

## GRADIVO

Miscellanea

*Daniel Spanke, Köln***NAJSTAREJŠA AVTOPORTRETA  
V EVROPI?****POMEN LASTNIH PODOB JANEZA AQUILE IZ  
RADGONE V VELEMÉRU (1378) IN V MARTJANCIH  
(1392) ZA STAREJŠO ZGODOVINO PORTRETA***Profesorju dr. Norbertu Wernerju ob njegovi šestdesetletnici*

V želji, da bi поблиže spoznali dela slikarja Janeza Aquile, smo se februarja letos v troje<sup>1</sup> odpravili v kraje na stičišču treh etničnih skupin. Tam, na nekoliko odročni tromeji Slovenije, Avstrije in Madžarske, najdemo v cerkvah poslikave, podpisane s signaturo »Johannes Aquila pictore«, ki jih lahko uvrstimo med najdragocenejše umetnostnozgodovinske spomenike na jugovzhodu Srednje Evrope. Ob že znanih stvaritvah Janeza Aquile v Pistorjevi hiši v Radgoni (Bad Radkersburg), v nekdanji avguštinski eremitski cerkvi v Fürstenfeldu in v Marijini cerkvi v Turnišču posebej izstopajo freske, ki krasijo cerkvico sv. Trojice v Veleméru in cerkev sv. Martina v Martjancih<sup>2</sup> – v obeh namreč najdemo poleg slikarjeve signature<sup>3</sup> tudi njegovo lastno podobo! Te slikarije je Aquila tudi datiral. Franz Florian Rómer, nestor madžarske umetnostne zgodovine, ki je leta 1874 pisal o obeh cerkvah, je še uspel zabeležiti letnico 1377 na podobi sv. Ane Samotretje na slavoloku v Veleméru.<sup>4</sup> V Martjancih najdemo na južni steni prezbitერიја napis, ki nam sporoča, da je bila cerkev leta 1392 zgrajena in

<sup>1</sup> Iskreno se zahvaljujem svoji ženi Friederike in Waltraud Nicklaus za pomoč in moralno podporo pri projektu. Pot nas je vodila v Velemér na Madžarskem ter v Martjance in Turnišče v Prekmurju.

<sup>2</sup> Za dosedanja korpus del Janeza Aquile gl. Janez Höfler / Janez Balažič, *Johannes Aquila*, Murska Sobota 1992.

<sup>3</sup> Signaturo najdemo v Veleméru na severni steni prezbitერიја, v Martjancih pa na južni steni prezbitერიја. Signatura je ohranjena tudi v Fürstenfeldu, medtem ko lahko stenske slikarije v Radgoni (Bad Radkersburg) in Turnišču z gotovostjo pripišemo Aquilu na podlagi stilne analize. Najboljše posnetke ter pregled teh slikarij najdemo v: Höfler / Balažič 1992 (op. 2).

<sup>4</sup> Franz Florian Rómer: Kirchliche Wandgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts in der Eisenburger Gespanschaft, *Mittheilungen der K. K.*

okrašena s freskami, ki jih je naslikal *Johannes Aquila de Rakespurga*, torej Janez Aquila iz Radgone (Bad Radkersburg). Natančnejše stilno-razvojne raziskave so te datacije potrdile.<sup>5</sup>

Čeprav je Thomas von Bogyay o teh lastnih podobah v Veleméru (H) in Martjancih govoril že na 21. mednarodnem kongresu umetnostnih zgodovinarjev leta 1964 v Bonnu kot o najstarejših ohranjenih avtoportretih v zahodnoevropskem slikarstvu (»... *die ältesten erhaltenen Selbstbildnisse der abendländischen Malerei...*«)<sup>6</sup>, pa še vedno nista našli svojega mesta v umetnostnozgodovinskih raziskavah o portretu. Omenjeni nista v nobeni doslej izdani literaturi o portretu.<sup>7</sup>

*Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, XIX; 1874, str. 201–215; tukaj str. 205. Tega podatka danes ni več moč razbrati. Na severni steni prezbiterijska lahko od začetka neke druge datacije preberemo le še besedo *Anno...*, medtem ko je letnica že izbrisana. Rómer navaja, da je na severni steni glavne ladje, pod drugim konjem pri Pohodu treh kraljev, videl sgraffito, ki ga je v 17. stoletju zapisal eden izmed obiskovalcev. Pod letnico 1632 je nekdo zapisal še 1378 in kot razliko izračunal, da je cerkev v tistem času, ko jo je obiskal, obstajala že 0254 let (prav tam str. 207). Seveda lahko le ugibamo, ali je obiskovalec letnico 1378 prebral na severni steni prezbiterijska.

<sup>5</sup> Gl. še posebej *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Beiträge der Tagung vom 15.–20. Oktober 1984 in Velem*, ki sta ga organizirala Umetnostnozgodovinski inštitut F. Steleta Slovenske akademije znanosti in umetnosti iz Ljubljane in Inštitut za umetnostno zgodovino Madžarske akademije znanosti iz Budimpešte, ur. Ernő Marosi, Budapest 1989; Höfler / Balažic 1992 (op. 2).

