamburg, 1936), nr. cat. 46, p. 5. Susanna Bayer (născută Mießer) a fost soția oratorului Johann Georg Bayer .
[15] *Johann Georg Bayer* (1780-1852), inițial pălărier, apoi diplomat sas activ la Bucureşti; ulei-pânză, 80 x 61,5 cm, semnat şi datat *F. Neuhauser pxt. 1811*, inv. 1292, restaurat de Vasile Sotelecan în 1979, colecția Muzeului Brukenthal, provine din moştenirea d-nei Bertha Mathias, din 24 nov. 1909; Julius Bielz, *Porträtkatalog... ,* nr. cat. 41, p. 4; Vasile Sotelecan, Andrei Kertesz, Dorin Cioran, Natalia Deac, ,,Autentificarea prin restaurare a unui portret de Franz Neuhauser II", în *Revista Muzeelor şi Monumentelor,* (Bucureşti, C.C.E.S., 1980), nr. 9, p. 29.
[16] *Anna-Maria Hinzmann* (soția măcelarului Georg Hinzmann), ulei-pânză, 90 x 65 cm., nesemnat, datat 1816, inv. 795, colecția Muzeului Brukenthal, donație de la familia Schnell, 1875; Michael Csaki, *Führer ...,* nr. cat. 795 p. 239; Julius Bielz, *Porträtkatalog ...,* nr. cat. 485, p. 42; Julius Bielz, *Familia pictorilor ...,* p. 320; Maria Olimpia Tudoran, *Pictura lui Franz Neuhauser junior...,* p. 93; 49; Marius Tătaru, *op. cit.,* p. 59.

www.brukenthalmuseum.ro

Alte două portrete care fac obiectul acestui studiu, *Portretul lui Simon Schreiber*[17] (1760-1836), şi *Portretul Annei Schreiber*,[18] care suntportrete pandante şi figurează în colecţia Muzeului Brukenthal ca realizate de un artist anonim. Cercetând aceste tablouri apar o serie de argumente pro şi contra pentru autentificarea lor ca aparţinând creaţiei lui Neuhauser. Analizându-le stilistic şi cromatic şi comparându-le cu alte portrete din creaţia lui Franz Neuhauser, avem certitudinea realizării lor de către acest talentat artist. În al său *Portätkatalog* (1936), Julius Bielz le atribuie unui autor necunoscut şi le datează în jurul anului 1800. Portretele lui Simon Schreiber şi al soţiei sale se inscriu pe linia portretelor valoroase de la începutul secolului al XIX-lea, autentificare lor completând cunoaşterea activităţii pictorului Franz Neuhauser cel Tânăr.

Simon Schreiber (foto 4), personalitate marcantă a Sibiului epocii sale, având diferite funcţii, de director al fiscului şi şef al poliţiei, a desfăşurat o activitate neobosită şi ca avocat, ocupându-se de procesele iscate în jurul testamentului baronului Samuel von Brukenthal după moartea acestuia. Între anii 1830-1836 (anul în care a murit) a ocupat funcţia de primar al oraşului Sibiu[19].

Analizând *Portretul lui Simon Schreiber* observăm că este portretizat un bărbat având aproximativ vârsta de 40 de ani. În anul 1800, Schreiber avea 40 de ani, iar vestimentaţia corespunde modei epocii. În peisajul din fundalul portretului este reprezentată o parte din clădirea primăriei vechi din Sibiu, ceea ce ne indică (conform uzanţelor vremii), că personajul reprezentat are funcţia de primar, sau este un înalt funcţionar al primăriei. Dar Simon Schreiber, aşa cum spuneam mai sus a deţinut funcţia de primar între anii 1830-1836, deci de la vârsta de 70 de ani până la vârsta de 76 de ani, vârstă ce nu mai corespunde cu cea a personajului portretizat. Am presupus posibilitatea ca în perioada în care Schreiber a îndeplinit funcţia de primar, portretul său pictat în urmă cu treizeci de ani, să fi suferit o modificare şi anume: în partea stângă a tabloului, Neuhauser să fi adăugat un peisaj cu reprezentarea unei părţi din clădirea vechii primării a Sibiului. Dar prin efectuarea radiografiei peisajului din fundalul portretului şi prin prelevarea probelor de culoare nu se identifică existenţa unor repictări, ceea ce demonstrează că portretul şi peisajul din fundal au fost realizate în acelaşi timp. Este posibil ca *Portretul lui Simon Schreiber* să nu fi fost pictat în perioada în care acesta era primar al Sibiului, ci în perioada în care ocupa o altă importantă funcţie în administraţia oraşului. *Portretul lui Simon Schreiber* prezintă similitudini stilistice cu portretul lui *Georg Andreas Reissner von Reissenfels*,[20] (foto nr. 5), dar şi cu *Portretul lui Johann Georg Bayer* (foto 2), realizate de Franz Neuhauser. Este folosit acelaşi limbaj de factură clasicist academizantă, întemeiat pe construcţia rigidă a figurii cu o tehnică înclinată spre descriptivul grafic şi cromatic. Este realizat cadru ambiental asemănător, personajele fiind prezentate într-un interior, aşezate la masa de lucru, cu mâna stângă pe un document, iar în mâna dreaptă unul ţine pana (Reisenfeld), iar celălalt ţine luleaua (Schreiber). În realizarea *Portretului lui Simon Schreiber*, sunt respectate canoanele şcolii vieneze de pictură. Printr-un desen sigur şi o modelare rafinată, într-o gamă cromatică restrânsă, artistul reuşeşte să contureze o personalitate puternică pe care o integrează admirabil arhitecturii din fundal, prin rapeluri cromatice bine armonizate. În concertul tendinţelor epocii, el aduce un nou tip de portret, cel de factură neoclasică, în care *formele se solidifică, contururile se înăspresc.* Recunoaştem regizarea prezentării printr-o anume gestică, completată de subtilitatea marcării apartenenţei sociale printr-un atribut sau detaliu revelator. Prezentarea în poziţie şezând, cu cotul sprijinit ţinând în mâna dreaptă luleaua, iar cu mâna stângă urmărind înscrisul unui document, codificarea lor într-o gestică teatrală,

[17]*Simon Schreiber,* ulei-pânză (dublată),102x80 cm, nesemnat, nedatat, inv. 2159, donaţie 1962, Colecţia Muzeului Brukenthal; Julius Bielz, *Porträtkatalog...,* nr. cat. 874, p. 78.

[18] *Anna Schreiber,* (născută Ehinger) ulei-pânză (dublată), 102x80 cm., nesemnat, nedatat, inv. 2160, donaţie 1962, colecţia Muzeului Brukenthal; Julius Bielz, *Porträtkatalog... ,* nr. cat. 873, p. 77.

[19] Joseph Trausch, *op. cit.,* 226.

[20]*Georg Andreas Reissner von Reissenfels,* ulei-pânză, 98 x 66 cm, semnat, datat, în dreapta jos, *Fr. Neuhauser 1818*, inscripţie în registrul superior: *VIGET POSTFATA SUPERSTES DULCA INOPUM SOLAMEN GEORG AND. EX ANTIQUA REISSENFELSIORUM CIBIN PROSAPIA*, inv. 1463, Colecţia Muzeului Brukenthal; el şi-a donat întreaga avere oraşului Sibiu în scopul realizării unor aşezăminte de binefacere. Julius Bielz, *Familia pictorilor...,* p. 322; Maria Olimpia Tudoran, *Pictura lui Franz Neuhauser junior...,* p. 99, fig. 10;

www.brukenthalmuseum.ro

contribuie la sublinierea poziției sociale a personajului; demnitatea, sobrietatea, fermitatea, siguranța de sine, izvorăsc tot din statutul social. Ca portretist, Neuhauser, nu reuşeşte întotdeauna să depăşească dificultatea realizării corecte a anatomiei celui portretizat, în special a racursiurilor. În ciuda unor greşeli în realizarea racursiului umerilor şi a mâinilor, a supradimensionărilor, nu putem să nu-i recunoaştem simțul ascuțit de observație, redarea cu talent a expresivității chipului prin folosirea umbrelor în conturarea trăsăturilor. Centrele de interes ale imaginii, chipul mâna modelului sunt subliniate printr-un ecleraj şi o tratare picturală de mare finețe, artistul fiind atent la cele mai mici detalii ale modelului. *Portretul lui Simon Schreiber*, ca şi portretele amintite mai sus, pot fi considerate portrete în care coordonatele expresive sunt date de gest. Este vorba despre poza caracteristică unei anumite categorii - intelectualul ținând în mână o carte sau pana deasupra hârtiei, - sau scenografia de fundal în care apar motivele coloanei, draperiei, sau deschiderii în peisaj. Constatăm că aceste motive sunt caracteristice pentru portretele compoziționale ale lui Neuhauser, şi ele vor reveni în portretistica transilvăneană la Franz Anton Bergmann, Barabás Miklós, Theodor Benedict Sockl, Mişu Popp, Constantin Lecca.

Portretul Annei Schreiber, (foto nr. 6) realizat trei sferturi, prezintă o femeie însărcinată, înveşmântată după moda empire, ea fiind aşezată lângă o măsuță, cu mâna stângă înmănuşată sprijinită pe măsuță, iar cu mâna dreaptă marchează discret sarcina ținând cu delicatețe un trandafir. Comparând *Portretul Annei Schreiber* cu *Portretul contesei Wesselényi* pictat în 1799,[21] (foto nr. 7) aflat în colecția Muzeului Național de Artă din Cluj, sesizăm faptul că ele sunt lucrări de referință pentru prima etapă a creației artistului, păstrând ecouri ale rococoului vienez şi elemente coborâtoare din empire în vestimentație. Alegerea tipului de portret compozițional, lejeritatea execuției, tratarea corpului şi a mâinilor alungite şi a vestimentației elegant drapate, amintesc de *Madona,* o interpretare după Parmigianino aflată în colecția de artă europeană a Muzeului Brukenthal. Neuhauser, cunoscând colecția Baronului Samuel von Brukenthal, nu este exclus, să fi fost influențat în realizarea *Portretului contesei Wesselényi* şi al *Annei Schreiber* de maniera elegantă şi prețioasă în care a fost pictată *Madona.* Aceste portrete în care artistul este preocupat să redea gingăşia, şi feminitatea personajelor, prin reliefarea unor gesturi, prin eleganța vestimentară, sau prin folosirea unor atribute specifice, sunt totodată mărturia legăturilor artistului cu lumea intelectuală, mai cultivată, mai rafinată, care cunoaşte prin intermediul Vienei spiritul şi moda franceză şi engleză. *Portretul Anei Schreiber*, prin factura execuției şi atmosfera intimistă, prefigurează parcă viitorul stil Biedermaier din portretistica transilvăneană, abordat cu deosebit talent în portretele lor de elevii lui Neuhauser, în special de pictorul Barabás Miklós.

Activitatea artistică a lui Neuhauser cel Tânăr, pe lângă portrete, compoziții religioase, panouri de altar, frescă sau cópii după artiştii flamanzi-olandezi din secolul al XVII-lea, se va desfăşura în mod special în direcția peisajului. Astfel, în 1814 Franz Neuhauser, îndemnat de Joseph Benigni von Mildenberg, începe să realizeze un ciclu de peisaje transilvănene, un adevărat reportaj cu imagini din împrejurimile Sibiului şi Țara Oltului, cu titlu: *Călătorie pitorească în Transilvania*; deşi lucrarea nu s-a finalizat, au fost realizate numeroase desene, acuarele guaşe şi litografii, câteva dintre acestea au fost comercializate la Viena.[22]

În peisagistica transilvăneană, Neuhauser este cel care face trecerea de la peisajul imaginar conceput ca fundal al unor portrete şi compoziții, (întâlnit în pictura secolului al XVIII-lea), la peisajul realist inspirat din natură. După cum afirmă Marius

[21] Livia Drăgoi, ,,Franz Neuhauser cel Tânăr", în *Muzeul Național de Artă Cluj, Galeria Națională,* (Cluj, Ideea Print, f. a.), nr. cat. 208, p. 28. Portretul contesei Wesselény (Bethlen) este cunoscut ca primul portret realizat de Neuhauser şi se numără printre puținele portrete reprezentând femei în care figura este proiectată pe un fundal peisagistic; un astfel de portret cu peisaj în fundal este şi *Portretul de femeie* păstrat la Muzeul de Artă din Braşov, inv. 239.

[22] Julius Bielz, *Familia pictorilor...,* p. 327; după cum relatează Julius Bielz în studiul său, câteva peisaje au fost litografiate de Jacob Alt şi de Steinfeld pentru Institutul de litografie din Viena care le-a publicat într-o serie în imperial-folio cu titlul: *Privelişti excepționale ale Principatului Transilvaniei* (se cunosc cinci foi) şi într-o serie in folio cu titlul: *Colecția celor mai frumoase privelişti ale Transilvaniei* (trei foi). Neuhauser a executat 74 de peisaje pentru Cancelaria curții Transilvaniei, peste 20 dintre ele au fost comercializate la Viena, ajungând în final la colecționari sibieni. Neuhauser nu a scăpat prilejul să picteze vizita împăratului Franz I în Transilvania, astfel că în 1817, împreună cu elevul său Karl Konrad von Sonnenstein, realizează un peisaj reprezentând trecerea perechii imperiale (Franz I şi Karolina Augusta) peste Olt, peisaj multiplicat în gravură, din care un exemplar se mai păstrează la Östereichische Nationalbibliothek în Viena.

www.brukenthalmuseum.ro

Tătaru, Neuhauser *este, incontestabil, creatorul peisajului în pictura modernă din Transilvania*[23].

Prin creația sa peisagistă cu accente romantice de tradiție Claude Lorraine sau Poussin a căror operă este cunoscută de artist prin filieră austriacă (Anton Feinstenberger (1663-1708) şi Maximilian Joseph Schinnagel (1697-1762), peisajul este consacrat ca gen artistic de sine stătător în Transilvania. Mihai Ispir subliniază faptul că Neuhauser, *deşi se lăsa uneori în voia unei imaginații ruiniste, acreditează peisajul văzut, dezeroizat, neutralizând, asemeni unui Stawski în Moldova, savanta tradiție scenografică a peisajului clasic, ce traversase voga ei vieneză.*[24]

Peisajele sale demonstrează că Neuhauser stăpâneşte cu pricepere şi talent tehnicile dificile, perspectiva panoramică, sau perspectiva *vol d'oiseau,* specifice peisajului flamand-olandez, care-i permit să sugereze monumentalitatea. Este evident că la baza creației sale artistice au stat anii de activitate în colecția de artă a baronului Brukenthal, unde pe lângă peisagistica germană şi austriacă artistul a cunoscut şi a fost influențat şi de peisajul flamand şi olandez.

O astfel de compoziție este şi *Peisaj de iarnă* (foto nr. 8), lucrare inedită păstrată într-o colecție privată din Sibiu.[25] Descoperirea acestui peisaj este un eveniment deosebit, el adăugându-se celor opt peisaje pictate în ulei ale pictorului Franz Neuhauser cel Tânăr, păstrate în colecția Muzeului Brukenthal. În realizarea acestui peisaj artistul utilizează schema compozițională a planurilor orizontale succesive, văzute dintr-un cadrilaj de arbori laterali. Acest procedeu este specific peisajului flamand din secolul al XVII-lea bogat reprezentat în colecția Brukenthal. Tabloul *Peisaj de iarnă* realizat de Neuhauser, este însufleţit în prim plan şi în plan secund de grupuri de oameni şi animale care potențiază atmosfera, constituind totodată accente de dinamism şi culoare. De aceea artistul se opreşte cu deosebită atenție şi sensibilitate asupra locuitorilor, care prin diversele lor activități dinamizează peisajul, îl înviorează. Arborii laterali desfrunziți încadrează compoziția conducând atenția privitorului spre planurile îndepărtate spre orizontul marcat de lanțul munților Făgăraş acoperiți de zăpadă. Efectele de punere în pagină se asociază alegerii unui unghi ideal pentru sugestia profunzimii perspectivice a spațiului. Atmosfera de iarnă este realizată printr-o paletă cromatică sobră, tonuri reci de albastru şi alb-griuri, ce învăluie în ceață clădirile îndepărtate estompând uşor contururile caselor înzăpezite din stânga compoziției. Ca şi celelalte peisaje ale sale şi *Peisajul de iarnă* este tratat într-o manieră realistă, artistul insistând în redarea elementelor etnografice, topografice şi arhitecturale. Scena de gen din prim planul compoziției este realizată în maniera picturii flamand olandeze, amintind de peisajele lui Pieter Breugel cel Bătrân sau ale discipolului său Denis Alsloot. Scena de gen realizată de Neuhauser nu este scena de gen cu accente moralizatoare în care anamorfozele grotescul fizionomiilor sugerează efectele viciului pe care îl prezintă astfel anatemizat, ca la pictorii olandezi, ci este doar ecoul manierei acesteia în care predomină notele umoristice, în care uşoare accente caricaturale vor să stârnească doar hazul privitorului şi o anume simpatie pentru personajele scenei, care apar în pitorescul lor cu simplitatea şi naivitate caracteristică omului din popor. Verificarea semnăturii pictorului, vizibilă în partea stângă jos a tabloului şi compararea grafiei acesteia cu alte semnături aflate pe tablourile păstrate în colecția Muzeului Brukenthal, ne confirmă autenticitatea acestei semnături. O altă lucrare inedită a pictorului Franz Neuhauser, având la fel semnătura autentică ,,Fr. Neuhauser" şi datată 1817, este lucrarea *Peisaj din Sâmbăta* (fig. nr 9), aflată în colecția Adina şi Ioan Georgescu din Braşov[26], lucrare ce aduce în prim plan talentul de acuarelist al pictorului. Întregul peisaj respiră prospețimea şi grandoarea munților din jurul mănăstirii Sâmbăta

[23] Marius Tătaru, *op. cit*., p. 59.
[24] Mihai Ispir, *op cit*. p. 38.
[25] *Peisaj de iarnă,* ulei-pânză, 128 x 74 cm, semnat şi datat în stânga jos Fr. Neuhauser 1817, starea de conservare fiind bună. Mulțumim domnului doctor Adrian Boicean din Sibiu, pasionat colecționar de pictură transilvăneană, care a avut amabilitatea să ne pună la dispoziție lucrarea.
[26] Colecția Adina şi Ioan Georgescu se remarcă printr-o bogată şi valoroasă colecție de artă decorativă şi pictură în special transilvăneană. Este lăudabil faptul că domnul Georgescu este preocupat permanent sa readucă în țară creațiile artiştilor români care se vând la casele de licitații din străinătate. Lucrarea *Peisaj din Sâmbăta* este una dintre recentele achiziții de la o astfel de licitație.

www.brukenthalmuseum.ro

din Țara Făgăraşului. Singura prezență umană sunt cei doi călugări din prim planul compoziției care păşesc tăcuți pe drumul mărginit de brazi şi de copaci. Paleta cromatică rafinată, specifică pictorului, armonizează tonuri de griuri ocru verde şi brun. Ca şi în celelalte peisaje ale sale şi în peisajele analizate mai sus, Neuhauser reflectă aria etno-geografică transilvăneană cu accent realist în spiritul specificului local, dând acestora, pe lângă calitățile artistice şi o deosebită valoare documentară. Neuhauser demonstrează încă odată că în peisajele sale el reuşeşte să realizeze un plus de pitoresc, care diferențiază peisajul transilvănean de peisajul altor regiuni. După cum observăm, în peisagistica sa, Neuhauser este entuziasmat de priveliştile grandioase ale munților cu piscuri stâncoase şi abrupte.

Arta peisagistică transilvăneană inițiată de Franz Neuhauser cel Tânăr, în care *peisajul devine fundalul unor scene de gen*[27], a fost continuată de artiştii din secolul al XIX-lea printre care amintim pe Carol Popp de Szathmary, Heinrich Trenk, Heinrich Zutter, Theodor Glatz, Robert F.A. Krabs, Johann Böbel, Ludwig şi Betty Schuller, Karl Dörschlag.

Creația portretistică şi peisagistă a pictorului Franz Neuhauser cel Tânăr confirmă valoarea unuia dintre cei mai talentați pictori transilvăneni de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi din primele patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Elena Popescu
elena.popescu@brukenthalmuseum.ro
Palatul Brukenthal
Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

BIBLIOGRAFIE

Bielz, Julius, ,,Familia pictorilor Neuhauser şi începuturile peisagisticii transilvănene", în *S.C.I.A.,* (Bucureşti, Editura Academiei R.P.R.1956), nr. 1-2, ianuarie-iunie, 1980.

_, *Die Graphik in Siebenbürgen,* (Sibiu-Hermannstadt, Corvina, Braşov 1947).

Csaki, Michael, Baron Brukenthalischen Museum in Heremannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie, 2 vol. (Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1909).

Livia Drăgoi, ,,Franz Neuhauser cel Tânăr", în *Muzeul Național de Artă Cluj, Galeria Națională,* (Cluj, Idea Print, f.a.).

Sigerus, Emil ,,Beiträge zur Geschichte der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie", în *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, V, (Hermannstadt, Druk der Krafft & Drotleff U.G., 1935).

Elena Popescu, ,,Interferențe stilistice europene în pictura transilvăneană", în *Artă românească artă europeană,* Centenar Virgil Vătăşianu, (Oradea, Editura Muzeului Țării Crişurilor, 2002).

Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească, (*Bucureşti, Ed. Meridiane,1984).

Sotelecan, Vasile, Kertesz Andrei, Dorin Cioran, Natalia Deac, ,,Autentificarea prin restaurare a unui portret de Franz Neuhauser II", în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, (Bucureşti, C.C.E.S.,1980), nr. 9.

Tătaru, Marius, ,,Art et histoire: Étapes de développement dans la culture visuelle de la Transilvanie du XIX[e] siècle" (Première partie), în *Revue Roumaine d'histoire de l'art,* serie Beaux – Arts, (Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1980), Tome XVII.

Trausch, Joseph, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literärisch Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen,* 3 vol. (Kronstadt, Druk und Verlag Johann Gött & Sohn Heinrich, 1871), III.

Tudoran, Maria Olimpia, ,,Pictura lui Franz Neuhauser junior în colecția Muzeului Brukenthal", în *Studii şi Comunicări,* Galeria de Artă, 1 vol. (Sibiu, I.P.S., 1978), I.

Udrescu, Doina, ,,L'art allemand en Transylvanie au XIX[e] et au début du XX[e] siècle" în *La peinture roumaine 1800-1940,* Catalogue de l'exposition, Snoeck – Ducaju & Zoon, traducători Dominique Goosens şi Petrina Stoianovici, 1 vol. (Hassenhuis, Anvers, Pandora, 1995).

Thieme Ulrich – Becker, Felix, (ed), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler,* 35 vol. (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1931), XXV.

[27] Elena Popescu, *Interferențe stilistice....*,p. 220

www.brukenthalmuseum.ro

FRANZ NEUHAUSER (1763-1836) – UNPUBLISHED WORKS

Franz Neuhauser was an artist enjoying a strong artistic personality, who dominated the artistic life of Sibiu in the first decades of the 19th century. He was a well-known painter, engraver, teacher, art-collector and lithographer; he also drew funerary monuments and theatrical scenery. His multilateral creation is remarkable for both its artistic and documentary qualities.

Neuhauser approached all the genres in painting, continuing the local tradition and, in the same time, being receptive to the new approaches in the European art, especially those promoted by the Viennese Art Academy.

The author of this essay intends to attribute three portraits comprised in the Brukenthal Museum Collection of Painting as being done by Neuhauser' s, namely: "The Portrait of Susanna Bayer", "The Portrait of Anna Schreiber" and" The Portrait of Simon Schreiber". The works bring new information about the painter's activity and the evolution of his style.

Another work by Franz Neuhauser, still unknown to the specialists, is "Winter Landscape" which is to be found as part of a private collection in Sibiu.

These paintings confirm, once again, Franz Neuhauser's talent as a drawer and master of colour.

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ILLUSTRATIONS



fig. 1 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Susanna Bayer*,
Colecția Muzeului Brukenthal
Franz Neuhauser the Younger, *Susanna Bayer*,
The Brukenthal Museum Collection

www.brukenthalmuseum.ro



fig.2 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Johann Georg Bayer*,
Colecția Muzeului Brukenthal
Franz Neuhauser the Younger, *Johann Georg Bayer*,
The Brukenthal Museum Collection

www.brukenthalmuseum.ro



fig.3 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Anna - Maria Hinzmann*,
Colecția Muzeului Brukenthal
Franz Neuhauser the Younger, *Anna - Maria Hinzmann*,
The Brukenthal Museum Collection

www.brukenthalmuseum.ro



fig.4 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Simon Schreiber*,
Colecția Muzeului Brukenthal
Franz Neuhauser the Younger, *Simon Schreiber*,
The Brukenthal Museum Collection

www.brukenthalmuseum.ro



fig.5 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Georg Andreas Reisner von Reissenfels*,
Colecția Muzeului Brukenthal
Franz Neuhauser the Younger, *Georg Andreas Reisner von Reissenfels*,
The Brukenthal Museum Collection

www.brukenthalmuseum.ro



fig.6 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Anna Schreiber*,
Colecția Muzeului Brukenthal
Franz Neuhauser the Younger, *Anna Schreiber*,
The Brukenthal Museum Collection

www.brukenthalmuseum.ro



fig.7 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Contesa Wesselény*,
Colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca
Franz Neuhauser the Younger, *The Countess of Wesselény*,
The Collection of Art Museum in Cluj-Napoca

www.brukenthalmuseum.ro



fig.8 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Peisaj de iarnă*,
Colecția Muzeului Brukenthal
Franz Neuhauser the Younger, *Winter Landscape*,
The Brukenthal Museum Collection

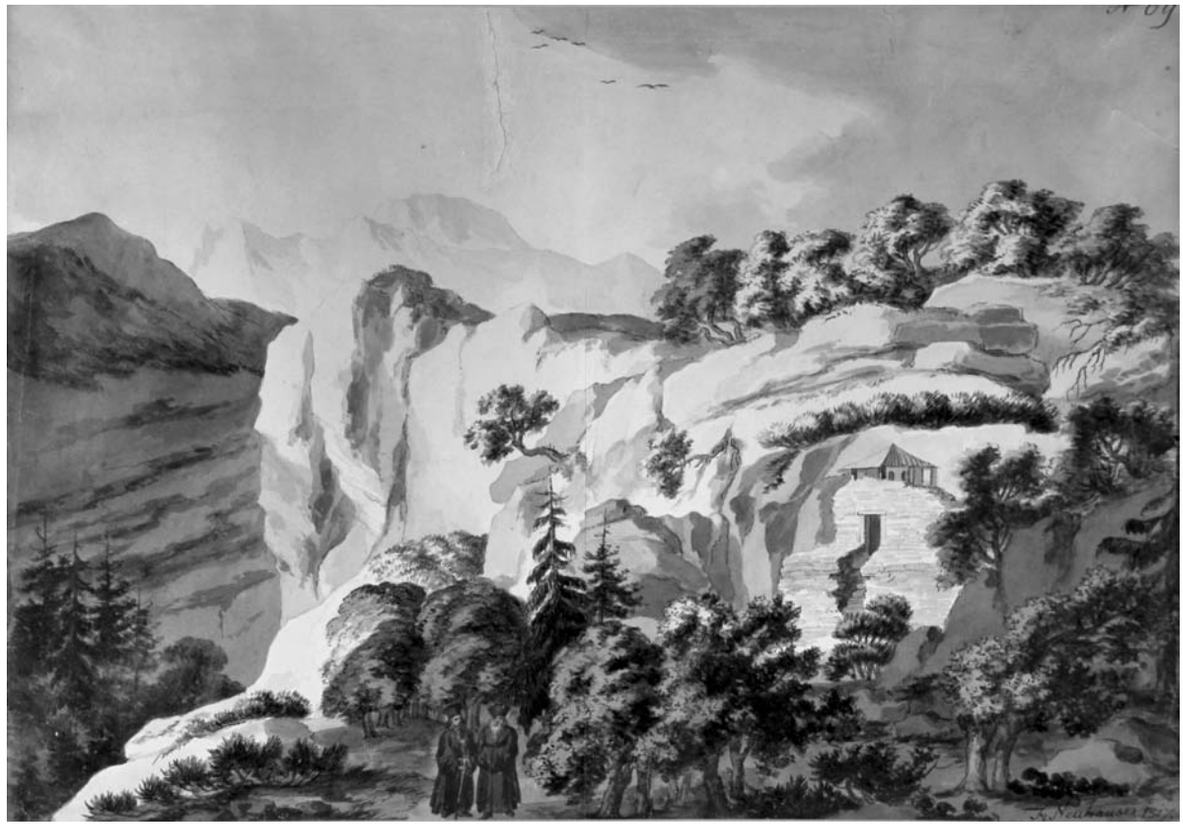


fig. 9 Franz Neuhauser cel Tânăr, *Peisaj din Sâmbăta*
Colecția Adina şi Ioan Georgescu din Braşov
Franz Neuhauser the Younger, *Landscape in Sâmbăta*
Adina and Ioan Georgescu Collection (Braşov)

www.brukenthalmuseum.ro

IMAGINEA INDEX / IMAGINEA FLUX

Liviana DAN
liviana@brukenthalmuseum.ro

Keywords: *index image, flux image, Rosalind Krauss, Peter Weibel.*

Abstract: *The visual strategies based on the competition between the index image and the flux image led to the acute separation inside the museum's structure / the controlled space and the virtual space. Rosalind Krauss and Peter Weibel have theoretically grounded this conceptual breakage.*

Dacă vrei să scrii despre vechile media şi noile media, trebuie să-ţi iei de la început un risc inerent. Îţi poţi imagina că un subiect cartezian, un obiect stabil, adevărul şi tehnica sunt suficiente. Dar imediat îţi dai seama că nu este suficient un punct de pornire care să capteze ceea ce este redat şi ceea ce este vizibil.

De la un pictorial de secol XVI, cum ar fi peisajul lui Bruegel ‚Căderea lui Icar' – cu o perspectivă plurală asupra distanţei şi un spaţiu fără centru – şi până la virtualitatea contemporană se introduce dialectica dintre *the site* şi *the non-site*, pentru a folosi cuvintele lui Robert Smithson[1].

Acest tip de spaţiu alternativă la modelul albertian al ferestrei deschise spre lume este de fapt un aranjament vizual. Un spaţiu cu multiple intrări, un paradox geo-filosofic.

Cu un astfel de cofraj, *imaginea index*[2] / chiar dacă din acest moment există o distincţie radicală între ceea ce este redat şi ceea ce este vizibil / funcţionează ca o imagine non-mimetică care are la origine pragmatismul expresiei.

Imaginea index coabitează cu *imaginea flux*[3], imagine fluidă, fină, luminoasă cu toate transparenţele ei literare şi complexe.

Alegoria picturii la Vermeer este de fapt o nouă vizualitate. Este un fel de *descriptio / 'Just This: The Medium is not the Message'*[4], unde schemele perspectivei nu contează, care conectează imagini şi semne şi un nou tip de abstracţie preluată şi dezvoltată de virtualitate.

Iar dacă Masaccio a revoluţionat lumea reprezentării folosind o nouă metodă de perspectivă matematică, înlocuind spaţiul simbolic cu privirea raţională, astăzi un artist de 20 de ani este capabil să revoluţioneze lumea la fiecare oră, folosind modalităţi diverse de perspectivă pentru un număr nesfârşit de spaţii simbolice şi / ori raţionale. Se lucrează acum cu un spaţiu - timp cu subiect plural, aici şi oriunde altundeva, aproape şi departe, un multiplu care are capacitatea de a mişca pe oricine în orice posibilă utopie din aşa-numita *space art*[5] şi totul cu o rezonanţă de tip Leibniz, care se descoperă în noile conexiuni făcute de seriile, continuităţile numerice şi continuităţile de multiplu atât de caracteristice pentru arta virtualului.

Abstractul cu realul. Locul cu lipsa lui.

Printr-o subtilă alchimie, spaţiul se transformă în timp sau într-o constelaţie a timpului care nu mai are cronologie.

Rămâne de văzut dacă există un model estetic şi politic al virtualului...

Totul pare jucat în extreme: cultura instabilităţii şi a fluxului, cyber-space şi comunicare instantanee,

[1] Iwona Blazwick, 'Now Here – Work in Progress' în *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, ed. de Mika Hannula, (NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, Findland, 1998), p. 177.
[2] Irit Rogoff, *Translating the Image: Cross-Cultural Contemporary Art*, (a project funded by the British Academy, 2001-2006), p. 35.
[3] *Ibidem*, p. 37.
[4] Ted Berrigam, 'Interview with John Cage', în *Acid. Neue Amerikanische Szene*, ed. de Rolf Dieter Brinkmann şi Ralf-Reiner Rygulla, (Darmstadt, 1969), pp. 48-52; in answer to a question regarding his opinion of Marshall McLuhan, John Cage replied, 'Just this: The medium is not the message. I'd like to give Mr. McLuhan a word of warning: Talking is lying. Lying is complicity.'
[5] Referirea pleacă de la un statement din anii '70 făcut de artistul pe Michael Heizer, cu certe ecouri din Martin Heidegger – 'o lucrare de artă nu este pusă într-un loc/spaţiu, ea este locul/spaţiul.

www.brukenthalmuseum.ro

nebunia vizualului, *marea optică*[6] sau dubla temporalitate, cum o numeşte Paul Virilio.

Timpul mecanizat este un timp efemer, cu prezent etern, fără vreun viitor şi fără vreun plan; mecanism care tinde şi distruge *memoria timpului*, devenită excesiv de comemorativă şi *reflexia timpului*, adică acea imagine de cristal a modernismului.

Există trei paradigme care conceptualizează şi produc spaţiul / timp virtual[7] şi mai ales transformă realitatea. Transformarea se face *topologic*, prin redescoperirea puterii abstracte, anulată pentru mult timp de cultura formalistă şi minimalistă, prin parcursul de la *artificiu la artefact*, de la decorativitate la stilizarea multiplului şi prin *efectul brut asupra suprafeței*, unde pereţii devin piele digitală, iar adâncimea *flatbed* electric.

De la Vasari la Rosalind Kraus[8], căile vechilor medii erau orientate spre proximitatea obiectului, critica ideologică şi analiza discursivă contribuind la deconstruirea acestuia.

Comodităţile teoretice privind noile medii de care se folosesc acum Baudrillard[9] , Lyotard[10], Virilio, Kittler[11], Bolz[12], Flusser[13] ori Weibel[14] încearcă să impună preconştiinţă socială.

Nu ştim încă dacă această preconştiinţă socială acoperă însemnătatea noilor tehnologii într-un sens absolut.

Baudrillard dezvoltă un pesimism tehnic în sensul *astăzi totul este transparent, obscen sau media-tizat*, un sens cinic neutru îl caracterizează pe Bolz, doar Flusser şi Weibel rămân optimişti.

Concepte ca societatea, natura, istoria, cultura sunt supuse unui determinism tehnologic. Dacă rejectăm mesajul tehnologiilor noilor media rămâne să examinăm subiectul, metafora şi contextul. În această eră a tehnologiei, subiectul nu mai este situat acolo unde a fost dintotdeauna. Subiectul este închis într-un web al imaginilor sintetice şi pierde automat certitudinile topologice ale identităţii şi permanenței sale.

Metaforele au o materialitate înțeleasă într-un sens fundamental, non-istoric şi a-politic. Iar, abuzat, contextul pierde perspectiva subiectivă de la element la sistem.

Orbirea teoriilor pare strategică.

Toate viziunile cyber reproduse de dualisme şi analogii devin definitiv chestionabile. Se estetizează cu ajutorul abstracţiunilor: inteligența artificială, creier electronic, biochip, taxi genetic.

Câteva lucruri se schimbă doar. Nu mai este valoare de piaţă, se impune o 'media merchandise'[15]. Nu mai există discursul arta *anticipează ceea ce societatea descoperă după aceea în mod brav*, apare tot mai des şi mai ironic exemplul lui Mickey Mouse arta ca *bridge head* anticipatoriu.

Practica media, teoria media, receptarea media, acele medii care reproduc imagini şi acele medii care produc imagini constituie un fel de *media morphosis*, care încearcă să transforme conceptul nostru despre lume, cu toate erorile, catastrofele, incertitudinile şi speranţele pe care le aduce această lume.

Cooperarea este sinergetică, iar logistica este asigurată de locuri ca ZKM / Centrul pentru Artă şi Media de la Karlsruhe, un fel de Bauhaus electronic, Black Mountain College, The Center for Advanced Visual Studies, New York şi Ars Electronica Linz.

Există un joc conceptual între galeria / muzeu şi galeria de internet / muzeul digital. Există o fuziune a tehnologiilor de producere şi reproducere.

Există o uniune fragilă între realitate şi ficţiune.

Informaţia vizuală devine comunicare vizuală.

Muzeul elitist, închis, cu a sa inerţie determinată structural devine digital, cu un acont clar: drepturile umane ale ochiului[16]. Arta ca voinţă şi / ori empatia

[6] Paul Virilio, *Art and Fear*, (London, London Continuum, 2003), p. 56.
[7] Herbert Bolz, 'Mensch – Maschine – Synergetische unter neuen Medienbedingungen', în *Symptome, zeitschrift fuer epistemologische Baustellen,* XI (Essen, 1993), pp. 34-37.
[8] Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, (Boston, MIT Press, 1994), p. 78.
[9] Jean Baudrillard, *Transparenz der Boesen: Ein Essay ueber extreme Phaenomene*, (Berlin, Matthes & Seitz, 1992), pp. 27-34.
[10] Jean-Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, (Stanford University Press, 1994), pp. 39-46.
[11] Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, (Stanford University Press, 1999), pp. 78-86.
[12] Herbert Bolz, *Theorie der neuen Medien*, (Muenchen, Prestel, 1990), pp. 69-80.
[13] Vilem Flusser, 'Towards a Philosophy of Photography', în *Writing*s (University of Minnesota Press, 2004), pp. 71-78.
[14] Peter Weibel, *Net-Condition*, (Karlsruhe, ZKM, 1999), pp. 25-31.
[15] Peter Weibel, 'Territorium und Technik', în *Philosophie der neuen Technologien*, (Berlin , Ars Electronica, 1989), p. 78.
[16] Ilya Kabakov, *Ten Characters*, (London, ICA, 1989), p. 65.

www.brukenthalmuseum.ro

estetică pot deveni cu uşurinţă simptomuri ale fosilizării.

În faza eroică a modernismului, artiştii vroiau să fie totul / teoreticieni ai emoţiei, ingineri sociali, designeri ai lumii, maeştrii ai formei. Mai nou abilităţile nu mai sunt suficiente. Regulile au devenit alternative.

O lume bazată pe cultul vizualului nu mai cunoaşte ingredientele toxicităţii.

Acceptarea raţională şi înţelegerea senzitivă nu mai sunt suficiente. Totul este digitalizat. Weibel imaginează natura ca pe o categorie stabilă, stimulată de tehnologie.

Ross consideră tehnologia ca pe un artefact social; un aparat administrativ pentru construcţiile civile, legile finite, întreprinderile istorice schimbătoare, definiţiile politice.

Viaţa artificială este o viaţă corectă, necesară încă în incorecta realitate.[17]

În contrast cu afirmaţiile pozitive ale lui Weibel este pesimismul cultural al lui Baudrillard, în care tehnologia însăşi este înţeleasă ca o boală. Şi atunci, în marea dispariţie a istoriei, a timpului, a spaţiului, a corpului poate fi oare creditat Baudrillard cu discursul negativ al trans-estetismului, trans-economiei? Ori pot fi oare luaţi în serios Bolz, Flusser, Weibel cu un soi de amalgam ideologic non-conservator?

Un singur lucru este cert / cinismul rămâne un simptom în criticismul postmodern al tehnologiei.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Baudrillard, Jean, *Transparenz der Boesen: Ein Essay ueber extreme Phaenomene*, (Berlin, Matthes & Seitz, 1992).

Berrigam, Ted, 'Interview with John Cage', în *Acid. Neue Amerikanische Szene*, ed. de Rolf Dieter Brinkmann şi Ralf-Reiner Rygulla, (Darmstadt, 1969),

Blazwick, Iwona, 'Now Here – Work in Progress' în *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, ed. de Mika Hannula, (NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, Findland, 1998).

Bolz, Herbert, 'Mensch – Maschine – Synergetische unter neuen Medienbedingungen', în *Symptome, zeitschrift fuer epistemologische Baustellen,* XI (Essen, 1993).

Bolz, Herbert, *Theorie der neuen Medien*, (Muenchen, Prestel, 1990).

Flusser, Vilem, 'Towards a Philosophy of Photography', în *Writings* (University of Minnesota Press, 2004).

Kabakov, Ilya, *Ten Characters*, (London, ICA, 1989).

Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, (Stanford University Press, 1999).

Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, (Boston, MIT Press, 1994).

Lyotard, Jean-Francois, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, (Stanford University Press, 1994).

Rogoff, Irit, *Translating the Image: Cross-Cultural Contemporary Art*, (a project funded by the British Academy, 2001-2006).

Ross, Andrew, *Strange Weather: Culture, Science and Technology in the Age of Limits*, (New York, Verso Books, 1991).

Virilio, Paul, *Art and Fear*, (London, London Continuum, 2003).

Weibel, Peter, *Net-Condition*, (Karlsruhe, ZKM, 1999).

Weibel, Peter, 'Territorium und Technik', în *Philosophie der neuen Technologien*, (Berlin, Ars Electronica, 1989).

THE INDEX IMAGE / THE FLUX IMAGE

The conceptual sepparation between what is represented and what is visible generated the virtuality of space and time. The visual madness went to far. Society, nature, history and culture are submitted to a technological necessity.

The research led in this direction was also divided. The aesthetic approach and the political topic contained in the method of Rsalind Krauss or Irit Rogoff is counteracted by new-media theorists like Paul Virilio, Vilem Flusser or Peter Weibel.

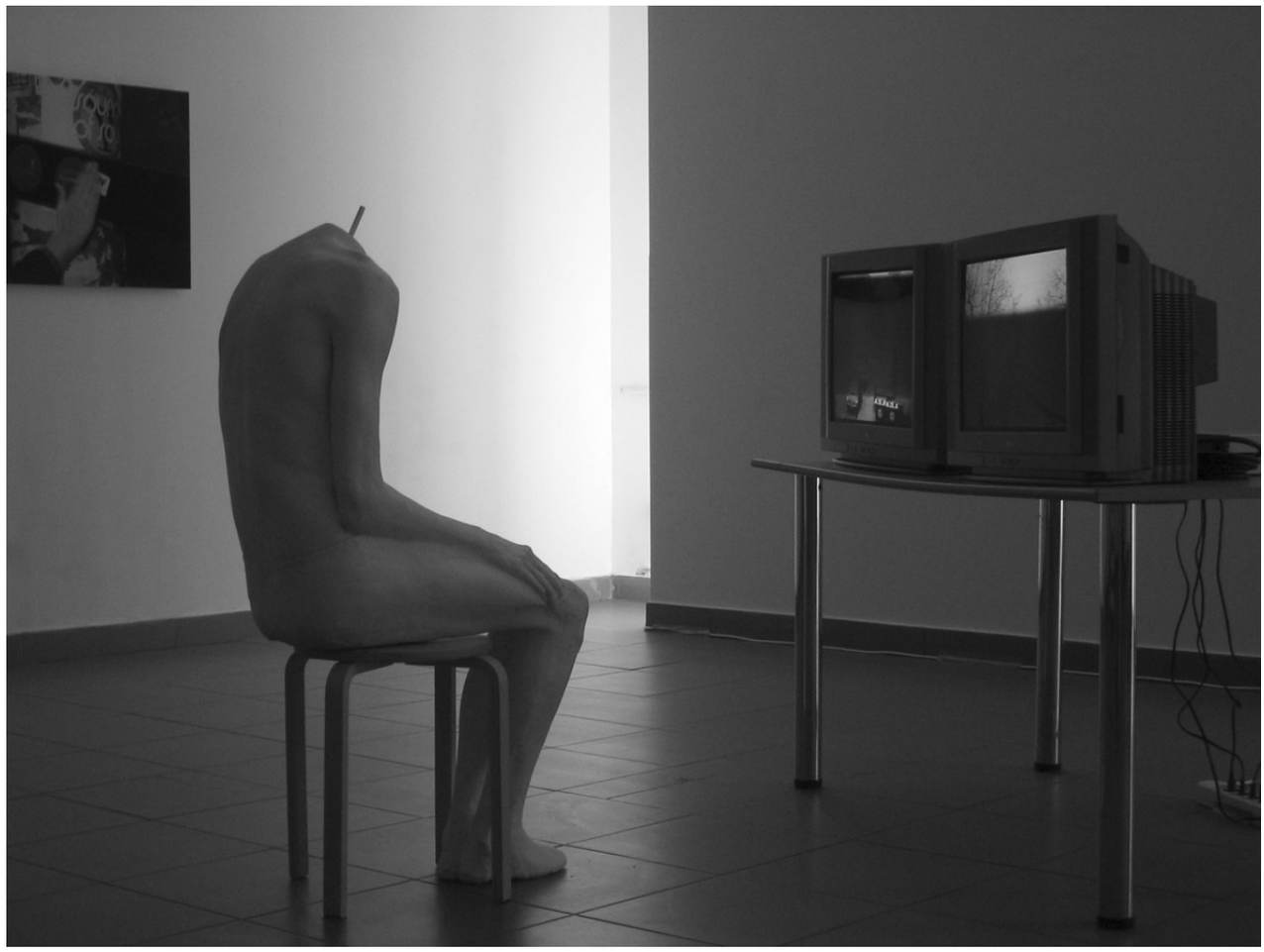
Traditional arts are brought on the verge of collapse by virtual museums and new-media arts are strongly inserted in the museums with controlled spaces.

The index image and the flux image remain the two paradigms that really matter.

[17] Andrew Ross, *Strange Weather: Culture, Science and Technology in the Age of Limits*, (New York, Verso Books, 1991), p. 45.

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ILLUSTRATIONS



1. Hannah Swoboda / Suspiciune, Der gesichtslose Blick, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2007.
1. Hannah Swoboda / Suspicion, Der gesichtslose Blick, The Contemporary Art Gallery of the National Brukenthal Museum, 2007.

www.brukenthalmuseum.ro



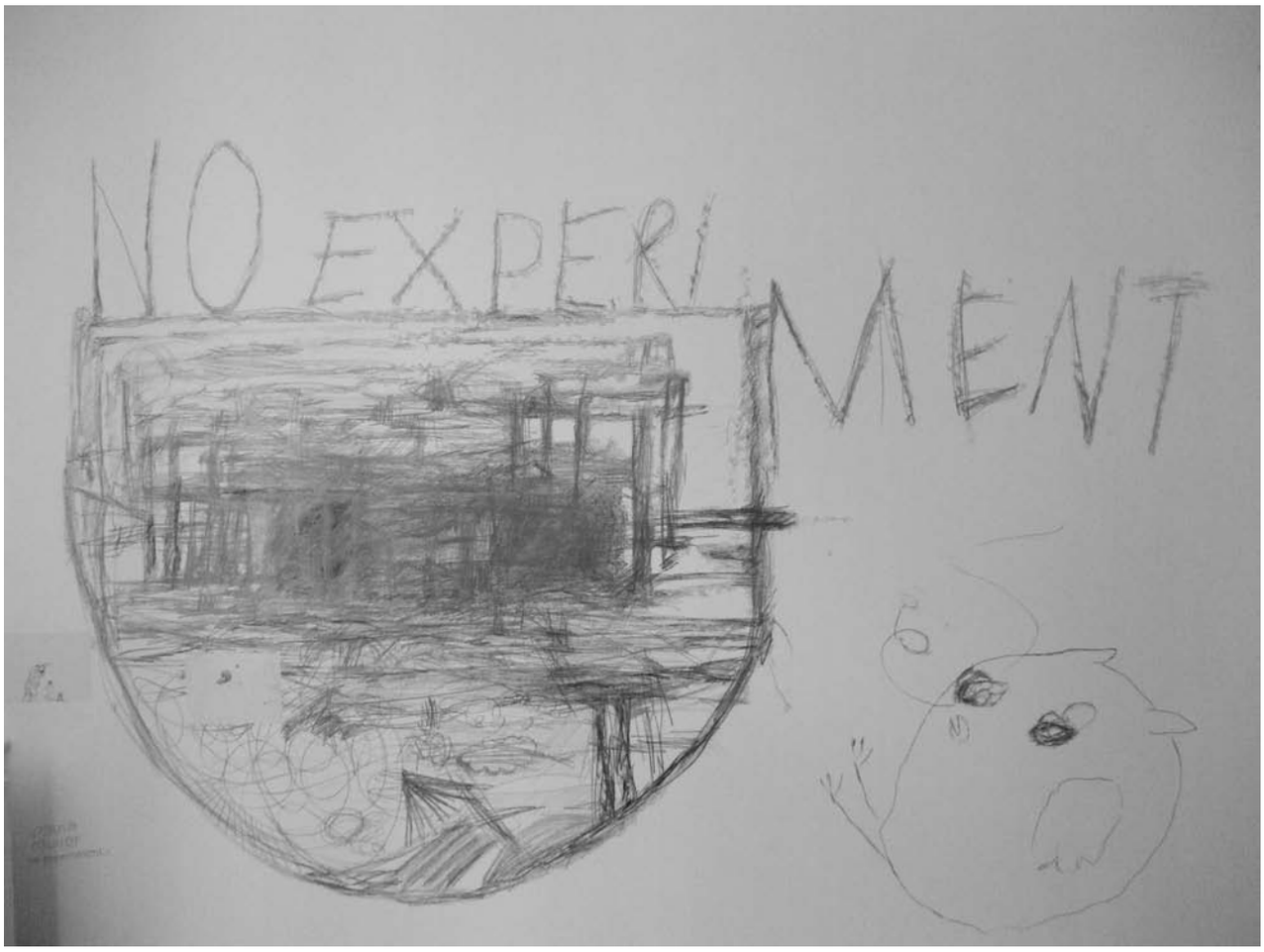
2. Michal Pechoucek / Simple Living, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2007.
2. Michal Pechoucek / Simple Living, The Contemporary Art Gallery of the National Brukenthal Museum, 2007.

www.brukenthalmuseum.ro



3. Gert şi Uwe Tobias / If you build it, they will come, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2007.
3. Gert şi Uwe Tobias / If you build it, they will come, The Contemporary Art Gallery of the National Brukenthal Museum, 2007.

www.brukenthalmuseum.ro



4. Paula Mueller / No Experiement, Catching Passages, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2007.
4. Paula Mueller / No Experiement, Catching Passages, The Contemporary Art Gallery of the National Brukenthal Museum, 2007.

www.brukenthalmuseum.ro



5. Alex Miruțiu / Cry, The Eye of the Beholder, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2007.
5. Alex Miruțiu / Cry, The Eye of the Beholder, The Contemporary Art Gallery of the National Brukenthal Museum, 2007.

www.brukenthalmuseum.ro

ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC
CA EVENIMENT DEMOCRATIC

Anca MIHULEȚ
anca@brukenthalmuseum.ro

Keywords: *Hamburg, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Dan Graham.*

Abstract: *Within the ritual of political projects, the aesthetic of the '80's imposed the art in public spaces as a new visual and emotional system, as a common element for changing daily-life realities.*

Cercetările şi teoriile ultimilor ani ne-au obişnuit cu studii despre vizualitate, strategii ale imaginii şi decoruri sociale, dezbateri care au reuşit să atenueze tensiunile acumulate în spațiul public.

Excesul de imagine provocat de temporalitatea experienței urbane a transformat trecătorul în privitor, luându-i dreptul la comunicare discretă şi anonimat, angajându-l în spațiul social, cultural şi politic al oraşului. Imaginea a reuşit să ofere noutate spațiului public şi să asigure astfel supraviețuirea lui.

Aceste metode vizuale combinate cu impactul cotidianului asupra artei contemporane au determinat re-deschiderea comunicării dintre artişti şi oraş, comunicare percepută acum ca relație socială cu clădirile, interstițiile spațiale, instituțiile, locuitorii, activitățile acestora, visele şi dorintele lor.

Rosalyn Deutsche, în eseul său 'Tilted Arc and the Uses of Democracy', propune două orientări teoretice pentru ceea ce astăzi numim arta în spațiul public – dimensiunea critică a acțiunilor artistice în contextul democrației politice şi construirea de subiecte sau teme în discursurile politice[1].

Inserțiile artistice în spațiul public nu se mai situează în afara discursurilor oficiale despre oraş; au devenit strategie socială şi propagandă politică. Spațiile active, identitățile în schimbare, stilurile de viață extra-cotidiene au impus necesitatea spațiului public şi a diferitelor sale forme.

Concertele de la Woodstock, apoi de la Isle of Wight, gentrificarea începută prin curentele punk sau hip hop, apariția ghetto-urilor sunt momente de rezistență socială determinante pentru războiul eşuat împotriva sărăciei.

Controlul, supravegherea şi izolarea acestor situații au generat o contra-cultură a soluțiilor puritane împotriva problemelor cronice ale aglomerărilor urbane. Curățarea şi uniformizarea oraşelor, strategii adoptate în anii '70 în Statele Unite, au provocat crizele din mediile urbane americane – cum ar fi cea din New York din 1970 – culminând cu şocurile economice de la sfârşitul anilor '80.

Părțile abuzate ale oraşelor, cartierele de imigranți, criza spațiilor de locuit sau sărăcia trebuiau înlocuite în mentalul locuitorilor cu zone simbolice de purificare, unde exista garanția ordinii, se lansau noi tendințe urbane, iar turiştii primeau viziunea perfectă a oraşului.

Acolo unde eşuează politicile sociale, se inventează spații. Times Square a apărut tocmai într-un astfel de context, datorită măsurilor 'de purificare' dispuse de primarul Rudy Giuliani.

Times Square a devenit o versiune pseudo-urbanizată a unei virtualități suburbane, un loc atrăgător de trecere[2], un spațiu pentru sărbători naționale, comemorări, publicitate şi artă. În acest context, în 1989, Martha Rosler a amplasat în Times Square un billboard luminos pe care apărea scris 'GENTRIFICATION'. Proiectul era intitulat 'Housing

[1]Rosalyn Deutsche, "Tilted Arc and the Uses of Democracy", în *Evictions. Art and Spatial Politics*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1996), p. 258.
[2] Martha Roesler, "Times Square", în *SUPER UMBAU. Newspaper for the Passionate Urbanist*, nr. 1/1997, p. 8.

www.brukenthalmuseum.ro

is a Human Right' şi era sponsorizat de 'The Public Art Fund', formaţiune care încă susţine o serie de proiecte legate de spaţiul public al New York-ului.

În Hamburg, în anul 1981, prin intermediul unor iniţiative parlamentare, au fost lansate proiecte de normalizare urbană prin intervenţii ale artiştilor contemporani. Pentru a se asigura eficienţa demersurilor, s-a făcut mereu referire la spaţii critice, ajungându-se uneori la profunde mutaţii de identitate ale locaţiilor[3].

La începutul anilor '80, arta germană funcţiona la limita dintre Arte povera, minimalism şi conceptualism, cu raportări teoretice la trei expoziţii: 'Arte Povera' din 1967, organizată de Germano Celant, 'The Xerox Book' din 1968, curator Seth Siegelaub şi 'When Attitudes Become Form' din 1969, curator Harald Szeemann. Artiştii se aflau în căutarea unor soluţii care să-i arunce într-o altă direcţie, în afara celor trei coordonate / atelier – galerie – muzeu.

Expoziţia 'Halle 6' a fost concepută de Biroul pentru Cultură al Oraşului Hamburg (Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg), care începând din acel moment se va implica în toate acţiunile denumite oficial 'Artă în Spaţiul Public'[4].

Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman, Mimmo Paladino sau Felix Droese au prezentat lucrări de un conceptualism rece şi calculat, într-una din fostele fabrici ale oraşului – Kampnagel Fabrik, un spaţiu în care Beuys va ţine la scurt timp prelegeri despre artă şi va planta în jur celebrii săi stejari, parte a misiunii sale de regenerare urbană şi socială[5].

'Halle 6' a avut un impact foarte pozitiv asupra publicului, confirmând că arta contemporană îşi găseşte singură spaţiile şi îşi asigură autonomia în afara muzeului. Concentraţia asupra materialelor de producţie şi asupra procesului de aranjare al lucrărilor într-un spaţiu alternativ a clarificat faptul că arta contemporană avea deja tendinţa fizică de a exista, de a anticipa, de a intra în dialog direct cu cei implicaţi. În condiţiile create, arta a început să dea contur unui alt tip de vizibilitate, care o va împinge spre spaţiul public.

Alte două manifestări petrecute tot în incinta vechii fabrici – în 1982, 'Verlorene Bilder. Verschwendete Zeit. Vergeudete Liebesmüh' ('Imagini rătăcite. Timp irosit. Speranţa pierdută') şi în 1983 'TRIPTYCHON – Aufhebung einer Bildform' (TRIPTIC – Anularea unei forme a imaginii') – atrag atenţia asupra forţei unui nou mediu, pictura pe ziduri.

Interacţiunea artiştilor cu spaţiul şi instalaţiile site-specific rezultate conferă radicalitate şi spontaneitate demersului artistic. Artistul nu mai era nevoit să se confrunte cu liniştea, ordinea sau răceala neutră impusă de spaţiile established; acum dispunea de toate ingredientele arhitecturale, artistice şi personale care să-i asigure concreteţea discursului. Dintre artiştii participanţi, îi amintesc pe: Renate Anger, Dagmar Fedderke, Margrit Kahl, Rolf Laute, Kazue Miyata, Wolf Gloßner, Jaroslaw Kozlowski, Michael Lingner sau Kyoko Shimono.

Sculpturile amplasate în 1986 în Parcul Jenisch din Hamburg atrăgeau atenţia asupra deposedării artei contemporane de funcţionalitatea practică şi de comunicarea cu publicul. Arta trebuia receptată şi integrată în activităţile zilnice, prin combinarea unor elemente de civilizaţie, responsabilitate şi prezenţă deschisă.

Seiful lui Felix Droese, urechile supra-dimensionate şi roşii prinse de stejari ale lui Bogomir Ecker, obeliscul eroilor muncii realizat de Stephan Huber, banca solară a lui Hubert Kiecol, construcţiile utopice executate de Klaus Kumrow, labirintul conceptual montat de Wolfgang Luy, amintirile lui Olaf Metzel despre închisoarea 'Stammheim' combinate cu spiritul antichităţii greco-romane, obiectele gasite de Hermann Pitz, poarta stelară imaginată de Thomas Schütte propun o artă publică legată de mediul care ne înconjoară, de contactele dintre oameni şi de creativitatea acestora.

În 1989 a fost lansat 'Hamburg Projekt 1989', acţiune care a adunat 40 de artişti, cărora li s-a dat libertatea de a cerceta oraşul şi de a-şi alege fiecare locul intervenţiei, în conexiune cu realităţile

[3] Volker Plagemann,, *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, (DuMont Buchverlag, Köln und Kulturbehörde Hamburg, 1989), p. 78.
[4] Stefan Schmidt-Wulffen, "Kunst im öffentlichen Raum", în *AUSSENDIENST. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburg*s, (Hamburg, Kulturbehörde & Kunstverein in Hamburg, 2002), p. 98.
[5] Caroline Tisdall, *Art into Society, Society into Art*, (London: Institute of Contemporary Arts, 1974), p. 48.

www.brukenthalmuseum.ro

momentului şi coordonatele spațiului, după un concept general propus de Frank Barth şi Thomas Wulffen, supervizat de Karl Weber şi Ute Meta Bauer.

'Hamburg Projekt 1989' a adus în discuție concepte de estetică a realității şi de percepție a cotidianului, într-un context impus de asaltul societății de consum, al publicității şi al imaginii care reflecta rece tensiunile sociale existente la acea vreme în Europa.

Grupul ABR Stuttgart a re-inventat decorul camerei matrimoniale a unui hotel, folosind o stofă special confecționată pentru a tapeta pereții, pentru a face aşternuturi de pat, draperii şi fețe de masă. Rezultatul a fost un spațiu original, dar impersonal, descompus şi lipsit de intimitate, în încercarea de a descoperi extensia privatului înspre public.

Instalația cu manechini şi imagini ale unor ansambluri industriale a artiştilor din grupul Art in Ruins vorbeşte despre iminența dezastrului ecologic şi despre interacțiunile critice dintre global şi local, în orasele supraexpuse contaminarii cu o modernizare ruinată.

Conflictul cu formele arhitecturale masive, care minimalizează inițiativele individuale şi negociază legitimitatea reprezentărilor este susținut de coloanele solitare amplasate de Klaus Becker la intrarea în tribunal, de portalul înalt de 15 m, construit din trei containere de către Luc Deleu sau de către frescele lui David Tremlett, executate pe tavanurile unor clădiri din Hamburg.

Obsesia pentru obiecte de lux vizual a lui Bogomir Ecker, care a inventat o maşină producătoare de stalagmite, a lui Alan Belcher, care a decorat valize cu 'animal skin prints' sau sunetele din adâncurile Elbei captate de Bill Fontana aduc în discuție nevoia de centralitate, diversitate şi funcționalitate a artei care se foloseşte de spațiul public ca mijloc de recunoaştere şi de difuzare.

Sculptura 'AIDS' a grupului General Idea, poziționată în centrul Hamburgului invocă nevoia discursurilor reprezentative şi demonstrează lipsa de virtualitate a artei pentru oraş, livrând o atitudine socială care pregăteşte privitorul din punct de vedere vizual într-un laborator al îndoielii şi al simbolurilor estetico-culturale.

'Pavilionul triunghiular cu acoperiş triunghiular rotit la 45° pentru Hamburg', executat din sticlă, este destinat 'uzului public nespecific', dupa cum declara Dan Graham, artistul care a realizat construcția. Privitorul pierde controlul asupra vizibilității şi viziunii sale, care sunt reglate în funcție de poziția soarelui, de reflecțiile sticlei, de transparența suprafețelor. Pavilionul lui Dan Graham devine un construct epistemic, care re-transformă obiectele cu care intră în contact pentru că distorsionează tot ceea ce reflectă într-un mod compact, într-o direcție inversă.

Discursurile computerizate din seria 'Supraviețuire', amplasate în combinație cu reclame luminoase din oraş folosesc un limbaj comun, cu expresii preluate din jargonul local, din revistele pentru femei sau din discursurile furioase ale îndrăgostiților sau cuplurilor căsătorite. Sintagme ca 'Eşti într-atât de complicată încât nu mai reacționezi la pericol' sau 'Bărbații au încetat să te mai protejeze' schimbă încărcătura feministă cu o ideologie politică, de protejare în fața războaielor nepurtate încă, dar care se pregătesc mereu.

Cerul panoramic din afişele celor de Information Fiction Publicité sau fotografiile cu perechi de îndrăgostiți care se sărută, dispuse în holul primăriei dezvăluie umanizarea, lipsa de inhibiții şi deschiderea necenzurată a experienței publice, care până la urmă este tot o prelungire a experienței private a fiecăruia.

Uscătorul de sticle al lui Marcel Duchamp, reiterat de Multi Geräte, colacul de salvare al lui Norbert Radermacher amplasat în cele mai neaşteptate locuri din oraş, jocul cu spațiile izolate şi ornamentele mutate dintr-un loc în altul dirijat de Sabine Siegfried sau iepurii falşi amplasați în interiorul vitrinelor, concepuți de Stille Helden compun bazele unui spațiu public, determinat ideologic de includerea sa într-o rețea de relații economice, politice, sociale, culturale şi religioase, ajungând până la perceperea estetică a detaliilor de către trecător.

Aceste proiecte au fost considerate baze conceptuale pentru mega-proiectele demarate ulterior în Hamburg. În prezent, experimentăm o explozie a fabricării unui stil de viață care percepe flexibilitatea, creația, ultra-specializarea, dinamismul şi turismul ca fiind resurse sociale şi culturale de mare impact, generatoare ale

www.brukenthalmuseum.ro

experienței urbane totale[6].

Este important însă că memoria spațiului public se imbunătățeşte şi devine din ce în ce mai activă. Spațiul public nu mai este un locus al experimentului, ci este un instrument al operațiunilor estetice şi senzoriale, al testelor sociale şi al evenimentelor democratice.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

AUSSENDIENST. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs, (Hamburg, Kulturbehörde Hamburg & Kunstverein Hamburg, 2002).

Deutsche, Rosalyn, *Evictions. Art and Spatial Politics*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1996).

Plagemann, Volker, *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, (DuMont Buchverlag, Köln und Kulturbehörde Hamburg, 1989).

SUPER UMBAU. Newspaper for the Passionate Urbanist, nr. 1/1997.

Tosdall, Caroline, *Art into Society, Society into Art*, (London: Institute of Contemporary Arts, 1974).

BIBLIOGRAFIE ORIENTATIVĂ

Catalog *AUSSENDIENST PHASE 1*, Kulturbehörde Hamburg & Kunstverein Hamburg, 2000.

Catalog *AUSSENDIENST PHASE 2*, Kulturbehörde Hamburg & Kunstverein Hamburg, 2002.

Catalog *Halle 6*, Kulturbehörde Hamburg, 1982.

Catalog *Hamburg Projekt 1989. Künstler realisieren Arbeiten im öffentlichen Raum / Kulturbehörde Hamburg*, Kulturbehörde Hamburg, 1989.

Catalog *Jenisch-Park. Skulptur*, Kulturbehörde Hamburg, 1986.

Catalog *TRYPTICHON – Aufhebung einer Bildform*, Kulturbehörde Hamburg, 1983.

Catalog *VERLORENE BILDER. VERSCHWENDETE ZEIT. VERGEUDETE LIEBESMÜH. Kunst im öffentlichen Raum*, Kulturbehörde Hamburg, 1982.

ART IN PUBLIC SPACE AS A DEMOCRATIC EVENT

In the 80's, the consequences of bad social and economic policies in Europa were diminished through art and public interaction. Space and its colonization became a strong issues in the big cities, where artists started to form influential communities. In Germany, Hamburg, favoured by its position, was setting new directions in dealing with space, given structures and openness. Artists were demonstrating the autonomy of their discourse in new spaces, without an artistic identity, apart from institutions and constraints.

Former factories were transformed in meeting-points, in conference-rooms or artistic arenas. The discourses of Joseph Beuys were gathering masses of people, conscious of the changes within the political context.

