

A MAGYAR NÉPMŰVÉSZET ÉVSZÁZADAI II

JAHRHUNDERTE DER UNGARISCHEN VOLKSKUNST II

A Magyar Népművészet Évszázadai II

Képek és szobrok

Jahrhunderte der Ungarischen Volkskunst II

Bilder und Bildwerke

SZÉKESFEHÉRVÁR

1970

AZ ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM KÖZLEMÉNYEI
BULLETIN DU MUSÉE ROI SAINT ÉTIENNE
D. sorozat — Serie D, No. 74.

A kiállítást rendezte
L'exposition est réalisée par
VARGA ZSUZSANNA és KOVÁCS PÉTER

Fotók — Photographies
FRANCISCY JÓZSEF

Székesfehérvár, Csók István Képtár
1970. június 14 — szeptember



A közép- és keleteurópai országokban az utóbbi évtizedekben újra előtérbe került a legkülönbözőbb funkciókat betöltő, népies szobrok, üvegfestmények kutatása. Csehország, Szlovákia és Lengyelország múzeumaiban ezeket az emlékeket már rendszeresen méltó helyükön, a népi kultúra egyéb dokumentumaival összefüggésben láthatjuk. Egyre gyakoribbak azonban az üvegképek és népies szobrok tematikus kiállításai is, melyeket néprajzi és művészettörténeti feldolgozások kísérik. Keleti szomszédainknál, a Szovjetunióban és Romániában főleg a népi ikonfestés kutatása kapcsolódik az érdeklődésnek ebbe az áramlatába; az üvegképeket már alkotóműhelyek szerinti rendezésben is bemutatatták. Az üvegfestészet iránti érdeklődés kiterjedését jelzi az 1968-as marseille-i (Cantini Múzeum) kiállítás is, mely e mesterséget — a fenti országokon jóval túlterjedő — széles hagyományaiban kívánta ismertetni. Éppen az üvegfestészet, de néhány kegyhelyhez kapcsolódó szobor-típus eredete szempontjából is fontosak számunkra Ausztria és Németország gyűjteményei. Feldolgozásuk is ott tekint vissza a legnagyobb múltra, ahol egyébként a művészet-történeti módszerek alkalmazása is korán helyet kapott. Kiállításunkkal tehát egy európaszerte figyelmet ébresztő témát emeltünk ki, mely reméljük, hogy a hazai kutatást is megtermékenyíti. Bízunk abban, hogy az összegyűjtött tárgyak nemcsak a műélvező közönségnek, hanem a szakterület külföldi művelőinek is újat tudnak nyújtani.

A kiállítás törzsanyagát a Néprajzi Múzeum régi gyűjtése — tehát az első világháborút megelőző években a Felvidékről és Kárpátaljáról bekerült tárgyak — alkotja. Ezek az emlékek természetesen szorosan kapcsolódnak a szomszédos országok anyagához, míg a 60-as években rendszeressé váló újabb gyűjtések, a vidéki múzeumokból és gyűjtőktől kölcsönzött darabokkal együtt, már több jellegzetesen hazai vonást mutatnak. A csak kereskedelem útján bekerült üvegképek

mellett ugyanis fel tudunk mutatni helyi készítésű tárgyakat is, mint pl. „a kiskun Madonnák” megkapó csoportját.

A kiállítás először valószínűleg olyan kérdéseket vet fel, hogy miért és mennyiben népművészet mindez. E kérdések megválaszolásához még nem fordulhatunk kikristályosodott tudományos definíciókhoz, hazai viszonylatban pedig még feldolgozásokhoz sem. A tárgyak művészeti jellege, esztétikai oldala azonban lehetővé teszi, hogy művészettörténeti aspektusból vizsgáljuk őket. A minőség és mesterségbeli ismeretek szempontjából megkülönböztethető típusok más-más képzettségű és társadalmi helyzetű mestereket takarnak. Anyagunk tehát igen sokrétű. A művek egységét mégis biztosítja a népi szokásokba, hiedelemvilágba való beépülésük módja.

Képeink és szobraink közül azok, melyeknek alkotója maga is tagja volt annak a paraszti közösségnek, mely számára művét készítette — vagy legalább is közel állt hozzá —, természetesen sokoldalúbb dokumentumát jelentik a népi kultúrának, mint a paraszti ízlést csak kiszolgáló mesterségek termékei. Azonban ebben az esetben sem beszélhetünk klasszikus értelemben vett népművészetről. A magyar néprajz kézikönyvében Viski Károly „díszítőművészetnek” nevezi a népi művészkedés tárgyait. Ez a kifejezés nagyon szerencsésen utal arra, hogy lényegében használati tárgyakkal állunk szemben. Mint a népművészet egész tudománytörténetéből is kitűnik,¹ ezek a tárgyak inkább az iparművészettel állíthatók párhuzamba, szemben kiállítási anyagunkkal, mely a „nagy művészet” műfajainak felel meg. „Ha a legjellemzőbb tárgyakból, a «címeres» darabokból kihüvelyezzük a népi fel fogás szerinti szépet, az eredmény az, hogy a nép szerint igazában csak az van »megépítve« csak az »deli« aminek a tárgy szerint legalkalmasabb, jó és »szép« anyaga, tökéletes technika, célszerű formája s e háromhoz simuló díszítménye van...”² A célszerű forma tehát a nép szemléletében a szép egyik kritériuma. Természetesen akadnak olyan túldíszített darabok is — főleg az ún. „szerelmi ajándékok” —, melyek inkább csak utánozzák a használati tárgyakat, valójában már dísz-tárgyak. Az ábrázoló, figurális művészet összetevői közt viszont még a népi szinten is jelen van az a szellemi, teremtő mozzanat, melynek alapján már a reneszánsz művészetelmélete is kiemelt helyet biztosított a „nagy művészetek” számára.

A célszerűség elve azonban mégis érvényesül e nagy műfajok népi megfelelőivel kapcsolatban is, mégpedig a

tárgyak funkciója terén, használóik számára létező tartalmukban. — A paraszti élet „képzőművészete” ugyanis nem véletlenül korlátozódott szinte kizárólag a vallásos ábrázolásokra. Az Isten — ez a név sok helyütt minden Krisztus-ábrázolásra vonatkozik — és a szentek (akiket viszont sokszor „Jézuska” néven vonnak össze), védő és bajelhárító tevékenységükkel vesznek részt a parasztok életében.

A ház vagy az újonnan alapított család védelmének érdekében mindenütt igyekeznek hamar beszerezni a legfontosabb szentek képeit, szobrait. Mezőkövesden „A régi szokás, mondjuk 1900 vagy 1910-ig az volt, hogy ha az új pár az első tulajdon lakásba ment, ...mielőtt valami bútort betettek volna, az első az volt, bevenni az áldás-keresztet.” Boldogon (Heves m.) egy Szent Vendelt ábrázoló tükörképet úgy adott el tulajdonosa, hogy továbbadta az anyjától kapott intelmet is: „Anyám meghagyta: Vendel a jószágok patrónusa. Imádkozzatok hozzá, akkor nem döglik a jószág!” A göcsejiek szerint ugyancsak Vendelhez lehet az állatok megrontásáért is folyamodni: „igézésnél a parázsdarabkák mosdóvízbe dobása után, ha embert akarnak rontani, akkor a patrónushoz, ha állatot, akkor pedig Szent Vendel tiszteletére imádkoznak.”³ A Szent Flórián szobrokat azért állították föl a legtöbb faluban, a házaknak pedig azért került a „tűzfalába” — ahogy ezt Kapuváron (Sopron m.) mondták —, hogy elűzze a tüzet. A búcsúkról hazahozott kegytárgyak az eredeti „csodatévő” kegykép vagy szobor jótevény erejét voltak hivatottak sokszorosítani. A gyári szentképek ezért sokszor nem is mulasztják el biztosítani közönségüket az eredetivel való kapcsolatáról, ezért nyomtatták rájuk: „Az eredetihez hozzáértett!” Ugyanílyen misztikus erőttöbbletet tulajdonítanak a templomokból kikerült tárgyaknak. A kiállításon is szereplő, Mezőkövesdről (Borsod m.) bekerült Szent Anna szoborról Gari Takács Margit adatközlőnk elmondta, hogy azért jártak különösen sokan a házhoz imádkozni, ahol a szobor volt, mivel „azon van az áldás”. — Már a középkori szárnyasoltárok témái közt is gyakori volt a tizennégy „segítőszent” együttes ábrázolása. Egy baranyai lelőhelyű, német feliratú színezett metszetünkön is viszontlátjuk őket. A szentek patronációjának biztosítására érdekes adalékot szolgáltat a ráckevei kis Pieta-szobrocska. A szobor egykori tulajdonosa a helyi vízimolnárok céhmestere volt. Gazdája azonban, úgy látszik, nem tartotta elégségesnek az általános közbenjárónak tartott Mária jelenlétét, ezért a ruha egyik medaillonjára ráfaragtatta

a vizimolnárok saját védőszentjének, Nepomuki Szent Jánosnak mellképét is.

Iratlan szabályok rögzítik a szobrok és a képek elhelyezési módját. A Nepomuki Szent János szobrok mindig víz mellett találhatóak, a Szent Vendelek ott, amerre a barmokat hajtják ki a mezőre. A házon belül valósággal hierarchikus rendben sorakoznak a szentképek és kegytárgyak. A fő hely az „asztal-sarok”, ide került tehát a kereszt vagy a Mária szobor is. A hely neve másként — éppen ezért — „szent sarok”. Egyes vidékeken a szentek képeinek a saroktól jobbra és balra való páros elhelyezésére saját elméleteket dolgoztak ki a háziasszonyok. Ezekből a „szabályokból” világosan kirajzolódik a szentek fontossági sorrendje. Mezőkövesdi adatközlőnkől tudjuk, hogy itt még a takarításnál is figyelembe kellett venni, hogy az áldás a „szent sarok” felől áramlik szét; ugyanis nem volt szabad az asztaltól kifelé söpörni, „nehogy kisöpörjék az áldást”. Ugyanígy nem illett a szentet, ha az az ablakban állt, kifelé fordítani, hiszen „nem hívják azt táncba” — mondták.

Amennyire műveink beépülnek a paraszti hagyományvilágba, annyi szállal kötődnek a „magas művészethez” is. A népi alkotások nemcsak a nagy tradíció stíluselemein belül keresik meg kifejezőmódjukat, hanem az egyes témák megfogalmazásainál is előképekhez fordulnak. Az inspiráló minták aligha lehettek az igazi nagy alkotások. A bonyolult templomi kompozíciók elhalványuló emlékeivel a csekély képzettségű mesterek vajmi keveset kezdhettek. A metszetekkel való sokszorosítás technológiája azonban már a középkor végén lehetővé tette a művészet népszerűsítését, „tömegesítését”. A metszetek kapcsolták össze a művészet addig egymástól meglehetősen elszigetelt két nagy provinciáját: Itáliát és a német nyelvterületet; hazai szárnyasoltárainkra is ilyen metszetek közvetítésével kerültek északi mesterek motívumai. A feudalizmus művészetpolitikája magától értetődően talált rá a fogalmazás kulcshelyeire: a zárándoktemplomokra. A falusi embereknek nemcsak egyetlen utazása volt a búcsújárás, hanem — mint említettük, — a csodatevő kegyképek hatását otthonukban is állandósítani szerették volna. Ezek az igénytelenebb, eleve tömeges szükségleteket kielégítő metszett szentképek közvetítették a „tudós művészet” emlékeit a falusi mesterek felé. A metszetek díszes kiállításával függ össze, geneziséét tekintve, első nagy műfaji csoportunk is, az üvegképek.



Az üveggrafikák első nyomait Észak-Itáliában mutatta ki a szakirodalom, már a 14. századból. Az üveglapot arannyal borították be, ebbe karcolták bele a rajzot, mely sötétre festve hatásosan emelkedett ki a fényes háttérből. Az eljárásnak azután egyszerűbb változatai is születtek: befestették a hátteret, és csak a kikarcolt részeket aranyozták be.⁴ E technika legkorábbi példája Kölnből maradt fenn, 1500 körülről. A korai emlékek természetesen nem nevezhetők népi jellegűeknek, mégis feltűnő rokonságban áll velük egyik sziléziai eredetű képünk. Ezen a Szent Flórián ábrázolását keretező ornamentika indáit először az üvegbe metszették be, majd aranyozták. Végül pedig az egész felületet korommal vonták be, mely egyúttal védőréteggént is szolgált. (A kép az ábrázolás és díszítés viszonya szempontjából is külön típust alkot, az ún. „kartus-képek”-hez tartozik, melynek példáit megtaláljuk osztrák eredetű képeink között is. A kartus-képek már a barokk kor szülöttei.) Az üvegben megmunkált ornamentika főként a velencei tükrök és Csehországban készített utánzataik sajátja. Gyűjteményünk dél-csehországi tükörképei még jobban felidéznek az üveg- és tükörkészítés hajdan még az alkimiával rokon misztikájú mesteriségét. A tükörrre festett szentek divatját befolyásolták babonás nézetek is,⁵ melyeknek maradványaira népi elnevezések utalnak: „paptükör”, „apáca-tükör”, stb. Egy hazai adatközlő szerint a tükrös képeken azért vannak szentek, hogy hiúságunkra figyelmeztessenek, ugyanis „azok is visszanéznek ám ránk!”

Az üvegben megmunkált képek nem készülhettek háziiparszerűen; a műfaj azonban az üveghutákhoz kapcsolódott. Viszont éppen a hutás élet kötöttségeit, a világtól elzárt erdőlakó életet vállalni nem tudó mesterekből váltak ki az üvegfestés specialistái. A háziiparrá váló üvegfestés azonban nem szakadt el teljesen a hutáktól, ez maradt a fűvott üveg beszerzési forrása. Egyes szakírók szerint a speciálisabb munkafolyamatokat (metszés, maratás, köszörlés, aranyozás) is a huták közreműködésével bonyolították le.⁶ Ennek a hutákhoz kapcsolódó mesteriségnek késői, XIX. századi termékei gyűjteményünk Dél-Csehországból származó tükörképei.

A kutatás szerint a hutás-centrumok hatására jött létre a XVIII. sz.-ban Buchers faluban (ma Pohoří, Csehszlovákia) az egyik legtermékenyebb központ, majd ennek kisugárzásaként a közeli Sandl (Ausztria) üvegképművészete.⁷ E két

falu látta el hazánk jelentős részét is. Az ottani specialisták az üveget már csupán festőalapként használják, minden üvegtechnikai eljárást mellőzve. Termékeiken az élénk sárga (vagy fehér) háttér és a kék, piros, fekete színek dominálnak. Sandlról viszonylag sok adat áll rendelkezésünkre. Név szerint is ismerjük a Thumayer családot, mely nemzedékeken át üvegfestéssel foglalkozott. Franz 1847 után kezdett el festeni, míg Johann Thumayer még az 1930-as években is jelentős tevékenységet folytatott. A Thumayerek birtokából páratlan jelentőségű dokumentumok kerültek elő: a festésnél használt minták, kontúrrajzok 600 darabból álló sorozata.⁸ A mintalapok témajegyzékéből megítélhető, melyek voltak a legkedveltebb ábrázolások: kétségkívül a Mária-képek, közülük is a mariazelli kegyszoboré. Gyakoriak még a Krisztus születése, a Krisztus a keresztfán a Passió eszközeivel, valamint a Szent Lénárt ábrázolások is. Ezen típusok mindegyikéből a Néprajzi Múzeum is őriz egy-egy darabot.

Sandl és Buchers üvegeképei a technika szempontjából semmiben sem különböznek a céhes eredetű produktumoktól. Ezek kiindulópontja Augsburg. Legfőbb jellegzetességük, hogy festésmódjukban sohasem nélkülözik a korabeli festészet rafinált megoldásait (erős plaszticitás, színátmenetek, tónusozás). Nem is sorozatban készültek, hanem egyedi darabok, melyektől távol áll a folyamat mechanizálása. Érdekességgé mutatjuk be a csoport egyik emlékét, mely Páduai Szent Antalt ábrázolja.

A népies jellegű képek legnagyobb része csehszlovákiai huták vidékéről került a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe. Az újabb szakirodalom hutás-műveknek tartja ezeket is, noha már semmiféle speciális üvegtechnikai eljárást nem alkalmaztak rajtuk.⁹ Jellegzetesen szériamunkák, melyek a kontúrrajz dekoratív, színátmenetek nélküli kitöltésével készültek, a figurák által szabadon hagyott részekon dekoratív térkitöltő virágdíszítéssel. Stílusuk és keletkezési helyük szerint a téma kutatója három nagy csoportot határol el egymástól. A II., ún. kelet-szlovákiai egységből tudunk a legtöbbet bemutatni. Gyűjtési helyük Árva megye. Kereskedelem útján valóban nagy többségük jutott lengyel területekre, és ez a tény meg is nehezítette a keletkezési hely meghatározását. Az igen magas kvalitású, páratlan lendületes grafikai megoldásokkal és nagyvonalú festőiséggel dolgozó „műhely” jellegzetes színei a mélykék és a cinóbervörös. A háttér színe általában kék, csak néha sötétzöld vagy fehér. A drapériák és virágok színe a

legtöbbször vörös, a kontúrok pedig feketével vagy barnával készülnek. Az öt húsos sziromból álló tulipánok olyan jellegzetesen és következetesen térnek vissza minden darabon, hogy pusztán a virág-motívum is eldönti, tartozhat-e ide egy kép vagy sem. A leggyakrabban ábrázolt szentek: Nepomuki Szent János, Szent Flórián — időnként számunkra ismeretlen légionárius-szentekkel váltakozva —, Szent Veronika, akinek egyik ábrázolása olyan eleven, hogy akár remekbe sikerült portrénak is tarthatnánk. Gyakoriak még a sasvári vagy holicsei Pietával azonosítható „Hétfájdalmú Szűz” és a színpiados elrendezésű Utolsó Vacsora ábrázolásai.