<sup>6</sup> Thomas von Bogyay, Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392, v: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, III. zvezek, str. 55–59, tukaj str. 55. Von Bogyay vendale ni bil prvi, ki je opozoril na Aquilove portrete kot na najstarejše ohranjene avtoportrete, vsekakor pa je to storil v širšem mednarodnem kontekstu. Pred njim je to naredil že Mihály Ernst v svoji disertaciji z naslovom *A dunántuli falifestés középkori emléke*, Budapest 1935, str. 27. Ravno tako tudi Dénes Radocsay v *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn* (1954), Budapest 1977, str. 26, prišteva Aquilove lastne podobe »med najstarejše portrete umetnikov«. Janez Balažic se pridružuje tej formulaciji v: Janez Aquila v: *Gotik in Slovenien*, katalog razstave, Narodna galerija v Ljubljani, 1. junij–1. oktober 1995, Ljubljana 1995, str. 232–237; tukaj str. 232.

<sup>7</sup> Naj kot primer navedemo: Harald Keller, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Freiburg i. B. 1970. Adolf Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der*

Tega prav gotovo ne gre pripisovati skromnemu pomenu fresk, saj so po njihovem publiciranju leta 1874 dela Janeza Aquile obravnavale številne objave.<sup>8</sup> Vendar pa se te raziskave ukvarjajo predvsem s stilno-razvojnimi vprašanji. Ferenc Levárdy poudarja, da je opus Janeza Aquile vedno večji dolg za umetnostno zgodovino.<sup>9</sup> To velja tudi za upodobitvi slikarja, ki sta bili doslej komaj kdaj obravnavani v specifični znanstveni literaturi, ki se poveča portretu.<sup>10</sup>

Vsako razmišljanje o »portretu« se ukvarja predvsem s problemom konceptualnega razvoja, torej s konceptom upodobitve posamezne osebe, ki pa se je v toku zgodovine vedno znova odločilno spreminjal.<sup>11</sup> Takšno spraševanje<sup>12</sup> pa bi se lahko sklicevalo tudi na načelni koncept o »podobi«, ki je ob koncu 14. stoletja, na epohalnem prehodu iz srednjega v novi vek, poleg tega pa tudi na stičišču italijanskega in češko-luksemburškega slikarstva, opredeljeval možne oblike. Ta zgodovinski trenutek je še posebej pomemben za razmišljanje o portretu, ker poleg prehoda iz ene dobe v drugo predstavlja tudi spremembo paradigme za upodobitev posamezne osebe, za osebno podobo. Tako kot so se na prehodu iz enega obdobja v drugo spremenile vse umetnostne

*Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich / München 1984 (posebej poglavje Portret umetnika, str. 113–130). Lorne Campell, Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven/London 1990. V zvezi z napačnimi sklepi o avtoportretu naj zadostujeta dva avtorja: Erika Billeter, Das Selbstporträt, Bern 1985, in Pascal Bonafoux, Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.*

<sup>8</sup> Najpomembnejšo literaturo navaja Janez Balažic v: *Gotik in Slovenien* (op. 6), str. 235, str. 237.

<sup>9</sup> Ferenc Levárdy, Die Persönlichkeit des Johannes Aquila, v: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (op. 5), str. 29–38, tukaj str. 29.

<sup>10</sup> Prim. Levárdy (op. 9), str. 30.

<sup>11</sup> Doslej se je le malo raziskovalo na področju razvoja teorije osebne podobe. Avtor piše disertacijo na temo: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunsttheorie* na Univerzi Giessen.

<sup>12</sup> Za raziskavo del Janeza Aquile me je navdušil Gregor Podnar (Galerija Škuc, Ljubljana), ki bi se mu rad na tem mestu iskreno zahvalil. Posebna zahvala gre tudi Janezu Balažicu (Pokrajinski muzej, Murska Sobota), verjetno najboljšemu poznavalcu Janeza Aquila, ki je bil zame veliko več kot zgolj zvest sogovornik. Iskrena hvala tudi Mirku Bratušu in Tomislavu Vignjeviću (Narodna galerija, Ljubljana).

zvrsti, se je spremenila tudi upodobitev osebe in v umetnostnozgodovinskih raziskavah je bilo večkrat poudarjeno, da lahko uporabljamo pojem »portret« v pravem pomenu besede le za zrelo novoveško osebno podobo.<sup>13</sup> Raziskovanje portreta pa je ozko vezano na razvoj upodobitve posamezne osebe, torej na zvrst uokvirjene prenosne tabelne upodobitve ene same osebe. Vendar pa zgodovinski pojav izoliranih in prenosnih upodobitev posameznika, od katerih sta se iz 14. stoletja ohranila znameniti podobi Janeza Dobrega v Louvru in Rudolfa IV. Ustanovnika v škofijskem muzeju na Dunaju, sam po sebi še ni dovolj pomenljiv za odločilni prehod od osebne podobe k portretu. Upodabljanje »posameznika na tablo ali podobno podlago« je v zgodovini evropskega slikarstva ustaljeno in ga v številnih primerih srečamo že pri vzhodnokrščanskih ikonah, ki ne upodablajo le svetniških oseb po njihovi smrti, marveč na primer tudi cesarske osebnosti za časa njihovega življenja.<sup>14</sup> Prehod k portretu pa lahko mnogo nazorneje opišemo s spremenjenim konceptom slike, ki tiči v slikarskem izrazu upodobitve. Upodobitvi slikarja Janeza Aquile v Veleméru in Martjancih označujeta začetek tega prehoda, ko spremenjena slikarska zavest preizkuša ustrezna slikarska sredstva. Ta prehod ni vedno lahko prepoznaven, saj do takrat veljavni koncept ni padel ne hipoma ne revolucionarno, ampak se je to zgodilo počasi in evlucijsko. Pri tem so bile uporabljene tradicionalne, preživete oblike, ki pa so se povezovale v nove, dotlej nelogične sklope. Vprašanja prepoznavnosti oseb, slikarskega in zgodovinskega konteksta upodobitev posameznih oseb in njihove »portretnosti« so vsekakor vredna diskusije.