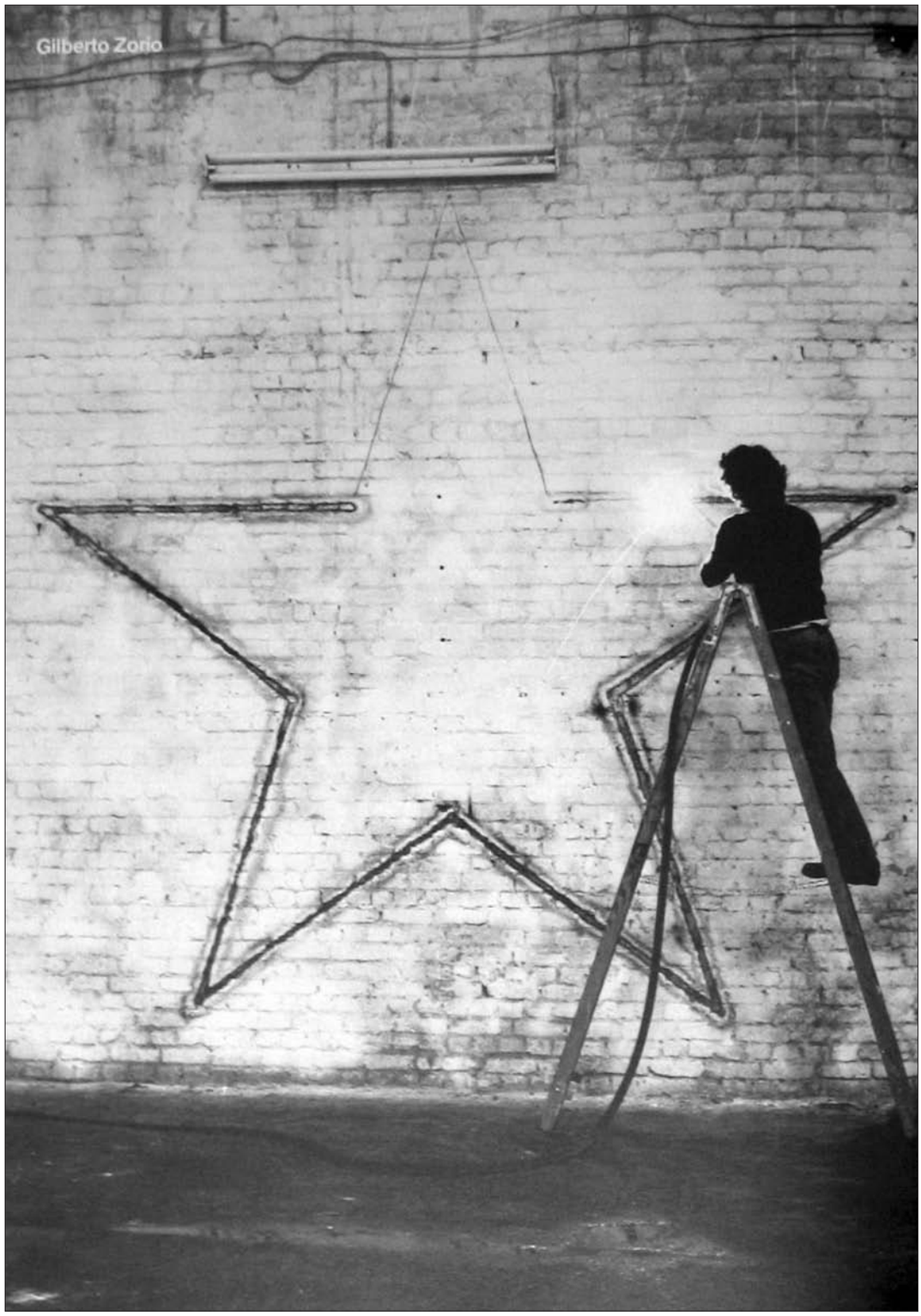
Public space was a project, an autonomous and real structure, that needed a special approach and not experiment. People didn't ask for more monuments, but for an immediate relation with the objects and forms that surround them. Artists like Carl Andre, Bruce Nauman or Dan Graham were proposing a new visual and emotional system, by using the most common elements, like glass, concrete or metal.

The public eye became an over-all sensation and also the responsibility of the artist. The situational aesthetics of art in public space and its social effect generate a total urban experience, a reaction to the spectacle of political manipulation.

[6] Stephan Lanz, "Urbanität als Lifestyle", în *AUSSENDIENST. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburg*s, (Hamburg, Kulturbehörde & Kunstverein in Hamburg, 2002), p.125.

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ILLUSTRATIONS

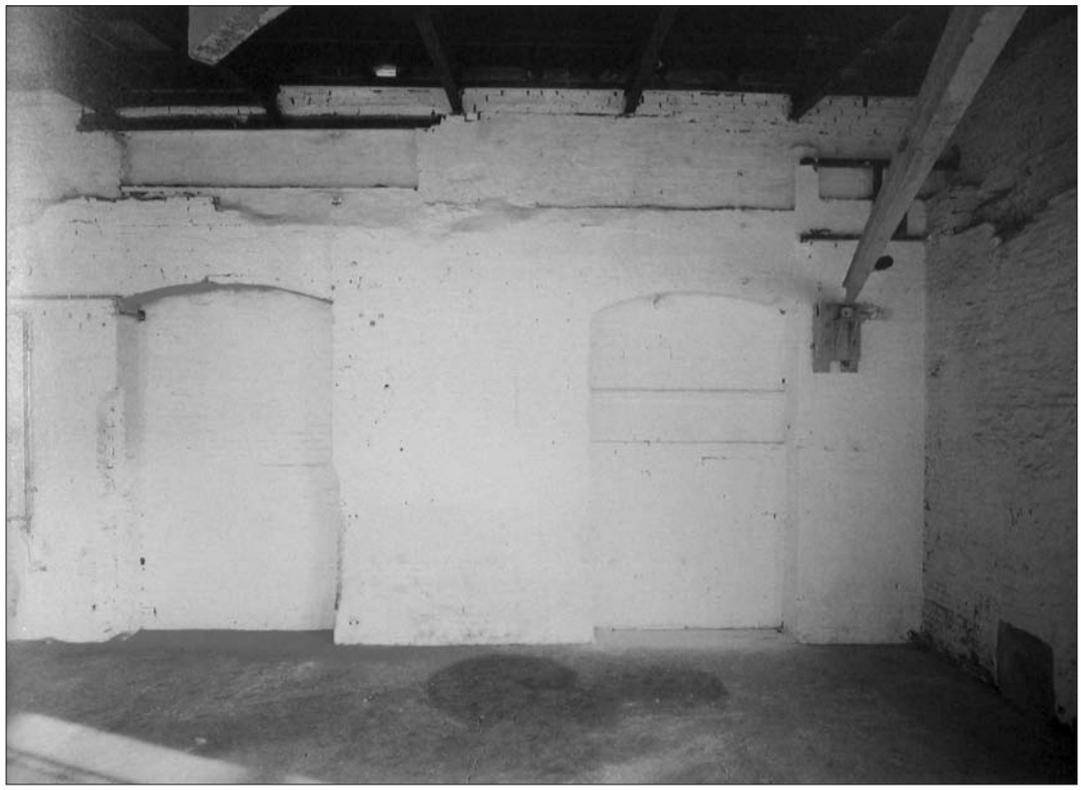


1. Gilberto Zorio / Halle 6, Kampnagel Fabrik, Hamburg, 1982.
1. Gilberto Zorio / Halle 6, Kampnagel Fabrik, Hamburg, 1982.

www.brukenthalmuseum.ro



2. Margrit Kahl, Proiecție pe podea (compoziție) / Imagini rătăcite. Timp irosit. Speranța pierdută, Hamburg, 1982.
2. Margrit Kahl, Floor Projection (composition) / Lost Images. Wasted Time. Lost Hope, Hamburg, 1982.



3. Hans Roth, Trei este cifra de mijloc. Roşu Oranj Galben / TRIPTIC – Anularea unei forme a imaginii, Hamburg, 1983.
3. Hans Roth, Three is the Middle Number. Red Orange Yellow / TRYPTICON – Cancelling an Image Form, Hamburg, 1983.

www.brukenthalmuseum.ro



4. Felix Droese, Seiful / Jenisch Park. Skulptur, Hamburg, 1986.
4. Felix Droese, The Seif / Jenisch Park. Skulptur, Hamburg, 1986.

www.brukenthalmuseum.ro



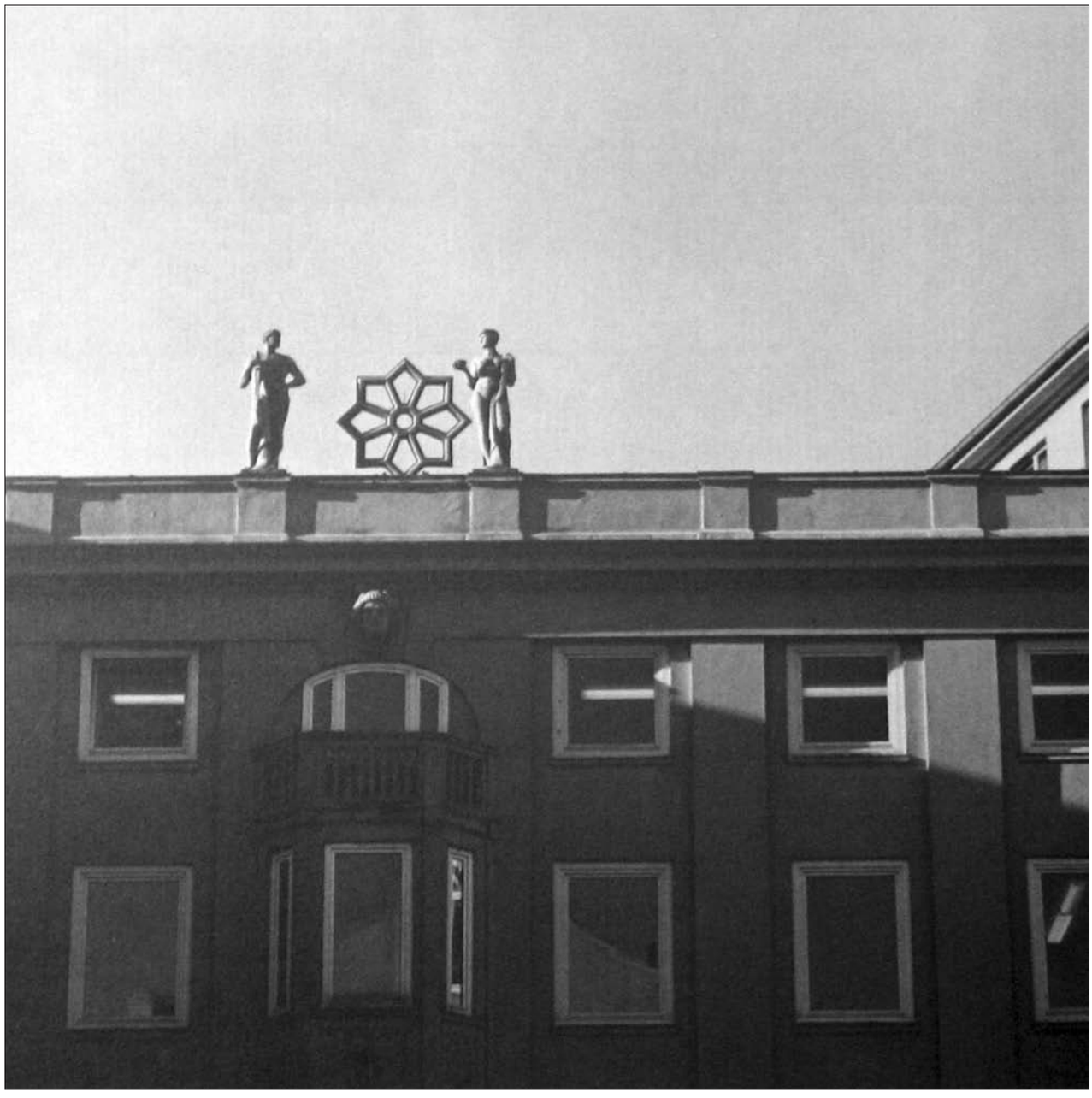
5. General Idea, The AIDS Project / Hamburg Projekt , 1987-1990.
5. General Idea, The AIDS Project / Hamburg Projekt, 1987-1990.

www.brukenthalmuseum.ro



6. Dan Graham, Pavilion dublu-triunghiular pentru Hamburg (Double Triangular Pavilion for Hamburg) / Hamburg Projekt, 1989.
6. Dan Graham, Double Triangular Pavilion for Hamburg) / Hamburg Projekt, 1989.

www.brukenthalmuseum.ro



7. Sabine Siegfried, Axa longitudinală / Hamburg Projekt, 1989.
7. Sabine Siegfried, Axa longitudinală / Hamburg Projekt, 1989.

www.brukenthalmuseum.ro

VECHI GRAMATICI FRANCEZE:
UN IMPOSTOR ÎN BIBLIOTECA BRUKENTHAL

Radu TEUCEANU
Muzeul Național Brukenthal
Biblioteca Brukenthal

Keywords: *grammar, French, Grand Tour, Brukenthal, imposture.*

Abstract: *During the 18th century, a number of grammarians wrote grammars of French, in view of the importance of that language in the age. Englishmen, Germans and Scandinavians used these grammars to learn French as they needed it on the Grand Tour. In the Brukenthal Library there are grammars of French written by five authors. One of them, Jean Robert des Pepliers, is actually an impostor who plagiarized grammars and pretended to be a member of the French Royal Academy.*

Gramatica a luat naştere în antichitate, la popoare civilizate, din nevoia de a pătrunde textele străvechi, scrise într-o limbă deja îmbătrânită, care aşadar nu mai era la îndemâna oricui. Astfel, indienii au început să elaboreze gramatici pentru a putea interpreta Vedele, iar grecii, textele lui Homer. Din India, ştiința gramaticii a trecut în China[1], iar din Grecia, la Roma. Sintagma *grammatikè tekhnè,* care apare pentru prima dată la Platon, are sensul de „artă a literelor", strict a literelor alfabetului, a scrierii şi citirii acestora din urmă.

La început, gramaticienii erau itineranți, ca primii tipografi ai secolului al XV-lea european, iar începând aproximativ cu secolul al VI-lea î. Chr., la Atena, ei se sedentarizează, ca profesori la şcoli elementare. Antichitatea va avea, ulterior, două şcoli care se află în contradicție, şcoala stoică şi cea alexandrină; aceasta din urmă intenționând să transforme gramaticienii mai mult în interpretatori de texte literare.

În viziunea lui Dionysios Tracul din şcoala alexandrină, gramatica este „cunoaşterea experimentală a ceea ce se întâlneşte cel mai adesea la poeți şi la prozatori. Ea conține şase părți: arta lecturii; explicarea tropilor; arta recunoaşterii arhaismelor şi detaliilor de mitologie şi geografie; expunerea rațională a regulilor de declinare şi conjugare (analogia); critica literară, care este cea mai frumoasă parte a artei."[2] Totuşi, critica literară rămâne cu totul pe planul secund, iar efortul gramaticienilor se concentrează asupra celor opt părți de vorbire.

Romanii, al căror cel mai important gramatician a fost Priscianus, profesor la Constantinopol în jurul anului 500 d. Hr., au preluat integral moştenirea grecească în domeniu, adaugând puține lucruri; cartea acestuia din urmă a rămas opera fundamentală de gramatică a Occidentului până la mijlocul secolului al XX-lea.[3] Intrat oarecum într-un con de umbră în Evul Mediu, când au predominat şi în ştiința gramaticii concepțiile scolastice şi speculative, grefate pe fondul unei societăți predominant orale, Priscian a fost redescoperit şi repus la locul sau în timpul Renaşterii.

În ceea ce priveşte limba franceză, gramatici ale acestei limbi nu au început să fie scrise decât în secolul al XVI-lea. Anterior acestei perioade nu existaseră în Franța decât tratate de reglementare a unei pronunții corecte, elaborate însă în Anglia condusă de dinastii normande.

[1] Popoarele extrem-orientale au elaborat gramatici, doar după ce au importat modelul din cultura indiană. Faptul s-ar putea explica prin aceea că aceste popoare extrem-orientale nu au avut poeme epice lungi, pe care să încerce să le comenteze şi să le descifreze, în timp ce indienii aveau deja astfel de creații literare.

[2] În tratatul *Grammatikè Tekhnè,* lung de doar 15 pagini.

[3] Gramatica bazată pe teoriile lui Priscian este total depăşită, în discursul său ştiințific sintaxa fiind neglijată; s-a ajuns în prezent la „un stil nou", de gramatică şi lingvistică matematizată şi tehnologizată, cu legături multiple cu informatica. (*Encyclopedia Universalis,* Paris, 1996, vol. 10, pp. 648–649). Vezi şi expresia idiomatică englezească pentru "a încălca regulile de gramatică" – *to break Priscian's head*. Priscian a rămas totuşi şi pe mai departe baza gramaticilor normative, adică cele folosite în mod curent la învățarea efectivă a regulilor gramaticale ale limbilor străine, gramatici pe care studenții începători de la facultățile de filologie le confundă adeseori cu aşa-numita „gramatică tradițională", reprezentată în cea mai mare parte de însuşi Priscian.

www.brukenthalmuseum.ro

Istoria gramaticii franceze se împarte, tradiţional, în două mari perioade – prima, între John Palsgrave (1530)[4] şi Vaugelas (1647) şi a doua, după Vaugelas. Acesta din urmă a asigurat limbii franceze corectitudine şi claritate. În epocă, a vorbi limba franceză corect, dar şi elegant, ajunsese chiar să fie numit *parler Vaugelas.* Faptul remarcabil în ceea ce îl priveşte pe Vaugelas, care a fost cu toate acestea un gramatician slab, este că "s-a ocupat exclusiv de uzanţă şi a vrut să rezolve cazuri dificile doar prin puterea raţiunii sale, fără a căuta sprijin nici în limba latină şi nici în limba Evului Mediu".[5] Sub influenţa lui Vaugelas au apărut ulterior remarci asupra limbii franceze şi gramatici.

În secolul al XVIII-lea, didactica limbilor străine a cunoscut un reviriment considerabil; „Învăţarea de alte limbi, vii sau moarte, apare atunci ca fiind esenţială pentru formaţia lui *honnête homme* şi la difuzarea Luminilor."[6]

Din cartea *The Nordic languages: an international handbook of the history of the North Germanic languages*, aflăm că:

„Principala materie a instrucţiei particulare în secolele al XVII-lea si al XVIII-lea era limba franceză, în scopul dobândirii de competenţă în folosirea limbajului oral şi a curteniei[7], stăpânirii rutinei contactului de zi cu zi, pentru modelele bilingve în dialoguri dinainte concepute şi cărţi de bună purtare, cu străinii, de exemplu pe Marele Tur."[8] „Gramaticile", destinate aşadar în primul rând „marilor turişti", în cazul nostru germani, „erau scrise cu mult meşteşug pedagogic, demonstrând importanţa instruirii gramaticale şi pragmatice; de exemplu, paradigme asupra „mişcărilor", mai târziu numite „acte ale vorbirii", erau combinate cu:

a) paradigme ale politeţii: cum sa te adresezi superiorilor, egalilor si inferiorilor, celor mai în vârstă şi celor mai tineri, bărbaţilor şi femeilor, aranjate în feluri variate (vezi *Retorica* lui Aristotel, II, 12–16), ca şi cu:

b) paradigme ale emoţiei pentru folosire în gospodărie, de exemplu cum să se răspundă pe un ton sever unui servitor sau unei servitoare." [9]

În lucrarea *Finding Europe ...,* se afirmă:

"For much of the mid- to late-seventeenth century and throughout the eighteenth century, the Grand Tour was largely conceived, by those who embarked on it, as a peripatetic *cours de civilisation européenne.* While in some instances French, the pre-eminent grand tourists were above all Englishmen, Germans and Scandinavians. [...] if they had the right connections, [they] were characteristically pleased still more by the domestic charms, comforts and conversation they might be invited to enjoy at Voltaire's house at Ferney near Geneva.[10]"

În cartea sa *Tentaţia lui Homo Europaeus*[11]*,* Victor Neumann atrage atenţia asupra rolului major, chiar

[4] Deşi creator al acestei gramatici, John Palsgrave era englez, născut la Londra (către 1480–înainte de 1554). În 1514 este desemnat profesor de limbă franceză pentru prinţesa Mary, sora regelui Henric al VIII-lea, care urma să se căsătorească cu regele Franţei, Ludovic al XII-lea. Însă Mary rămâne văduvă după doar trei luni de căsătorie şi revine în Anglia, aducându-l înapoi şi pe Palsgrave, care o însoţise în Franţa şi care rămâne preceptor în casa prinţesei şi, ulterior, capelan al regelui. Pentru a uşura munca de predare a limbii franceze copiilor prinţesei Mary rezultaţi din cea de-a doua căsătorie, Palsgrave a scris prima gramatică a limbii franceze din istorie, lucrare intitulată *Esclaircissement de la langue françoise,* imprimată la Londra în anul 1530 şi care cuprinde la sfârşit un lung lexicon francez-englez (primul dicţionar francez nu va vedea lumina tiparului decât în anul 1603). Următoarea gramatică completă a limbii franceze a fost publicată în anul următor, 1531, de către Dubois.

[5] *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres,* Paris, 1886–1902, 31 vol., vol. 19, p. 127. (tr. rom.)

[6] *Idem, La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres.*

[7] De exemplu, cum să te adresezi unui duce ş.a.m.d.

[8] „Sintagma „Marele Tur" a fost folosită pentru prima dată de Richard Lassels în a sa *Voyage of Italy (Călătorie în Italia)* din 1670, dar un tur extins al Europei – la început, mai ales în Italia – începuse să fie considerat ca o parte indispensabilă a educaţiei unui gentilom încă din secolul al XVI-lea." „Marele Tur era un tur, efectuat regulat, al multelor privelişti, oraşe şi obiective turistice din Europa, în special cele din Ţările de Jos, Germania, Franţa, Austria, Elveţia şi Italia. Punctul culminant al acestei călătorii era o vizită la Roma şi Neapole" (J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Term and Literary Theory* (London, Penguin Books, 1992), pp. 388–389 (tr.rom.) – vezi şi expresia englezească *see Naples and die* – Să vezi Neapole şi să mori.

[9] *The Nordic languages : an international handbook of the history of the North Germanic languages* / edited by Oskar Bandle ... [et al.] (Berlin ; New York, Mouton de Gruyter, 2005), p. 508. (tr. rom.).

[10] *Finding Europe: discourses on margins, communities, images ca. 13th - ca. 18th centuries* / edited by Anthony Molho, Diogo Ramada Curto, and Niki Koniordos (New York, Berghahn Books, 2007), p. 208. „Mare parte din cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi în tot secolul al XVIII-lea, Marele Tur a fost în mare măsură conceput de către cei care îl întreprindeau, ca un curs peripatetic de civilizaţie europeană. În timp ce în unele cazuri erau francezi, „marii turişti" proeminenţi au fost în special englezi, germani şi scandinavi. [...] dacă aveau legăturile necesare, ei căutau cu plăcere şi farmecele domestice, confortul şi conversaţia pe care ar fi putut fi invitaţi să le savureze în casa lui Voltaire de la Ferney, lângă Geneva." (tr. rom.).

[11] Neumann, Victor, *Tentaţia lui homo-europaeus: geneza spiritului modern în Europa Centrală şi de Sud-Est* (Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991), p. 128.

www.brukenthalmuseum.ro

imperial am spune noi, al limbii franceze în secolul al XVIII-lea european, care a atins, se pare, apogeul în deceniul 1760–1770. Dinastia de Habsburg era de fapt de origine franceză (Hapsbourg) şi se pare că, în particular, membrii familiei au rămas multă vreme fideli limbii franceze. În această ordine de idei, Fernand Braudel scrie:

„Ciudate conciliabule susținute în franțuzeşte în amintirea strămoşilor burgunzi înmormântați la mănăstirea din Dijon şi în care discutând despre ei înşişi ca despre nişte simpli moştenitori puțin febrili în fața notarului, Habsburgii discutau totodată despre Germania şi Europa."[12]

Acest fenomen se explică şi prin prestigiul curții Regelui Soare şi a monarhiei centralizate pe care acesta o fondase în Franța, sprijinindu-se pe oraşe şi burghezie şi izolând oarecum păturile nobiliare, precum şi din cauza noilor idei iluministe care iradiau acum de la Paris. Curtea de la Versailles, imitată pretutindeni în Europa, era un loc public, în care locuia de acum înainte şi aristocrația în mare măsură ruptă de realitățile din provincie, de unde proveneau titlurile de noblețe ale acesteia. Fenomenul se datorează, desigur, şi pierderii terenului de către latină în favoarea limbii franceze, limbă vie, dinamică şi mai uşor de învățat şi datorită faptului că nobili şi burghezi de robă francezi cutreierau întreaga Europă, intelectuali şi, de acum, savanți corespondau cu persoane din Franța şi aşa mai departe.[13]

Dacă luăm ca exemplu Suedia şi nu numai, aristocrația acestei țări călătorea nu în mai apropiata Germanie, după cum ne-am fi aşteptat, ci în Franța, de unde reveneau francofoni şi francofili entuziaşti, având asupră-le cărți şi alte artefacte culturale franceze, îmbibați în noul spirit al iluminismului. Un mare centru în care era mult folosită limba franceză era, fireşte, şi Viena, iar de aici a venit şi interesul baronului Samuel von Brukenthal pentru gramatici ale acestei limbi.

În ceea ce priveşte folosirea limbii franceze, Roger Chartier ne informează[14] că, în anul 1700, 47 % din titlurile de cărțile tipărite în Franța erau în limba latină, în timp ce la 1800 procentul acestora scăzuse la doar 27 %, aşadar mai puțin de o treime şi şi acestea mai mult literatură teologică şi scrieri cu tentă oficială, în mai mică măsură opere ştiințifice.[15] Însă după 1770, când se consideră de regulă că debutează iluminismul târziu, şi preferința pentru limba franceză intră în declin, datorită ascensiunii limbilor naționale, fenomen legat şi de progresele romantismului timpuriu şi de răspândirea ideilor lui Jean-Jacques Rousseau.

În cartea *Europa Luminilor,* Ulrich Im Hof scrie următoarele lucruri:

„Chiar dacă se spunea că Dumnezeu şi regele ar fi putut vorbi toate limbile, franceza a devenit totuşi limba dominantă a curților şi a nobilimii, care îşi rezervau idiomul ereditar pentru slujitori, în măsura în care mai stăpâneau, în genere, limba țării, respectiv dialectele ei. Franceza înlocuia italiana, vorbită încă mult până atunci şi, treptat, latina savantă. Curțile erau toate organizate integral după modelul francez. Oamenii corespondau între ei numai în aceastîă limbă. Ea a devenit şi pentru intelectualii burghezi, şi pentru comercianți, limba străină ce trebuia învățată. Teatrul franțuzesc era bine văzut peste tot – chiar şi în popor. Nici prezența hughenoților emigrați în țările protestante nu era lipsită de importanță pentru limba franceză. Biserica franceză a „coloniilor" era ridicată adeseori la rangul de Biserică a persoanelor distinse. Hughenoții şi-au păstrat idiomul până la începutul secolului al XIX-lea. Expresia orală şi scrisă a cosmopolitismului era de acum înainte franceza şi nu latina."[16]

[12] Braudel, Fernand, *Mediterana şi lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea.* Trad. în limba română de Mircea Gheorghe (Bucureşti, Editura Meridiane, 1986), vol. 5, p. 26. (tr. rom.)
[13] Chaunu, Pierre, *Civilizația Europei în secolul luminilor.* Trad. în limba română de Irina Mavrodin (Bucureşti, Editura Meridiane, 1986).
[14] Chartier, Roger, *Lecturi şi cititori în Franța vechiului regim.* Trad. în limba română de Maria Carpov (Bucureşti, Editura Meridiane, 1997), p. 189.
[15] În celebra sa carte *Galaxia Gutenberg: omul şi era tiparului* Trad. în limba română de L. şi P. Năvodaru (Bucureşti, Editura Politică, 1975), pp. 367–369, Marshall McLuhan explică pierderea de teren a latinei prin însuşi rigorismul antichizant al renascentiştilor, care impuseseră respectarea strictă a formelor latinei clasice literare – în timp ce latina medievală era o limbă vie, mult mai liberă, care nu mai ținea seama de multiplele convenții gramaticale şi lexicale de la Roma în timpul Imperiului. Limba latină devine aşadar, o dată cu Renaşterea, o limbă străină cu reguli complicate, care trebuia învățată, având, mai mult, aspectul unui idiom uscat, mort, osificat, din moment ce nu mai era vorbit de un mileniu. Erodarea poziției limbii latine începe aşadar încă din secolul al XVI-lea, epocă în care şi încep să fie scrise gramaticile limbii franceze.
[16] Im Hof, Ulrich, *Europa Luminilor.* Trad în limba română de Val. Panaitescu (Iaşi, Polirom, 2003), pp. 77–78.

www.brukenthalmuseum.ro

Pentru țările germanice din nordul Europei au elaborat gramatici academicianul francez Gerard Du Vivier şi gramaticianul Pierre Canel.[17] În prefața uneia din edițiile sale, în anul 1693, Canel se plânge că:

« Un certain Jean Robert des Pepliers done un peu trop liberalement son nom à une grammaire françoise, que je fis imprimer à Nuremberg il y a quatre ans, & qu il a fait reimprimer cette année sous son nom.[18] »

Des Pepliers a mai plagiat şi gramatica lui Claude Buffier[19] din 1709, lucrare care s-a bucurat de o largă circulație. Totuşi, mai ales în cea de-a doua jumătate a secolului, cei mai mulți tipografi şi-au dat seama de înşelăciune şi au înscris pe pagina de titlu texte de genul:

„Bisher unter dem Namen des Herrn des Pepliers, vielmals herausgegeben, gegenwärtig aber durchgehends aus des berühmten französischen Jesuiten, Hrn. Buffier u.a.[20]"

Prima ediție din gramatica lui Canel, numită *Königliche teutsche Grammatic,* a apărut la Nürnberg în anul 1689, iar gramatica plagiată de des Pepliers, *La Parfaite Grammaire Royale Francoise,* la Paris, în anul 1693.[21] În ceea ce priveşte acest personaj neonest, des Pepliers, este de remarcat faptul că nu am găsit în bibliografie nici un fel de informații despre el, cu excepția unui foarte scurt articol de enciclopedie din *Universal Lexicon*[22]*,* care nu dă nici un fel de informații biografice. *La Grande Encyclopédie* de la sfârşitul secolului al XIX-lea[23] nu îl menționează nici măcar la articolul GRAMMAIRE, unde este menționat în schimb Pierre de La Touche.[24] Totuşi, des Pepliers, care mai trăia încă în 1719, a publicat în acel an o gramatică mult influențată de cea a lui Buffier, revenind însă – spre deosebire de acesta – la împărțirea în nouă părți de vorbire, după cum şi afirmă explicit la pagina 19[25]. Caracteristică pentru Buffier este şi subaprecierea sintaxei.

Gramaticile imprimate sub numele lui des Pepliers sau cele unde acesta este menționat pe pagina de titlu, remarcabile prin claritate, simplitate şi rigoarea sistematizării, au devenit repede populare în Germania, unde au fost reeditate frecvent de-a lungul secolului al XVIII-lea (ediția din 1729 de la Berlin este cea de-a 31-a). În stadiul actual al cercetării avem cunoştință, în afară de exemplarele pe care le vom menționa la secțiunea dedicată circulației cărților, de edițiile de la Leipzig în 1725, la Pierre Rondeau, la Berlin în 1719, la Papen, 1729, apoi în 1739 şi 1743, la Ambroise Haude. Datorită influenței germane, gramatica lui Canel a fost tipărită şi în Suedia, la Stockholm; în prezent avem cunoştință de o ediție din 1765[26].

În anul 1996, cu prilejul sesiunii de comunicări de la Bautzen, cercetătorul englez Thomas Daiber a publicat un studiu în care tratează despre influența lui des Pepliers, care a ajuns până în Rusia, iar colega sa suedeză Elisabet Hammar, în acelaşi an, s-a ocupat de edițiile suedeze ale lui des Pepliers – după cum vom vedea, la Biblioteca Națională a Suediei apare cel mai frecvent numele lui des Pepliers.

[17] Ferdinand Brunot, Frédéric Deloffre şi Jacqueline Hellegouarc'h, *Le français hors de France au XVIIIe siècle* (Paris, A. Colin, 1934), p. 414, aflăm că Pierre Canel fusese numit în anul 1688 profesor de limba franceză la Academia regală de la Copenhaga.

[18] „Un anume Jean Robert des Pepliers îşi pune cu puțin prea mare libertate numele pe o gramatică franceză pe care am tipărit-o la Nürnberg acum patru ani şi pe care a reeditat-o acest an cu numele lui." (tr. rom.). Menționăm că în Biblioteca Brukenthal au ajuns numai exemplare pe a căror pagină de titlu este trecut (şi) des Pepliers. Gramaticile din Biblioteca Brukenthal sunt, în cea mai mare parte, opera lui Buffier, cu excepția gramaticilor imprimate înainte de 1719 şi ediției din anul 1740 de la Leipzig.

[19] Claude Buffier (1661–1737), filosof, istoric, filolog şi educator francez, născut la Varşovia. A predat literatura la Colegiul iezuit de la Paris. A fost considerat de anticlericalul Voltaire drept „singurul iezuit care a dat un sistem de filosofie rezonabil." (După art. BUFFIER, CLAUDE în *The New Encyclopaedia Britannica*, *MICROPAEDIA* (Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1994), vol. 2, p. 608).

[20] Până acum editată de multe ori sub numele Domnului des Pepliers, însă în prezent sub numele renumitului iezuit, Domnul Buffier. (tr. rom.).

[21] Jean Robert des Pepliers, *Nouvelle et parfaite grammaire royale Françoise et Allemande. Neue und vollständige Königliche Französische Grammatik, mit einem neu-eingerichteten Syntaxi, einem verbesserten Wörterbuche, manierlichen Gesprächen, zierlichen Redensarten, auserlesenen Denksprüchen, merkwürdigen artigen Historien und sinnreichen Einfällen, anmuthigen und nach jetziger Zeit wohlgesetzten Briefen,* Paris, 1693.

[22] *Universal Lexicon* (Halle-Leipzig, 1732–1751).

[23] *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, 31 vol. (Paris, Société Anonyme de la Grande Encyclopédie, 1886–1902).

[24] Datele biografice despre Canel au dispărut şi ele, posibil, în tulburările din timpul Revoluției de la 1789, în cursul incendierii sau împrăştierii unor arhive ş.a.m.d.

[25] *Geschichte der Sprachtheorie* (Tübingen, Narr, s.a.), p. 325.

[26] *Canel,* Grammaire Francoise et Suedoise, eller Fransyska Grammatica, föswenskad och förbättrad.... *(Stockholm., Gottfried Kiesewetter., 1765). 17 x 11 cms, v, 352 p., plus 80 p. cu fabulele lui Esop cu sensul moralizator contemporan.*

www.brukenthalmuseum.ro

În ceea ce priveşte aceste gramatici, considerăm că ele au intrat într-un con de umbră după Revoluția franceză, din cauza trimiterii directe la regalitatea franceză, dar şi din cauza faptului că este sunt cărți (ale căror exemple şi dialoguri sunt populate de electori germani, gentilomi şi asedii) foarte legate de civilizația secolului al XVIII-lea, aristocratică şi cosmopolită. Cartea lui des Pepliers mai este menționată într-o nuvelă de E.T.A. Hoffmann – în rest însă, curând după 1815, aceste gramatici dispar din preocupările europenilor, fiind înlocuite de unele mai noi, mai adaptate gustului şi cerințelor noilor vremuri în rapidă şi dramatică schimbare.

Toate gramaticile limbii franceze aflată în Biblioteca Brukenthal au textul în totalitate bilingv, în două coloane – în coloana din stânga, în limba franceză, de fapt limba străină predată, iar în coloana din dreapta, traducerea în limba germană. La gramatica lui Canel, traducerea în germană este meritul autorului, în timp ce la celelalte gramatici este cel mai probabil meritul unor alte persoane, savanți sau simpli traducători.

Gramatica din 1701 are şase părți. Prima parte se numeşte *Recueil des bons contes et de bons mots, tirés des plus beaux Esprits François de ce tems.* Avem astfel o mare colecție de anecdote având o largă galerie de personaje – printre altele, pe Francisc I al Franței, un „mahomedan care vede un muftiu", Diogene, cardinalul de Richelieu, un negustor bogat din Neapole, regele Pyrrhus al Epirului, bufonul regelui Ludovic al XI-lea al Franței, un chimist, un general atenian, omul de stat englez Thomas Morus, Scipio Africanul, un călugăr, pe Timur Lenk, Macchiavelli, un cocoşat ş.a.m.d. Vedem aşadar că, din punct de vedere cronologic, anecdotele sunt amestecate şi că antichității i se rezervă un spațiu generos. Urmează *Recueil des plus belles lettres sur toutes sortes de sujets tirées des meilleurs auteurs françois,* având ca subtitlu pe pagina a doua *Essais de lettres sur toutes sortes de sujets.* Este vorba, desigur, de diverse tipuri de scrisori, intitulate „scrisori de recomandare", „scrisoare de reproş", „scrisoare de mulțumire adresată regelui", „scrisoare de felicitare la începutul anului" ş.a.m.d. Urmează gramatica propriu-zisă, nu prea lungă – doar 120 de pagini – apoi un *Recueil des regles nouvelles, et fort propres à faciliter l'exercice de la langue françoise.* Urmează nişte liste tematice de cuvinte, grupate într-un capitol intitulat *Nouveau et curieux recueil des mots françois et allemands.* Se începe cu subsecțiunea *Des choses Théologiques. Du Ciel & des Elemens,* unde, fireşte, primul cuvânt predat este Dieu/Gott. Aici sunt incluse şi fenomenele atmosferice şi meteorologice, cum ar fi curcubeul (*un Arc en Ciel/ein Regenbogen*), curios pentru noi pentru a fi inclus la aspecte teologice. Urmează multdiscutatele dialoguri, în lumea lingviştilor diacronici, „ale lui des Pepliers", intitulate aici *Dialogues familiers, recueil de quelques proverbes et sentences françoises, avec des phrases sur les parties du corps humain.* Mai interesant este dialogul al nouălea – în total sunt 16 –, cel care tratează despre ultimele noutăți:

« Que dit_on de nouveau ?
Savez_vous quelque chose de nouveau ?
Je n' ai rien attendu.
De quoi parle_t-on à cette heure ?
On ne parle presque de rien.
Avez-vous oüi dire, que nous aurons la guerre ?
Je n'en ai pas entendu parler.
On parle pourtant d'un siége. [...]
On dit, que S. A. E. envoyera sept ou huit mille hommes en Hongrie.

Le Turc passera donc mal son temps.
Comme vous pouvez croire: car les troupes de Brandebourg ont toûjours fait merveilles.
Que dit-on en cour ?
On parle d'un voyage.
Quand croit-on, que l'Electeur partira ?
On ne sait pas: on ne le dit pas.
Où dit-on, qu' il ira ?

Les uns dissent à Cleves, les autres en Hollande.
Et la Gazette que dit-elle ?

Je ne l'ai pas leuë. [...] »

Gramatica din 1709, cu cota v I 10360, este, având în vedere cele scrise mai sus, un exemplar dintr-o ediție a lucrării lui Pierre Canel şi nu prima ediție a cărții lui Buffier, după cum ar fi fost posibil.

Gramatica lui Buffier începe cu *Rechtschreibung,* continuă cu *conjugatio* şi apoi cu *syntaxis.* Urmează, ca şi la Canel, un *Nouveau et curieux recueil des mots*

www.brukenthalmuseum.ro

françois et allemands, care începe, în mod similar, cu *Des choses qui regardent la Religion, le Ciel & les Elemens,* unde, de asemenea, primul cuvânt predat este Dieu/Gott. După dialoguri, probabil preluate după cele ale lui Canel[27], se trece la un capitol unde se urmăreşte învăţarea titlurilor franceze (*Conseilleur de l'Accise, Avocat du roi, Tresorier de la Chambre des Domaines, Intendant des Bâtiments*) şi apoi unul cu formule de adresare ale scrisorilor.

Trei exemplare[28] ale gramaticii publicate sub numele lui des Pepliers, aflate în Biblioteca Brukenthal, au pe pagina din stânga, în oglindă cu pagina de titlu, câte o gravură (fig. 2), încadrată de chenar, care ocupă aproape întreaga pagină, reprezentându-l în prim-plan pe rege, în ţinută ceremonioasă, de curte. Regele poartă coroana şi hlamidă ; el primeşte o carte din mâna unui personaj, probabil Canel, reprezentat mai mare şi mai înalt cu cel puţin un cap decât regele. În partea stângă este reprezentată zeiţa Atena, ţinând lancea. În planul al treilea se află un portic construit în ordin corintic, conceput simetric, care umple întreg spaţiul de la stânga la dreapta; în stânga şi în dreapta, două un personaje feminine de mici dimensiuni. Acestea din urmă ţin în mâini, cea din stânga, ramuri de măslin, iar cea din dreapta (care este ceva mai scundă decât cea din stânga) se sprijină cu mâna stângă pe o colonetă, iar cu mâna dreaptă ţine un sceptru. Aceste două figuri sunt aşezată fiecare pe câte un postament de coloană. Pe postamentul din stânga este scris cuvântul DILIGENTIA (cu majuscule), iar pe cel din dreapta, cuvântul CONSTANTIA (de asemenea cu majuscule). În partea din mijloc a acestui detaliu arhitectural se află o deschizătură cu arc în plin cintru, în spatele căreia este redată în trompe l'oeil o grădină rococo cu o fântână din care curge apă, tot în mijloc. Deasupra arcului se află un frontispiciu care domină, de altfel, întreaga compoziţie şi pe care este înscris numele autorului, în felul următor:

GRAMMAIRE // ROYALE // par // Mr.I.R.DES PEPLIERS.

Deasupra frontispiciului, care are în partea de sus frunze cu o volută la mijloc, stă un vultur negru, neîncoronat, cu aripile desfăcute, care priveşte spre dreapta.

Exemplarul din ediţia de la Berlin din 1729[29] (fig. 5) prezintă puţine modificări: în partea din stânga sus apare un soare cu faţă de om, puţin stângaci redat – ochiul stâng se află ceva mai sus decât cel din dreapta. Frontispiciul cu numele autorului dispare şi este înlocuit cu un medalion cvasioval, pe care este gravat:

De // Pepliers, // GRAMMAIRE // ROYALE // FRANCOISE // *et* // ALLEMANDE

Între cele două personaje feminine este desfăşurată o panglică fluturândă, care acoperă puţin şi medalionul (în partea de sus), purtând inscripţionată deviza (scrisă cu majuscule) SUB UMBRA ALARVM TVARVM[30]. Pe panglică este reprezentat vulturul negru, care aici însă este încoronat cu o coroană regală şi este reprezentat din profil, privind în stânga sus, spre soare. În gheara stângă el ţine, aproape de baza vârfului ascuţit, o lance care iese practic din medalion. Razele soarelui, care radiază dinspre figura umanizată spre margini, ocupă partea stângă a porţiunii de sus rămasă liberă, mai precis la stânga vulturului. În partea cea mai de sus, de mai puţin de un centimetru lăţime, dintre aripa stângă a vulturului şi marginea compoziţiei, razele de soare lasă locul unei porţiuni acoperită de puncte, care ocupă tot spaţiul liber rămas în dreapta tabloului.

Exemplarul din ediţia de la Leipzig din 1740[31] (fig. 7) prezintă, în locul frontispiciului cu numele autorului, un portret, probabil al principelui elector al Saxoniei, în medalion oval, aproape circular, care domină întreaga compoziţie) oval, aproape circular. Jos, în prim-plan, în partea stângă, principele este însoţit de doi prinţi; braţul drept al prinţului din stânga iese puţin din tablou. Cei doi prinţi se sprijină pe câte un baston. Zeiţa Atena apare aici în planul

[27] Nu ştim dacă dialogurile au fost preluate de însuşi Buffier, care nu a făcut efortul de mai concepe altele, sau dacă nu au fost inserate fără cunoştinţa iezuitului, sau cu acordul său tacit etc. Oricum, dialogurile ocupă puţin loc, numai 80 de pagini din cele peste 500 ale cărţii.
[28] Am luat ca prim exemplu ediţia de la Leipzig şi Frankfurt pe Main, din 1709, cota V I 10360, număr de inventar 80532. Aceasta este ediţia cea mai veche care există în Biblioteca Brukenthal a cărţii.
[29] Cu cota V I 12690 şi numărul de inventar 81862.
[30] Deviză extrasă din Biblie, psalmul 16, versul 8 : „a resistentibus dexterae tuae custodi me ut pupillam oculi sub umbra alarum tuarum proteges me." „păstrează-mă ca lumina ochilor tăi, ascunde-mă sub umbra aripilor tale." (tr. rom.).
[31] Cu cota V I 9293 şi numărul de inventar 81523.

www.brukenthalmuseum.ro

secund, este reprezentată spre dreapta, dar priveşte spre stânga, ținând deci capul întors şi puțin aplecat, în timp ce personajul feminin din dreapta sus este înlocuit cu un personaj masculin. Cele două coloane imediat adosate deschiderii în plin cintru, care este stângaci reprezentat, sunt torsadate, nu drepte, cum erau înainte. Gravura, pe aramă, este executată de Johann-Benjamin Brühl, gravor pe aramă şi lemn, din Leipzig (1691–1763), iar gravura este mai stângace, mai puțin reuşită şi sigură decât cea din gramatica editată în 1709. Hârtia, subțire şi de slabă calitate, are o nuanță roşie şi tranşa este stropită cu roşu. Cartea are 573 pagini, iar pe pagina 552 este presată o floare de mici dimensiuni.

Exemplarul din ediția de la Leipzig din 1761[32] (fig. 10) are la început o pagină prezentând o compoziție alegorică gravată, dominată de un bust, probabil tot al unui principe al Saxoniei, reprezentat din profil privind spre dreapta. Acest bust se află în partea cea mai de sus a paginii şi are, într-un oval, în partea de jos, tot un vultur, cu aripile ridicate în sus şi cu capul în jos privind spre colțul din dreapta. Vulturul este aşezat culcat cu capul pe deviza SUB UMBRA ALARUM TUARUM. În partea superioară, bustul este încadrat de ornamente vegetale, deasupra cărora se află o coroană regală. În partea cea mai de sus a compoziției se află două draperii cu falduri, dispuse simetric. Întreaga compoziție are forma unei săli de mici dimensiuni, dar înaltă, la care se accede urcând o treaptă, umbrită, pe care scrie DES PEPLIERS // GRAMMAIRE ROYALE // FRANCOISE ET ALLEMANDE. În prim-plan, în stânga, se află două personaje, o femeie şi la dreapta ei un băiat (probabil principesa Saxoniei cu unul dintre prinți), îmbrăcați în costume romane antice. Principesa îl povățuieşte pe prinț, care priveşte spre ea. În planul secund, în stânga, se află o masă acoperită cu o față de masă, având pe colțul mesei aşezat un amoraş. Pe un teanc de cărți, puțin mai la dreapta, este aşezat un al doilea amoraş, care ține în mână o foaie de hârtie şi-i arată primului un pasaj de pe această foaie. Un al treilea amoraş este aşezat în planul al treilea, pe un alt teanc de cărți şi, sprijinit de masă, ține deschisă o carte, unde arată cu mâna stângă deviza SI VOLEI VSVS. În planul al patrulea se află zeița Atena, în picioare, reprezentată pe o colonetă. Zeița priveşte spre dreapta jos, ca şi vulturul şi ține în mâna stângă o lance iar cu cea dreaptă sprijină un scut oval de postamentul colonetei. Atena ajunge cu panaşul coifului exact sub draperia din stânga. În ultimul plan se află, aproape dispuse simetric, două corpuri de bibliotecă, pline cu cărți, cel din dreapta fiind mai mare, cel din stânga având însă o margine care seamănă cu o fascie. Efigia regală pe care am menționat-o înainte se află central între cele două corpuri de bibliotecă (în fața corpului din stânga se află Atena şi amoraşii, iar în fața celuilalt, regina cu prințul). Sub efigia regală şi, respectiv, între amoraşi şi prinț se află un ancadrament cu motive vegetale mărginind în interior un fel de ramă, precum şi în partea de jos. În interiorul ancadramentului se află o compoziție reprezentând un stup de albine, rotunjit în partea de sus, cu urdinişul în partea de jos în mijloc, cu un roi de şase albine zburând în aer şi cu două plante cu câte două flori de mici dimensiuni dispuse simetric, una în stânga şi cealaltă în dreapta. Gravura este semnată numai cu inițiale, G.L.CR.F.[33] şi este, sub raportul execuției, superioară celor de dinainte.

Ultima ediție în ordin cronologic cu compoziție alegorică gravată imită imaginea pe care am descris-o mai înainte. Aceasta este ediția de la Berlin din anul 1773 (fig. 13).[34] Totuşi, spre deosebire de anterioarele, în partea din dreapta a încăperii este suprimată şi este înlocuită cu o *vista* în plein-air, lată de numai doi centimetri dinspre dreapta. Aici este plasată zeița Atena, în picioare pe o bază prismatică de coloană. Atena ține atât lancea, cât şi scutul cu mâna dreaptă şi priveşte uşor spre stânga. Treapta cu inscripție, care este aceeaşi, este păstrată. Compoziția este dominată de un medalion oval, aproape rotund, în care apare efigia regelui Prusiei, din semiprofil, privind, ca şi Atena, uşor spre stânga. Regele este în ținută de zi cu zi şi are pe cap un tricorn. Este păstrat, aproape fidel, vulturul (care însă priveşte spre stânga) şi deviza Sub UMBRA ALARUM TUA [RUM]. Totuşi, este suprimată coroana de pe medalion. Din compoziția de sub medalion este păstrat numai stupul, restul fiind acoperit cu negru. Mai este reprezentată doar draperia din stânga, cea din dreapta fiind suprimată, ocupă mai mult loc, fiind reprezentată până jos şi adăugându-i-se franjuri. Regina şi prințul sunt plasați în stânga,

[32] Cu cota V I 13676 şi numărul de inventar 39288.
[33] Acest gravor nu figurează în dicționarul lui E. Bénézit şi nu l-am putut identifica.
[34] Cu cota V I 11684 şi numărul de inventar 32910.

www.brukenthalmuseum.ro

iar masa cu amoraşii, în dreapta. Regina, aici la dreapta prinţului, îl ţine pe acesta de mână şi îi arată cu mâna stângă acestuia medalionul, aproape atingând deviza cu degetul arătător. În partea dreaptă a compoziţiei, doi amoraşi se află în prim-plan şi ţin în mână o carte de mari dimensiuni. Această compoziţie nu este semnată şi este lucrată în acvaforte, cu tuşe foarte subţiri, fiind mult mai ştearsă decât toate celelalte, însă este în schimb mai stângace lucrată decât cea descrisă anterioară, din anul 1761.

Exemplarele pe care apare ca autor (şi) des Pepliers au tranşa stropită cu roşu, iar hârtia are la toate, de asemenea, o nuanţă roz-roşiatică. Exemplarul din ediţia din 1741 face excepţie, tranşa este albă, iar hârtia de asemenea.

Viaţa gramaticianului francez Pierre Restaut (1696–1764) este mai bine cunoscută decât cea a lui Canel.[35] Biblioteca Brukenthal deţine un exemplar din ediţia de la Paris din 1762[36] (fig. 16). Această gramatică este concepută în întregime sub forma unui dialog, între D (demande) şi R (réponse):

« DEMANDE. *Qu'entendez-vous par le mot de* Grammaire ?

Réponse. J'entends l'art de parler & d'écrire correctement.

D. *Qu'est-ce que parler ?*

R. C'est exprimer ses pensées par le moyen de la voix.

D. *Qu'est-ce que les pensées ?*

R. C'est ce qui se passe dans notre esprit, ou ce sont les actions & opérations de notre esprit.

D. *Combien y a-t-il de sortes de pensées ?*

R. Il y en a principalement de deux sortes ; savoir, les idées & les jugements.

D. *Qu'est-ce que les idées ?*

R. C'est ce qui se passe dans notre esprit, lorsqu'il se représente simplement les objets ou les choses, sans en former aucun jugement: comme lorsque nous nous représentons la terre, le soleil, un arbre, un rond, un quarré, &c.

D. *Qu'est-ce que les jugements ?*

R. Ce sont les actions de notre esprit, lorsqu'il assemble plusieurs idées, pour assurer que l'une convient à l'autre, ou qu'une ne convient pas à l'autre. »

Exemplarul aflat în posesia Bibliotecii Brukenthal are tranşa roşie, dar hârtia este albă şi de bună calitate.

În lumea gramaticienilor din secolele al XVII-lea – al XVIII-lea îşi face loc şi o femeie, madame de La Roche, foarte puţin cunoscută la noi în ţară, cu a sa *Nouvelle methode pour traiter la grammaire francoise,* sub tipar încă din jurul anului 1718, dacă nu chiar şi mai devreme. Mai cunoaştem o ediţie din 1740 – după cum ni se spune, a optsprezecea – şi una de la Viena, din 1791, tipărită de Trattner. Ea este probabil aceeaşi persoană cu doamna de La Roche menţionată în *Universal Lexicon:*

„Ein gelehrtes Frauenzimmer, soll ein Buch geschrieben haben, welches unter dem Titul: Abregé Chronologique de l'Histoire d'Espagne, tiré de Mariana, zu Amsterdam 1694 heraus gekommen."[37]

Fiind adresată femeilor, această gramatică este, sub aspect tematic, cea mai interesantă dintre cele cinci astfel de lucrări aflate în Biblioteca Brukenthal şi una dintre cele mai interesante cărţi vechi din întreaga colecţie de carte veche a bibliotecii. Încă din introducerea cărţii putem sesiza particularizarea, aspectele psihologice, doamna de La Roche scriind următoarele rânduri laudative la adresa femeilor contemporane în general, un text caracteristic pentru atmosfera galantă a curţilor şi saloanelor secolului al XVIII-lea:

[35] După ce a urmat cursurile colegiului iezuit Louis-le Grand, Restaut a devenit avocat la Parlament şi a publicat câteva opere de jurisprudenţă. În anul 1721 a tradus din limba latină lucrarea *La Monarchie des Solipses,* pamflet alegoric îndreptat împotriva iezuiţilor. Însă opera sa cea mai importantă este gramatica apărută în anul 1730, intitulată *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, avec des observations sur l'orthographe, les accents, la ponctuation et la prononciation, et un abrégé des regles de la vwrsification française.* Această lucrare a rămas mult timp clasică, constituind un progres serios faţă de gramaticile folosite până atunci, ale lui Régnier-Desmarais şi P. Buffier. Restaut căuta să stabilească principii solide şi să netezească, prin studierea raţională a limbii franceze, calea pentru studierea limbilor latină şi greacă şi chiar a celor vii. Gramatica sa era concepută în maniera catehismelor, adică prin intermediul întrebărilor şi al răspunsurilor. Gramatica lui Restaut a fost înlocuită de cea a lui Wailly, publicată în anul 1754. Restaut a mai revăzut şi adnotat lucrarea numită în general *Dictionnaire de Poitiers* şi care este un tratat curios de ortografie compus de şeful lucrărilor unei tipografii. (*La Grande Encyclopédie ...,* vol. 28, p. 486, art. RESTAUT, tr. rom.)

[36] Cu cota V I 13494 şi numărul de inventar 48633.

[37] „O femeie savantă, trebuie să fi scris o carte, *Cronologie prescurtată a istoriei Spaniei,* adaptat după Mariana şi care a apărut la Amsterdam în 1694". (*Universal Lexicon,* vol. 32, p. 107, art. ROCHE, tr. rom.).

www.brukenthalmuseum.ro

« Comme elle [la langue française] a beaucoup de douceur & d'agrément accompagné d'une noble fierté, elle ne sauroit paraître avec plus d'éclat, que dans vos belle bouches, vous pouvez par son moyen donner quell tour il vous plaira, aux choses que vous proférez, & vos ingénieuses pensées ne sauroient être mieux placées dans leur jour, que lorsque vous vous servez de cette belle Langue, qui a su trouver le secret d'enchanter les plus belles ames. [...] aussitôt que vous en êtes une fois en possession, on peut avec justice vous considerer comme de vrais modeles de perfection. »[38]

După gramatica propriu-zisă, care nu ocupă nici aici prea mult spațiu – numai 230 pagini – se trece la o secțiune intitulată *La Pierre de touche, ou le secret de délier la langue,* care cuprinde un lexicon de cuvinte aranjat după criterii tematice. Acest lexicon începe nu cu aspecte teologice, ci cu numeralul, urmat de „cuvinte folositoare": masă, față de masă, bere, vin, solniță, pâine ş.a.m.d. După acest capitol scurt, de doar 16 pagini, urmează un altul, denumit *Façons de Parler Familieres, courtes & nécessaires pour délier la langue,* care corespunde unui ghid modern de conversație. La pagina 175, de La Roche scrie:

« Il faut seulement avoir un peu de hardiesse,
Et quand on sait trois mots, il en faut dire quatre,
Le proverbe dit: Qui ne parle jamais mal, ne parlera jamais bien ; [...] »

Urmează un capitol cu anecdote, având ca personaje, printre alții, un gentilom german, granzii Spaniei, regele Henric al IV-lea, un medic, o tânără săteancă, o doamnă tânără şi bine făcută etc. Vine apoi un capitol cu formule de adresare ale scrisorilor, iar ulterior unul cu diverse istorii şi întâmplări, în formă versificată de data aceasta, având ca personaje, printre alții, pe un bufon, prietenii lui Socrate, regele Pyrrhus al Epirului, un gascon, un sultan otoman ş.a., şi aici aşadar cu multe referiri la antichitate. Ultimul capitol foarte scurt – doar 31 pagini – cuprinde un *Nouveau Recueil de Lettres et de Billets galants, avec leurs Réponses sur toutes sortes de sujets.*

Biblioteca Brukenthal deține şi un exemplar al gramaticii lui Pierre de La Touche[39], *L'art de bien parler françois, qui comprend tout ce qui regarde la grammaire et les manieres (facons) de parler douteuses,* publicată în două volume la Amsterdam, în anul 1737. În stadiul actual al cercetării cunoaştem edițiile de la Geneva şi Amsterdam din 1696, de la Amsterdam, Wetsteins & Smith, 1730, în 2 volume, de la Amsterdam şi Leipzig, Arkstée şi Merkus, 1760, în 2 volume. În cartea *The Berlin Refuge, 1680–1780*[40]*,* Annett Volmer scrie că Pierre De La Touche şi Pierre Restaut au constituit sursa pentru cele mai bune gramatici din secolul al XVIII-lea. Această gramatică a limbii franceze este menționată şi în lucrarea *Distributions spatiales et temporelles ...,* apărută în 1988[41]. Din cartea *Grammaire et enseignement du français, 1500–1700*[42] aflăm că Pierre de La Touche, alături de un alt gramatician contemporan, Laurent Chiflet de la Antwerpen, au fost preocupați de *bon usage,* spre deosebire de alți colegi de breaslă, care s-au mulțumit să prescrie reguli gramaticale. Am mai găsit de asemenea cartea lui De La Touche menționată în nişte indici ale unor lucrări de profil din epocă.

În ceea ce priveşte această carte, destul de puțin cunoscută în prezent, filologul german Jürgen Klausenburger[43] scrie:

"With invariables, liaison is optional in *mais, pas* according to Duez 1639, as is in *apres, assez, chez,*

[38] „Cum ea [limba franceză] posedă multă dulceață şi ... , însoțite de o mândrie nobilă, nu şi-ar putea face prezența cu mai multă strălucire decât în frumoasele dumneavoastră guri, putând prin intermediul ei să dați orice întorsătură vă va plăcea lucrurilor pe care le preferați, iar gândurile dumneavoastră ingenioase nu vor putea fi mai bine aşezate în cadrul lor firesc decât atunci când vă serviți de această frumoasă Limbă, care a ştiut să găsească secretul de a încânta cele mai frumoase suflete." (tr. rom.).
[39] Dintr-o notiță biografică elaborată de Biblioteca Națională a Franței, folosită şi de Biblioteca Municipală din Lyon, aflăm că de La Touche era un protestant francez, refugiat în Anglia după revocarea edictului de la Nantes şi că a fost protejatul ducelui de Gloucester. Data naşterii lui de La Touche nu se cunoaşte, ştiindu-se în schimb anul morții acestuia, 1730.
[40] *The Berlin Refuge, 1680–1780: Learning and Science in European Context/* ed. By Sandra Pott, Martin Mulsow, Lutz Danneberg (Berlin, Brill, 2003), p. 192. Această carte se ocupă de hughenoții refugiați din Franța datorită persecuțiilor.
[41] *Distributions spatiales et temporelles, constellations des manuscrits: études de variation linguistique offertes à Anthonij Dees à l'occasion de son 60me anniversaire* / textes présentés par Pieter van Reenen et Karin van Reenen-Stein (Amsterdam, John Benjamins, 1988), p. 160.
[42] *Grammaire et enseignement du français, 1500-1700* / éd. par Jan De Clercq, Nico Lioce, Pierre Swiggers (Leuven ; Paris ; Sterling, Va. : Peeters, 2000), p. 28.
[43] Jürgen Klausenburger, *French Liaison and Linguistic Theory* (Stuttgart, Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, 1984), p. 80.

www.brukenthalmuseum.ro

sans, depuis, moins, plus (Hindret), but the liaison pronunciation is prescribed by de La Touche 1696 (Thurot, vol. 2, 26)."[44]

Exemplarul din ediția de la Amsterdam din 1737[45] (fig. 19) are la început o pagină prezentând o compoziție alegorică gravată, reprezentându-l pe zeii Hermes–Mercur şi Apollo, care ține în mână o liră. Între cei doi zei este plasată o muză a gramaticii, în spatele căreia se află alte două muze. În partea din stânga sunt reprezentați trei amoraşi. Muza gramaticii are un cordon pe care scrie EIOV. În prim-plan sunt nişte volume pe care scrie *Remarques de Vaugelas*, *P. Bouhours* şi *Dictionnaire de l'Académie Française,* aşadar lucrări de profil din care s-a inspirat şi autorul.

Volumul al doilea al acestei prestigioase lucrări se ocupă de stilistică:

Tome second, où on traite du choix des mots, & des expressions, suivant la décision des meilleurs Auteurs.

Este vorba de fapt de un dicționar de *confusable words,* cuvinte care pot fi confundate sau cu sens similar şi de *false friends,* cuvinte cu formă foarte asemănătoare, greu de disociat, o lucrare care urmăreşte să răspundă la întrebarea „dar care este diferența dintre ... şi ... ?". De La Touche începe cu *A aujourd'hui, aujourd'hui,* după care urmează *a l'aveugle, aveuglement,* ulterior un articol de dicționar mai lung, care tratează diferențele stilistice dintre *A coups d'épée, à coups de bâton, à coups de flèche, à coups de pique, à coups de halebarde, à coups de canon, & c. à coups de mousquets, à coups de pistolets,* ş.a.m.d.

Trei exemplare din gramaticile publicate sub numele lui des Pepliers au însemnări manuscrise, toate scrise cu cerneală brună.

Astfel, gramatica având cota v I 9293 are pe forzaț următoarele însemnări:

angefangen ξ 2sten Janug.742.

qu'il faisoit
ou sont ils
ou sont ils
ou sont ils

iar pe spate scrie *and oder*
etc.

Gramatica având cota v I 10360 are pe forzaț următoarele însemnări:

1774 genüare vs (?) *30/36*
Matin Le Bureau
Scherach / N. le Sauveur.

la grace.

N. le Sauveur.

Deine

Gramatica având cota v I 11683 are pe forzaț următoarele însemnări:

Si je parl franois tout le monde se moque se moque de moi.
Diner
Mangez vous ?
Je ne mangerez pas,
Comment dites vous ? je ne dis rien
Quand 'on nousávons ent/eut.
(spațiu)
Mons
Ma mie
Mons

Iar pe spate scrie:

le parlement de Mr. Krander.
la veritable politique des personnes de qualité.
Si je parle ...

[44] „La invariabile, *liaison*-ul este opțional pentru *mais, pas* după Duez 1639, după cum este şi în cazul lui *apres, assez, chez, sans, depuis, moins, plus* (Hindret), dar pronunțarea *liaison*-ului este prescrisă de De La Touche 1696." (tr. rom.).
[45] Cu cota V I 9184 şi numerele de inventar 80229 şi 80501.

www.brukenthalmuseum.ro

Mai sunt desenate cruci cu brațele egale, precum şi însemnări manuscrise ilizibile.

Exemplarul cu cota v I 14504 are, pe pagina în oglinda celei de titlu, *Sonnelle Parfaite Gramaire Royale.*

În catalogul *Bibliotheca Marsdeniana Philologica Et Orientalis*[46] se găseşte menționat un exemplar al gramaticii lui Canel de la Leipzig din 1780. Gramatica lui des Pepliers este menționată de asemenea în chiar primul an de apariție, cel din 1864, al periodicului francez *L'intermédiaire des chercheurs et curieux,* unde se precizează următoarele[47]:

« J'ai un frontispiece de livre, consistant en une vignette assez compliquée, et ne contenant pas le *titre* de l'ouvrage. Le sujet de la vignette est l'intérieur d'un cabinet de travail. On voit une armoire de livres, des amours jouant avec des in-folio, une ruche [...] »[48]

În ceea ce priveşte circulația cărților, am efectuat cercetări în cataloagele publice ale bibliotecilor municipale din Franța şi în cele ale bibliotecilor naționale din Europa şi din întreaga lume. În cazul exemplarelor apărute la Paris nu vom face nici o specificație.

În catalogul Bibliotecii Brukenthal din anul 1800 sunt înregistrate două exemplare de cărți şi anume gramatica lui Canel din anul 1701 – în catalog trecută sub numele lui des Pepliers, „*Peplier*" – precum şi gramatica lui de La Touche din 1737, cu ambele volume. Remarcăm din nou grija baronului Brukenthal în a-şi alege cele mai bune cărți aflate la dispoziție, ca şi preferința probabilă pentru de La Touche, autor protestant. Într-un catalog mai târziu, fără dată, al bibliotecii mai sunt trecute încă două exemplare ale gramaticii apărute sub numele lui des Pepliers, trecut tot sub forma „*Peplier*" – cele din 1729 şi 1740.

Am constatat de asemenea că Biblioteca Națională a Franței nu deține nici o carte scrisă de Canel, dar posedă în schimb un exemplar din ediția din 1719 lui des Pepliers. Putem aşadar constata că francezii au fost foarte grijulii în ceea ce priveşte paternitatea cărților. Biblioteca Națională a Franței mai posedă cinci ediții de Claude Buffier, intitulată *Grammaire françoise sur un plan nouveau* – una din 1709, una din 1714, două din 1723 şi una din 1729, 14 ediții de Restaut, din anii: 1730 (în trei exemplare), 1732, 1736, 1741, 1745, 1750 (în două exemplare), 1758, 1767 (în două exemplare), 1771, 1774 (în trei exemplare), 1805, 1812 (apărută la Liège), 1815 şi 1817 (apărută la Lyon). Biblioteca Națională a Franței se mai află în posesia a trei ediții ale lui de La Touche, două exemplare din anul 1710, unul din 1730 şi unul din 1747.