A közép-szlovákiai csoporton belül megkülönböztetett mindkét stílust be tudjuk mutatni kiállításunkon. Az egyiket fehér háttér elé, fekete kontúrral rajzolt, figurák jellemzik. Egyéb színei a sárga, kék és fakó vörös. Virág-ornamentikája szintén nagyon sajátos: a vörös rózsákat egyirányú kis ecsetvonásokkal rajzolt vaskos levélcsoportok füzérszerűen kötik össze. E csoporthoz tartozik az unikumnak tekinthető Mária-ábrázolás. A szokatlan nagyméretű kompozíción huszárok hódolnak a Madonnának. Ez a kompozíció egyedi darab lehet, talán speciális megrendelésre készült, mert analógiáját a szakirodalomban sem láttuk még. Ikonográfiai szempontból érdekes egy Szent Vendel-kép, melyen a szent úgy tartja nyakában a bárányt, ahogy az a „Krisztus mint Jó Pásztor” esetében szokásos. — A másik közép-szlovákiai stílus fekete háttérrel és a fehérrel kevert, finom vörösek gazdag változataival válik ki a butás vidékek produktumai közül. Az igen festői-fehér ornamentikával díszített típust kiállításunkon is néhány szép munka szemlélteti: Alexandriai Szent Katalin és Szent Borbála, Nepomuki Szent János és Páduai Szent Antal képe.



Míg a múlt század végére az üvegfestészet általában hanyatló korszakát érte el, addig Dél-Szlovákiának egy szűkebb körzetében a bajorországi Salzmann család úgyszólván felvirágoztatta ezt a mesterséget. Alexander Salzmann tevékenysége azonban már inkább a „vasárnapi festészetbe” hajlik: egyéni művészkedése meg is fosztotta termékeit az üvegeképek hagyományos sorozat-jellegétől, melyből sajátos szépségük is adódik.

Az osztrák és szlovákiai centrumok szentképeitől kultikus tartalmukban is különböznek a romániai, illetve erdélyi üvegeképek. Ezek ugyanis nagyrészt ortodox vallású lakosságtól származnak, a keleti egyház képzőművészeti kultúrája pedig

a nyugatitól lényegében különböző alapokon nyugszik. Bár az említett területek népi ikonfestészetének éppen az kölcsönöz egyedi jelleget, hogy nem mentesek azért a nyugati hatásoktól sem, a leggyakoribb ikonográfiai típusokból szembetűnően rajzolódnak ki a bizánci hagyományok.¹¹ A házi ikonok témái vagy a család patrónusszentjére vonatkoznak — ilyenek Szent Miklós, Szent György, esetleg Illés próféta ábrázolásai —, vagy pedig az év liturgiai eseményeihez kapcsolódnak. A templomi ikonosztázisok tematikájában is ez az elv érvényesül. Ilyen „ünnepképek” gyűjteményünkben pl. a Konstantint és Helénát ábrázoló ikonok, melyek a „Krisztus kereszttjének föltalálása” ünnepre emlékeztetik a hívőket; vagy a „Szentlélek eljövetelét” ábrázoló, pünkösdre utaló ikonok. — A szakirodalom az erdélyi műhelyek közt is számos centrumot tart nyilván, melyek közül gyűjteményünkben a Szolnok-Doboka megyei Füzesmikola készítményei a legjelentősebbek.¹² Bár ez a műhely a legújabbkeletűek közé tartozik — itt csupán a múlt században indult meg a háziparszerű üvegfestés —, a jó helyi hagyományok még a századfordulón készített példányokon is éreztetik hatásukat. Üvegfestészet, ha nem is népies szinten — de volt már ezen a vidéken a 17. században is. 18. századi datált darabokban pedig egyenesen bővelkednek a romániai gyűjtemények.

SZOBROK, FARAGVÁNYOK

Az egymáshoz még méretben is hasonló, egyaránt parasztszobákban használt üvegképeknél sokkal változatosabb, de egyúttal kevésbé is feldolgozott anyag a szobrok együttese. Méretben, jellegben, a felhasznált anyagok és technikák tekintetében igen sok különböző típust tudunk felmutatni, melyek az élet más és más színterein funkcionáltak. A szabad térben elhelyezett szobrokon kívül a valószínűleg templomból vagy kálvária-együttesből származó rutén faragványok is a közösségi, nyilvános áhitatot szolgálták. A kegyesszobrok másolatai közül a legkisebbeket tulajdonosaik amulettként hordták: a nyakukban vagy zsebükben.¹³ Egyébként az ilyen szobrocskák kerültek a „szent sarokba”, a Máriaházakba. Sajátos funkciója lehetett az ismeretlen lelőhelyű, nagyméretű Krisztus-szobornak, melynek karjai mozgathatók. Alkotója láthatóan illuzionista hatásra törekedett, mert állati szőrrel imitálta a haját, a töviskoszorút igazi vesszőből fonta meg és valószínűleg textil ruhába is öltöztette. Az érzékletességre

való törekvésnek ezek az eszközei jól illeszthetők bele az ellenreformáció barokk programjába. A katolikus egyház ugyanis tudatosan törekedett a néphit keresztényesítésére. A cél érdekében hatásosnak látszott a szenvedő Krisztus kultuszának terjesztése, melyeket ún. „bűnbánati missziók” végeztek. Leírásokból tudjuk, hogy ezen missziós körmenetekben a szenvedő Megváltó lehetőleg minél megrendítőbb ábrázolásait vagy jelképeit is körülhordozták.¹⁴ Talán ilyen alkalomra, élőképszerű bemutatásra készült ez a szobor is. — Ugyanezen korszak gondolatvilágának dokumentumai a felöltöztetett Mária-szobrok is. — Hogy faragványaink funkcionájának sokféleségét érzékeltessük, még egy felvidéki szobrocskára hívjuk fel a figyelmet. A Bélabányáról (Banská Belá) származó kis aranyozott Mária-alak talpazatán vaspánt fut keresztül, melyen lyuk van csavarok számára. A szobrocskát tehát valamire rá lehetett erősíteni. A tárgy a helyi plébános ajándékaként került a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe. Templomi használatban pedig Divald Kornél is látott hasonló tárgyakat, melyeket a gyászszertartások koporsóira erősítettek fel. A Besztercebányai Múzeumban ki is állított egy ilyen faragványt.¹⁵ — A sokféle rendű és rangú plasztikai emlék láttán nyilvánvaló, hogy nem mindegyikük hivatásos művész alkotása, még ha művészi kvalitásokról a legprimitívebbek esetében is beszélhetünk.

A tárgyak sokfélesége mögött az alkotók sokszor nagyon különböző szociológiai meghatározottsága rejlik. A két szélső pólust a „nagy stílus” belső esztétikai feszültségekkel telített alkotásai és a népi faragók alkalmi munkái alkotják. Anélkül, hogy a stílus, kvalitás és szociológiai karakter elemzésében elmélyülnénk, meg kell állapítanunk, hogy a műveknek fentemlített rétegződését nem lehet leírni sem a hagyományos stílus kategóriákkal, sem pusztán kvalitásváltozással. A „magas művészeti” alkotásoktól eltávolodva egyre inkább sajátos belső struktúrával kerülünk szembe, melyre még akkor sem vihetjük át az előkép kategóriáit, ha a minta használata bizonyított. — Az előkép földelését és a velük való összevetést ugyanakkor számtalan tény indokolja. Többek között az átvétel alkotó mozzanatait is csak így ragadhatjuk meg.

A történeti stílusokhoz legközelebb álló csoportot — úgy szólván csak kvalitás-különbségük miatt — provinciálisnak szokták nevezni. Alkotóik általában kisvárosi mesterek, akiknek munkái a 18. században a korstílust, a barokkot még egyértelműen vissza tudták adni. Legjellegzetesebb emlékeit

Nyugat-Németországon, főleg Sopron és környékén találjuk. Ilyenek pl. azok a kis Nepomuki Szent János szobrok, melyeket helyi mesterek készítettek, de minta után;¹⁶ vagy a baldachinnal együtt megfaragott kis Immaculáta-szobor, de a Recskről való Szent Veronika vagy a Zala megyei kétkorpuszis.

A mesterek következő típusát azok alkotják, akik háziiparszerűen dolgoztak falusi közösségek számára. Ezek a központok a zarándokhelyek köré tömörültek, hiszen a tömeges kereslet is a csodatevő kegytárgy másolataira irányult, és a forgalmazást is itt, a búcsúk alkalmával volt célszerű lebonyolítani. A két leghíresebb kegyhely, a Nyitra megyei Sasvár (Šaštín) és az ausztriai Máriazell a másolatok hatalmas mennyiségével árasztotta el a zarándokokat, melyek sokszor meglepően távoli helységekből kerültek gyűjteményünkbe. Máriazell közvetítésével jutottak el hazánkba egy csehországi búcsújáróhely, Svatá-Horá Madonnájának másolatai is.

Nem kifejezetten háziiparszerűen, de minden bizonnyal specialisták készítették kisméretű felvidéki faragványaink karakterisztikus csoportját. Gyűjtőjük csaknem kivétel nélkül Divald Kornél, a Felvidék művészeti emlékeinek fáradhatatlan és éles szemű lajstromozója volt.¹⁷ A népművészeti sajátságok ezen a csoporton a legkifejezettebbek. Az egyébként oly ritka világi témákra is itt találunk néhány érdekcs példát. A bányavidékek lakói ugyanis előszeretettel ábrázolták saját életük színterén a bányákat és benne önmagukat. Ugyanakkor az elhagyott tárnákat is szokás volt kápolnákká alakítani. A két műfaj kölcsönhatása révén jöhetnek létre az olyan kis együttesek, mint múzeumunk két ünneplő ruhás bányásztól közrefogott Nepomuki Szent Jánosa, vagy a betlehemesek, melyekben szintén ilyen bányászokat láthatunk viszont, amint gyertyát tartanak. A viseletben ábrázolt szlovák pár és a gorál parasztleány alakja is ilyen szerepet tölthetett be.

A falusi faragók közül egyetlen mester keze munkáját sikerült több tárgyon, egy egész kis oeuvre-ön kimutatnunk. A szobrocskák legnagyobb része Zólyom megyéből való: az alapozás nélkül festett sudár kis Madonna Kánaljáról; a Feltámadt Krisztus és az egyik Nepomuki Szent János Bírótelepről. Az ismeretlen lelőhelyű kálvária-csoportnak analógiája a Besztercebányai Múzeumban található.¹⁸ A kollekció tárgyain szembetűnő, hogy milyen határozottan egyéni stílussal rendelkezik a különben csekély képzettségű mester. Művei meglehetősen széles körben terjedhettek el, mert pl. az utóbbi években Mezőkövesden gyűjtött a Néprajzi Múzeum két újabb



a) Csókkereszt

szobrot a „Zólyommegyei Mestertől”: Szent Imre és a „Szercesen Mária” kis szobrát.

A kiállított anyaggal kapcsolatban fölmerülő kérdések közül még csak egyre kísérünk meg választ adni: a tül-nyomóan 18—19. századi szobor-anyag őriz-e valamit távolibb történelmi korszakokból? — A választ részben a tárgyak stilisztikai szempontú áttekintése során kaphatjuk meg. A rutén szobrok pl. számos középkori, gotikus stílusjegyet őriztek meg. A retardáció valamely foka — mint a népi kultúra más területein is —, a bemutatott szobrászaton is érvényesül. Még szembetűnőbb ez némely ikonográfiai típus esetében. A „Szomorkodó Krisztus” alakja pl., melynek egyik példánya a Pest megyei Békásmegyerről, a másik pedig a Bars megyei Istvánházáról való, már a 14—15. században fogalmazódott meg ebben az alakjában.¹⁹ Középkori magyarországi példái szintén a Felvidékről származnak; köztük a legkorábbi, az eperjesi 1500—1510 körül készült.²⁰ Érdekes módon a „magas művészet” köréből ez a bibliai eredetűnek éppen nem mondható típus hamarosan eltűnt, míg a provinciális és népi szinten a 17—18. században egyre kedveltebb lett. Népi megfogalmazású emlékei Lengyelországban a leginkább gyakoriak, de az erdélyi ruténség körében is ismertek. Ide tartozik az a két kis festett szekrénykébe helyezett jelenet is, melynek egyike a „Szomorkodó Krisztus”. (Párdarabja szintén középkori eredetű, misztikus értelmezésű ábrázolás: a „Szőlőt préselő Krisztus”).

ORTODOX EMLÉKEK

A régi bizánci hagyományokat teológiai alapon őrző vallási kultúra külön egységet képvisel. Még 18—19. századi helyi, népies művészkedése is szigorúan megőrizte a keleti egyház „képtanát”, ábrázolási szabályait, melyet még a 842. évi képrombolás után fektettek le. Ennek előírásából sokkal misztikusabb, kötöttebb művészet sarjadt ki, mint Nyugaton.

A Kárpátalja rutén lakosságának nagy műgyűjtője volt a század elején Sztripszky Hiador — maga is ortodox pap, a népi hagyományok jeles ismerője. Anyagunk legszebb tárgyai általa kerültek a Néprajzi Múzeumba: a máramarosi nagy ikonok, az Utolsó Ítéletek és a faszobrok — de a fatáblákra ragasztott, szegényesnek számító színezett fametszetek is, melyek kis fatemplomokban igyekeztek pótolni a festett, költségesebb ikonokat.

Valamelyik Bereg megyei templom ikonosztázisához tartotak, mint lezáró díszítmények, az áttört faragású keretben levő medaillonok. Két kisebb, szintén gazdag ornamentális díszítésű „királykapu” — mely ismét csak az ikonosztázisok tartozéka — került be még Sztripszky gyűjtései révén; míg a nagyszebeni királykaput műkereskedelemből vásároltuk az utóbbi években. — Erdélyben, az ágostonfalvi templomban volt eredetileg az a hordozható kis triptichonikon, melyet már házi használatból vásároltunk. Készítő műhelyét Észak-Bulgáriában találtuk meg, a Trojan nevű monostor körül. Az itteni műhelyeket a bolgár szakirodalom „triptichon-iskolának” nevezi.²¹ Termékei éppen olyan tömegesen készültek, mint a nyugati kegyszobrok másolatai.

A hazai irodalomban úgyszólván ismeretlen rutén anyagról — melynek analógiáival a mai Szlovákia, Románia, Lengyelország és a Szovjetunió gyűjteményeiben találkoztunk — szintén megemlékezik Divald Kornél a „Felvidéki séták”-ban. Szövegéből eredeti környezetükben ismerhetjük meg emlékeinket: „...ruthéneink fatemplomai valóságos tárházai voltak annak, amit a közkeletű értelemben népies művészetnek szokás nevezni. A gerendákból összerótt, zsindelyezéssel borított templomok három fő része: a lépcsőzetesen kisebbedő torony, a templomajtó és a szentély, utóbbi kettő rendszeren kontyra faragott négyzetes alapú tetővel, mindenütt egyforma. Annál széditőbb változatosságot mutatolt díszítésük, amelynek mesterei többnyire szintén a nép fiai sorából kerültek ki... A huttkai fatemplomban a trocsányihoz hasonló utolsó ítélet is volt. Ezen a pokolban díszruhás magyar urak csikorgatták fogaiukat, vetettek, szántottak; a mennyországban pedig kecskelábú asztalok körül a jámbor ruthénok poharaztak...”²²

A leírás csaknem azonos képtípusra vonatkozhat, mint legszebb nagy ikonunké, a gyűjteményünkben egyetlen teljes Utolsó Ítélet. A pokol-jelenet, melyet katalógusunk címlapján is láthatunk, itt ugyan éppen nem viseletben ábrázolja a bűnhődőket, de a Jelenések könyve víziója most sem nélkülözi a helyi utalásokat. A kép jobboldali középső mezőjében, Mózes mögött szép számban sorakoznak fel a környező népek képviselői: a bolgár, a lemk, a magyar stb. Viseletben ábrázolt mulatókkal pedig a pokol egyik szegletében találkozhatunk. A jó és rossz halál, valamint a bűnök feloldozása didaktikus jelenetének betoldása a transzcendens vízióba szintén helyi ikonográfiai lelemény. Hogy a 17. századinál nem régibb

festmény mennyire megőrizte a középkori szemléletet, azt a „halottak feltámasztása” jelenet mutatja. Középpont a Mennyei Jeruzsálem temploma, körülötte a hatkarélyos mező, a Föld melyet — akárcsak a „világtérképeken” — körös-körül tenger határol, gondosan megfestett halakkal.

A nagyobb ikonok között, mint jellegzetesen helyi műhely emléket tarthatjuk számon a rendkívül stilizált, dekoratív megoldású Deeziszt. A kék és vörös alapszínekben tartott kompozíció a keleti egyház egyik legjellegzetesebb típusa: a hieratikus tartású Krisztust Mária és Keresztelő Szent János társaságában ábrázolja.

KIEGÉSZÍTŐ TÁRGYCSOPORTOK

Nem kevésbé érdekes dokumentumai a paraszti kultúrának azok a képzőművészeti műfajokhoz közel eső tárgyak, melyekkel gazdagabbá és teljesebbé kívántuk tenni kiállításunkat. Az emberalakú méhkaptárakra gondolunk például, melyek monumentalitásukban megdöbbentő szobroknak hatnak annak szemében, aki nem tudja, hogy ezek a falu gazdálkodásának használati tárgyai. A 18. századi szlovákiai analógiák²³ el is árulják, hogy eredetileg szent-szobrokat használtak e célra. — Mégis ezeknek a tárgyaknak elsődlegesen használati céljuk van, nem mint szobrok épülnek be a paraszti szokásokba. — Használati tárgyak azok a szenteltvíztartók is, melyek a sasvári Pietát formázzák. A habán jellegű fazekasság kivételes darabjai ezek, és kiállítási anyagunknak is csupán érdekes kiegészítői. — Az üvegképekhez viszonyítva meglehetősen polgári, városias ízlést tükröznek a „zárdamunkák”. Zsúfolt díszítésük az ereklénynek szól, amit ezekben a képalakú tartókban helyeztek el. A finom viaszplasztikák, az aprólékos és mesterkélt díszítmények készítőik türelmét, a kolostori élet időtlenségét viselik magukon.