<sup>13</sup> Najmarkantnejši članek na to temo je zaenkrat objavil Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985 (z nadaljnjo literaturo); za avtoportret gl. tudi: Gottfried Boehm, Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts, v: Michael Hesse / Max Imdahl (izd.): *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. / Bern / New York 1986, str. 21–33.

<sup>14</sup> H konceptu ikonske osebne podobe gl. Daniel Spanke, Überlegungen zum Bildkonzept Ikone am Beispiel des Mandylion, *Das Münster*, 49, 3/1996, str. 271–273. Ta članek je povzetek istoimenske magistrske naloge, ki je bila leta 1993 oddana na Univerzi Giessen pri prof. dr. Norbertu Wernerju in ki bi naj v kratkem izšla v zbirki *Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen*.

GRADIVO



1



2



3

1. Velemér, c. sv. Trojice: upodobitev slikarja Janeza Aquile iz Radgone na severni steni prezbiterija (1378)

2. Velemér, c. sv. Trojice: pogled na severno in severovzhodno steno prezbiterija. Janez Aquila, pod njim svetnica z modelom cerkve (*Ecclesia*), nadangel *Gabriel* in nad njim *lev evangelista Marka*

3. Velemér, c. sv. Trojice: *Ecclesia*

## I. Velemér

Velemér leži danes ob meji. To je edino od mest, v katerih je ustvarjal Janez Aquila, ki je še danes del madžarskega ozemlja. Poleg Fürstenfelda in Radgone (Bad Radkersburg), ki sta že v srednjem veku sodila k ozemlju habsburške vojvodine Štajerske, so vsi drugi kraji na območju današnjega Prekmurja v Sloveniji, ki je tedaj predstavljalo del kraljevine Madžarske. Že od nekdaj je na tem območju živel velik delež slovansko govorečega prebivalstva – v madžarščini se to področje imenuje *Tótság*, kar bi pomenilo »Slovaško«. <sup>15</sup> V upravnem pogledu so Martjanci in Velemér sodili k županiji Vas, ki je bila od leta 1365 last rodbine Széchys. Slednja je le malo pred tem prišla iz Zgornje Madžarske (danes Slovaška) in je imela sedež v Gornji Lendavi (danes Grad; nem. Burg; madž. Felsőlendva).

Župnijska cerkev v Veleméru, ki jo eden od virov imenuje tudi po patrociniju Sv. Trojice (*Welemer alio nomine Scentrynitas*), <sup>16</sup> je zdaj na nekoliko odmaknjenem robu gozda. Ko vstopimo v cerkev skozi portal pod zvonikom na zahodni strani in se oči privadijo mračni svetlobi, zagledamo enoladijski prostor, ki je na vzhodu zaključen s petosminskim sklepom. Na severni steni prezbiterija najdemo upodobitev Janeza Aquile, ki kleči in ima roki dvignjeni k molitvi. Med rokami se mu vije napisni trak v značilno spotegnjeni obrnjeni liniji S; lahko bi rekli, da stoji bolj sam, kot pa da bi ga slikar držal v rokah (sl. 1). Na njem preberemo (*Joh*)*anne Aquila pictore*. Ob nogah lahko v obrisih prepoznamo grb z najmanj tremi belimi (srebrnimi) <sup>17</sup> ščitki v rdečem ščitu, v razmerju 2:1. V takšni obliki predstavlja poklicno znamenje slikarjev. <sup>18</sup> Atributi torej upodobljenega dobro opredeljujejo – grb ob nogah in

<sup>15</sup> Na tem območju niso živeli Slovaki, ampak Slovenci. Izraz »slovaško« je lahko tukaj uporabljen metonimično nasploh za Slované ali pa namiguje na posest družine Széchys, ki je prišla z naselitvenega področja Slovakov, iz Zgornje Madžarske.

<sup>16</sup> Höfler / Balažic (op. 2), str. 114.

<sup>17</sup> Heraldčno srebro je lahko naslikano tudi z belo barvo.