Biblioteca Municipală din Angers deține o ediție a lui Buffier, din 1732 şi două ediții ale lui Restaut, una din 1730 – chiar prima ediție – şi o alta din 1773. La Blois se găseşte o ediție a lui Buffier din 1741 şi două ale lui Restaut, din 1781, apărută la Marsilia şi 1786, apărută la Rouen. La Caen se află o ediție a lui Restaut din anul 1756. La Dole găsim o ediție sub numele lui des Pepliers, din 1753, apărută la Leipzig, iar la Grenoble, una franco-suedeză din 1768–69, apărută în oraşul Västerås din Suedia. La Biblioteca Municipală din Le Mans se găsesc patru ediții ale lui Buffier, una din 1709 – prima ediție – şi alte trei, una din 1723 şi două din 1728, precum şi două de Restaut, din 1758 şi 1765. Tot la Le Mans se găseşte şi o gramatică de doamna de La Roche – singura pe care am găsit-o la o bibliotecă publică în afară de Biblioteca Brukenthal –, tipărită în anul 1741 la Cöllen: Johan Henrich Schlebusch şi corectată şi îmbunătățită de Nicolas de Flans. Biblioteca Municipală din Lyon se află în posesia unei ediții publicate sub numele lui des Pepliers, din 1765, apărută la Berlin. La Lyon se mai găsesc şase ediții ale lui Buffier, din anii 1723, 1728, 1731, 1748, 1754 şi 1792 şi două ale lui Restaut, din anii 1741 şi 1767. La Mâcon se găsesc trei ediții ale lui Restaut, una din 1736, una din 1755 şi o alta din 1793. La Nancy se află două ediții publicate sub numele lui des Pepliers, din anii 1729 şi 1738, două de Buffier, din 1709 – prima ediție – şi 1723 şi una de Restaut, din 1745. La Nantes se găseşte o ediție sub numele lui des Pepliers din 1756, prima ediție a lui Buffier şi

[46] William Marsden. *Bibliotheca Marsdeniana philologica et orientalis : a catalogue of books and manuscripts collected with a view to the general comparison of languages, and to the study of Oriental literature.* London: printed by J. L. Cox , 1827. [Marsden Collection B4/10 (3)].
[47] *L'intermédiaire des chercheurs et curieux. Correspondance littéraire, historique et artistique, questions et réponses, letters et documents inédits, trouvailles et curiosités, nouvelles des letters et des arts,* Benj. Duprat, Libraire de l'Institut, 1/1864, p. 262.
[48] „Am un frontispiciu de carte, care constă într-o vinietă destul de complicată şi care nu conține *titlul* lucrării. Subiectul vinietei este interiorul unui cabinet de lucru. Putem vedea un dulap cu cărți, amoraşi jucându-se cu tomuri in-folio, un stup [...]" (tr. rom.).

www.brukenthalmuseum.ro

trei ediții ale lui Restaut – din 1745, 1756 şi 1773. La Nisa am găsit două ediții ale lui Restaut, din 1755 şi 1762. La Nîmes se află o ediție a lui Restaut din anul 1763. La Niort se găseşte o ediție publicată sub numele lui des Pepliers din anul 1732, două ediții ale lui Buffier, din 1724 şi 1754 şi trei ale lui Restaut – din 1732, 1758 şi 1774. La Perpignan se află două ediții ale lui Restaut, una din 1758 şi o alta din 1790, apărută la Marsilia. La Roubaix se găseşte o ediție a lui Restaut, din anul 1786, apărută la Rouen. La Rouen se află o ediție franco-germană publicată sub numele lui des Pepliers din anul 1760 şi o alta, franco-suedeză, fără anul de apariție – trecându-se doar primele două cifre, 17.. –, patru gramatici de Buffier – din 1714, două din 1732 şi una din 1741 – şi patru ediții ale lui Restaut, din 1737, 1758, 1774 şi 1780. La Biblioteca Municipală din Saint-Étienne se găseşte o ediție a lui Restaut din anul 1803, apărută la Lyon. Biblioteca Municipală din Toulouse posedă o gramatică publicată sub numele lui des Pepliers din anul 1749, iar la Troyes se află o ediție a lui Buffier din 1714.

The British Library se află în posesia a opt ediții apărute sub numele lui des Pepliers, una franco-rusă, din 1788, imprimată la Moscova[49] şi una franco-germană, din anul 1738, apărută la Berlin. Restul de şase ediții sunt toate franco-suedeze, din anii [1742] (?) (apărută la Stockholm şi Uppsala), două din anul 1750 (apărute tot la Stockholm şi Uppsala), din 1769, 1790 şi 1796 (toate apărute la Västerås), două ediții ale lui Buffier, cea din 1734 tradusă în limba engleză şi apărută la Edinburgh şi una din 1741. Tot la Londra se găseşte un număr mare de ediții ale lui Restaut, 11 la număr, din anii: 1730 – prima ediție –, 1736, 1741, apărută la Lausanne, 1750, 1762, 1766, 1774, 1780, 1803; două ediții, cele din 1793 şi 1801, sunt traduse în engleză de J. P. Le Camus. The British Library mai deține şi patru ediții din gramatica lui de La Touche, din anii 1696 – prima ediție –, 1720, 1730 şi 1737, toate apărute la Amsterdam – ultimul, exemplar din ediția aflată şi în posesia Bibliotecii Brukenthal. Biblioteca Universității din Glasgow deține o ediție a lui Buffier din 1729, iar Biblioteca Universității din Edinburgh, aceeaşi lucrare, dar din 1723, pe lângă două ediții de Restaut, din anii 1756 şi 1780.

Catalogul Colectiv al Bibliotecilor de la Universitatea Oxford cuprinde şase ediții de Buffier, din anii 1709, 1714, 1723, 1734, 1741 şi 1749 şi patru ediții de Restaut, din 1741, 1750, 1763 şi 1806, apărută la Lyon. Catalogul Colectiv al Bibliotecilor de la Universitatea Cambridge cuprinde două ediții ale lui Buffier, din 1709 şi 1744 (apărută la Berlin) şi trei ediții ale lui Restaut, două din 1756 (dintre care una apărută la Bruxelles) şi una din 1771.

Biblioteca Națională a Austriei deține o ediție a lui Canel din anul 1700, tipărită la Viena şi una de Buffier, imprimată la Paris, în anul 1754. Biblioteca Regală a Danemarcei posedă şapte cărți semnate de Canel, dintre care trei gramatici, din 1701, 1713 şi 1729. Această bibliotecă mai deține un exemplar din ediția lui Buffier imprimată în 1731 şi unul, tradus în limba engleză, tipărit în 1734, al dar deține cinci ediții din gramaticile publicate sub numele lui des Pepliers, imprimate în 1724, 1748, 1759, 1773 şi 1777. Această bibliotecă mai deține cinci lucrări scrise de Pierre Restaut, dintre care una este tratatul de ortografie pe care l-am menționat deja mai sus, trei fiind ediții ediții ale gramaticii, din 1759, 1767 şi una tradusă în limba engleză despre care însă nu am putut afla detalii. Biblioteca Națională a Suediei posedă 16 cărți sub numele lui des Pepliers şi abia una sub numele lui Canel şi una de Buffier (ediția din 1714, care se găseşte şi la Biblioteca Congresului SUA). Este de notat faptul că lucrarea care se află în posesia Bibliotecii Naționale a Suediei este un exemplar din prima ediție a gramaticii de la Nürnberg, a lui Canel, din 1688. Multe, dacă nu chiar toate edițiile aflate în posesia suedezilor sunt plagiate – în mod categoric cele din 1696 (apărută la Berlin), 1716 (apărută la Leipzig), 1717 –, celelalte fiind imprimate în anii 1729 (două exemplare), 1737, 1742 (două exemplare), 1750, 1757 (două exemplare), 1768–1769, 1783, 1790, 1795–1796 şi 1811, aceasta din urmă fiind singura ediție franco-suedeză din secolul al XIX-lea despre care avem cunoştință. Gramaticile aflate sub numele lui des Pepliers sunt imprimate la Västerås, cu excepția unui exemplar din ediția din 1742, a ediției din 1750 şi a unui exemplar din ediția din 1757, care au apărut la Stockholm. Suedezii dețin o ediție a lui Restaut

[49] Totuşi, Biblioteca Națională a Federației Ruse de la Moscova nu deține nici una din gramaticile care constituie subiectul articolului de față.

www.brukenthalmuseum.ro

din 1740, apărută la Bruxelles şi una tradusă în limba rusă, apărută la Sankt-Petersburg în anul 1809. Biblioteca Națională a Suediei deține numai o retipărire din 1973 a gramaticii lui de La Touche, ca şi Biblioteca Universității din Groningen.

Biblioteca Națională a Olandei posedă o ediție sub numele lui des Pepliers/Buffier din 1766, apărută la Berlin, cinci ediții ale lui Restaut – din 1740, apărută la Bruxelles, 1745, 1750, 1756 şi 1764 – şi o ediție din 1747 a gramaticii lui de La Touche, apărută la Amsterdam şi Leipzig. Biblioteca Universității din Groningen deține o ediție a lui Restaut din 1793 şi una a lui Buffier din 1734, ambele traduse în limba engleză şi apărute la Londra.

Biblioteca Municipală din Antwerpen deține o ediție publicată sub numele lui des Pepliers, imprimată la Berlin în 1719, cinci ediții ale lui Restaut – din 1730, 1758, 1780, 1788 şi 1799 –, două ediții de Buffier, prima ediție din 1709 şi un exemplar din cea din 1741 şi o gramatică de de La Touche din 1730.

Biblioteca Națională a Italiei posedă trei ediții sub numele lui des Pepliers, două franco-germane, din anii 1724 şi 1767 şi una franco-suedeză, fără dată de apariție, o ediție de Buffier, din anul 1711, apărută la Bruxelles, 17 ediții de Restaut, din anii 1741, 1745, 1750 (în două exemplare), 1762, 1763, 1765 (?), 1766, 1767, 1770, 1772, apărută la Lausanne, 1773, 1781, apărută la Marsilia, 1782, apărută la Rouen, 1794 (în două exemplare), 1801, 1806 (ultimele două apărute la Lyon) şi 1815. Italienii mai dețin un exemplar din 1760 al gramaticii lui de La Touche. Biblioteca Națională Centrală de la Florența deține două ediții ale lui Restaut, din anii 1741 şi 1802.

Biblioteca Națională a Spaniei deține trei ediții publicate sub numele lui des Pepliers, două franco-germane, din anii 1749 şi 1752, apărute la Leipzig, precum şi una franco-suedeză, din 1769, trei ediții ale lui Buffier, din 1711, apărută la Bruxelles, 1723 şi 1732 (edițiile din 1711 şi 1723 sunt în câte două exemplare) şi şase ediții ale lui Restaut, din 1736 (aflată în trei exemplare), 1738, 1741 (apărută la Geneva şi Lausanne), 1745, 1750 (în două exemplare) şi 1806 (apărută la Lyon).

Biblioteca Națională a Portugaliei deține patru ediții publicate sub numele lui des Pepliers, din anii 1703, 1715, 1752 şi 1790, toate apărute la Berlin în afară de cea din 1715 care a fost imprimată la Leipzig, o gramatică de Buffier, din 1754 şi opt ediții ale lui Restaut, din anii 1740, 1750, 1756, 1763, 1786 (apărută la Rouen), 1797/1798, 1801/1802 şi 1804 (apărută la Avignon).

Biblioteca Națională a Greciei deține patru ediții ale lui Restaut. Una este publicată la Paris în anul 1762, alta la Rouen în 1786, o alta la Lyon în 1793 şi ultima tot la Lyon în 1810.

Biblioteca Națională a Canadei deține trei ediții publicate sub numele lui des Pepliers, două din anul 1719, apărute la Berlin, una din 1751, apărută la Berlin şi una din 1788, apărută la Viena, şapte ediții ale lui Buffier, din 1709 (în şase exemplare), 1724, 1729, 1741, 1751, apărută la Berlin, 1754 şi 1788 (apărută la Viena) şi 11 ediții ale lui Restaut, din anii: 1730 – prima ediție –, 1740 (apărută la Bruxelles), 1741 (apărută la Lausanne), 1749, 1750, 1752, 1763 (în două exemplare), 1774 (în trei exemplare), 1781, 1782 (două ediții, una apărută la Lyon şi cealaltă la Rouen), 1800 (apărută la Lyon).

CATALOG

1) Pepliers, Jean Robert des,

LA PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE FRANÇOISE, // Daß ist: voll ommene // Königliche Französische // GRAMMATICA, // Mit // Neuen und sehr nützlichen Regeln // vermehret / // Nebst einen schönen Wörter-Buch / // [...]blichen // Gesprächen / auch nöthigen Redens- / anmuthigen // Arten / auserlesenen SENTENCIEN, artigen // Historien / und sinnreichen Reden / anmuthigen // und nach unserer Zeiten wohlgesetzten // Brieffen / und einem // TITULAR, // Verfasset von Herrn des PEPLIERS, // Der ACADEMIE Mitgliede / // *Editio Sexta auctior & correctior.* // Cum Privilegiis. // BERLIN / // Verlegts Johann Volcker / MDCCI.

Aspect grafic: tipar negru.

Paginație: 7 foi num., 88 pag. num., 40 pag. num., 120 pag. num., 272 pag. num., 96 pag. num., 80 pag. num., 1 foaie nen., in 8°, 30 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în pergament.

Cota: v. I. 12982.

Nr. inv.: 112923.

www.brukenthalmuseum.ro

2) Pepliers, Jean Robert des,

LA PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE, // Françoise & Allemande, // Das ist: // Vollkommene // Königliche Französische // GRAMMATICA, // Mit // neuen und sehr nützlichen Regeln // Nebst einen schönen revidirten und vermehr- // ten Wörter-Buch / manierlichen Gesprächen / und // zierlichen Redens-Arten / auserlesenen Sprüchen / 231. curiösen // und artigen Historien / und nach jetziger Zeit wohlge- // setzten Brieffen ; // Alles verfasset von // Herrn des PEPLIERS, // Academischen Mitgliede. // Die Zwölfte Ausfertigung / // Welche von dem Autore so wohl selbst durchgesehen / // und von den Druck-Fehlern/wie auch frembden Zusätzen gesäu- // bert / und nach der allerneuesten Schreib Art // eingerichtet ; // Als auch mit kurzen und nützliche Brieffen / schönen Brieff-For- // muln / desgleichen einem auff eine ganz neue und besondere Art // Eingerichteten Titular-Buch / // (So alles bey den vorigen Ausfertigungen nicht befindlich). // augmentiret worden. CUM PRIVILEGIIS. // Leipzig und Franckfurt am Mayn / // Verlegts Johann Christoph Papen / privilegirter // Buchhandler in Berlin / Anno MDCCIX. // Als rechtmäßiger Succesor und Käuffer der gantzen Rupert Völ- // ckerschen Buchhandlung mit allen Privilegiis &c.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu, ilustrații.

Paginație: 8 foi nen., 544 pag. num., in 8°, 41 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în pergament.

Cota: v. I. 10360.

Nr. inv.: 80532.

3) Pepliers, Jean Robert des / Buffier, Claude,

NOUVELLE ET PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE // FRANÇOISE ET ALLEMANDE, // Neue und vollkommene // Königliche Französische // GRAMMATICA // Mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI // Und verbessertem Wörter-Buch / manierli- // chen // Gesprächen und zierlichen Redens-Arten / auser- // lesenen Sprüchen / curiösen und artigen Historien und sinnreichen // Einfällen / anmuthigen und nach jetziger Zeit wohl- // gesetzten Briefen; // Bishers unter dem Nahmen // Hn. des PEPLIERS, Acad. Mitgliedes // vielmal heraus gegeben, // Anitzo aber alles / insonderheit der Syntaxis, aus des sinn- // reichen Französischen Jesuiten Hn. BUFFIER und anderer // gelehrten Anmerkungen // Durch ein Mitglied der Königl. Preußischen // Societät der Wissenschaften in Berlin // Aufs fleißigste verbessert / und nicht allein mit der noch der allerneuesten // Französischen Manier eingerichteten // Rechtschreibung und Aussprache ; // Sondern auch nebst andern vielen und wichtigen Zusätzen // mit einem auf eine ganz neue und besondere Art verfaßten und // Viel vergrössertem Titular-Buch // Des Königlichen Preußischen Hofes K. // vermehret. // Cum PRIVILEGIIS. // BERLIN / // Verlegts Johann Christoph Papen // ANNO MDCCXIV.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu, ilustrații.

Paginație: 7 foi nen., 512 pag. num., 75 pag num., in 8°, 42 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în pergament.

Cota: v. I. 14504.

Nr. inv.: 49510.

4) Pepliers, Jean Robert des / Buffier, Claude,

NOUVELLE ET PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE // FRANÇOISE ET ALLEMANDE, // Neue und vollständige // Königliche Französische // GRAMMATICA // Mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI // Und verbessertem Wörter-Buch, manierlichen // Gesprächen, zierlichen Redensarten, auserlesenen Sprüchen, // curiösen und artigen Historien und sinnreichen // Einfällen, anmuthigen und nach jetziger Zeit wohl- // gesetzten Briefen; // Bishers unter dem Nahmen // Hn. des PEPLIERS, Acad. Mitgliedes // vielmal heraus gegeben, // Anjetzo aber alles durchgehends // aus des sinnreichen // Französischen Jesuiten, Hn. BUFFIER, und anderer // gelehrten Anmerkungen // Durch ein Mitglied der Königl. Preußischen // Societät der Wissenschaften in Berlin // Aufs fleißigste verbessert, mit einem vollständigen Unterricht von // der heutigen und nach der allerneuesten Französischen // Orthographie und Prononciation ; // Und mit einem nebst andern vielen und wichti- // gen Zusätzen // Viel vergrössertem Churfl. Sächsis. Titular-Buch, // Des Königl. Preußischen Hofes K. vermehret, // Aufs neue übersehen und verbessert. // Cum Privilegiis S. Caesar, & Reg. Boruss. Maj. Mtum // specialiter impetrates. // Berlin, Anno MDCCXXIX. // Bey AMBROSIUS HAUDE, // Königl. Und der Societät der Wissenschaften privilegirten // Buchhändler.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu, ilustrații.

Paginație: 14 foi nen., 604 pag. num., in 8°, 42

www.brukenthalmuseum.ro

rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în piele.

Cota: v. I. 12690.

Nr. inv.: 81862.

5) Pepliers, Jean Robert des,

LA PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE, // Françoise & Allemande, // Das ist: // Vollkommene Königl. Frantz. Teutsche // GRAMMATICA, // Mit neuen und sehr nützlichen Reguln, // Nebst einem verbesserten Wörter-Buch, manier- // lichen Gesprächen und zierlichen Redens-Arten, auserle- // senen Sprüchen, artigen Historien und sinnreichen Einfällen, // anmuthigen und nach ietziger Zeit wohlgesetzten // Briefen, verfasset // vom // Hrn. des PEPLIERS, Acad. Mitgliede. // Die Sechs und Dreyéigste Ausfertigung, // Nach der allerneuesten so wohl Frantzösischen als Teutschen // Schreib-Art eingerichtet, ingleichen mit einem Titular-Buche des // Königl. Pohln. und Churfürstl Sächsischen Hofes versehen, // sonst aber hin und wieder geändert, auch durch viele Anmer- // ckungen und andere Zusätze verbessert und // vermehret, // Mit Röm. Käyserl. auch Königl. Poln. Und // Churfl. Sächs. allergn. PRIVILEGIO. // Leipzig, in der Weidmannischen Handlung, // Anno 1740.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu, marcă tipografică, ornament tipografice, ilustrații.

Paginație: 6 foi nen., 573 pag. num., 1 foaie nen., in 8°, 40 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în pergament.

Cota: v. I. 9293.

Nr. inv.: 81523.

6) Pepliers, Jean Robert des / Buffier, Claude,

NOUVELLE ET PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE // FRANÇOISE ET ALLEMANDE, // Neu und vollkommene // Königliche Französische // GRAMMATICA // Mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI // Und verbessertem Wörter-Buch, manierlichen Ge- // sprächen und zierlichen Redensarten, auserlesenen Sprüchen, curi- // ösen und artigen Historien und sinnreichen Einfällen, anmuthi- // gen und nach jetziger Zeit wohlgesetzten Briefen; // Bishers unter dem Nahmen // Hn. des PEPLIERS, Acad. Mitgliedes, // vielmal heraus gegeben, // Anjetzo aber alles durchgehends aus des sinnreichen // Französischen Jesuiten, Hn. BUFFIER, und anderer // gelehrten Anmerkungen // Durch ein Mitglied der Königl. Preuß. // Societät der Wissenschaften in Berlin, // Aufs fleißigste verbessert, mit einem vollständigen Un- // terricht von der heutigen und nach der allerneuesten // Französischen Manier eingerichteten // Orthographie und Prononciation: // Und mit einem nebst andern vielen und wichtigen Zusätzen // Viel vergrösserten Titular-Buch // des Königl. Preußischen Hofes K. vermehret, // Aufs neue übersehen und verbessert. // Cum Privil. S. Caesar. & Reg. Boruss. Maj. Mtum // specialiter impetratis. // Berlin, Anno MDCCXLI. // Bey AMBROSIUS HAUDE, // Königl. und der Societät // der Wissenschaften privil. Buchhändler.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu.

Paginație: 15 foi nen., 492 pag. num., 8 foi num., 88 pag. num., in 8°, 44 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat.

Cota: v. I. 11683.

Nr. inv.: 31991.

7) Pepliers, Jean Robert des / Buffier, Claude,

NOUVELLE ET PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE // FRANÇOISE ET ALLEMANDE. Neue und vollständige // Königliche Französische // Grammatik, // mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI, // einem verbesserten Wörterbuche, manierlichen // Gesprächen, zierlichen Redensarten, auserlesenen Denksprüchen, // merkwürdigen artigen Historien und sinnreichen Einfällen, anmu- // thigen und nach jetziger Zeit wohlgesetzten Briefen. // Bisher unter dem Nahmen // des Herrn des PEPLIERS, // vielmals herausgegeben, // gegenwärtig aber durchgehends // aus des beruehmten Französischen Jesuiten, Hn. BUFFIER, // und anderer Gelehrter Anmerkungen // auf das fleißigste verbessert, mit einem zulaenglichen Unterricht // von der heutigen und allerneuesten Französischen Orthographie // und Aussprache, einer vermehrten und erläuterten // Anweisung zur teutschen Literatur, // auch einem // viel vergrösserten Churfl. Sächsis. Titular-Buche, // auf das neue übersehen, verbessert und vermehret. // Mit kupferl. Kön. Pohln. und Churfl. Sächs. Besonders erlangten Privilegiis. // Leipzig, // In der Weidmannischen Buchhandlung 1761.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu, ilustrații.

Paginație: 6 foi nen., 492 pag. num., 8 foi num., 72 pag. num., in 8°, 43 rânduri pe pagină.

www.brukenthalmuseum.ro

Legătura: coperte de carton presat învelite în pergament.

Cota: v. I. 13676.

Nr. inv.: 39288.

8) Pepliers, Jean Robert des / Buffier, Claude,

NOUVELLE ET PARFAITE // GRAMMAIRE // ROYALE // FRANÇOISE ET ALLEMANDE. // Neue und vollständige // Königliche Französische // Grammatik, // Mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI, // einem verbesserten Wörterbuche, manierlichen // Gesprächen, zierlichen Redensarten, auserlesenen Denk- // sprüchen, merkwürdigen artigen Historien und sinnreichen Ein- // fällen, anmuthigen und nach itziger Zeit wohlgesetzten Briefen, // Bisher unter dem Nahmen // des Herrn des PEPLIERS, // vielmals herausgegeben, // Gegenwärtig aber durchgehends // aus des berühmten Französischen Jesuiten // Hn. BUFFIER, und anderer Gelehrter Anmerkungen auf // das fleißigste verbessert, mit einem vollständlichen Unterricht // von der // heutigen und allerneuesten Französischen Orthographie // und Aussprache, einer vermehrten und erläuterten // Anweisung zur teutschen Titulatur, // auch einem // viel vergrösserten allgemeinen Titular-Buche, // auf das neue übersehen, verbessert und vermehrt. // Von einem Mitglied der Königl. Societæt // der Wissenschaftlichen in // BERLIN. // Biel, in der Heilmannischen Buchhandlung, 1773.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu, marcă tipografică, ornament tipografice, ilustrații.

Paginație: 6 foi nen., 492 pag. num., 5 foi num., 2 foi nen., , 6 foi num., 2 foi nen., 76 pag. num., in 8°, 44 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în pergament.

Cota: v. I. 11684.

Nr. inv.: 32910.

9) Restaut, Pierre,

PRINCIPES // GÉNÉRAUX ET RAISONNÉS // DE LA // *GRAMMAIRE* // FRANÇOISE, // AVEC DE OBSERVATIONS // Sur l'Orthographe, les Accents, la Ponctuation, // & la Prononciation, // *ET UN ABRÉGÉ DES REGLES* // DE LA VERSIFICATION FRANÇOISE, // *Dédié à MONSEIGNEUR* // LE DUC DE CHARTRES, // Par M. RESTAUT, Avocat au Parlement, // & aux Conseils du Roi. // *SEPTIEME ÉDITION // revue & corrigée par l'Auteur.* // A PARIS, Chez La Veuve LOTTIN, J. H. BUTTARD, Imprimeurs-Librairies, rue S. Jacques, à la Vérité. JEAN DESAINT & CHARLES SAILLANT, Librairies, rue S. Jean de Beauvais. // MDCCLXII. // *Avec Approbation & Privilege du Roi.*

Aspect grafic: tipar negru.

Paginație: 2 foi nen., 558 pag. num., in 12°, 40 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în semilegătură de carton marmorat cu cotor cu ornamente aurite şi colțuri din piele.

Cota: v. I. 13494.

Nr. inv.: 48633.

10) Roche, de la,

NOUVELLE MÉTHODE // POUR TRAITER LA // GRAMMAIRE // FRANÇOÎSE, // Daß ist: // Neue MÉTHODE // die Französische // GRAMMATIC // zu tractiren, // Darinnen kurz und deutlich // Die nöthigen Principia dieser Sprache, // absonderlich aber ein Handgriff, die Pronomina und // Conjugationes ohne Beschwerung des Gedachtnisses // zu erlernen, gewiesen wird, // Mit dem Probierstein, // ober der Kunst die Zunge aufzulösen, // Durch // Me. LA ROCHE. // Fünf und zwanzigste Auflage. // Diese Edition ist genau übersehen, corrigiret [...] sehr vielen, sowohl nöthingen als nützlichen Regeln, Anmerkungen, Verbis // irregularibus und Historien, wie auch mit einem kurzen Unterricht // von der Titulatur und Brief-Ueberschriften // vermehret. // WIEN, // Gedruckt, und zu finden, bey Johann Thomas Trattner, // K. K. Hofbuchdruckern, und Buchhändlern. // Anno 1762.

Aspect grafic: tipar negru.

Paginație: 230 pag. num., 8 foi num., 332 pag. num., in 8°, 33 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat marmorat şi cotor cu ornamente aurite.

Cota: v. I. 10357.

Nr. inv.: 52000.

11) Touche, de La,

L'ART // DE BIEN PARLER // FRANÇOIS, // Qui comprend tout ce qui regarde la Grammaire, // & les façons de parler douteuses. // CINQUIEME EDITION, // REVUE EXACTEMENT // *Sur la Grammaire de Mr. l'Abbé Regnier Desmarais, // sur le Dictionnaire de*

www.brukenthalmuseum.ro

l'Académie Françoise, & // sur plusieurs Remarques nouvelles ; // ET AUGMENTÉE *// De plusieurs Articles importans, qui ne se trouvent // point dans les trois prémières Editions. //* TOME PREMIER. // A AMSTERDAM, // Chez J. WETSTEIN, & G. SMITH, // MDCCXXXVII.

L'ART // DE BIEN PARLER // FRANÇOIS, // Qui comprend tout ce qui regarde la Grammaire, // & les façons de parler douteuses. // CINQUIEME EDITION, // REVUE EXACTEMENT // *Sur la Grammaire de Mr. l'Abbé Regnier Desmarais, // sur le Dictionnaire de l'Académie Françoise, & // sur plusieurs Remarques nouvelles; //* ET AUGMENTÉE *// De plusieurs Articles importans, qui ne se trouvent // point dans les trois prémières Editions. //* TOME SECOND. // A AMSTERDAM, // Chez J. WETSTEIN, & G. SMITH, // MDCCXXXVII.

Aspect grafic: tipar negru şi roşu.

Paginaţie: tom. I : 1 foaie nen., 4 foi num., 1 foaie nen., 7 foi num., 5 foi nen., 2 foi num., 360 pag. num., in 12°, 39 rânduri pe pagină.

tom. II : 1 foaie nen., 4 foi num., 628 pag. num., in 12°, 39 rânduri pe pagină.

Legătura: coperte de carton presat învelite în piele şi cotor cu ornamente aurite.

Cota: v. I. 9184.

Nr. inv.: tom. I : 80229;

tom. II : 80501.

Radu Teuceanu
raduteuc@yahoo.com
Palatul Brukenthal
Piata Mare nr. 5, Sibiu 550169

BIBLIOGRAFIE

Distributions spatiales et temporelles, constellations des manuscrits: études de variation linguistique offertes à Anthonij Dees à l'occasion de son 60me anniversaire / textes présentés par Pieter van Reenen et Karin van Reenen-Stein (Amsterdam, John Benjamins, 1988)

Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays/ par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers; [sous la direction de] E. Bénézit]. Edition Information: Nouv. [4e] éd. entièrement ref. / sous la direction de Jacques Busse (Paris, Gründ, 1999). 14 v.

The Berlin Refuge, 1680–1780: Learning and Science in European Context/ ed. by Sandra Pott, Martin Mulsow, Lutz Danneberg (Berlin, Brill, 2003)

The Nordic languages: an international handbook of the history of the North Germanic languages/ edited by Oskar Bandle ... [et al.] (Berlin; New York, Mouton de Gruyter, 2005)

Braudel, Fernand, *Mediterana şi lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea.* Trad. în limba română de Mircea Gheorghe (Bucureşti, Editura Meridiane, 1986)

Brunot, Ferdinand, Deloffre, Frédéric şi Hellegouarc'h, Jacqueline, *Le français hors de France au XVIIIe siècle* (Paris, A. Colin, 1934)

Chartier, Roger, *Lecturi şi cititori în Franţa vechiului regim.* Trad. în limba română de Maria Carpov (Bucureşti, Editura Meridiane, 1997)

Chaunu, Pierre, *Civilizaţia Europei în secolul luminilor.* Trad. în limba română de Irina Mavrodin (Bucureşti, Editura Meridiane, 1986)

Cuddon, J. A., *Dictionary of Literary Term and Literary* Theory (London, Penguin Books, 1992)

Universal Lexicon (Halle–Leipzig, 1732–1751)

Im Hof, Ulrich, *Europa Luminilor.* Trad în limba română de Val. Panaitescu (Iaşi, Polirom, 2003)

L'intermédiaire des chercheurs et curieux (Benj. Duprat, Libraire de l'Institut, 1/1864)

Klausenburger, Jürgen, *French Liaison and Linguistic Theory* (Stuttgart, Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, 1984)

Grammaire et enseignement du français, 1500-1700 / éd. par Jan De Clercq, Nico Lioce, Pierre Swiggers (Leuven, Paris; Sterling, Va.: Peeters, 2000)

Marsden, William, *Bibliotheca Marsdeniana philologica et orientalis: a catalogue of books and manuscripts collected with a view to the general comparison of languages, and to the study of Oriental literature.* London: printed by J. L. Cox, 1827

McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg: omul şi era tiparului.* Trad. în limba română de L. şi P. Năvodaru (Bucureşti, Editura Politică, 1975)

MS 114, *Catalogul Bibliotecii Brukenthal din anul 1800,* în colecţia de manuscrise a bibliotecii Muzeului Brukenthal.

MS 536, *Catalogul Bibliotecii Brukenthal,* în colecţia

www.brukenthalmuseum.ro

de manuscrise a bibliotecii Muzeului Brukenthal.
Neumann, Victor, *Tentația lui homo-europaeus: geneza spiritului modern în Europa Centrală şi de Sud-Est* (Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1991)
Finding Europe: discourses on margins, communities, images ca. 13th - ca. 18th centuries/ edited by Anthony Molho, Diogo Ramada Curto, and Niki Koniordos (New York, Berghahn Books, 2007)
La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres (Paris, Société Anonyme de la Grande Encyclopédie, 1886–1902), 31 vol.
Geschichte der Sprachtheorie (Tübingen, Narr, s.a.)

GRAMMAIRES FRANÇAISES ANCIENNES: UN IMPOSTEUR DANS LA BIBLIOTHÈQUE BRUKENTHAL

Au cours du XVIIIe siècle, en Europe, un nombre de grammairiens ont écrit des grammaires de la langue française, vu l'importance de cet idiome à l'époque. Pour les Anglais, Allemands et Scandinaves, ces grammaires-là leur servaient à apprendre le français, dont ils avaient besoin sur le Grand Tour.

Il existe dans la Bibliothèque Brukenthal un nombre de grammaires françaises du XVIIIe siècle sous les noms de cinq auteurs. L'un d'eux, Jean Robert des Pepliers, est un imposteur qui avait plagié des grammaires et qui s'était prétendu membre de l'Académie Royale Françoise. Il a plagié les grammaires de Pierre Canel, un professeur de l'Académie Royale de Copenhague à la fin du XVIIe siècle et celle du P. Claude Buffier, publiée à Paris en 1709.

Pierre de La Touche, qui a écrit la meilleure grammaire française du XVIIIe siècle, a été un protestant qui s'était enfui en Angleterre à cause des persécutions et il y était devenu le protégé du duc de Gloucester. Le second plus important grammairien de l'époque a été Pierre Restaut, qui a écrit une grammaire inspirée d'après les catéchismes. Mais la plus intéressant ouvrage des quatre est celle de Madame de La Roche, qui a écrit une grammaire pour les femmes éduquées qui n'existe qu'à Le Mans, en France.

Ces grammaires se trouvent en divers nombres dans les bibliothèques de l'Europe ou en Amérique du Nord.

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ILLUSTRATIONS

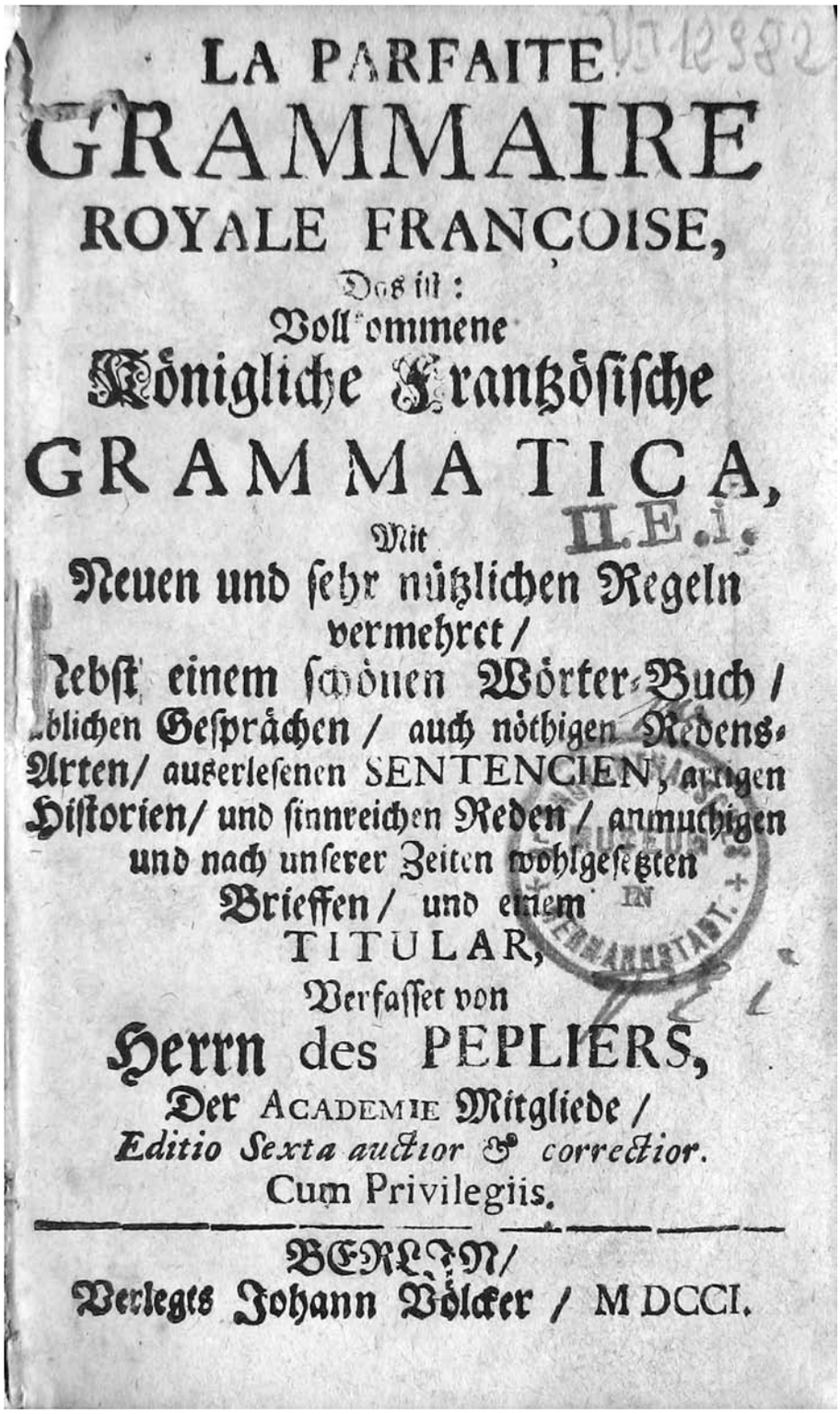


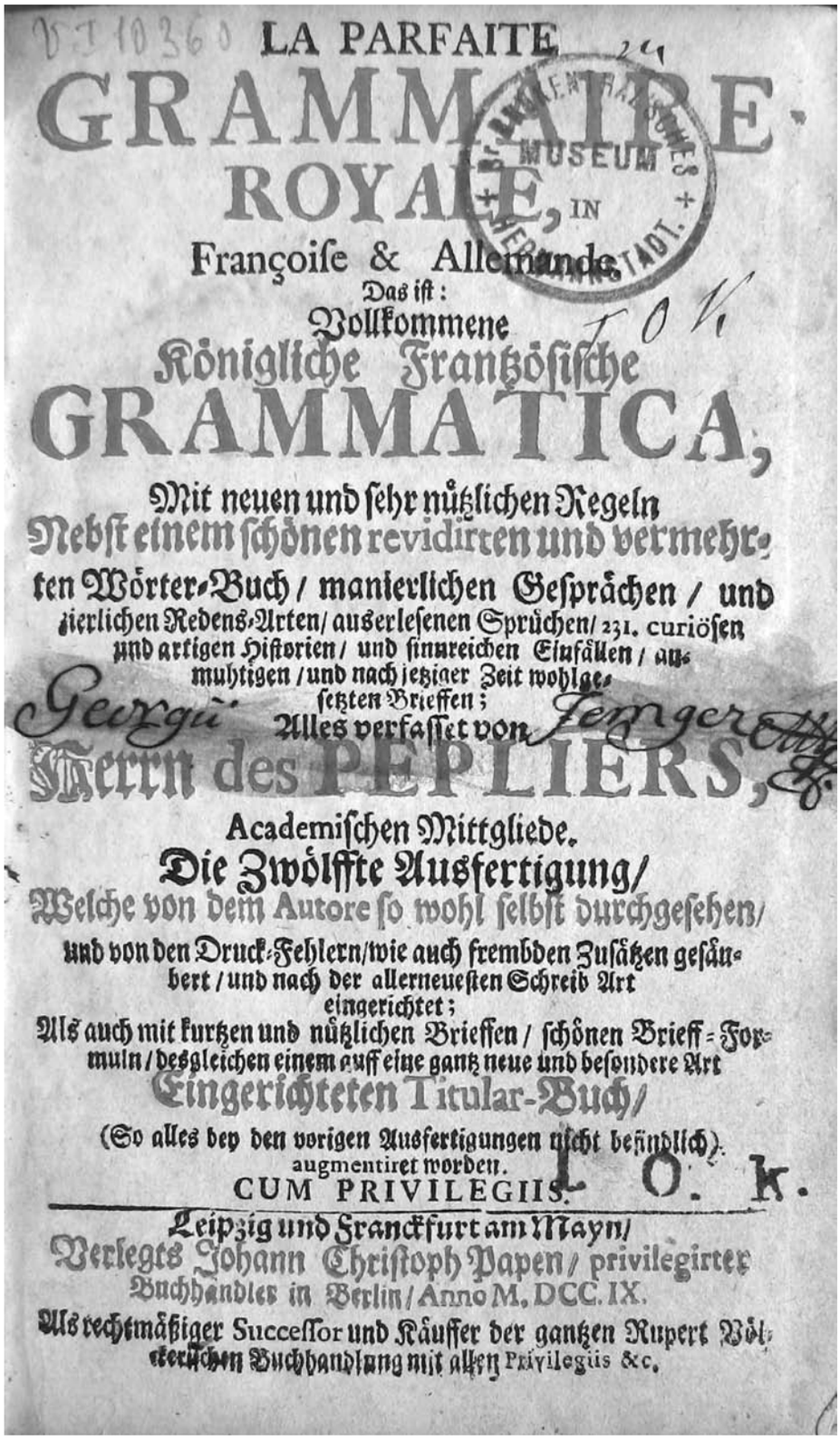
Fig. 1 Jean Robert des Pepliers, ... Grammaire royale ..., 1701

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 2 Jean Robert des Pepliers, ... Grammaire royale ..., 1709

www.brukenthalmuseum.ro



LA PARFAITE

GRAMMAIRE

ROYALE, IN

Françoiſe & Allemande.

Das iſt:

Vollkommene

Königliche Frantzöſiſche

GRAMMATICA,

Mit neuen und ſehr nützlichen Regeln

Nebſt einem ſchönen revidirten und vermehr-

ten Wörter-Buch / manierlichen Geſprächen / und

zierlichen Redens-Arten / auserleſenen Sprüchen / 231. curiöſen

und artigen Hiſtorien / und ſinnreichen Einfällen / au-

muhtigen / und nach jetziger Zeit wohlge-

ſetzten Brieffen;

Alles verfaſſet von

Herrn des PEPLIERS,

Academiſchen Mittgliede.

Die Zwölffte Ausfertigung /

Welche von dem Autore ſo wohl ſelbſt durchgeſehen /

und von den Druck-Fehlern / wie auch frembden Zuſätzen geſäu-

bert / und nach der allerneueſten Schreib Art

eingerichtet;

Als auch mit kurtzen und nützlichen Brieffen / ſchönen Brieff-For-

muln / desgleichen einem auff eine gantz neue und beſondere Art

Eingerichteten Titular-Buch /

(So alles bey den vorigen Ausfertigungen nicht befindlich)

augmentiret worden.

CUM PRIVILEGIIS.

Leipzig und Franckfurt am Mayn /

Verlegts Johann Chriſtoph Papen / privilegirter

Buchhändler in Berlin / Anno M. DCC. IX.

Als rechtmäßiger Succeſſor und Käuffer der gantzen Rupert Völ-

ckerſchen Buchhandlung mit allen Privilegiis &c.

Fig. 3 Jean Robert des Pepliers, ... Grammaire royale ..., 1709

www.brukenthalmuseum.ro

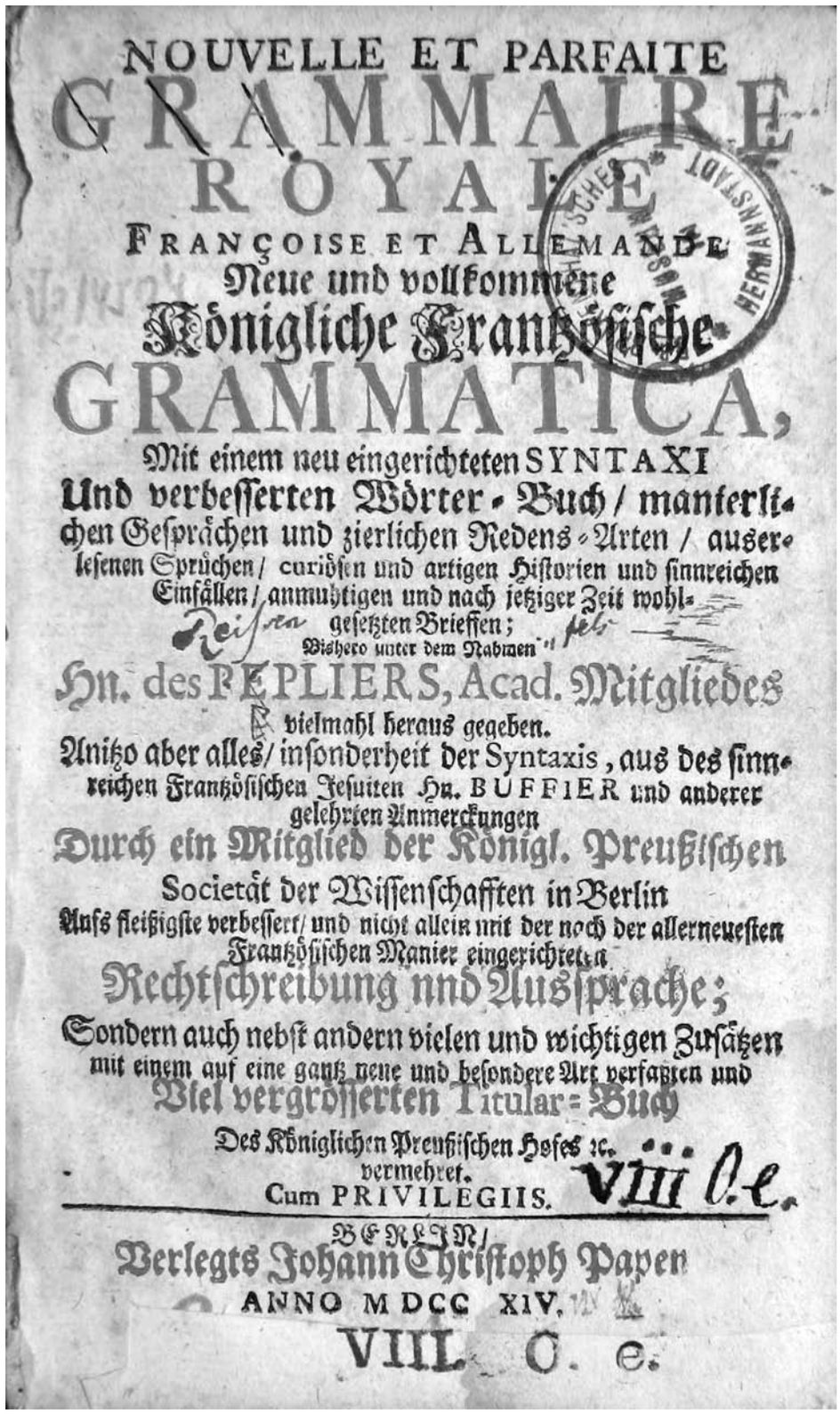

NOUVELLE ET PARFAITE
GRAMMAIRE
ROYALE
FRANÇOISE ET ALLEMANDE
Neue und vollkommene
Königliche Frantzösische
GRAMMATICA,
Mit einem neu eingerichteten SYNTAXI
Und verbesserten Wörter-Buch / manierlichen Gesprächen und zierlichen Redens-Arten / auserlesenen Sprüchen / curiösen und artigen Historien und sinnreichen Einfällen / anmuhtigen und nach jetziger Zeit wohlgesetzten Brieffen;
Bishero unter dem Nahmen
Hn. des PEPLIERS, Acad. Mitgliedes
vielmahl heraus gegeben.
Anitzo aber alles / insonderheit der Syntaxis, aus des sinnreichen Frantzösischen Jesuiten Hn. BUFFIER und anderer gelehrten Anmerckungen
Durch ein Mitglied der Königl. Preußischen
Societät der Wissenschafften in Berlin
Aufs fleißigste verbessert / und nicht allein mit der noch der allerneuesten Frantzösischen Manier eingerichteten
Rechtschreibung und Aussprache;
Sondern auch nebst andern vielen und wichtigen Zusätzen mit einem auf eine gantz neue und besondere Art verfaßten und
Viel vergrösserten Titular-Buch
Des Königlichen Preußischen Hofes ꝛc.
vermehret.
Cum PRIVILEGIIS.
VIII O. e.
BERLIN,
Verlegts Johann Christoph Papen
ANNO MDCC XIV.
VIII. O. e.

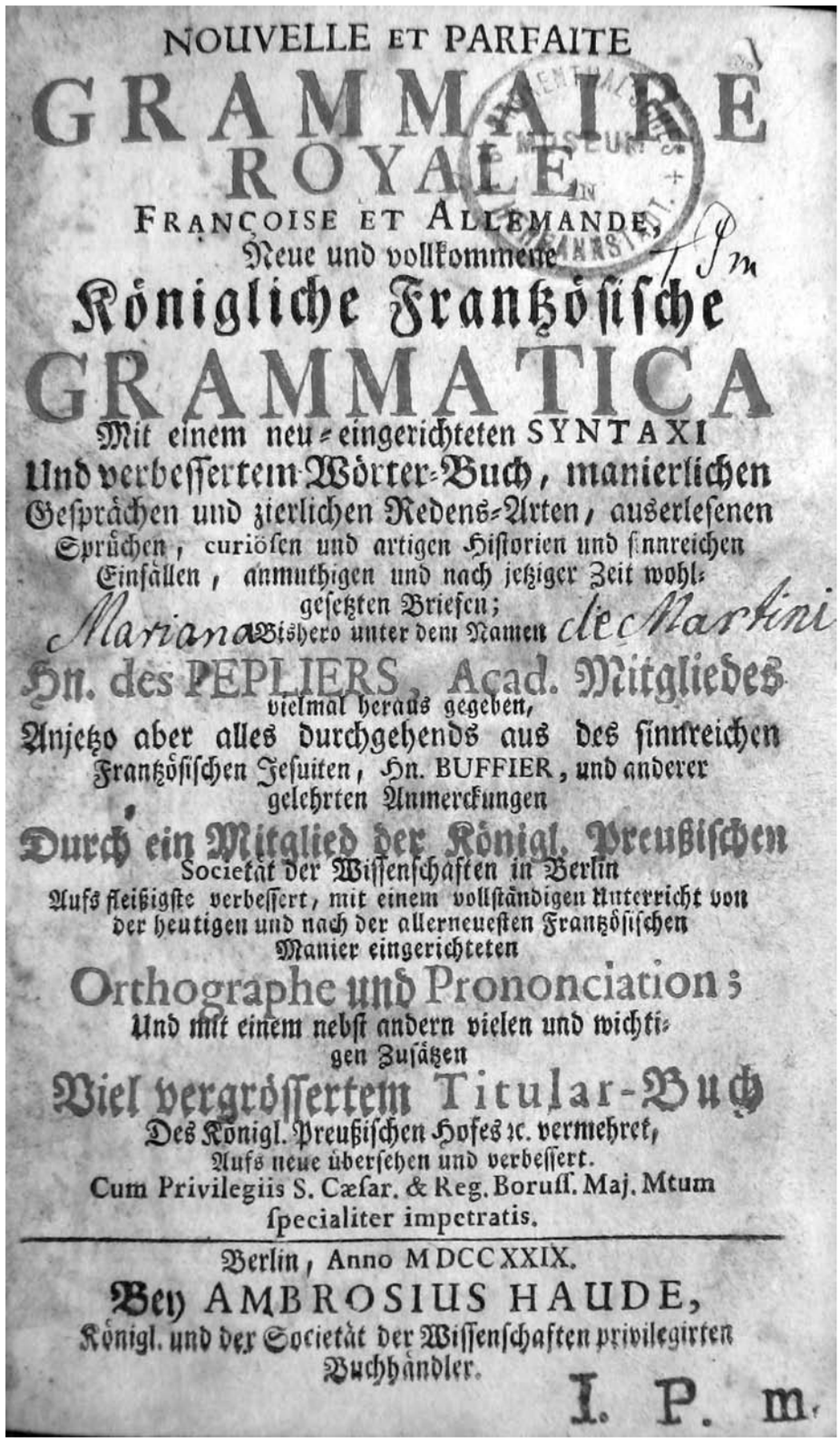
Fig. 4 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1714

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 5 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1729

www.brukenthalmuseum.ro



NOUVELLE ET PARFAITE

GRAMMAIRE ROYALE

FRANÇOISE ET ALLEMANDE,

Neue und vollkommene

Königliche Frantzösische

GRAMMATICA

Mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI

Und verbessertem Wörter-Buch, manierlichen Gesprächen und zierlichen Redens-Arten, auserlesenen Sprüchen, curiösen und artigen Historien und sinnreichen Einfällen, anmuthigen und nach jetziger Zeit wohlgesetzten Briefen;

Bishero unter dem Namen Mariana de Martini

Hn. des PEPLIERS, Acad. Mitgliedes

vielmal heraus gegeben,

Anjetzo aber alles durchgehends aus des sinnreichen Frantzösischen Jesuiten, Hn. BUFFIER, und anderer gelehrten Anmerckungen

Durch ein Mitglied der Königl. Preußischen Societät der Wissenschaften in Berlin

Aufs fleißigste verbessert, mit einem vollständigen Unterricht von der heutigen und nach der allerneuesten Frantzösischen Manier eingerichteten

Orthographe und Prononciation;

Und mit einem nebst andern vielen und wichtigen Zusätzen

Viel vergrössertem Titular-Buch

Des Königl. Preußischen Hofes ꝛc. vermehret,

Aufs neue übersehen und verbessert.

Cum Privilegiis S. Cæsar. & Reg. Boruss. Maj. Mtum specialiter impetratis.

Berlin, Anno MDCCXXIX.

Bey AMBROSIUS HAUDE,

Königl. und der Societät der Wissenschaften privilegirten Buchhändler.

I. P. m.

Fig. 6 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1729

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 7 Jean Robert des Pepliers, ... Grammaire royale ..., 1740

www.brukenthalmuseum.ro

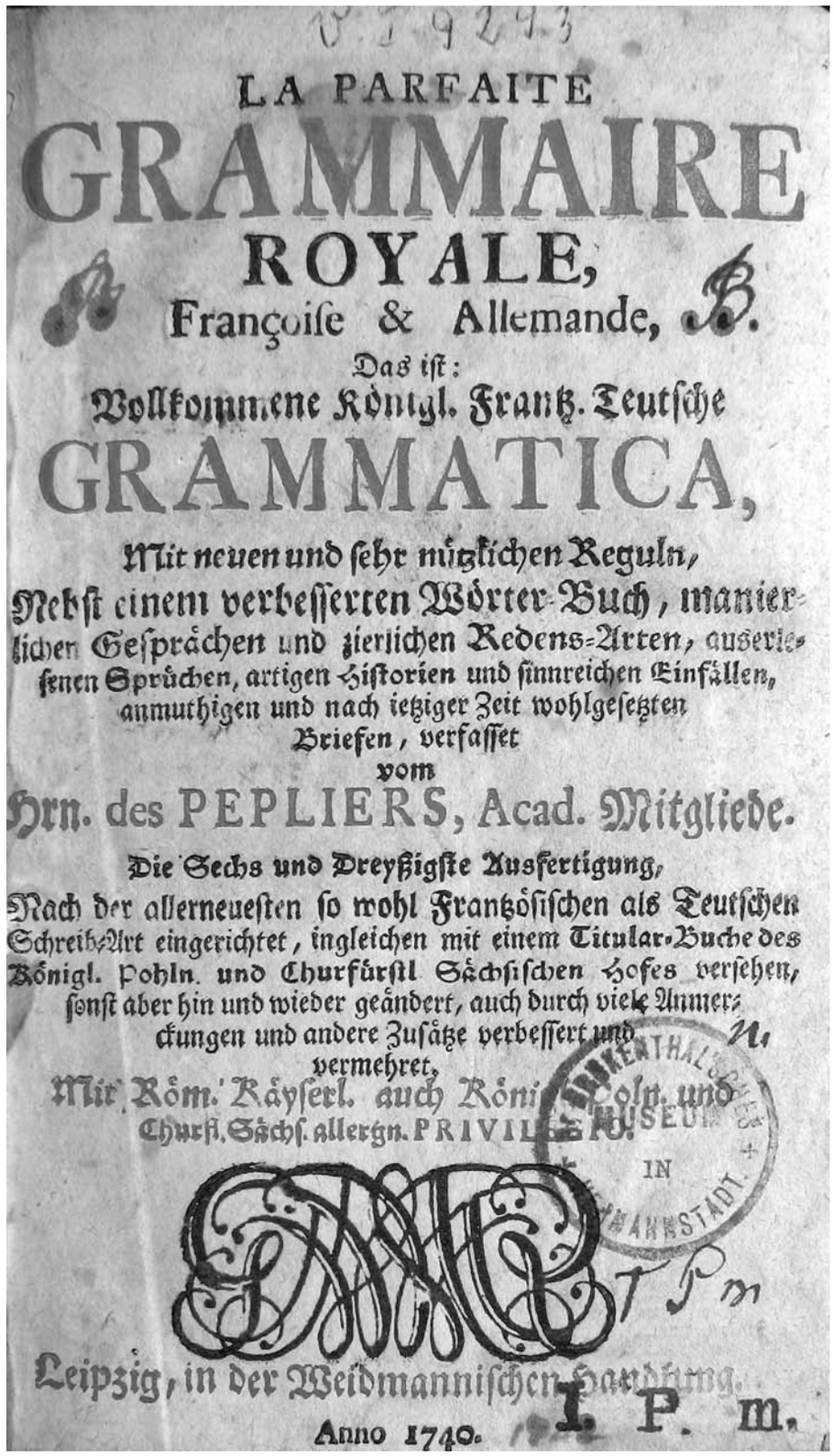
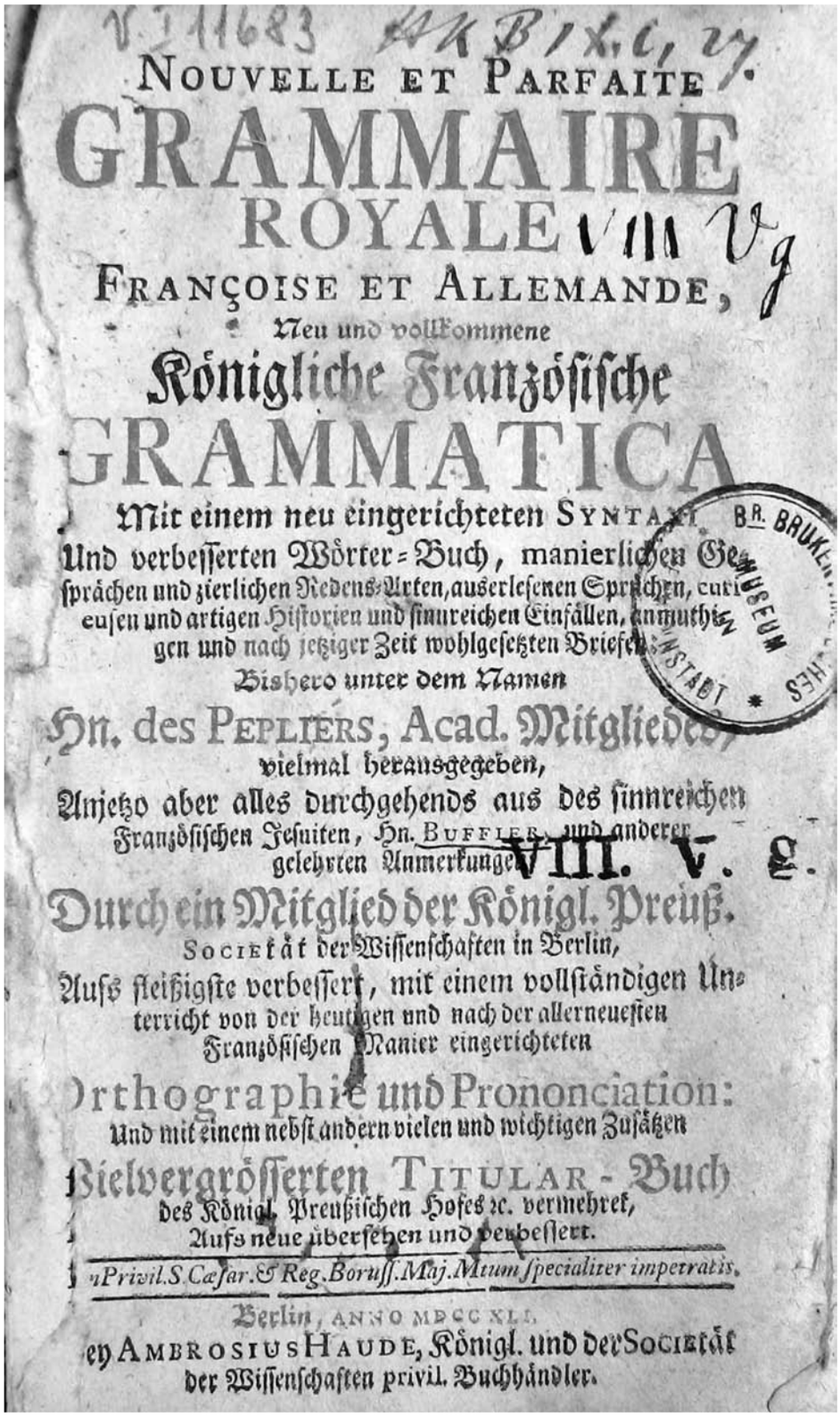


Fig. 8 Jean Robert des Pepliers, ... Grammaire royale ..., 1740

www.brukenthalmuseum.ro



NOUVELLE ET PARFAITE

GRAMMAIRE

ROYALE

FRANÇOISE ET ALLEMANDE,

Neu und vollkommene

Königliche Französische

GRAMMATICA

Mit einem neu eingerichteten SYNTAXI

Und verbesserten Wörter-Buch, manierlichen Ge-
sprächen und zierlichen Redens-Arten, auserlesenen Sprüchen, curi-
eusen und artigen Historien und sinnreichen Einfällen, anmuthi-
gen und nach jetziger Zeit wohlgesetzten Briefen.

Bishero unter dem Namen

Hn. des PEPLIERS, Acad. Mitgliedes,

vielmal herausgegeben,

Anjetzo aber alles durchgehends aus des sinnreichen
Französischen Jesuiten, Hn. BUFFIER, und anderer
gelehrten Anmerkungen

Durch ein Mitglied der Königl. Preuß.
SOCIETÄT der Wissenschaften in Berlin,
Aufs fleißigste verbessert, mit einem vollständigen Un-
terricht von der heutigen und nach der allerneuesten
Französischen Manier eingerichteten

Orthographie und Prononciation:
Und mit einem nebst andern vielen und wichtigen Zusätzen

Vielvergrösserten TITULAR-Buch
des Königl. Preußischen Hofes ꝛc. vermehret,
Aufs neue übersehen und verbessert.

Cum Privil. S. Cæsar. & Reg. Boruss. Maj. Mtum specialiter impetratis.

Berlin, ANNO MDCC XLI.

bey AMBROSIUS HAUDE, Königl. und der Societät
der Wissenschaften privil. Buchhändler.

Fig. 9 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1741

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 10 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1761

www.brukenthalmuseum.ro



NOUVELLE ET PARFAITE

GRAMMAIRE

ROYALE

FRANÇOISE ET ALLEMANDE.

Neue und vollständige

Königliche Französische

Grammatik,

Mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI,

einem verbesserten Wörterbuche, manierlichen

Gesprächen, zierlichen Redensarten, auserlesenen Denksprüchen merkwürdigen artigen Historien und sinnreichen Einfällen, anmuthigen und nach itziger Zeit wohlgesetzten Briefen.

Bisher unter dem Nahmen

des Herrn des PEPLIERS,

vielmals herausgegeben,

Gegenwärtig aber durchgehends

aus des berühmten Französischen Jesuiten, Hn. Buffier,

und anderer Gelehrten Anmerkungen

auf das fleißigste verbessert, mit einem zulänglichen Unterricht

von der heutigen und allerneuesten Französischen Orthographie und Aussprache, einer vermehrten und erläuterten

Anweisung zur teutschen Titulatur,

auch einem

viel vergrösserten Churfl. Sächsis. Titular-Buche,

auf das neue übersehen, verbessert und vermehret.

Mit Kayserl. Kön. Pohln. und Churfl. Sächs. besonders erlangten Privilegiis.

Leipzig,

In der Weidmannischen Buchhandlung, 1761.

Fig. 11 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1761

www.brukenthalmuseum.ro



Hochgeneigter Leſer!

Man giebt hiemit eine neue Auflage der ſo betitelten GRAMMAIRE ROYALE FRANÇOISE, oder Königlichen Franzöſiſchen Grammatic, den Liebhabern zur Erlernung der Franzöſiſchen Sprache ans Tages-Licht, und weilen man bey den bisherigen Ausfertigungen wahrgenommen, daß der angewandte Fleiß bey allen Verſtändigen einen durchgehenden Beyfall gefunden; ſo iſt man dadurch aufgemuntert worden, die gegenwärtige abermal mit Fleiß zu überſehen, an nöthigen Orten zu verbeſſern, mit neuen Anmerckungen zu vermehren, und in einem reinen deutlichen Druck von den eingeſchlichenen Fehlern geſäubert darzulegen, um ſolchergeſtalt, ſo viel nur möglich geweſen, eine recht eingerichtete und accurate Grammaire daraus zu machen.

)(3 Man

Fig. 12 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1761

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 13 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1773

www.brukenthalmuseum.ro



NOUVELLE ET PARFAITE

GRAMMAIRE

ROYALE

FRANCOISE ET ALLEMANDE.

Neue und vollständige

Königliche Französische

Grammatik,

Mit einem neu-eingerichteten SYNTAXI,

einem verbesserten Wörterbuche, manierlichen Gesprächen, zierlichen Redensarten, auserlesenen Denksprüchen, merkwürdigen artigen Historien und sinnreichen Einfällen, anmuthigen und nach itziger Zeit wohlgesetzten Briefen,

Bisher unter dem Nahmen

des Herrn de PEPLIERS

vielmahls herausgegeben,

Gegenwärtig aber durchgehends

aus des berühmten Französischen Jesuiten, Hn. Buffier, und anderer Gelehrten Anmerkungen auf das fleißigste verbessert, mit einem vollständigen Unterricht

von der

heutigen und allerneuesten Französischen Orthographie und Aussprache, einer vermehrten und erläuterten

Anweisung zur deutschen Titulatur,

auch einem

viel vergrösserten allgemeinen Titular-Buche,

auf das neue übersehen, verbessert und vermehrt

Von einem Mitglied der Königl. Societät der Wissenschaften in

BERLIN.