*

Kiállításunk, — mely egy népművészeti sorozatba kíván beilleszkedni — először teszi meg fő témának ezt a sok „átmeneti” vonást mutató anyagot. A századelő nagy gyűjtőinek a lehetőségeket megsejtő ambíciója úgyszólván napjainkig nem lelt nálunk méltó kiteljesedést. Azonban míg az intézményes megbecsülés és kutatás elakadt, a műélvező közön-

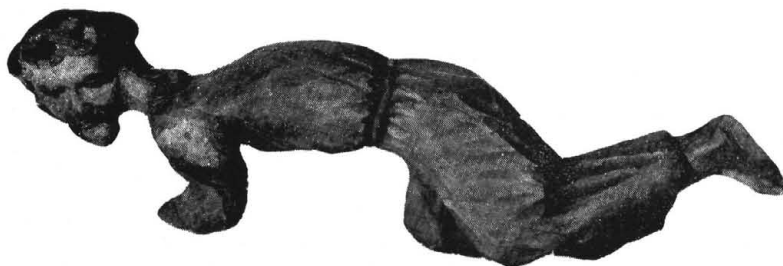
séget, különösen pedig a művészeket, élénken foglalkoztatta e periférikus művészeti jelenségek sajátos karaktere, szépsége. E hivatalosan művészetnek nem nevezett alkotások kultusza szintén a századforduló mozgalmain át kapcsolódik a 19. századhoz, amikor is ezeket a provinciákat (egzotikus-, primitív- és népművészet) felfedezték. A műtermekben ma ugyanúgy a „tisztá forrás” szimbólumaiként találjuk meg a népi barokk faragványait vagy az üvegképeket, mint ahogyan ezt jelentették pl. a néger plasztikák az európai nagy avantgardisták számára. — Ennek a ma reneszánszát élő ízlésáramlatnak a kulcsa valószínűleg az, hogy egyszerűen egyre több dolgot vagyunk képesek az esztétikum forrásának tekinteni. Az értékelés kiállítási anyagunk, de pl. a naív művészek vagy címke- és cégtábla-festők művei esetében is, egyaránt ezek naív bájjára irányul. Kiállításunkon ez utóbbi kategóriától élesen elhatároltuk magunkat, mert pl. a hagyományokhoz való viszony és a népi életbe való beágyazódás szempontjából el is különül egymástól e kétféle művészet. Mint láttuk, kiállításunk emlékei egyaránt kapcsolódnak a magasművészeti tradíciókhoz és a népi kultúra hagyományrendszeréhez; és ez esztétikai sajátosságait is történeti perspektívában szemlélhetővé teszi.

Varga Zsuzsa

JEGYZETEK

1. Kresz Mária: A magyar népművészet felfedezése, Klny: Ethnográfia 1938. 1. sz. 1—2. l.
2. Viski Károly: Díszítőművészet. A magyarság néprajza. II. Bp. 1942. 228. l.
3. Szabadfalvi József: A gazdasági év vége és az őszi pásztor-ünnep, Műveltség és hagyomány. VI. Debrecen 1964. 29. l.
4. Matthias Aarató-Albecker: Hinterglas-Bilder in der Schomodel. Deutsche Forschungen in Ungarn. VI. Jhg. Bp. 1941. 47. l.
Friedrich Knaipp: Hinterglasbilder aus Bauern- und Bergmannstuben des 18. und 19. Jahrh. Linz 1963. 8. l.
5. W. Brückner: Hinterglasmalerei. Kayser's Kunst und Antiquitätenbuch. Bd. III. München 1867. 31. l.
6. W. Brückner: i. m. 73. l.
7. W. Brückner: i. m. 75. l.

8. Fritz Fahringer külön cikkben mutatja be a „Sandbild”-ek keletkezését, miután birtokába jutottak a család rajzmintái — Id.: So entstanden die Sandbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Hinterglasmalerei im oberösterreichischen Mühlviertel. Öst. Zeitschrift f. Volkskunde. Wien 1955, Bd. 58. Hfte. 3—4. 97. kk.
9. Irena Pišútová: Ludové Malby na skle. Martin 1969.
Szintén a szlovákiai képek állnak J. Vydra összefoglaló művének középpontjában: Die Hinterglasmalerei. Prag 1957.
10. Irena Murgašová: Alexander Salzmann — der letzter Glasmaler in der Slowakei, Sbornik Slovenského Národného Múzea 1952—60.
11. C. Heinrich Wendt: Rumänische Ikonenmalerei — Eine kunstgeschichtliche Darstellung. Eisenach 1953.
12. Cornel Irimie — Marcela Focşa: Rumänische Hinterglasikonen. Bukarest 1968.
13. Divald Kornél: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. Második sorozat. Bp. 1907. 52—53. l.
14. Jánosi Gyula: Barokk hitélet Magyarországon a 18. század közepén a jezsuiták működése nyomán. Pannonhalmi füzetek 17. 1935. 25. kk.
15. Divald Kornél: A Besztercebányai Múzeum Kalauza. Bp. 1909. 95. l.
16. Csatkai Endre: A soproni szobrászat. Magyar Művészet 1928. 535. l.
17. Divald Kornél: Felvidéki sáták. Bp. é. n.
18. Slowakische Volkskunst. Szerk.: Rudolf Mrilan. Bratislava 1954. II. LI. kép.
19. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd. III. 644. kk.
Eszerint az első emlék a braunschweigi dómban található; a 14. sz. 2. feléből.
20. Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1960. 21. kép 9. l.
21. N. Mavrodinov: Iszkusztvoto na Bulgarszkoto vüzrazsdane. Szófia. 1957.
22. Divald Kornél: Felvidéki séták. 124—126. l.
23. Rudolf Bednarik: Slovenské Úle, Bratislava 1957. 22—27. kép.



b) Kereszt alatt
összeroskadó Krisztus

A tárgyak gondos restaurálásáért köszönetet mondunk: Banga Ferencnek, Kovács Jüliának, Kozma Jánosnak, Podhola Istvánnak, Szalay Zoltánnak (üvegképek), Baranyai Andrásnak, Botond Károlynak, Hamvas Gábornak, Mindszenti Péternek (táblaképek és ikonok), Bozó Pálnak, Harb Józsefnek, Lente Istvánnak, Németh Gábornak (stációkép-sorozat), Borbás Tibornénak, Bujdosó Annának, Eisenmayer Tibornénak, Hefkó Mihálynak, Hódi Györgynének, Kutas Lászlónénak, Pomogács Józsefnek, Siskov Ludmilnak, Somogyi Ferencnének és Taxner Klárának (szobrok).

KÉPEK JEGYZÉKE

(Az itt közölt tárgyak a Budapesti Néprajzi Múzeum tulajdonát képezik.)

1. **Máriazei Madonna.** Osztrák műhely, 18. sz. vége. Üvegkép, háttére korom-bevonat, fólia-arany díszítés, 33,3 × 24,8 cm. Csátka (Komárom m.). Ltsz.: 69.144.1.
2. **Illés próféta a tüzes szekéren.** Dél-csehországi hutás munka, 19. sz. 2. fele. Tükörkép, 33,2 × 42,2 cm. Szakmár (Pest m.). Ltsz.: 65.91.8.
3. **Krisztus a keresztfán,** a passió eszközeivel. Sandli munka, 19. sz. 2. fele. Üvegkép, sárga háttérrel, 44,5 × 35,5 cm. Zombor (Bács-Bodrog m.) Sombor, Jugoszlávia. Ltsz.: 67.54.3.
4. **Szent Veronika.** Kelet-szlovák centrum, 19. sz. 1. fele. Üvegkép kék háttérrel, 47 × 37,4 cm. Jablonka (Árva m.) Jablonka, Lengyelország. Ltsz.: 108.392.
5. **Alexandriai Szent Katalin.** Közép-szlovák műhely, 19. sz. 1. fele. Üvegkép, fekete háttérrel, 40,8 × 29,2 cm. Jablonka (Árva m.) Jablonka, Lengyelország. Ltsz.: 108.395.
6. **Madonna.** Közép-szlovák műhely, 19. sz. 1. fele. Üvegkép fekete háttérrel, 39,7 × 28,3 cm. Jablonka (Árva m.) Jablonka, Lengyelország. Ltsz.: 108.396.
7. **Szent Flórián.** Közép-szlovák műhely, 19. sz. dereka. Üvegkép fehér háttérrel, 40,3 × 29,3 cm. Jablonka (Árva m.) Jablonka, Lengyelország. Ltsz.: 108.399.
8. **A gyermek Mária.** Kelet-szlovák műhely, 19. sz. Üvegkép fehér háttérrel, 24 × 19 cm. Érsekújvár környéke (Nyitra m.) Nové Zámky, Csehszlovákia. Ltsz.: 80.917.
9. **A Szentlélek eljövetele,** ikon. Erdélyi műhely, 19. sz. 1. fele. Üvegkép, 33,8 × 28 cm. Rahó (Máramaros m.) Szovjetunő. Ltsz.: 88.762.
10. **Mária,** valószínűleg kálvária-csoportból. Máramarosi rutén műhely, 18. sz. Fa, festéknyomokkal, 93 cm. Volt Máramaros m. Ltsz.: 68.120.111.

11. **Evangelista Szent János**, valószínűleg kálvária-csoportból. Máramarosi rutén műhely, 18. sz. Fa, festéknymokkal, 84 cm. Volt Máramaros m. Ltsz.: 78.186.
- 12—13. **Krisztus, feszületről**. Máramarosi rutén munka, 17. sz. vége. Fa, eredetileg festve, 116 × 109 cm. Valószínűleg volt Máramaros m. Ltsz.: nélkül.
14. **Szeplőtelen fogantatás**. Nyugat-Magyarország, 18. sz. Fa, festett, 49,3 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 113.381.
15. **Szent Veronika**, házoromzat fülkéjéből. Felső-Magyarország, 18. sz. Fa, festett, 79 cm. Recsk (Heves m.). Ltsz.: 66.43.10.
16. **Fakereszt korpuossal**. Palóc faragás (Nógrád m.), 1900 körül. Fa, festett, 116 × 74 cm. Nógrád m. Ltsz.: 68.120.151.
17. **Sasvári Pieta**. Sasvár (Nyitra m.) környéki műhely, 19. sz. eleje (Šaštín, Csehszlovákia). Fa, festett, 23 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 67.208.5.
18. **Máriazei Madonna**. Osztrák munka, 18. sz. Fa, festett, 15,5 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 64.65.2.
19. **Svatá Hora-i Madonna**. Csehország, 19. sz. vége. Fa, festett, 35 cm. Agyagosszegény (Sopron m.). Ltsz.: 69.92.19.
20. **Szent Flórián**. Felső-magyarországi bányavidék, 19. sz. 1. fele. Fa, festett 31 × 20 cm. Istvánháza (Bars m.) Csehszlovákia. Ltsz.: 80.934.
21. **Nepomuki Szent János két bányással**. Felső-magyarországi bányavidék, 19. sz. Fa, festett, 37 × 26 cm. Istvánháza (Bars m.) Csehszlovákia. Ltsz.: 80.937 1—3.
22. **Gorál parasztleány**. Szepesség, 19. sz. Fa, festett, 63 cm. Gnězda (Szepes m.) Hniezdne, Csehszlovákia. Ltsz.: 15.331.
23. **Mária**. Felső-magyarországi bányavidék, 18. sz. vége. Fa, festett és aranyozott, vaspánttal, 34 cm. Bélabánya (Hont m.) Banská Belá, Csehszlovákia. Ltsz.: 80.993.
24. **Mária**. Felső-magyarországi bányavidék, 19. sz. eleje. Fa, festett, 40,5 cm. Hegybánya (Hont m.) Piarg, Csehszlovákia. Ltsz.: 81.334.
25. **Assisi Szent Ferenc**. Felső-magyarországi bányavidék, 19. sz. eleje. Fa, festett, 47,5 cm. Selmecbánya (Hont m.) Banská Štiavnica, Csehszlovákia. Ltsz.: 89.195.
26. **Nepomuki Szent János**, dobozon. Felső-Magyarország, 19. sz. eleje. Fa, festett, 33 cm. (talapzat 16 × 17 cm). Récske (Zólyom m.) Riečka, Csehszlovákia. Ltsz.: 83.071.
27. **Férfialak polgári viseletben**. Felső-Magyarország, 18. sz. Fa, festett, 52 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 68.105.
28. **Madonna**. Felső-Magyarország, 19. sz. 1. fele. Fa, festett, 52 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 68.24.1.
29. **Madonna** („Szerecsen Mária”). „Zólyomi mester”, 18. sz. vége. Fa, festett, 23 cm. Mezőkövesd (Borsod m.) Ltsz.: 65.16.2.

30. **Feltámadt Krisztus.** „Zólyomi mester”, 18. sz. vége. Fa, festett, 33 cm. Bírótelep (Zólyom m.) Csehszlovákia. Ltsz.: 83.066.
31. **Szomorkodó Krisztus.** Felső-Magyarország, 19. sz. eleje. Fa, festett, 21,5 cm. Selmechánya (Hont m.) Banská Štiavnica, Csehszlovákia. Ltsz.: 89.215.
32. **Szőlőt préselő Krisztus.** Máramarosi rutén munka, 19. sz. eleje. Faszobor szekrénykében, festett, $32 \times 30 \times 11$ cm. Volt Máramaros m. Ltsz.: 127.927.
33. **Szomorkodó Krisztus.** Máramarosi rutén munka, 19. sz. eleje. Faszobor szekrénykében, festett, $32 \times 30 \times 11$ cm. Volt Máramaros m. Ltsz.: 127.926.
34. **Csókkereszt, templomból.** Máramarosi rutén munka, 19. sz. eleje. Fa, 29 cm. Kőkönyes (Máramaros m.) Szovjetunió. Ltsz.: 85.198.
35. **Szent György.** Hesdái (Szolnok-Doboka m.) műhely, 1800 körül. Színezett fametszet festett deszkán, $32 \times 26,5$ cm. Budfalva (Máramaros m.) Budești, Románia. Ltsz.: 83.671.
36. **Triptichon-ikon** Szent Miklós, Szent Ilona, Szent Demeter, Szent Paraskeva és Szent György ábrázolásával. Trojan monostor környéke (Bulgária), 1800 után. Fa, tempera, $33 \times 20,7$ cm. (becsukva). Ágostonfalva (Nagy-Küküllő m.) Agostin, Románia. Ltsz.: 67.211.1.
37. **Utolsó ítélet, templomi ikon.** Rutén-munka, 17. sz. Fa, tempera, 183×132 cm. Hajasd (Ung m.) Szovjetunió. Ltsz.: 87.194.
38. **Ábrahám kebele és két próféta, A jó és rossz halál, Gyónás-jelenet** (részlet a 37. sz. képből).
39. **A halottak feltámadása** (részlet a 37. sz. képből).
40. **Pantokrátor-ikon.** Rutén munka (?) 18. sz. vége. Fa, tempera, 77×55 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: nélkül.
41. **Kereszt, templomból.** Rutén vagy román munka, 18. sz. vége. Fa, faragott, mindkét oldalán festett, 64×50 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 68.120.128.
42. **Szent Ilona.** Nyugat-magyarországi vagy osztrák munka, 18. sz. Kolostormunka, öltöztetett viasz-figura, viasz-medallionok, fém és selyem applikáció, 40×35 cm. Veszprém (Veszprém m.). Ltsz.: 107.528.

Szövegközi képek jegyzéke:

- a) **Csókkereszt, templomból.** Máramarosi rutén munka. 1887. Fa, 28 cm. Körösmező (Máramaros m.) Szovjetunió. Ltsz.: 78.271.
- b) **Kereszt alatt összeroskadó Krisztus.** Máramarosi rutén munka, 18. sz. Fa, festett, 100 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 68.120.110.
- c) **Evangelista Szent János.** Máramarosi rutén munka, 18. sz. Fa, festett, 110 cm. Ismeretlen helyről. Ltsz.: 68.120.109.



c) *Evangelista Szent János*

In den Ländern Mittel- und Osteuropas trat in den letzten Jahrzehnten von neuem die Erforschung der so verschiedene Funktionen erfüllenden Bildwerke und Hinterglasmalerei der Volkskunst in den Vordergrund. In den tschechischen, slowakischen und polnischen Museen kann man diese Werke bereits systematisch geordnet in Verbindung mit anderen Dokumenten der Volkskultur betrachten. Daneben wird aber mehr und mehr das thematische Ausstellen von Hinterglasmalereien und volkstümliche Bildwerken üblich, von ethnographischen und kunsthistorischen Bearbeitungen gefolgt. Bei unseren östlichen Nachbarn, in der Sowjetunion und in Rumänien, vermischt sich hiermit vor allem die Erforschung der volkstümlichen Ikonenmalerei; darunter konnte man dort die Hinterglasmalerei bereits nach schöpferischen Werkstätten geordnet vorweisen. Das weiterverbreitete Interesse für diese zeigte auch 1968 die Ausstellung im Cantini-Museum in Marseille, die diese Kunstart, weit über die zuvor erwähnten Länder hinaus, in ihren breiteren Traditionen vorführen wollte. Für die Hinterglasmalerei sowie für die Herkunft mancher mit Gnadenorten zusammenhängenden Skulpturentypen sind für uns auch die unter Berücksichtigung kunsthistorischer Methoden zustande gekommenen Sammlungen in Österreich und Deutschland wichtig. Auch ihre Bearbeitung kann auf eine lange Vergangenheit zurückblicken. Wenn wir somit unserer Ausstellung ein Thema von allgemein europäischem Interesse geben, so hoffen wir, dass es dabei auch der heimischen Forschung Anregung geben kann. Das gesammelte Material ist vielleicht imstande, gleichzeitig dem kunstverständigen Publikum wie auch ausländischen Fachinteressenten Neues zu bieten.