<sup>18</sup> Friederich Warnecke, *Das Künstlerwappen. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte*, Berlin 1887; Gustav A. Seyler: *Berufswappen (J. Siebmachers grosses und allgemeines Wappenbuch; 387. snopič ali 1. knjiga, 7. poglavje)*, Nürnberg 1895, str. 8–15 (tu prva omemba Janeza Aquile v nemški literaturi, str. 12, sl. 10, 5).

pridevek *pictore* na napisnem traku ga izdajata za slikarja, poimenovan je na napisnem traku pa ga identificira z Janezom Aquilo. Navajeni smo, da obraz na upodobitvi posameznika predstavlja žarišče osebnosti. Aquilov obraz, ki s svetlimi poudarki deluje dokaj plastično, je še dobro ohranjen. Obrvi so ločno razpotegnjene in tvorijo skupaj z usločenimi ličnicami oval okrog primerno oblikovanih oči. Nekoliko širši nos je naslikan v strogo ravni liniji. Polne ustnice obdaja daljša brada. O obleki ni kaj dosti povedati, saj je na podobi zelo slabo ohranjena. Aquila je napravljen v zeleno zgornje oblačilo, pri katerem so še najboljše vidni rokavi, ter v očitno bele hlače, ki so prav tako oprjete. Na glavi nosi zeleno čepico, pod katero se skriva večina njegovih las.

### I.a. Problemi teorije portreta

Bogyay meni, da je »portretni značaj glave očiten«<sup>19</sup>, vendar tega ne utemeljuje. Vsekakor se naslanja na klasični teorem pri raziskovanju portreta, saj je bila že za Wilhelma Waetzolda, katerega delo *Die Kunst des Porträits* (Leipzig 1908) so vedno radi konzultirali, portretnost posebna kvaliteta slike: »K portretu sodi tudi njegov učinek«.<sup>20</sup> Herrman Deckert poskuša v svojem temeljnem članku *Zum Begriff des Porträits* učinek portreta nekoliko podrobneje razložiti.<sup>21</sup> Portret je nastal z upodabljanjem človeka v njegovi individualnosti. Ker pa individualnosti ni moč preverjati, bi bila lahko le izkušnja osebe, ki je upodobljenca poznala, tudi dokaz, da je slednji res živel ter poziral in mu je zato portret tudi podoben.<sup>22</sup>

Teoretični problem upodobitve slikarja Janeza Aquile izhaja ravno iz takšnega pojmovanja portreta. Vendar te lastne podobe v nobenem primeru ne rešujejo koncepta situacijsko posnete fizio-

<sup>19</sup> Bogyay (op. 6) str. 56. Tudi Radocasy (op. 6), str. 27, pripisuje obrazu »izrazito individualne poteze«. Tudi Höfler, v: Höfler/Balažic (op. 2). (str. 27) govori o tem, da »avtoportreti ... vendarle kažejo nekatere osebne značajske poteze umetnika« (str. 15) in s svojim »presenetljivo originalnim karakterjem« izpričujejo slikarjevo spretnost.

<sup>20</sup> Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Porträits*, Leipzig 1908, str. 17.

<sup>21</sup> Hermann Deckert, *Zum Begriff des Porträits*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, str. 261–282.

<sup>22</sup> Prav tam, str. 275.

gnomije. Predel okrog oči, ki ga zaznamujejo obrvi in ličnice, je več kot očitno naslikan iz idealnih, geometričnih oblik. Tu ni naslikano po naključju takšno in ne kako drugače oblikovano oko, marveč preprosto *oko, obrvi in nos*, ki je ravno tako slabo oblikovan. Denés Radocsay in Janez Höfler sta podobne obrazne poteze prepoznala tudi pri drugih figurah na freskah v Veleméru.<sup>23</sup> Pod podobo Aquile kaže nekoliko razmazana upodobitev svetnice z modelom cerkve enako izrisan predel okrog oči in nosu ter polne ustnice, kakršne z določenimi variacijami zaznamujejo vse naslikane figure<sup>24</sup> (sl. 2, 3). Bujna brada, noša ali dodan napisni trak niso elementi, ki bi govorili za individualno upodobitev, marveč so to atributi, ki jih slikar uporablja kot formulo in opazovalca ne prepričajo o nekem situacijsko zajetem dejstvu. Potemtakem lastne podobe Janeza Aquile ne bi mogli šteti za portret.

Za raziskovanje portreta, ki se ne želi omejevatii zgolj na jedro upodobljenega, marveč skuša razumeti portret kot celoto v zgodovinskem razvoju osebne podobe, tu nastopi problem, saj umetnostna zgodovina ne pozna pravega izraza za tisto, kar portret razlikuje od drugih podob.<sup>25</sup> Zadrega postane še posebej očitna pri formulacijah, kot so »portreti brez osebnosti«, »portreti pred portretom«<sup>26</sup> ali, pač glede na upodobitve slikarja, »nepravi avtoportreti«.<sup>27</sup> Izrazi kot *pred(-)portret* ali *zgodnejši (portret)*<sup>28</sup> se pri tem pogosto uporabljajo kot negativ v smislu »še ni« portret, tako da za sam portret ne ostane več primerne izraza. Če bi osebne podobe, kakršn je ta prikaz Janeza

<sup>23</sup> Radocsay (op. 67), str. 27; Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 27.