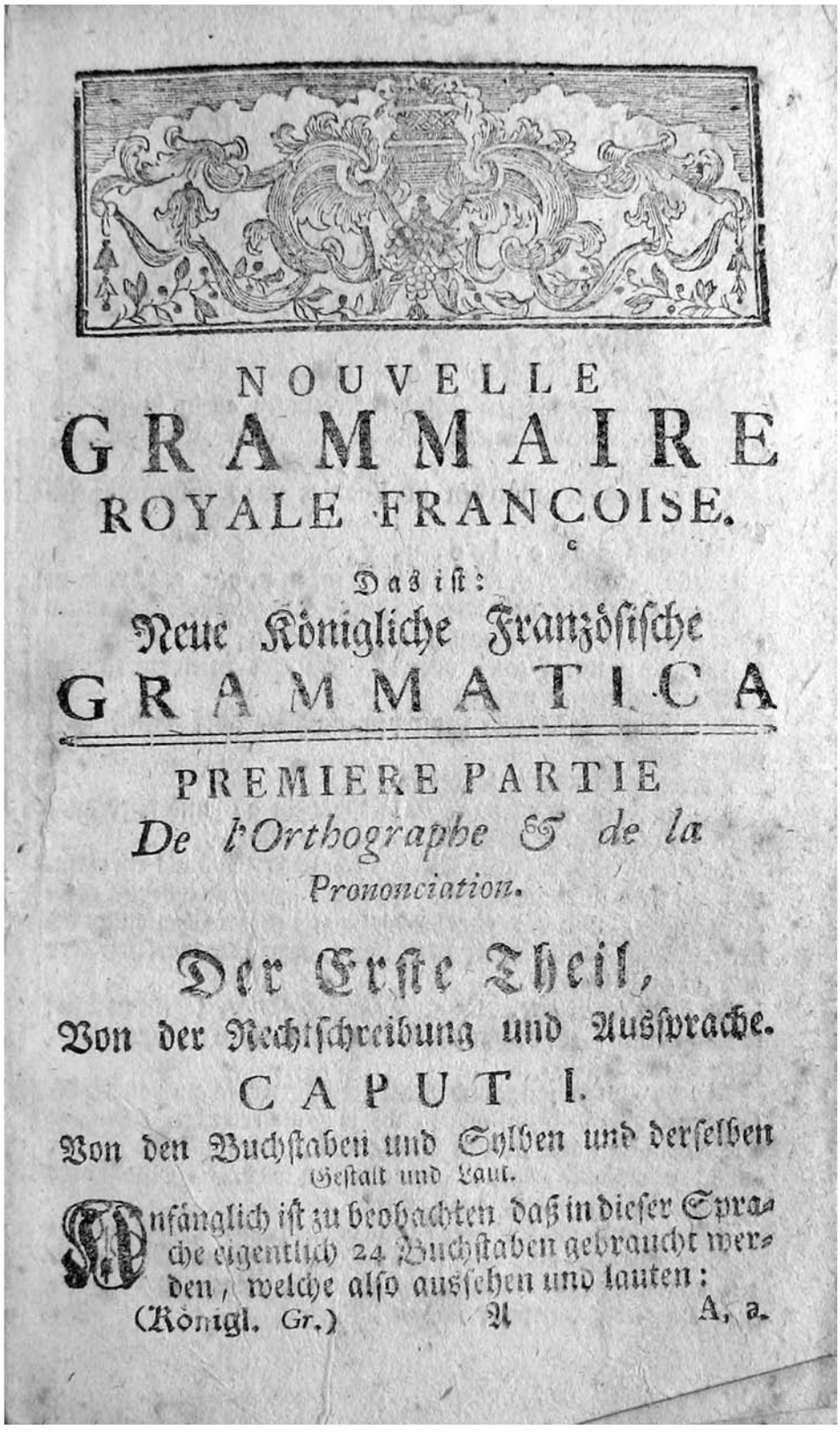
Biel, in der Heilmannischen Buchhandlung, 1773.

BRUKENTHALISCHE MUSEUM

VIII. V. III.

Fig. 14 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1773

www.brukenthalmuseum.ro



NOUVELLE
GRAMMAIRE
ROYALE FRANCOISE.

Das ist:
Neue Königliche Französische
GRAMMATICA

PREMIERE PARTIE
De l'Orthographe & de la Prononciation.

Der Erste Theil,
Von der Rechtschreibung und Aussprache.

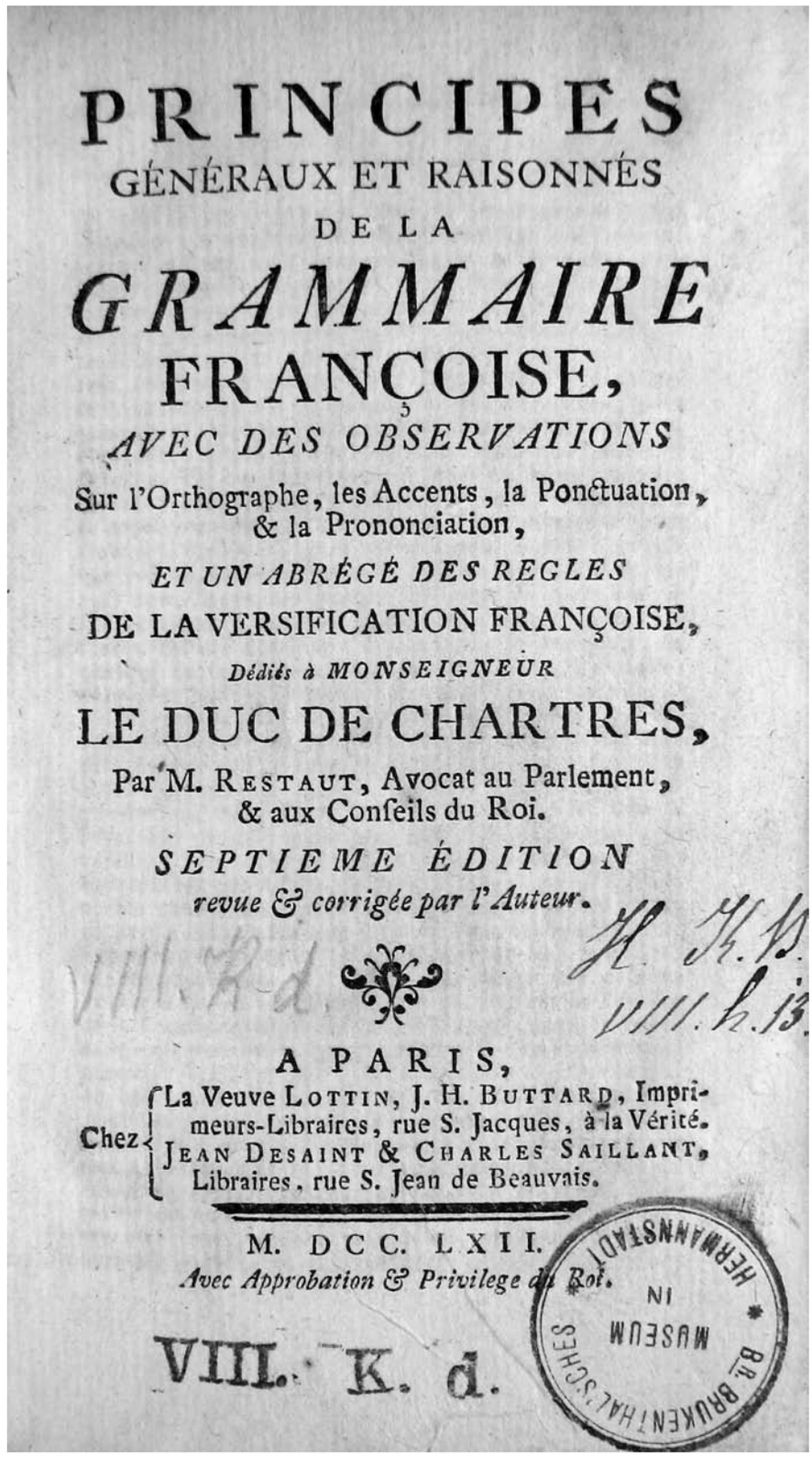
CAPUT I.
Von den Buchstaben und Sylben und derselben Gestalt und Laut.

Anfänglich ist zu beobachten daß in dieser Sprache eigentlich 24 Buchstaben gebraucht werden, welche also aussehen und lauten:

(Königl. Gr.) A A, a.

Fig. 15 Jean Robert des Pepliers/Claude Buffier, ... Grammaire royale ..., 1773

www.brukenthalmuseum.ro



PRINCIPES
GÉNÉRAUX ET RAISONNÉS
DE LA
GRAMMAIRE
FRANÇOISE,
AVEC DES OBSERVATIONS
Sur l'Orthographe, les Accents, la Ponctuation, & la Prononciation,
ET UN ABRÉGÉ DES REGLES
DE LA VERSIFICATION FRANÇOISE,
Dédiés à MONSEIGNEUR
LE DUC DE CHARTRES,
Par M. RESTAUT, Avocat au Parlement, & aux Conseils du Roi.
SEPTIEME ÉDITION
revue & corrigée par l'Auteur.

A PARIS,
Chez La Veuve LOTTIN, J. H. BUTTARD, Imprimeurs-Libraires, rue S. Jacques, à la Vérité.
JEAN DESAINT & CHARLES SAILLANT, Libraires, rue S. Jean de Beauvais.

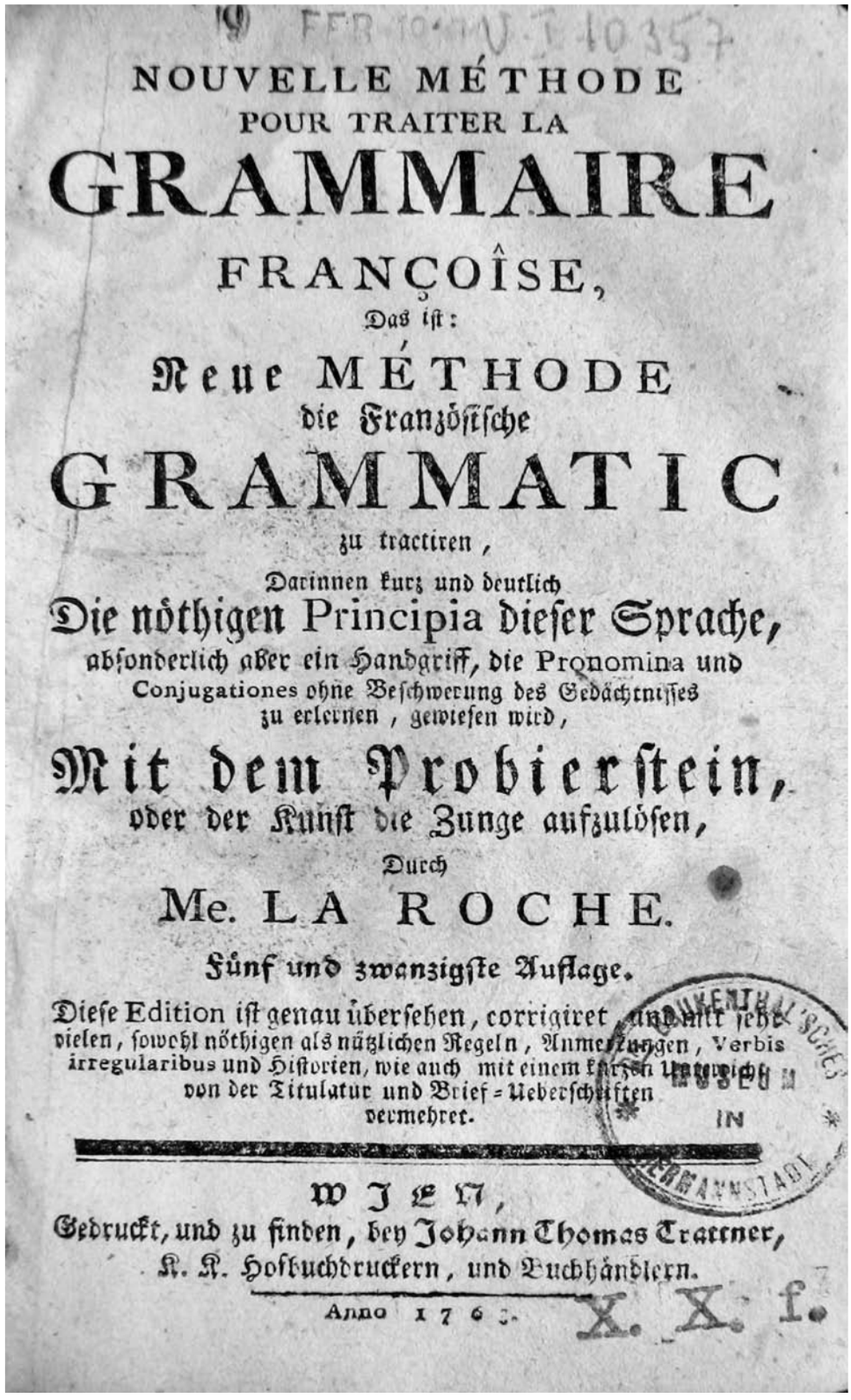
M. DCC. LXII.
Avec Approbation & Privilege du Roi.

VIII. K. d.

BIBL. BRUKENTHALISCHES MUSEUM HERMANNSTADT

Fig. 16 Pierre Restaut, Principes généraux..., 1762

www.brukenthalmuseum.ro



NOUVELLE MÉTHODE
POUR TRAITER LA
GRAMMAIRE
FRANÇOÎSE,
Das iſt:
Neue MÉTHODE
die Franzöſiſche
GRAMMATIC
zu tractiren,
Darinnen kurz und deutlich
Die nöthigen Principia dieſer Sprache,
abſonderlich aber ein Handgriff, die Pronomina und
Conjugationes ohne Beſchwerung des Gedächtniſſes
zu erlernen, gewieſen wird,
Mit dem Probierſtein,
oder der Kunſt die Zunge aufzulöſen,
Durch
Me. LA ROCHE.
Fünf und zwanzigſte Auflage.
Dieſe Edition iſt genau überſehen, corrigiret, und mit ſehr vielen, ſowohl nöthigen als nützlichen Regeln, Anmerkungen, Verbis irregularibus und Hiſtorien, wie auch mit einem kurzen Unterricht von der Titulatur und Brief-Ueberſchriften vermehret.
WIEN,
Gedruckt, und zu finden, bey Johann Thomas Trattner,
K. K. Hofbuchdruckern, und Buchhändlern.
Anno 1762.

Fig. 17 De la Roche, Nouvelle méthode ..., 1762

www.brukenthalmuseum.ro

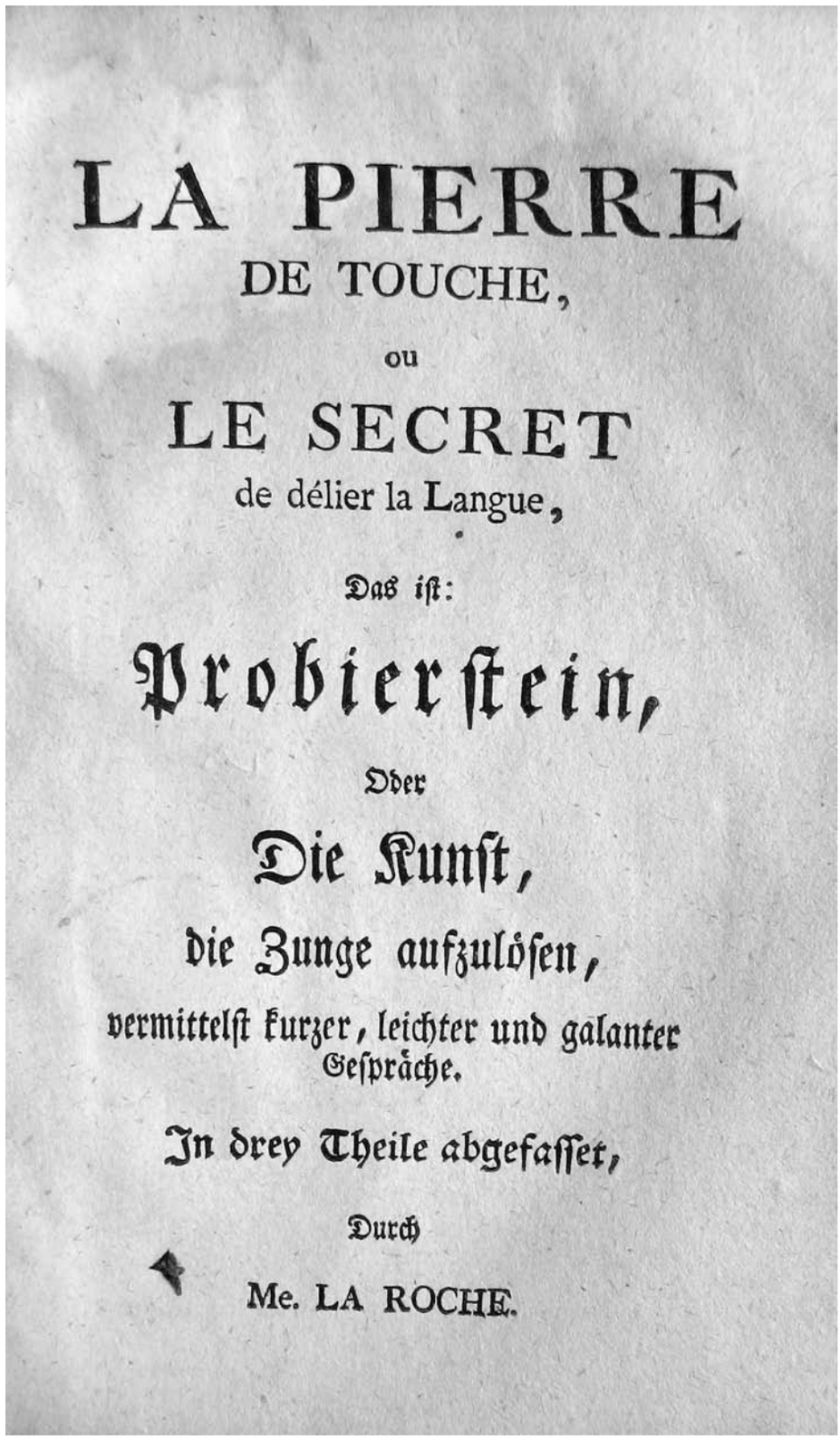

LA PIERRE
DE TOUCHE,
ou
LE SECRET
de délier la Langue,
Das iſt:
Probierſtein,
Oder
Die Kunſt,
die Zunge aufzulöſen,
vermittelſt kurzer, leichter und galanter Geſpräche.
In drey Theile abgefaſſet,
Durch
Me. LA ROCHE.

Fig. 18 De la Roche, La Pierre de touche ..., 1762

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 19 De La Touche, L'Art de bien parler françois ..., 1737

www.brukenthalmuseum.ro

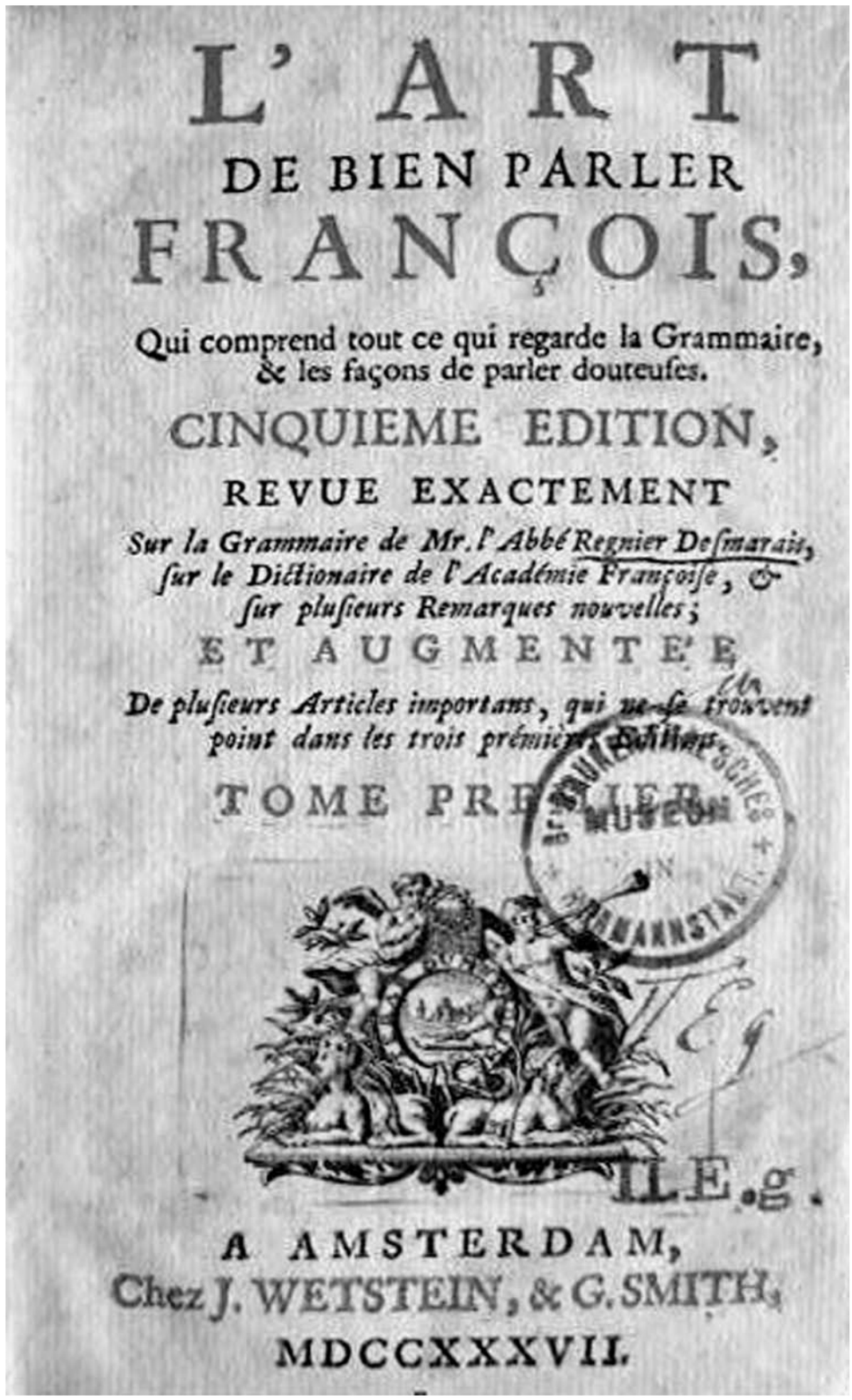

L'ART
DE BIEN PARLER
FRANÇOIS,
Qui comprend tout ce qui regarde la Grammaire, & les façons de parler douteuſes.
CINQUIEME EDITION,
REVUE EXACTEMENT
Sur la Grammaire de Mr. l'Abbé Regnier Deſmarais, ſur le Dictionaire de l'Académie Françoiſe, & ſur pluſieurs Remarques nouvelles;
ET AUGMENTE'E
De pluſieurs Articles importans, qui ne ſe trouvent point dans les trois prémiéres Editions.
TOME PREMIER.
A AMSTERDAM,
Chez J. WETSTEIN, & G. SMITH,
MDCCXXXVII.

Fig. 20 De La Touche, L'Art de bien parler françois ..., 1737

www.brukenthalmuseum.ro

PE URMELE GENEALOGIEI FAMILIEI SCHIRMER
(„SCHIRMERSCHES FAMILIENBUCH")

Gudrun-Liane ITTU
Institutul de Cercetări Socio-Umane

Keywords: *the history of a manuscript, genealogy, the Brukenthal family*

Abstract: *The "Transylvanian Library" in Gundelsheim/Germany purchased in the year 1984 a valuable handwriting: the genealogy of the Schirmer family. The sole information concerning this book was the one that it had been offered for sale by a private individual from Italy. Until the middle of the 19th century, the Familienbuch was in the possession of the Transylvanian baron Karl von Brukenthal (1784 - 1857). The article traces the itinerary of the manuscript from the 19th century until it was purchased by the Gundelsheim library.*

a. Scrisorile baronesei Wilhelmine von Mylius din 1895 – 1896

Colecția de manuscrise a Bibliotecii Brukenthal, conținând fonduri epistolare, chitanțe, documente financiare, rapoarte etc. constituie o sursă valoroasă pentru studierea istoriei Muzeului Brukenthal în sensul cel mai larg al cuvântului. Lucrarea de față are drept punct de plecare două scrisori aflate în colecțiile bibliotecii, iar acestea, coroborate cu alte surse, ne-au permis reconstituirea drumului parcurs de cartea în discuție de la sfârşitul secolul al XIX-lea până la mijlocul anilor '80 ai secolului trecut, când a ajuns în proprietatea Bibliotecii Transilvănene din Gundelsheim/Germania.

Epistolele amintite provin de la baroneasa Wilhelmine von Mylius (1841 – 1920) – fiica baronului Franz Joseph von Brukenthal (1803 – 1867) şi a contesei Hadik – şi soră a ultimului vlăstar masculin al familiei, Hermann (1843 – 1872), totodată ultimul „moştenitor universal" al averii guvernatorului Samuel von Brukenthal. Scrisorile datate 21 decembrie 1895 şi 9 ianuarie 1896 sunt expediate din Klagenfurt/Austria şi sunt răspunsuri la o scrisoare (care nu s-a păstrat) a lui Michael Csaki (1858 – 1927), custode al muzeului (1892 – 1895 custode adjunct; 1895 – 1927 custode). După cum reiese din răspunsul baronesei, custodele se interesase de un manuscris foarte important, *Genealogia familiei Schirmer* (Schirmersches Familienbuch) care, până la moartea lui Karl von Brukenthal (1784 – 1857), s-a aflat în posesia acestuia. Wilhelmine îl asigură pe Csaki că obiectul în discuție îi aparține şi este în bună stare. Totodată, îl informează că răposatul ei părinte a completat arborele genealogic cu datele copiilor săi[1], fapt important pentru deținătoarea cărții, întrucât îi adăugă şi valoare sentimentală. Din cea de-a doua scrisoare aflăm că Wilhelmine îi returnează custodelui nişte fotografii, care fuseseră realizate după portretele din carte, asigurându-l încă o dată că deține manuscrisul de care se interesase.

b. O achiziție importantă a Bibliotrecii Transilvănene din Gundelsheim (1984)

În revista *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 2/1985, istoricul Gustav Gündisch publica un articol întitulat *Das Schirmersche Familienbuch*[2], o lucrare în care prezintă o recentă achiziție a Siebenbürgische Bibliothek din Gundelsheim/Neckar, *Genealogia familiei Schirmer*, achiziție datorată strădaniilor şefului bibliotecii, Balduin Herter. Manuscrisul fusese oferit anticariatului Monika Schmidt din München de un particular din Italia. Proprietara, cunoscând specificul bibliotecii din Gundelheim, s-a adresat şefului acesteia, care, la rândul lui, a găsit înțelegere la Ministerul Federal de Interne, care a finanțat achiziția.

[1] Baronul Franz Josef von Brukenthal (1803 – 1867) a avut patru copii: Wilhelmine (1841 – 1920), Hermann (1843 – 1872), Josefine (1844 – 1903) şi Sofie (1846 – 1855).
[2] Gustav Gündisch, `Das Schirmersche Familienbuch`, *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 2 (1985), 151–157.

www.brukenthalmuseum.ro

c. Ce este Cartea genealogică a familiei Schirmer şi cum a ajuns ea în posesia familia Brukenthal?

Istoricii de artă, genealogii şi heraldiştii transilvăneni au auzit de „Familienbuch" şi cunosc lucrarea din trimiterile bibliografice: unii s-au folosit de reproducerile după medalioanele – portret, iar alții de informațiile istorice şi genealogice: Joseph Bedeus von Scharberg a redactat istoria familiei Haller von Hallestein (*Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, 1858*) în baza informațiilor din carte, G. A. Schuller în monografia *Samuel von Brukenthal* (1967, 1969) vorbeşte despre înrudirea acestuia cu familia Schirmer, iar Julius Bielz în al său *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen* (1936)[3] menționează la numerele 404, 406, 851, 853, 855, 856 şi 857 fotografii aflate în colecția Muzeului Brukenthal după portrete din cartea despre care discutăm.

Manuscrisul, de dimensiunile 30 x 19 cm, este legat în piele, iar hârtia folosită are un filigran în formă de cerc, purtând deasupra un semicerc şi coroană. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, pe forzaț s-a lipit un bilet, purtând inscripția „Genealogie der Familie Schirmer verfasst von Paul Schirmer". Prin analogie cu alte documente, Gustav Gündisch a identificat scrisul ca fiind al baronului Johann Michael Josef von Brukenthal (1781–1859), fratele mai mare al lui Karl von Brukenthal (1784–1857)[4].

Autorul genealogiei a fost Paul Schirmer (1661 – 1717), fiul postum al aurarului Georg Schirmer III (1623 – 1660) şi al soției acestuia Sophia, născută Schettel. Paul Posthumus, la rândul lui aurar, nu trebuie confundat cu cei doi orfevrieri omonimi, tată (1633 – 1685) şi fiu (1659 – 1699), autori ai cunoscutei cărți de modele, păstrată în Muzeul Brukenthal. Posthumus consemnează istoria familiei sale, încadrând-o în contextul istoric mai larg al Europei centrale. Istoria familiei Schirmer, familie originară din Braşov, este tratată de cronicar începând cu judele Braşovului Johannes (jude în intervalul 1505 – 1530). A dorit să termine cu anul 1715, după cum reiese din „incipit", dar s-a oprit la anul 1702, cu toate că a introdus în lucrare şi o scrisoare a lui Martin Seewald, senator la Braşov, din anul 1712, scrisoare în care epistolierul vine cu lămuriri importante legate de familia Schirmer. Interesant este faptul că aurarul, un bun desenator, agrementează cartea cu 13 portrete miniaturale, lucrări valoroase pentru studiul artei portretului transilvănean de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul celui următor. Cei reprezentați sunt: 1/ judele Braşovului Johannes Schirmer, mort pe la 1533 şi 2/ fiul acestuia; 3/ consilierul sibian Antonius Schirmer sen., mort pe la 1555, şi cele două soții 4/, 5/ Anna von Laibach şi Ursula Bromelius, ultima decedată în 1579; 6/ comitele saşilor Petrus Haller, mort în 1569, şi 7/ soția acestuia, Margarethe Schirmer; 8/ oratorul centumvirilor din Sibiu, Antonius Schirmer jun., mort la 1625, şi 9/ soția acestuia, Sophia Rascher; 10/ consilierul şi farmacistul Georg Schirmer, mort în 1644, şi 11/ soția sa, Sophia Lang, moartă în 1688; 12/ comitele saşilor, Mathias Semriger, mort în 1680, şi 13/ soția acestuia, Katharina Schirmer, moartă în 1685. Mathias Semriger ne este cunoscut dintr-un portret realizat de Jeremias Stranovius (? – 1702)[5], considerat primul portret baroc din Transilvania. Este limpede, că cele mai multe dintre portrete sunt imaginare, ele reprezentând persoane decedate cu mult înaintea naşterii lui Paul Schirmer.

Cartea a ajuns în posesia familiei Brukenthal prin căsătoria, în 1745, a lui Samuel lui Brukenthal cu Sophia (1725 – 1782), cea de-a doua fiică a primarului Daniel Klokner von Kloknern, or, soția primarului a fost singura fiică a lui Paul Schirmer Posthumus. Cu alte cuvinte, soacra viitorului guvernator a fost născută Schirmer.

În articolul deja menționat din *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 2/1985, Gustav Gündisch[6] consideră că după moartea lui Karl (1784 – 1857), căpitan al districtului Făgăraşului, cartea ar fi ajuns la Viena prin intermediul unor descendente feminine născute Brukenthal, istoricul presupunând că ar fi vorba despre familiile Barcsay[7], Geringer[8] sau von Kisslingstein[9].

[3] Julius Bielz, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, (Hamburg, Diepenbroick, Grüter & Schulz, 1936). Nr. 404, 406, 851, 853, 855, 856, 857.
[4] Gündisch, *op. cit.*,151.
[5] Jeremias Stranovius (? – 1702), *Portretul comitelui Mathias Semriger*, 1680, ului/pânză, 208 x 128 cm, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. 529.
[6] Gündisch, *op. cit*., 156.
[7] Două fiice ale baronului Johann Michael Josef von Brukenthal (1781 – 1859), Sofie (1813 – 1893) şi Antonie (1816 – 1887) au fost căsătorite cu Siegmund v. Barcsay (1810 – 1862), respectiv Ladislaus v. Barcsay (1803 – 1880).
[8] Sora lui Johann Michael Josef von Brukenthal, Sofia (1786 – 1847) a fost căsătorită cu baronul Gabriel von Geringer (1758 – 1825).
[9] Baronul Johann Michael Josef von Brukenthal (1781 – 1859) a fost căsătorit cu Josefa Kissling von Kisslingstein (1784 – 1848).

www.brukenthalmuseum.ro

Traseul cărții-manuscris în intervalul celor 38 de ani (1857 – 1895), de la moartea lui Karl şi până la atestarea ei la Wilhelmine von Mylius, este, în absența documentelor, dificil de stabilit, fapt pentru care emitem doar ipoteze. De la Karl cartea a ajuns – foarte probabil – la fratele acestuia, Johann Michael Josef von Brukenthal (1781 – 1859), convingere pe care ne-o întăreşte biletul olograf (al lui Johann Michael Josef) lipit peforzațul lucrării. Johann Michael Josef a lăsat-o moştenire unuia dintre copiii săi, firesc ar fi fost ca acesta să fie Franz Josef (1803 – 1867), primul moştenitor universal al averii guvernatorului. Franz Josef ar fi trebuit s-o transmită fiului său Hermann (1843 –1 872). Poate, datorită modului boem de viață al lui Hermann, a fost preferată sora sa, Wilhelmine, căsătorită Mylius, prima născută a familiei, epistoliera noastră.

Wilhelmine von Mylius a trăit în Austria, de unde s-a mutat după terminarea primului război mondial în Italia, la Parenzo, la fiica ei Desirée (1874 – 1939), marchiză Polesini[10]. Fiind mândră de descendența ei, – fapt ce reiese din prima scrisoare (1895) – baroneasa von Mylius a luat cartea cu sine, lăsând-o apoi moştenire marchizei, iar aceasta a transmis-o mai departe unuia dintre cei doi copii ai săi, Amalia (1897 – 1983) sau Francesco (1901 – 1983). Ambii copii ai marchizei Polesini au murit în acelaşi an, în 1983, iar descendenții acestora nu au mai fost interesați de prețiosul manuscris, fapt pentru care a ajuns în anticariatul münchenez. Putem afirma cu o oarecare certitudine că timp de 239 de ani, din 1745 şi până în 1984, *Schirmersches Familienbuch* s-a aflat în posesia familiei von Brukenthal, respectiv în cea a descendenților acesteia. Odată cu achiziția sa de către Biblioteca Transilvăneană, cartea a devenit accesibilă unui public larg, interesat de istoria familiilor transilvănene, dar, din păcate, nu a fost încă cercetată şi publicată conform exigențelor ştiințifice din zilele noastre.

Gudrun-Liane Ittu
gudrunittu@yahoo.de
Institutul de Cercetări Socio-Umane
B-dul Victoriei, Nr. 40, Sibiu 550024

BIBLIOGRAFIE

Bielz, Julius, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, (Hamburg, ed. Diepenbroick Grüter & Schulz, 1936).

Brukner, Wilhelm, `Stammliste der Familie Brekner v. Brukenthal (mit einer Stammtafel)`, *Ostland: Zeitschrift für die Kultur der Ostdeutschen* (Hermannstadt, 1920/1921).

Gündisch, Gustav, `Das Schirmersche Familienbuch`, *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 2 (1985).

LPK (descendent of Brukenthals), `My story`, *Samuel von Brukenthal: Modell Aufklärung*, BIBLIOTHECA BRVKENTHAL, VI (Sibiu/Hermannstadt, 2007).

AUF DEN SPUREN DES „SCHIRMERSCHEN FAMILIENBUCHS“

In der Handschriftensammlung der Brukenthal-Bibliothek werden zwei Briefe der Baronin Wilhelmine von Mylius (Schwester des Barons Hermann von Brukenthal, des letzten männlichen Erben des Samuel von Brukenthalschen Vermächtnisses) aus den Jahren 1895 und 1896 verwahrt, Briefe in denen die Schreiberin dem Kustos Michael Csaki bestätigt, dass sie sich im Besitz des „Schirmerschen Familienbuchs“ befinde, eine Handschrift, die seit dem Tod des Barons Karl (1784–1857), Kapitän des Fogarascher Distrikts, für verschollen galt. Anhand der besagten Briefe, der Informationen, die in dem Beitrag Gustav Gündischs Das Schirmersche Familienbuch, (Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 2/1985) enthalten sind sowie der autobiografischen Daten, die eine in Kanada lebende Urenkelin der Baronin von Mylius in einem kürzlich erschienen Band des Brukenthalmuseums veröffentlicht hat (LPK, descendent of Brukenthals, My story in „Samuel von Brukenthal. Modell Aufklärung“, Bibliotheca Brukenthal VI, Sibiu/Hermannstadt 2007) weist die Verfasserin nach, dass sich das Buch bis 1984 im Besitz der Eben der Briefschreiberin vom Ende des 19. Jahrhunderts befunden hat.

[10] Datele referitoare la descendenții Wilhelmeinei von Mylius provin din: LPK (descendent of Brukenthals), `My story`, *Samuel von Brukenthal: Modell Aufklärung*, BIBLIOTHECA BRVKENTHAL, VI (Sibiu/Hermannstadt, 2007) , 160 –161.

www.brukenthalmuseum.ro

CÂTEVA CONSIDERAȚII CU PRIVIRE LA ESCHATOLOGIA ŞI SOTERIOLOGIA ASTRALĂ ÎN IMAGINARUL FUNERAR ROMAN PROVINCIAL

Alexandru Gh. SONOC
Muzeul Național Brukenthal
Galeria de Artă Europeană

Keywords: *Roman age, funerary imagery, eschatology, soteriology, celestial bodies*

Abstract: *Sun, moon and the stars are symbols of the eternal, universal order which was believed to be reflected not only by the political order of the ancient states (Roman Empire among them) but also by the funerary imagery, including the one specific for the population of the Roman Dacia. Despite some evidences from the period before the Roman conquest, it is not for sure if such kind of believes survived or were adopted afterwards by the Dacian population in the Roman Empire or in the territories outside its borders.*

Simbolul haosului, care revine prin potop[1], sunt apele mării primordiale, care preced Creația şi, ritmic, o resorb, simbolizând astfel faptul că moartea, care produce disoluția formelor, este, prin aceasta, regeneratoare[2]; aceasta şi este una dintre explicațiile prezenței monştrilor marini în imaginarul funerar, iar pe de altă parte explică identificarea mării primordiale cu Lumea Morților, constatată atât în concepțiile cosmogonice din Mesopotamia (*apsû*), cât şi la evrei (*tehôm*)[3], care, după tradiția talmudică, credeau că o intrare în Infern (*She'olah*) se găsea chiar în mare[4]. Expresia ordinii care caracterizează Universul organizat şi supus unor legi fizice sau divine (*kósmos*) o constituie însă mişcarea periodică, ordonată, a aştrilor.

Simbolistica astrală, care guvernează cele două registre simbolice complementare, anume cel diurn, dominat de Soare şi cel nocturn, dominat de Lună, care aparțin patrimoniului mental universal al omenirii[5], constituie cheia înțelegerii imaginarului funerar roman, ca parte a unei concepții holistice păgâne despre lume şi viață cu străvechi origini, legate de începuturile istoriei ideilor şi credințelor religioase, de cele mai vechi reprezentări despre devenirea şi dispariția Universului, bazate pe cele mai simple observații astronomice, dar şi de speculațiile cu privire la implicațiile mişcării aştrilor asupra naturii şi a traiului cotidian al individului, ca parte a acesteia şi a istoriei, adică asupra devenirii comunităților umane în cadrul marelui proces, mai îndelungat şi, de aceea, greu accesibil cunoaşterii senzoriale, al devenirii şi dispariției Universului, potrivit implacabilelor legi ale naturii, hotărârilor destinului sau planului divin[6]. Chiar şi atunci când, mai ales ca urmare a secularizării, viața religioasă a unei comunități umane nu mai este dominată de divinitățile uraniene, regiunile siderale, simbolismul uranian, miturile şi riturile legate de ridicarea la cer etc. îşi păstrează un loc preponderent în economia sacrului, iar sacrul celest, expulzat din viața religioasă propriu-zisă, rămâne activ prin intermediul simbolisticii, deoarece imaginea exemplară a

[1] Rudolf Drössler, *Als die Sterne Götter waren. Sonne, Mond und Sterne im Spiegel von Archäologie* (Leipzig, 1976), p. 119.
[2] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor* (Bucureşti, 1992), pp. 182-183 şi 197-198; cf. R. Drössler, *op. cit.*, p. 83.
[3] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul* (Bucureşti, 1991), pp. 40-41.
[4] Charles Autran, *Mithra, Zoroastru şi istoria ariană a creştinismului* (s. l., Ed. Antet, 1995), p. 153. Despre semnificația călătoriei acvatice în imaginarul funerar roman din provinciile balcano-dunărene: Alexandru Gh. Sonoc, *'Călătorii acvatice imaginare şi reale în arta funerară romană din provinciile balcano-dunărene'*, *AMMR*, 9 (2006), pp. 181-198.
[5] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală* (Bucureşti, 1998), pp. 67-377.
[6] R. Drössler, *op. cit.*, pp. 26-27.

www.brukenthalmuseum.ro

transcendenței o reprezintă comunicarea cu Cerul, iar simbolul, care nu se adresează numai inteligenței, ci ființei umane în întregul ei, își transmite mesajul, chiar dacă acesta nu mai este surprins conştient în totalitatea lui[7].

În marile civilizații agricole, Luna, care moare şi se reîntoarce, a devenit simbolul veşnicului proces al devenirii şi dispariției, cu atât mai mult cu cât Luna dispărută şi cea reapărută sunt în aparență diferite şi, cu toate acestea, identice, la fel ca sămânța miraculos rezultată din cea pusă în brazdă[8]. Mult mai devreme încă, ciclul lunar fusese pus în legătură cu acela al femeii şi cu fecunditatea animală şi umană[9], ceea ce a favorizat stabilirea unei legături magice între Lună, femeie, plante, fertilitatea solului şi fecunditatea animală şi umană, naştere, moarte şi renaştere[10], dar şi a unei relații magice între fazele Lunii şi starea vremii[11]. Datorită simbolului lunar, omul religios a fost pus în situația de a apropia unele de altele vaste ansambluri de fapte, fără vreo legătură aparentă, pentru a le integra, în cele din urmă, într-un "sistem" simbolic, care a făcut posibile, se pare, primele mari sinteze antropocosmice[12]. În general, majoritatea ideilor de ciclu, de dualism, de polaritate, de opoziție, de conflict, dar şi de reconciliere a contrariilor, au fost fie precizate, fie descoperite datorită simbolisticii lunare, astfel că se poate vorbi de o adevărată "metafizică a Lunii", de un sistem coerent de "adevăruri" legate de existența vieţuitoarelor, a tot ceea ce, în Cosmos, participă la viață, adică la devenire, la creştere şi descreştere, la moarte şi reînviere, în sens simbolic[13]. Luna, care îi dezvăluie omului religios nu numai legătura indisolubilă dintre moarte şi viață, ci mai ales că moartea nu este definitivă, că este mereu urmată de o nouă naştere[14], a devenit, astfel, o divinitate universală, iar simbolurile lunare au devenit simboluri ale autorității politice şi religioase şi, în acest context, armele, ca unelte ale morții, din vechime puse în legătură cu Luna şi sexualitatea[15], dar şi cu autoritatea politico-militară, au ajuns să exprime şi puterea de a stăpâni sau influența schimbarea vremii, deci relația cu divinitățile meteorologice[16]. Aceste idei legate de complexa simbolistică lunară şi relația ei cu Soarele, îşi găsesc reflectarea în decorul mitologic de pe veşmântul statuii zeiței Hekate Triformis de la Salinae, păstrată la Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, unde, pe pieptul divinității, este reprezentat bustul lui Sol, asociat cu doi acoliți nuzi cu torțe, identificați cu Dioscurii sau cu Phosphorus şi Hesperus şi care simbolizează, de asemenea, naşterea şi moartea, ca momente-cheie ale unui ciclu mereu reluat (*fig. 1*)[17].

Potrivit unei concepții mai târzii a astrologilor orientali, în mecanismul Universului rolul principal îi revine însă Soarelui, care, prin forța sa de atracție şi respingere alternativă, reprezintă impulsul care pune în mişcare bolta cerească şi mersul planetelor, ceea ce, în calitate sa de "inimă a Lumii", îl face principiul însufleţitor al cosmosului şi, totodată, stăpânul destinelor şi poruncitorul întregii naturi, cel care trimite sufletele în trupuri la naştere şi le ia înapoi după moarte din "învelişul trupesc"[18]. Deoarece Soarele nu participă la devenire, ci, mereu în mişcare, rămâne, totuşi, neschimbat, identic ca formă, hierofaniile solare traduc valorile religioase ale autonomiei şi forței, ale suveranității şi înțelepciunii, fapt care, în anumite culturi, a determinat un proces de solarizare a divinităților supreme[19]. Fiind mereu în mişcare, Soarele, care vede tot ce se petrece pe Pământ[20], este chemat, de obicei, ca martor pentru răzbunarea nedreptăților şi a crimelor, aşa cum o arată simbolul palmelor înălțate de pe unele monumente funerare din

[7] M. Eliade, *op. cit.*, p. 119.
[8] R. Drössler, *op. cit.*, p. 24.
[9] *Ibidem*, pp. 25-29.
[10] *Ibidem*, pp. 37-44.
[11] *Ibidem*, pp. 23-24 şi 33-36.
[12] M. Eliade, *op. cit.*, pp. 143-144.
[13] *Ibidem*, p. 146.
[14] *Ibidem*, p. 146. Pentru mitologia lunară: C. Hentze, *Mythes et symboles lunaires* (Anvers, 1932).
[15] R. Drössler, *op. cit.*, pp. 33-36.
[16] *Ibidem*, p. 71.
[17] [E.] Petersen, *'Der Reliefschmuck der Hekate von Hermannstadt'*, *AEM*, 5 (1881), pp. 153-202.
[18] R. Drössler, *op. cit.*, p. 72.
[19] M. Eliade, *op. cit.*, pp. 146-147.
[20] Franz Josef Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit* (Münster, 1919).
[21] D. M. Pippidi, *Studii de istorie a religiilor antice. Texte şi interpretări* (Bucureşti, 1969), pp. 206-217.

www.brukenthalmuseum.ro

Moesia Inferior[21] sau de pe un sarcofag de la Apulum[22] ori, tot în Moesia Inferior, invocația *[Sol ti]bi co[m]mend[o]*, de pe un fragment de monument funerar de la Histria[23]; astfel, Soarele devine, pentru cei care se socotesc nedreptățiți, un justițiar divin. Un mare număr de mitologii eroice au, de altfel, o structură solară, iar eroul, asimilat Soarelui, luptă împotriva tenebrelor, care nu simbolizează un mod de a fi al divinității, respectiv o fază necesară a vieții cosmice, ca în mitologiile lunare, ci ceea ce eroul nu este, adică Adversarul prin excelență, respectiv tot ceea ce se opune vieții, formelor şi înțelegerii[24]. Din cele mai vechi timpuri, această concepție despre lume şi viață a fost folosită şi pentru legitimarea puterii politice, inclusiv de către împărații romani, care ajung să pretindă că dețin domnia şi toate virtuțile necesare guvernării de la divinitatea universală, identificată mai ales în Antichitatea târzie cu Soarele, ai cărui reprezentanți sunt şi la care sufletul lor se va reîntoarce după moarte[25]; astfel, propaganda imperială construieşte o soteriologie politică de caracter conservator, în care problema mântuirii individuale ocupă un loc secundar, fiind posibilă doar în contextul mai larg, al supunerii față de normele de inspirație divină ale statului, condus de o autoritate providențială, iar individului îi rămâne doar libertatea de a-şi alege calea potrivită, în conformitate cu cerințele doctrinelor etice ale diferitelor şcoli filosofice sau religii, recepte ori tolerate. Pe de altă parte, valorizând în sens gnoseologic lupta dintre Lumină şi Întuneric, teologiile solare sincretiste din Antichitatea târzie devin filosofii raționaliste, pe baza cărora, prin Iulianus Apostata, despotismul orientalizant al Dominatului şi-a propus să devină un despotism luminat[26].

Speculațiile teosofice sincretiste şi henoteiste ale Antichității târzii tind să reducă panteonul păgân, atât de dens populat, fie la perechea arhetipală de zei universali a vechilor civilizații din Orientul Apropiat[27], reprezentată de Marea Zeiță (care, autoregenerată, se manifestă în ipostaza propriei sale fiice[28]) şi de fiul născut de ea, devenit soțul ei, care moare şi învie, fie la divinitatea universală, care, fiind nelimitată de atribute şi calități[29], este asexuată sau hermafrodită[30], trăsătură specific selenară[31], legată de simbolistica ambivalentă a Lunii şi de apariția şi dispariția sa de pe bolta cerească, dar şi de caracterul hermafrodit al ființelor primordiale[32], care, înțeles, uneori, ca fiind identic, din punct de vedere etologic, cu bisexualitatea, căreia, după opinia lui E. Gante şi E. Relgis, unii dintre împărații romani, imitatori ai metodelor de guvernare ale "despotismului oriental" de drept divin, i-au atribuit calitatea de a exprima atotputernicia lor divină, prin faptul că astfel ei îşi dovedesc capacitatea de a dispune de orice ființă umană după propria voință, într-un mod neîngrădit de natură[33].

Cu totul singulară, din punct de vedere al largilor şi complexelor ei implicații, este situația raporturilor

[22] Mihai Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia romană*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită (Cluj-Napoca, 2003), pp. 249-250, pl. XX/1.
[23] ISM, I, 300 (sec. II-III).
[24] M. Eliade, *op. cit.*, p. 147.
[25] R. Drössler, *op. cit.*, pp. 27-28 şi 93.
[26] M. Eliade, *op. cit.*, p. 147.
[27] R. Drössler, *op. cit.*, pp. 25-29.
[28] Asupra legăturii dintre această idee religioasă şi unele reprezentări de pe vasele cu figuri roşii descoperite în necropola oraşului Apollonia Pontica, respectiv cu unele busturi şi grupuri statuare din teracotă descoperite tot aici, care ar reprezenta pe Marea Zeiță (Ge Chthonia) şi pe fiica ei, identificabile cu Demeter şi Persephone: Lyubava Konova, *Goddesses or mortals. Some remarks on the iconography and symbolism of the female heads on read figure vases from the necropolis of Apollonia Pontica*, în: *ATS*, special number 5/1 (2006) (= *Bibliotheca Septemcastrensis*, XVII), pp. 115-124.
[29] M. Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, p. 385.
[30] Marie Delcourt, *Hermaphroditos. Mituri şi rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică* (s. l., Ed. Symposion, 1996); cf. Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană* (Bucureşti, 1981), p. 235; Mircea Eliade, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, ed. a II-a, 3 vol. (Bucureşti, 1991), I, p. 71; André Boulanger, *Orfeu. Legături între orfism şi creştinism* (Bucureşti, 1992), pp. 48-49 şi 131; M. Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, p. 385; Marion Giebel, *Das Geheimnis der Mysterien. Antike Kulte in Griechenland, Rom und Ägypten*, 2. Aufl. (München, 1993), p. 118.
[31] R. Drössler, *op. cit.*, p. 72.
[32] *Ibidem*, pp. 44-45.
[33] Alexandru Gh. Sonoc, *'Mentalități, atitudini şi comportamente homoerotice în societatea romană păgînă'*, în Nicolae Bocşan, Sorin Mitu, Toader Nicoară (coord.), *Omagiu profesorului Liviu Maior, din partea Catedrei de istorie modernă a Universității "Babeş-Bolyai"*, Cluj, 2002 (= *Identitate şi alteritate. Studii de istorie politică şi culturală*, 3), pp. 137-138; cf. Eugen Relgis, *Istoria sexuală a omenirii, precedată de o scurtă expunere asupra eugeniei* (Bucureşti, 1994), p. 107; Sorin M. Rădulescu, *Sociologia şi istoria comportamentului sexual "deviant"* (Bucureşti, 1996), p. 207; Julius Evola, *Metafizica sexului* (Bucureşti, 1994), p. 115; Adrian Thatcher, *Descătuşarea sexului. O perspectivă creştină asupra sexualității*, ed. a II-a (Bucureşti, 1995), p. 138.

www.brukenthalmuseum.ro

dintre împăratul Hadrianus şi sclavul său favorit, Antinous[34]. Acest caz este, tocmai prin adevărata natură a relațiilor dintre cei doi, mult mai complexă decât aceea dintre Caracalla şi libertul Festus[35], mai curând o excepție în istoria împăraților romani, ținând de tradiția erotică inițiatică şi educativă a pederastiei greceşti, ce condamna atât interesul pur şi simplu hedonist, cât şi violența sexuală[36], pentru că moartea din dragoste a lui Antinous, despre care Cassius Dio spune că pierise căzând în Nil sau jertfindu-se voluntar[37], fusese cerută de oracolul din Delphi şi a fost dusă la îndeplinire pentru prosperitatea viitoare a împăratului Hadrianus, în sensul substituirii unei jertfe de ispăşire[38]; puterea de autosacrificiu a tânărului, izvorâtă dintr-o fierbinte iubire împărtăşită, l-a aşezat, aşa cum afirmă W. Schadewaldt, încă din timpul vieții terestre printre eroi, asigurându-i apoi un loc printre stele[39]. În primul rând, este de remarcat că, prin mulțimea monumentelor dedicate după apoteozare acestui băiat de origine umilă de către Hadrianus, moartea lui Antinous a marcat, după cum afirma însuşi Cassius Dio, începutul unei ere noi în istoria artei vechi[40], prin faptul că ele au popularizat portretul şi tipul său idealizat[41] în templele din întregul Imperiu[42], mai ales prin reprezentarea sa ca divinitate, ca, de pildă, Silvanus[43]. Şi în *gymnásion*-ul din Mantineea se găsea o clădire renumită pentru faptul că era împodobită cu statuile lui Antinous şi picturi care îl întruchipau sub înfățişarea lui Dionysos[44]; un bust reprezentându-l pe Antinous ca Dionysos, provenit din Villa Hadriani de la Tibur se păstrează la Muzeul Ermitaj de la St. Petersburg (Rusia)[45]. O statuie din gliptoteca regelui Ludwig I de la München îl reprezintă pe Antinous identificat cu Osiris, purtând costumul faraonilor egipteni, dar cu o construcție a corpului total grecească, dependentă de modelele din sec. V î.e.n.[46]. Un fragment de relief mithraic de la Virunum, datat la mijlocul sec. II, îl reprezintă pe Sol-Helios[47] sub înfățişarea lui Antinous. Uneori, el este reprezentat şi sub înfățişarea zeilor Hermes sau Pan[48]. De altfel, Antinous şi este unul dintre puținii muritori care, nefiind membri propriu-zişi ai familiei imperiale, au avut, totuşi, parte de riturile apoteozei. Grație numeroaselor chipuri ale lui Antinous, avem pentru prima dată în plastica europeană elementele unui incontestabil romantism în artă, care depăşeşte cu mult timidele inițiative ale portretului neronian şi care este cu totul altceva decât acea evanescență (*sfumato*) a unor portrete de epocă hadrianică, ca, de pildă, capul postum de la Ostia al împăratului Traianus; deşi sub desăvârşirea formei se află un vid imens, fapt pentru care imaginile favoritului imperial sunt adesea comparate cu strălucirea gratuită a lucrărilor lui Canova, iconografia lui Antinous poate fi, totuşi, apreciată ca ținând de un anume gen de romantism imperial, tocmai având în vedere tumultul autist al lui Hadrianus, care a şi generat aceste portrete[49]. Din dragoste sau ca apreciere a devotamentului acestui favorit, Hadrianus a întemeiat în Egipt, pe locul

[34] Al. Gh. Sonoc, *op. cit.*, pp. 146-148.
[35] Heinrich Schliemann, *Pe urmele lui Homer*, 2 vol., Bucureşti, 1979 (= *Biblioteca de artă*, 252-253), II, p. 207; cf. Herodianus, *Ab excessu Divi Marci*, IV, VIII.
[36] Gérard Bonnet, *Perversiunile sexuale* (Bucureşti, 1999), p. 25.
[37] Cassius Dio, *Hist. Rom.*, LXIX, 11.
[38] Ludwig Voelkl, *Die Kirchenstiftungen des Kaisers Konstantin im Lichte des römischen Sakralrechts*, Köln – Oppladen, 1964 (= *Arbeitsgemeinschaft Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften*, H. 117), p. 16; cf. Herbert Lewandowski, *Römische Sittengeschichte. Mit 112 Abbildungen auf 43 Kunstdrucktafeln, 1 Ausklappkarte und 8 Illustrationen im Text* (Wiesbaden, s. a.), p. 244. Pentru diferitele motive ale sacrificiului lui Antinous, care a avut loc în preajma sărbătorii morții lui Osiris (24 octombrie) şi despre care unele surse afirmă însă că s-ar fi produs în contextul răspândirii în anturajul imperial a unor credințe magice cu privire la psoibilitatea prelungirii pe această cale a vieții lui Hadrianus: Anthony R. Birley, *Hadrian* (Bucureşti, 2007), p. 272-274.
[39] H. Lewandowski, *op. cit.*, p. 243.
[40] O. N. Căciulă, în *Apologeți*, p. 59, n. 65; cf. Cassius Dio, *Hist. Rom.*, LXIX, 11.
[41] François Baratte, Catherine Metzger, *'Rome'*, în * * *, *Forms and Styles. Antiquity* (Köln, 1994), fig. 202, 203, 205.
[42] Theophilus Antiochensis, *III libri ad Autolicum*, III, VIII; cf. H. Lewandowski, *op. cit.*, pp. 242 şi 245.
[43] F. Baratte, C. Metzger, fig. 205.
[44] Pausanias, *Peregr. in Graeciam*, VIII, 9, 7.
[45] X. Gorbunova, I. Saverkina, *Greek and Roman Antiquities in the Hermitage* (Leningrad, 1975), fig. 105.
[46] Paul Wolters, *Führer durch die Glyptotek König Ludwigs I. zu München* (München, 1923), p. 9, nr. 25, fig. 27.
[47] Gernot Piccottini, *Die Römer in Kärnten. Ein Führer zu den wichtigsten römerzeitlichen Ausgrabungen und Denkmälern des Landes. Mit zwei Beiträgen (Globasnitz/Hemmaberg und St. Peter in Holz/Teurnia) von Franz Glaser* (Klagenfurt, 1989), p. 284 şi pl. 49.
[48] A. Birley, *op. cit.*, p. 273.
[49] Mihai Gramatopol, *Portretul roman în România* (Bucureşti, 1985) (= *Curente şi sinteze*, 45), p. 26.

www.brukenthalmuseum.ro

morții celui pe care-l iubise, o colonie denumită, după numele tânărului bithynian[50], Antinoopolis şi *"povestea cui vroia să-l asculte că a zărit o stea, care ar fi aparținut lui Antinous şi cu plăcere pleca urechea la băsmuirile celor din jurul lui, care pretindeau că steaua s-a născut din sufletul lui Antinous şi că s-a ivit abia atunci pentru prima oară"*[51]; mai mult, se spunea chiar că răspunsurile date de oracolul lui Antinous ar fi fost compuse chiar de către împărat[52], în ciuda faptului că *"toate aceste slăbiciuni îl făceau să fie ținta a tot felul de critici şi glume"*[53]. Cultul acestui favorit imperial, asemănat de unii cercetători cu acela al lui Adonis sau chiar cu cel al lui Isus Christos[54], s-a răspândit totuşi, cel puțin din rațiuni politice, în întregul Imperiu şi este atestat şi în Moesia Inferior, la Tomis, de o bază de statuie cu inscripție grecească, ridicată probabil pe la 130-138 e.n., pentru T. Flavius Poseidonius, fiul pontarhului Phaidros, fiu al cetății, din tribul Argadeis, el însuşi pontarh şi arhiereu al Hexapolei, fiu al Pontului şi prim agonothet al divinului Antinous[55]. Aici vrem să atragem atenția asupra unei inscripții de consacrare a unui templu de la Sočanica, în Moesia Superior, aflată azi în muzeul din Priştina (Kossovo), închinată eroului Antinous, potrivit voinței lui Hadrianus şi a fiului său adoptiv L. Aelius de către *coloni arg(entariarum) [Dardanicarum?]*, prin purtarea de grijă a libertului imperial Telesphorus, la 136-137[56]. Informațiile existente despre cultul lui Antinous, organizat de către împăratul însuşi, arată că el era asociat cu oracole şi jocuri de tip grecesc (*certamina Graeca*), care credem că erau organizate de *procuratores*, iar în cazul celor care ar putea fi presupuse ca fiind organizate la Sočanica, poate chiar de către amintitul Telesphorus, ca în altă parte de către vreun *augustalis*[57]. Un colegiu funerar al Dianei şi al lui Antinous din Italia, de la Lanuvium[58], pune în legătură această nouă divinitate astrală cu ideea renaşterii după moarte. Într-adevăr, dezvelirea, de către francezi, a celei mai mari părți din oraşul egiptean Antinoopolis a permis o mai bună cunoaştere a acestui cult sincretist, care îl asimila pe tânărul bithynian cu Osiris şi Dionysos şi care dispunea de o numeroasă preoțime, ale cărei mumii s-au păstrat[59]. Hadrianus va fi legat însă cultul lui Antinous de ideea dragostei pederastice sau a fidelității prieteneşti şi nu de aceea a homosexualității în sine, pentru că ar fi şocat pudoarea romană, care respingea vizualizarea în orice formă a lucrurilor socotite nefireşti[60].

Principiul homousic al identității dintre mamă şi fiică, dintre tată şi fiu, ca expresie cu implicații soteriologice a regenerării lumii, este cunoscut în mitologia multor civilizații, din cele mai diferite spații culturale şi epoci şi apare în legătură cu credințele legate de ciclul vegetal şi în posibilitatea regenerării miraculoase[61]; această identitate se regăseşte în misterele egiptene şi eleusine, în cele metroaciste, baccho-dionysiace şi sabazice, în zurvanism şi mazdaism, în dogma creştină a divinității homousice.

Dogma creştină a trinității homousice, cu greu impusă în lumea romano-barbară a amurgului Antichității şi în zorii Evului Mediu, reprezintă rezultatul dificilului compromis petrecut în condițiile social-politice şi economice specifice Dominatului, regim politic ale cărui tradiții sunt continuate în Orient şi în Europa de Sud-Est de Imperiul bizantin, între concepțiile teosofiei iudeo-creştine şi a celei păgâne din Antichitatea târzie[62], a fost influențată

[50] Cassius Dio, *Hist. Rom.*, LXIX, 11.
[51] *Ibidem*, LXIX, 11.
[52] Aelius Spartianus, *Vita Hadr.*, 14.
[53] Cassius Dio, *Hist. Rom.*, LXIX, 11.
[54] H. Lewandowski, *op. cit.*, p. 244.
[55] ISM, II, 52 (18).
[56] P. Petrović, *Палеографија римских натписа у горњој Мезији* (Beograd, 1975), p. 131, nr. 12.
[57] Alexandru Gh. Sonoc, *'Câteva considerații în legătură cu organizarea spectacolelor publice şi percepția luptelor cu fiare şi gladiatori în Moesia Inferior, Regatul bosporan şi în Dacia romană'*, în *ATS*, 2 (2003), p. 142.
[58] CIL, XIV, 2112. Deosebit de interesant ni se pare faptul, remarcat şi de către A. Birley, că, potrivit statutelor acestui colegiu, că de onorurile funerare nu puteau beneficia membrii care se sinucideau (A. Birley, *op. cit.*, p. 273).
[59] H. Lewandowski, *op. cit.*, p. 244.
[60] Alexandru Gh. Sonoc, *'Mentalități, atitudini şi comportamente homoerotice în societatea romană păgînă'*, p. 148; cf. Seneca, *Naturales quaestiones*, XVI.
[61] R. Drössler, *op. cit.*, pp. 25-29.
[62] Charles Matson Odahl, *Constantin şi Imperiul creştin* (Bucureşti, 2006), p. 183 (unde se arată că adăugarea în anul 325, la Conciliul ecumenic de la Nicaea, a termenului *homoúsios/consubstantialis*, folosit, de altfel, pe atunci de unii teologi importanți din regiunile apusene ale Imperiului roman pentru a defini Divinitatea creştină, s-a făcut la sugestia împăratului Constantinus I, care este posibil să-i fi cunoscut sensul atât din lectura lucrărilor lui Lactantius şi din filosofia păgână, cât şi din discuțiile cu episcopul Ossius de Cordoba şi cu diferiți teologi creştini).

www.brukenthalmuseum.ro

nu de triadele legate de funcțiile sociale, cunoscute în religiile unor populații indo-europene[63], de care adesea se abuzează în explicarea structurilor sociale şi a unor elemente ale vieții spirituale ale diferitelor neamuri barbare din Europa şi din stepele eurasiatice, ci de modelul teosofic al triadelor astrale siriene şi palmyrene[64], căruia îi este specific fenomenul solarizării divinităților lunare[65], de obicei hermafrodite sau masculine, care, inițial, fuseseră cele mai importante divinități pentru vechii semiți[66]; alteori, în mitologiile păgâne, divinitatea supremă, sub influența unor concepții ale teosofiei zurvaniste, este însă bisexuată[67] sau, ca în cazul lui Attis, devenit în Antichitatea târzie un zeu cosmic[68], chiar asexuată[69]. Concepțiile eschatologice şi soteriologice ale creştinismului îşi au originile în vechile reprezentări religioase legate de ideea veşnicei şi universalei deveniri, reinterpretate în sensul unui proces providențial controlat de trinitatea homousică, expresie a perfecțiunii şi puterii creatoare şi normative din Univers, iar cele ale islamului, puternic influențate de iudaism şi zurvanism, dar şi de concepția nestoriană, în esența ei antitrinitară, pornesc de la aceleaşi reprezentări ancestrale ale universalei deveniri, însă potrivit planului providențial al divinității universale unice.