Den Hauptteil der Ausstellung bildet die alte Sammlung des Ethnographischen Museums, also die noch vor dem ersten Weltkrieg aus Nordungarn und der Karpathengegend in das

Museum gelangten Objekte. Sie stehen naturgemäss in näherem Zusammenhang mit dem Material der benachbarten Länder, während hingegen das durch systematisches Sammeln in den sechziger Jahren erworbenen Werke zusammen mit den aus Provinzmuseen und von Sammlern leihweise überlassenen Stücken bereits mehr heimischen Charakter besitzen. Neben den auf dem Handelswege erworbenen Hinterglasmalereien können wir auch Werke lokaler Meister vorweisen, wie z. B. die ergreifende Gruppe der sogenannten „Kiskun-Madonnen“ aus dem Gebiet Kiskunság (Kleinkumanien).

In erster Linie löst die Ausstellung bei dem Besucher vermutlich die Fragen aus: Warum und inwiefern ist dies alles „Volkskunst“ zu nennen? Zur Beantwortung dieser Fragen können wir jetzt noch keine edgültige Definition geben, ja, für die heimische Situation fehlt uns auch noch die Bearbeitung. Doch erlaubt der künstlerische Charakter, die ästhetische Seite der Frage eine Untersuchung der Werke unter kunsthistorischen Aspekten. Vom Standpunkt der Qualität und des handwerklichen Könnens aus ist es möglich, verschiedene Typen zu unterscheiden, hinter denen völlig verschieden ausgebildete Meister ungleicher soziologischer Herkunft stehen. Unser Material ist also vielschichtig. Trotzdem wirkt es, eingebettet in das Brauchtum, die Vorstellungswelt des dörflichen Volkes, dennoch als eine geschlossene Einheit.

Die von Handwerkmeistern im Dorfe für die Dorfgemeinschaft geschaffenen Bilder und Bildwerke sind natürlich vielseitigere Dokumente der Volkskultur, als die nur für den Bedarf des Dorfes in städtischen Werkstätten geschaffenen Stücke. K. Viski nennt in seinem Handbuch der Volkskunde die Objekte der Volkskunst „Schmückende Kunst“; ein Hinweis darauf, dass es sich hier um Gebrauchsgegenstände handelt. Wie aus der ganzen Geschichte der ethnographischen Wissenschaft hervorgeht,¹ kann man diese Stücke auch parallel zum Kunsthandwerk behandeln; dies im Gegensatz zu dem hier ausgestellten Material, das in seiner Zweckbestimmung eher der bildenden Kunst parallel läuft. „Wenn man aus den charakteristischsten Stücken das volkstümlich ‚Schöne‘ herauschält, so ergibt sich, dass, der Volksmeinung nach, nur dieses ‚erbaut‘ ist, nur das, was am zweckmässigsten erscheint, aus gutem und schönem Material gearbeitet ist, dazu in seiner Technik vollendet wirkt, zweckentsprechend in

seiner Form und mit einer dazu passenden Zier ausgestattet ist..."² Die zweckgemässe Form ist also hier ein Schönheitskriterium nach der Auffassung des Volkes. Natürlich gibt es auch übermässig verzierte Stücke — besonders unter den sogenannten „Liebesgeschenken“ — die die Gebrauchsgegenstände nur noch nachahmen, tatsächlich aber nur Prunkstücke sind. Unter den Gesamtfaktoren der darstellenden figuralen Kunst hingegen ist auch auf der Stufe der Volkskunst eine solche schöpferische geistige Bewegung spürbar, der bereits die Kunsttheorie der Renaissance innerhalb der „grossen Kunst“ ihren Platz anwies.

Das Kriterium der Zweckmässigkeit kommt aber doch auch im Zusammenhang mit den grossen Kunstarten zur Geltung, und zwar dort, wo es sich um die Funktion der Objekte, um ihre Anwendung zum Gebrauch handelt.

Die „bildende Kunst“ des dörflichen Lebens ist nicht zufällig fast nur auf religiöse Darstellungen beschränkt. Gott — und diese Anrede bezieht sich vielerorts auch auf die Christus-Darstellungen — und die Heiligen (oft unter dem Namen „kleiner Jesus“ erscheinend) — nehmen mit schützender, das Böse fernhaltender Tätigkeit am Leben des Bauern teil. Im Interesse des Hauses oder der neubegründeten Familie bemüht man sich, die wichtigsten Heiligen rasch zu gewinnen. So ist es in Mezökövesd „alter Brauch — bis etwa 1900—1910 war es noch so — dass man, wenn das junge Paar in die erste eigene Wohnung einzieht, bevor die Möbel aufgestellt werden, zuerst das Segenskreuz hineinträgt“. In Boldog im Komitat Heves verkaufte der Besitzer das St. Wendelin darstellende Spiegelbild unter Weitergeben der von seiner Mutter enthaltenen Mahnung: „Mutter sagte: Wendelin ist Patron der Tiere. Flehet ihn an, dann-geben euch die Tiere nicht zugrunde!“ Nach Auffassung des Volkes der Gőcsej kann St. Wendelin auch um Verderbung der Tiere angefleht werden. „Bei Beschwörung flehen sie, nachdem sie einige Stückchen Glut in das Waschwasser geworfen haben, wenn sie Menschen verdorben wollen, zu ihrem Patron, wenn Tiere, so zum heiligen Wendelin.“³ Die St. Florianfiguren stellte man in den Dörfern bei den Häusern direkt an der Brandmauer auf — wie man in Kapuvár (Komitat Sopron) sagt — um das Feuer von dort zu vertreiben, bzw. fernzuhalten. Sinn und Zweck der vom Kirchweihfest heimgebrachten Andachtsgegenstände ist, die Kraft des „wundertätigen“ Gnaden-Bildes oder -Bildwerkes zu vervielfältigen. Die in Massenproduktion

hergestellten Abbilder bemühen sich daher oft, ihren Zusammenhang mit dem Original zu erweisen: sie erhalten deshalb den Aufdruck: „Mit dem Original in Berührung gebracht.“ Eben solche mystische Kraft wird den aus Kirchen stammenden Stücken zugesprochen. Von der hier ausgestellten Figur der hl. Anna aus Mezökövesd (Komitat Borsod) sagte uns unsere Berichterstatterin Margit Gari Takács aus, dass deshalb viele Leute in das Haus beten gingen, weil „auf ihm der Segen ruht“. — Schon unter den Themen auf mittelalterlichen Flügelaltären ist die Gruppen-Darstellung der „Vierzehn Nothelfer“ häufig. Wir begegnen ihnen in einem Ort des Komitates Baranya auf einem kolorierten Stich mit deutscher Aufschrift. Für Versicherung des Schutzes und Beistandes der Heiligen gibt die kleine Pietagruppe aus Ráckeve interessante Angaben. Ehemaliger Besitzer des Bildwerkes ist der dortige Zunftmeister der Wassermüller. Er hielt aber, so scheint es, die Gegenwart der als allgemeine Schutzpatronin und Mittlerin angesehenen Muttergottes nicht für ausreichend, deshalb schnitzte er auf das eine Medaillon ihres Gewandes noch das Brustbild des besonderen Schutzpatrones der Wassermüller, des hl. Johannes von Nepomuk.

Ungeschriebene Vorschriften regeln auch die Art der Aufstellen und Anordnung der Bildwerke und Bilder. Die Johannes von Nepomuk-Statuen findet man immer nahe zu einem Wasser, die des heiligen Wendelin auf der grünen Flur, auf der man die Lämmer weidet. Im Innern des Hauses sind die Heiligen- und Gnadenbilder in wahrhaft hieratischer Ordnung aufgereiht. Hauptplatz ist die „Tischecke“ — eben deshalb gehört auch diese Stelle dem Kruzifix oder dem Marienbild (der Platz heisst auch mit anderem Namen: „die heilige Hinterecke“). In manchen Gegenden haben die Hausfrauen für die paarweise Anordnung der Heiligenfiguren links und rechts von der Ecke ganze Theorien ausgearbeitet. An diesen Regeln zeichnet sich der Grad der Bedeutung der einzelnen Heiligen genau ab. Von unserer Berichterstatterin in Mezökövesd erfuhren wir, dass man hier auch beim Reinmachen genau zu beachten hat, dass sich der „Segen“ von der „Heiligen Ecke“ aus verbreitet; ebenso war nicht erlaubt, von Tisch aus nach auswärts zu fegen „damit nicht der Segen mit hinausgefegt wird“. Ebenfalls gehörte es sich nicht, den Heiligen, wenn er im Fenster aufgestellt war, nach aussen zu wenden — denn man sagte: „er wird doch nicht zum Tanz gerufen“.



Einerseits so tief mit dem bauerlichen Brauchtum verbunden, sind unsere Stücke doch andererseits durch starke Fäden mit der „hohen Kunst“ verknüpft. Die Werke der Volkskunst suchen ihre Ausdrucksmöglichkeit nicht nur innerhalb der grossen traditionellen Stilelemente, sondern wenden sich bei Gestaltung der einzelnen Themen auch direkt an ihre speziellen Vorbilder. Dabei dürften selten wirklich bedeutende Kunstwerke die hier inspirierenden „Muster“ gewesen sein. Auch mit den blässeren Nachahmungen komplizierter Kompositionen in Kirchen konnten die nur schwach begabten kleineren Meister etwas anfangen. Demgegenüber machte die Vervielfältigungstechnik in Holzschnitten und Stichen bereits im Spätmittelalter eine grosse Verbreitung und damit ein Volkstümlichwerden der Kunst möglich. Holzschnitte und Stiche bewirkten eine Verbindung der bis dahin voneinander reichlich isolierten beiden grossen Kunstlandschaften: Italiens und des deutschen Sprachgebietes. Auch auf unsere Flügelaltäre gelangten durch Vermittlung der Stichfolgen Motive der Meister des Nordens. Die Kunst der Zeit des Feudalismus fand ganz begreiflicherweise ihre Hauptumsatz an den Wallfahrtsorten. Einmal bedeutete der Weg dorthin die einzige Reisemöglichkeit des Dorfbewohners; vor allem wünschte er aber von dort, wie bereits erwähnt, etwas von der Wunderwirkung des Gnadenbildes in sein Heim für immer mitzunehmen. Diese bescheidenen, den Massenanspruch befriedigenden Gnadenbildstiche verbanden die Werke der „hohen Kunst“ mit den Meistern des Dorfes. Mit der reichen Ausarbeitung der Stiche hängt, auf ihren Ursprung hin betrachtet, auch unsere erste Gruppe von Kunstgattungen zusammen, die Denkmäler der Hinterglasmalerei.

HINTERGLASBILDER

Die ersten Spuren der Glasgraphik konnte die Fachliteratur schon für das 14. Jahrhundert in Oberitalien nachweisen. Die Glasplatten wurden mit Gold überzogen; in diese Schicht ritzte man die Zeichnung ein, die sich wirkungsvoll vom dunklen Hintergrunde abhob. Es entstanden später auch einfachere Varianten dieses Verfahrens; der Hintergrund wurde farbig grundiert und nur die eingeritzten Stellen erhielten Vergoldung.⁴ Das früheste Beispiel von dieser Technik ist in Köln erhalten geblieben (um 1500). Natürlich

sind diese frühen Stücke nicht als Volkskunst zu bezeichnen; doch zeigt eines unserer aus Schlesien stammenden Bilder auffallende Verwandtschaft mit ihnen. Die Ranken des die Gestalt des hl. Florian rahmenden Ornamentes wurden zuerst in das Glas eingeschnitten, dann vergoldet; zuletzt überzog man die ganze Oberfläche mit Russ; dies diente zugleich als Schutzschicht. Das Bild stellt auch, das Verhältnis von Darstellung und Ornament betreffend, einen besonderen Typus dar; ein sogenanntes „Kartuschenbild“, für das wir auch unter unsere Bildern österreichischer Herkunft Beispiele finden. Diese Kartuschenbilder gehören bereits dem Barock an. Die in das Glas eingeschnittene Ornamentik ist eine Eigenart der venetianischen Spiegel und ihrer in Böhmen entstandenen Nachbildungen. Die südböhmischen Spiegelbilder unserer Sammlung erinnern noch prägnanter an das früher noch der Alchimie verwandte mystische Handwerk der Glas- und Spiegelherstellung. Der Brauch, Heilige auf Spiegel zu malen, wurde auch durch abergläubische Anschauungen beeinflusst,⁵ auf deren letzte Spuren volkstümliche Benennungen wie Pfaffenspiegel, Nonnenspiegel u. a. hinweisen. Nach Angaben unserer Berichterstatte(r)innen sind darum auf den Spiegelbildern Heilige dargestellt, damit sie uns an unsere Eitelkeit mahnen; denn sie „blicken nämlich auf uns zurück“.

Die in das Glas selbst gearbeiteten Bilder können nicht primär als Hausindustrie entstanden sein; diese ganze Kunst steht ihrem Wesen nach mit den Glashütten in enger Verbindung. Ihrer Einsamkeit entflohen solche Meister, die die Abgeschlossenheit des Glashüttenlebens, fern von der Welt im Wald zu schaffen, nicht ertrugen; sie wurden die Spezialisten der Glasmalerei. Diese solcherart sekundär zur Heimkunst gewordene Kunstgattung verlor denn auch weiterhin keineswegs den Zusammenhang mit der Glashütte: wurde doch von hier das geblassene Glasmaterial direkt bezogen. Einige Forscher meinen, dass auch speziellere Arbeitsvorgänge, wie das Einschneiden, Ätzen, Schleifen, Vergolden durch die Hütten geschah.⁶ Späte Werke des 19. Jahrhunderts, die sich an die Glashüttenarbeit anschliessen, sind innerhalb unserer Sammlung die Spiegelbilder aus Südböhmen. Wie die Forschung ermittelt hat, entstand durch Wirkung der Glashüttenzentren im 18. Jahrhundert im Dorf Buchers (heute Pohorčí, Tschechoslowakei) ein besonders produktiver Mittelpunkt und dann später, als Ausstrahlung von dort, die Glasmalereikunst

im nahe gelegenen Sandl in Österreich.⁷ Die hier schaffenden Spezialisten verwendeten das Glas nunmehr als Bildgrund unter völliger Ausschaltung von glastechnischen Verfahren. In ihren Arbeiten sind vor lebhaft gelb- oder weissfarbigem Hintergrund, Blau, Rot und Schwarz die vorherrschenden Farben. Über Sandl besitzen wir verhältnismässig viel Angaben. Mit Namen ist die Familie Thumayer bekannt, die sich Generationen hindurch mit Glasmalerei beschäftigte. Nach 1847 begann Franz Thumayer damit, und Johann Thumayer entfaltete noch 1930 eine bedeutende Tätigkeit. Aus dem Besitz dieser Familie kamen höchst wertvolle Dokumente ans Licht: eine aus 600 Stück bestehende Reihe von Mustern und Konturzeichnungen.⁸ Nach der Themenliste zu urteilen, waren wohl die Marienbilder am beliebtesten, unter ihnen das Gnadenbildwerk von Mariazell. Häufig sind ferner: Christi Geburt, Christus am Kreuz mit den Leidenswerkzeugen, auch St. Leonhard; von all diesen besitzt die Sammlung des Ethnographischen Museums auch je ein Exemplar.

Die Glasbilder von Sandl und Buchers unterscheiden sich in der Technik nicht von der im Bereich des Handwerks hergestellten Waren, deren Ausgangspunkt Augsburg ist: charakteristisch ist dabei, dass auch sie die raffinierten Lösungen der zeitgenössischen Malerei verwenden (eine starke Plastizität, Farbübergänge, gebrochene Farben, Abtönungen). Die Bilder sind auch nicht als Serienstücke, sondern als Einzelwerke entstanden, fern vor jeglichem Prozess einer Mechanisierung. Als interessantes Beispiel zeigen wir hier ein Stück aus dieser Gruppe mit der Darstellung des heiligen Antonius von Padua.

Die der Volkskunst nahestehenden Stücke sind zu einem grossen Teil aus der Umgebung böhmischer Glashütten in unsere Sammlung gelangt. Sie wurden von der neuern Forschung für Glashüttenarbeiten gehalten, wenn auch bei ihrer Entstehung kein besonderes glastechnisches Verfahren angewandt wurde.⁹ Es sind charakteristische Serienarbeiten, die ohne Farbübergänge, mit rein dekorativer Konturzeichnung entstanden. Die vom Figürlichen freigebliebenen Stellen sind mit rein dekorativem Blumenschmuck ausgefüllt (horror vacui). Nach Herkunft und Stil grenzt der Bearbeiter dieses Themas drei grosse Gruppen gegeneinander ab; unter ihnen zeigt das Ethnographische Museum das neueste Material aus der zweiten, der tschechoslowakischen Gruppe. Entstehungsgegend des gesammelten Materials ist das ehemalige Komitat

Árva. Auf dem Handelswege gelangte davon offenbar der grössere Teil auf polnisches Gebiet; dies erschwerte auch die genaue Bestimmung der Ortsherkunft. Die höchst qualitätvolle, in ausserordentlich schwungvollen graphischen Lösungen und mit grosser malerischer Begabung schaffende „Werkstatt“ verwendet als charakteristische Farben ein tiefes Blau gegen Zinnoberrot. Der Hintergrund ist meist blau, selten dunkelgrün oder zinnoberrot, Draperie und Blumenschmuck sind meist in Rot, die Konturen in Schwarz oder Braun gehalten. Schon rein vom Blumendekor aus lässt sich entscheiden, ob ein Stück dieser Gruppe angehört oder nicht — so charakteristisch und folgerichtig kehren auf jedem Bild die Tulpen mit fünf Blütenblättern wieder. Am häufigsten kommen folgende Heilige vor: Johannes von Nepomuk, Florian — dieser manchmal mit irgendeinem uns unbekannten Legionsmartyrer vertauscht —, ferner: Veronika, deren Darstellung so lebendig erscheint, dass man sie für ein ausgezeichnet gelungenes Porträt halten könnte. Häufig lässt sich noch die „Sieben Schmerzen-Maria“ mit der Pieta von Sasvár (Saštin, Schossberg) oder Holics (Holič) identifizieren; oft erscheint das Letzte Abendmahl in theatralischer Darstellung.