<sup>24</sup> Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 27 navaja v zvezi s tem upodobitev sv. Ane Samotretje in Križanega na obeh straneh slavoločne stene v ladji. Prim. János Vég, Johannes Aquila, die Wurzeln seines Stils, v: Götz Pochat / Brigitte Wagner (izd.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 26. knjiga)*. Graz 1990, str. 114–126; tukaj str. 114.

<sup>25</sup> Predlog za razlikovanje terminov »podoba« (Bildnis) in »portret« (Porträt), ki bi bilo pravzaprav mogoče le v nemškem jeziku, je bil že odločno zavržen. Gl. Percy Ernst Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, 2. knjigi, Berlin / Leipzig 1928, I, str. 9; Paul Ortwin Rave, geslo <Bildnis>, v RDK (1948), II, Sp. 640.

<sup>26</sup> Oba primera sta vzeta iz: Boehm 1985 (op. 13), str. 111.

<sup>27</sup> Boehm 1986 (op. 13), str. 23.

<sup>28</sup> Formulacija »prejšnje« izhaja iz zgodovinske perspektive. Prav tako bi lahko govorili tudi o »paralelnosti«, »alternativnosti« ali preprosto



Aquile, primerjali s poznejšimi ali z drugimi koncepti osebnih podob, pridemo nujno do deficitarne bilance. (Do tega bi vsekakor prišlo tudi v nasprotnem primeru.) Ti problemi očitno ne izvirajo iz samega zgodovinskega spomenika, marveč so to problemi stroke, metodološki problemi. Uporaba izrazov »osebna podoba« ali v naših primerih ustrežnejša »lastna podoba« (upodobitev slikarja), se izmika določene vrednostnemu modelu, s katerim opredeljujemo posamezna dela: s pojmom »osebna podoba« namreč lahko na primer opredeljujemo tako ikono kot portret.

Ob vsem tem se zdi na primer formulacija Denésa Radocsaya: »Portret (Janeza Aquile v Veleméru) nosi izrazito individualne poteze«,<sup>29</sup> zgolj kot poudarjanje neke kvalitete, kakršna tej lastni podobi prav gotovo ne pritiče, a je pri raziskovanju osebnih podob očitno postala že kar nekakšna formula.<sup>30</sup> Če »individualne poteze« niso tema te osebne podobe, potem moramo pač poiskati nove kriterije za njeno interpretacijo. Zato menim, da podobo v kontekstu upodobitve slikarja še vedno premalo upoštevamo.

### I.b. Ikonografija

Upodobitev Janeza Aquile ustreza klasični ikonografski formuli za osebne podobe – formuli za votivno podobo. Obračanje k priprošnjikom izraža ponižnost prosilca, hkrati pa s svojo prisotnostjo, namreč s tem, da se je ovekovečil v sliki, izraža posebno pravico do upanja, da bo njegova prošnja tudi uslišana. To posebno pravico je moč razbrati že iz samega naročila votivne podobe, ki vedno predstavlja naročnika ali pa je utemeljena z drugimi ustanovami, kot je npr. cerkvena stavba. Devotant je pri tem naslikan v spoštljivi drži: najpogosteje je

povedano o »drugačnosti«. Ikone, npr. za Zahodno Evropo ne pomenijo le neke predhodne oblike moderne zasnove slike, marveč nekaj kar še vedno velja; pa celo v katoliških cerkvah lahko delno naletimo (velikokrat kar takoj ob vhodu v cerkev) tudi na novo poslikane ikone.

<sup>29</sup> Radocsay (op. 6), str. 27.

<sup>30</sup> Iz drugega dela stavka je razvidno, da je to zagotavljanje postalo že neke vrste pravilo: »... čeprav so polni obrazi in okrogle oblike glave podobne tistim iz drugih svetniških prizorov« (prav tam) prim. Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 27.

kleče obrnjen k odrešujočemu naslovniku svoje prošnje, roki pa ima sklenjeni k molitvi.

Janez Aquila je tako v Veleméru obrnjen k evangelistu Mateju, katerega podoba pa je močno uničena<sup>31</sup> (sl. 4). Viden je le še stranski nastavek skrinjastega prestola. Pravo predstavo o videzu podobe sv. Mateja si lahko ustvarimo po slikarijah na nasproti ležeči južni steni prezbiterija, kjer je na ustreznem mestu na enakem prestolu upodobljen evangelist Luka, ki ima na pultu pred seboj knjigo (sl. 5). Poleg prestola, kjer je na severni steni naslikana podoba Janeza Aquile, so tu naslikani kamni, iz katerih raste akant, ki je zaradi svojih mesnatih in nazobčanih listov simbol Kristusovega darovanja. Takšna dispozicija motivov gotovo ni naključna, saj je povezava med njimi povsem smiselna. V spodnjem delu severne korne stene je tako vzdana tabernakeljska niša, v nasprotni južni steni pa daje svetlobo okroglo okno, pod katerim je naslikano evharistično posodje – kelih s pateno in mašnim vrčkom ter mašna knjiga.<sup>32</sup> Kot se tabernakeljska niša navezuje na evharistično posodje, poudarjeno s svetlim krogom kot soncem pričakovanega vstajenja, tako je tudi akant, ki ponazarja popolnega Sina človekovega, tipološko primerljiv z Aquilo kot simbolom upanja in prihodnosti. Desno od evharističnih predmetov je s podobo sv. Mihaela upodobljeno tehtanje duš. Posodica tehtnice, ki gleda proti prezbiteriju, je obtežena z angelom in modelom cerkve, pritrjenim na njeno letvico – da pač tehtana duša ne bi bila videti prelahka. Jasno je torej nakazana eshatološka nujnost opravičenja, kar je v polni meri izraženo v prizoru Poslednje sodbe, ki dominira nad slavolokom v ladji. Dobra dela, kot so darovi in donacije, so v tem miselnem svetu kot nalašč za odvezo grehov. Tako predstavlja prizor s sv. Miklavžem, ki trem nevestam v stolpu podarja kovance za balo, na severni steni ladje, neposredno