Deoarece, potrivit concepțiilor stoice, nemurirea astrală, datorată, ca şi în filosofia platonică, stării de puritate a sufletului, era rezervată doar sufletelor superioare, care, păstrând o dreaptă măsură, şi-au păstrat puritatea naturală, iar după moarte au fost eroizate şi divinizate, prin rituri inaccesibile celor mai mulți oameni, ei au fost atraşi de religiile de mistere, care promiteau o mântuire dobândită prin inițiere şi prin practici şi ritualuri magico-religioase[70]. Reprezentările de stele sau de simboluri stelare pe monumentele funerare reflectă, după părerea noastră, nu atât credința, răspândită în Antichitate, că în paradis sufletele ajung mergând pe Calea Lactee[71], cât pe aceea a metamorfozării în aştri. Încă în Egiptul faraonic, în perioada Imperiului Mijlociu, pe fața interioară a sarcofagelor erau înscrise numele stelelor, iar în Imperiul Nou stelele erau pictate pe pereții mormintelor regale nu numai pentru a-i indica defunctului ora şi a-i ocroti sufletul, ci şi pentru ca acesta să fie primit printre stele[72]. Prin intermediu elenistic, lumii romane îi sunt transmise concepțiile eschatologiei şi soteriologiei astrale. De acestea se leagă reprezentările de aştri de pe unele monumente funerare, a căror apariție este pusă, în Pannonia, cu trupele venite din Orient şi, mai cu seamă, din Syria[73]. În Pannonia, cornul lunar este reprezentat pe stela funerară a unei peregrine, descoperită la Héreg (Ungaria) şi datată în sec. I-II e.n.[74], iar la Walbersdorf, pe stela funerară a călărețului C. Petronius, originar din Mopsuesta, datată în sec. I e.n., este reprezentată o semilună şi o stea[75]. În Noricum, încă de la sfârşitul sec. I, acest motiv, considerat ca fiind legat de naştere şi creştere, de moarte şi de continuarea existenței, se întâlneşte şi pe stelele funerare ale unor sclavi, ca în cazul unui monument de la Puch bei Gummern (Austria)[76]. Tot în Noricum sunt însă cunoscute cazuri foarte timpurii[77], de la începutul sec. I e.n., când pe stelele funerare ale unor militari este reprezentat cornul lunar, flancat de rozete nestilizate (*fig. 2*)[78] sau cornul lunar şi soarele suprapus de o stea, un motiv identic cu o rozetă stilizată (*fig. 3*)[79], pe care, mai recent, M. Crînguş o consideră, în mod original, dar eronat, "roată

[63] Georges Dumézil, *Zeii suverani ai indoeuropenilor*, a treia ediție, revăzută şi corectată, (Bucureşti, 1997).
[64] Constantin Daniel, *Pe urmele vechilor civilizații* (Bucureşti, 1987), pp. 197-200.
[65] *Ibidem*, pp. 197-200; M. Giebel, *op. cit.*, pp. 143-144.
[66] Constantin Daniel, *Orientalia mirabilia*, vol. I (Bucureşti, 1976), pp. 226-227.
[67] A. Boulanger, *op. cit.*, p. 48.
[68] M. Giebel, *op. cit.*, pp. 143-144.
[69] *Ibidem*, p. 120.
[70] Alexandru Stănescu, *'Semnificația socială a monumentului funerar'*, în: *Funeraria Dacoromana*, p. 99.
[71] R. Drössler, *op. cit.*, p. 232.
[72] *Ibidem*, p. 236; cf. Constantin Daniel, *Cultura spirituală a Egiptului antic* (Bucureşti, 1985), p. 313.
[73] Friderike Harl, Barnabás Lőrincz, *Führer zum römischen Lapidarium in Bastion VI der Festung Komárno*, Komárno – Wien, 2002, p. 22.
[74] RIU, 3, 736; cf. Fr. Harl, B. Lőrincz, *op. cit.*, p. 22, nr. 16.
[75] CSIR Österreich, I/5, 13.
[76] Gernot Piccottini, *Die Römersteinsammlung des Landesmuseums für Kärnten* (Klagenfurt, 1996), p. 105, nr. 52.
[77] Gernot Piccottini, Hermann Vetters, *Führer durch die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg*, 4., erweiterte Auflage (Klagenfurt, 1990), pp. 123-127.
[78] CIL, III, 4858.
[79] CIL, III, 4847.

www.brukenthalmuseum.ro

creştină”[80]. Aceasta reprezintă, ea însăşi, după unele opinii, un simbol astral[81], întâlnit şi în Moesia Inferior, la Tomis, pe o stelă a lui Attas, un iranian originar din Tyras, datată în sec. II-III[82] şi la Dulgheru (jud. Constanța), pe stela funerară a lui Iustus, fiul lui Attas, datată în sec. II[83], iar în Dacia la Drobeta, tot în sec. II, pe stela funerară ridicată pentru Laudica Syra, originară din Philadelphia (*fig. 4*)[84] şi la Ulpia Traiana Sarmizegetusa, în arcada stelei funerare ridicate de către Aurelius Maximus soției Licinia Valentina şi de către fiul său, Aurelius Pusinnus soției Aurelia Maximina (*fig. 5*)[85]. Lor li s-ar putea adăuga, eventual, stela funerară a lui T. Patulcius Severus de la Rusăneşti (jud. Olt) (*fig. 6*)[86], cea a lui M. Antius Herculanus de la Drobeta, datată în sec. II (*fig. 7*)[87] şi cea ridicată la Alburnus Maior pentru Domitia Chlone (*fig. 8*)[88], datată, după V. Wollmann, în sec. II, dar înainte de războaiele marcomanice[89]. Este de menționat că în cazul a 2 dintre aceste monumente, cele aparținând lui M. Antius Herculanus şi, respectiv, cea a Domitiei Chlone, acest motiv simbolic înlocuieşte portretul defunctului. Monumentelor funerare cu simboluri astrale de la Tomis le este specifică mai ales prezența unui simbol solar în frontonul stelelor funerare: pe stela funerară a veteranului Ti. Claudius Saturninus, din Ala Asturum, datată în sec. I e.n., poate în prima sa jumătate[90], pe aceea a lui Spiklos, datată în sec. II[91] şi pe cea a armatorului Theokritos, fiul lui Theokritos, datată în sec. II-III[92]. El apare şi în Dacia, deasupra conurilor de pin aşezate pe altare, care flanchează arcada amintitei stele funerare de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa, ridicată pentru Licinia Valentina şi nora acesteia, Aurelia Maximina (*fig. 5*)[93], ca şi în frontonul stelei funerare a lui L. Valerius Epigonus, tot de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa (*fig. 9*)[94] sau, la Drobeta, în sec. II, unde, în exteriorul frontonului stelei funerare a Gratei, fiica lui Vitalis, de o parte şi de alta a acestuia, a fost incizat câte un cerc (*fig. 10*)[95], interpretat, mai recent, de către M. Crînguş, ca un simbol al ciclului vieții[96] şi nu ca simbol solar. Cu prudență, în categoria simbolurilor astrale pot fi încadrate şi reprezentările asemănătoare unor sectoare din discul solar radiat sau unor comete, care se disting în colțurile superioare ale unei stele funerare de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa, ridicată de soldatul Aurelius Ingenuus din legiunea a XIII-a Gemina pentru mama şi pentru sora sa, în prezent dispărută şi cunoscută doar dintr-un desen al lui L. F. de Marsigli (*fig. 11*)[97]. Credem că simboluri astrale stilizate, reprezentând discul solar, îl pot reprezenta

[80] Mariana Crînguş, *'The representation of personal feminine objects on the funeral stelae from Drobeta'*, în: *Orbis antiquus*, p. 428.
[81] D. Berciu, *Arta traco-getică* (Bucureşti, 1969) (= *Biblioteca de arheologie*, XIV), p. 168.
[82] ISM, II, 313(149).
[83] ISM, V, 128.
[84] IDR, II, 56; cf. Al. Bărcăcilă, *'Noi monumente funerare din Drubeta, cu însemnarea descoperirilor anterioare'*, *AO*, 11/61-62 (1932), pp. 235-239; Grigore Florescu, *I monumenti funerari romani della Dacia Inferiore* (Bucureşti, 1942), pp. 26-27, nr. 19.
[85] IDR, III/2, 424.
[86] IDR, II, 322; cf. Gr. Florescu, *op. cit.*, pp. 19-20, nr. 13.
[87] IDR, II, 57.
[88] IDR, III/3, 419; cf. I. I. Russu, *'Inscripții din Dacia'*, *MCA*, 6 (1959), pp. 885-886, nr. 23, fig. 22; Victor Mesaroş, *'Colecția de monumente epigrafice de la Liceul "Horia, Cloşca şi Crişan" din Abrud'*, *Apulum*, 16 (1978), pp. 180-181, nr. 10, fig. 10.
[89] Volker Wollmann, *Mineritul metalifer, extragerea sării şi carierele de piatră în Dacia romană / Der Erzbergbau, die Salzgewinnung und die Steinbrüche im römischen Dakien* (Cluj-Napoca/Klausenburg, 1996), pp. 173-174.
[90] ISM, II, 172(8).
[91] ISM, II, 207(43).
[92] ISM, II, 186(22).
[93] IDR, III/2, 424.
[94] IDR, III/2, 454; cf. Ioan Piso, *'Epigraphica (VIII)'*, *Apulum*, 16 (1978), pp. 192-194, nr. 5, fig. 3 (prima jumătate a sec. II); Carmen Ciongradi, *'Anikonische Stelen aus Sarmizegetusa'*, în: *ActaMN*, 36/1 (1999), pp. 157-158, fig. 1. Mai nou, din considerente stilistice, acest monument funerar a fost datat în a doua jumătate a sec. II, în ciuda faptului că, în Dacia, formula *h(ic) s(itus) e(st)* este specifică primei jumătăți a sec. II: C. Ciongradi, *op. cit.*, pp. 157-158. Pe un monument anepigraf (neterminat), descoperit zidit într-o biserică medievală de la Caransebeş (jud. Caraş-Severin), un spațiu similar cu cel în care în frontonul stelei funerare a lui L. Valerius Epigonus este reprezentat discul solar a rămas neprelucrat, încât nu se ştie dacă în acest caz aici trebuia reprezentat un ornament vegetal (Mariana Crînguş, *'Noi monumente sculpturale din zona Caransebeş'*, în: *In memoriam Dumitru Tudor*, p. 92, pl. I/2), de pildă o rozetă sau, poate, chiar capul Medusei. Forma uşor ovală a acestui spațiu face, în acest caz, mai probabilă o astfel de ipoteză decât aceea a substituirii portretului defunctului prin discul solar (*fig. 13*), ca în cazul stelei funerare a lui L. Valerius Epigonus.
[95] IDR, II, 58; cf. Gr. Florescu, *op. cit.*, pp. 21-22, nr. 15.
[96] M. Crînguş, *'The representation of personal feminine objects on the funeral stelae from Drobeta'*, p. 428.
[97] IDR, III/2, 432.

www.brukenthalmuseum.ro

aşa-zisele "rozete cu 4 lobi", care flanchează un con de pin pe o stelă funerară de la Brad (jud. Hunedoara) (*fig. 12*)[98].

Sensul prezenței pe monumentele funerare a simbolurilor Soarelui şi Lunii îşi găseşte explicația în reprezentarea busturilor acestor divinități pe monumentele votive ale unor culte soteriologice, precum cel mithraic şi cel al Cavalerilor Danubieni sau pe cele ale cultului dolichenian, pe care ele nu constituie obiectul unui cult aparte[99], ci sunt simboluri ale eternității[100] sau chiar ale Sufletului Universal ceresc[101]. *Aeternitas* reprezintă un atribut divin sau poate constitui obiectul unui cult aparte[102], în zurvanism, dar este şi un atribut al monarhului universal, care întruchipează aspirațiile de pace şi ordine[103]. Ca simboluri ale eternității, Soarele şi Luna sunt reprezentate pe monedele emise de către Vespasianus[104], apoi şi pe cele de la Traianus şi de la Hadrianus, ca o expresie a unei credințe orientale, care se regăseşte şi în iconografia monumentelor dolicheniene, unde astrele marchează fazele ciclice ale Timpului, al cărui stăpân este considerat Baal din Doliche[105].

Apariția simbolurilor astrale în repertoriul artei funerare romane reflectă o schimbare de mentalitate legată atât de influența teosofiei orientale asupra speculațiilor cosmogonice şi psihologice, cât şi de cultul eroilor, pentru că, inițial, metamorfoza astrală era rezervată nu numai celor aleşi, ci şi celor ce încălcaseră poruncile divine, tocmai pentru a constitui o veşnică şi înfricoşătoare pildă pentru muritori, căci asocierea monstruozității cu aştrii sugerează o lume a începuturilor, pustie şi inumană, pe măsura trufiei cu care au fost negate fundamentele înseşi ale civilizației[106]. Astfel, prelucrând informații transmise de către Hegesianax, astronomul Hyginus[107] spune nu numai că, pentru încercarea sa de a-şi ucide oaspetele, pe Triptolemos, inițiatorul popoarelor în cultivarea plantelor, regele get Charnabon, amintit de Sofocle ca domnind peste geți în tragedia dispărută *Triptolemos*, prezentată prima oară în 467 î.e.n.[108], a fost transformat de zeița Demeter în constelația Ophiouchos (Serpentarius sau Anguitenens), care are, astfel, înfățişarea unui om devenit victimă a unui dragon, pe care îl ține în mână, ci consemnează şi faptul că viața lui fusese atât de plină de cruzime, încât şi-a dat sieşi o moarte plină de bucurie (*qui ita vixerat acerbe, ut iucundissimam sibi consciscere-ret mortem*). Dar aceasta este o bucurie încărcată de impietate şi *hýbris*[109], pentru că o astfel de moarte voluntară este desacralizantă şi, datorită bucuriei arătate, sfidătoare față de zei, deoarece ea reprezintă un refuz al condiției de muritor, caracterizată tocmai prin teama față de moarte[110], respectiv o răzvrătire împotriva ordinii universale. Metamorfoza astrală este întâlnită însă şi în cazul altor eroi, de asemenea *hybristés*, ca Asklepios sau Orion[111].

Relatările astronomului Hyginus despre moartea lui Charnabon consemnează, astfel, o tradiție referitoare, pe de o parte, la confruntarea dintre adevărata pietate a unei umanități civilizate şi natura aprigă, trufaşă şi transgresoare a barbarului care refuză darurile Demetrei, adică ale integrării în lumea civilizată[112], pe de alta la raportul particular al tracilor septentrionali cu moartea şi cu unele rituri singulare ale acestora, care se disting prin faptul că ei jelesc la naştere şi se bucură la moarte[113], inversare a uzanțelor care, după Z. Petre,

[98] IDR, III/3, 435; cf. Dorin Crişan, Bella-Gheorghe Bozsitz, *'Peste două milenii de activitate minieră'*, în: * * *, *2000 trepte în mineritul zărăndean*, [Deva], 1979, pp. 83-84.
[99] Robert Turcan, *Cultele orientale în lumea romană* (Bucureşti, 1998), p. 257.
[100] Silviu Sanie, *Civilizația romană la est de Carpați şi romanitatea pe teritoriul Moldovei (sec. II î.e.n.-III e.n.)* (Iaşi, 1981), p. 212; R. Turcan, *op. cit.*, p. 186.
[101] R. Turcan, *op. cit.*, p. 176.
[102] S. Sanie, *op. cit.*, p. 212.
[103] H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (Oslo, 1953).
[104] R. Turcan, *op. cit.*, pp. 186 şi 257.
[105] *Ibidem*, p. 186.
[106] Zoe Petre, *Practica nemuririi. O lectură critică a izvoarelor greceşti referitoare la geți* (Iaşi, 2004), p. 37.
[107] Hyginus, *De astronomia*, II, 14, 1.
[108] Z. Petre, *op. cit.*, p. 26.
[109] *Ibidem*, p. 68.
[110] *Ibidem*, p. 56.
[111] *Ibidem*, pp. 57-58.
[112] *Ibidem*, p. 61.
[113] *Ibidem*, p. 68.

www.brukenthalmuseum.ro

ar trimite la un pasaj hesiodic şi la locurile comune ale pesimismului popular[114]. Aceste relatări despre moartea şi metamorfoza regelui get nu reprezintă o consemnare a credinței geților într-o nemurire astrală şi nici nu implică o localizare a Lumii Celeilalte în sferele cereşti, chiar dacă astfel de credințe pot fi presupuse de unele posibilități de interpretare a unor descoperiri arheologice din mediul geto-dac, precum un medalion din lut cu reprezentarea schematică a 2 bărci cu simboluri astrale (lunar şi solar), descoperit într-un mormânt din sec. III î.e.n. de la Deva (jud. Hunedoara)[115]; în ce măsură astfel de credințe, dacă ele există, sunt proprii acestui mediu sau sunt rezultatul contactelor cu alte civilizații şi, mai ales, dacă ele au putut supraviețui cuceririi romane, la populația dacică provincială sau la dacii liberi, este greu de spus. În actualul stadiu al cercetărilor, studiul inventarelor funerare şi, pentru dacii din interiorul Imperiului roman, chiar şi cel al puținelor lor monumente funerare ale unor militari daci sau ale altor persoane de origine dacică, descoperite în alte provincii, nu poate preciza acest lucru şi nici dacă, prin intermediul contactelor lor cu restul societății romane provinciale în care trăiau, dacii au cunoscut diferitele speculații eschatologice şi soteriologice referitoare la aştri.

Alexandru Gh. Sonoc
sandysonoc@yahoo.com
Palatul Brukenthal
Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

ABREVIERI

ActaMN - Acta Musei Napocensis, Cluj-Napoca.
AEM - Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich(-Ungarn), Wien.
AMMR - Anuarul Muzeului Marinei Române, Constanța.
AO - Arhivele Olteniei, Craiova.
Apologeți - *Apologeți de limbă greacă* (traducere, introducere, note şi indici de T. Bodogae, O. N. Căciulă şi D. Fecioru), Bucureşti, 1997.
Apulum - Apulum. Acta Musei Apulensis, Alba Iulia.
ATS - Acta Terrae Septemcastrensis, Sibiu.
CIL - *Corpus inscriptionum Latinarum*, Berlin.
CSIR - Corpus Signorum Imperii Romani.
CSIR Österreich, I/5 - Alfred Neumann, *Die Reliefs der Stadtgebiete von Scarbantia und Savaria* (Wien, 1974).
EN - Ephemeris Napocensis, Cluj-Napoca.
Funeraria Dacoromana - Mihai Bărbulescu (coord.), *Funeraria Dacoromana. Arheologia funerară a Daciei romane*, Cluj-Napoca, 2003 (= *Universitatea "Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca. Publicațiile Institutului de Studii Clasice*, 1).
IDR - *Inscripțiile Daciei romane*, Bucureşti.
IMDT - * * *, *Simpozionul "In memoriam Dumitru Tudor"*, Timişoara, 2001 (= *Bibliotheca Historica et Archaeologica Universitatis Timisiensis*, IV).
ISM - *Inscripțiile din Scythia Minor greceşti şi latine*, Bucureşti.
Istoria Augustă - *Istoria Augustă* (traducere şi note de D. Popescu şi C. Drăgulescu, studiu introductiv de Vl. Iliescu), Bucureşti, 1971.
MCA - Materiale şi cercetări arheologice.
Orbis Antiquus - Ligia Ruscu, Carmen Ciongradi, Radu Ardevan, Cristian Roman, Cristian Găzdac (eds.), *Orbis antiquus. Studia in honorem Ioanis Pisonis*,.
RIU - *Die römischen Inschriften Ungarns*, Budapest.
Sargetia - Sargetia. Acta Musei Devensis, Deva.

[114] *Ibidem*, p. 57.
[115] Silviu Sanie, *Din istoria culturii şi religiei geto-dacice* (Iaşi, 1995) (= *Historica*, 7), pp. 88-89, pl. XXVIII/2; cf. O. Floca, *'Descoperiri arheologice în ținutul Hunedoarei'*, *Sargetia*, 1 (1937), pp. 57-58. După materialele scitice (săgeți, vas din ceramică) împreună cu care a fost găsit acest medalion (O. Floca, *op. cit.*, pp. 58-60, fig. 1-4), pare mai probabil ca acesta să fie datat în sec. VI şi până în prima jumătate a sec. V î.e.n. şi să fie atribuit sciților din Transilvania. Mai recent, C. Preda a analizat din nou argumentele pentru care acest grup scitic nu poate fi identificat cu agatârşii (Constantin Preda, *'Cu privire la localizarea şi originea agatârşilor'*, *EN*, 11 (2001), pp. 5-14). Aceste observații nu contravin deloc concluziilor cu privire la influențele nord-pontice care explică unele descoperiri barbare din epoca preromană legate de un imaginar funerar astral de pe teritoriul României.

www.brukenthalmuseum.ro

BIBLIOGRAFIE

Autran, Charles, *Mithra, Zoroastru şi istoria ariană a creştinismului* (s.l., Ed. Antet, 1995).

Baratte, François, Metzger, Catherine, *Rome*, în *Forms and Styles. Antiquity* (Köln, 1994).

Bărbulescu, Mihai, *Interferențe spirituale în Dacia romană*, ed. a 2-a, revăzută şi adăugită (Cluj-Napoca, 2003).

Bărcăcilă, Al., 'Noi monumente funerare din Drubeta, cu însemnarea descoperirilor anterioare', *AO*, 11/61-62 (1932).

Berciu, D., *Arta traco-getică*, *Biblioteca de arheologie*, XIV (Bucureşti, 1969).

Birley, Anthony R., *Hadrian* (Bucureşti, 2007).

Bonnet, Gérard, *Perversiunile sexuale* (Bucureşti, 1999).

Boulanger, André, *Orfeu : Legături între orfism şi creştinism* (Bucureşti, 1992).

Cassius Dio, *Istoria romană*, traducere, note şi indice de A. Piatkowski, (Bucureşti, 1985), vol. III.

Ciongradi, Carmen, 'Anikonische Stelen aus Sarmizegetusa', *ActaMN*, 36/1 (1999), pp. 155-162.

Crişan, Dorin, Bozsitz, Bella-Gheorghe, 'Peste două milenii de activitate minieră' în *2000 trepte în mineritul zărăndean* ([Deva], 1979).

Crînguş, Mariana, 'Noi monumente sculpturale din zona Caransebeş' în *In memoriam Dumitru Tudor*.

Crînguş, Mariana, 'The representation of personal feminine objects on the funeral stelae from Drobeta' în *Orbis antiquus* (Cluj-Napoca, 2004)

Daniel, Constantin, *Orientalia mirabilia* (Bucureşti, 1976), vol. I.

Daniel, Constantin, *Civilizația asiro-babiloniană* (Bucureşti, 1981).

Daniel, Constantin, *Cultura spirituală a Egiptului antic* (Bucureşti, 1985).

Daniel, Constantin, *Pe urmele vechilor civilizații* (Bucureşti, 1987).

Delcourt, Marie, *Hermaphroditos. Mituri şi rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică* (s. l. Ed. Symposion, 1996).

Dölger, Franz Josef, *Die Sonne der Gerechtigkeit* (Münster, 1919).

Drössler, Rudolf Drössler, *Als die Sterne Götter waren. Sonne, Mond und Sterne im Spiegel von Archäologie* (Leipzig, 1976).

Dumézil, Georges, *Zeii suverani ai indoeuropenilor*, ediția a 3-a, revăzută şi corectată (Bucureşti, 1997).

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului: Introducere în arhetipologia generală* (Bucureşti, 1998).

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, ed. a 2-a, 3 vol. (Bucureşti, 1991).

Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul* (Bucureşti, 1991).

Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor* (Bucureşti, 1992).

Evola, Julius, *Metafizica sexului* (Bucureşti, 1994).

Floca, O., *Descoperiri arheologice în ținutul Hunedoarei*, *Sargetia*, 1 (1937), pp. 57-91.

Florescu, Grigore, *I monumenti funerari romani della Dacia Inferiore* (Bucureşti, 1942).

Giebel, Marion, *Das Geheimnis der Mysterien. Antike Kulte in Griechenland, Rom und Ägypten*, 2. Aufl. (München, 1993).

Gorbunova, X. Gorbunova, Saverkina, I., *Greek and Roman Antiquities in the Hermitage* (Leningrad, 1975).

Gramatopol, Mihai Gramatopol, *Portretul roman în România*, Curente şi sinteze, 45 (Bucureşti, 1985).

Harl, Friderike Harl, Lőrincz, Barnabás, *Führer zum römischen Lapidarium in Bastion VI der Festung Komárno* (Komárno – Wien, 2002).

Hentze, C., *Mythes et symboles lunaires* (Anvers, 1932).

Herodianus, *Istoria Imperiului roman după moartea lui Marcu Aureliu*, traducere, introducere şi note de Radu Alexandrescu, ([Bucureşti], 1960).

Hyginus, *De astronomia* , éd. André Le Bœuffle (Paris, 1983).

Konova, Lyubava, 'Goddesses or mortals. Some remarks on the iconography and symbolism of the female heads on read figure vases from the necropolis of Apollonia Pontica', în: Bibliotheca Septemcastrensis XVII , *ATS*, special number 5/1 (2006), pp. 115-124.

Lewandowski, Herbert, *Römische Sittengeschichte. Mit 112 Abbildungen auf 43 Kunstdrucktafeln, 1 Ausklappkarte und 8 Illustrationen im Text* (Wiesbaden, s. a.)

L' Orange, H. P., *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (Oslo,

www.brukenthalmuseum.ro

1953).
Matson Odahl, Charles, *Constantin şi Imperiul creştin* (Bucureşti, 2006).
Mesaroş, Victor, 'Colecția de monumente epigrafice de la Liceul "Horia, Cloşca şi Crişan" din Abrud', *Apulum*, 16 (1978), pp. 175-184.
Pausanias, *Călătorie prin Grecia*, traducere, note şi indice de M. Marinescu-Himu, (Bucureşti, 1982), vol. II.
Petersen, [E.], 'Der Reliefschmuck der Hekate von Hermannstadt', *AEM*, 5 (1881), pp. 153-202.
Petre, Zoe, *Practica nemuririi: O lectură critică a izvoarelor greceşti referitoare la geți* (Iaşi, 2004).
Petrović, P., *Палеографија римскиђ натписа ¦ горњој Мезији* (Beograd, 1975).
Piccottini, Gernot, *Die Römer in Kärnten. Ein Führer zu den wichtigsten römerzeitlichen Ausgrabungen und Denkmälern des Landes. Mit zwei Beiträgen (Globasnitz/Hemmaberg und St. Peter in Holz/Teurnia) von Franz Glaser* (Klagenfurt, 1989).
Piccottini, Gernot, *Die Römersteinsammlung des Landesmuseums für Kärnten* (Klagenfurt, 1996).
Piccottini, Gernot, Vetters, Hermann, *Führer durch die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg*, 4., erweiterte Auflage (Klagenfurt, 1990).
Pippidi, D. M., *Studii de istorie a religiilor antice : Texte şi interpretări* (Bucureşti, 1969).
Piso, Ioan, 'Epigraphica (VIII)', *Apulum*, 16 (1978), pp. 189-197.
Preda, Constantin, 'Cu privire la localizarea şi originea agatârşilor', *EN*, 11 (2001), pp. 5-14.
Rădulescu, Sorin M. Rădulescu, *Sociologia şi istoria comportamentului sexual "deviant"* (Bucureşti, 1996).
Relgis, Eugen, *Istoria sexuală a omenirii, precedată de o scurtă expunere asupra eugeniei* (Bucureşti, 1994).
Russu, I. I., 'Inscripții din Dacia', *MCA*, 6 (1959), pp. 871-895.
Sanie, Silviu, *Civilizația romană la est de Carpați şi romanitatea pe teritoriul Moldovei (sec. II î.e.n.-III e.n.)* (Iaşi, 1981).
Sanie, Silviu, *Din istoria culturii şi religiei geto-dacice*, Historica 7 (Iaşi, 1995).
Schliemann, Heinrich, *Pe urmele lui Homer*, 2 vol., Biblioteca de artă 252-253 (Bucureşti, 1979).
Seneca, *Naturales quaestiones : Ştiințele naturii în primul veac* (traducere de T. Dinu, V. E. Dumitru, Şt. Ferchedău, L. Cuță, postfață şi note de I. Costa, indice şi tablă generală de materii de T. Dinu) (Iaşi, 1999).
Sonoc, Alexandru Gh., 'Mentalități, atitudini şi comportamente homoerotice în societatea romană păgînă', în *Omagiu profesorului Liviu Maior, din partea Catedrei de istorie modernă a Universității "Babeş-Bolyai",* Identitate şi alteritate. Studii de istorie politică şi culturală 3 (Cluj, 2002), Nicolae Bocşan, Sorin Mitu, Toader Nicoară (coord.), pp. 135-204.
_, 'Câteva considerații în legătură cu organizarea spectacolelor publice şi percepția luptelor cu fiare şi gladiatori în Moesia Inferior, Regatul bosporan şi în Dacia romană', *ATS*, 2 (2003), pp. 135-151.
_, 'Călătorii acvatice imaginare şi reale în arta funerară romană din provinciile balcano-dunărene', *AMMR*, 9 (2006), pp. 181-198.
Stănescu, Alexandru, 'Semnificația socială a monumentului funerar', în: *Funeraria Dacoromana*, pp. 95-106.
Thatcher, Adrian, *Descătuşarea sexului: O perspectivă creştină asupra sexualității*, ed. a 2-a (Bucureşti, 1995).
Turcan, Robert, *Cultele orientale în lumea romană* (Bucureşti, 1998).
Voelkl, Ludwig, *Die Kirchenstiftungen des Kaisers Konstantin im Lichte des römischen Sakralrechts*, Arbeitsgemeinschaft Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geistes-wissenschaften, H. 117 (Köln – Oppladen, 1964).
Wollmann, Volker Wollmann, *Mineritul metalifer, extragerea sării şi carierele de piatră în Dacia romană / Der Erzbergbau, die Salzgewinnung und die Steinbrüche im römischen Dakien* (Cluj-Napoca/Klausenburg, 1996).
Wolters, Paul, *Führer durch die Glyptotek König Ludwigs I. zu München* (München, 1923).

www.brukenthalmuseum.ro

EINIGE BETRACHTUNGEN BEZÜGLICH DER ASTRALEN ESCHATOLOGIE UND SOTERIOLOGIE IN DEN PROVINZIALRÖMISCHEN JENSEITSVORSTELLUNGEN

Die Gewässer des ursprünglichen, die Schöpfung vorausgehenden und sie rhytmisch wiederverschlingenden Meeres sind das Sinnbild des durch die Sintflut rückkehrende Chaos und deswegen deuten sie an, daß der die Auflösung der Formen verursachende Tod eben durch dieses regenerierend wirkt; der Ausdruck der Ordnung, die den organisierten und den physischen oder göttlichen Gesetze unterworfenen Weltall (kósmos) charakterisiert, ist aber die periodische, ordentliche Bewegung der Himmelskörper. Die astrale Symbolik, die die beiden, dem allgemeinen mentalen Erbgut der Menschheit zugehörenden komplementären symbolischen Register beherrscht, nämlich den täglichen, der von der Sonne regiert wird und den nächtlichen, der vom Mond dominiert wird, bildet den Schlüssel zur Kenntnis der römischen Jenseitsvorstellungen, als Anteil einer holistischen heidnischen Welt- und Lebensanschauung uralter Abstammung.

In den großen, Ackerbau betreibende Kulturen, wurde der Mond zu einem Sinnbild des ewigen Prozesses des Werdens und Vergehens, während der Mondzyklus mit dem weiblichen und mit der tierischen und menschlichen Fruchtbarkeit in Zusammenhang gestellt wurde, was die Bestimmung einer magischen Verbindung zwischen Mond, Weib, Pflanzen, Fruchtbarkeit des Bodens, der Tiere und der Menschen, Geburt, Tod und Wiedergeburt, aber auch einer magischen Beziehung zwischen den Mondphasen und die Wetterlage begünstigt hat. Dank dem Mondsymbol, wurde der religiöse Mensch in der Lage gestellt, miteinander weite Ensembles von Sachen, ohne offensichtliche Zusammenhänge zwischeneinander, in Verbindung zu bringen, um sie endlich in einem symbolischen “System” einzugliedern, das anscheinend große anthropokosmische Synthesen ermöglicht hat; so wurde die Mehrheit der mit dem Zyklus, dem Dualismus, der Polarität, dem Gegensatz, dem Konflikt aber auch der Versöhnung der Gegensätze verbundenen Gedanken präzisiert oder entdeckt. So wurde der Mond zu einem Allgott und die Mondsymbole zu Sinnbilder der politischen und religiösen Macht.

Laut einer späteren Anschauung der orientalischen Astrologen, fällt im Mechanismus des Weltalls die Hauptrolle der Sonne, dem beseelenden Prinzips des Kosmos zu. Weil die Sonnenhierophanien die religiösen Werte der Eigenständigkeit und der Kraft, der Souveranität und der Weisheit wiedergeben, fand in manchen Kulturen ein Solarisationsprozeß der Oberstgötter statt. Aus uralten Zeiten, wurde die Sonnentheologie auch zur Rechtfertigung der politischen, vor allem der absoluten Macht benutzt.

Die synkretistischen und henoteistichen theosophischen Spekulationen der Spätantike neigen das so dicht bevölkerten heidnischen Pantheon zu reduzieren, sei es zur archetypalen Allgötterpaar der alten Kulturen des Nahen Osten, die durch die Große Göttin (die, durch sich selbst regeneriert, sich als ihre eigene Tochter offenbart) und durch den von ihr geborenem und zu ihrem sterbenden und auferstehenden Gatte gewordenen Sohn vertereten ist, sei es zur durch ihre Attributen und Eigenschaften nicht beschränkten Allgotheit, die also geschlechtlos oder zweigeschlechtlich ist, ein mondspezifischer Zug, der mit der ambivalenten Symbolik des Mondes und mit dessem Auftritt und Verschwinden vom Himmelsgewölbe, aber auch mit dem hermaphroditen, manchmal aus ethologischer Hinsicht, als mit der Bisexualität identisch verstandenen Charakter der Urwesen verbunden ist, der als einen Ausdruck der göttlichen und/oder politischen Allmächtigkeit wahrgenommen wurde. Eine Ausnahme wäre die an der griechischen Tradition erinnernde Beziehung zwischen Hadrianus und Antinous, einer der weniger Sterblicher, die während der römischen Kaiserzeit offiziel vergöttlicht wurde, ohne eigentliche Mitgliede der kaiserlichen Familie zu sein; es wurde sogar behauptet, daß nach seinem Tode ein neuer Stern vorgekommen ist.

Das homousische Prinzip der Identität der Mutter und der Tochter, des Vaters und des Sohnes, als Ausdruck mit soteriologischen Implikationen der Regeneration der Welt, kommt in Zusammenhang mit den mit der Zyklus der Vegetation und mit der Möglichkeit einer wunderbaren Regeneration verbundenen Glauben in den Mythologien vieler Kulturen vor, aus den unterschiedlichsten Kulturräume und Zeiten. Dieses Prinzip wiederfindet sich auch im christlichen Dogma der homousischen

www.brukenthalmuseum.ro

Dreieinigkeit, das Ergebnis des schwierigen, in den sozial-politischen und wirtschaftlichen, dem Dominat charakteristischen Bedingungen Kompromisses zwischen den Anschauungen der jüdisch-christlichen und jenen der heidnischen Theosophie der Spätantike, der nicht vom Modell der mit den Sozialfunktionen verbundenen Dreifaltigkeiten, die in den Religionen einiger indogermanischen Bevölkerungen bekannt sind, das häufig mißgebraucht wird, um die sozialen Strukturen und einige Elemente des geistlichen Lebens verschiedener barbarischen Völker aus Europa und aus den eurasiatischen Steppen zu erklären beinflußt war, sondern von jenem der syrischen und palmyrischen astralen Dreifaltigkeiten, dem das Phänomen der Solarisation der Mondgottheiten eigen ist, die gewöhnlich zweigeschlechtlich oder männlich sind und ursprünglich die wichtigsten Götter der alten Semiten waren.

Genau so wie in der platonischen Philosophie, war laut den stoischen Anschauungen die auf der seelischen Reinheit zurückzuführende astrale Unsterblichkeit nur jenen Seelen vorbehalten, die, ein gerechtes Maß behaltend, ihre natürliche Reiheit aufbewahrt haben; weil die Heroisierung und die Apotheose für die meisten Leute unzugängliche Riten waren, wurden diese von den eine durch Einweihen und durch magisch-religiösen Bräuchen und Riten erworbene Rettung anbietenden Myterienkulte angezogen. Unserer Meinung nach, wiederspiegeln die Darstellungen von Sternen oder Sternsymbole auf den Grabdenkmäler nicht soviel den in der Antike verbreitete Glauben, daß die auf der Milchstraße reisenden Seelen im Paradis ankommen, sondern eher jener bezüglich der Umwandlung in Himmelskörper. Mit diesen Anschauungen der durch hellenistische Vermittlung der römischen Welt übertragenen astralen Eschatologie und Soteriologie stehen in Zusammenhang die Darstellungen von Himmelskörper auf einigen römischen Grabdenkmäler aus den Balkan- und Donauprovinzen; in Pannonien ist ihre Verbreitung mit den aus Orient und, vor allem, aus Syrien gekommenen Truppen verbunden. Der Sinn des Vorhandenseins der Symbole der Sonne und des Mondes auf den Grabdenkmäler findet seine Erklärung in der Darstellung der Brustbilder dieser Gottheiten auf den Weihdenkmäler einiger Rettungskulte oder auf denjenigen des dolichenischen Kultes, wo sie nicht der Gegenstand eines besonderen Kultes sind, sondern, genau so wie auf den Münzen einiger römischen Kaiser, sie Sinnbilder der Ewigkeit und selbst des himmlischen Weltgeistes sind.

Das Vorkommen der Sternsymbole im Repertoire der römischen Grabkunst wiederspiegelt eine sowohl mit dem Einfluß der orientalischen Theosophie auf die kosmogonischen und psychologischen Spekulationen, wie auch mit den Heroenkult verbundenen Mentalitätsveränderung, weil ursprünglich war die astrale Metamporhose nicht nur den Ausgewählten vorbehalten, sondern auch jenen die gegen den göttlichen Gebote verstoßen haben, gerade daß sie für die Sterblichen zu einem ewigen und furchtbaren Vorbild werden, weil die Verbindung der Roheit mit den Himmelskörper deutet eine wüste und unmenschliche Welt der Anfänge an, die im Wesen dem Stolz mit dem selbst die Fundamente der Zivilisation in Abrede gestellt wurden gleich ist.

Auch wenn es für die vorrömischen Zeit möglich scheint, daß es im getisch-dakischen Milieu einige Glauben bezüglich einer astralen Unsterblichkeit, beziehungsweise bezüglich einer Ortung des Jenseits in den himmlischen Welten gegeben haben, ist es schwierig zu sagen ob sie diesem Milieu eigen sind oder ob sie das Ergebnis der Kontakte mit anderen Kulturen sind und, vor allem, ob sie bei der provinziellen dakischen Bevölkerung oder bei den freien Daker der römischen Eroberung überlebt haben; im jetzigen Forschungsstand, die Untersuchung der Grabinventare und für die Daker innerhalb des römischen Reiches selbst jene der weniger Grabdenkmäler einiger dakischen Soldaten oder Leute dakischer Abstammung, die in anderen Provinzen entdeckt wurden, können weder diese Sache klären, noch ob, durch ihre Kontakte mit der restlichen provinzialrömischen Gesellschaft, die Daker die verschiedenen eschatologischen und soteriologischen Spekulationen bezüglich der Himmelskörper gekannt haben.

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ABBILDUNGEN

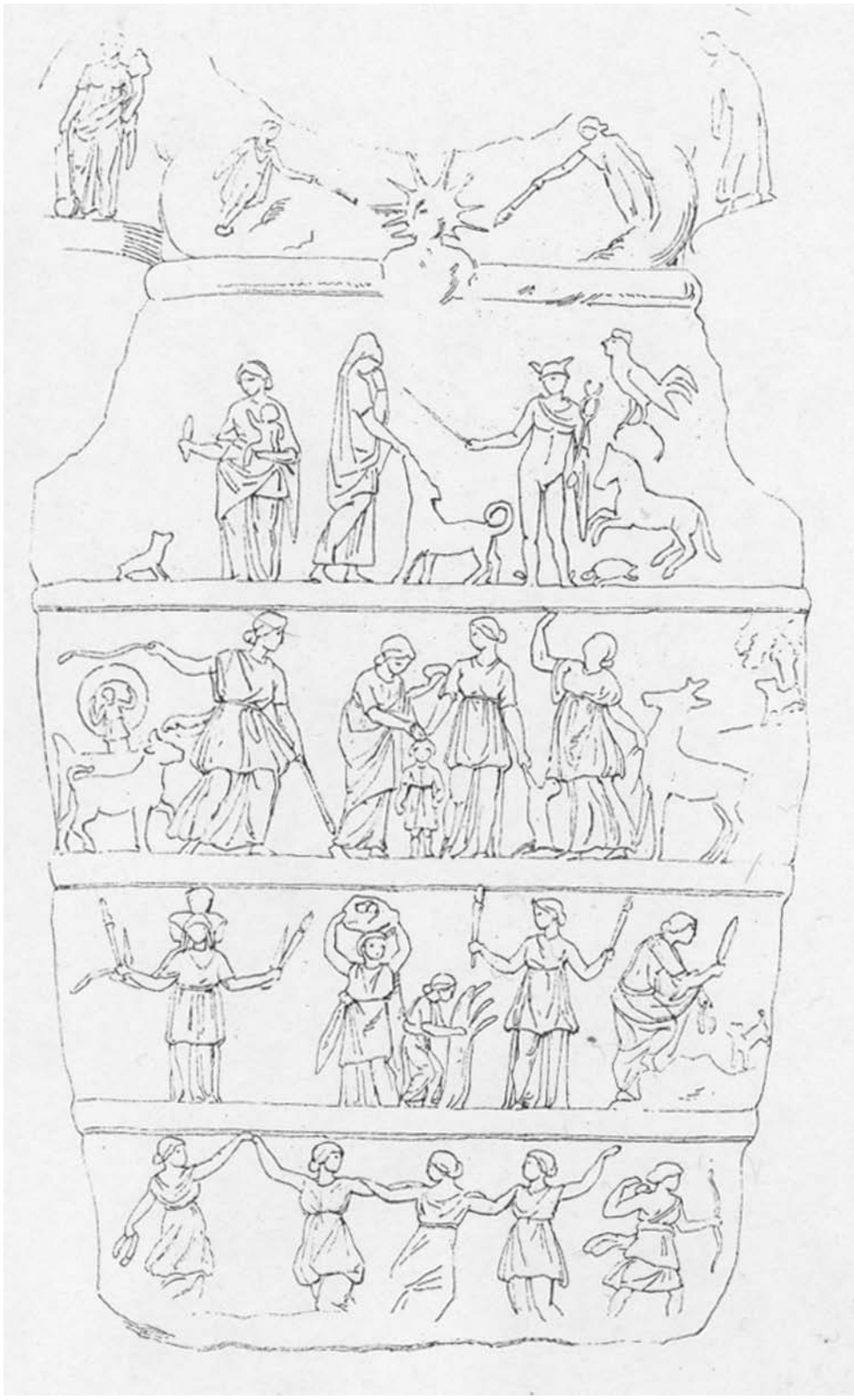


Fig. 1. Imagini ale unor divinități pe relieful statuii zeiței Hekate din Muzeul Național Brukenthal (după E. Petersen).
Abb. 1. Bilder einiger Gottheiten auf dem Relief der Statue der Göttin Hekate aus dem Brukenthal- Nationalmuseum (nach E. Petersen).

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 2-3. Simboluri astrale pe stele funerare din Noricum (după Piccottini, Vetters).
Abb. 2-3. Astrale Symbole auf Grabstelen aus Noricum (nach Piccottini, Vetters).

www.brukenthalmuseum.ro







Fig. 4-6. Simboluri astrale pe monumente funerare din Dacia (4, 6 – după IDR, II; 5 – după IDR, III/2.)
Abb. 4-6. Astrale Symbole auf Grabdenkmäler aus Dakien (4, 6 – nach IDR, II; 5 – nach IDR, III/2.)

www.brukenthalmuseum.ro

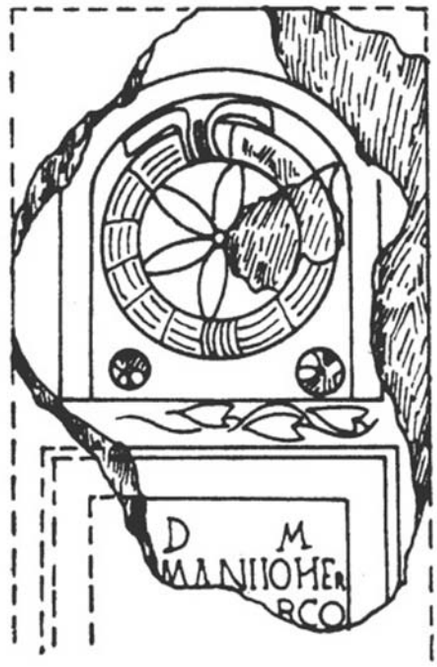






Fig. 7-9. Simboluri astrale pe monumente funerare din Dacia (7 – după IDR, II; 9 – după IDR, III/2; 8 – după IDR, III/3).
Abb. 7-9. Astrale Symbole auf Grabdenkmäler aus Dakien (7 – nach IDR, II; 9 – nach IDR, III/2; 8 – nach IDR, III/3).

www.brukenthalmuseum.ro



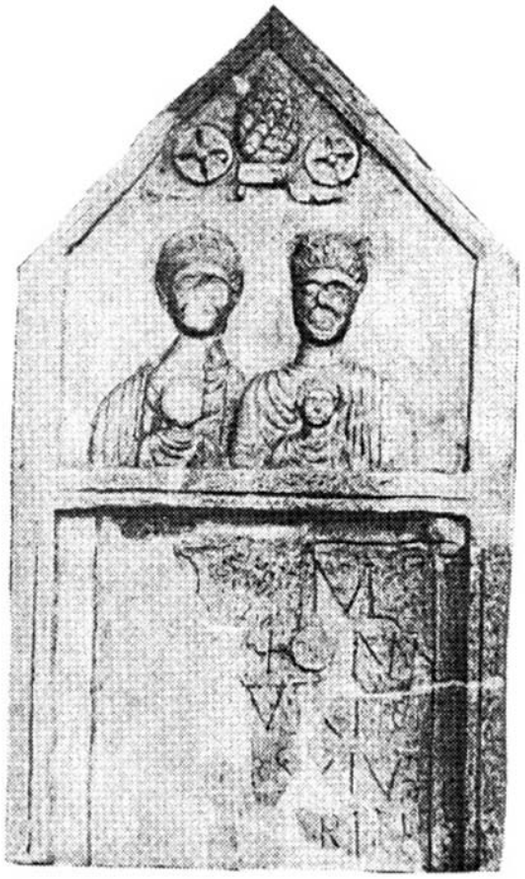




Fig. 10-12. Simboluri astrale pe monumente funerare din Dacia (10 – după IDR, II; 11 – după IDR, III/2; 12 – după IDR, III/3).
Abb. 10-12. Astrale Symbole auf Grabdenkmäler aus Dakien (10 – nach IDR, II; 11 – nach IDR, III/2; 12 – nach IDR, III/3).

www.brukenthalmuseum.ro

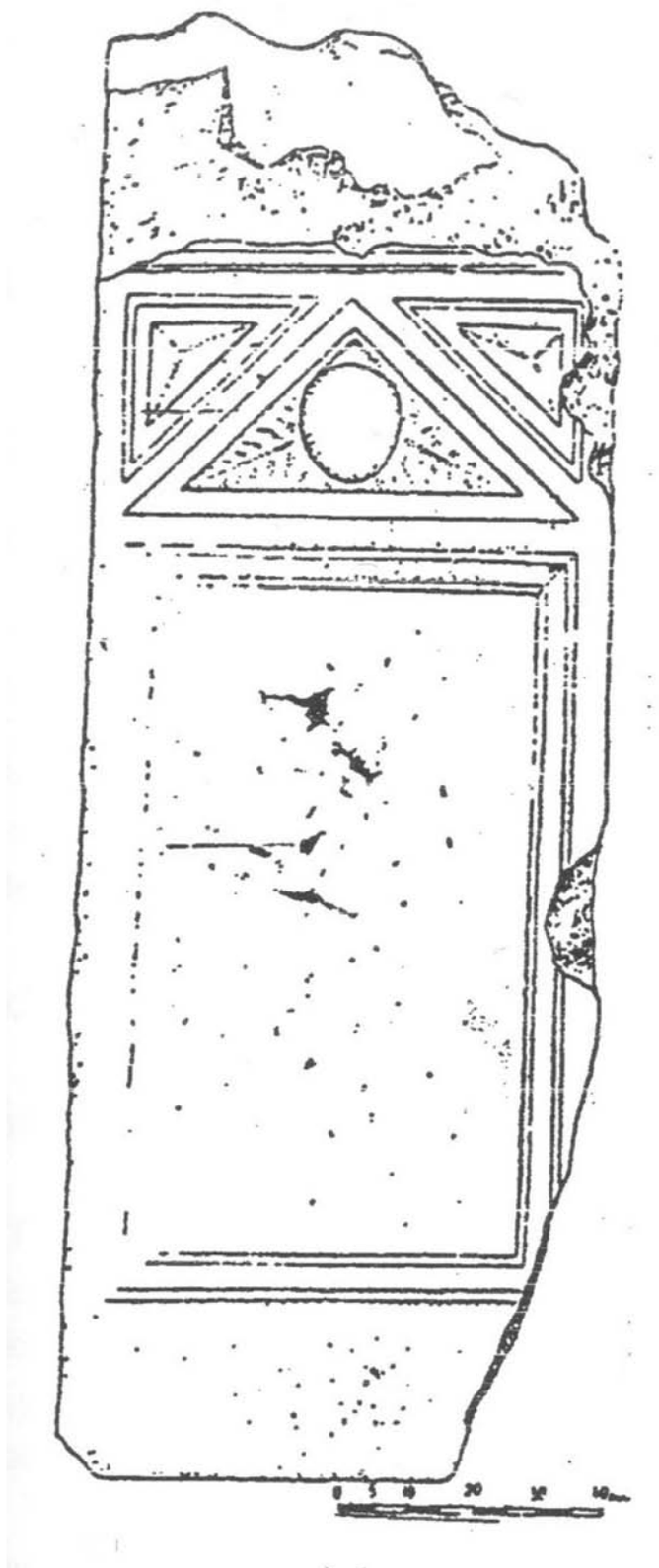


Fig. 13. Stelă funerară neterminată, descoperită în poziție secundară la Caransebeş, jud. Caraş-Severin (după M. Crînguş).
Abb. 13. Unvollendete Grabstele, die bei Caransebeş, Kr. Caraş-Severin in Sekundärlage entdeckt wurde (nach M. Crînguş).

www.brukenthalmuseum.ro

CÂTEVA CONSTATĂRI PRIVIND BREASLA AURARILOR DIN SIBIU

Daniela DÂMBOIU
Muzeul Național Brukenthal
Galeria de Artă Europeană

Keywords: *goldsmiths, silverworks, hallmarking, documentary, ennoblement*

Abstract: *The documents and account books of the goldsmiths' guild in Sibiu / Hermannstadt, dating back from the end of the 15th century, offer many information regarding the system of apprenticeship and self-supervision, the incomes and expenses of the guild or about the meetings of its members. However, they seldom report on the silver vessels produced in the goldsmiths' workshops in Sibiu.*

Documentele şi registrele breslei aurarilor din Sibiu, păstrate şi completate încă de la sfârşitul secolului al XV-lea, oferă multe date despre modul de organizare al acesteia, despre primirea de noi membri, veniturile încasate şi cheltuielile făcute, contabilizate anual – la începutul marii adunări a breslei ținute pentru celebrarea Sf. Elisabeta (între 19–27 noiembrie), când se alegeau şi noii staroşti –, dar fac în schimb puține referiri la piesele de argintărie produse de membrii breslei. Astfel, se poate reconstitui biografia unor meşteri argintari (părinții, perioada în care şi-au făcut ucenicia, anul în care şi-au susținut lucrările de meşter, motivele pentru care au primit amenzi, date despre copii – în cazul în care aceştia au urmat meseria tatălui) –, dar foarte rar se pot identifica lucrările executate în atelierele lor. Fie că nu şi-au ştanțat sigla de meşter, fie că obiectele au fost înstrăinate, topite pentru recuperarea materialului prețios sau dispărute, cert este că puține piese de argintărie sibiană se mai păstrează în țară. De la cei cca. 70–80 de meşteri aflați în activitate la mijlocul secolului al XVI-lea în Sibiu, se regăsesc în colecții muzeale sau private doar 15–20 de piese, deci nici măcar câte o lucrare pentru fiecare dintre ei. Cu puține excepții, majoritatea din secolul al XVII-lea (Melchior Hermann, Johann Hermann sau Sebastian Hann, de exemplu), meşterii argintari sibieni nu pot fi analizați din perspectiva operelor lor.

Numele meşterului Markus Scheyder (activ între 1532–1556) a rămas cunoscut doar pentru cele câteva amenzi plătite şi pentru cei 9 ucenici pe care i-a avut angajați pe parcursul anilor – un număr relativ mare, din care rezultă că meşterul avea mult de lucru şi nevoie de ajutor. Starostele junior Markus Letz (atestat între anii 1550–1565) a avut o activitate bogată în cadrul breslei, fiind şi trimisul oficial al acesteia la adunarea Uniunii breslelor de aurari din Transilvania din 2 decembrie 1559. Lucas Löw (activ între anii 1598–1642) a fost mulți ani staroste al breslei şi din cariera sa de peste 40 de ani, nu îi este cunoscută decât activitatea administrativă şi organizatorică din sfatul breslei (*Altschaft*).

Un alt exemplu edificator este cazul meşterului Paul Brölff I (activ la Sibiu între anii 1574–1602; ales staroste junior al breslei în anul 1588 şi senior patru ani la rând, în 1596, 1597, 1598, 1599). Din registrele breslei reiese faptul că argintarul sibian a primit mai multe comenzi din partea Principelui Transilvaniei (la 10 iulie 1574 a primit o marcă de argint pentru executarea unui pocal de curte –„hofbecher" –, fiind plătit o lună mai târziu, când piesa a fost terminată, cu doar 1 florin renan; în general comenzile pentru curte nu erau bine plătite şi nu rareori, meşterul îşi primea plata cu mare întârziere; la 10 iulie 1585, însoțit de notarul oraşului, Paul Brölff s-a deplasat la curtea Principelui, pentru a-i livra „die geschirr", deci vasele comandate de acesta). Probabil că piesele executate au fost deosebite şi pentru faptul că „...Paul Brelff Aurifaber, cetățean al oraşului nostru

www.brukenthalmuseum.ro

Sibiu, ... s-a remarcat în regat, cu mulți ani în urmă deja, prin fidelitatea şi îndemânarea sa, fiind apreciat şi de predecesorii săi", Principele Sigismund Báthori l-a ridicat „de la condiția de om de rând, în care s-a născut şi a trăit până atunci", la cea de nobil, cu drept ereditar pentru urmaşii săi de ambele sexe. Diploma care i-a fost înmânată cu această ocazie la Alba Iulia, la 26 aprilie 1592[1], are desenat şi viu colorat blazonul de nobil acordat – al cărui câmp compozițional porneşte de la un pocal cu capac, simbol al meseriei sale – şi este împodobită cu o bordură de motive vegetale stilizate miniatural (Fig. 1). La cererea sa de confirmare a titlului de nobil, adresată curții imperiale din Praga, „...supusul nostru fidel, Paul Brölff, cetățean şi centumvir al oraşului Sibiu din Transilvania...", a primit din partea Împăratului Rudolf II, la 1 februarie 1595[2], o nouă diplomă de nobil cu blazon, în care i se urează să se bucure în sănătate de privilegiile obținute şi confirmate prin acel act. În tezaurul curții sale din Praga, Rudolf II (1576–1612) a acumulat adevărate comori, unele dintre cele mai frumoase obiecte din aur şi argint ale Evului Mediu şi Renaşterii. Pentru Împărat au lucrat cei mai renumiți meşteri ai timpului (Wenzel şi Christoph Jamnizer din Nürnberg sau olandezul Paul van Vianen, care a ajuns chiar aurarul curții imperiale ş.a.), deci acordarea unei diplome de nobil din partea Împăratului trebuie interpretat ca un gest de mare onoare care i s-a făcut meşterului Paul Brölff şi de recunoaştere a meritelor sale ca artist. În ciuda acestor valoroase mărturii documentare şi a identificării siglei sale de meşter, ştanțată pe tabla de plumb a breslei aurarilor sibieni[3], nu se cunoaşte însă până acum nici o lucrare executată de acest meşter aurar înnobilat.

Repertoriul meşterilor aurari sibieni, cuprins într-un studiu amplu pregătit pentru tipar[4], enumeră cca. 430 de meşteri între secolele XIV–XVII, numărul fiind dat cu o aproximație nu prea mare datorită faptului că, în câteva cazuri, numele trecute în registrele de taxe şi amenzi încasate de breaslă sunt greu de atribuit unor meşteri, calfe sau ucenici. Realizarea unei statistici a meşterilor pe secole şi apoi, pe decenii, ne oferă imaginea activității şi a puterii breslei într-o perioada dată. În cursul secolului al XIV-lea, în ciuda numărului mare de piese păstrate, sunt atestați documentar doar 2 meşteri; în secolul al XV-lea – 48 de meşteri aurari şi monetari; în secolul al XVI-lea – 220 de meşteri, iar în secolul al XVII-lea – 145 de meşteri aurari. Pentru secolele XVI–XVII putem să urmărim fluctuația grafică a acestui număr pe sferturi de secol. Astfel, între 1500–1525 avem 36 de meşteri; între 1525–1550: 39 meşteri; între 1550–1575: 91 meşteri; 1575–1600: 64; 1600–1625: 41 meşteri; 1625–1650: 35; 1650–1675: 33; 1675–1700: 37. Rezultă că perioada de maximă activitate a breslei a fost în a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Posibilitatea efectuării unui demers asemenea celui de identificare a „Maestrului aurar" care a executat cinci dintre cele mai frumoase potire medievale din Transilvania este rarisimă (potirele bisericilor ev. din Ighişu Nou / *Eibesdorf* şi Băgaciu / *Bogeschdorf* databile în 1507, celebrul potir din Moşna / *Meschen* în 1508 [Fig. 2] – cel mai vechi potir datat care se păstrează în Transilvania, a cărui inscripție gravată pe partea interioară a piciorului menționează inițialele comanditarului potirului şi anul donării piesei: *d[ominus] Al[exander] P[lebanus] & M[enscheniensis] 1508* –, potirul bisericii ev. din Tg. Mureş / *Neumarkt* şi respectiv, capodopera artistului, potirul bisericii ev. din Sibiu / *Hermannstadt, cca*. 1508). Coroborarea şi interpretarea unor informații documentare (din diverse fonduri arhivistice) şi analiza stilistică a pieselor amintite conclud că acestea sunt operele lui „Magister Johannes aurifaber", *alias* Johannes Fleischer, activ la Sibiu între cca. 1468–1523, o perioadă destul de lungă pentru acea vreme.[5] Realizările sale din anii 1507–1508, în tehnica emailului filigranat – folosind câteva motive decorative predominante, de exemplu frunze sau petale conturate în formă de inimioară şi respectiv, de petale mici rotunde, colorate cu email (alb, roşu, verde), dispuse pe fundal de email albastru marin

[1] DJASS, Fondul: Colecția Brukenthal R-S, nr. 3.
[2] *Idem*, nr. 4.
[3] Muzeul de Istorie Sibiu, nr. inv. M. 2638; Tihamér Gyárfás, „A Nagyszebeni ötvösök mesterjegytáblája", AÉ, XXX, (1910), 414, sigla nr. 32; Elemér Köszeghy, *Magyarország ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Merkzeichen der Goldschmiede Ungars vom Mittelalter bis 1867* (Budapest, 1936), p. 239, sigla nr. 1328.
[4] Daniela Dâmboiu, *Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV-XVII*, cca. 450 p.
[5] Dâmboiu, „Identificarea «Maestrului» unor potire medievale", BAM, I.2. (2006), 23-26.

www.brukenthalmuseum.ro

ori verde crud, tehnică migăloasă şi spectaculoasă, cunoscută şi apreciată în spaţiul central-european ca fiind „*in modo transsilvano*”, argumentează ideea acumulării în timp a unei experienţe şi practici în acest domeniu în Transilvania, familiare şi meşterilor argintari sibieni.

Atelierelor meşterilor aurari sibieni pot fi atribuite *cca*. 450 de lucrări – identificate în documente sau în colecţii muzeale şi private din ţară şi străinătate –, din care aproximativ 300 sunt prezentate în *Repertoriul cronologic al pieselor de argintărie sibiană din secolele XIV–XVII* (pregătit să apară împreună cu cel amintit mai sus), acestea fiind piese diverse: vase liturgice, pahare de breaslă sau de vecinătate, obiecte de podoabă, vase uzuale şi obiecte ale breslei aurarilor, a căror analiză în succesiune cronologică permite urmărirea evoluţiei stilistice a istoriei artei argintăriei de la Goticul timpuriu, cu reminiscenţe romanice, până în perioada Baroc, cu tendinţe Rococo.

Situaţie similară meşterilor argintari atestaţi doar documentar există şi în categoria operelor acestora, un număr relativ mare de piese de orfevrărie rămânând cunoscute astăzi doar din relatările sau descrierile menţionate în documentele de epocă (inventarele bisericilor, corespondenţa care a existat între comanditar şi magistratul oraşului – care intermedia adeseori cererile către breaslă – sau referiri întâmplătoare ale unor istorici contemporani).

Însemnările făcute în registrul de inventar şi socoteli ale bisericii Sf. Fecioara Maria din Sibiu[6], între anii 1395–1430, ne reliefează bogatul tezaur al bisericii la sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului următor, cuprinzând trei cruci, nouă monstranţe (printre care una „cu îngeri” – la Muzeul Naţional Brukenthal se păstrează două astfel de piese din aceeaşi perioadă: cea a bisericii ev. din Cincu / *Großschenk* [Fig. 3] şi renumita monstranţă „cu îngeri” a bisericii ev. din Cisnădie / *Heltau* [Fig. 4]), „una mare şi înaltă”, una rotundă şi o alta cu un turn pe capac), şapte lădiţe, o cutiuţă, alte trei cutii, două relicvare în formă de cap de femeie cu coroană şi unul în formă de deget, precum şi două table votive, toate acestea din argint aurit. Tot în registrul bisericii se menţionează descoperirea în anul 1406, în podul Primăriei oraşului, a 34 de potire (ascunse acolo, se presupune, încă din anul 1324, când sub zidurile cetăţii Sibiul s-au dat lupte grele cu armata regelui Carol Robert de Anjou[7]; moartea persoanelor care cunoşteau locul unde se aflau acestea este probabil motivul rămânerii lor în ascunzătoare timp de aproape un secol), între care unul mare în greutate de 15 mărci şi unul de aur, care au fost preluate de părintele-paroh al oraşului, Nicolaus. Cu ocazia inventarierii din anul 1442 a obiectelor de cult, ornamentelor şi cărţilor bisericii parohiale sibiene sunt menţionate nu mai puţin de 51 de potire, două perechi de vase mari din argint, un ciboriu cu turn şi mai multe cruci.[8] Printre cele 51 de potire, în posesia bisericii se mai aflau încă potirul de aur şi cel mare (de 15 mărci), menţionate în 1406.

Faptul că la mijlocul secolului al XIV-lea avem confirmarea că la Sibiu se primeau comenzi pentru realizarea unor piese somptuoase – cum este cazul monstranţei în greutate de *cca*. 3 kg. de argint, executată de meşterul Kunz în anul 1346, ne argumentează convingerea că multe din vasele liturgice pe care le deţinea biserica parohială locală erau operele meşterilor argintari din cetate. Asemănările tehnice şi ornamentale ale pieselor din bisericile saşilor din împrejurimile Sibiului şi, nu în ultimul rând, condiţiile necesare care trebuiau să existe pentru exercitarea meseriei de argintar, şi pe care, la timpul respectiv, numai Sibiul le oferea, ne argumentează convingerea că cea mai mare parte a lucrărilor menţionate în documente au fost operele argintarilor sibieni. (Cazul crucifixului din Slimnic [Fig. 6] este un exemplu edificator: toţi cercetătorii care s-au oprit asupra piesei au ajuns la concluzia că a fost executată în acelaşi atelier cu crucifixul [Fig. 5] şi monstranţa de la Cisnădie; cum nici la Cisnădie şi nici la Slimnic nu au existat bresle de aurari, aceste opere trebuie să fi fost lucrate de meşterii din cetatea Sibiului, unde – în inventarul bisericii Sf. Fecioară Maria – se menţionau multe alte piese asemănătoare.)

Din şirul de relatări documentare putem menţiona şi comanda regelui Mathias Corvin din

[6] Gustav Seiwert, „Das älteste Hermannstädter Kirchenbuch”, AVSL, XI (1874) 3. H., 323-441.
[7] *Ibidem*, p. 346 şi nota 2, p. 398.
[8] *Ibidem*, pp. 353-354.

www.brukenthalmuseum.ro

anul 1467, în valoare de 400 mărci de argint (*i.e.* 83,4 kg. de argint!), aurarului sibian Melchior (Menhart).[9] O altă mărturie documentară datează din anul 1489, când aurarul sibian Maternus a primit printr-un ordin regal comanda prelucrării a 150 mărci de argint.[10]

Dincolo de Carpați, în Țara Românească şi Moldova, domnitorii români obişnuiau să se ospăteze din vase scumpe din argint aurit sau să doneze ctitoriilor lor valoroase piese de cult, multe dintre aceste opere fiind comandate aurarilor sibieni.[11] De remarcat este faptul că, pentru comenzile respective, meşterii saşi s-au adaptat şi au transpus în practică formele, iconografia şi motivele decorative specifice artei româneşti, în funcție de gusturile şi cerințele comanditarului sau dimpotrivă, au îmbinat iconografia ortodoxă cu motive şi tehnici familiare artei săseşti.

Relevant este cazul meşterilor sibieni Celestin şi Johann. Celestin activa la Sibiu, probabil cu ceva timp înainte de anul 1500 – când este trecut în registrele oraşului ca plătind impozit pe casă 10 loți de argint. Pe *Magister Johann aurifaber* l-am amintit anterior, în legătură cu identificarea celor cinci potire ale sale, lucrate în tehnica transilvăneană a emailului filigranat. Cei doi meşteri i-au fost recomandați probabil domnitorului Neagoe Basarab, pentru executarea unor lucrări, de către magistratul oraşului Sibiu. Din scrisoarea lui „(Neagoe) Basarab-Vodă al Țării Româneşti către Sibiieni" (Argeş, 4 noiembrie 1517) rezultă că *magister Celestinus aurisculptor, alias commansor vestre civitatis*, a primit argint, împreună cu *magister Johannem aurifaber eiusdem civitatis*, pentru confecționarea a 17 patere (talere-anaforniță) şi aurul necesar pentru aurirea lor, fiecare fiind răsplătit cu câte 15 florini.[12] Dintr-o scrisoare ulterioară a domnitorului valah (Piteşti, 18 decembrie 1518) reiese faptul că, cei doi meşteri sibieni au executat, între timp, la curtea sa şi câteva cupe din argint „în întregime după dorința noastră"[13], motiv pentru care au fost răsplătiți din plin. Cu toate acestea, domnitorul valah îşi exprimă nemulțumirea pentru modul în care *magister Celestinus aurifaber* a lucrat o cădelniță din argint pur. În locul unei opere de artă, „după chipul turnului oraşului vostru, deoarece am străbătut Țara Ungurească şi n-am văzut nicăieri un turn mai frumos", meşterul sibian ar fi executat o lucrare în „stil țigănesc".[14] Meşterul Celestinus a cerut domnitorului să îi dea încă o dată cantitatea de argint necesară, promițând să refacă lucrarea. Candela, în greutate de 117 loți de argint, a cărui capac reprezenta turnul bisericii parohiale din Sibiu, a fost donată de domnitorul muntean Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Braşovului.[15]

O comandă spectaculoasă primită de breasla sibiană a fost realizarea unei cruci din aur pentru domnitorul Alexandru Lăpuşneanu, în anul 1561, evaluată la impresionanta sumă de 80000 taleri de aur (nr. cat. 86).[16] Pentru a putea aprecia valoarea piesei menționăm că în perioada respectivă 2 florini era prețul unei vaci, iar cu 60 de florini se putea cumpăra un sfert dintr-un sat.