Auch innerhalb der mittelslowakischen Gruppe zu unterscheidenden beiden Stilarten lassen sich auf unserer Ausstellung nachweisen. Die eine von ihnen zeichnet ihre Gestalten vor weissem Hintergrund mit schwarzen Konturen; ihre weiteren Farben: Gelb, Blau, Blassrot. Auch der Blumen-dekor ist sehr eigenartig: Mit kleinen, gleichgerichteten Pinselstrichen gezeichnete dicke Blattbüschel binden die roten Rosen rankenartig zusammen. Wir besitzen auch ein Unikum dieser Gruppe: in seiner ungewöhnlich grossformatigen Komposition wird die Muttergottes von Husaren verehrt. Diese Arbeit kann ein vielleicht auf besondere Bestellung entstandenes Einzelstück sein; denn in der Fachliteratur haben wir keine Analogie dafür gefunden. — Von ikonographischem Standpunkt aus ist eine Darstellung des heiligen Wendelin interessant; der Heilige trägt hier ein Lamm in derselben Art auf den Schultern wie Christus als Guter Hirt. — Der andere mittelslowakische Stil ragt mit seinem schwarzen Hintergrund und den reichen Variationen seiner mit Weiss gemischten, feinen roten Töne aus den Erzeugnissen der Hüttengegenden heraus. Auch diesen mit sehr malerischer weisser Ornamentik gezierten Typus veranschaulicht unsere Ausstellung in einigen schönen Stücken, den Bildern der Heiligen Katharina von



Alexandrien und Barbara, Johannes von Nepomuk und Antonius von Padua.

Während gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Glasmalerei im allgemeinen einem Niedergang erlebte, gelangte sie in einem engeren Gebiet der südlichen Slowakei durch die aus Bayern stammende Familie Salzmann zu neuer Blüte. Aber ist das Wirken Alexander Salzmanns eher als Liebhabertätigkeit zu bezeichnen: seine Arbeiten sind durch ihre Individualität frei von den traditionellen Eigenschaften der serienweise hergestellten Glasbilder; dies verleiht ihnen einen besonderen Reiz.

Von den Heiligenbildern der österreichischen und slowakischen Zentren unterscheiden sich der rumänischen, beziehungsweise die transylvanischen Glasbilder. Die Bewohner dieser Gebiete gehören teilweise zur griechisch-orthodoxen Konfession; ihre bildende Kunst ruht somit auf anderen Grundlagen als die des Westens. Wenn auch die Volkskunst der Ikonenmalerei dieser Landschaften gelegentlich von einem gewissen westlichen Einschlag nicht ganz frei bleibt, so zeichnet sich doch an den häufigsten Typen ganz auffallend die byzantinische Überlieferung ab.¹¹ Die Themen der Hausikonen beziehen sich entweder auf den Schutzpatron der Familie — Nikolaus, Georg oder den Propheten Elias — oder sie stehen mit den liturgischen Ereignissen des Kirchenjahres in Zusammenhang. Auf den Ikonostaswänden der Kirchen kommen die gleichen Ideen zum Ausdruck. Solche „Festbilder“ sind in unserer Sammlung z. B. die Ikonen mit der Darstellung von Konstantin und Helena, die die Gläubigen an die Auffindung des Kreuzes Christi erinnern, oder die sich auf Pfingsten beziehenden Bilder der „Ausgiessung des Heiligen Geistes“.

Die Fachliteratur kennt unter den transylvanischen Werkstätten auch zahlreiche Zentren; die charakteristischsten Stücke der Sammlung des Etnographischen Museums entstanden in Füzesmikola im ehemaligen Komitat Szolnok-Doboka.¹² Wenn auch diese Werkstatt zu den jüngsten gehört — hier begann die Glasmalerei als Heimarbeit erst im vorigen Jahrhundert — so lässt sich die Wirkung der guten lokalen Traditionen sogar noch auf Bildern aus der Zeit um die Jahrhundertwende verspüren. Glasmalerei — wenn auch nicht als Volkskunst — gab es in dieser Gegend bereits im 17. Jahrhundert. Die rumänischen Sammlungen hingegen sind besonders reich an Stücken aus dem 18. Jahrhundert.

BILDWERKE, SCHNITZWERKE

Die Skulpturen sind viel abwechslungsreicher — übrigens haben sie auch nach wenig Bearbeitung erfahren —, als die auch in den Massen sehr ähnlichen und gleichfalls Bauernstuben schmückenden Hinterglasbilder. Ihre Dimensionen und Charakteristika, sowie ihr Material und die Technik betreffend, lassen sich hier viele gesonderte Typen aufzeigen, die mit verschiedenen Leben-Schauplätzen des menschlichen Lebens in Beziehung stehen. Ausser den freistehenden Figuren dienten auch die vermutlich aus Kirchen oder Kalvariengruppen stammenden ruthenischen Schnitzarbeiten der öffentlichen Gemeindeandacht. Unter den Kopien von Gnadenbildern und -bildwerken wurden die kleinsten Stücke als Amulette am Hals oder in der Rocktasche getragen.¹³ Überigens die solche Stücke kamen in die „Herrgottswinkel“, „die Marien-Haus“. Eine besonders Funktion hatten wohl die grossen Christusfiguren unbekannter Provenienz mit beweglichen Armen. Ihre Meister strebten illusionistische Wirkung an; sie imitierten das Haar durch Tierfell, flochten die Dornenkrone aus Reisig und bekleideten auch vermutlich die Figur mit Textilien. Dieses Abzielen auf Gemütsregung beim gläubigen Betrachter gehört seinem Wesen nach in das barocke Programm der Gegenreformation. Die katholische Kirche war bewusst bestrebt, den alten Volksglauben in christliche Bahnen zu lenken. Hierzu gehörte vor allem die Verbreitung und Vertiefung der Andacht zum Leiden Christi, die auch durch sogenannte „Buss-Missionen“ geschah. Aus den Beschreibungen erfahren wir, dass bei Prozessionen dieser Missionen sehr ergreifende Darstellungen und Symbole des leidenden Heilandes mitgeführt wurden.¹⁴ Einer ähnlichen Gelegenheit, wie ein lebendes Bild, mag auch unser Bildwerk seine Entstehung verdanken. Dokumente der gleichen Geisteswelt sind die bekleideten Marienfiguren. — Um die vielartigen Funktionen unserer Skulpturen fühlbar zu machen, möchten wir auf eine kleine Figur aus dem früheren Nordungarn hinweisen. Durch den Sockel der aus Bélabánya (Banská Belá) stammenden, vergoldeten kleinen Marienfigur läuft ein Eisenband, das für die Anbringung von Schrauben durchlöchert ist. Die Figur hatte sich also auf einem Gegenstand befestigen lassen. Das Stück gelangte als Geschenk des Ortspfarrers in unsern Besitz. K. Divald hat noch ähnliche Werke in kirchlichem Gebrauch gesehen: sie wurden bei

Bestattungsfeiern auf dem Sarg befestigt. Auch im Museum von Besztercebánya (Banská Bystrica) hat Divald eine solche Holzschnitzerei ausgestellt.¹⁵ Bei Betrachtung zu so verschiedenen Zwecken hergestellter, auch qualitativ verschiedenartiger Skulpturen wird klar, dass diese nicht von Künstlern geschaffen wurden, wenn man ihnen — selbst den primitivsten — ein gewisses künstlerisches Empfinden auch nicht absprechen kann.

Hinter der Verschiedenheit der einzelnen Stücke verbirgt sich auch die weite Skala verschiedener soziologischer Zugehörigkeit ihrer Hersteller. Die beiden entferntesten Pole bilden die mit innerer Spannung eines grossen Stils erfüllten Schöpfungen und die Gelegeheitswerke der Volkskunst. Ohne auf eine Analysierung des Stils, der Qualität und das soziologischen Charakters näher einzugehen, muss man feststellen, dass sich die oben erwähnten Schichten der Stücke nicht mit Hilfe der üblichen Stil Kategorien, auch nicht nur durch Bestimmung der Qualität beschreiben lassen. Bei je weiterer Entfernung von den Werken der „hohen Kunst“ kommt man immer mehr einer originalen, inneren Struktur nahe, die sich auch dann nicht aus dem Vorbild ableiten lässt, wenn dieses nachweisbar ist. Dabei wird die Feststellung des Vorbildes und ein Vergleich mit ihm durch zahllose Faktoren begründet. Unter anderen kann man die einzelnen schöpferischen Momente der Übernahme nur so erfassen.

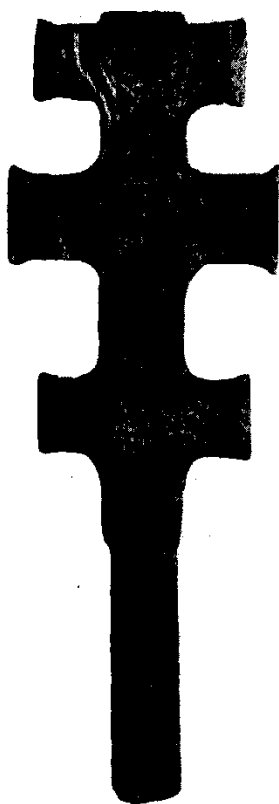
Die den historischen Stilen am nächsten stehende Gruppe pflegt man — eigentlich nur des Qualitätsunterschiedes wegen — „provinziell“ zu nennen. Sie wurde zu einem grossen Teil von Meistern in kleinen Provinzstädten hergestellt, die in ihren Arbeiten im 18. Jahrhundert den Stil ihrer Zeit, des Barocks, noch völlig eindeutig wiederzugeben vermochten. Die charakteristischsten Beispiele hierfür finden sich in Westungarn, vor allem in Sopron und seiner Umgebung. Derartige sind z. B.: die kleinen Johannes von Nepomuk-Bildwerke, die nach Vorbildern von dortigen Meistern gefertigt wurden,¹⁶ oder die kleine, mit einem Baldachin zusammengeschnittene Immaculata-Figur, die heilige Veronika aus Recsk oder die beiden Corpus-Skulpturen von Kruzifixen aus dem Komitat Zala.

Die dieser von Handwerksmeistern geschaffenen Gruppe folgende Einheit zeigt Stücke, die in Heimarbeit für Dörfer entstanden sind. Ihre Zentren lagen um die Wallfahrtsorte herum: war doch der Massenbedarf gerade auch auf Kopien

der Andachtsbilder gerichtet. Der Verkauf dieser Stücke wickelte sich naturgemäss während der Kirchweihstage ab. An den beiden berühmtesten Gnadenstätten: Sasvár im ehemaligen Komitat Nyitra und Mariazell in Österreich wurden die Gläubigen mit einer Flut von Kopien überhäuft, die dann später aus oft erstaunlich entfernt gelegenen Ortschaften in unsere Sammlung gelangten. Durch Vermittlung von Mariazell kamen auch Kopien der Madonna in Svata-Horá, einem tschechischen Wallfahrtsort, zu uns.

Nicht ausgesprochen als Heimindustrie, aber sicher von Spezialisten wurde die Gruppe kleiner charakteristischer Holzfiguren aus Nordungarn geschaffen. Diese Stücke hat fest sämtlich Kornél Divald gesammelt, der unermüdliche und scharfblickende Inventator dieser Landschaft.¹⁷ In dieser Gruppe kommen die Eigenschaften der Volkskunst am stärksten zum Ausdruck. Auch für die sonst seltenen weltlichen Themen gibt es hier einige interessante Beispiele. Vor allem die Bewohner der Bergwerksgegend und der Bergstädte stellten mit Vorliebe den Schauplatz ihres Arbeitslebens, das Bergwerk, und sich selbst darin dar. Daneben bestand auch der Brauch, aufgelassene Schächte in Kapellen umzuwandeln. Durch Wechselwirkung dieser beiden Faktoren kamen derartige kleine Einheiten zustande, wie der von zwei Bergleuten in Feststracht begleitete heilige Johannes von Nepomuk oder die Weihnachtsskrippen, wo auch Bergleute auftraten, die Kerzen tragen. Das in Volkstracht geschnitzte slowakische Bauernpaar mag auch eine ähnliche Rolle gespielt haben, ähnlich auch die Figur des Goralen Bauernburschen.

Aus den Arbeiten dörflicher Schnitzer können wir von einem einzigen Meister ein ganzes kleines Oeuvre vorzeigen. Die Bildwerke stammen zum grössten Teil aus dem ehemaligen Komitat Zólyom: die ohne Kreidegrund bemalte, hochschlanke kleine Madonnengestalt aus Kánalja, der Auferstandene und die eine Johannes von Nepomuk-Figur von Bírótelep. Eine Analogie der Kalvariengruppe findet sich im Museum in Besztercebánya.¹⁸ Auffallend ist bei den Stücken dieser Gruppe, welch sicheres, individuelles Stilgefühl dieser im übrigen bescheiden begabte Meister besitzt. Seine Arbeiten fanden in denkbar weiten Kreisen Verbreitung; so konnten wir in den letzten Jahren in Mezökövesd weitere Werke dieses „Meisters vom Komitat Zólyom“ auffinden: eine kleine St. Emmerich-Figur und eine „Schwarze Madonna“.



a) Csókkereszt

Unser ausgestelltes Material betreffend, versuchen wir nur noch eine Frage zu beantworten: Bewahrten wohl diese zum grössten Teil erst aus dem 18—19. Jahrhundert stammenden Bildwerke noch etwas aus zurückliegenden älteren Perioden? — Diese Frage wurde z. T. bereits bei der stilistischen Betrachtung der Denkmäler beantwortet. So behielten z. B. die ruthenischen Stücke manches mittelalterliche, gotische Stilmerkmal. Irgend ein Grad der Retardation — wie auch auf andern Gebieten der Volkskultur — kommt auf allen hier vorgeführten Stücken zum Ausdruck. Noch stärker wird dies bei einigen ikonographischen Typen klar. Die Gestalt des „Schmerzensmannes“, von der unser eines Beispiel aus Békásmegyer im Komitat Pest, das andere aus Istvánháza im ehemaligen Komitat Bars stammt, wurde schon im 14—15. Jahrhundert in ähnlicher Form geschaffen.¹⁹ Mittelalterliche ungarländische Beispiele sind auch aus Nordungarn bekannt, unter ihnen das früheste Stück stammt aus Eperjes (Prešov), um 1500—1510.²⁰ Interessant ist, dass der Typus aus der „hohen Kunst“ rasch verschwand und in der provinziellen sowie in der Volkskunst im Laufe des 17. und 18. Jahrhundert mehr und mehr beliebt wurde. In Volkskunstform ist der Typus auch in Folen äusserst häufig, aber auch im Gebiet der transylvanischen Ruthenen ist er bekannt. Hierher gehören die beiden in kleinen bemalten Schreinen aufgestellten Stöcke, deren eines einen Schmerzensmann darstellt. Sein Gegenstück zeigt auch eine mystische Darstellung mittelalterlicher Herkunft: „Christus in der Kelter“.

ORTHODOXE KUNSTWERKE

Die religiöse Kultur, die die alten byzantinischen Traditionen auf theologischer Grundlage hütet, vertritt eine ganz besondere Einheit; sie bewahrte auch dort die lokale Volkskunst noch im 18. und 19. Jahrhundert die alten Vorschriften der Ostkirche, die nach Beendigung des Bilderstreites im Jahre 842 festgelegt worden sind. Nach diesen Regeln entstand eine viel mystischere, gebundnere Kunst als im Westen.

Ein grosser Kunstsammler innerhalb der ruthenischen Bevölkerung der Ostkarpathengegend wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts Hiador Sztripszky. Selbst orthodoxer Priester, war er ein ausgezeichneter Kenner der Volkstradition. Durch ihn kamen die schönsten Stücke in unser Museum. Die grossen Ikonen aus Máramaros, das Jüngste Gericht sowie die

Holzfiguren, aber auch die auf Holztafeln aufgeklebten, als armselig geltenden kolorierten Holzschnitte, die in kleinen Schrotholzkirchen die teuren, gemalten Ikonen zu ersetzen hatten.

Zur Ikonostas einer Kirche im Komitat Bereg hatten als obere Abschlussornamente die in geschnitztem durchbrochenem Rahmen befindlichen Medaillons gehört: zwei kleinere, gleichfalls reich mit ornamentaler Schnitzerei gezielte „Köngstore“ — die auch Teile von Ikonostaswänden waren — gelangten aus der Sammlung Sztripszky ins Ethnographische Museum; das „Königstor“ aus Nagyszeben (Sibiu, Hermannstadt) konnten wir in den letzten Jahren aus dem Kunsthandel erwerben. In der Kirche von Agostonfalva in Transsylvanien befand sich ursprünglich die kleine, tragbare Triptichon-Ikone, die wir schon von sekundärer Stelle, aus einem Bauernhaus, erwarben. Die Werkstatt, der sie entstammt, konnten wir in Nordbulgarien feststellen, in der Nähe des Klosters Trojan. Diese Werkstätten nennt die bulgarische Fachliteratur „Triptychon-Schule“.²¹ Ihre Stücke werden ebenso als Massenware hergestellt wie die Kopien westlicher Gnadenbilder.