<sup>31</sup> Poimenovanje Mateja izhaja iz ikonografskega programa, saj na ustreznih mestih na drugih kornih stenah naletimo desno na poslikavo z evangelistom Markom, ki mu sledi evangelist Janez (oba zoomorfni oblik), južno steno pa krasí evangelist Luka, upodobljen kot človek z biko-vo glavo.

<sup>32</sup> Prim. Elga Lanz, *Bemerkungen za den Werken Johannes Aquilas und seiner Werkstatt, v: Johannes Aquila und die Wandmalerei im 14. Jahrhundert* (op. 5), str. 74–77; tukaj str. 76f.

GRADIVO



4. Velemér, c. sv. Trojice: pogled v prezbitერიj

poleg prizora Križanja na slavoločni steni, zgled takšne Caritas (sl. 6). Kaj bi torej bilo prepričljivejše kot to, da v modelu cerkve pri tehtanju duš v koru vidimo cerkvico v Veleméru in slednjo interpretiramo kot ustanovo, s pomočjo katere si je naročnik poskušal zagotoviti argument za dan, ko bo tudi njegova duša na tehtnici pri sv. Mihaelu, kar jasno ponazarja model cerkve, ki dodatno obtežuje skodelico na tehtnici. In kaj bi lahko bilo bolj logično, kot da v slikarju Janezu Aquili vidimo samega naročnika, saj je upodobljen na tako prominentnem mestu ter z vso ustrežno donatorsko ikonografijo. Pod upodobitvijo samega slikarja je namreč še enkrat naslikan enak



5. Velemér, c. sv. Trojice: južna stena prezbiterija. Evangelist *Luka*, evharistični predmeti pod okroglim oknom, na desni strani *Tehtanje duš s sv. Mihaelom*. Skrajno levo: del *Marijine figure iz Oznanjenja*

model cerkve. Slednjega v levi roki drži, z desno pa nanj kaže zaenkrat še neprepoznavna svetnica z nimbom (sl. 2, 3). V Veleméru se ni ohranila nobena druga podoba naročnika in nobenega drugega grba ne najdemo, niti tistega z belim kronanim dvoglavim orlom v rdečem polju, ki bi opozarjal na zemljiške gospode Széchy iz Veleméra. Vendar bi naročniki lahko bili tudi meščanski obrtniki, saj poznamo primer, ko so slikarji mesta Freiburg i. B. okoli leta 1320/30 tamkajšnji katedrali, ki je bila hkrati tudi župnijska cerkev, podarili okno v severni stranski ladji. Na njem najdemo že opisani grb slikarjev s sporočilnim napisom,



6. Velemér, c. sv. Trojice: na steni ladje: prizor s *sv. Nikolajem, ki obdaruje tri revne neveste*. Na slavoločni steni: *Križanje*, desno ob oknu v prezbiteriju: *Marija*, nad njo *orel evangelista Janeza*

vendar brez podobe naročnika.<sup>33</sup> Podoba slikarja kot naročnika lastne poslikave ostaja v tem primeru posebnost v 14. stoletju, pri čemer je zaznamovana le atributivno (z grbom in napisom *picture*) in ne tudi situacijsko (ob slikanju ali s slikarskim priborom).

Vendar pa ostaja povsem odprto vprašanje, zakaj naj bi bil Radgončan Janez Aquila naročnik celotne cerkve na tako odročnem koncu Madžarske.<sup>34</sup> Dvomljivo je tudi dejstvo, da je Janez Aquila dodeljen evangelistu Mateju in ne Janezu Evangelistu, kar bi bilo mnogo razumneje, saj je to slikarjev patron, ki ga najdemo v podobi orla poleg srednjega okna in na katerega opozarja epitet Aquila (orel)<sup>35</sup> (sl. 4, 6).

<sup>33</sup> Gl. tudi Rüdiger Becksmann, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters*, 2. knjigi, Berlin 1995, I, str. 105–107 (z nadaljnjo literaturo).

<sup>34</sup> Žal še ni uspelo najti arhivskih dokumentov, v katerih bi bil omenjen Janez Aquila. Brez njegovega napisa »*de Rakespurga*« v Martjancih, po katerem vemo, od kod prihaja, ne bi imeli o njem nobenih podatkov. Prim. Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 15.

<sup>35</sup> France Stelè, *Monumenta Artis Slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1935, str. 14.