Această piesă a fost executată de aurarul sibian Paul (probabil Paul Bach, activ între anii 1554–1584; el a condus breasla ca staroste senior între anii 1573–1576, când breasla a fost implicată într-un lung şi costisitor proces cu breasla aurarilor din Cluj). În anul următor, la 28 ianuarie 1562, Principele Ioan Sigismund le-a scris sibienilor, cerându-le să nu dea crucea din aur domnitorului moldovean – care se ridicase între timp împotriva lui.[17] Magistratul sibian nota la 28 ianuarie 1562: „Excelența sa regală ne-a scris, ordonând să nu îi dăm domnitorului moldovean crucea din aur,

[9] Gustav Gündisch, *Urkundenbuch zur Geschichte derDeutschen in Siebenbürgen* (Bucureşti, 1975), p. 264.
[10] Erhard Wolff, „Die geschichtliche Entwicklung der Hermannstädter Goldschmiedezunft", Sbg. AVSL VII (1968), 94.
[11] Corina Nicolescu, „Die Rolle der siebenbürgischen Goldschmiede in der Entwicklung der Goldschmiedekunst der Rumänischen Länder im 16. und 17. Jahrhundert", în FVL VI, Bukarest (1963), 39-55.
[12] Eudoxiu Hurmuzaki, „Documente privitoare la Istoria Românilor", în Nicolae Iorga, *Documente privitoare la Istoria Românilor (vol. XV al colecției Hurmuzaki). Acte şi scrisori din arhivele oraşelor ardelene (Bistrița, Braşov, Sibiu), publicate după copiile Academiei Române de N. Iorga. Partea I, 1358–1600* (Bucureşti, 1911), p. 236.
[13] *Ibidem,* pp. 237-238.
[14] *Ibidem,* pp. 237-238; Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România* (Bucureşti, 1973), p. 30.
[15] Ştefan Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea* (Bucureşti, 1954), p. 207; Julius Bielz, *Arta aurarilor saşi din Transilvania* (Bucureşti, 1957), p. 12; Corina Nicolescu, *Argintăria laică şi religioasă în Țările române: sec. XIV–XIX* (Bucureşti, 1968), nota 1, p. 33.
[16] I. Marțian, *Un giuvaer domnesc pierdut. Ştiri şi documente cu privire la marea cruce de aur a lui Alexandru Lăpuşneanu*, BMCI, Anul VI (1913), 78-81.
[17] Hurmuzaki, *op. cit.*, p. 574.

www.brukenthalmuseum.ro

împreună cu cele două bucăți din aur şi perle adevărate, în greutate de 6 mărci de argint şi alamă 21 ½ piseți, pe care acesta o comandase [la Sibiu], până la noi instrucțiuni primite. Plata de 300 de florini (jumătate din plata promisă), pe care un trimis al domnitorului Alexandru a înmânat-o meşterului aurar, a fost primită cu bucurie şi acest fapt s-a consemnat spre păstrare la cunoştință".[18] La 3 martie 1562, regele le-a scris judelui regal Petrus Haller şi primarului Sibiului Augustinus [Hedwig], că însărcinează senatul oraşului Sibiu să păstreze în custodie crucea.[19]

Cum arăta „crucea lui Sigismund" în anul 1566 ne spune *Istoria* lui Wolfgang Bethlen: lanțul din aur era împodobit cu perle şi pietre prețioase, de el atârnând o cruce dublă din aur, decorată cu 9 diamante şi 4 rubine, dispuse în unghiurile brațelor.[20] Cronicarul maghiar Szamosközi ne face o relatare asemănătoare: „pe cruce erau fixate nouă inele de diamante şi patru rubine; această cruce care prețuieşte 80000 de taleri de aur a fost dăruită lui Sigismund de Pavel Eötvös din Sibiu, om învățat şi bun aurar".[21]

Un document redactat la Sibiu, în 4 iunie 1571, menționa că potrivit testamentului lui Ioan Sigismund II, legalizat în cadrul adunării de la Alba Iulia din 25 mai 1571, valoroasa cruce din aur era lăsată moştenire celor trei națiuni conducătoare din Transilvania şi domnilor nobili ai Ungariei, trebuind să fie păstrată în continuare de magistratul oraşului Sibiu, ca o garanție a averilor lor.[22]

Un document redactat la Mediaş, la 29 martie 1599, notifica un alt episod din istoria crucii, specificând faptul că la ordinul celor trei națiuni conducătoare ale Transilvaniei, în contul cheltuielilor şi pagubelor pe care Principele Sigismund Báthori le preconiza (de 45000 de florini de aur!) pentru expediția în care urma să plece împotriva turcilor şi tătarilor, crucea din aur cu diamante şi rubine a fost predată de o comisie formată din judele regal, primarul şi membri ai senatului sibian şi preluată de magistratului oraşului Mediaş, care avea sarcina să o păstreze expusă pe altarul din biserica parohială.[23] Această transferare a crucii la Mediaş este trecută şi în jurnalul pe care l-a ținut Albert Huet. Comitele saşilor a notat în anul 1599 că, pentru a satisface pretențiile de despăgubire şi cheltuieli ale Principelui Sigismund Báthori, crucea dublă din aur, în valoare de 80000 guldeni, a fost dusă de la Sibiu la Mediaş, unde, la ceremonia de numire ca principe a vărului său, cardinalul Andrei Báthori, Sigismund − care abdicase − a atârnat crucea pe altarul bisericii parohiale. Saşii sibieni nu s-au împotrivit acestei decizii, renunțând la custodia crucii pe motiv că lor le-a adus mult nenoroc şi în speranța că mutarea ei va aduce bine întregii țări.[24]

Istoria crucii este relatată pe scurt şi în cronica lui Mathias Miles, publicată la Sibiu, în anul 1670, fără a menționa însă ce s-a întâmplat cu valoroasa piesă după anul 1599, moment din care i s-a pierdut urma.[25] Dispariția ei este regretată şi incită şi astăzi interesul cercetătorilor.

Exemplele de acest fel pot continua. De reținut este faptul că, numărul mare al capodoperelor meşterilor argintari sibieni – considerate şi astăzi piese de referință ale istoriei artei argintăriei transilvănene – reprezintă nivelul artistic pe care l-a atins şi menținut timp de secole breasla sibiană. Cu toate că perioada înfloritoare a acestui meşteşug a fost în cursul secolele XV-XVI, la sfârşitul secolului al XVII-lea, prin lucrările meşterului Sebastian Hann, Sibiul a ajuns să fie renumit asemenea faimosului centru european de argintărie Augsburg.

Daniela Dâmboiu
danadamboiu@brukenthalmuseum.ro
Palatul Brukenthal
Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

[18] *Ibidem*, p. 574.
[19] *Ibidem,* p. 575.
[20] W. Bethlen, *Historiarum Pannonico-Dacicarum Libri* X., (Keresd), f.a., p. 248 *apud* Martian, *op. cit.,* p. 79.
[21] I. Szamosközy, *Történeti maradványai* (Historische Überreste), *apud* Pascu, *op. cit.,* p. 210.
[22] Bethlen, *op. cit.,* p. 280 *apud* Martian, *op. cit.,* p. 79.
[23] Bethlen, *op. cit,* p. 681 *apud* Martian, *op. cit.,* p. 79; Wolff, *op. cit.*, p. 111.
[24] Daniel Henrich, *Erinnerungen an Albrecht Huett, aus seinem eigenhändigen Tagebuche und aus sicheren Quellen gescöpft* (Hermannstadt, 1847), p. 48.
[25] Mathias Miles, *Siebenbürgischer Würg=Engel* (Hermannstadt, 1670), p. 223.

www.brukenthalmuseum.ro

ABREVIERI

AÉ – *ARCHAEOLOGIAI ÉRTESITÖ*, Budapest
AVSL – *ARCHIV DES VEREINS FÜR SIEBENBÜRGISCHE LANDESKUNDE*, Hermannstadt
BAM – *BRUKENTHAL ACTA MUSEI*, Sibiu
BCMI – *BULETINUL COMISIUNII MONUMENTELOR ISTORICE*, Bucureşti
DJASS – *DIRECȚIA JUDEȚEANĂ A ARHIVELOR STATULUI* Sibiu
FVL – *FORSCHUNGEN ZUR VOLKS- UND LANDESKUNDE*, Bukarest
Sbg. AVSL – *SIEBENBÜRGISCHES ARCHIV. ARCHIV DES VEREINS FÜR SIEBENBÜRGISCHE LANDESKUNDE*, Köln-Wien

BIBLIOGRAFIE

Surse primare:

DIRECȚIA JUDEȚEANĂ A ARHIVELOR STATULUI SIBIU, Fondul: Colecția Brukenthal R-S, nr. 3.

Surse secundare:

Bielz, Julius, *Arta aurarilor saşi din Transilvania*, Bucureşti, 1957.

Dâmboiu, Daniela, „Identificarea «Maestrului» unor potire medievale”, în BRUKENTHAL ACTA MUSEI, I.2., Sibiu, 2006, pp. 23-26.

Gündisch, Gustav, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, Bucureşti, 1975.

Gyárfás, Tihamér, „A nagyszebeni ötvösök mesterjegytáblája”, în ARCHAEOLOGIAI ÉRTESITÖ, XXX, Budapest, 1910, p. 414, sigla nr. 32; Elemér Köszeghy, *Magyarország ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Merkzeichen der Goldschmiede Ungars vom Mittelalter bis 1867*, Budapest, 1936, p. 239, sigla nr. 1328.

Henrich, Daniel, *Erinnerungen an Albrecht Huett, aus seinem eigenhändigen Tagebuche und aus sicheren Quellen gescöpft,* Hermannstadt, 1847.

Hurmuzaki, Eudoxiu, „Documente privitoare la Istoria Românilor”, în Iorga, Nicolae, *Documente privitoare la Istoria Românilor (vol. XV al colecției Hurmuzaki). Acte şi scrisori din arhivele oraşelor ardelene (Bistrița, Braşov, Sibiu), publicate după copiile Academiei Române de N. Iorga.* Partea I, 1358–1600, Bucureşti, 1911.

I. Marțian, *Un giuvaer domnesc pierdut. Ştiri şi documente cu privire la marea cruce de aur a lui Alexandru Lăpuşneanu*, în BULETINUL COMISIUNII MONUMENTELOR ISTORICE, Anul VI, Bucureşti, 1913, pp. 78-81.

Miles, Mathias, *Siebenbürgischer Würg = Engel,* Hermannstadt, 1670, p. 223.

Nicolescu, Corina, „Die Rolle der siebenbürgischen Goldschmiede in der Entwicklung der Goldschmiedekunst der Rumänischen Länder im 16. und 17. Jahrhundert”, în FORSCHUNGEN ZUR VOLKS- UND LANDESKUNDE, VI, Bukarest, 1963, pp. 39-58.

_, *Argintăria laică şi religioasă în Țările române (sec. XIV–XIX),* Bucureşti, 1968.

_, *Arta metalelor prețioase în România,* Bucureşti, 1973.

Pascu, Ştefan, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea,* Bucureşti, 1954.

Seiwert, Gustav, „Das älteste Hermannstädter Kirchenbuch”, în ARCHIV DES VEREINS FÜR SIEBENBÜRGISCHE LANDESKUNDE, XI, Hermannstadt, 1874, 3. H., pp. 323-441.

Wolff, Erhard, „Die geschichtliche Entwicklung der Hermannstädter Goldschmiedezunft”, în SIEBENBÜRGISCHES ARCHIV. ARCHIV DES VEREINS FÜR SIEBENBÜRGISCHE LANDESKUNDE, VII, Köln-Wien, 1968.

www.brukenthalmuseum.ro

SOME REMARKS ON THE GOLDSMITHS' GUILD IN SIBIU

Few silver plates can be identified as the works of a certain master or are to be found still in our country. There are several reasons of this situation: hallmarking coming into use in Sibiu only beginning with 1571; numerous works leaving Transylvania as commands from abroad; owners selling their vessels or jewelry for melting and conversion into coinage during times of financial hardship. That is why, with few exceptions (most during the 17th c., as those of Melchior Hermann, Johann Hermann or Sebastian Hann), it is very difficult to make a general survey upon a goldsmith's work in Sibiu.

The case of Paul Brölff I (active as a goldsmith between 1574 and 1602) could be a good example. There is a lot of documentary information about his activity as a member of the guild in Sibiu, culminating with his ennoblement by Sigismund Báthori, the prince of Transylvania, in Alba-Iulia, on the 26th of July 1592. Emperor Rudolf II, in Prague, confirmed this ennoblement on the 1st of February 1595. However, not even one of his works is preserved nowadays.

Not only goldsmith-masters, but also a great number of silverworks are known nowadays only from various pieces and documentary information.

The commission received in 1346 by the goldsmith Kunz, for the execution of a monstrance weighing over 15 silver marks (approximately 3 kilos) bears testimony, first of all, to the fact that such commissions could be and were executed locally; secondly, the manufacturing, in mid 15th century, of a monstrance, which is an ecclesiastical vessel of large dimensions, generally very decorative, carried and shown to the public during Catholic religious processions is proof, also, for the advanced stage of silverwork in Sibiu.

Gothic silverworks are the product of local workshops, due to the growing number of commissions of ecclesiastical vessels used during the pompous Catholic divine services held in the Parochial Church of the Virgin Mary in Sibiu and in the churches from the neighbouring localities. The oldest register of the Sibiu Parochial Church reveals the treasury of liturgical silverworks it possessed in the 14th century: 34 silver chalices – one of which weighing 34 silver marks, 1 gold chalice, 3 crosses, 9 monstrances – among them one with angels, one „large and tall", a round one and another one representing the tower of the church from Turnişor / Neppendorf, two reliquaries in the shape of a woman's head with crown, and one in the shape of a finger etc, all listed between 1395-1430. The impressive number of ecclesiastical vessels, growing in the following years (51 chalices and many other pieces were mentioned in 1442), reveals the prosperity of the Saxon community, as well as the typological diversity and, implicitly, the diversity of the elaborate embellishment techniques used by the silversmiths. Likewise, the patrimony of the other churches under the authority of the Sibiu Capitulary must have been enriched with new and priceless pieces in that same period of time.

A small part of the mediaeval liturgical silverworks – the great majority being real masterpieces of the goldsmiths' art in Sibiu – have survived the troubled times of the Reformation, when many ecclesiastical vessels that had become redundant were melted for the purpose of retrieving the noble metals (as was, unfortunately, the case in Sibiu and in many other localities).

www.brukenthalmuseum.ro

ILUSTRAȚII / ILLUSTRATIONS

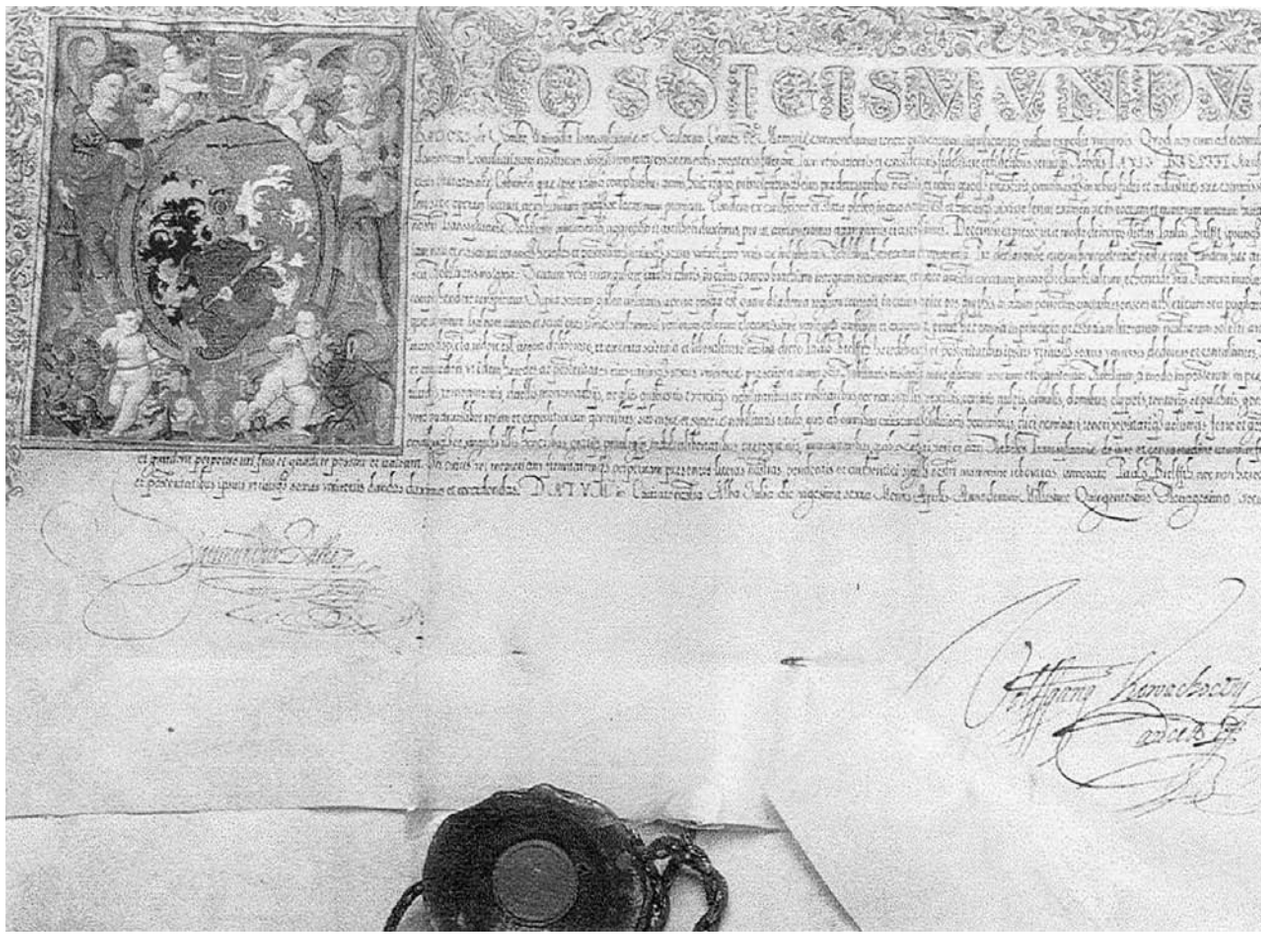


Fig. 1 - DIPLOMĂ DE ÎNNOBILARE acordată de Principele Sigismund Báthori meşterului argintar sibian Paul Brelff. Alba-Iulia, 26 aprilie 1592

DIPLOMA OF ENNOBLEMENT, accorded by the Prince Sigismund Báthori to Paul Brelff, goldsmith master from Sibiu. Alba-Iulia, April 26th, 1592

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 2 - POTIR, 1508. Biserica ev. Moşna/Meschen
„Magister Johannes (Fleischer) Aurifaber", activ la Sibiu între cca. 1468-1523. (Consistoriul Ev. Sibiu, nr. inv. I/2-81)

CHALICE, 1508. Ev. Church Moşna
„Magister Johannes (Fleischer) Aurifaber" (active in Sibiu between ca. 1468–1523)
(Ev. Konsistorium Sibiu, nr. inv. I/2-81)

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 3 - MONSTRANȚĂ „CU ÎNGERI”. Biserica ev. Cincu/Großschenk
Atelier transilvănean, sfârşitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea
(Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. T. 1/6528)

MONSTRANCE „WITH ANGELS”. Ev. Church Cincu
Transylvanian workshop, the 15 th c.
(Brukenthal National Museum, inv. nr. T. 1/6528)

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 4 - MONSTRANȚĂ „CU ÎNGERI”. Biserica ev. Cisnădie/Heltau
Atelier sibian, al doilea sfert al secolului al XV-lea
(Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. T. 30/4756)

MONSTRANCE „WITH ANGELS”. Ev. Church Cisnadie
Workshop in Sibiu, second quarter of the 15th c.
(Brukenthal National Museum, inv. nr. T. 30/4756)

www.brukenthalmuseum.ro



Fig. 5 - CRUCE-RELICVAR. Biserica ev. Cisnădie/Heltau
Atelier sibian, cca. 1440
(Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. T. 29/4749)

RELIQUARYCROSS. Ev. Church Cisnadie
Workshop in Sibiu, around 1440
(Brukenthal National Museum, inv. nr. T. 29/4749)



Fig. 6 - CRUCE DE ALTAR. Biserica ev. Slimnic/Stolzenburg
Atelier sibian, cca. 1500
(Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. T. 41/4585)

CROSSALTAR. Ev. Church Slimnic
Workshop in Sibiu, around 1500 – 1520
(Brukenthal National Museum, inv. nr. T. 41/4585)

www.brukenthalmuseum.ro

ISTORIA MAI MULT SAU MAI PUȚIN CUNOSCUTĂ A UNUI TABLOU:
JAN VAN EYCK – OMUL CU TICHIE ALBASTRĂ

Daniela MOROŞAN
Muzeul Național Brukenthal
Conservare

Keywords: *Jan van Eyck, portrait, painting restoration, painting conservation, history*

Abstract: *The present article attempts a concise review of the most important data concerning Jan van Eyck's painting "Man in a Blue Cap": its place in the artist's creation, its history connected with its conservation events, the restoration procedures it was subjected to. The author kept a special consideration about Van Eyck's work value, writing the article in the light of this respect.*

S-a scris mult despre opera marelui pictor flamand Jan van Eyck, dar se ştiu foarte puține date despre viața lui. Nu există nici un document cert asupra locului şi datei naşterii lui , se presupune ca s-a născut în jurul anului 1390 şi că era originar din Maaseyck, aproape de Maastricht. Prezența pictorului a fost inițial semnalată la Liège în 1418. Devenit pictorul de curte al lui Filip al II-lea cel Bun, a locuit şi a lucrat în Lille, Gand, Tournai şi Hesin, iar din 1430 s-a stabilit la Bruges, unde a şi murit în anul 1441.

Miniaturist, autor prezumtiv al imaginilor manuscrisului *Les Heures de Turin*, Jan van Eyck a pictat de asemenea, tablouri cu subiecte religioase şi portrete. Prin viziunea realistă asupra lumii materiale, a spațiului şi luminii, ca şi prin practicarea tehnicii picturii în ulei, este considerat unul dintre promotorii artei moderne. Celebra şi bogata colecție de pictură flamandă şi olandeză a Muzeului Brukenthal, numără printre capodoperele aflate în patrimoniul său şi tabloul intitulat: *Omul cu tichie albastră*[1], un portret – efigie a unui personaj necunoscut, reprezentat într-o atitudine statică pe un fundal întunecat. Tabloul se înscrie în formula specifică portretisticii lui Jan van Eyck, efectul luminii, proiectată pe mâini şi pe figură, reliefând modelul a cărui individualitate emană în expresia gravă a trăsăturilor şi a privirii concentrate asupra inelului. Acest inel pe care personajul portretizat îl ține în mâna dreaptă, (privindu-l cu atenție şi astfel impunându-l ca element esențial al recuzitei portretului), a fost interpretat ca simbol al unei viitoare alianțe matrimoniale, constituind principalul motiv ce a condus la ipoteza că în portret este redat un personaj aflat în ipostaza de logodnic. O altă interpretare nu mai puțin întemeiată, a fost aceea a inelului etalat ca emblemă a unei meserii, tabloul fiind de aceea intitulat deseori: *Portretul unui giuvaergiu*[2].

Competentul cercetător vienez Theodor von Frimmel (1894)[3] care a studiat colecția Brukenthal la fața locului a apreciat ca falsă monograma lui Albrecht Dürer şi data 1492, considerând că au fost adăugate ulterior, în secolul al XVIII-lea. El are meritul de a fi primul specialist care a atribuit tabloul lui Jan van Eyck. Afirmația lui Frimmel a atras atenția altor specialişti asupra lucrării şi a suscitat numeroase controverse şi păreri diverse. În formularea ipotezei sale, Weale considera definitoriu argumentul că, în vestimentația Țărilor de Jos moda tichiilor ornamentale, cu franjuri, dispăruse înainte de 1425, ceea ce situează portretul în perioada de tinerețe a artistului, lucrarea încadrându-se astfel mai degrabă între anii 1420-1425.

Teodor Ionescu, custode al Galeriei Brukenthal în anii '60 ai secolului XX, emitea ipoteza unui posibil „Autoportret"!

[1] *Omul cu tichie albastră* (ulei / lemn, 22,5 x 16,6 cm.), semnat dreapta sus cu monograma AD (Albrecht Dürer), datat 1492, nr. inv. 354.
[2] W.H.J. Weale, "The Early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902", *The Burlington Magazine* I (1903), 47-48
[3] Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien. Die Gemmäldesammlung in Hermannstadt* (Wien, 1894), pp. 62-66, repr. p.63.

www.brukenthalmuseum.ro

În anul 1802, fostul guvernator al Transilvaniei, baronul Samuel von Brukenthal (1721-1803), se apropia de sfârşitul unei vieţi îndelungate şi bogată în evenimente, în care se afirmase ca una dintre cele mai remarcabile personalităţi culturale şi politice ale secolului al XVIII-lea în Transilvania. În termeni juridici foarte precişi, testamentul său, întocmit la data de 3 ianuarie 1802, lăsa Gimnaziului Bisericii Evanghelice şi implicit oraşului Sibiu, palatul din Piaţa Mare, bogatele colecţii, conacul de la Avrig şi moşiile din afara oraşului, precum şi un fond de bani cu ajutorul căruia acestea urmau să fie administrate, în ideea dispariţiei ultimilor descendenţi. Într-o asemenea situaţie tablourile şi gravurile, biblioteca şi colecţia de minerale, antichităţile şi colecţia de numismatică, împreună cu fondul de 36.000de florini, vor trece în proprietatea veşnică şi de necontestat a gimnaziului evanghelic din Sibiu.

Colecţia care, în mod special, va aduce faima Muzeului Brukenthal de atunci şi până în prezent, este cea de pictură europeană. Baronul a lăsat moştenire un număr de 1.100 de tablouri din principalele şcoli europene ale secolelor XVI-XVIII. Muzeul s-a deschis ca instituţie publică în anul 1817 (după ce la 1790 baronul îl inaugurase ca „muzeu privat") şi a devenit cunoscut şi apreciat, intrând în circuitul european al valorilor de artă.

Tabloul *Omul cu tichie albastră*, una dintre piesele considerate capodopere ale colecţiei, a fost evaluat în sec. XIX la cel puţin 100.000 de florini. Piese de valoare excepţională ale colecţiei au trezit interesul unor mari colecţionari, muzeul primind o serie de oferte de cumpărare. Între acestea, cele mai râvnite, au fost: în special *Omul cu tichie albastră* a lui Jan van Eyck, dar şi alte două lucrări devenite celebre, *Bărbat citind* şi *Femeie rugându-se*, ale lui Hans Memling, şi apoi *Răstignirea*, a lui Antonello da Messina.

Apogeul acestor tentative l-a constituit disputa aprinsă din anii 1911-1912, în privinţa vânzării lucrării lui Jan van Eyck. Atunci, pentru prima oară după procesele intentate (fără succes) de urmaşii lui Samuel von Brukenthal, testamentul acestuia a fost, din nou, adus în discuţie. Din *Registrele curatoriale*, reiese faptul că pentru *Omul cu tichie albastră*, un proprietar de mine din America, pe nume Schuster, a oferit muzeului suma de 1.000.000 de florini. Posibilitatea scoaterii din colecţie a acestui tablou, considerat capodopera absolută a muzeului, a provocat dispute aprige între susţinătorii vânzării şi oponenţii lor. Primii, susţineau cu tărie că din banii obţinuţi prin vânzare, muzeul s-ar putea renova şi şi-ar completa colecţiile de artă prin noi achiziţii de pictură contemporană (mai ales transilvăneană), aducând astfel colecţia de artă „la zi".

Memoria fostului guvernator era invocată de ambele tabere ...*Personal sunt convins că Brukenthal ar fi fost foarte tulburat de ideea vânzării unui tablou*, susţinea custodele Michael Csaki, reprezentantul *conservatorilor*. Custodele muzeului invoca imoralitatea unui asemenea act, care ar veni în contradicţie cu intenţiile fondatorului şi ar afecta spiritul colecţiei, moştenirea fiind *unitară*, cuvântul fiind dublat, pentru o înţelegere exactă de latinescul *integritate*. Invocând deci integritatea colecţiei, stipulată în testamentul donatorului şi riscul pierderii unei piese valoroase, precum şi posibilitatea de a crea un precedent atât de periculos pentru viitorul colecţiilor, *gruparea conservatoare* a reuşit să împiedice această tranzacţie[4].

Indiferent de tabăra în care s-au plasat cei aflaţi în disputa anilor 1911-1912, trebuie să remarcăm spiritul în care s-a argumentat, unul creator, vizând păstrarea neştirbită a colecţiei, a memoriei şi intenţiei fondatorului său, în scopul bunăstării spirituale a întregii comunităţi.

Curatorii muzeului au dovedit în permanenţă o atenţie deosebită în privinţa conservării şi păstrării intacte a acestui tablou şi a tuturor celorlalte, de-a lungul timpului cerându-se insistent (şi obţinându-se în unele cazuri), restaurarea lucrărilor din patrimoniul Galeriei.

La începutul primului război mondial, alături de o serie de piese excepţionale din aur şi argint, a *Breviarului Brukenthal*, a tablourilor lui Tizian şi Memling, lucrarea lui Jan van Eyck a fost transportată la Viena şi apoi la Muzeul Naţional din Budapesta, spre a participa la mari expoziţii, de unde se vor întoarce abia după stingerea conflagraţiei şi după îndelungate tratative purtate în numele muzeului de diplomaţi ai României, pe teritoriul căreia se află de atunci Muzeul Brukenthal. De altfel, în perioada interbelică statul român a acordat de câteva ori sprijin financiar Muzeului pentru lucrări de renovare şi extindere.

În mod firesc, la sfârşitul celui de al doilea război mondial colecţia de pictură a fost depozitată (în

[4] Registrele curatoriale, colecţia de Manuscrise a Muzeului Brukenthal, 18 martie 1925, ofertă de 25.000 lire sterline.

www.brukenthalmuseum.ro

perioada mai 1944 – august 1945), în biserica evanghelică din Agnita.

Odiseea lucrării însă nu avea să se încheie aici.

În decembrie 1948, după naționalizare şi după trecerea Muzeului Brukenthal din proprietatea gimnaziului evanghelic (a Bisericii evanghelice, care-l patrona), în cea a statului român, 19 tablouri de referință din colecția de pictură europeană, între care *Omul cu tichie albastră*, au fost scoase abuziv din colecție şi transferate Muzeului de artă al R.P.R. din Bucureşti, fiind expuse în Galeria de pictură universală a acestuia, de unde abia după 56 de ani, lucrările au reintrat în patrimoniul Muzeului Brukenthal, urmând să revină în Sibiu la sfârşitul lunii octombrie 2005.

Întreaga istorie văzută a periplului săvârşit de tabloul lui van Eyck a fost, din păcate, dublată de evenimente dramatice din punctul de vedere al conservării sale. În condițiile în care parametrii optimi ai conservării operelor de artă sunt +18 / 20 C temperatură şi 45-55 % umiditate relativă, pe data de 23 decembrie 1988, în sălile Muzeului de Artă al României, mercurul termometrelor urcau doar până la + 8 C, normele de conservare devenind o utopie. Pe data de 23 decembrie 1989, sălile muzeului bucureştean sunt inundate de frig, fum, prin ferestrele sparte vântul de iarnă suflând nestingherit. În 5 februarie 1990, Muzeul de Artă al României este invadat de ziariști, fotoreporteri, personalități ale lumii culturale din Occident în lumina blitzurilor şi a reflectoarelor.

Ceea ce a urmat a fost o mare campanie de ajutorare.

La 10 martie 1990, se stabileşte ca *Rijksmuseum* să preia în răspunderea sa restaurarea în Olanda a 4 tablouri, printre care se număra şi *Omul cu tichie albastră* sau *Portret de bărbat cu inel*, de Jan van Eyck, din fericire neatins de gloanțele revoluției, dar care necesita o curățare atentă şi o minuțioasă restaurare. Alegerea acestui tablou printre cele ce urmau să plece în Olanda, s-a dovedit a fi foarte importantă, restaurarea fiind dublată de o aprofundată investigație ştiințifică, urmând să se stabilească temeinic şi definitiv autenticitatea şi paternitatea tabloului.

Scrutarea atentă a operelor de către ochiul restauratorului, amplificat în puterea sa de penetrație şi analiză de tehnologiile avansate, fizice şi chimice (radiografii, raze infraroşii, reflectografii, spectrografii), a fost asociată cu investigația operei de către istoricii de artă, toate aceste cercetări ducând la realizarea unor studii asupra picturii lui Jan van Eyck.

Rezultatele cercetărilor acordă lucrării un statut definitiv şi o paternitate incontestabilă: este vorba indiscutabil de o pictură autentică a lui Van Eyck, realizată în anii primei sale perioade de creație, pe la 1420.[5]

După restaurare, la 10 decembrie 1992, în Amsterdam, lucrările au fost expuse în Sala de onoare a galeriei de pictură de la Rijksmuseum, urmând să revină apoi, la Muzeul de Artă din Bucureşti.

Să reamintim însă că tabloul lui van Eyck a revăzut Sibiul din toamna anului 1981 până în primăvara lui 1982, participând atunci la marea expoziție *Dialogul Artelor*, deschisă la Muzeul de Artă Bucureşti, fiind apoi itinerată şi la Muzeul Brukenthal, alături de alte câteva lucrări dintre cele 19 plecate în 1948. În bibliografia de specialitate tabloul continua totuşi să fie însoțit de mențiunea: „provine din colecția Brukenthal", Sibiu.

În anul 2002, la expoziția de la Bruges, *Groeningenmuseum*, *Jan van Eyck 1430-1530. Les primitifs flamands et le Sud*, vestita lucrare a Colecției Brukenthal, a fost cap de afiş şi reprodusă pe cataloage, invitații etc.; în fişa de catalog tabloul este numit: *Un portret de logodnă*.

În anul 2004, în baza Ordinului Ministrului Culturii şi Cultelor din luna noiembrie, se dispune restituirea celor 19 lucrări de pictură europeană Muzeului Brukenthal.

În decembrie 2005 se semnează, într-un cadru oficial, primirea celor 19 capodopere de pictură europeană, care reintră în patrimoniul Galeriei de artă a Muzeului Brukenthal.

În anul 2006, s-a înregistrat prima participare sub egida Muzeului Brukenthal (după aproape 100 de ani), a lucrării *Omul cu tichie albastră*, împreună cu la fel de celebra lucrare a lui Antonello da Messina – *Răstignirea*, la expoziția retrospectivă *Antonello da Messina* de la Scuderie dell Quirinalle Roma. Lucrarea lui Jan van Eyck, a fost apreciată şi expusă în prima sală alături de cea a lui Antonello da Messina.

Omul cu tichie albastră (ulei/lemn, 22,5 x 16,6 cm.) are panoul supradimensionat pe toate laturile. Panoul original avea dimensiunea de 19,1 x 13,2 cm. Fibra de lemn este longitudinală pe laturile lungi

[5] Bulletin van het Rijksmuseum, Jaargang 39 (1991), pp. 8 - 22

www.brukenthalmuseum.ro

şi transversală pe laturile scurte. Există o uşoară diferenţă de planimetrie între panoul original şi laturile adăugate. Adăugirile sunt acoperite de falţurile ramei. Panoul este pictat în roşu şi negru pe un grund de culoare albă. În urma intervenţiei de curăţare şi de restaurare în laboratoarele de la Rijksmuseum din Amsterdam, s-a constatat, în urma examinării cu stereomicroscopul, cu razele X (foto 1), UV o bună aderenţă a stratului de preparaţie şi de culoare. În straturile de culoare au fost găsiţi pigmenţi de lapislazuli şi puţin pigment alb precum şi azurit. Panoul original a fost acoperit pe toată suprafaţa de o reţea de cracluri pe fibra de lemn, dispuse diagonal. Lucrarea a fost curăţată iar verniul îngălbenit a fost înlăturat, urmând ca după restaurare lucrarea să primească un vernis cu luciu uniform.

În vederea participării la expoziţia retrospectivă „ Antonello da Messina" de la Roma, au fost luaţi în consideraţie toţi factorii de risc. Ambalarea acestor lucrări a fost minuţios gândită de către firma de transport din Bucureşti, care s-a ocupat de ambalarea şi transportul lucrării. În acest scop, a fost procurată foiţă specială, cu Ph neutru, apoi folie din plastic, după care lucrările au fost ambalate şi în folie termoizolantă. Cu aceeaşi folie termoizolantă au fost tapetate şi cutiile în care au fost aşezate lucrările după ce s-au montat colţare protectoare, din material expandat.

Cele două cutii (ale lucrărilor lui van Eyck şi Antonello da Messina), au fost puse într-o altă ladă termoizolantă. Era necesară crearea unui microclimat asemănător celui avut în casetă la Muzeul de Artă Bucureşti, adică 19/21 C şi 51- 55 % Umiditate Relativă. Acelaşi microclimat a fost asigurat şi la Palaexpo Quirinalle, unde organizatorii au cerut în mod expres date informative despre microclimatul avut anterior. Au fost trimise fişe de înregistrare a temperaturii şi umidităţii pe parcursul a 6 luni în urmă. Lucrările au fost transportate terestru, la începutul lunii martie, când temperatura era destul de scăzută, iar la întoarcere , în luna iunie, pe o căldură de 40 C. In interiorul lăzii a fost montat un termohigrometru pentru furnizarea informaţiilor permanente, exacte, despre microclimat.

Daniela Moroşan
dmorosan_brukenthal@yahoo.com
Palatul Brukenthal
Piaţa Mare nr. 5, Sibiu 550169

BIBLIOGRAFIE

Ältester Galeriekatalog des Baron Brukenthal'sches Museums (Ende des 18. Jahrhundderts), 1830, nr. 9

Bulletin van het Rijksmuseum, An 39, nr. 4 (1991)

Coşoveanu, Dorana, *Secolul 20*, nr. 349 (Bucureşti 1993)

Cruceanu, Codruţa, *Secolul 20*, nr. 350 (Bucureşti, 1993)

Csaki, Michael, *Führer durch die Gemäldegalerie* (Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1901), nr. cat. 342

_, *Baron Brukenthalische Museum in Hermannstadt Führer durch die Gemäldegalerie.* (Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1909), nr. cat. 354

Frimmel, Theodor von, *Blatter fur* Litteratur (1845)

Manuscrise, Registrele curatoriale, Muzeul Brukenthal,vol. 60,74, 1 decembrie 1897 şi 18 martie 1925

A MORE OR LESS KNOWN HISTORY OF A PAINTING: THE "MAN IN A BLUE CAP" BY JAN VAN EYCK

Keeping a special consideration about Van Eyck's work value, the present article attempts a concise review of the most important data concerning Jan van Eyck's painting "Man in a Blue Cap": its place in the artist's creation, its history connected with its conservation events, the restoration procedures it was subjected to.

The author presents the artistic context in which the "Man in a Blue Cap" was painted, the latter autentification of its painter, its history while part of the Brukenthal Collection of Paintings, the period of time spent in the custody of the Museum of National Art in Bucharest, the international exhibitions in which participated, the standards of its conservation during time, the events that influenced its conservation status as well as restoration attempts, all culminating with the return of this famous work of art in the Art Galleries of the Brukenthal National Museum in Sibiu.

www.brukenthalmuseum.ro

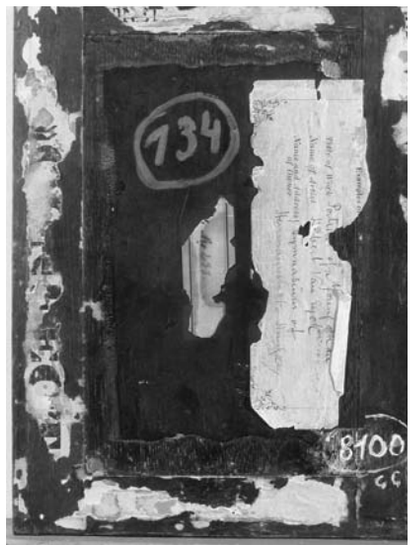
ILUSTRAȚII / ILLUSTRATIONS











Jan van Eyck, Omul cu tichie albastră
Jan van Eyck, Man in a Blue Cap

www.brukenthalmuseum.ro



După curățare.
After cleaning.

www.brukenthalmuseum.ro



Reflectogramă in IR.
IR Reflectograme.

www.brukenthalmuseum.ro



Curățare şi înlăturare a verniului.
The cleaning and removing of verni finish

www.brukenthalmuseum.ro



Fotografiere în lumină razantă
Oblique lighting photography

www.brukenthalmuseum.ro



(foto 5) UV înainte de curățare.
UV before cleaning.

www.brukenthalmuseum.ro

TRATATUL DE RESTAURARE A LUI CHRISTIAN KÖSTER, TRADUS ÎN ITALIANĂ (DIN LIMBA GERMANĂ) ŞI COMENTAT ŞTIINȚIFIC DE PROFESOARA GIUSEPPINA PERUSINI DE LA UNIVERSITATEA DIN UDINE, CU O PREFAȚĂ REDACTATĂ DE CRITICUL GIORGIO BONSANTI

Recenzie

Melania Lăcrămioara GEAMĂN
Universitatea din Udine

Keywords: *Christian Koster, restauration, treates, Giuseppina Perusini, review*

Abstract: *Köster's restauration book, published between 1827 and 1830, in Heidelberg, is considered to be the first European book on the subject of picture restauration. Professor Giuseppina Perusini has translated this work from German language into Italian, critically and technically analizing it, presenting an aesthetical perspective as well, introducing this particular work to the European context of culture.*

Ca traducatoare a recenziei tratatului lui Köster, pentru început doresc sa precizez câteva date cu privire la activitatea ştiințifică a cercetătoarei Giuseppina Perusini. Cele trei studii scrise şi coordonate de profesoara Giuseppina Perusini ca lucrări de cercetare ştiințifică în domeniul *Beni Culturali* la Universitatea din Udine au fost editate de câteva ori până acum, studiul despre Köster făcând parte dintre ultimele noutăți în domeniul istoriei restaurării europene, cu specială referire la restaurarea în Germania şi Italia. Pentru noi, românii, aceste studii prezintă interes deosebit, în primul rând pentru faptul că la noi s-a tradus puțin din studiile europene despre restaurare, amintim doar tratatul lui P. Mora, P. Philippot, pentru arta monumentală şi studiul lui Cesare Brandi (din bogăția bibliografică occidentală în materie). Majoritatea specialiştilor din domeniul restaurării cunosc aceste bibliografii în mod indirect şi limitat, în măsura în care au acces la facilitatea de a lectura într-o altă limbă un anumit studiu. După prezentarea acestui tratat specialiştilor români în restaurare voi continua cu celelalte 2 titluri importante la care lucrez, şi anume *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, editura Forum, Udine (studiu realizat de un grup de cercetători coordonați de profesoara Giuseppina Perusini), volum care se vrea o continuare a studiului despre restaurarea europeana în perioada primei decade a lui Ottocento. Un al treilea titlu este cel al unui studiu al cercetătoarei Giuseppina Perusini, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee, storia, teorie e tecniche*, Del Bianco editore, Udine, 2000 (cu mai multe ediții), în care se prezintă restaurarea picturilor pe diverse suporturi şi a sculpturilor în lemn, cu referire la istoria, teoria şi tehnica restaurării. Acest studiu este folosit în laboratoarele de restaurare şi sub formă de curs pentru studenții din acest domeniu. În lumea catolică şi protestantă, bisericile aveau, desigur, altare şi sculpturi în lemn pictate. O parte din muzeele noastre au în colecții şi sculpturi în lemn, iconostase, deci lucrarea poate prezenta interes şi pentru specialiştii în restaurarea lemnului, mai ales că este scrisă sintetic, cu multă claritate şi, în plus, conține o deosebită bibliografie, ca şi celelalte două studii, de altfel. Cum Muzeul Brukenthal face parte, prin valoarea patrimoniului său artistic, din seria celor mai importante instituții de acest gen din Europa, dorim, prin prezentarea acestor cărți, ca şi restauratorii din laboratoarele țării şi ai acestui

www.brukenthalmuseum.ro

Muzeu să beneficieze de ultimele date cu privire la cercetarea în domeniul istoriei restaurării în Europa. Despre perioada Ottocento, când au început să se pună bazele restaurării ştiinţifice în Germania şi Italia şi, în general, în Europa, despre renumite tehnici de restaurare, (care în parte au rămas valabile până astăzi), despre contextul cultural şi personalităţile vremii cu care au venit în contact cu restauratorii citaţi în aceste studii, despre picturi celebre şi restaurarea lor, despre reţete şi substanţe folosite în diversele laboratoare ale epocii, despre celebri artişti şi restauratori, despre polemicile din acest domeniu, putem afla din aceste ultime cărţi. Poate că multe din picturile ajunse în colecţia guvernatorului Brukenthal au suportat anterior intervenţii de restaurare în zonele europene din care provin. Pentru a şti ce metode de restaurare se foloseau în laboratoarele europene, aceste cărţi sunt mai mult decât necesare şi binevenite pentru cultura unui restaurator modern, pentru a şti cum să acţioneze când este în faţa unui tablou vechi cu evidente urme de intervenţii. Desigur că într-o recenzie (concepută în ordinea capitolelor) nu am putut cita in detaliu reţete şi substanţe sau metodologii, acest studiu fiind foarte dens în date atât de ordin cultural-estetic, cât şi din punct de vedere al explicaţiilor tehnice, la care au fost adăugate şi ilustraţii rare, găsite de autoare cu mult efort. Ar trebui ca nici unui specialist în *beni culturali* să nu-i lipsească aceste cărţi din laborator, pentru a verifica comparativ (în dezbateri) eventuale similitudini întâlnite în fiecare zi în laboratoarele de restaurare, dar şi pentru întregirea culturii fiecăruia în domeniul patrimoniului. Tocmai pentru că este o lucrare de cercetare remarcabilă, atât din punct de vedere al traducerii din limba germană, (în italiana) cât şi al densităţii şi calităţii explicaţiilor tehnice, am dorit ca studiul prezentat în aceasta recenzie sa fie cunoscut de cat mai multi cercetători de la noi, cu speranţa că aceste studii vor putea fi cunoscute aici şi în original, spre folosul tuturor celor interesaţi, pentru a fi la zi cu noutăţile din domeniul cercetării pe plan european. Însoţesc prezentarea cărţii de ilustraţia color (a coperţii cărţii originale) cu icoana Veronica.

*

Primul tratat european de restaurare, *Despre restaurarea vechilor picturi în ulei*, a fost publicat de Christian Köster la Heidelberg, între 1827-1830. Traducerea din limba germană în limba italiană şi studiul ştiinţific aparţine profesoarei Giuseppina Perusini (în colaborare cu Patrizia De Lenardo). Postfaţa este scrisă de criticul Giorgio Bonsanti, iar prefaţa aparţine prof. Giuseppina Perusini. Tratatul a fost editat în Italia, în anul 2001, la editura Forum a Universităţii din Udine[1].

Voi prezenta, mai întâi, în câteva cuvinte, cele două cercetătoare, cât şi cuvântul de prezentare a cărţii al autoarei, aflat pe coperta acesteia.

Profesoara Giuseppina Perusini este laureată în Istoria artei moderne la Universitatea din Trieste şi este absolventă a şcolii regionale de restaurare de la Passariano (Ud). A lucrat ca cercetătoare şi restauratoare la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Udine începând cu anul 1991, unde predă *Storia delle tecniche artistiche* (Istoria tehnicilor artistice). A publicat studii în domeniul istoriei artei, a tehnicilor artistice şi al conservării bunurilor culturale în reviste italiene şi străine, este autoarea unor cărţi şi s-a ocupat de organizarea a două conferinţe internaţionale.

Coautoarea Patrizia Di Lenardo s-a laureat în domeniul *Conservazione dei beni culturali* la Universitatea din Udine in anul 1997 şi a colaborat la traducerea din limba germană a tratatului lui Köster.

Tratatul lui Köster este amintit în diverse studii ca fiind primul manual de restaurare publicat in Europa în anul 1827. Informaţii despre acest tratat erau greu de găsit în Italia, fiind aproape necunoscut (la fel şi in Europa), şi pentru motivul că nu a mai fost reeditat, fiind dificil de găsit şi în Germania. În afară de interesul tehnic de necontestat, prezintă şi un important interes istoric şi cultural, pentru că autorul era şi scriitor şi muzician, era în legătură cu majoritatea intelectualilor contemporani lui, ca Goethe, von Humboldt, Waagen etc., iar gândirea sa fusese influenţată de prima perioadă a Romantismului german. În acest context, autoarea a considerat necesar ca la traducerea în limba italiană să fie făcut un studiu introductiv, cu scopul de a

[1] Christian Köster, *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*: *Heidelberg 1827-1830*, Giuseppina Perusini (ed.), *Prefaţa* de Giorgio Bonsanti (Udine, Editrice Universitaria Udinese Srl , Forum, 2001)

www.brukenthalmuseum.ro

prezenta activitatea lui Köster în ambientul german al primului Ottocento şi de a compara ideile şi practica lui Köster în domeniul restaurării cu cele din Italia aceleiaşi perioade. Pentru comparaţie s-a luat în studiu manualul cu titlul *De la restauration des tableaux*, publicat la Paris în anul 1837 de către italianul (piemontez) Giovanni Bedotti, pentru că acest studiu, deşi este scris în franceză, este profund legat la origine de pregătirea autorului şi de practica restaurării italiene.

Prezentarea manualului lui Köster începe cu câteva consideraţii generale făcute, într-un cuvânt introductiv, de către profesoara Giuseppina Perusini şi cu câteva consideraţii despre acest studiu, ale criticului Giorgio Bonsanti.

Manualul lui Köster prezintă un interes special pentru restauratorii europeni, fiind in felul său unic prin unele informaţii pe care le conţine despre restaurarea picturii de şevalet în arta europeană. A fost tradus de către specialiştii italieni tocmai pentru importanţa pe care o are pentru restauratorii din muzee, pentru pictori, pentru istoricii ţi criticii de artă, pentru învăţământul artistic, pentru cunoaşterea reciprocă actuală a istoriei restaurării în Germania şi Italia (care au avut multe puncte în comun, începând cu Ottocento) şi pentru că numeroşi cercetători germani şi italieni au constatat lacune în cunoaşterea reciprocă a unor evenimente în domeniul istoriei restaurării. Acest tratat, tradus din limba germană, a fost explicat in detaliu (în ce priveşte termenii de specialitate) de către specialiştii italieni, pentru a putea să înţelegem cum erau restaurate unele picturi din Europa perioadei 1800. Deci, când la noi in laboratoarele de restaurare avem în faţă un tablou din această perioadă sau din cele asemănătoare descrise în tratat vom şti despre ce este vorba şi cum să acţionăm din punct de vedere tehnic, tehnologic, estetic, critic, fără a face erori. Cum ştim că italienii au o foarte bună şcoală de restaurare, se înţelege că tot ce-i interesează pe ei să publice şi să cerceteze în domeniul istoriei restaurării, a tehnicii restaurării, tehnologiei, este foarte important şi pentru specialiştii din muzeele noastre. Deci nu ar fi de neglijat ca pe lângă tratatele publicate în traducere la noi, anume tratatul citat al lui Mora si Philippot, despre pictura monumentală şi tratatul lui Brandi despre teoria şi legislaţia restaurării, ar fi necesar să cunoaştem şi studiile importante despre istoria restaurării picturii de şevalet în Europa. Traducerea acestui tratat este o deosebită realizare ştiinţifică a profesoarei Giuseppina Perusini, din domeniul *Beni Culturali* de la Universitatea din Udine.

În cuvântul introductiv, profesoara Giuseppina Perusini aminteşte că s-a început cercetarea asupra acestui prim tratat european de restaurare, pornindu-se de la o scurtă notă conţinută în cartea *Istoria restaurarii şi conservării operelor de artă*, publicată de Alessandro Conti în 1988 (p. 235), unde scrie: *"*Ca manual de restaurare, distinct de tratatele generale despre pictură, cel al lui Bedotti este precedat numai de cel al lui Köster din 1827*"*.

Acest subiect a fost propus de către profesoara Perusini ca subiect de teză unor diverşi laureanzi cu un proiect de traducere comentat, însă abia în anul 1995 o studentă pe nume Patrizia De Lenardo – coautoare a traducerii – a acceptat cu curaj să lucreze pe acest text în limba germană.

Un alt motiv al deciziei traducătoarei de a lucra pe acest text a fost şi faptul că din discuţiile cu colegii italieni s-a tras concluzia că pentru foarte mulţi acest tratat era necunoscut ca şi restaurarea germană din perioada Ottocento. Colegii germani în schimb s-au plâns de dificultăţile în studiul scrierilor contemporane italiene despre restaurare, care chiar când sunt publicate (şi nu integral) sunt greu de găsit în afara Italiei.

Iată precizarea făcută de profesoara Giuseppina Perusini despre manualul lui Köster[2]:

*"*A fost aşa ca la un proiect iniţial pentru o simplă traducere comentată, se decise adăugarea unei ample introduceri, care ar fi permis să fie prezentat şi manualul lui Köster în contextul cultural german din primul Ottocento (în avantajul, în primul rând, al italienilor) şi efectuarea unei verificări a scrierilor italiene contemporane despre restaurare (în special în avantajul germanilor), cu atât mai mult că aceste texte nu fuseseră epuizate de studiat din punct de vedere tehnic.

Nu am luat în considerare scrierile despre restaurare publicate în Franţa în aceeaşi perioadă (1780-1830), pentru că acestea sunt destul de bine cunoscute atât în Germania, cât şi în Italia; am făcut o excepţie numai pentru manualul lui Giovanni

[2] *Ibidem*, 'Introducere'

www.brukenthalmuseum.ro

Bedotti, intitulat Despre restaurarea tablourilor (publicat în anul 1837), pentru că această carte este strict legată de restaurarea italiană şi, în afară de aceasta, nemaifiind retiparită, este şi aceasta aproape necunoscută marelui public.

Cu speranța că această carte va servi din ce in ce mai mult numeroşilor şi diverşilor studioşi şi lucrători în domeniul restaurării, am dat studiului meu introductiv o structură special 'didactică', dotând-o adică cu note explicative cu privire la autori şi la operele citate în lucrare. Sper că aceste note nu vor plictisi pe cei ce nu-i interesează, însă vor fi de folos celorlalți."

După cum aminteşte în prefața traducerii în limba italiană criticul Giorgio Bonsanti, *despre manualul lui Köster se ştia doar ca a fost primul manual de restaurare publicat în anul 1827* (anul morții lui Beethoven) în zona europeană, iar despre apariția acestei lucrări precizează: "Premisele indispensabile care au condus la această înflorire a tratatisticii în domeniul restaurării au fost mentalitatea şi atitudinea sistematică cu identitate în perioada romantică şi cu rădăcini în perioada iluminismului [...], profunda credință în ştiințele apărute şi în viitoarele lor contribuții şi un orgolios refuz al tradiționalului 'secret', înțeles ca o protecție individualistă în transmiterea cunoştințelor [...] obținute prin publicarea cunoştințelor acumulate şi din progresele de cercetare", aşa cum reiese şi din cuvintele lui Köster despre tehnica curățirii tablourilor: "Ideea că în curățire ar fi vreun secret şi că tablourile ar putea fi curățite printr-o 'magie' este o glumă. În curățirea tabloului, ca totul în artă, nu este nici un secret.

Pe textul manualului în limba germană (după cum am spus în introducere) au lucrat la traducere profesoara *Giuseppina Perusini* de la Universitatea din Udine şi studenta sa *Patrizia Di Lenardo*. După cum au precizat cele două cercetătoare, stilul de scriere al lui Köster era greoi şi emfatic, caracterizat prin modelarea discursului în spiritul poetic al lui Goethe. Studiul tradus a fost însoțit de note cu explicații tehnice cu specială utilitate în clarificarea cu acuratețe a diferitelor cuvinte şi expresii. O evidentă caracteristică a cercetării dată textului de către cele două cercetătoare constă în privirea europeană (istorică şi simbolică).

Având în vedere experiența artistică a lui Köster şi raporturile culturale intense în epoca dintre Italia şi Germania, în prefață se precizează că autoarea a evidențiat studiile şi experiențele de restaurare cele mai semnificative în cele două țări de la sfârşitul lui Settecento şi începutul secolului următor. Pentru acest motiv au fost considerate de mare utilitate şi interes capitolele despre restaurarea la Veneția, Florența şi Roma, intre anii 1770 şi 1830. Restaurării de la Roma din această perioadă şi activității de la Dresda a restauratorului Pietro Palmarodi îi este dedicat un capitol de o deosebită frumusețe, apoi restaurării tabloului numit *Madonna Sixtina* de Raffaello, cu numeroase date de interes ştiințific şi discuții critice cu privire la evaluarea atât a stadiului de conservare precedent, cât şi a celui de după intervenția lui Palmaroli.

În contextul acestui studiu, autoarea, în paragrafele în care sunt amintite nume celebre ale culturii germane ca Goethe, Humboldt şi Waagen, prezintă în notă ample date referitoare la aceştia şi la contextul cultural german.

Potrivit autorului prefeței la acest volum, caracteristicile demne de laudă ale acestui demers ar fi informația de largă perspectivă pe care o transmite, privirea generală pe care o oferă, prețioase pentru toți cercetătorii şi cunoscătorii din domeniul restaurării picturii de şevalet. Profesoara Perusini doreşte ca într-un viitor studiu să fie dezvoltate paragrafele din manual despre perioada franceză şi să dedice un studiu monografic amplu personalității lui Pietro Edwards.

Stilul traducătoarelor se adresează în primul rând unui public deja în temă şi se dialoghează pe o bază profesională comună. Lipsa de ordine din caietele lui Köster, spre deosebire de cele ale lui Secco Suardo (de origine bergamasc) sau al lui Forni (din Heidelberg) sau cel al lui Lucanus, care va fi editat abia după cel al al lui Köster, îl face unic prin surprinzătoarea maturitate metodologică, judecata corectă şi prudență în atribuirea însemnătății semantice şi a afirmațiilor de o extraordinară modernitate. Tratatul lui Köster nu posedă amploarea cazuistică pe care o propun Secco Suardo sau selectivele scrieri ale lui Ulisse Forni, dar oferă, în schimb, *informații precise asupra metodelor de restaurare celor mai populare şi răspândite în epocă*. Prezența unui spirit deosebit în traducerea literară de înaltă ținută a caietelor lui Köster poate rima cu epitaful cuvintelor lui Goethe,

www.brukenthalmuseum.ro

pus de Köster la al treilea său Caiet, şi anume: *Die beste Rettung, Gegenwart des Geist's* (Inteligența este cea mai bună salvare).

Critica apreciază subtilitatea cu care profesoara Perusini face analiza definiției de *patina* din manual, care se apropie de conceptul brandian de *surdina*, amintind şi cunoştințele muzicale ale lui Köster. În studiu sunt amintite legile restaurării: minima intervenție, respectul pentru originalitatea operei de artă, şi se fac considerații generale despre tablou, despre rame, despre diferența dintre pictor şi restaurator şi se citează observația lui Pietro Edwards despre necesitatea unei şcoli pentru învățarea restaurării. Tot Köster spunea ca istoria restaurarii este o disciplină cu metodologie specifică, în vremea sa încă puțin dezvoltată.

O parte a studiului este dedicată şi restauratorului piemontez Giovanni Bedotti, care în anul 1877 a publicat în Franța un manual de restaurare, primul de acest fel în tradiția italiană şi care în spațiul italian nu a avut mare influență în epocă.

Distinsa cercetătoare, profesoara Giuseppina Perusini adresează la începutul cărții mulțumiri unor colaboratori, cercetători de înaltă ținută ştiințifică, care au contribuit cu diverse sugestii şi corecturi, şi anume domnilor: *Manfred Koller, Federico Vercellone* şi *Gabriella Incerpi*. Mulțumeşte, de asemenea, cercetătorilor *Sybille Schmidt* şi lui *Hans Portsteffen*, pentru unele fotografii care nu erau de găsit în Italia. Se adresează, de asemenea, mulțumiri celor care au făcut posibilă publicarea volumului şi anume Asesoratului de cultură a Provinciei din Udine, profesorului *Marzio Strassoldo*, care era Rector al Universității din Udine şi profesoarei *Stefania Mason*, directoarea seriei *Fonti e testi* a Departamentului de Istoria şi tutela bunurilor culturale.

MANUALUL LUI CHRISTIAN KÖSTER ŞI RESTAURAREA ÎN ITALIA ŞI GERMANIA DE LA 1780 LA 1830 DE GIUSEPPINA PERUSINI

1. Evenimente bibliografice şi rădăcinile culturale ale lui Christian Köster

Voi cita pentru început din primul capitol câteva date biografice despre Köster:

"Christian Köster s-a născut la 13 februarie în anul 1784 la Friedelsheim, în Palatinatul Renan, fiind al patrulea din şase fii. Tatăl era notar şi posesor de pământ, iar mama, fiica unui medic; provenind dintr-o familie înstărită şi iubitoare de cultură, care-i avantaja curiozitățile culturale şi care-i permise (ca acestea) să nu-i fie condiționate de necesități materiale".

Cum se poate observa din autoportretul reprodus la începutul capitolului, Köster suferea de o grava malformație a coloanei, însă era favorizat de un caracter mereu optimist, boala neafectandu-i caracterul. Din cercetări nu rezulta că ar fi urmat studii universitare regulamentare, chiar dacă în anul 1799 apărea înscris la Universitatea din Heidelberg, ca student în Economie. O caracteristică distinctivă a personalității acestuia ar fi vastitatea intereselor sale culturale. De fapt, în prefața manualului, el scrie: 'Ceea ce m-a împins către restaurare a fost dragostea pentru operele de artă antice şi fără îndoială mi-au fost de ajutor şi o potrivită cultură şi o corectă atitudine etică şi metodologică'.[3]

Încă de tânăr, Köster va intra în ambientul cultural artistic din Heidelberg şi devine prieten cu peisagistul Jackob Strüdt. De la acesta va lua primele lecții de pictură a peisajului, începând cu anii 1800. Va continua să studieze ca autodidact mai ales peisaje de Claude Lorrain, la München. Pentru tot restul vieții activitatea sa de restaurator se va împleti cu cea de peisagist.

[3] Bibliografia cu privire la viața şi activitatea lui Köster a fost compusă de către autoare din datele publicate de nepotul lui Köster, Karl August Mayer, *Augsburger Zeitung* (22 decembrie 1851), care vor fi retipărite după doi ani în *Neuer Nekrolog der Deutschen*, vol. XXIX (1853), 900-903. Folosind datele biografice citate mai sus, Adolf Meyer, fiul lui Karl August, va scrie mai târziu articolul 'Meine Erinnerungen an dem Maler Christian Köster', *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz*, 13 (1925), 1-23. Ca apariții bibliografice mai recente, autoarea citează şi studiile despre Köster, cum ar fi articolul lui U. Schiessl, 'Der Maler und Restaurator Jakob Schlesinger (1792-1855) und seine kleine Abhandlung, Ueber Tempera - Bilder und deren Restauration', *Die Kunst und ihre Erhaltung. Festschrift für R.E. Straub*, (1990), 97-117. Se aminteşte în acest capitol de către autoarea Perusini, şi monografia lui T. Rudi, *Christian Philipp Köster (1784-1851): Maler und Restaurator* din publicatia *Frankfurt am Main*, 1999, utilizată pentru prezentarea profilului biografic al lui Köster. Crezul artistic al lui Köster este citat din primul Caiet, C. Köster, *Über Restauration alter Ölgemälde*, Heidelberg, 1827, (I Quaderno), p. VI.

www.brukenthalmuseum.ro

După 1804 a facut o primă călătorie în Elveția, iar la începutul anului 1807 va pleca la Roma, însoțit de sculptorii Daniel Rauch, Berthel Thorvaldsen şi de arhitectul Vierordt. Nu se ştie cât a stat în Italia, însă s-a întors acasă din peregrinările sale abia în anul 1809, pentru a rămâne în Friedelsheim până în 1913, după care se va stabili definitiv la Heidelberg (pentru a se putea dedica mai bine restaurării), activitate pe care abia o începuse la colecția Boisserée. Se ştie că în anul 1810 frații Boisserée s-au mutat din oraşul lor de origine Köln la Heidelberg, pentru a-şi continua studiile la Universitate, dar şi ca să caute în localitate restauratori buni pentru celebra lor colectie de vechi picturi germane şi flamande. În acea perioadă trăia la Heidelberg Peter Epp[4], care fu primul restaurator al colecției, însă în anul 1813 el muri prematur şi, în această situație, cei doi colecționari i-au sugerat lui Köster să se dedice restaurării. Peter (Friedrich) Epp a lucrat la Heidelberg şi la Mannheim şi ca miniaturist şi în calitate de copist de picturi vechi, în special pentru cele din colecția Boisserée. O dovadă a începutului relațiilor lui Köster cu Boisserée rezultă dintr-o scrisoare (datata 1813 ce contine sfaturi pentru restaurarea picturii pe scândură reprezentând *'Veronica'* (care apare pe coperta manualului editat în limba italiană), pictura atribuita aşa-numitului Maestru al Sfintei Veronici (cca. 1420) care se găseşte astăzi în Alte Pinakothek la München. Numele acestei picturi apare citat si în al II–lea Caiet din tratatul său (cf. C. Köster, *Über Restauration...*, 1828 (II Caiet, p.10). Începând cu anul 1816, Köster a lucrat pentru colectia Boisserée, iar Jakob Schlesinger, începând cu anul 1817, va continua lucrul la colecție cu Christian Xeller. După anul 1826 restauratorii amintiți mai sus vor deveni colegii lui Köster in laboratorul Muzeului din Berlin.

În perioada cât a lucrat pentru Boisserée[5], Köster a avut ocazia să-l cunoască pe Goethe, care în 1814 (şi în anul succesiv) s-a dus la Heidelberg pentru a vizita colecția. Sulpiz Boisserée a scris în 1810 bătrânului Goethe, trimițându-i poetului unele gravuri pe care le pregătise pentru terminarea catedralei din Kölhn. După o perioada de corespondență, Sulpiz va fi invitat la Weimar unde rămase între 3-12 mai 1811. Se pare că Goethe (care în anul 1819 va publica lucrarea *Divanul occidental-oriental*), potrivit amintirilor amicilor săi, a rămas fascinat de intensitatea cromatică a picturilor colecției Boisserée (şi aceasta ar confirma ipoteza că mare parte a colecției fusese restaurată). Colecția de pictura a familiei Boisserée a avut o influență fundamentală pentru viața spirituală a oraşului Heidelberg, nu numai pentru faptul că va avea influență asupra pictorilor locali, ci şi pentru că a stimulat dorința multor studioşi de a pune bazele unor colecții similare. Se aminteşte într-o scrisoare a lui Sulpiz datată 1816 adresata lui Goethe că Joseph von Gorres (1776-1848, originar din Koblenz) de aproape un an începuse să adune picturi vechi de şcoală germană şi că încercase să le şi restaureze. Au contribuit (pe lângă alte motive) la celebritatea colecției Boisserée şi evenimentele istorice. După întoarcerea lui Napoleon din Elba în anul 1815, orasul Heidelberg a devenit pentru un timp sediul cartierului general al aliaților şi a unor numeroase personalități politice, precum împăratul Francisc I de Habsburg, țarul Rusiei, Alexandru, regele Prusiei, Friederich Wilhelm şi principele Metternich se vor număra printre vizitatorii celebri ai colecției. Între alte importante personalități se pot aminti şi oameni de cultură, ca Antonio Canova, Peter Cornelius, frații Grimm, Wilhelm şi Caroline von Humboldt sau Karl Friedrich Schinkel. Cum în jurul colecției Boisserée s-au desfăsurat multe din evenimentele culturale ale timpului, cu contribuția multor personalități, vom aminti şi faptul că deja din anul 1813, Boisserée a făcut publicitate în scopul vânzării întregii colecții vreunei instituții publice. Primul interesat va fi guvernul prusac, care era consiliat de Daniel Rauch (in anul 1807). Acesta a însoțit pe Köster la Roma, împreună cu pictorul şi arhitectul Karl Friedrich Schinkel (1767-1835), iar în anul 1816 ei merg şi la Heidelberg, pentru a vedea picturile şi a semna un eventual contract. Schinkel, fiind şi un bun pictor (părerile sale erau ascultate de catre autorități), manifesta interes pentru problemele din domeniul conservării şi afirma că ar trebui să se creeze şi forme instituționalizate pentru activitatea de restaurare-conservare. În final, achiziționarea nu a avut

[4] Cu privire la miniaturistul şi copistul Peter (Friedrich) Epp, este citată de către autoare în acest capitol şi cartea autorilor U. Thieme & F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. 35 (Leipzig, 1914), X, p. 583.
[5] Despre începutul activității ca restaurator al lui Köster .

www.brukenthalmuseum.ro

loc, deşi Schinkel a apreciat calitatea conservării colecției, însoțită şi de un catalog realizat de Köster. Trecând peste numeroase detalii deosebit de interesante, vom aminti că această colecție va fi achiziționată de Ludovic I de Bavaria, care o va expune în sălile sale din Alt Pinakothek din München, a cărei construcție va fi terminată în anul 1830. După vânzarea colecției, Köster va rămâne în corespondență cu Sulpiz şi Melchior Boisserée, care scriau că participau direct la intervențiile de restaurare a tablourilor, împreună cu profesioniştii şi că uneori exagerau cu operațiunile de curățire. Dintr-o însemnare a lui Sulpiz, datată 1827, aflăm că *"[...] Melchior utiliza pentru velatura picturilor bitum în numele restaurării şi că [...] Dillis, inspectorul galeriei din München s-a mirat de această metodă, dar a aprobat-o"*. Se pare că era o obişnuință frecventă a colecționarilor din perioada Ottocento de a interveni personal pe propriile picturi (pentru operatiuni de curățire) şi că profesioniştii erau solicitați doar în final, pentru *ritocco*. Acest obicei va fi dezaprobatat în scrierile lor de mulți restauratori profesioniști, între care şi Bedotti. Şi Köster a întâmpinat greutăți de acest gen când lucra pentru colecția Boisserée sau pentru colecția Solly. În urma colaborării restauratorilor profesioniști Köster şi Schlesinger, metodele de curățire ale lui Boisserée[6] se vor ameliora. Cu privire la starea unor picturi din colecție, au rămas însă criticile negative ale lui Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), supraintendent al laboratorului de restaurare din Berlin, care spunea că "datorită anumitor velaturi, unele picturi şi-au pierdut caracteristicile originale şi zonele reprezentând carnația au căpătat un ton roşu de cărămidă". Foarte interesantă şi pentru secolul nostru este observația făcută de ministrul de finanțe von Bülow, care critica obiceiul Boisseré-ilor de a plăti pictori obişnuiți (fără pregătire în domeniul restaurării) de a restaura tabourile din colecția lor. Deşi inițial Schinkel lăudase în mare starea tablourilor din această colecție, ulterior, revăzându-le, va remarca faptul că "anumite picturi şi-au pierdut armonia şi propriile caracteristici şi că din cauza unor intervenții nereuşite culorile apar foarte strălucitoare şi uniforme". Aceste critici erau juste, căci Boisserée exageraseră cu curățirile, acest fapt fiind confirmat cinci ani mai târziu de chimistul –restaurator Max von Pettenkofer, în urma analizei unor tablouri din colecție aflate mai târziu la Alte Pinakothek. „Frații Boisserée, urmând crudul şi barbaricul gust al cromaticii picturii germane al timpului lor, nu numai că au prea curățat magnificele lor picturi, a căror policromie era relativ bine conservată, distrugându-le definitiv rafinata armonie, dar au acoperit zonele carnațiilor cu velaturi pe bază de lac, făcându-le asemănătoare celor de frescă, realizate de discipolii lui Cornelius şi între altele, urmând prejudecățile de atunci, potrivit cărora contururile figurilor în vechile picturi germane trebuiau să fie riguros delimitate, au refăcut cu o culoare închisă delicatele şi uşoarele contururi originale, potrivit practicii şcolii clasiciste (din primul Ottocento), ceia ce nici van Eyck, nici Memling nu ar fi visat să facă. Aceşti celebri colecționari aşa şi-au distrus în mod vandalic operele, pentru că nu reuşeau să facă abstracție de gustul epocii lor".