In den „Felvidéki séták“ spricht K. Divald auch von den in der ungarischen Literatur sozusagen unbekannten ruthenischen Stücken — deren Analogien in den Sammlungen der heutigen Slowakei, in Rumänien, Polen und der Sowjetunion zu finden sind. Aus Divalds Text lernen wir die Stücke noch in ihrer ursprünglichen Umgebung kennen: „...die hölzernen Kirchen unserer Ruthenen waren wahrhafte Speicher für das, was man im allgemeinen Sprachgebrauch „Volkskunst“ zu nennen pflegt. Die aus Balken gezimmerten, mit Schindeln gedeckten Kirchen bestehen aus drei Hauptteilen: aus dem sich stufenweise nach oben verjüngenden Turm, dem Kirchenschiff und dem Sanktuarium, die beiden letztgenannten zusammengefasst von einem Haubendach mit quadratischem Grundriss — überall haben sie gleiches Aussehen. Umsomehr schwindelerregend war die Vielfältigkeit ihrer Ausschmückung, deren Meister gleichfalls aus dem Volke stammen... Die Holzkirche von Huttka besass, ähnlich wie die von Trocsány, eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, dessen Höllenrachen man ungarische Herren in Gala zähneknirschend erblickte, wie sie säten und ernteten; im Himmelreich aber sassen um Rokokotische herum fromme Ruthenen beim Wein...“²²

Die Beschreibung bezieht sich auf den gleichen Bildtypus, dem unsere schönste grosse Ikone, das einzige vollständige Weltgericht unserer Sammlung des Ethnographischen Museums, angehört. Die Höllenszene, die auch das Titelbild unserer Katalogs zeigt, gibt zwar die Büssenden gar nicht in Zeittarcht wieder, vermeidet aber nicht, aus der Vision der Apokalypse die auf die lokalen Verhältnisse bezüglichen Hinweise zu geben. Im rechten mittleren Feld des Bildes sind hinter Moses in grosser Zahl die Vertreter der Nachbarvölker versammelt; Bulgaren, Lemk, Ungarn u. s. w. In einem Winkel der Hölle hingegen begegnen wir Zechern in Tracht dargestellt. Die didaktisch gemeinten Einfügungen des guten und schlechten Sterbens, sowie der Sündenvergebung in diese transzendente Vision sind auch ein lokaler ikonographischer Einfall. Die Tatsache, dass ein erst aus dem 17. Jahrhundert stammendes, nicht älteres Gemälde die mittelalterliche Auffassung bewahrt hat, zeigt die „Auferweckung der Toten“. In der Mitte die Kirche des himmlischen Jerusalem, darum, sie als Sechspass umgebend, die Erde, die wie auf den „Weltkarten“ ringsum von Meeren mit sorgfältig darin gezeichneten Fischen begrenzt wird.

Unter den grösseren Ikonen weisen wir auf die ausserordentlich stilisierte, dekorative Deesisgruppe als ein besonders charakteristisches lokales Werk hin. Die in Blau und Rot als Grundfarben gehaltene Komposition zeigt eines der charakteristischsten Themen der Ostkirche: Christus in hieratischer Haltung zwischen Maria und Johannes dem Täufer.

EINIGE ERGÄNZENDE GRUPPEN

Nicht weniger interessante Dokumente der Volkskultur des Dorfes sind diejenigen der bildenden Kunst nahestehenden Objekte, mit denen wir unsere Ausstellung noch zu bereichern und ergänzen versuchten. Hierzu gehören z. B. die Bienenkörbe in Menschengestalt, die in ihrer Monumentalität für den, der sie nicht als Gebrauchsgegenstände kennt, verblüffend, wie Bildwerke, wirken. Die slowakischen Analogien des 18. Jahrhunderts²³ verraten denn auch, dass man ursprünglich für diesen Zweck Heiligenfiguren verwendete. Doch besitzen diese Objekte in erster Linie Gebrauchswert und sind nicht, wie die Bildwerke, in das Brauchtum des Volkes eingebettet; doch sind sie zweifellos mit bildbaueri-

scher Begabung gefertigt worden. Gebrauchsgegenstände sind auch die kleinen Weihwasserbecken, oft in der Form der Pieta von Sasvár, es sind Ausnahmenformungen der Habaner Töpfer, hier von uns nur als interessante Ergänzungen, gewissermassen an der Peripherie, ausgestellt. — Mit den Glasbildern vergleichen zeigen die sogenannten „Klosterarbeiten“ reichlich bürgerlich-städtischen Geschmack. Ihr übermässiger Schmuck bezieht sich auf die Reliquie, die in diesen kleinen Behälter eingeschlossen ist. Die Verfertigerinnen dieser Wachsplastiken und kleinlich und gekünstelt wirkenden Verzierungen verraten darin die grosse Geduld und liebevoll-hingebende Arbeitsweise des Klosterlebens.

*

Unsere Ausstellung, die Teil einer Volkskunstserie ist, stellt zum ersten Mal dieses so viel „Übergänge“ und Grenzgebiete behandelnde Material aus. Bis auf den heutigen Tag wurde die viele Möglichkeiten erahnende Ambition der grossen Sammler vom Beginn des Jahrhunderts nicht würdig ausgewertet. Sogar die fachliche Wertung und Erforschung blieb aus; doch das interessierte Publikum, in erster Linie die Künstlerschaft, beschäftigte in hohem Masse der besondere Charakter und die Schönheit dieser peripheren künstlerischen Erscheinungen. Der Kultus dieser nicht *Kunst* genannten Stücke hing, vermittelt durch die Bewegung um die Jahrhundertwende, auch noch mit dem 19. Jahrhundert zusammen, als man entsprechende Gebiete (exotische, primitive und Volkskunst) entdeckte. In den Künstlerateliers finden wir heute als Symbole einer „reinen Form“ die Schnitzwerke des volkstümlichen Barock oder die Glasbilder, wie seinerseits ganz Ähnliches für die Avantgardisten in Europa die Negerplastik bedeutet hatte. — Grund für diese wiederauflebende Geschmacksrichtung ist vermutlich die Tatsache, dass wir heute eben imstande sind, mehr und auch andere als ästhetische Quellen und Komponenten zu berücksichtigen. Die Bewertung wird im Falle unserer Ausstellung — aber zum Teil auch die naiven Künste oder Werke der Schliescheiben- und Firmenschilder-Maler betreffend — in Richtung des besonderen Reizes des Naiven gehen. Von dieser letzten Kategorie aber trennen wir das Thema unserer Ausstellung scharf ab, denn z. B. das Verhältnis unserer Stücke zum Brauchtum, ihre Einbettung in das Volksleben trennt

sie von dieser anderen Art von Kunstwerken. Wie gesehen, sind unsere Objekte ebenso den Traditionen der „hohen Kunst“ wie dem Volksbrauchtum eng verbunden. Diese Tatsache erlaubt uns, ihre ästhetische Eigenart aus der Perspektive einer historischen Sicht heraus zu veranschaulichen.

Susanna Varga



ANMERKUNGEN

1. Kresz, Mária: A magyar népművészet felfedezése (Die Entdeckung der ungarischen Volkskunst). Ethnographia 1936. 1. (Separatum) S. 1—2.
2. Viski, Károly: Díszítőművészet (Schmückende Kunst). A magyarság néprajza. II. (Ethnographie des Ungarums), Bp. 1942. S. 228.
3. Szabadfalvi, József: A gazdasági év vége és az őszi pásztor-ünnepek (Das Ende des landwirtschaftlichen Jahres und die Hirtenfeste im Herbst). Műveltség és Hagyomány (Bildung und Herkommen). VI. 1934. S. 29.
4. Arató-Albecker, Matthias: Hinterglas-Bilder in der Schomodel. Deutsche Forschungen in Ungarn. VI. Bp. 1941. S. 47.
Knaipp, Friedrich: Hinterglasbilder aus Bauern- und Bergmannsstuben des 18. und 19. Jahrh. Linz 1963. S. 8.
5. Brückner, W.: Hinterglasmalerei. Kayser's Kunst und Antiquitätenbuch. Bd. III. München 1967. (Separatum) S. 81.
6. Brückner, W.: a. a. O. S. 73.
7. Brückner, W.: a. a. O. S. 75.
8. Fahringer, Fritz: i. s. Aufsatz zeigt die Entstehung der „Sandbilder“, da er in Besitz der Musterzeichnungen d. Familie kam. s.: So entstanden die Sandbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Hinterglasmalerei in oberösterreichischen Mühlviertel. Öst. Ztschr. f. Volkskunde. Wien 1955. Bd. 58. Hfte 3—4. S. 97. u. s. f.
9. Pišútová, Irena: Ludové Maľby na skle. Martin 1969. Auch im zusammenfassenden Werke von J. Vydra stehen die slowakischen Bilder im Mittelpunkt: Die Hinterglasmalerei. Prag 1957.
10. Murgašová, Irena: Alexander Salzmann — der letzte Glasmaler in der Slowakei. Sborník Slovenského Národného Múzea 1952—60.
11. Wendt, C. Heinrich: Rumänische Ikonenmalerei — Eine kunsthistorische Darstellung. Eisenach 1953.
12. Irimie, Cornel — Focşa, Marcela: Rumänische Hinterglasikonen. Bukarest 1969.
13. Divald, Kornél: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai (Die Flügelaltäre Ungarns in der Zeit d. Gotik). Bp. 1907. SS. 52—53.

14. Jánosi, Gyula: Barokk hitélet Magyarországon a 18. század közepén a jezsuiták működése nyomán (Barockes Glaubensleben in Ungarn aufgrund der Tätigkeit der Jesuiten). Pannonhalmi Füzetek (Pannonhalmer Hefte) 17. 1935. S. 25. u. s. f.
15. Divald, Kornél: A Besztercebányai Múzeum Kalauza (Führer durch das Museum in Besztercebánya). Bp. 1909. S. 95. j
16. Csatkai, Endre: A soproni szobrászat (Bildhauerkunst in Sopron). Magyar Művészet (Ungarische Kunst). 1928. S. 535.
17. Divald, Kornél: Felvidéki séták (Oberungarische Streifzüge). Bp. o. J.
18. Slowakische Volkskunst. Herausg. v. Rudolf Mrilan. Bratislava 1954. II. Abb. LI.
19. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, S. 644. u. s. f. Danach ist das erste Stück im Braunschweiger Dom aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.
20. Radocsay, Dénes: A középkori Magyarország faszobrai (Die Holzbildwerke des mittelalterlichen Ungarns). Bp. 1960. Abb. 21. S. 9.
21. Mavrodinov, N.: Iszkusztvoto na Bulgarszkoto vüzrazsdane, Szófia 1957.
22. Divald, Kornél: Felvidéki séták, SS. 124—126.
23. Bednarik, Rudolf: Slovenské Úle. Bratislava, 1957. Abb. 22—27.



BILDVERZEICHNIS

(Die hier abgebildeten Kunstgegenstände sind im Eigentum
des Ethnographischen Museums von Budapest.)

1. **Madonna von Mariazell.** Österreichische Werkstatt, Ende 18. Jh. Hinterglasbild, Hintergrund mit Russbelegung („Russbild“), 33,3 × 24,8 cm. Csátka (Kom. Komárom). Inv.-Nr.: 69.144.1.
2. **Der Prophet Elias.** Südböhmische hüttengewerbliche Arbeit, 2. Hälfte 19. Jh. Spiegelbild, 33,2 × 42,2 cm. Szakmár, (Kom. Pest). Inv.-Nr.: 65.91.8.
3. **Christus am Kreuz mit den Zeichen der Passion.** Sandlbild, 2. Hälfte 19. Jh. Hinterglasbild mit gelbem Hintergrund, 44,5 × 35,5 cm. Zombor (ehem. Kom. Bács-Bodrog) Sombor, Jugoslawien. Inv.-Nr.: 67.54.3.
4. **Hl. Veronika.** Ostslowakische Werkstatt, 1. Hälfte 19. Jh. Hinterglasbild mit blauem Hintergrund, 47 × 37,4 cm. Jablonka (ehem. Kom. Árva) Jablonka, Polen. Inv.-Nr.: 108.392.
5. **Hl. Katharina von Alexandrien.** Mittelslowakische Werkstatt, 1. Hälfte 19. Jh. Hinterglasbild mit weissem Hintergrund, 40,8 × 29,2 cm. Jablonka (ehem. Kom. Árva) Jablonka, Polen. Inv.-Nr.: 108.395.
6. **Maria mit dem Kinde.** Mittelslowakische Werkstatt, 1. Hälfte 19. Jh. Hinterglasbild mit weissem Hintergrund, 39,7 × 28,3 cm. Jablonka (ehem. Kom. Árva) Jablonka, Polen. Inv.-Nr.: 108.396.
7. **Hl. Florian.** Mittelslowakische Werkstatt, Mitte 19. Jh. Hinterglasbild mit weissem Hintergrund, 40,3 × 29,3 cm. Jablonka (ehem. Kom. Árva) Jablonka, Polen. Inv.-Nr.: 108.399.
8. **Die kleine Maria.** Ostslowakische Werkstatt, 19. Jh. Hinterglasbild mit weissem Hintergrund, 24 × 19 cm. Umgebung Neuhäusel (ehem. Kom. Nyitra) Nové Zámky, Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 80.917.
9. **Ausgiessung des Heiligen Geistes.** Ikone, Siebenbürgische Werkstatt, 1. Hälfte 19. Jh. Hinterglasbild, 33,8 × 28 cm. Rahó (ehem. Kom. Máramaros) Sowjetunion. Inv.-Nr.: 88.762.

10. **Maria**, wahrscheinlich aus einer Kreuzigungsszene. Ruthenische Arbeit aus Máramaros, 18. Jh. Holz, ursprünglich gemalt, 93 cm. Ehem. Kom. Máramaros. Inv.-Nr.: 68.120.111.
11. **Hl. Johannes der Evangelist**, wahrscheinlich aus einer Kreuzigungsszene. Ruthenische Arbeit aus Máramaros, 18. Jh. Holz, ursprünglich gemalt, 94 cm. Ehem. Kom. Máramaros. Inv.-Nr.: 78.186.
- 12—13. **Christus aus einem Kruzifix**. Ruthenische Arbeit aus Máramaros, Ende 17. Jh. Holz, ursprünglich gemalt, 116 × 109 cm. Wahrscheinlich aus dem ehem. Kom. Máramaros. Ohne Inv.-Nr.
14. **Unbefleckte Empfängnis**. Westungarn, 18. Jh. Holz, gemalt, 49,3 cm. Unbekannter Fundort. Inv.-Nr.: 113.381.
15. **Hl. Veronika**, aus einer Giebelnische. Oberungarn, 18. Jh. Holz, gemalt, 79 cm. Recsk (Kom. Heves). Inv.-Nr.: 66.43.10.
16. **Kruzifix**. Bauernholzschnitt aus dem Kom. Nógrád, um 1900. Holz, gemalt, 116 × 74 cm. Kom. Nógrád. Inv.-Nr.: 68.120.151.
17. **Pieta aus Sassin**. Werkstatt in der Umgebung von Sassin (ehem. Kom. Nyitra) Šaštin, Tschechoslowakei. Holz, gemalt, 23 cm. Unbekannter Fundort. Inv.-Nr.: 67.208.5.
18. **Madonna von Mariazell**. Österreichische Werkstatt, 18. Jh. Holz, gemalt, 15,5 cm. Unbekannter Fundort. Inv.-Nr.: 64.65.2.
19. **Madonna von Svatá Hora**. Böhmen, Ende 19. Jh. Holz, gemalt, 35 cm. Agyagosszergény (Kom. Sopron). Inv.-Nr.: 69.92.19.
20. **Hl. Florian**. Oberungarisches Grubenland, 1. Hälfte 19. Jh. Holz, gemalt, 31 × 20 cm. Istvánháza (ehem. Kom. Bars), Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 80.934.
21. **Hl. Johann Nep. mit zwei Bergleuten**. Oberungarisches Grubenland, 19. Jh. Holz, gemalt, 37 × 26 cm. Istvánháza (ehem. Kom. Bars), Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 80.937/1—3.
22. **Goralen Bauernbursche**. Zips, 19. Jh. Holz, gemalt, 63 cm. Gnězda (ehem. Kom. Zips) Hniezdne, Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 15.331.
23. **Maria**. Oberungarisches Grubenland, Ende 18. Jh. Holz, gemalt und vergoldet, mit einem Eisenband, 34 cm. Bélabánya (ehem. Kom. Hont) Banská Belá, Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 80.993.
24. **Maria**. Oberungarisches Grubenland, Anfang 19. Jh. Holz, gemalt, 40,5 cm. Hegybánya (ehem. Kom. Hont) Piarg, Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 81.334.
25. **Hl. Franz von Assisi**. Oberungarisches Grubenland, Anfang 19. Jh. Holz, gemalt, 47,5 cm. Schemnitz (ehem. Kom. Hont) Banská Štiavnica, Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 89.195.
26. **Hl. Johann Nep.** auf einer Büchse. Oberungarn, Anfang 19. Jh. Holz, gemalt, 33 cm. (Büchse: 16 × 17 cm). Récske (ehem. Kom. Zólyom) Riečka, Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 83.071.