Prav tako se slikar tudi ne obrača na svetnico z modelom cerkve, ki ima funkcijo priprošnjice. Od te figure, ki je naslikana pod njim, ga ločuje bela linija (sl. 2, 4). Takšna kompozicija je sama po sebi precej zgovorna, saj se podoba svetnice z modelom cerkve izredno učinkovito navezuje na oznanjenje Gabrijela Mariji, ki je naslikano na obeh straneh srednjega okna, torej na njeni desni, saj nadangelovo krilo sega prek vogala k omenjeni svetnici (sl. 2).<sup>36</sup> Tudi Marijina podoba iz tega prizora je tako kot vse druge slike z belo linijo na desni in zgoraj ločena od drugih prizorov (sl. 5, 6). Svetnico z modelom cerkve bi bilo mogoče prepoznati kot Ecclesio,<sup>37</sup> ki opozarja na Cerkev, kot jo je ob učlovečenju Boga ustanovil Jezus Kristus. Ta namig se nanaša zgolj na razlago cerkvene stavbe kot njenega simbola. »Ustanovitev cerkve« v tem primeru ni mišljena kot gradnja neke določene cerkve, npr. stavbe v Veleméru, marveč metaforično za ustanovitev Cerkve kot institucije. Tudi pri tehtanju duš na južni steni model cerkve verjetno ne ponazar-

<sup>36</sup> Angel iz Oznanjenja je zaznamovan z napisom *Angel(us) Gabriel* na levi strani. Njegov napisni trak je popisan z besedami, ki jih je angel Gabriel izrekel Mariji: *Ave gratia. plena. domin(us). tecum.*

<sup>37</sup> *Ikonographische Bemerkungen zu den Werken des Johannes Aquila* avtorice Tünde Wehli v: *Johannes Aquila und die Wandmalerei um 1400* (op. 5; str. 78–81) obravnavajo nejasnosti v zvezi z identifikacijo te svetnice (prav tam, str. 81). Zaradi atributa v obliki stavbe so nekateri menili, da gre za sv. Barbaro. Tünde Wehli to misel zavrača, ker sv. Barbari pripada kot atribut stolp, ki je znamenje njenega ujetništva, nikakor pa ne enoladijska gotška cerkev. Dalje omenja sv. Hedviko iz Šlezije, ki bi lahko bila predstavljena s tako cerkvijo, a je običajno upodobljena v redovniški obleki s krono na glavi. Navsezadnje Tünde Wehli zastopa mnenje, da gre v vsakem primeru za žensko naročnico, ki se priporoča pri svetnikih, ali za ustanovo v korist neke ženske. Ecclesia bi lahko imela za atribut model cerkve. Tak primer nam ponuja francoski Codex Latinum 16745 iz pariške Bibliothèque National (for. 112), ki izvira iz 13. stoletja. Ecclesia je upodobljena pri Oznanjenju že na slonokoščeni knjižni platnici dvorne šole Karla Velikega iz 9. stol. (Oxford, Bodleian-Library, Codex Douce 176) – v najvišjem, srednjem polju na obrobni letvi. Prav tako ni posebna redkost, da je prihajajoča Cerkev pri Oznanjenju nakazana s cerkveno arhitekturo. Tako Marija pri Oznanjenju na fol. 4 a v Rabulovem kodeksu (ok. 586; Firenze, Bibliotheca Laurenziana, Cod. Plut. 1, 56) sedi pred cerkveno arhitekturo, medtem ko se Oznanjenje Jana van Eycka v washingtonski National Gallery (okoli 1436/37) odvija v takšni cerkveni arhitekturi. Za ikonografijo v zvezi z Eccesio g. A. Mayer: *Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ecclesia im Wandel der abendländischen Kunst.* Regensburg 1962.

ja konkretne cerkve v Veleméru, marveč Cerkev kot pogoj za odrešenje. Tako bi lahko torej Aquilo le s pridržkom enačili z naročnikom in plačnikom cerkve. Mnogo jasneje je na primer formulirana donatorska podoba Enrica Scrovegna, ki jo je Giotto v začetku 14. stoletja naslikal ob Zadnji sodbi na zahodni steni v Capella dell'Arena v Padovi. Ta primer je prav gotovo pomenljiv, saj se pri slikarijah Janeza Aquile v stilnem pogledu poleg čeških vplivov pogosto omenjajo tudi italijanski, še posebej giottovski vplivi.<sup>38</sup> V Padovi naročnik svetnikom predaja model cerkve, ki se po obliki popolnoma ujema s Capello dell'Arena. Te neposredne povezave pa v Veleméru ni čutiti. Model cerkve pri omenjeni svetnici se namreč popolnoma razlikuje od dejanske stavbe in ga zato lako razlagamo le kot metaforo za Cerkev. Ni popolnoma izključeno, da moramo metaforično razumeti tudi upodobitev Janeza Aquile kot naročnika. Če je res tako, potem ob freskah v Veleméru ne moremo govoriti o donaciji v smislu nekega karitativnega dobrega dela, marveč moramo v poslikavo vključeno slikarjevo lastno podobo razumeti kot »donacijo dobrega dela (slikarij)«. Podobe naročnika torej v tem primeru ne gre enačiti z upodobitvijo donatorja v klasičnem ikonografskem smislu, marveč mnogo bolj kot signaturo in pričevanje o samem slikarju.