După cum observa just profesoara Perusini, se poate spune că atunci, ca şi în vremea noastră, un restaurator reuşeşte cu greu să se detaşeze de estetica timpului, aspect confirmat în aceeaşi perioadă de restaurarea tabloului *Madonna din Solothurn* (de Hans Holbein) de către restauratorul Andreas Eigner (1801-1870), considerat de către germani "principele restauratorilor germani", inspector şi restaurator la Pinacoteca din Augsburg începând cu 1832. Acesta va denatura trăsăturile prea individuale şi "terestre" ale Madonei (care erau cele ale nevestei lui Holbein). idealizându-le potrivit canoanelor de frumusețe imaterială a Nazarenilor pe care-i admira. Potrivit profesoarei Perusini, acest tablou a fost analizat recent, în anul 1972, de către Thomas Brachert, care a şters retuşurile făcute de Eigner. Autoarea Perusini este de acord cu cercetătorul P. Griner, care spunea că "ar fi oportun ca istoria esteticii să fie în mai mare măsură luată în considerare când se fac dosarele de restaurare".

De mare interes pentru restauratorii calificați care lucrează pentru laboratoarele muzeelor noastre sunt observațiile chimistului Pettenkofer cu privire la aspectul unor picturi după unele intervenții

[6] C. Köster, *op. cit.*, p. 18. Despre metodele de restaurare folosite de frații Boisserée, autoarea citează în acest capitol o scrisoare din anul 1828 a lui Sulpiz adresată lui Heinrich Hess, amintită de T. Rudi, în studiul său.

www.brukenthalmuseum.ro

necalificate (gândind că poate şi în muzeele noastre au ajuns tablouri cu un aspect similar), că ar trebui să se ştie cât se mai poate interveni în bine şi cât a fost distrus de alte intervenţii şi, mai ales, ne învaţă cum, înainte de orice intervenţie, să privim tablourile, care astăzi, cu mijloace de investigare moderne, ar putea beneficia de prudente şi benefice restaurări.

Despre cât a lucrat Köster ca restaurator pentru colecţia lui Boisserée ştim dintr-o scrisoare a lui Keller, în care afirma că acesta a intervenit aproape pe toate picturile colecţiei, dar cu certitudine se ştie că a restaurat tabloul *Sfânta Veronica*[7] care se găseşte la Alte Pinakothek din München şi tabloul *Coborârea de pe cruce*, atribuită atelierului lui Dürer şi conservată la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg.

Despre restauratorul şi pictorul Köster mai ştim că în anul 1818 va merge şi la Paris, unde "contrar la ce s-ar putea crede, nu pare sa se fi documentat cu privire la metodele de restaurare franceze". Acesta nu avea o profundă cunoaştere a tratatelor franceze de restaurare (ca, de exemplu, cel al lui De Burtin, care va fi amintit, în schimb, de Lucanus şi de Prange) şi nu citează în caietele sale exemple de restaurări văzute la Luvru.

Cu ocazia unei călătorii făcute la Dresda în anul 1821, împreună cu Schlesinger, care trebui să facă o copie după *Madonna Sixtina* pentru Domul din Speyer, Köster va avea ocazia să facă o examinare atentă a stării de conservare a acestui tablou. Ştim că în anul 1823 Schlesinger va fi chemat ca restaurator pentru tablourile muzeului din Berlin şi că acesta va chema şi pe Köster să lucreze la aceeaşi colecţie.

Muzeul din Berlin va face o primă şi importantă achiziţie şi anume colecţia Giustiniani, cumpărată de către principele Friedrich Wilhelm II la Paris în anul 1815, iar o altă importantă achiziţie va fi făcută în anul 1821 şi anume colecţia vânzătorului englez Edward Solly, care cuprindea mai mult de 3 000 de picturi, mai ales italiene şi flamande din secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Din bibliografia citată în acest studiu aflăm că tablourile din colecţia Solly aveau o stare de conservare dintre cele mai dezastruoase. Wilhelm von Humboldt va scrie că este incredibil câte picturi a distrus iremediabil Solly (care, în intenţia lui de a îndepărta un verni, adesea ştergea şi culoarea.

La acest nou muzeu va lucra în calitate de restaurator şi Köster. Muzeul din Berlin a fost construit după un proiect al lui Karl Fridrich Schinkel şi va fi inaugurat la 30 august 1830. Istoricul de artă Gustav Friedrich Waagen va fi primul director şi în această calitate a ales pentru inaugurare 675 de picturi ale colecţiei Solly, iar în lista cu opere va specifica şi starea de conservare a fiecărei picturi şi restauratorii muzeului. Au fost înscrişi în lista de restauratori fratele directorului, pictorul Carl Waagen (1800-1873) ca superintendent al laboratorului de restaurare, iar acesta la randul lui a numit pe Schlesinger ca director al laboratorului în care Köster, Xeller, Hummel şi Menschel erau înscrişi cu calificarea de "maeştri-pictori", iar Butzky, Gessler, Nerenz şi Wolburg ca "ajutor de pictor". Din comentariul făcut de profesoara Perusini în studiu (aflăm din documente bibliografice), ca relaţiile de lucru ale lui Schlesinger şi Köster cu Xeller nu erau tocmai amiabile, pentru că Xeller, deşi era un pictor celebru, considera restaurarea ca pe un expedient: "indiferenţa lui pentru caracteristicile picturilor făcu ca multe din retuşurile sale să trebuiască să fie şterse". Celor doi restauratori, Köster şi Schlesinger[8], le reveneau "alegerile metodologice şi tehnice" care beneficiau de încrederea totală a directorului Gustav Waagen, convins de excepţionalele lor calităţi, deoarece, spunea el: "am putut compara metodele lor cu cele practicate în cele mai importante galerii italiene, ca de exemplu Galeria Granducală din Florenţa".

Directorul Muzeului din Berlin a ţinut cont de experienţa lui Köster, acumulată prin restaurarea colecţiei Boisserée şi, în consecinţă, i-au fost încredinţate spre lucru multe din tablourile preţioase ale nordicilor şi italienilor, fiind considerat expert în restaurarea picturilor "primitivilor". Din 1194 de

[7] C. Köster, *op. cit.*, cap.I. Despre această pictură, aflată astăzi la *Alte Pinakothek* de la München, scrie şi Köster în Caietul II din tratatul său. Cfr. C. Köster, *Über Restauration*...cit., 1828 (II Quaderno), p. 10.

[8] Jakob Schlesinger (1792-1855), fiul pictorului Adam Schlesinger, născut la Worms în 1792, a lucrat cu restauratorul Köster şi a fost profesor la Academia din Berlin. În legătură cu activitatea celor doi, autoarea aminteşte în acest capitol studiul: U. Thieme & F. Becker, *Allgemeines Lexikon*...cit., vol. 35 (Leipzig 1936), XXX, p.105 şi lucrarea autorului U. Schiessl, Der Maler und Restaurator Jakob Schlesinger (1792-1855) und kleine Abhandlung 'Ueber Tempera –Bilder und deren Restauration' în *Die Kunst und ihre Erhaltung. Festschrift fur R. E. Straub* (Worms 1990), pp. 97-117.

www.brukenthalmuseum.ro

picturi expuse în anul 1830 la muzeul din Berlin, 134 erau restaurate de Köster.

Împreună cu Schlesinger şi Xeller, Köster devine membru în organizaţia *Wissenschaftlicher Kunstverrein* (Asociaţia artistico-ştiinţifică) din Berlin, care reunea importante personalităţi din domeniul cultural ca Hegel, Hirt, von Rumohr, Wilhelm şi Alexander von Humboldt etc. Din sfera artistică sunt amintiţi în studiu Schinkel, Daniel Rauch, Gottfried şi Wilhelm Schadow etc., graţie cărora oraşul va avea o deosebită dezvoltare culturală. Deşi avea ca ofertă un post stabil ca restaurator la Berlin, Köster preferă să se întoarcă la Heidelberg, unde avea o renta care-i va asigura existenţa pentru tot restul vieţii. Ultima parte a existenţei lui Köster a fost dedicată, în parte, călătoriilor (în 1832 va merge în Elveţia) şi intereselor pentru pictură, muzică şi activităţii de scriitor. Activitatea de restaurator va rămâne în plan secund. În 1833 va publica la Heidelberg prima parte din *Zerstreute Gedankenblätter über Kunst* (Gânduri răzleţe despre artă), care cuprinde gândurile sale despre artă şi care constituie principala sursă pentru cunoaşterea părerilor lui Köster despre arta şi cultura timpului său. Cartea sa *Musikalische Betrachtungen* (Consideraţii despre muzică) şi compoziţiile sale muzicale s-au pierdut. În 1839 Köster va face o călătorie în Olanda, iar la întoarcere va trece prin Köln, Koblenz, Mainz şi Düsseldorf, iar în 1840, după ce s-a oprit o perioadă la colecţionarii Boisserée la München, îşi va continua drumul la Nürnberg şi Würzburg. Amintim în această recenzie şi descrierea (fizico-spirituală) pe care i-a făcut-o lui Köster scriitorul şi pictorul elveţian Gottfried Keller (1819-1890): *"*Un bărbat înalt de trei picioare şi jumătate, cu cocoaşă şi păr gri, care trăieşte în trecut. În viaţa lui a restaurat întreaga colecţie Boisserée şi din ce mi-a povestit chiar el, fiecare operă a trecut prin mâinile sale. Dânsul pictează peisaje în maniera care era la modă înainte de Philipp Hackert (1819-1890), este un iubitor şi cunoscător al operei lui Goethe şi are un gust estetic cu totul conservator. În grupul nostru de artişti este considerat ca un profet şi venerat patriarh. Köster scrie despre artă cu un ciudat stil care ar vrea să semene cu cel al lui Goethe şi compune muzică. Dânsul cunoaşte toate celebrităţile trecutului şi demonstrează o apropiere paternă faţă de tinerele talente apărute încercând pe cât posibil de a le îndrepta către gustul antic.*"*[9]

În vara anului 1851 va fi din nou oaspete al colecţionarilor Boisserée şi va purta discuţii împreună cu Schlesinger despre experimentele pe care Melchior le făcea în domeniul culorilor. Va vizita în luna august Domul din Köln, împreună cu cumnatul sau şi cu Sulpiz şi va vedea colecţiile Weyer şi Wallraf din localitate. Întors la Heidelberg, va muri la 27 noiembrie, în acelaşi an.

Din capitolul *Cultura şi personalitatea lui Christian Köster* aflăm detalii cu privire la ambientul cultural în care s-a format acest restaurator şi despre importanţa colecţiilor de artă, originea lor fiind de găsit în curentul romantic, dar şi în evenimentele istorice, cum ar fi suprimarea instituţiilor religioase, impusă de Napoleon în 1803, care a avut ca o prima consecinţă punerea pe piaţă, la preţuri derizorii, a unei mari cantităţi de opere de artă, iar de această conjunctură vor profita în primul rând colecţionarii.[10] Preferinţele estetice ale lui Köster, ca şi ale fraţilor Boisserée, se pot recunoaşte în ideile primilor romantici (*Frühromantiker*), însă o influenţă deosebită l-au avut fraţii August Wilhelm (1767-1845) şi Friedrich Schegek (1772-1829), care în revista *Atheneum* (publicată între anii 1798-1800) au fost principalii animatori ai grupului romantic. Ideile lor însă erau în parte luate din cărticica intitulată *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*, scrisa in anul 1797, de catre W. Heinrich Wackenroder[11], care poate fi considerat adevăratul iniţiator al romantismului.

În urma vizitei la Paris a fraţilor Sulpiz şi Melchior Boisserée, împreună cu Bertram şi sub influenţa lui Friedrich Schegel (pe care l-au întâlnit la Paris în 1803), la Muzeul Napoleon (ce fusese conceput ca o exaltare a Franţei şi a ideilor revoluţionare), Boisserée au decis sa abandoneze activitatea paternă (de comerciant) şi să constituie o colecţie care să ilustreze arta din Germania şi ideile Romantismului.

[9] C. Köster, *op. cit.*, p. 39.

[10] C. Köster, *op. cit.*, pp. 41-53. In acest capitol se prezinta opţiunile estetice ale lui Köster, şi influenţele culturale primite de la scriitorii şi intelectualii timpului. Dintre notele acestui capitol cu privire la romantismul european, amintim titlul cartii autorului A. De Paz, *Il Romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia,* Napoli, 1992.

[11] Cu privire la personalitatea lui W. H. Wackenroder, autoarea G. Perusini recomandă studiul introductiv al lui F. Vercellone la volumul *Scritti di poesia e di estetica*, Torino 1993.

www.brukenthalmuseum.ro

Programul colecției Boisserée va fi expus integral într-un studiu scris de Friedrich Schegel în anul 1802, intitulat *Descrierea tablourilor de la Paris şi din Țările de Jos*. [12]

Iată un fragment din acest program: "Nu va apare nimic nou în arta germană – scrie Schlegel – până când un principe iubitor de artă nu va reuşi să reunească într-o colecție operele rămase din vechea artă germană, a cărei forță va putea din nou [...] să fie izvor de inspirație şi de admirație, asemenea colecțiilor de opere italiene şi greceşti [...] Vechii germani nu erau, de fapt, mai puțin mari şi ingenioşi, numai pentru faptul că din ignoranță nu a fost spus nimic despre ei".

Cum observa profesoara Perusini, unica diferență dintre dorința lui Schegel şi ceea ce efectiv se întâmpla în realitate fu că in locul unor principi, colecționarii vor fi mai ales burghezi bogați, ca frații Boisserée sau Edward Solly.

Wackenroder dădea picturii atribute creştine prin excelență, pentru motivul că subiectele derivau din texte creştine, în timp ce subiectele sculpturii erau luate din mitologia greacă, deci din texte păgâne, idei care vor fi preluate şi de către cei doi Schegel în studiul *Die Gemälde* (Picturile) publicat în *Atheneum* în anul 1799. Wackenroder a substituit criteriilor estetice raționale ale clasicismului un criteriu de judecată esențialmente religios. Dacă în fapt operele de artă sunt inspirate de credință, (de Dumnezeu) nu are sens să le judecăm rațional, ci ele trebuiesc evaluate cu inima, exact cum face Dumnezeu, care se întrevede în fiecare operă de artă.

Perioada Romantismului va reevalua pictura, se va căuta pitorescul în poezie, se va reevalua perioada evului mediu creştin în sens catolic, dar şi perioada Cinquecento germane protestante, trecutului german în general şi se trece la reevaluarea muzicii şi la cercetarea elementului muzical şi în poezie.

Köster are predilecție pentru maeştrii aparținând curentului artistic al Renaşterii şi arată rezerve pentru pictura Nazarenilor (după 1810) sau a peisajelor lui Friedrich şi Runge[13], care, urmând ideile romantice, vor transforma acest gen al picturii din reprezentarea unui loc, în expresia unei stări sufleteşti. Ca şi Köster, mulți artişti oscilau între o opțiune clasicistă şi o majoră sau minoră adeziune la Romantism. La această atitudine a contribuit şi opinia lui Goethe[14], care în ultimii ani (a murit în 1832) fu un deosebit susținător al clasicismului, iar Köster, ca un mare admirator al poetului, fu în parte influențat de această opțiune. Tot în acest capitol este descris în detaliu importantul studiu al lui Köster deja citat, *Zerstreute Gedankenblätter über Kunst* (Ganduri răzlețe despre artă), pe care l-a publicat în şase volume între anii 1833-1843.

Printre opțiunile sale în materie de artă putem aminti predilecția pentru arhitectura gotică, gust împărtăşit şi de alți literați şi artişti din Ottocento, ca Schegel, Humboldt, Schinkel (pentru ale cărui proiecte clasice avu o deosebită admirație). De asemeni, Köster arată deosebit interes pentru pictura germană veche – şi în special pentru cea religioasa – gust care derivă de la Wackenroder. Iată un citat din studiul său, intitulat *Ganduri răzlețe despre artă*, în care sunt amintiți ca modele adevărate ale picturii maeştrii italieni ai Renasterii şi, in primul rând, Raffaello: "Raffaello, Correggio, Tiziano, Leonardo da Vinci, Michelangelo, frații Van Eyck, Memling, Holbein şi Dürer trebuiesc priviți ca cele zece porunci [...] Este clar că dorința tânărului constă chiar în a observa aceşti mari maeştri şi de a se lăsa pătruns de forța lor. Dacă tinerii pictori vor să ajungă vizionari şi să devină cineva în lumea artei, atunci nu este o alta cale de urmat".

"Dumnezeu a ascuns sursa din care se revarsă arta pentru ca omul să nu o profaneze [...] Prin intermediul artei, noi putem să ne apropiem de Dânsul" şi, în alt pasaj, apar următoarele considerații: "Dumnezeu a creat lumea din nimic. Arta este divină pentru că şi aceasta creează lucruri pline de viață, utilizând mijloace sărace şi lipsite de viață".

Köster a ştiut să aprecieze şi vechea artă germană, despre care face reflecții de o deosebită

[12] C. Köster, *op. cit*, pp. 42-43. Despre Friedrich Schegel şi Boisserée, detalii şi bibliografie în acest capitol.
[13] *Ibidem*, pp. 46-47.
Philipp Otto Runge (1777-1810) a studiat pictura la Copenhaga şi la Dresda şi a intrat în contact cu Goethe şi cu poeții romantici Tieck şi Novalis.
[14] Johann Wolfgang Goethe, *Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814-1815*, publicat în perioada 1816-1817. Goethe a fost de două ori oaspete al fraților Boissereé la Heidelberg, iar în relatarea călătoriei făcută pe Rin a lui Goethe este amintit şi Köster.

www.brukenthalmuseum.ro

inteligență. A fost printre primii care a ştiut să evalueze corect semnificatul estetic al fondului de aur – care, după părerea sa, are funcţia de a izola figura reprezentată de realitate şi de a-i accentua expresivitatea. A reuşit să înțeleagă şi semnificaţia unor aşa-zise "disproporţii" care caracterizează picturile din acea epocă. Cu privire la *Sfânta Veronica* din colecţia Boisserée, acesta scrie: "spiritualitatea atitudinii lui Christos, disproporţia existentă între figurile sfinţilor, aceea a lui Christos şi a îngerilor şi a fondului de aur ne trimit dincolo de realitatea sensibilă şi chiar şi Sfânta are o expresie de suavă melancolie, ca şi când ar fi fost absorbită în meditaţie de o alta lume". Desigur, afinitatea pentru ideile lui Wackenroder se reflectă şi în pasiunea lui Köster pentru muzică, afirmând, de exemplu, despre Mozart că "era un suflet simplu, dar infailibil ca natură". Despre Beethoven va spune că "arată sufletul uman în expresiile sale duse la extrem, bucuria şi durerea, dragostea şi odiosul (aversiunea, ura), disperarea cat şi încrederea într-o lume paradisiacă".[15]

Cu mare entuziasm va vorbi despre proza lui Goethe, definind-o ca "un mare şi limpede fluviu, care cu maiestuoasă linişte curge traversând câmpia, reflectând în sine cu claritate diversele imagini care-i decorează undele".

Tot în cartea sa *Gânduri răzlețe despre artă*, Köster va aborda probleme istorico-artistice, ca de exemplu cea a policromiei sculpturilor antice[16]. El va prelua în paginile sale ideile moderate ale lui Franz Kugler (1800-1858), care a pus nu numai problema extensiei policromiei, dar şi aceea a naturii acesteia. Se susţinea că în antichitate erau pictate (cu culori *coprenti*, deci mate) numai acele sculpturi sau părţi ale arhitecturii care erau realizate din materiale de calitate inferioară (ca piatra poroasă), în timp ce părţile realizate în marmură nu erau pictate (ci, cel mult, patinate) cu culori monocrome transparente. De asemenea, Köster va defini ca "tristă" însoţirea picturii cu sculptura, dar cu toate acestea aprecia sculptura policromă din perioada medievala, care, după cum se ştie, va fi reevaluată chiar de către Romantism.

2. Restaurarea în Germania în primele decenii ale lui Ottocento

in capitolul *Restaurarea în Germania în primele decenii ale lui Ottocento* vom reține câteva aspecte caracteristice.

Mai întâi, trebuie subliniat faptul că în Germania primele trei manuale de restaurare vor apărea între anii 1827-1830, din care primul este cel al lui Köster, deci poate fi considerat primul tratat din Europa. În Italia însă, primele tratate de restaurare vor apărea abia în a doua jumătate a lui Ottocento.[17]

Tratatul lui Köster este subîmpărţit în trei caiete, care vor fi publicate la Heidelberg în anii 1827, 1828, 1830.

În anul 1828 Christian Friedrich Prange[18] a tradus cartea *Manuel des Jeunes artistes et amateurs en peinture*, ce a fost tipărit la Paris în 1826, de către pictorul de la Geneva Pierre Bouvier. Această traducere avea un adaos de 35 de pagini intitulate *Fondamenti e pratica dell'arte segreta di restaurare e conservare gli antichi dipinti.* Acest tratat a fost retipărit în ediţii succesive atât în Germania, cât şi în Franța, fiind considerat un tratat fundamental în pregătirea restauratorilor francezi şi germani. Tot în anul 1828 un farmacist din Halbertstadt, Friedrich Lucanus[19], va publica la editura Lipsia tratatul cu titlul: *Istruzioni per il restauro degli antichi dipinti ad olio e per pulire e sbiancare le incizioni e le xilografie* (care va avea o a doua ediţie în anul 1832).

Toti trei autorii de tratate enumeraţi mai sus justifică cu aceleaşi motivaţii demersul lor de a scrie despre restaurare. Prange afirma că în precedenta literatură se găseau puţine informaţii, dispersate în

[15] C. Köster, *op. cit*, pp. 48-51. Cu privire la ideile artistice ale lui Köster.
[16] Despre policromia sculpturilor, autoarea citeaza vol. Köster, *Pensieri sparsi sull'arte*...cit.. Despre sculptura antică policromă, A. Melucco Vaccaro, `La policromia nell'architettura e nella plastica antica: stato della questione`, *Ricerche di storia dell'arte*, 24, (1984), 19-32 şi 52.
[17] C. Köster, *op. cit.*, p. 54.
[18] C. Köster, *op. cit.*, p. 54.
Friedrich Prange (1756-1836) a studiat dreptul, matematica şi fizica, a fost profesor de gimnaziu, iar între anii 1787-1830 profesor de filosofie la Universitatea din Halle. A fost colecţionar de opere de artă scriitor si traducator şi editor al revistei *Magazin der Alterthümer*.
[19] Friedrich Lucanus (1793-1836) a fost şi colecţionar, restaurator, critic şi conservator de opere de arta. A studiat farmacia la Göttingen şi la Berlin.

www.brukenthalmuseum.ro

diverse publicații cu rețete care de cele mai multe ori erau mai mult dăunătoare decât utile, preluate din rețetare neverificate şi neactualizate: "Dar avem acum avantajul [...] de a informa serios publicul cu privire la această importantă temă asupra careia nu există tratate specifice".

În anul 1828 Johann Gottlob von Quandt (1787-1859), colaborator al publicației *Kunstblatt*[20] şi membru al consiliului Academiei şi Pinacotecii din Dresda, a scris: "În ultimul timp, cunoştințele necesare pentru restaurarea vechilor picturi au atins un nivel deosebit în mediul artistic şi succesul obținut de aceste tratate fu o altă confirmare a interesului suscitat de domeniul restaurării în Germania".

Vom aminti în această recenzie încă două tratate care demonstrează interesul apărut în epocă pentru această disciplină, amintite de profesoara Perusini în acest capitol. Friedrich Welsch va publica la Leipzig, în anul 1832, un nou tratat cu titlul (pe care îl citez în traducere italiană) *Istruzioni per il restauro dei dipinti a olio, cera, tempera, acquarello, per le miniature e per i pastelli*. Celălalt tratat aparține lui J. C. Gottfried Hampel şi va fi publicat la Weimar în anul 1846 cu titlul (pe care îl dau tot în traducere italiană): *Il restauro completto dei dipinti rovinati con un'aggiunta sulla pittura a fresco*. Acest titlu va încheia seria celor cinci tratate de restaurare publicate în Germania la sfârşitul mijlocului secolului Ottocento. Profesoara Perusini remarca că dacă la aceste tratate, printre cele mai numeroase din Europa, se adaugă şi numeroasele studii despre restaurare care vor fi publicate în ziarele de specialitate din primele decenii ale lui Ottocento, cu ocazia unor importante restaurări, ca de exemplu a tabloului *Madonna Sixtina* de la Dresda, se poate afirma ca literatura germană pe această temă este cea mai bogată şi interesantă în comparație cu țările latine.

Această masivă cantitate de scrieri în acest domeniu are ca origine contextul cultural-istoric din a doua jumătate a lui Settecento şi se datorează în special cercetărilor din domeniul tehnicilor artistice începute atunci de către iluminişti, care au şi meritul de a fi afirmat pentru prima dată că operele de artă nu sunt proprietate privată, ci aparțin națiunii care le-a produs. Cu războaiele napoleoniene, aceste idei vor fi cunoscute în toată Europa, când, datorită confiscărilor artistice făcute (în diverse țări), națiunile europene vor redescoperi arta națională şi o noua atenție va fi îndreptată către patrimoniul acestora.

În Germania, cum se întâmplase şi în Franța, Italia şi Austria, conştiința proprietății publice a patrimoniului artistic, conştiința prestigiului pe care un asemenea patrimoniu îl aducea conducătorilor, făcură să se deschidă publicului spre vizionare porțile celor mai importante colecții, între care amintim Gliptoteca (1816-30) *Alte Pinakothek* (1826-1830) de la München şi *Altes Museum* la Berlin (1823-1830). Köster avea cunoştință de aceste evenimente, trăite de el însuşi: "Marile mişcări din această epocă au facut astfel ca multe opere de artă să-şi schimbe proprietarul şi au fost mutate dintr-o parte în alta, cauzându-le multe daune. În afară de asta, mulțumită noului interes pentru pictura noastră națională, multe picturi au fost scoase din întunericul criptelor pentru a fi aduse la lumina soarelui".

În această perioada de început a lui Ottocento[21], germanii erau în avangarda analizelor ştiințifice aplicate tehnicilor artistice. Aceste studii începuseră cu tehnica picturii murale, apoi au fost îndreptate spre pictura de şevalet, pictura în ulei. cât şi spre reactualizarea din anul 1774 a studiilor asupra tratatului lui Theofil.[22]

Diverşi cercetători folosesc şi investigațiile chimice pe diverse opere de artă, pentru a demonstra primatul unor pictori cu privire la folosirea tehnicii picturii in ulei, ca, de exemplu, Christian von Mechel sau, în anul 1793 chimistul vienez Joseph Branchi. Amintim, de asemenea, cercetările unui pictor (prieten al lui Köster) şi profesor de desen, Jakob Roux, de la Universitatea

[20] Articole despre restaurare apar încă din anul 1823, ca de exemplu cel al lui U. Schiessl amintit in acest capitol. Articolul lui Johann Gottlob von Quandt din anul 1828 amintit de autoarea Giuseppina Perusini, subliniază interesul deosebit suscitat de restaurare în Germania.

[21] Despre aspectul istoric, estetic, critic, artistic, tehnic, de la sfârşitul lui 1700 şi din perioada Ottocento, despre jafurile de război din domeniul artistic, autoarea citeaza amintirile lui Sulpiz Boisserée din caietele I-IV, *Tagebücher/Briefwechsel*, 1808-1854, ce au fost publicate de Hans J.Weitz, Köln – Darmstadt în 1978. Cu privire la Romantism G. Perusini aminteşite autorii: W. H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, cu studiul introductiv al lui F. Vercellone (Torino, 1993), L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca* (Torino, 1971), P. O. Runge, *La sfera del colore e altri scritti sull'arte nuova*, apărut sub îngrijirea lui R.Troncon (Milano, 1985) şi A. C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olimpien, ou l'art de la sculpture antique considerée sous un nouveau point de vue* (Paris, 1814).

[22] C. Köster, *op. cit.*, p.58

www.brukenthalmuseum.ro

din Heidelberg, care în 1824 publica un tratat despre culori, teorii şi studii ce au fost continuate apoi de farmacistul şi profesorul universitar Lorenz Geiger. La acest paragraf, profesoara Perusini detaliază disputele acestor cercetători cu privire la folosirea unor lianți, verniuri şi metode tehnice în pictură. Titlurile complete ale tratatelor apar în notele studiului original.[23]

Köster avea ştiință de toate aceste cercetări, rețete sofisticate şi analize chimice, însă spre deosebire de Prange şi Lucanus, personal nu avea mare încredere dacă nu erau verificate de experiență în laborator, dupa cum reiese din citatul complet dat de profesoara Perusini în studiu. Pe lângă interesul arătat tratatului lui Theofil, încep să fie analizate şi vechile tratate de tehnica picturii şi va fi publicat şi tratatul lui Cennini despre care a amintit şi Köster în tratatul său, a cărui apariție a fost un eveniment cu un deosebit ecou, grație şi lui von Rumohr, care a fost unul din cei mai importanți mediatori culturali între Italia şi Germania.

3. Şansa tratatului lui Köster

Din capitolul *Şansa tratatului lui Köster*, amintim cuvintele lui Sulpiz, scrise în recenziile sale la tratat: *"cine vrea să audă părerea despre restaurare a unui artist ager şi competent să citească aceasta scriere"*, iar în a doua recenzie "trebuie să acordăm gratitudine domnului Köster, care în această carte descrie de o manieră simplă şi clară rezultatele a mulți ani de experiență". De asemeni, este subliniată părerea lui Köster, care afirma că "trebuie să se dedice restaurării, ca şi picturii, numai cei care au de la natură talentul pentru a le face, talentul poate fi dezvoltat, dar nu se poate crea din nimic". Tratatul lui Köster va fi citat de către toate manualele germane importante din secolul XIX-lea. În prima ediție a manualului lui Lucanus (1828), acesta citează primul Caiet al lui Köster, care fusese publicat cu un an înainte. Urmează nişte detalii foarte interesante în analiza făcută de profesoara Perusini, iar eu amintesc doar ca Friedrich Prange[24], în micul său studiu despre restaurare, adăugat tratatului lui Brouvier, aminteşte ambele Caiete ale lui Köster, cât şi tratatul lui Lucanus, însă, spre deosebire de Köster, propune o bibliografie relativ extinsă. Cum observă profesoara Perusini, cu toate aprecierile pozitive ale contemporanilor tratatul lui Köster nu va fi retipărit, însă recent Thomas Rudi a luat în planul editorial pentru anii 2002-2003 reeditarea în Germania a tratatului, pentru uzul specialiştilor.[25]

4. Conservarea operelor de artă la Veneția între anii 1780 şi 1830

În capitolul *Conservarea operelor de artă la Veneția între anii 1780 şi 1830*, profesoara Perusini subliniaza faptul că oraşele Veneția, Florența şi Roma erau cele mai importante centre unde se făcea restaurarea picturii de şevalet între secolele XV-XVIII-XIX. Subliniem aceasta pentru că tratatul lui Köster se ocupă doar de pictura de şevalet şi se ştie cu siguranță că Köster a stat la Roma, a cunoscut direct metodele de restaurare ale lui Palmaroli, însă cu siguranță nu a stat la Veneția şi la Florența şi nu avu posibilitatea să cunoască scrierile lui Edwards. În această parte este propusă analiza comparativă a tehnicilor de restaurare italiene cu cele franceze. În acest scop a fost ales tratatul scris în franceză (*De la restauration des tableaux*) al lui Giovanni Bedotti, pentru motivul că aparține aceluiaşi mediu cultural şi cronologic cu a lui Köster, care, din punct de vedere spiritual, aparține culturii iluministe şi Romantismului.

5. Înainte de Edwards

În capitolul *Înainte de Edwards*, profesoara Perusini subliniază faptul că încă din ultimele decenii ale lui Settecento, atât la Paris, cât şi la Veneția, se ajunge a se conştientiza importanța restaurării şi

[23] C. Köster, *op. cit.*, p.59. Jacob Roux (1775-1831) a studiat pictura la Dresda.
[24] Autoarea aminteste în acest capitol două studii apartinand lui Prange si Bouvier. C. F. Prange, *Vollständige Anweisung zur Ölmalerei fur Künstler und Kunstfreunde*, Halle, 1828. Traducerea tratatului lui P. L. Bouvier, *Manuel des Jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris, 1826 cu un adaos intitulat: *Erfahrungen und Grundsätze über die geheimnisvolle Kunst, alte Gemälde wiederherzustellen und zu erhalten, als Zusätze zu Bouvier's Handbuch der Ölmalerei*, ed a doua (Rottenburg, 1982).
[25] C. Köster, *op. cit.*, p. 62. Descrierea coperții tratatului reprezentând icoana sfintei Veronica.

www.brukenthalmuseum.ro

a profesiei de restaurator (puțin stimată până la acea vreme), dupa cum se deduce din părerea lui Crespi. Diversele teorii cu privire la acest domeniu vor găsi ecou la Paris în numeroase publicații. La Veneția în schimb, informațiile despre practica şi teoria restaurării au rămas în câteva manuscrise ale lui Pietro Edwards (1744-1821), care vor fi parțial cunoscute în secolul următor, însă nici până astăzi nu au fost publicate integral.[26] Pentru a ne face o idee despre ideile din domeniul restaurării din a doua jumătate a lui Settecento în zona Veneto, cercetătoarea aminteşte două titluri de studii din domeniu, şi anume , o introducere făcută de medicul bergamasc Andrea Pasta, pusă la începutul ghidului său intitulat *Le pitture notabili di Bergamo*, publicată în anul 1775 şi două scrisori pe care abatele Luigi Crespi le-a trimis contelui venețian Francesco Algarotti[27] în anul 1756. Edwards va prelua unele idei din aceste scrieri, în care, printre altele, Pasta[28] sublinia importanța "conservării preventive" şi metoda curățirilor numite "blânde", pe motiv că odată cu curățirea se pierdeau "tintele – nuanțele - medii şi anumite velaturi uşoare". Pentru crăpături (cracluri) şi detaşările de culoare, Pasta recomanda ca un bun tratament *o bună foderatură*, iar despre verniuri afirma că toate ar fi dăunătoare. Pentru retuşuri, Pasta recomanda doar extremă prudență. În cele două scrisori ale abatelui bolognez Luigi Crespi[29] despre restaurare trimise contelui venețian Francesco Algarotti se vorbeşte despre retuşul cu culori de ulei, iar într-o altă scrisoare Crespi aminteşte trei categorii de tablouri, şi anume tablouri cojite, înnegrite şi uscate, pentru că fiecare tipologie în parte cerea o intervenție diversă. Tot Crespi aminteşte că înnegrirea tablourilor se datora utilizării aşa-numitelor *mestiche colorate* (cum vor menționa şi Edwards şi Köster) şi, prin urmare, considera inutilă recurgerea la curățire şi retuş. Tot Crespi subliniază necesitatea unei formări specifice pentru restauratori, idee pe care o va relua Edwards şi ceilalți autori de tratate ai vremii. Despre îndepărtarea patinei (subiect central al dezbaterilor din a doua jumătate a lui Seicento), Crespi considera că ea ar fi fiind nesalutară, deoarece prin această operațiune se distruge o caracteristică (datorata mediului lor pictural) şi, deci, conduce la distrugerea estetică a tablourilor vechi în ulei. Această observație justă va anticipa definiția de patină dată de Conti în tratatul său. Despre patină şi curățire se aminteşte şi în *Dizionario delle belle arti del disegno* de Francesco Milizia[30], editat în anul 1802.

Printre "multele erori" de restaurare, Edwards includea şi pe cele descrise într-un manuscris anonim numit *Manoscritto Padovano* de la sfârşitul secolului al XVI-lea, unde pe lângă rețete pentru prepararea culorilor, verniurilor, materialelor de pictură, se găsesc şi rețete pentru curățirea tablourilor vechi. O rețetă de curățire asemănătoare cu cea din tratatul citat mai sus va fi descrisă de către pictorul Giovan Battista Volpato, care însă pare conştient de delicatețea unei asemenea operații. Cum pentru contemporanii săi operaiunea de restaurare era limitată la curățire şi retuş, manuscrisul lui Volpato nu face referiri la consolidarea culorii, la foderatură sau la alte operațiuni. Un tratat cu referiri mai ample cu privire la operațiunile de restaurare poate fi considerat cel al părintelui carmelit Pellegrino Orlandi[31], publicat la Bologna în anul 1704. Acesta, pe lângă rețete de curățire şi pentru substanța *beveroni*[32] descrie sisteme de foderatură (dublare) a picturilor pe pânză, restaurarea suporturilor de lemn şi cum se fac stucaturile (chituirile), precizând, între altele, că unele rețete sunt "periculoase" şi, pentru acest motiv, nu le face cunoscute, pentru a nu intra pe o mână inexpertă. De aceea, recomandă, ca şi Volpato, ca picturile să fie restaurate de către pictori cu experiență.

[26] C. Köster, *op. cit.*, p. 67.
[27] Francesco Algarotti (1712-1764), cunoscut literat, celebru propagator de cultură, cunoscător şi mediator de opere de artă.
[28] Andrea Pasta, *Dell'amoroso e diligente governo dei quadri: Le pitture notabili di Bergamo* (Bergamo, 1775) vezi şi ed a 2-a sub îngrijirea lui R. Longhi, *Paragone*, 173 (1964), pp.48-52
[29] Luigi Crespi (1708-1779) era pictor portretist şi scriitor de artă, autor al scrierii *Felestina pittrice* (1769).
[30] Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, (Milano, 1802).
[31] Pellegrino Antonio Orlandi, născut la Bologna către anul 1660, era profesor de teologie, pasionat de arte, membru al Academiei Clementina din anul 1704. A scris *Abecedario pittorico* (Venezia, 1753).
[32] C. Köster, *op. cit.*, p.71. Se specifică compoziția substanței şi alte caracteristici, fiind descrisă ca un amestec de uleiuri sicative aplicate pe verso picturilor pe pânză.

www.brukenthalmuseum.ro

6. Legislația tutelei operelor de artă, elaborată de guvernul venețian la jumătatea secolului al XVII-lea

În continuare, profesoara Perusini face o prezentare a legislației din domeniul tutelei operelor de artă elaborate de guvernul venețian la jumătatea secolului al XVII-lea. Începând cu această perioadă, conservarea şi restaurarea patrimoniului artistic (mobil şi imobil) al Serenissimei revenea instituției numite *Magistratura al Sal*, care, la rândul său, încredința restaurarea picturilor publice unui pictor ales de aceasta. În anul 1771, Senatul acestei instituții va însărcina pe Reformatorii de la laboratorul din Padova de a pune la punct un nou sistem pentru restaurarea picturilor publice. Referatul lor detaliat (care probabil a fost inspirat de Edwards), individua cu luciditate principalele probleme de restaurare de la Veneția, însă nu va fi pus în practică. Din legislația sus-amintită rămâneau excluse operele particularilor, ale bisericilor şi ale confraternităților, care, după cum amintea Pasta, erau obiectul furturilor şi a vânzărilor continui. Printre comercianții şi intermediarii care colaborau cu numeroşii colecționari din zonă erau şi numeroşi oameni de cultură, între care este amintit şi Algarotti, care, după cum se remarcă în comentariul studiului, au contribuit la sărăcirea patrimoniului artistic (privat) al Serenissimei. Voi mai aminti din numeroasele şi interesantele detalii asupra situației legislative din domeniu, faptul că în anul 1773, ANTON MARIA ZANETTI [33] (cel Tânăr, 1706-1778), gravor şi scriitor de artă, va fi numit "inspector al picturilor publice", cu obligatia de a redacta un document de catalogare, numit *Catalogo di tutti i quadri più importanti esistenti nelle chiese, scuole, monasteri della città, coll'individuazione di ciò che rappresentano e i nomi dei loro autori*, în care inspectorul trebuia să indice, între altele, ce opere trebuiau să fie restaurate. Operele de artă inventariate prin acest sistem nu puteau să fie vândute, luate şi date restauratorilor fără permisiunea autorităților. În scurt timp după realizarea acestui sistem de lucru la Veneția, procedeul se va extinde şi în oraşele continentale, asemenea liste fiind în prezent de un preţios ajutor cercetătorilor. Voi aminti doar, între alți directori care s-au succedat la această instituție, pe Pietro Edwards[34], care era inspector pentru restaurarea generală a picturilor publice şi "Director al laboratorului public de restaurare", care funcționa încă din anul 1778, în refectoriul bisericii Sfinților Giovanni şi Paolo.

7. Pietro Edwars

Despre Edwards şi importanța gândirii şi activității acestuia a scris unul din cei mai avizați contemporani ai săi, anume Luigi Lanzi. Edwards a făcut o netă distincție între restaurare şi activitatea în pictură, avertizând că pregătirea cerută unui restaurator depăşea purele noțiuni tehnice, pentru că: *"*Teoriile de mare importanță pentru restauratorul de tablouri sunt: cunoaşterea înainte de toate a diferitelor maniere ale şcolilor, ale secolului în care au fost făcute operele care trebuiesc restaurate şi individuarea autorului, cunoaştere care se acumulează prin a fi vizionat mult în viață, prin examinarea stampelor, lectura vieților pictorilor, pentru care este necesară o bună memorie şi multă cultură*"*.

În *Informazione preliminare*, Edwards nota în anul 1777 câteva observații pertinente cu privire la distincția care trebuie făcută între pictori şi restauratori, din care profesoara Perusini citează pasaje relevante în studiul critic. Conştient de această diferență, Edwards alege colaboratori dintre artiştii care au demonstrat cele mai bune aptitudini la restaurare, stabilind între dânşii o unitate de metoda care constituie una din calitățile laboratorului de la San Giovanni şi Paolo. Odată cu intrarea trupelor franceze în Veneția şi căderea Republicii în anul 1797, dupa 20 de ani de prețioase experiențe şi de lucru, laboratorul va fi închis. În urma tratatului de la Campoformido (1798), Veneția va fi cedată Austriei până în 1805, cand va fi anexată Regatului Italic, până la căderea lui Napoleon (1814), când va intra din nou sub a doua dominație austriacă, care va lua sfârşit în anul 1866. Despre Edwards se aminteşte în studiu că

[33] Aflăm în acest capitol despre Anton Maria Zanetti il Giovane (1706-1778), gravor şi scriitor care a completat lucrarea *Le ricche miniere della pittura veneziana* de Marco Boschini. În anul 1733, a publicat *Descrizione delle pubbliche pitture di Venezia ed isole circonvicine*, urmată de o altă scriere, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri, libri cinque* (1771).
[34] C. Köster, *op. cit.*, p. 78. Despre Pietro Edwards.

www.brukenthalmuseum.ro

a fost numit în anul 1807 "Conservator al Galeriei Academiei de Belle arte din Veneția şi al Galeriei Farsetti", însă în pofida stimei personale pe care i-a acordat-o guvernul francez şi cel austriac, metodele sale de restaurare au fost abandonate. În ultima parte a vieții, Edwards se găsea în dispută cu preşedintele Academiei, Leopoldo Cicognara, cu privire la deciziile de restaurare. În legătură cu această situație, în lucrare se dau citate, note şi explicații abundente şi deosebit de interesante. Pentru faptul că în primele decenii ale lui Ottocento erau puțini restauratori cu o bună pregătire, Edwards, la cererea guvernului austriac, va semna un proiect intitulat *Istituzione di una formale pubblica scuola per ristauro delle danneggiate pitture* (în care autorul va sublinia lipsa de operatori bine instruiți şi descria o situație descurajantă, dupa cum rezultă din citatul dat în studiu), proiect care, din păcate, nu va fi pus în practică. După cum s-a amintit, scrierea cea mai importantă din care se pot deduce ideile lui Edwards este *Disertazione preliminare al piano di custodia da astituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture* (din anul 1786), lucrare în care abordează cauzele de degradare şi metodele de restaurare a picturilor. Urmează in textul original o analiză comparativă cu manualul lui Köster şi alte scrieri contemporane. Se aminteşte observația cercetătoarei Gloria Tranquilli despre lucrarea lui Edwards, potrivit căreia referatele autorului erau adresate unor persoane fără competență în domeniu şi că autorul nu s-a limitat doar la analiza metodelor şi materialelor utilizate. Analiza făcută cartii de catre cercetătoarea Perusini s-a făcut prin subdividerea în părți distincte şi a avut în vedere diverse subiecte ale lucrării lui Edwards. O primă parte analizată apare cu titlul *Cause di degrado dei dipinti e restauro preventivo.*

Potrivit lui Edwards cauzele degradarii picturilor pot fi de două feluri: extrinseci tabloului şi picturii însăşi şi cauze în sine, intrinseci. Tradus în limbaj actual, astăzi le-am numi cauze fizice (datorate amplasamentului greşit şi care puteau, potrivit acestuia, să fie evitate, iar altele erau legate de calitatea materialelor constitutive ale operelor de artă, printre care aminteşte şi liantul. Se remarcă in studiu faptul că şi alți cercetători contemporani lui Edwards dădeau importanță unei conservări ştiințifice, dar nici unul nu dădea prioritate conservării preventive şi tocmai pentru acest motiv deosebit a fost analizat tratatul său în detaliu. O altă subdiviziune este intitulată *Problema verniurilor*. La acest punct, analizând cauzele de degradare, Edwards a ajuns la concluzia că anumite verniuri nu au dat rezultatele sperate, amintind pe cele pe bază de ceară, pe care nu le recomandă, recunoscând limitele oricărui protectiv al stratului de culoare, însă era de acord cu folosirea unui verni final, un compus alb din mastic cu alcool. Această rețetă va fi dată ulterior de fiul lui Edwards lui Merrifield.[35] La punctul cu titlul *Contribuția ştiinței în restaurare*, Edwards demonstrează că avea unele cunoştințe din domeniul chimiei şi fizicii şi subliniază importanța acestor noțiuni pentru restaurare, după cum scria în anul 1812 în *Dissertazione accademic*: "pentru ca restaurarea să avanseze, convenea să se consulte ştiința şi experiența [...] pentru o situație sau alta". În paginile cu titlul *Metode şi materiale de restaurare*, Edwards, ca şi Köster, recomanda ca pictura să fie supusă unei atente analize preliminare, cu scopul de a evalua felul deteriorărilor, a tehnicilor în care au fost făcute şi în ce măsură putea fi oportună restaurarea. Între alte observații valabile şi astăzi, recomanda, ca şi Köster, de a nu se exagera în a repeta anumite operațiuni pe acelaşi tablou. În partea unde este vorba despre cauzele de degradare a picturilor[36], autorul nu a făcut şi o minuțioasă descriere a materialelor utilizate în restaurare, însă o asemenea descriere apare în *Referte* cu privire la picturile restaurate trimise la *Proveditori al Sal* între anii 1778 si 1785, document conservat la Muzeul Correr, cât şi într-un manuscris (din anul 1833), copiat de Giovanni O'Kelly Edwards (fiul lui Pietro, el însuşi restaurator), intitulat *Storia della organizzazione civile delle belle arti in Venezia per servire al piano di sistema stabile di questa imperiale e reale veneta Accademia*, care va fi publicat de către Merrifield în anul 1849. Cercetătoarea Gloria Tranquilli, prin studiul pe care l-a facut asupra unor pânze restaurate de Edwards, a putut verifica concordanța dintre ce acesta afirma

[35] M. P. Merrifield, *Original treatises on the arts of painting in oil, miniature, mosaic and glass* (London, 1849).
[36] C. Köster, *op. cit.*, p.83. Despre cauzele de degradare descrise de Edwards.

www.brukenthalmuseum.ro

în scrierile sale despre restaurare şi ce a realizat practic în laboratorul de la SS. Giovanni e Paolo. Voi cita o rețetă pe care Edwards o recomanda pentru consolidarea culorii, şi anume un clei slab din făină fiartă în apă, ce 'va fi intins usor cu un penel, apoi se niveleaza usor cu un cutit de paleta pana ce se reduc denivelarile in punctele lor'. Pentru *parchettatura* şi îndreptarea suporturilor rigide de lemn, Edwards recomanda ca un tamplar (care, în acea perioadă, utiliza *parchettatura* fixă) să îndrepte scândura, punând deasupra greutăți şi servindu-se în acelaşi timp de umiditate pentru facilitarea operațiunii, dar nu aminteşte nimic despre parchetaturile mobile. Despre parchetaturile mobile, care în acei ani se utilizau în Franța, se găsesc însă referiri în tratatul lui Köster.

În unele referate ale lui Edwards[37], care sunt citate de către cercetătoarea Perusini, se aminteşte despre "mutarea stratului de culoare policrom de pe un suport deteriorat pe un altul nou", observându-se că acest sistem se putea utiliza numai în cazuri extreme, pentru că se prejudiciau caracteristicile extrinseci ale originalului. Interesante sunt şi descrierile operațiunii de foderatură (dublare), unde apar indicații detaliate, citate în notele din studiul amintitei cercetătoare. Amintim doar că suprafața pictată era protejată cu hârtie absorbantă încleiată cu clei de făină, apoi tabloul întors cu fața în jos era uns cu ulei şi netezit cu piatră de talc. Mai amintim că pentru fixarea noii pânze se folosea ca adeziv clei de făină şi clei de Flandra (clei animal), la care se adauga fiere de bou (cu rol de fungicid). Ideile lui Edwards despre curățirea picturilor sunt rezumate într-o scrisoare adresată lui Antonio Selva în anul 1802. Sunt amintite albuşul de ou lăsat pentru patru zile pe suprafața picturii şi apoi îndepărtat cu apă caldă şi lapte sau vin alb. Sunt amintite şi metode mai energice, care prevăd utilizarea substanțelor alcaline (ca soda şi potasa), alcoolul de vin şi *aquaforte* (alcool mai slab), ca substanțe utilizate pentru ştergerea verniurilor, operațiune care era însoțită şi de utilizarea metodei mecanice, cu mici instrumente metalice ascuțite, de diverse forme. Într-o scriere din anul 1820, Edwards aprecia această operațiune ca foarte dificila si aproape întotdeauna decisivă în ce priveşte rezultatul restaurării. După terminarea curățirii, chituirea se făcea cu chit de *gesso*, *colla di pasta* şi pigment colorat. Suprafața era lucrată cu aspect similar texturii picturii din vecinatatea lacunei, pasta colorată trebuind să contribuie la facilitarea retuşului. Ultima operațiune, de fundamentală importanță pentru restaurare, era integrarea picturii, necesară restabilirii armoniei ansamblului adesea pierdută odată cu curățirea. Potrivit lui Edwards, retuşul se reduce la două aspecte: exactitatea cu care trebuie să te menții între marginile lacunei (cât este strict necesar) şi cea mai riguroasă conformitate (în integrarea culorii) cu restul operei care se restaurează. În 1777, în *Capitoli del progetto per il restauro dei quadri di pubblica ragione*, Edwards afirma că retuşul trebuie să fie mimetic. În scrierea din anul 1819, *Istituzione di una formale pubblica scuola pel restauro,* Edwards dă o definiție cu privire la reintegrarea picturală şi face diferența dintre pictor şi restaurator şi scrie despre regula reversibilității, specificând că nu trebuiau folosite pe tablouri ingrediente care nu se pot îndepărta. Părerea sa cu privire la liantul ce trebuie utilizat în retuşuri se găseşte în lucrarea *Progetto per l'istituzione di una pubblica scuola di restauro* din anul 1819, unde recomanda culorile pe bază de verni şi aminteşte despre pregătirea necesară unui restaurator începător care trebuia să se exerseze în desen şi apoi să copieze diverse fragmente de picturi în ulei. Dacă în perioada 1810-1820 la Veneția, după cum aminteşte şi Bedotti, restauratorii foloseau pentru retuş culori pe bază de verni, în anul 1849 Merrifield scria că la Veneția restauratorii foloseau ulei de in crud, iar alții ulei de in fiert cu litargă. Despre problema patinei, Edwards[38] spunea că este important a se menține echilibrul între aspectul pe care-l prezintă originalul operei şi cel derivat din acțiunea timpului. Afirma că patina naturală trebuia – pe cât posibil – conservată şi recomanda evitarea executării patinelor artificiale. În *Dissertazione preliminare* din 1786, Edwards reafirma importanța conservării preventive ca o primă şi fundamentală normă pentru conservarea picturilor. Tot în concluzia la această scriere, Edwards face o comparație cu ce se întâmpla în Europa (în raport cu Italia) în

[37] Detalii cu privire la tehnica de lucru a lui Edwards, Gloria Tranquilli, 'Aspetti tecnici dell'attività di Pietro Edwards: metodologia di intervento e materiali utilizzati per il restauro dei dipinti su tela', *Bollettino d'arte,* 1996, 73-118., 1996.
[38] În acest capitol despre tehnica de lucru a lui Edwards, este citata Gloria Tranquilli, *Aspetti tecnici*...

www.brukenthalmuseum.ro

acest domeniu (fragment citat în textul studiului) şi considerat de cercetătoarea Perusini de extremă importanță, deşi a fost ignorat pana acum de cercetători. Potrivit lui Edwards, în Anglia, cu toată atenția ce se acorda artei, lipseau tradiția în restaurare şi restauratorii cu experiență. După a sa părere, cei mai organizați în domeniul restaurării erau țările germanice şi Rusia. Critica, în schimb, pe francezi şi restaurările lor, demonstrându-se în timp că observațiile sale erau juste, chiar dacă nu călătorise în Franța. Aceste informații se pare că erau preluate de la alți conaționali. Aceeaşi părere o avea şi Köster cu privire la acest subiect.

8. Restaurarea la Florența între anii 1780-1830 şi despre Tutela picturilor în Marele ducat de Toscana

Din capitolul *Restaurarea la Florența între anii 1780-1830 şi despre Tutela picturilor în Marele ducat de Toscana,* vom sublinia câteva aspecte mai importante. Reorganizarea şi întreținerea colecțiilor de artă de la Uffizi (devenite publice în anul 1737) va avea un nou susținător începand cu anul 1765, în persoana principelui Pietro Leopoldo I, care încerca să puna în practică noile idei cu privire la funcția educativă a artelor. În anul 1769, Galeria va fi reorganizată şi deschisă publicului. Pentru această nouă organizare vor fi angajați doi importanți oameni de ştiință, noul director Giuseppe Bencivenni Pelli şi abatele Luigi Lanzi (ca ajutor pentru sala medaliilor). Potrivit cercetătoarei Perusini, perioada în care va deveni director la Uffizi Tommaso Puccini (1793-1811) este cea mai interesantă, pentru că face trimiteri la manualul lui Köster şi-l citează pe U. Forni, care în 1866 va scrie că un progres în restaurarea operelor de arta în Toscana nu se va face simțit înainte de anul 1796. În acest an marele duce Ferdinando III, grație cererii directorului Tommaso Puccini, va chema de la Roma pe Vittorio Sampieri pentru a restaura tablourile de la Florența, care erau obiectul unei constante întrețineri. Tablourile familiei Medicilor şi celelalte achiziții artistice erau pentru ei o mărturie a măreției dinastiei. Pietro Leopoldo, în anul 1769, va promulga un regulament (*Regolamento da praticarsi nella R. Galleria)* ce conținea norme pentru conservarea picturilor, ştergerea de praf periodică, îngrijirea ambientului, prin aerisirea camerelor, umezirea pavimentelor vara şi alte măsuri cu scop preventiv de întreținere. În perioada 1774 tablourile de la Uffizi nu apăreau unui călător (citat în studiu) ca îngrijite, ci le considera înnegrite şi neglijate. Se pare că era adevărat, pentru că în acea perioadă directorul Giuseppe Querci va solicita lui Giuseppe Magni (grație calităților sale de expert în tehnica picturii să înceapă restaurări. Magni făcea parte din grupul de desenatori numiți de Francesco Stefano să realizeze inventarul figurativ de la Uffizi. Nu se ştie ce metode de restaurare folosea, pentru că profesorii de la Academie nu au făcut aprecieri scrise asupra intervențiilor acestuia. Se pare că a continuat tradiția prudentă şi conservatoare a restauratorilor florentini şi nu s-a aventurat în curățiri hazardate, preferând să intervină doar cu abile retuşuri. În acea perioadă, în Italia centromeridională, pentru protejarea şi refacerea suprafeței picturii erau utilizate albuş de ou şi uleiuri sicative, în timp ce în Italia de nord (amintim când s-a vorbit despre Edwards) se utiliza verniul de mastic ori alte verniuri, cum se obişnuia în tot centrul Europei. În anul 1778, pictorul german Philipp Hackert, cu prilejul unei vizite la Uffizi, observând uscăciunea multor picturi, va recomanda directorului folosirea verniului de mastic. După ce s-a consultat cu restauratorul Magni, vor renunța la folosirea acestuia, pe motiv că are un miros foarte neplăcut şi persistent. Se pare că motivul adevărat era că acest verni, după părerea lui Pelli[39] (care văzuse tablouri la Veneția), crea tablourilor un aspect prea lucios. După moartea lui Magni va lucra în laboratorul muzeului nepotul său Carlo, care nu avea competența unchiului, iar profesorii Academiei erau de o mediocră competență încât în anul 1827, Giovanni degli Alessandri va scrie că restauratorilor contemporani lui le-a rămas să îndeparteze de pe tablouri ce au pus deasupra cei dinainte. În realitate se făcea abuz de repictări şi de refaceri-înnoiri cu uleiuri sicative. În urma acestei situatii, Vittorio Sampieri (chemat de la Roma, cum am amintit mai sus), în calitate de restaurator cu adevărat competent, va pune la punct, împreună cu Puccini, structura organizativă a tutelării picturilor

[39] Pelli a fost autorul istoriei muzeului (Galleria Granducale), publicată în anul 1779 cu titlul *Saggio storico della galleria di Firenze.*

www.brukenthalmuseum.ro

publice. Între aceste metode se aminteşte atenta îngrijire a ambientului, practici de întreținere care serveau la încetinirea degradărilor şi limitarea necesității unor adevărate şi proprii intervenții de restaurare. Nu se ştie exact dacă Köster s-a oprit la Florența în timpul călătoriei din 1807 la Roma, dar aceste reguli le va împărtăşi şi el, chiar dacă nu se ştie dacă i-au fost inspirate de colegii Sampieri şi Puccini.[40] Supravegherea picturilor era făcută de către inspectorii de la Galerie, care trebuiau să sesizeze directorului apariția vreunor daune. Dacă erau necesare mici intervenții pe opere minore, acest lucru era dat ataşaților cu aşa-numita *guardaroba granducala*, însă dacă tabloul prezenta importanță, acesta trebuia analizat de director şi de o comisie de profesori ai Academiei de Belle Arte, care trebuiau să coordoneze şi să evalueze restaurarea. În perioada directoratului lui Puccini la Uffizi, organigrama laboratorului se prezenta astfel: Sampieri (restaurator), Carlo Magni (ajutor-restaurator) şi, ca ucenic, Angelo Volpini. Această organizare garanta calitatea şi continuitatea restaurărilor şi profesioniştilor interni galeriei, spre deosebire de organizarea organigramei altor galerii europene, care aduceau restauratori externi galeriei, în funcție de importanța taboului şi de sectorul în care erau specializați aceştia. O scrisoare a lui Feroni din 1862 confirmă că principiile lui Puccini şi Sampieri erau încă actuale. După moartea lui Sampieri va fi angajat ca prim-restaurator Domenico Del Podestà (deja restaurator secund din anul 1821), care, potrivit aprecierilor directorului de la Uffizi, *"avea tot ceea ce se caută în exercițiul de restaurator de picturi şi, mai ales, ce lipseşte la mulți, atenția de a conserva velaturile originale în tablourile care erau supuse unor noi curățiri"*. Acesta va interveni pe opere celebre, ca *Madonna del Cardellino* de Raffaello şi *Venere* de Tiziano, folosind aceleaşi materiale (foarte simple) şi prudența lui Sampieri. Acesta va transmite metodele de restaurare noilor operatori care vor lucra în a doua jumătate a secolului, ca de exemplu Fedele (un important comerciant de artă), Francesco Acciai şi Ulise Forni. În anul 1829, Fedele va fi înlocuit cu fiul său Francesco, care va lucra pentru Uffizi până la moarte, însă va rămâne ca secund, sub conducerea lui Domenico Del Podestà. Cel mai competent dintre toți pare să fi fost Ulisse Forni, angajat ca ajutor, aşa cum rezultă din părerea exprimată de către directorul din anul 1852, Luca Bourbon del Monte.

9. Conservarea operelor de artă florentine în perioada napoleoniană

Din capitolul *Conservarea operelor de artă florentine în perioada napoleoniană*, vom puncta câteva date din perioada 1799 (a primei ocupații franceze) şi 1800 (a doua invazie la Florența) şi din densitatea informațiilor conținute în acest capitol. Se aminteşte că, în anul 1799, francezii au luat 63 de tablouri de la Galeria Palatină, iar cele de la Uffizi fură salvate grație intervenției lui Puccini. În 1800, când o regență va guverna Toscana în numele principelui Ferdinand III (rămas la Viena), pentru salvarea operelor de artă de noi rechiziționări vor fi golite sălile palatului şi ascunse în locuri secrete din palat înainte ca francezii să intre la 15 octombrie 1800 în Firenze. Alte 35 de picturi vor fi transportate pe mare la Livorno, apoi în Sicilia, la Palermo. Va rămâne acolo cu tablourile însuşi Puccini, timp de doi ani şi jumătate, într-o mănăstire, însă va ceda cererii lui Napoleon pictura *Venere dei Medici*, care în anul 1802 fu dată francezilor. Datorită acestor mutări, unele opere vor fi restaurate în Franța şi deci vor apare noi consecințe pentru evoluția practicii şi teoriei restaurării, care favoriza dezbaterea critică în restaurare şi confruntarea experților cu privire la aceste subiecte. Spre deosebire de unele picturi provenite din alte zone din Italia, picturile de la Florența ajunse la Paris, deşi inițial aveau o bună stare de conservare, în timpul călătoriei au fost udate în mod accidental şi, deci, mare parte dintre acestea au necesitat intervenția restauratorilor francezi. La restituirea operelor, mare parte din specialişti lăudara intervențiile francezilor, spre deosebire de restauratorii de la Uffizi, care au avut aprecieri critice şi dezbateri în domeniul restaurării. S-au scris referate detaliate care subliniau daunele suportate în Franța. Aceste critici se refereau în special la două picturi de Fra Bartolomeo: *San Marco* şi *Christos risorto fra gli evanghelisti* de la Galeria Palatină, care fuseseră transpuse de

[40] Autoarea subliniaza faptul că Tomasso Puccini va deveni director la Uffizi în anul 1793, şi va aduce idei novatoare de reorganizare a activitatii muzeului.

www.brukenthalmuseum.ro

pe scândură pe suport de pânză şi în special rezultă (din documentele citate) puțină simpatie a restauratorilor florentini pentru aceste operațiuni de transpunere de pe un suport pe altul. După mulți ani însă Ulisse Forni[41] recunoscu că aceste intervenții de tranfer făcute de către francezi au fost benefice.