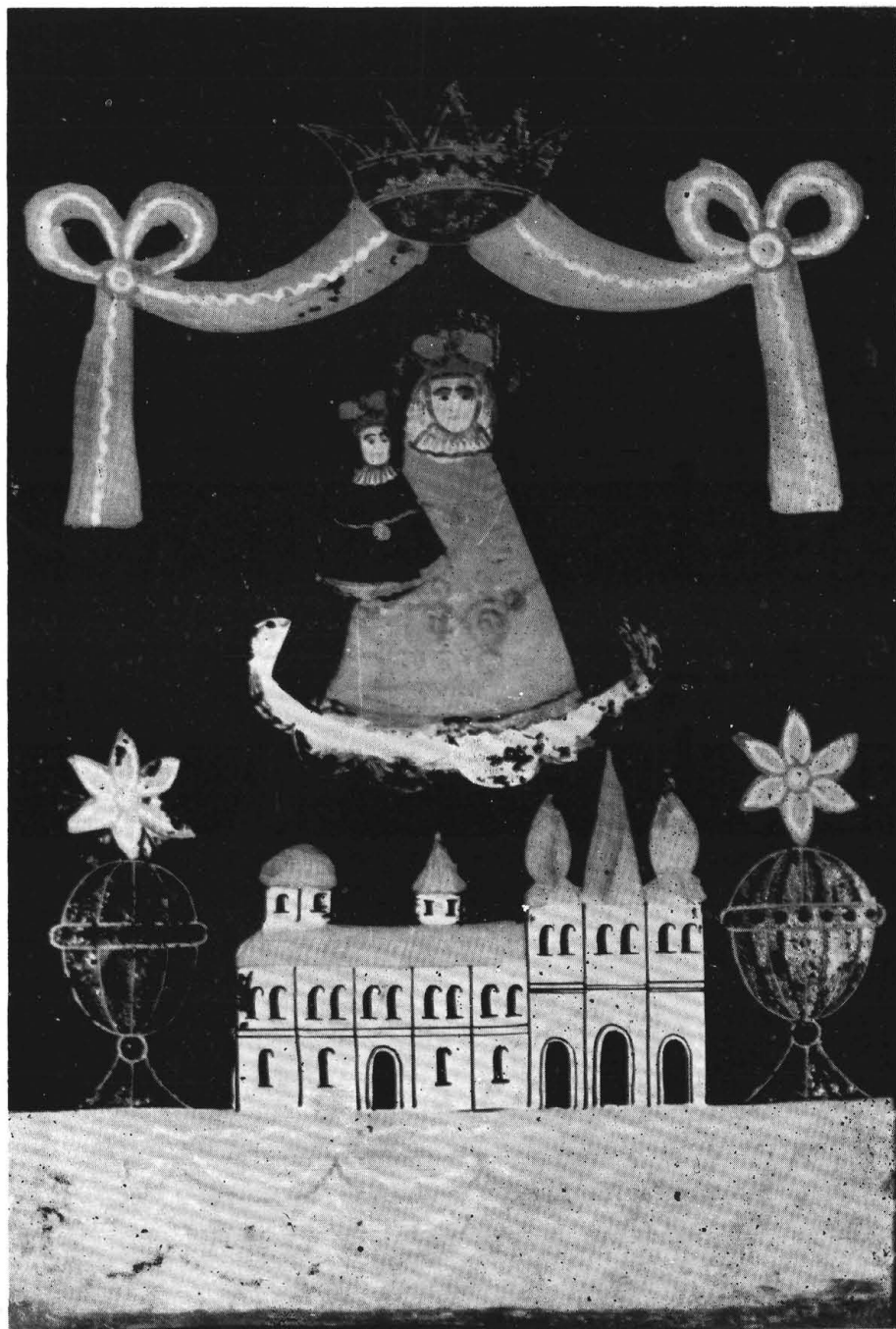
27. **Bürgerfigur.** Oberungarn, 18. Jh. Holz, gemalt, 52 cm. Unbekannten Fundort. Inv.-Nr.: 68.120.105.
28. **Maria mit dem Kinde.** Oberungarn, 1. Hälfte 19. Jh. Holz, gemalt, 21,5 cm. Schemnitz (ehem. Kom. Hont) Banská
29. **Maria mit dem Kinde** („Schwarze Maria“). „Meister von Zólyom“, Ende 18. Jh. Holz, gemalt, 23 cm. Mezökövesd (Kom. Borsod). Inv.-Nr.: 65.16.2.
30. **Auferstehung Christi.** „Meister von Zólyom“, Ende 18. Jh. Holz, gemalt, 33 cm. Bírótelep (ehem. Zólyom), Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 83.066.
31. **Trauernder Christus.** Oberungarn, Anfang 19. Jh. Holz, gemalt, 21,5 cm. Schemnitz (ehem. Kom. Hont) Banská Stiavnica, Tschechoslowakei. Inv.-Nr.: 89.215.
32. **Die mystische Kelter Christi.** Ruthenische Arbeit aus Máramaros, Anfang 19. Jh. Holzstatue in einem kleinen Kasten, gemalt, $32 \times 30 \times 11$ cm, Ehem. Kom. Máramaros. Inv.-Nr.: 127.927.
33. **Trauernder Christus.** Ruthenische Arbeit aus Máramaros, Anfang 19. Jh. Holzstatue in einem kleinen Kasten, gemalt, $32 \times 30 \times 11$ cm, Ehem. Kom. Máramaros. Inv.-Nr.: 127.926.
34. **Kusskreuz aus einer Kirche.** Ruthenische Arbeit aus Máramaros, Anfang 19. Jh. Holz, 29 cm. Kőkönyes (ehem. Kom. Máramaros) Sowjetunion. Inv.-Nr.: 85.198. wakei. Inv.-Nr.: 85.198.
35. **Hl. Georg.** Ikone, Werkstatt von Hesdat (ehem. Kom. Szolnok-Doboka), Rumänien, um 1800. Gemalter Holzschnitt auf Brett, $32 \times 26,5$ cm. Budfalva (ehem. Kom. Máramaros) Budești, Rumänien. Inv.-Nr.: 83.671.
36. **Triptichon-Ikone:** Hl. Nikolaus, Helene, Demeter, Paraskeva, Georg. Umgebung des Klosters von Trojan, Bulgarien, nach 1800. Holz, Tempera, $33 \times 20,7$ cm. (mit zugemachten Flügeln). Ágostonfalva (ehem. Kom. Nagy-Küküllő) Agostin, Rumänien. Inv.-Nr.: 67.211.1.
37. **Das Jüngste Gericht.** Ikone aus einer Kirche. Ruthenische Arbeit, 17. Jh. Holz, Tempera, 183-132 cm. Hajasd, (ehem. Kom. Ung) Sowjetunion. Inv.-Nr.: 87.194.
38. **Abraham und zwei Propheten.** Der gute und der schlechte Tod; Beichtszene. (Detail aus der Abb. 37.).
39. **Auferstehung der Toten.** (Detail aus der Abb. 37.).
40. **Pantokrator.** Ikone. Ruthenische Arbeit (?) Ende 18. Jh. Holz, Tempera, 77×55 cm. Unbekannter Fundort. Ohne Inv.-Nr.
41. **Kreuz,** aus einer Kirche. Ruthenische oder rumänische Arbeit, Ende 18. Jh. Holz, geschnitzt und beide Seiten gemalt, 64×50 cm. Unbekannter Fundort. Inv.-Nr.: 68.120.128.
42. **Hl. Helene.** Westungarische oder österreichische Arbeit, 18. Jh. Klosterarbeit, angekleidete Waschfigur, Waschmedalien, Metall- und Seide-Applikationen, 40×35 cm. Veszprém (Kom. Veszprém). Inv.-Nr.: 107.528.

Verzeichnis der Abbildungen im Text:

- a) **Kusskreuz aus einer Kirche.** Ruthenische Arbeit aus Kom. Máramaros, 1887. Holz, 28 cm. Körösmező (ehem. Kom. Máramaros) Sowjetunion. Inv.-Nr.: 78.271.
- b) **Unter dem Kreuz niedersinkender Christus.** Ruthenische Arbeit aus Kom. Máramaros, 18. Jh. Holz, gemalt, 100 cm. Unbekannter Fundort. Inv.-Nr.: 68.120.110.
- c) **Hl. Johannes der Evangelist.** Ruthenische Arbeit aus Kom. Máramaros, 18. Jh. Holz, gemalt, 110 cm. Unbekannter Fundort. Inv.-Nr.: 68.120.109.



KÉPEK
ABBILDUNGEN



1. Máriazelli Madonna



2. Illés próféta a tüzes szekéren



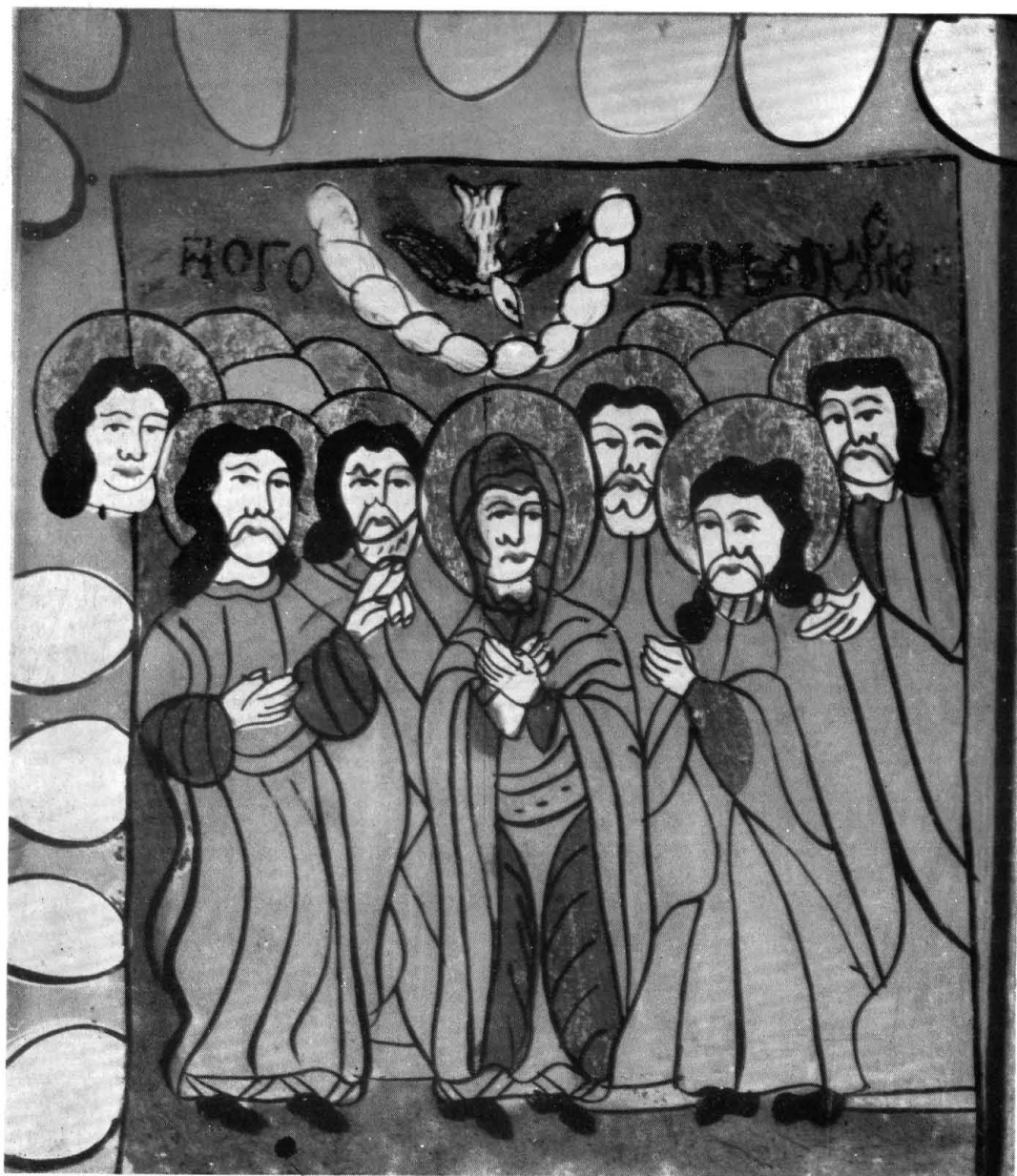
3. Krisztus a keresztfán
a passió eszközeivel