10. Materiale şi metode de restaurare în colectiile granducale

În capitolul intitulat *Materiale şi metode de restaurare în colectiile granducale*, aflăm că restauratorul Sampieri a lucrat pe multe capodopere, între care sunt amintite lucrări ca *Madonna delle Arpie* de Andrea del Sarto, *Madonna dal collo lungo* de Parmigianino, *Madonna* numită *Impannata* de Raffaello, *Maddalena* de Tiziano etc. Cei trei profesori de la Accademie, Pietro Pedroni, Giuseppe Piattoli si Antonio Meucci nu vor furniza indicații precise restauratorilor despre cum trebuia să se restaureze, însă recomandau între altele să nu se folosească substanțe corozive şi nici verniuri. Oricum, se ştie din documente că metodele lui Sampieri se vor impune tuturor. Despre aceste metode ştim de exemplu că în anul 1830, la Florența, pentru restaurarea lemnului erau folosite deja parchetaturile mobile introduse de tamplarul german Pietro Romberg. Ca insecticid se folosea pe verso un amestec de ceară şi camfor, iar pe pânze se impregna pe verso un amestec de verniuri şi uleiuri sicative. Inconvenientul metodelor de impregnare al pânzelor consta în faptul că se înnegreau culorile şi devenea dificilă efectuarea unor ulterioare foderaturi cu *colla di pasta*. Cum transferul de pe un suport pe altul nu era punctul forte al toscanilor, doi restauratori francezi, Barthelemy Marcon şi Merie Barret, între anii 1806 şi 1807, au propus sistemele lor de transfer (pe alt suport) profesorilor de la Academie şi directorului de la Uffizi, dar ambele instituții au refuzat metoda. Se aminteşte în studiu un caz deosebit, când restauratorul Antonio Vannucci din Pistoia a făcut, în anul 1837, acesta operațiune pentru o pictură, numai pentru motivul că nu mai putea fi supusă nici unui tip de restaurare. Pentru foderaturi (dublări) Sampieri utiliza un adeziv compus din clei german (animal) şi praf fin de făină, la care adăuga fiere de bou pentru a da elasticitate amestecului. Aceste operațiuni le făceau de obicei nu restauratorii specializați, ci simplii operatori îndrumați de maestrul laboratorului. Sampieri folosea pentru curățiri emulsii de alcool şi esență de terebentină, care în această perioadă era cel mai răspândit solvent în laboratoarele europene. Uneori se folosea şi aşa-numita *aqua maestra*, care era un solvent pe bază de potasă. Pentru florentini, spre deosebire de Edwards, Köster şi Bedotti, patina trebuia să rămână cea naturală. Tot Sampieri a introdus în Toscana metoda deja folosită la Veneția de către Edwards a retuşurilor cu verni, care erau reversibile şi se alterau mai puțin decât cele cu ulei. Ca metodologie, retuşurile trebuiau să fie riguros mimetice. Pentru vernisarea finală, Sampieri folosea răşina de mastic, care cum deja am amintit, încă din anul 1778 fusese recomandată de către Hackert directorului de la Uffizi. Se ştie, în plus, că Sampieri folosea pentru vernisare straturi alternative de albuş de ou şi de mastic. În studiu sunt citate detaliat rețetele şi metodologia de lucru. Abia către sfârşitul lui Ottocento verniul de mastic va fi înlocuit cu cel de dammar, care era uşor reversibil şi mai puțin scump.

11. Pietro Palmaroli şi restaurarea la Roma

Despre restaurarea la Roma între anii 1800-1830, despre renumitul restaurator Pietro Palmaroli şi restaurarea la Dresda în primele decenii ale lui Ottocento, cât şi prezentarea lui Köster în acest context voi aminti în continuare. Voi aminti în mare că Daniel Rauch, Berthel Thorvaldsen, arhitectul Vierordt şi Köster vor merge împreună la Roma în anul 1807. Despre această perioadă va scrie în operele sale Bedotti. Pentru oraşul Roma ea va reprezenta un exemplu în organizarea tutelei şi restaurării operelor de artă, caracterizată fiind printr-o amplă campanie de restaurări a monumentelor şi promulgarea unor legi în domeniul patrimoniului (care sunt detaliate în studiu). Sunt amintite personalitățile care au contribuit direct sau indirect, la acest document şi la idearea (crearea)

[41] Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore* (Firenze, 1866).

www.brukenthalmuseum.ro

noului concept despre opera de artă, conturat încă de la jumătatea lui Settecento în studiile lui Winckelmann, Lanzi, Visconti, Quatremère şi Fea (autorul documentului). Voi aminti că funcţia de Inspector general *in belle arti* va reveni lui Antonio Canova, în funcţia de Comisar al antichităţilor va fi numit Carlo Fea, iar Inspector al picturilor publice va fi numit Vincenzo Camuccini (1814). În această perioadă va fi restaurată şi pictura lui Michelangelo cu tema *Judecata de Apoi*. Restauratorul Pietro Camuccini (fratele lui Vincenzo) va scrie un studiu cu detalii tehnice despre restaurarea picturii lui Michelangelo. Conti va defini această perioadă romană ca fiind cea mai organic programată (în domeniul restaurării) din prima parte a lui Ottocento. Din scrierile lui Bedotti se ştie că la Roma era renumit restauratorul Colombo, elevul restauratorului florentin Meschner, cât şi un altul, la fel de celebru, pe nume Coghetti. Amintim din studiu pe restauratorul Giuseppe Candida, care (după parerea cercetătorilor) şi-a făcut ucenicia la Veneţia, pentru că folosea pentru *ritocco* verniul, după metoda veneţiană. A fost restaurator sub guvernul papal şi sub directoratul lui Camucccini, fiind autorul unor restaurări importante ale unor picturi murale (frescele lui Pinturicchio la capela Bufalini) şi picturi de şevalet (tablouri de Caravaggio şi Anibale Caracci). Între aceşti restauratori romani, numele lui Pietro Palmaroli (1778-1828) va fi cel mai important. Köster, care cunoştea restaurările de la Dresda facute de Palmaroli între anii 1826-1827, va intra în polemică şi va critica activitatea lui Palmaroli, ignorând restaurările de bună calitate făcute de acesta pe picturile murale, deoarece acest domeniu nu intra în sfera preocupărilor lui Köster. Despre experienţa lui Palmaroli în domeniul restaurării apar note în cartea *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali etc.* (publicată în anul 1813), a pictorului Lorenzo Marcucci. Palmaroli a făcut şi restaurări de frescă pe lângă pictura de şevalet. Între numeroasele intervenţii de restaurare, cea mai importantă a fost cea de *stacco* asupra frescei *Coborârea de pe cruce,* datată 1548, aflată în capella Orsini, a pictorului Daniele da Voltera. În urma unei intervenţii anterioare de *stacco a massello* (efectuată neprofesional în anul 1798) această pictură a suportat distrugeri deosebite. Palmarolli, în urma consultării cu Suvée, directorul Academiei Franceze, va decide că trebuie făcut un *stacco* (pentru a putea fi salvată), deoarece un *strappo* nu era posibil, pe motiv de umiditate a picturii. Va folosi pentru această intervenţie (*al carei inventator este considerat*) adezivi pe bază de răşini şi alcool (în locul cleiului animal). Din cercetările recente pe această frescă ale lui Pellegrino Tibaldi s-a dedus că Palmaroli a folosit pentru încleierea pânzelor (*facing*) un amestec de dammar şi colofoniu, topite în alcool. În scrierea lui Palmaroli, *Memorie enciclopediche romane*, aflam chiar de la restaurator că a facut un *ritocco* cu o metoda de encaustică, care a dat frescei un aspect lucios de pictură în ulei. În 1821 Pietro Camuccini va îndepărta retuşurile şi stratul protectiv pus de Palmaroli, iar von Quandt va recunoaşte că această restaurare nu a fost în totul o reuşită, însă justifica rezultatul slab al interventiei prin faptul că fresca era deja foarte degradată. Între numeroase capodopere citate în lucrare ca fiind restaurate de Palmaroli, se aminteşte şi o pictură de Raffaello, intitulată *Sibille*, din biserica Santa Maria della Pace, care era iligibilă, înnegrită, prezenta repictări şi cojiri, iar în final (după intervenţie), von Quandt o aprecia pozitiv ca fiind o renaştere. Doar Schinkel, care a văzut restaurarea aceasta în 1824 (cu prilejul celei de a doua călătorii în Italia), va scrie în jurnalul său că nu era mulţumit de calitatea restaurării acestei fresce. Cavalcaselle va fi o altă voce critică cu privire la această restaurare şi va scrie aceste observaţii într-o monografie despre Raffaello, remarcând şi specificul său *ritocco* cu puncte, similar celui utilizat în miniaturi. Pe lângă numeroasele restaurări reuşite ce au fost citate în studiu, se aminteşte şi o restaurare considerată nereuşită, din anul 1818: frescele lui Masolino şi Masaccio din biserica San Clemente. Autoarea cercetării citează criticile negative apărute în publicaţia germană *Allgemeine Zeitung*, unde se afirma că, în urma intervenţiilor lui Palmaroli, picturile au pierdut mare parte din caracteristicile lor, restauratorul fiind depăşit de situaţie. Sunt amintite alte lucrări curajoase ale lui Palmaroli, şi anume intervenţiile de transpunere pe pânză a frescelor lui Domenichino (de exemplu, *Narcis la izvor*), care se găseau în Loggia de la Palatul Farnese. Pentru cardinalul Fresch va transpune pe pânză picturile murale (în ulei) ale lui Sebastiano del Piombo şi Giulio Romano, care se găseau în biserica Santa Maria della Pace. În această

www.brukenthalmuseum.ro

diversitate de intervenții, descrise detaliat în studiu, se amintesc şi aprecierile pozitive făcute în *Giornale arcadico di scienze lettere ed arte*, unde se spune că în 1819, la cererea împăratului Francisc I al Austriei, a restaurat o pictură pe suport de lemn (deteriorat datorită umidității şi repictat de Carlo Saraceni), operă a pictorului Giulio Romano şi aparținând bisericii Maria dell'Anima, intitulată *Madonă cu Prunc şi sfinți*. Pentru întărirea suportului a folosit trei traverse groase, rigide, pe care le-a încleiat pe verso, care în timp au produs însă crăpături. Se aminteşte că Palmaroli nu foloseşte încă sistemul de parchetatură mobilă pe care J. L. Hacquin o utiliza încă din anul 1770. Despre restaurarea în 1820 a celebrei picturi *Fornarina* a lui Raffaello s-au scris critici in general pozitive, între care şi cele apărute în revista germana *Schorns Kunstblatt*, unde se amintea dificultatea lucrului pe care Palmaroli l-a finalizat cu succes şi care a întrecut aşteptările. În 1885 Cavalcaselle însă a criticat intervenția, subliniind că au fost făcute curățiri în mod inegal, cauzându-se deteriorări în zonele gâtului, pieptului, al vălului şi a mâinii de deasupra, cât şi în zonele de umbră. Activitatea lui Palmaroli la Roma a fost apreciată ca fiind pozitivă, iar puținele critici se apreciază că veneau din partea unora cu mai puțină practică, precum, de exemplu, Cicognara şi Schinkel şi se îndreptau în special spre pictura murală, unde, în general, Palmaroli era considerat bun şi pentru faptul de a fi fost inventatorul tehnicii stacco. Cum între timp picturile pe care a intervenit Palmaroli au suferit alte intervenții, critica contemporană poate face o apreciere doar în baza scrierilor de epocă referitoare la metodele pe care le-a folosit. Între acestea sunt amintite în studiu ca fiind foarte detaliate şi clare aprecierile rămase despre reintegrarea picturii pe care o folosea Palmaroli, care, spre deosebire de colegii săi, nu aplica velaturi şi impastări, ci folosea tehnica punctării juxtapuse, fără a reproduce acel *ductus* original al picturii şi care se apropie de actualele metodologii moderne de reintegrare. Acest sistem era criticat de Köster, care era încă legat de tehnicile vechi. Nu ştim ce l-a determinat pe Palmaroli să adopte acel sistem de integrare şi nici pentru ce motive a folosit verniul pentru reintegrări, însă se crede că datorită calităților de reversibilitate şi stabilitate majoră a verniului în comparație cu uleiul. Germanii, în general, criticau metodele lui Palmaroli. Schinkel, după o vizită din anul 1824 în laboratorul lui Palmaroli, scria că a văzut tablouri curățite în mod exagerat, că erau chituite în mod sumar, iar un tablou de Tiziano era complet înnegrit.

12. Pietro Palmaroli şi restaurarea la Dresda

Restaurarea la Dresda şi activitatea ca restaurator al lui Palmaroli[42] în acest oraş, dezbaterile şi criticile cu privire la lucrul său, care se vor extinde şi asupra unor teme generale despre restaurare, fac tema unui capitol deosebit de captivant prin cantitatea informațiilor şi interesantele detalii citate în note. O persoană importantă din lumea culturii germane care a decis chemarea lui Palmaroli la Dresda a fost J. Gottlob von Quandt. Acesta cunoştea şi aprecia pozitiv activitatea lui Palmaroli de la Roma, la fel şi pictorul Ferdinand Hartmann, care a făcut o perioadă de specializare în domeniul restaurării tablourilor în laboratorul acestuia de la Roma, în anul 1813, fiind autorul restaurării tabloului lui Correggio, *Madonna di San Giorgio* (despre această intervenție restauratorul Riedel obiecta lui Hartmann că a îndepărtat tonul auriu al patinei originale). Se aminteşte în studiu că acest Riedel utiliza pentru restaurarea tablourilor o metodă de impregnare cu uleiuri sicative, pe care le numea *arcanum* si care creau un ton galben-brun dominant. Hartmann a scris un studiu despre starea de conservare a picturilor de la muzeul din Dresda, pe care l-a trimis apoi spre apreciere lui Heinrich Meyer şi Wolfgang Goethe, care aprecie raportul ca fiind o analiză excelentă, ce demonstrează competența. În urma unor polemici, în final a fost ales ca restaurator la Dresda pictorul Lehmann din Leipzig, însă dezbaterile cu privire la starea de conservare a tablourilor de la Dresda nu au luat sfârşit şi în publicația *Kunsblatt* va apare în 1822 un articol scris de von Quandt. În 1823 acesta va înmâna regelui un studiu despre cele mai importante galerii din Germania, Franța şi Italia,

[42] Despre Palmaroli acest autor va scrie mai multe articole în această publicație, citată în bibliografie de profesoara Giuseppina Perusini şi in acest capitol din care citam doar un titlu în această recenzie. Johann Gottlob von Quandt, Über Palmarolis Arbeiten in der Königlichen Gallerie zu Dresden , *Artistisches Notizenblatt*, 14, 53-55.

www.brukenthalmuseum.ro

cât şi un referat care conținea date despre starea deplorabila de conservare a unor picturi din Galerie şi propuneri cu privire la restaurarea lor. În urma acestor urgențe semnalate, regele Friederich de Saxonia s-a adresat specialiştilor de la Uffizi pentru a le cere o părere competentă cu privire la restaurarea tablourilor de la Dresda şi, în special, despre *Madona Sixtină*, de Raffaello[43], la care cerere primi răspuns în anul 1821, printr-un referat detaliat. În studiul lui von Quandt erau amintiți ca fiind de remarcat între specialişti restauratorii Pietro Palmaroli, Pietro Camiccini, Jakob Schlesinger şi Johann Metzger. Palmaroli va fi ales în urma unei probe de restaurare a trei tablouri foarte deteriorate de Tiziano, apoi în mai puțin de un an de şedere la Dresda, va restaura 54 de tablouri. În toată perioada de lucru a lui Palmaroli la Dresda, evoluția activității în Muzeu va fi observată de către poetul Goethe, care era interesat şi de restaurări şi de activitatea ucenicilor germani care au lucrat sub îndrumarea lui Palmaroli. După restaurarea tabloului *Madona Sixtină* criticii (sunt citate de către autoare părerile detaliate şi sursele bibliografice în note) au admis că deşi metoda de *ritocco a puntini* rămâne discutabilă, în general pictura a căpătat un aspect mai bun după restaurare. Nu mult după încheierea activității lui Palmaroli la Dresda, acesta a decedat la Roma în anul 1828, iar disparitia sa a fost anunțată printr-un elogios aticol, de către poetul Goethe în revista *Kunst und Altertum*. Cele mai multe informații despre metodele de restaurare a *Madonei* de Raffaello (care tablou, cum remarca presa germană, fusese restaurat sub privirea atentă a întregii Germanii), cât şi a activității lui Palmaroli la Dresda se găsesc în scrierile lui von Quandt, Köster, Schlesinger şi von Ruhmor. În dezacord cu opinia publică (care considera tabloul *Madona Sixtină* ca fiind foarte deterioarat), atât Palmaroli, cât şi Schlesinger apreciau că acest celebru tablou avea nevoie doar de o normală intervenție de întreținere. Detalii despre starea tabloului înainte şi după intervenție (citate pe larg în carte) se află în studiul lui Schlesinger publicat în *Schorns Kunstblatt*. În publicația *Berliner Conversationsblatt* va apare un articol critic, în care se spunea că dominanta caldă a culorii tabloului lui Raffaello a fost acoperită de o patina azzurină. Amintim în contextul de dezbateri şi critici dintre von Rumohr, Köster şi Schlesinger (care tocmai publicase un studiu despre pictura în tempera) ,afirmația lui von Rumohr despre *pura conservare* (părere asemănătoare cu cele ale lui Cavalcaselle) şi se subliniaza atitudinea modernă a lui Köster în susținerea că restaurarea şi conservarea sunt indisolubil legate. În ciuda numeroaselor critici negative ale contemporanilor săi, între care şi cei citați mai sus, critica contemporană a avut aprecieri pozitive pentru lucrul lui Palmaroli şi amintim doar aprecierea lui Weber în legătură cu starea acestui celebru tablou a lui Raffaello. După cum este cunoscut, în 1983 Karl Heinz Weber, în urma unor recente intervenții pe tabloul *Madonna Sistina*, aprecia restaurarea lui Palmaroli în ce priveşte foderatura şi reintegrarea picturii, ca fiind demne de toată considerația.

13. Studiu comparativ între tratatele lui Köster şi Bedotti

În continuare se face un studiu comparativ între tratatele lui Köster şi Bedotti, apoi este parcursă biografic şi în context cultural formarea acestor personalități.

După cum am mai amintit în această prezentare, restauratorul italian (piemontez) Giovanni Bedotti a publicat în anul 1837 la Paris tratatul cu titlul *De la restauration des Tableaux*, considerat primul tratat italian de restaurare, autorul fiind de cultură italiană şi cetățean italian. Bedotti era aproape de aceeaşi vârstă cu Köster, iar cele două tratate au fost publicate cam în aceeasi perioada.

Giovanni Bedotti[44] s-a născut în localitatea Mosso, în provincia Biella, în anul 1789. În prima decadă a lui Ottocento a studiat la Torino, la *Accademia de belle arti*. În introducerea tratatului, Bedotti afirma că a scris acest studiu după douăzecişişase de ani de experiență. Va aminti că primul său maestru a fost Bideau din Lyon, unde a stat o perioadă pentru studiu la Academia

[43] C. Köster, *op. cit.*, p. 141. Despre restaurarea acestui tablou, autoarea citeaza observațiile pe aceasta temă făcute într-un articol de J. Hübner, Die Sixtinische Madonna, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 3 (1870), 262.

[44] C. Köster, *op. cit.*, p.145. Giovanni Bedotti, este citat şi intr-un recent studiu (teza de absolvire) a lui V.Parodi, *Il manuale di restauro di Giovanni Bedotti: Teoria e pratica di un artista restauratore* (Facoltà di Lettere, Università di Genova, a.a. 1996-1997) coordonator prof. F. R. Pesenti.

www.brukenthalmuseum.ro

locală. Se va perfecționa, de asemenea, la Milano, în laboratoarele lui Boldrini şi Vianelli (pe care l-a apreciat ca fiind unul din cei mai desăvârşiți în operațiunea de curățire a picturilor pe scândură şi care, ulterior, va fi restaurator la Torino). Despre Bedotti mai ştim că era şi comerciant de artă şi că s-a folosit în această activitate de serviciile unui celebru restaurator bolognez, pe nume Guizzardi. De la Bologna Bedotti a continuat studiile la Firenze pentru trei ani, unde cunoscu pe restauratorul german Mescher şi pe elevul său Garagalli (în perioada când la Uffizi prim-restaurator era Vittorio Sampieri). După perioada florentină, a plecat la Roma, unde l-a cunoscut pe restauratorul Giuseppe Candida (1777-1835), de la care nu învață nimic pentru că "acesta adoptase metoda de lucru detestabilă a milanezilor şi a venețienilor în metoda ritocco şi în folosirea verniurilor". Pentru faptul că nu sunt amintiți restauratorii din domeniul aşa-zis public, Palmaroli şi Camuccini, se presupune că Bedotti s-a oprit în ambientul restaurarii de anticariat. Parcursul său de studiu se va opri la Veneția, despre a cărei şcoală de restaurare avea o părere negativă, după cum rezultă din citatele date de cercetătoarea Perusini in carte, şi în care se afirma, între altele, că "nu există vreun oraş în lume unde se distrug tablourile ca la Veneția [...], asta şi datorită utilizării pentru ritocco a culorilor amestecate cu verni". Această apreciere era contrastantă cu cea a altor restauratori (ştim că era încă în viață Edwards), de exemplu cu părerea tratatistului francez De Montabert, care considera Veneția drept "patria restaurării moderne" şi recomanda, între altele, verniul pentru *ritocco*. În 1821 va fi numit restaurator la Galeria regală "Vittorio Emmanuele I" de la Torino, dar nu rămase mai mult de o lună în funcție. Tot în acest an restaură o pictură pe scândură de Bernardino Lanino, reprezentând *Madonna delle Grazie* din biserica San Paolo la Vercelli, pentru care lucrare a şi fost elogiat. Va mai restaura în anul 1822 o aripă de altar reprezentând *Madonna degli angeli* şi frescele de Gaudenzio Ferrari de la biserica San Christoforo de la Vercelli. O experiență deosebită a fost pentru el restaurarea frescelor acoperite de eflorescențe (în tratat nu a precizat medodologia folosită), ci doar că a facut *ritocco* cu culori pe bază de lapte. În urma unor polemici, va părăsi Italia şi se stabili (pentru aprope un deceniu) la Paris, către anul 1830. Se ştie doar că în perioada pariziană a continuat să lucreze în comerțul cu artă şi ca restaurator. În anul 1845, Bedotti va publica la Torino o carte cu titlul *Dizionario ovvero guida portatile per gli amatori di quadri della scuola Fiamminga e Olandese*, care confirma rămânerea autorului în ambientul anticarial, această carte fiind dedicată în special amatorilor. Comparativ cu tratatul lui Köster, cel al lui Bedotti are un nivel cultural scăzut şi un evident scop mercantil. Nici în plan profesional nu reuşi mai bine, în comparație cu Köster, care încă de la început a lucrat pentru importanți colecționari şi pentru importante galerii de artă din Europa. Bedotti a încercat fără succes să-şi facă un nume deosebit în rândul colecționarilor sau să fie angajat de vreo galerie de artă. Köster avea ca prim scop în tratatul său aspectul cultural, în timp ce Bedotti punea în prim plan aspectul comercial, însă tratatul lui Bedotti, comparativ, este mai uşor de citit, prezentând soluții rapide şi eficace pentru problemele de restaurare.

Manualul lui Bedotti este împărțit în două părți, prima teoretică *Principii generale* şi a doua, intitulată *Applicazione pratica*, unde analizează metodele şi materialele utilizate în operațiile descrise în prima parte. Köster declara că a scris tratatul cu intenția de a stabili cauzele de degradare a picturilor şi principiile restaurării, iar Bedotti scrie că a avut intenția de a pune la dispoziția tuturor arta sau, mai bine zis, secretul restaurării şi conservării, atât a tablourilor vechi, cat şi a celor moderne. Aceste declarații ale celor doi tratatişti au legătură cu polemica despre restaurare apărută în anul 1751 în revista franceză *Mémoires de Trevoux*. În aceasta polemică, iezuitul Berthier susținea latura creativă şi intelectuală a restaurării, care trebuia considerată o artă, ca şi pictura. O părere opusă avea Gautier D'Agoty, potrivit căruia restaurarea necesită învățarea unor aşa-zise "secrete", care apoi trebuiau repetate în mod mecanic, la fel ca şi în activitățile de lucru artizanal. Bedotti s-ar părea că era adeptul acestui ultim punct de vedere, în timp ce Köster susținea că, fără talent, partea aşa-zis tehnică nu foloseşte la nimic. La începutul tratatului, Bedotti afirma că doreşte să arate şi cauzele de degradare şi metodele de conservare, însă pe parcurs nu a mai dezvoltat aceste puncte pe care toți conservatorii, începând cu Edwards le considerau fundamentale. Urmează

www.brukenthalmuseum.ro

în studiul cercetătoarei Perusini prezentarea unor numeroase detalii în analizarea tratatului lui Bedoti[45], între care cea a condiției restauratorului în perioada Ottocento, obiceiul colecționarilor de a interveni personal pe propriile tablouri (de cele mai multe ori cu consecințe nefaste), obiceiurile neprofesionale în a chitui o pictură, despre etica profesională şi despre necesitatea unei bune formări academice (această recomandare apare şi la Köster şi Edwards), cu aprofundarea cunoştințelor tehnico-stilistice şi a şcolilor de pictură.

Bedotti subliniază importanța pe care o are practica de laborator şi frecventarea altor ateliere italiene şi străine (cum a facut el însuşi) pentru a învăța bine această profesie. Va face şi o descriere a operațiunilor de restaurare, ca foderatura (dublarea), curățirea, chituirea şi retuşul. În continuare, se dau detalii despre cum trebuie să fie pânza de dublat, ce cleiuri şi rețete de adezivi specifice trebuiesc utilizate pentru unele picturi, amintindu-se tablourile bologneze şi lombarde, care apar de regulă cu aspect uscat din cauza preparațiilor pe baza de *terra d'ombra*. Deşi a stat la Paris, în tratatul său nu va aminti operațiunea de transpunere de pe un suport pe altul, presupunându-se că nu avea cunoaştere despre restaurarea oficială şi despre tehnicile noi în acest sens utilizate în Franța. Despre curățire (care trebuie să fie selectivă şi care depinde de talentul restauratorului), Bedotti afirma că este fundamentală şi că de această operațiune depinde pierderea sau conservarea tabloului; fiind însă realist, va admite că nici un restaurator nu poate declara sincer că nu a distrus vreodată vreun tablou.

Atât Edwards, cât şi Köster vor avea aceeaşi părere despre operațiunile de consolidare, dublare şi chituire, care necesita măcar un minim bun simț şi experiență, însă pentru curățire restauratorul trebuie să aibă ochi de artist. Spre deosebire de Köster, Bedotti nu va scrie nimic despre utilizarea solvenților pentru operațiunea de curățire, poate şi pentru că manualul său este foarte simplificat. Aminteşte doar pentru curățire o pomadă cu un nume comercial, *manteca*[46] (care se putea cumpăra în propriul magazin de la Paris), dar nu preciza ce compoziție are. Este amintită comparativ în studiu aşa-numita *acquetta Lechi*[47], care era un amestec de solvenți foarte utilizată de către restauratorii lombarzi din prima parte a lui Ottocento şi a cărui rețetă (detaliată în nota capitolului) apare şi în manualul lui Secco Suardo. Urmează exemple de picturi aparținând diverselor scoli, începând cu cele venețiene, spaniole, flamande şi unele observații generale cu privire la tehnicile de pictură (tempera, ulei) şi metodologiile de folosit în fiecare categorie în parte. Comparativ, Köster şi Schlesinger vor fi foarte detaliați în scrierile lor cu privire la subiectul amintit mai sus. În analiza făcută de cercetătoarea Perusini manualului lui Bedotti sunt citate pasaje din tratat şi apoi sunt analizate în detaliu (şi cu ample explicații detaliate în note) sub toate aspectele. Şi Bedotti aminteşte necesitatea folosirii metodei curățirii mecanice cu *raschetti* (bisturiuri) de diverse forme, în diverse situații când murdăria este foarte aderentă. Pentru chituire Bedotti recomanda mai multă abilitate decât talent şi, în mod practic, resturi de alb de Troyes utilizat de auritori (format din argilă albă şi clei animal) care are avantajul de a fi mai aderent şi pierde mai puțin volum decât cel nou în timpul uscării. După chituire, recomandă vernisarea tabloului cu un strat subțire de verni înainte de a face integrarea cu culoare. Despre *ritocco* afirma că este o operațiune de repictare a părților lipsă şi nu este de acord cu folosirea verniului în amestecul culorilor. De asemeni, din punct de vedere estetic şi despre aspectul original al operei afirmă că unele imperfecțiuni estetice datorate pictorilor este bine să fie refăcute, pentru că s-a observat că acesta este motivul pentru care unele tablouri rămâneau nevândute în anticariate (adică tocmai pentru că nu s-au ascuns unele părți originale din tablou, considerate mai puțin armonioase). Unde policromia[48] tabloului era înegrită datorită imprimiturii colorate, Bedotti recomanda folosirea în repictare a unor pigmenți

[45] C. Köster, *op. cit.*, p.145. Titlul complet al tratatului lui Giovanni Bedotti, *De la restauration des Tableaux: Traité spécial sur la meilleure manière de rentioler, nettoyerr et restaurer les tableaux anciens et modernes*, composé par Jean Bedotti de Turin (Paris, 1837).
[46] *Ibidem*, p.159.
[47] *Ibidem*, p.160. Despre *aquetta*, în acest capitol apare citat şi un studiu de F. Capanna, 'Piccole frodi antiche: l'aquetta Lechi', *Kermes*, 35 (1999), 11-13.
[48] C. Köster, *op. cit.*, p.163. Despre policromia tablourilor în viziunea restauratorului Bedotti.

www.brukenthalmuseum.ro

denşi amestecaţi cu terebentină. Pentru patina ce trebuia pusă peste *ritocco* recomanda negru de fum şi cenuşă, amestecate şi aplicate cu un burete umed. Pentru Bedotti patina este o culoare falsă de ton brun-auriu, cu scopul de a ameliora armonia picturii (şi pentru părţile deteriorate de curăţire), pentru a crea acel ton *de vetusté*, termen folosit în trei locuri în tratat cu trei semnificaţii diverse. Pentru Bedotti, nu exista noţiunea de patină ca alterare a materialelor originale ale picturii datorită trecerii timpului, însă această definiţie corectă apare în mai multe locuri din tratatul lui Köster. Despre verniuri nu scrie nici un rând în tratatul lui Bedotti, încât se pare că polemicile pe această temă care au caracterizat ultimele decenii ale lui Settecento au fost complet ignorate de către autor. În ultimul capitol dedicat conservării picturilor moderne, el recomandă ca tabloul să fie pus deoparte la uscat între patru luni şi un an înainte de a fi vernisat, însă nu spune ce tip de verni să se folosească. Desigur că în analiza pe text făcută de cercetătoarea Perusini sunt foarte multe detalii deosebite, fiind date în notă părerile contemporanilor lui Bedotti cu privire la acelaşi subiect, reţete si metodologii detaliate.

14. Teorii şi metode de restaurare ale lui Christian Köster

În capitolul intitulat *Teorii şi metode de restaurare ale lui Christian Köster. Analiza tratatului*, autoarea studiului face o analiză a tratatului lui Köster, urmărind opiniile autorului cu privire la principalele probleme de restaurare şi explică şi pentru ce motive a ales această metodă. De altfel, însuşi Köster îl recunoşte, spunând că-i lipseşte *"*logica în expunerea diverselor probleme de restaurare, pentru care motiv, de exemplu pentru a afla despre cum se face aurirea, (acest subiect) trebuie căutat în mai multe capitole*"*. Manualul fiind adresat pictorilor care doresc să se dedice restaurării (explică Köster), desigur că aceştia vor şti ce să caute în text. O altă caracteristică a manualului este caracterul prevalent teoretic, pe care l-au subliniat şi primii critici la apariţia acestuia. În subcapitolul cu titlul *Caracteristicile şi împărţirea celor trei caiete ale tratatului* se aminteşte că în primul caiet sunt descrise în ordine seria operaţiunilor în restaurarea unui tablou, şi anume: foderatura (dublarea), curăţirea, chituirea, retuşul şi vernisarea. În câteva pagini analizează pigmenţii utilizaţi în restaurare, apoi descrie lianţii, in principal uleiul de in cu metodele de fabricare şi procesul de alterare. În final vorbeşte despre verniuri cu funcţie de liant pentru *ritocco* şi ca protectiv final. La sfârşitul fiecărui caiet, în *Considerări finale*, scrie reflecţii cu privire la meseria de restaurator şi adresele unor buni frabricanţi de culori.

Al doilea caiet din tratat apare centrat asupra tehnicilor executive şi al restaurării vechilor picturi pe suport de lemn. Autorul a analizat tehnicile de pictură pe lemn (va scrie despre tempera) şi problemele de conservare în funcţie de condiţiile ambientale. Va sublinia în acest capitol şi dezaprobarea sa cu privire la metoda de *ritocco* prin tehnica *puntinato*, specific restauratorilor italieni. În consideraţiile finale ale acestui capitol scrie despre calitatea pigmenţilor ce trebuiesc utilizaţi în restaurare şi face comentarii cu privire la comerţul de anticariat şi a obişnuinţei colecţionarilor şi negustorilor de artă de a-şi restaura în mod excesiv tablourile. La sfârsit sunt 13 pagini scrise de Schlesinger cu titlul *Picturile în tempera şi restaurarea lor*. Al treilea caiet[49] conţine un amestec de subiecte, în general cu caracter teoretic. Aminteşte că anticii foloseau în pictură doar patru culori, reia problema patinei, cu aprecieri de o surprinzătoare modernitate, ce par luate din tratatele actuale. Susţine cu rigurozitate recomandarea de folosire a unui *ritocco* mimetic şi mare prudenţă în operaţiunile de curăţire, pentru a nu diminua valoarea lucrării. În consideraţiile finale face unele reflecşii despre comerţul cu artă şi caracteristicile profesiunii şi a formării restauratorilor.

Cu privire la principiile restaurării, Köster observa că o restaurare corectă are nevoie în primul rând de investigarea cauzelor de degradare a picturii şi de stabilirea principiilor de restaurare. Remarca şi limitele restaurării şi necesitatea de a preveni – sau de a încetini – prin metode oportune degradarea operelor de arta. Aceste probleme majore au fost conştientizate, de exemplu, de Edwards, în timp ce

[49] C. Köster, *op. cit.*, p.165.

www.brukenthalmuseum.ro

persoane superficiale, ca Bedotti, nu le-au sesizat pe deplin. Köster, de fapt, a subliniat faptul că este inevitabil ca o pictură să se deterioreze mai repede decât o sculptură, având în vedere compoziția materialelor folosite. În studiu este tradus pasajul în care Köster şi Heinrich Meyer îşi expun punctul de vedere în această problemă a degradării, "pentru că restaurarea are limite naturale, care nu pot şi nu trebuiesc depăşite". Scopul restaurării era, pentru Köster, cel de a readuce operele de arta în stadiul lor natural de conservare sau măcar să se apropie de acest deziderat. Köster stabileşte principiile teoretice[50], subliniind că un tablou trebuie restaurat doar dacă cu adevarat este nevoie, în timp ce restaurările inutile pot fi doar abuzuri. Principiul interventiei minime (*interventia minima*), enunțat de Köster pentru prima dată în mod ştiințific, este unul din cele mai recente şi moderne enunțuri în acest domeniu. Din citatul ales de cercetătoarea Perusini, deducem că Köster reflecta şi asupra mutării (în scop comercial şi nu numai) prin toată Europa a picturilor, la ambalarea neglijentă şi la interventiile făcute abuziv, pentru a le face mai netede şi strălucitoare.

Al doilea principiu (*respectul pentru originalitatea operei de artă*) fusese subliniat şi de Edwards la începutul lui Ottocento. Köster va critica obişnuința unor colecționari de a acoperi cu patine de culoare brună fondul de aur al vechilor picturi. În text apare citat Köster pentru acest subiect, cât şi un alt pasaj, unde se arată că trebuie avut respect şi pentru eventualele defecte datorate alterărilor cauzate de timp sau a unor greşeli de execuție ale autorului. Spre deosebire de alți contemporani, ca de exemplu Maniago, Köster extinde acest respect şi asupra ramelor originale, care uneori erau schimbate potrivit gustului epocii. Este o mare noutate şi inteligență în aceste afirmații ale lui Köster, cunoscut fiind de către lucrătorii din muzee câte rame ale unor icoane sau altare vechi au fost schimbate în perioade recente. Este amintit ca exemplu în acest sens cazul Tripticului *Taccoli Canacci* de Agnolo Gaddi. Subiectul despre profesiunea şi profesionalitatea restauratorilor a fost abordat de către toți contemporarii lui Köster din acest domeniu. Edwards, de exemplu, punea accent pe formarea teoretică în acest domeniu[51], în timp ce Köster subliniază, în plus, aspectele etic şi cultural, cum rezultă şi din textul tradus la începutul recenziei. Köster scria că s-a apropiat de această profesie din dragoste pentru operele de artă, ajutat de o adecvată cultură şi o corectă atitudine etică şi metodologică. Spre deosebire de Bedotti, Köster şi Edwards considerau această profesie o misiune. Toti trei însă au pus accentul pe diversitatea profesiei de pictor şi cea de restaurator, subliniind ce mare sacrificiu este a renunța la propria creație pentru a lucra la operele altuia. Köster va afirma necesitatea unei formări artistice în această activitate, însă sublinia că nici o Academie sau manual nu pot suplini lipsa de talent. Va sublinia ca importante calități necesare, meticulozitatea, ordinea, în laborator, curățenia şi precizia, cât şi o paletă ordonată şi curată, prin care un pictor poate da liber creativității în amestecul culorilor sau în alte aspecte privitoare la creativitate. Potrivit lui Köster, dar şi părerii lui Bedotti, germanii sunt cei mai buni restauratori tocmai pentru că posedă aceste calități. În ce priveşte formarea restauratorilor, Köster sublinia necesitatea unor şcoli unde aceştia să dobândească o instruire completă şi unde cei care deja lucrează în domeniu ar putea să se perfecționeze. Amintea că oraşe ideale pentru aceste şcoli puteau fi Berlinul, München, Dresda şi Viena, fiindcă au multe galerii şi tablouri de calitate. Va aminti, în plus, că în vremea sa erau puțini membri în *Colegiul Restauratorilor* şi un procent imens de tablouri rău restaurate sau nerestaurate. Propunerea lui Köster de a se înființa laboratoare de restaurare pe lângă cele mai importante muzee era o altă idee absolut inovativă pentru acea epocă. Tot Köster anticipa problema *interdisciplinarității* în restaurare, amintind că un restaurator trebuie să ştie a dialoga cu colaboratorii. Şi Edwards a trebuit să abordeze această problema la SS. Giovanni e Paolo când a împărțit lucrul între operatori, amintind că asupra fiecărei opere se făceau lungi, erudite şi detaliate observații de toate tipurile. Tocmai această metodă va caracteriza pentru o lungă perioadă unitatea de metodologie a

[50] C. Köster, *op. cit.*, p. 167. Despre principiile restaurării în viziunea lui Köster. Acest subiect amintit de Köster a fost tratat şi de H. Mayer, 'Über Restauration von Kunstwerken', *Propyläen*, 2 (1799), 92-123.
[51] C. Köster, *op. cit.*, p. 172.

www.brukenthalmuseum.ro

laboratorului venețian. Datorită înfloritorului comerț cu opere de artă din prima parte a lui Ottocento şi formarea unor noi colecții, se va crea o situație de nedorit (şi nesalutară pentru operele de artă), amintită atât de Bedotti, cât şi de Köster, şi anume intervenția colecționarilor pe propriile tablouri, fără a avea, în general, pregatirea şi atenția necesară.

Publicațiile în domeniul restaurării sunt strict legate de formarea specialiştilor, iar Köster va sublinia acest fapt, că pentru practica de laborator sunt indispensabile publicațiile în acest domeniu, favorizând un major schimb de informații (orale şi scrise) între operatori. Va scrie că scopul său de a scrie acest tratat a fost acela de a face ceva util în avantajul tuturor (prin informațiile furnizate) şi pentru evitarea erorilor făcute de restauratorii mai puțin pregătiți. Despre restaurarea suporturilor, Köster va spune că oricărei picturi ce trebuie restaurată, trebuie să i se verifice mai întâi starea de conservare a suportului, ca intervenție preliminară. Despre operațiunea de transfer de pe un suport pe altul, Köster preciza că a separa o pictură de suport este o operațiune periculoasă, care ar putea fi justificată numai dacă fără aceasta pictura s-ar distruge complet. În plus, din text se conclude că Köster nu avea o experiență directa cu acest tip de operațiune, chiar daca ştia totul din punct de vedere teoretic. În bibliografia de la sfârşitul celui de al doilea caiet, Köster va cita un text cu titlul *Relazione dei Commissari sul restauro meccanico e pittorico della Madonna di Foligno di Raffaello trasportata da tavola a tela dal sig. Hacquin ecc.*, precizând în plus că ştie acest text din transcrierea lui Yahn. Amintim doar că (spre deosebire de Prange), Köster, Sampieri, Edwards şi Bedotti (care a trăit la Paris) erau rezervați față de acest tip de intervenție. Despre restaurarea suporturilor de lemn aminteşte în al doilea caiet, subliniind între altele importanța unui bun tâmplar, care poate repara diversele daune ale suportului. Köster va aminti în mod deosebit picturile pe lemn de şcoală flamandă, care erau pictate pe ambele fețe şi care prezentau o bună conservare pe motiv că, prin această metodă, era blocat schimbul de umiditate cu ambientul. Pentru acest motiv, recomanda restauratorilor de a aplica şi pe scândurile pictate pe o singură față un strat de culoare pe bază de ulei, pentru a bloca schimbul de umiditate cu ambientul, putându-se limita în acest mod şi daunele provocate de cariu. Solicita de asemeni altor specialişti să comunice tuturor eventuale rețete de insecticide care pot limita daunele produse de aceste insecte. În ce priveste *parchettatura*[52], folosită pentru oprirea curbării plăcilor de lemn şi menționată în citatul dat în acest studiu, se pare că Köster cunoştea parchetatura mobilă inventată în Franța către anul 1770, care era folosită şi în Germania şi Italia în prima parte a lui Ottocento. Spre deosebire de metoda transferului de pe un suport pe altul, Köster demonstrează că avea o cunoaştere directă, practică, despre foderatură (dublare)[53], pentru că face o descriere detaliată a metodei şi a materialelor. Din multitudinea detaliilor, amintesc doar că folosea pentru adeziv 2/3 clei de făină şi 1/3 clei animal diluat. Bedotti folosea clei din făină de semințe de in cu adaos de clei animal. Pentru consolidarea[54] stratului de culoare Köster recomanda să se facă o impregnare cu clei animal diluat şi destul de cald, după care descrie detaliat operațiunile de efectuat. Edwards şi Bedotti recomandau cleiul de făină, însă prin redusa putere adeziva şi majora vâscozitate era puțin recomandabil pentru această operațiune. Curățirea[55] şi *ritocco* sunt operațiunile unde se evidențiază principiile restauratorului, care sunt în genere condiționate şi de gustul epocii. Köster aminteşte că operațiunea de curățire este legată de capacitatea şi temperamentul restauratorului. Bedotti are aceeaşi părere când afirmă că pentru a curăți bine un tablou trebuie să ştii să pictezi. Scopul curățirii pentru Köster este de a restitui picturii strălucirea, iar dacă se exagerează, se poate pierde policromia. Sunt date ca exemplu picturile vechi flamande din şcoala lui Van Eyck, amintindu-se fascinația produsă de strălucirea culorilor dupa îndepărtarea murdăriei superficiale. Dădea mare atenție menținerii velaturilor[56] finale, fără de care, după părerea sa, un tablou pare mort,

[52] C. Köster, *op. cit.*, p. 179. Despre operațiunea de restaurare a suporturilor de lemn şi despre *parchettatura*.
[53] *Ibidem*, p. 180.
[54] *Ibidem*, p. 181 Despre consolidarea stratului de culoare.
[55] *Ibidem*, p. 182. Se aminteste noțiunea de curățire. Despre acest subiect G. Perusini, citează în nota capitolului şi alte titluri între care şi volumul C.Brandi, *Teoria del restauro* (Torino, 1977).
[56] *Ibidem*, p. 194.Volumul lui Köster din anul 1827, p. 26.

www.brukenthalmuseum.ro

chiar dacă culoarea nu a fost deteriorată. Făcea, deci, diferența dintre curățirile simple, de suprafață şi cele de profunzime, de îndepărtare a repictărilor sau a murdăriei penetrate în materia picturii. Secco Suardo remarca faptul că una e să cureți un tablou şi alta să îndepărtezi verniul şi se lamenta că nici unul din autorii studiați de el, ca De Burtin, Prange, Meriée, Déon etc. nu au făcut această fundamentală constatare, care apare însă la Köster. Acesta face doar o prezentare teoretica despre curățire, spre deosebire de alții, care dădeau rețete de solvenți (pe care ei înşişi uneori nu le-au verificat), precizând că solvenții se folosesc după criterii specifice fiecărui tablou şi că unicul principiu valid este ca *"mai bine să se facă foarte puțin decât prea mult"* în acest sens. Va adăuga că nu este suficient să se folosească un bun solvent pentru a obține un bun rezultat, nu substanța primează, ci metoda de folosire. Pune accent pe experiență, ca fiind fundamentală, pentru că picturile pot fi deteriorate chiar folosindu-se substanțe potrivite. În aceasta constă diferența dintre cel ce învață doar din cărți şi cel care are şi practică de laborator. Atât Edwards, cât şi Bedotti scriu că de această operațiune depinde viața sau moartea unui tablou. Köster aminteşte un amestec pentru curățire numit *Putzwasser*, compus din alcool, esență de terebentină, un pic de ulei de lavandă şi ulei de cedru (pentru a îndepărta verniurile) şi cu un surplus de alcool (pentru a curăța repictările sau murdăria puternic aderentă). Acelaşi amestec va fi amintit sub alte nume de Lucanus şi Prange, iar Bedotti amintea un amestec de esență de terebentină cu un sfert de spirt de vin. Köster va aminti şi leşia pentru anumite tipuri de murdărie sau unele velaturi îmbrunite, însă avertiza că în mâini neexperte este periculoasă. Köster va descrie şi metode inedite de curățire cu verni de mastic, care lăsat să se usuce pe pictură poate fi folosit ca mijloc de curățire ca şi cleiul de făină. Desigur, în textul citat sunt date detalii despre etapele de lucru, cât şi alte substanțe. Patina[57] pentru Köster (ca şi pentru Edwards), este cea naturală, care apare pe stratul de culoare prin trecerea anilor, iar patina artificială este cea obținută prin mijloacele picturii, dându-i-se un aspect antic. Bedotti aminteşte doar patina artificială în tratatul său. Köster va da în final o definiție foarte complexă patinei, amintind că prezența patinei este garanția că policromia este intactă, că nu trebuie idealizată valoarea sa, asemănând unele tablouri foarte valoroase cromatic şi strălucitoare cu o muzică care, în prezența surdinei, pusă policromiei în cazul picturilor prin patină, determină o pierdere din strălucirea culorilor (şi din valoarea tabloului), în timp ce pentru tablouri puțin valorose, distonate încă din momentul creației, patina le poate conferi calitatea unei armonii ce nu o aveau. După multe alte considerații pline de spirit, admite totuşi că este foarte dificil ca patina să fie conservată în practică, pentru ca tabloul să-şi mențină aspectul omogen. Pentru cazuri deosebite, Köster va admite că trebuie folosită şi patina artificială, însă face diferența între patina pusă într-un anumit mod din rațiuni estetice şi cea făcută cu scop de înşelăciune, folosind comercial colofoniu amestecat cu negru de fum şi făcând găuri care să imite cariul.

Despre chituire[58] Köster nu considera că este necesar un talent artistic, ci doar cunoştințe tehnice. Va recomanda (după tradiția germană) un chit obținut din carbonat de calciu şi clei animal. În nota din studiu sunt citate atât rețetele şi proporțiile, cât şi alte detalii. Pentru Köster, chitul trebuie să ajungă la nivelul stratului de culoare şi în perimetrul lacunei. Precizează, de asemenea, că pentru lacunele mari se poate folosi un chit pe bază de alb, care se obține amestecând alb cu ulei sicativ până ce amestecul devine foarte dens. De asemenea, recomandă ca chituirea să nu fie complet plată, ci lucrată în funcție de ductul picturii şi de suport.

Despre ritocco[59] Köster face ca şi pentru curățire doar considerații generale. Subliniază că reintegrarea picturii este strict legată de caracteristicile specifice fiecărei picturi şi că este dificil a spune cum trebuie procedat, pentru că

[57] *Ibidem*, p. 187. Despre deosebirile dintre patina naturală şi cea artificială, pe care corect le-a sesizat Köster. Este citat în acest sens volumul lui Köster din anul 1830, din care autoarea citează cap.V, p. 163, cap. II, p. 94. De asemenea aminteşte studiul lui C.Brandi, 'Il restauro secondo l'istanza estetica' în volumul *La teoria del restauro*, Torino, 1977, p. 45, în care se dau explicatii şi despre noțiunea de patină.
[58] *Ibidem*, p.189. Se descrie operațiunea de chituire şi tratatul lui Köster , *Über restauration*...., pp. 13-14 şi p. 15.
[59] *Ibidem*, p.190. *Ritocco* (adică operațiunea de integrare cu culoare a spațiilor lipsă dintr-o pictură) este descris de Köster in volumul din anul 1830, p. 25.

www.brukenthalmuseum.ro

tocmai tabloul va da indicațiile necesare. Ca şi pentru curățire, şi pentru *ritocco* potrivit, Köster spune că este nevoie de o profundă sensibilitate artistică şi de talentul natural al restauratorului. Pentru Köster, *ritocco* trebuie făcut în maniera mimetică, fără a depăşi marginile lacunei, pentru că operațiunea nu comporta doar reintegrarea, ci refacerea armoniei generale a picturii. Se arată critic față de tablourile italiene şi străine integrate cu *ritocco a puntini* care depăşesc uneori cu mult limitele lacunei. Ca şi Edwards şi Bedotti, Köster recomanda pentru o mai bună uniformizare cu originalul ca integrarea mimetică să nu se distingă de original. Despre reversibilitate Köster nu scrie nimic, în timp ce acest concept apare la Edwards, care gândea mai mult la alterarea culorii în timp. Nu se arată adept al liantului cu verni sau al celui cu ulei utilizat în *ritocco*, însă arăta că un ulei bine purificat şi pigmenții stabili[60] pot preveni înnegrirea reintegrărilor. Va aminti, de asemenea, că în funcție de pictură, se poate folosi ulei amestecat cu un pic de verni de mastic sau se poate colora cu culori de tempera şi se poate finaliza cu culori de ulei sau pot fi folosite culori de ulei diluate în esență de terebentină, făcându-se în jurul lacunei velaturile potrivite. Pentru Edwards, integrările făcute cu ulei de in înnegresc în timp şi devin ireversibile, amintind însă că în laboratorul venețian un foarte bun restaurator considera ca indispensabil folosirea verniului pentru unele integrări, după cum scrie în lucrarea sa *Progetto per l'Istituzione di una pubblica scuola di restauro* (1819). Bedotti însă era radical, făcând responsabil uleiul de înnegrirea reintegrărilor. Köster scrie un pasaj interesant şi cu privire la reintegrarea fondurilor aurite[61], arătând metode şi etape de lucru în acest scop.

Despre tehnicile vechi de pictură[62], Köster precizează că un restaurator, neavând de a face numai cu tablouri din vremea sa, ci şi cu tehnici şi stiluri vechi, trebuie ca artist să dea maximă importanță materialelor şi procedeelor tehnice ale picturii, pentru că tocmai în aceasta constă dificultatea profesiei. Se aminteşte că dacă vechile ateliere ale artiştilor ar fi transmis în scris în detaliu procedeele artistice (sau dacă acestea s-ar fi păstrat), am fi avut un mare avantaj. Aceste cuvinte amintesc interesul perioadei Ottocento pentru redescoperirea artei şi tehnicilor artistice medievale. Köster va dedica un amplu spațiu tehnicii în tempera, ca fiind principala tehnică a pictorilor aşa-numiți "primitivi", cu descrieri detaliate ale culorilor şi penelatelor unor picturi. Se ştie însă că examinarea acurată a picturilor în laborator revenea lui Edwards, care şi descoperise un tablou a lui Paolo Veronese lucrat în tehnica mixta tempera + ulei, precizând operațiunile ce trebuiesc făcute într-o astfel de situație specială. Köster va da o atenție aparte picturii în ulei (atitudine similară contemporanilor săi), afirmând că este o eroare a crede că pictura în tempera şi în ceară ar fi mai bună decât cea în ulei şi va cita diverse exemple. Köster va trece în revistă şi tehnicile picturii artei clasice greceşti, care alături de pictura în ulei fusese centrul atenției erudiților secolului său. Se arată sceptic în a crede că grecii antici foloseau doar 4 pigmenți în pictură (teorie pe care o considera depăşită), pentru că, spune el, e ca şi cum ai vrea să scrii o simfonie doar cu 4 note. Cu privire la verniuri[63], Köster, pentru început, ca şi Edwards, susține că verniul de mastic este mai bun decât oricare altul (diluat în esență de terebentină). Mai târziu, după studiul tratatului lui Lucanus, va cita avantajele utilizării verniului de dammar, diluat în terebentină, care este uşor de îndepărtat (pus la umflat doar cu ulei timp de jumătate de zi), amintind avantajele dar şi faptul că deja era cunoscut şi folosit în alte laboratoare. La sfârşitul celui de al doilea caiet al lui Köster, Jacob Schlesinger[64] (cumnatul lui Köster şi coleg de lucru la Muzeul din Berlin) va insera un mic studiu, dedicat picturii în tempera, poate ca fruct al lungilor discuții şi experiențe comune pe tema restaurării operelor de artă. Acesta contestă afirmația unora că picturile în tempera ar fi mai rezistente la curățire decât cele pe bază de ulei. În prima parte, face o analiză a tehnicii în tempera şi în a doua analizează metodele

[60] *Ibidem*, p. 193. Despre pigmenții folosiți pentru *ritocco*. In volumul lui Köster, din anul 1827, p. 27.
[61] *Ibidem*, p.195. Fondurile aurite (*doratura*).
[62] *Ibidem*, p.195. Tehnici de pictură. Autoarea mai citează pe această temă şi un studiu despre culorile minerale, L. Marcucci, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali* etc. (Milano, 1833), p. 244, nota 1.
[63] *Ibidem*, p.198. Este citat în acest sens din vol.umul lui Köster din anul 1827, p. 38. Din bogata bibliografie menționată în acest capitol de către G. Perusini, citām cărțile autorilor: Bonanni, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* (Roma, 1720) şi Watin, *L'art du peintre, doreur et vernisseur* (Paris, 1774)
[64] Jacob Schlesinger (1792-1855) era fiul unui pictor de peisaje, din localitatea Worms, a studiat la Academia din Mannheim şi la München şi se pare că l-a cunoscut pe Köster la Universitatea din Heidelberg.

www.brukenthalmuseum.ro

de restaurare, pentru a se evita informațiile greşite cu privire la tehnicile picturii şi a se diminua daunele cauzate în restaurare. Va aminti că pigmenții erau amestecați cu gălbenuş de ou şi precizează că pictorii vechi amestecau alburile cu clei animal, pentru a nu li se altera tonalitatea şi dă alte detalii despre celelalte culori. Toată descrierea tehnicii este inspirată din tratatul lui Cennini, cap. 147, apoi alte fragmente ce vor fi explicate (şi nu întru totul înțelese, din cauza termenilor arhaici) sunt luate din cap. 123 şi 145. Inspirat tot din tratatul lui Cennini, Schlesinger[65] va aminti că pentru prepararația scândurilor se foloseşte *gesso*, spre deosebire de Köster[66], care potrivit tradiției nordice va aminti doar carbonatul de calciu. Va face, de asemenea, o descriere a aplicării culorilor în pictura în tempera şi precizează că pentru a se obține o fuziune a tonurilor, integrările erau uneori finalizate cu velaturi oleo-răşinoase. Acest aspect va fi amintit recent şi de cercetătorul Brandi. Va atrage atenția că în operațiunile de curățire să fie evitați diluanții puternici pe culorile albastre pictate cu ultramarin. Se face în continuare o analiză (la precizarea lui Schlesinger) de către cercetătoarea Perusini, amintindu-se diferența (din punct de vedere chimic) dintre pigmenții de azzurite şi malachit pe care cei din Ottocento nu o sesizau, amintind în notă şi observațiile lui Schiessl[67]. Schlesinger dedică ultimele cinci pagini din studiu unor probleme de restaurare şi polemicilor cu privire la Palmaroli şi lucrul său la Dresda. Va da detalii din textul lui von Quandt, apărut în revista *Artistisches Notizenblatt*, cu privire la restaurarea picturilor în tempera din şcoala târzie italiană, despre curățirea cu uleiuri esențiale, amintind că aceste picturi au puține velaturi şi un strat gros de culoare. Schlesinger recomanda pentru curățirea picturilor în tempera un clei de făină de secară şi apă caldă, iar în final, în caz de necesitate, recomanda o curățire finală cu solventul *Putzwasser*. Mai aminteşte, de asemenea, pentru suprafețele acoperite de o murdărie tenace o rețetă de solvent compus din săpun negru diluat în alcool. Pentru *ritocco*, în cazul acestor picturi în tempera Schlesinger recomanda culorile în tempera cu o finitură de velaturi în ulei, pentru a se acorda tonal cu verniul final, cu bune rezultate din punct de vedere estetic şi pentru o bună stabilitate a culorilor. Următoarele o sută de pagini conțin traducerea în limba italiană a caietelor lui Köster, prevăzută cu importante note explicative şi bibliografice.

Melania Lăcrămioara Geamănu
m.geaman26@libero.it
Universitatea din Udine

ANEXĂ

GLOSAR TEHNIC: ITALIANĂ – ROMÂNĂ – ENGLEZĂ (GARZANTI, 2003)

1. VERNICE - VERNI - VERNISH
2. VERNICE (A SPIRITO) - VERNI CU ALCOOL - SPIRIT VARNISH
3. VERNICE BITUMINOSA - VERNI CU BITUM - BITUMINOUS PAINT
4. VERNICE DI RIFINITURA - VERNI FINAL - VERNI FINISH
5. VERNICE ISOLANTE - VERNI IZOLANT - INSULATING VARNISH
6. VERNICE COPRENTE - VERNI OPAC - VERNISH OPAQUE
7. VERNICE PER RITOCCO - VERNI DE RETUŞ - VERNISH DOPE
8. SUPPORTO - SUPORT - SUPPORT
9. SUPPORTO A MURO - SUPORT DE ZID (PERETE) - WALL BEARING
10. RITOCCO - RETUŞ - RETOUCHING
11. RITOCCO - FINISARE - ADDITIONAL TOUCH, FINAL TOUCH
12. PIGMENTO - PIGMENT - PIGMENT
13. PUNTA - PUNCT - POINT
14. PUNTEGGIARE - A FACE PUNCTE (ÎN PICTURĂ) - TO STIPPLE, TO DOT (A PAINTING)
15. PARCHETATTURA - SISTEM DE A REFACE (ÎNTĂRI) UN SUPORT DE LEMN - PARQUETING
16. TELAIO - RAMA (ŞASIU IN PICTURA) - FRAME
17. TELAIO INTERINALE - SASIU PROVIZORIU -

[65] Profesoara Perusini precizeaza că Schlesinger, în descrierea preluată din Cennini cu privire la incizarea contururilor (cum apare descrisă tehnica) în *Libro dell'arte*, cap. 123., nu a înțeles că incizarea contururilor in tehnica medievală servea numai la delimitarea figurilor de fondul aurit.
[66] În acest capitol, se aminteşte că Köster va recunoaşte importanța contribuției lui Schlesinger, făcând unele aprecieri în acest sens la începutul manualului său din anul 1827, pp. VI-VII.
[67] *Ibidem*, pp. VI-VII.

www.brukenthalmuseum.ro

INTERIM
18. STACCO - TEHNICA DE RESTAURARE A PICTURII MURALE PENTRU RECUPERAREA PICTURII PRIN DESPRINDEREA DE PE ZID A CULORII CU TOT CU O PARTE DE INTONACO (TENCUIALA) - SEPARATION, DETACHMENT, TO STAND OUT
19. STRAPPO - OPERATIUNE DE SMULGERE NUMAI A PICTURII DE PE TENCUIALă - TEAR
20. INTONACO - TENCUIALĂ - PLASTER (TO PLASTER A WALL)
21. STUCCARE - A CHITUI - TO STUCCO, TO PLASTER (A WALL)
22. FODERATURA - A DUBLA, A ACOPERI - COVERING
23. FODERARE - DUBLARE CU PÂNZĂ (ÎN PICTURĂ) - TO COVER, TO LINE
24. MALACHITE - CULOARE ALBASTRĂ DE MALAHIT - MALACHITE
25. TEMPERA - CULOARE PE BAZĂ DE APĂ, TEHNICA TEMPERA - DISTEMPER, TEMPERA COLOURS
26. VELATURA (IL VELARE) - ACOPERIRE CU UN STRAT SUBȚIRE DE CULOARE - GLAZING
27. TRASPORTO - TRANSFER (DE PE UN SUPORT PE ALTUL) - TO TRANSFER
28. PATINA - OXIDARE DE SUPRAFAȚĂ A CULORII DATORITĂ TIMPULUI - PATINA OF TIME
29. COLLA – ADEZIV (ŞI ADEZIV LICHID) – GLUE, GUM, PASTE
30. COLLA DI PASTA (APRETTO) - CLEI PE BAZĂ DE FĂINĂ DE CEREALE - SIZE (TO SIZE)
31. AZZURRITE - PIGMENT ALBASTRU (cu calități chimice specifice, diferit de malachite) -AZURITE

BIBLIOGRAFIE

Bedotti, Giovanni, *De la Restauration des tableaux* (Paris,1837).

Boisserée, Sulpiz, *Briefwechsel/Tagebücher*, vol. 1-2 (Stuttgart,1862).

Edwards, Pietro, *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture. Istituzione di una formale pubblicascuola pel ristauro delle danneggiate pitture* (Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, I.C.R.,1994).

Forni, Ulisse, *Manuale del pittore restauratore* (Firenze,1866).

Goethe, Johann Wolfgang, *Ältere Gemalde: Neuere Restaurationen in Venedig betrachtet* (1790)

Hackert, Philipp, 'Lettera a sua eccellenza il Cavaliere Hamilton sull'uso della vernice nelle pitture' (Napoli 1788)

Incerpi, Gabriella, 'Vicende delle opere fiorentine dal primo Ottocento all'Unità', *La Galleria Palatina: Storia della Quadreria Granducale di Palazzo Pitti* (1982).

_, 'Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese', *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti. Atti del convegno internazionale di studi* (1982)

Köster, Christian, 'Italienische Restaurationen betreffend', *Kunstblatt*, (1827).

_, *Über Restauration alter Ölgemälde* (1827-1830).

Lenardo, Patrizia di, *Il manuale di restauro di Christian Köster*, tesi di laurea in Lettere, Università di Udine (1997).

Perusini, Giuseppina ed, *Christian Köster: Sul restauro degli antichi dipinti ad olio* (Udine, Editrice Universitaria Udinese Sd., Forum, 2001).

Pettenkofer, Maximilian von, *Restauration of paintings* (London,1864).

_, *Über Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerations-Verfahren* (Braunschweig,1870).

Quandt, Johann Gottlob von, 'Über Palmarolis Arbeitein in der Königlichen Gallerie zu Dresden', *Artistisches Notizenblatt* (1827).

_, *Der Begleiter durch die Gemäldesäle des Königlichen Museums zu Dresden* (Dresden, 1856).

Suardo, Giorgio Secco, 'Memoria sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio'(Milano,1858).

_, *Manuale ragionato per la parte meccanica del restauratore di dipinti* (Milano,1866).

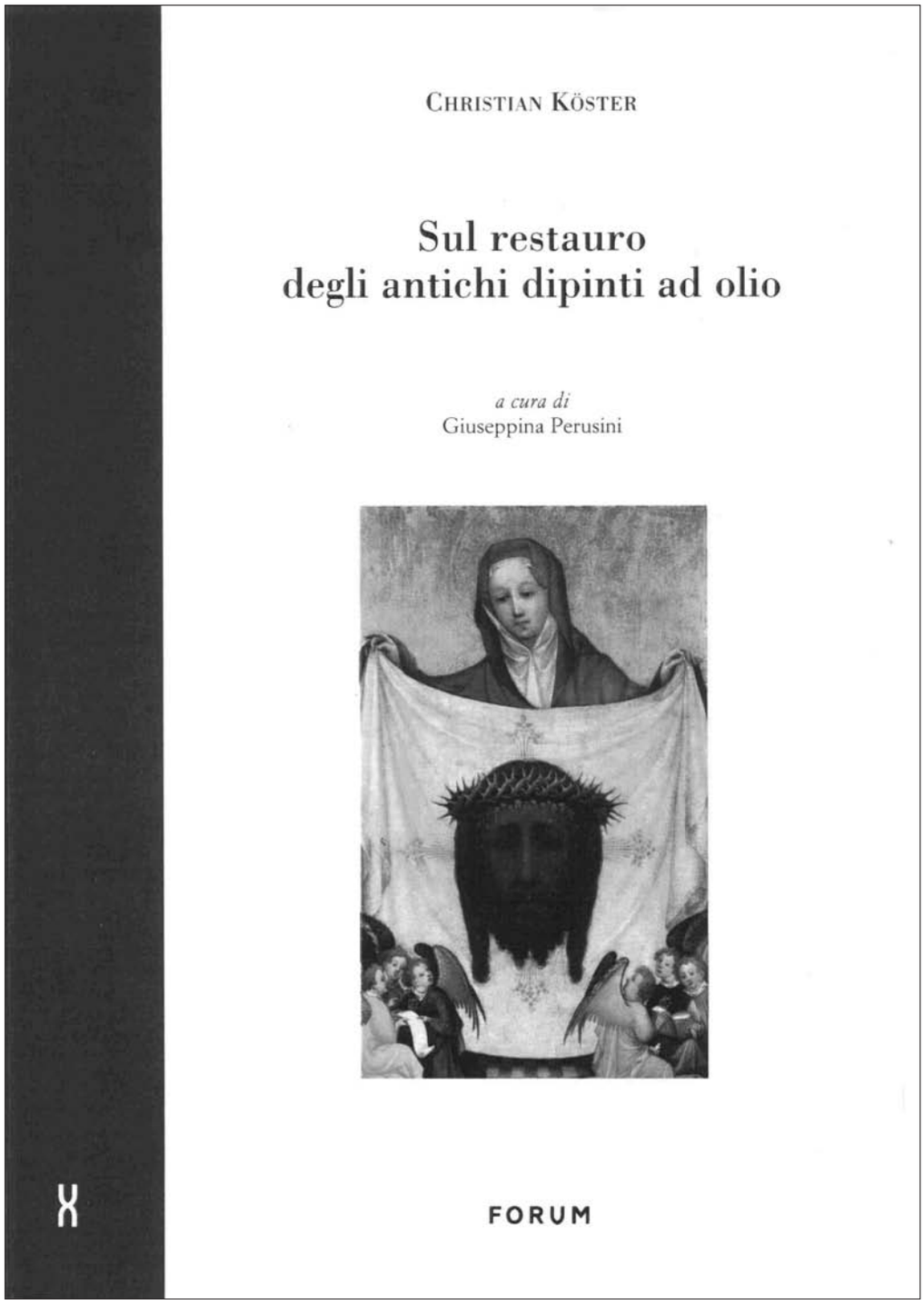
Tranquilli, Gloria, 'Aspetti tecnici dell'attività di Pietro Edwards: metodologia di intervento e materiali utilizzati per il restauro dei dipinti su tela', *Bollettino d'arte* (1996).

Valentinis, Uberto, *La riparazione dei dipinti secondo il metodo Pettenkofer* (Udine,1891).

Zeni, Giuseppe, *Lettera sul distacco delle pitture a fresco* (Padova,1840).

Zuliani, Valentina, *Restauro a Venezia nella seconda metà del S ettecento*: *Giuseppe Diziani*, tesi di laurea in Lettere, Università di Udine, a.a. 1995-96 (1995).

www.brukenthalmuseum.ro



Coperta cărții recenzate, reprezentând lucrarea Vălul Veronicăi a unui pictor anonim, şcoala din Kölhn (c. 1420).
The cover of the book reviewed, reprezenting the work Veronica's Veil of an Anonymous Master, the school of Kolhn (c. 1420).

www.brukenthalmuseum.ro