4. Szent Veronika



5. Alexandriai Szent Katalin — 6. Madonna
7. Szent Flórián — 8. A gyermek Mária



9. A Szentlélek eljövétele



10. Mária

11. Evangelista Szent János



12.—13. *Krisztus*

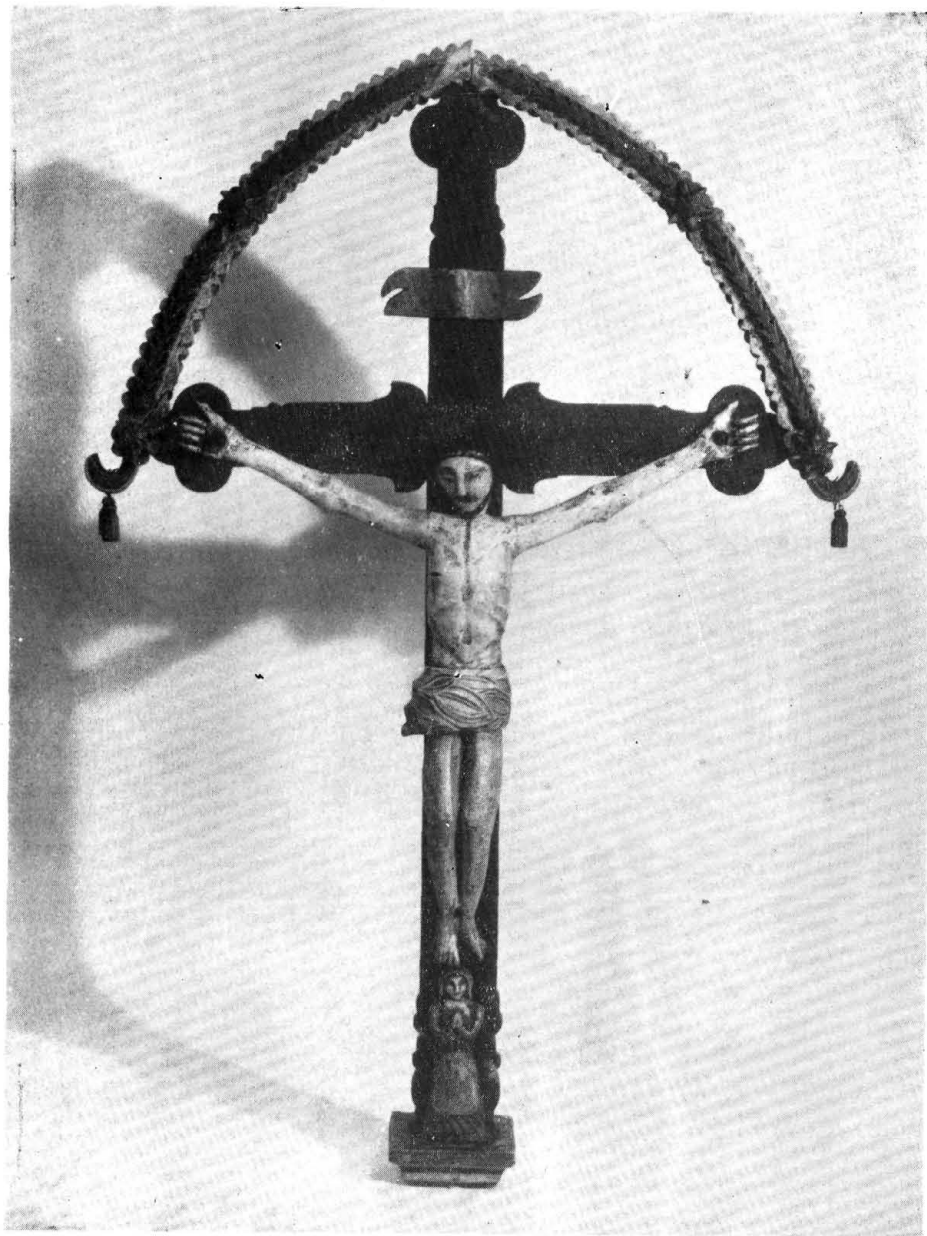




14. Szeplőtelen fogantatás



15. *Szent Veronika*



16. Fakereszt karpusszal



17. *Sasvāri Pieta*



18. *Máriazell Madonna*



19. *Svatá Hora-i Madonna*



20. Szent Flórián

21. Nepomuki Szent János



22. Goral parasztleány



23. Mária
24. Mária
25. Assisi Szent Ferenc
26. Nepomuki Szent János

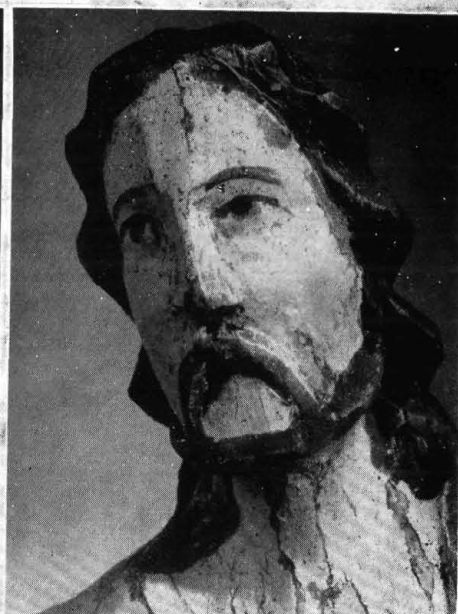




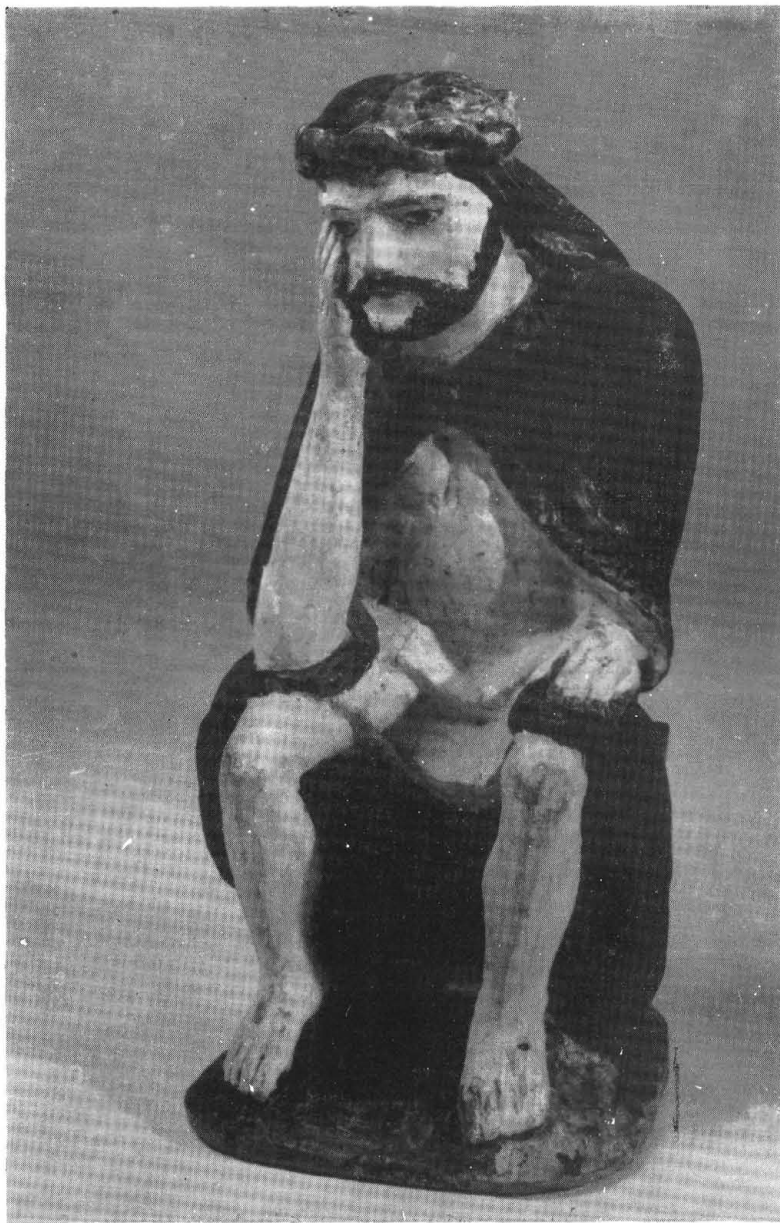
27. *Férfialak polgári
viseletben*

28. *Madonna*

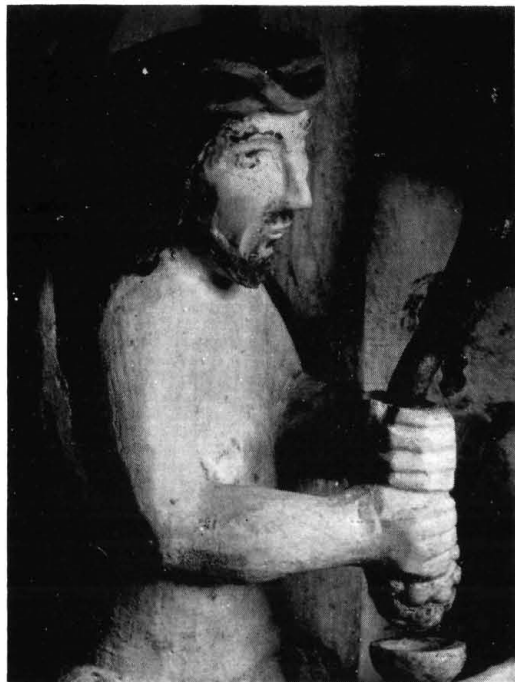




29. „Szerecsen Mária”
30. Feltámadt Krisztus

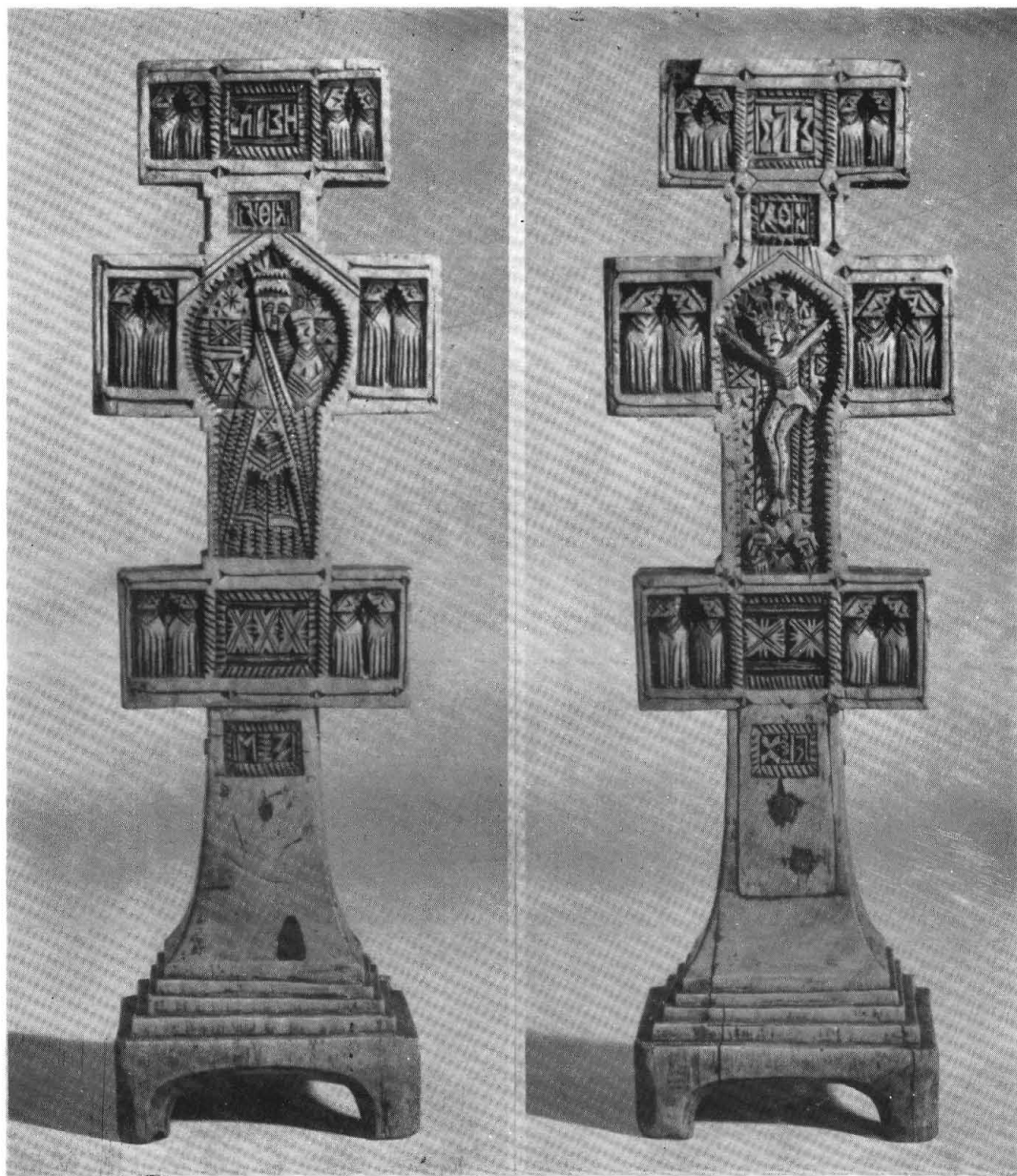


31. Szomorkodó Krisztus



32. Szőlőt préselő Krisztus

33. Szomorkodó Krisztus



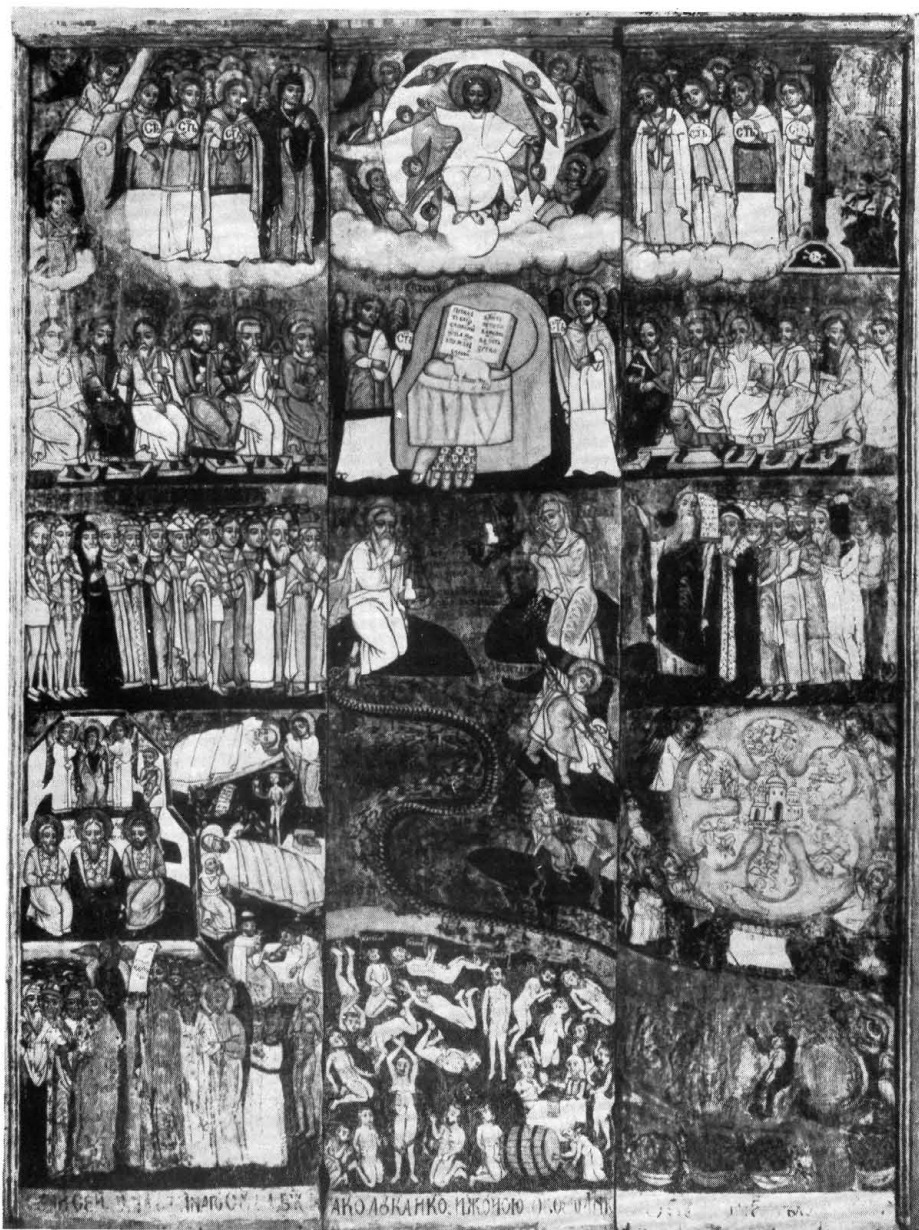
34. Csókkereszt



35. Szent György



36. Triptichon-ikon Szent Miklós, Szent Ilona,
Szent Demeter, Szent Paraskeva
és Szent György ábrázolásával

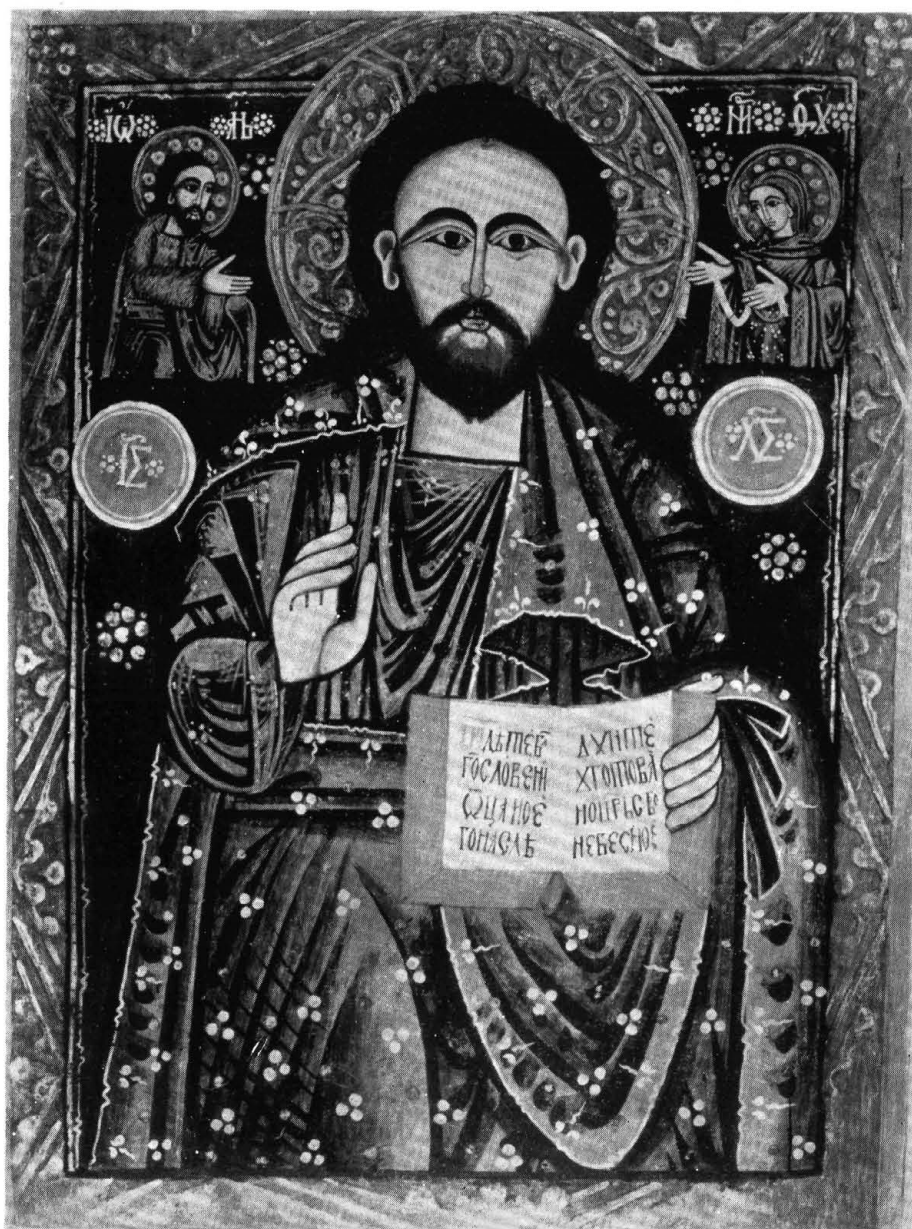




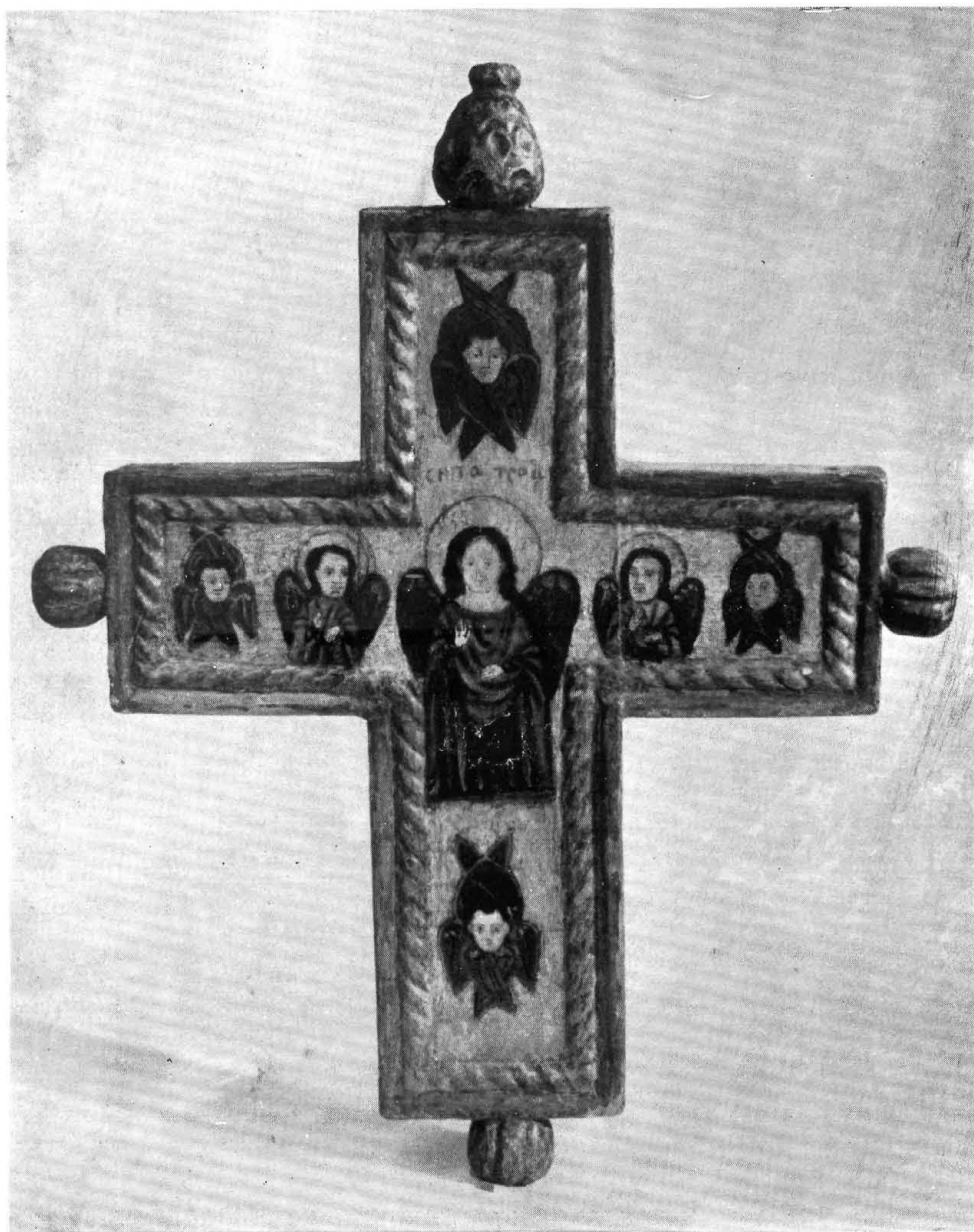
38. Abrahám kebele és két prófeta. A jó és rossz halál.
Gyónás-jelenet



39. A halottak feltámadása



40. Pantokrator



41. Kereszt
42. Szent Ilona