## II. Martjanci

Dejansko lahko to, za Velemér še dokaj hipotetično interpretacijo podkrepimo z upodobitvami v cerkvi sv. Martina v Martjancih (madž. Mártonhely). V slednji se je namreč ohranila druga lastna podoba slikarja Janeza Aquile v smislu donatorske ikonografije, pri čemer je tokrat mogoče mnogo lažje sklepati, saj je podoba vpeta v obširnejši ikonografski program.

V enoladijsko cerkev sv. Martina v Martjancih vstopimo prav tako skozi zvonik na zahodni strani, ki ima v pritličju manjšo

<sup>38</sup> Z nasledstvom Giotta so povezani predvsem arhitektonski elementi. Ernst (op. 6); France Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 170 et passim; Mariá Prokopp, *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*, Budapest 1983, str. 165–166; Levárdy (op. 9), str. 34–36; Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), gl. 19; Balažic, v: *Gotik in Slowenien* (op. 6), str. 232.

vhodno lopo. Tudi tu najdemo Aquilovo lastno podobo v prezbiteriju (sl. 7), katerega petosminski sklep je podaljšan za eno obočno polo. A čeravno sta vas Martjanci in sama cerkev sv. Martina večji kot ona v Veleméru, tudi tu ni nobenih znamenj, ki bi opozarjala na zemljiške gospode, prav tako družino Szechys z Gradu. Zato pa so se v Martjancih ohranile kar tri donatorske podobe drugih oseb, ki se očitno razlikujejo od opisane Aquilove »donatorske podobe«.

Na dve naročniški podobi naletimo v glavni ladji. Na severni steni najdemo razmeroma majhno donatorsko podobo ob sv. Katarini, na slavoločni steni pa kleči donator pred neidentificiranim svetnikom (sl. 8). Povsem jasno je, da te podobe, ki so tako tematsko kot oblikovno izolirane, ne sodijo k celotnemu ciklu, marveč so bile naslikane šele ob posameznem naročilu. Medtem ko podobo sv. Katarine krasijo izstopajoči dekorativni robovi, ki jim je dodan naročnik, pa zavzema oglata naročniška slika, dokaj nerodno prilagojena okroglini oboka in loka, posebno vidno mesto na slavolokom. V obeh primerih naročnik kleči in moli ter je obrnjen k svetniku.

Posebno pomembna je tretja osebna podoba na začetku severne stene prezbiterija. Slika prikazuje župnika Erazma, ki je tu služboval v času, ko je bila cerkev sezidana, kot lahko razberemo z napisa na južni korni steni: *...Item Anno. M<sup>o</sup>.C.C.C. L.X.X.X. / X.II. Edificata. fuit. ista. ecclesia. et (..) t(em)p(or)e. plebani Erasmi. ☼ (p(er)man(us). Johannis. Aquile. de. Rakespurga. oriundi...*<sup>39</sup> Na svoji osebni podobi Erazem kleči in moli (sl. 9). Napisni trak, ki se vije prek njegovih rok, je popisan z besedami *deus esto propicius michi peccatori*, s katerimi izraža upanje v odpuščanje grehov. Imena tokrat ne najdemo, zato pa je na ustreznem mestu ob začetku južne stene prezbiterija naslikana podoba njegovega patrona sv. Erazma. Tudi sam župnik Erazem svojo prošnjo, naj njegovo molitev priporočijo Bogu, naslavlja na več svetnikov, saj se s sv. Jernejem začenja vrsta apostolov na vzdolžnih stenah prezbiterija.

Ta vrsta apostolov je na zaključnih treh stranicah prezbiterija prekinjena zaradi oken v prezbiteriju, med katerimi sta naslikana

<sup>39</sup> Na podlagi tega napisa je nastala teza, da bi Aquila deloval tudi kot stavbenik, kar pa Höfler prepričljivo zanika, v: Höfler / Balazic (op. 2), str. 39.



GRADIVO



7. Martjanci, ž. c. sv. Martina: upodobitev slikarja Janeza Aquile iz Radgone ob južnem oknu v prezbitteriju (1392)



8. Martjanci, ž. c. sv. Martina: slavoločna stena, zgoraj: naročnik pred škofom, zraven: *Marija zavetnica s plaščem*



9. Martjanci, ž. c. sv. Martina: severna stena prezbitarija: župnik Erazem

sv. Martin in sv. Miklavž, ki obdaruje tri neveste. Nad okni in ločnimi zaključki stranskih stenskih polj prezbiterijski najdemo starozavezne figure. Lastna podoba Janeza Aquile (sl. 10) je v stenskem polju desno od južnega okna prezbiterijski. Navpični, perspektivično naslikani cikcakasti trak, kakršnega na nasprotni steni ne najdemo (sl. 11), se pne navzgor, kjer Aquila kleči in moli na zelenem podstavku, ki predstavlja krajino.

Aquilovo lastno podobo je s severne stene, na kateri je naslikana v Veleméru, očitno izpodrinila institucionalno upravičena donatorska podoba župnika. Da je severna korna stena praviloma namenjena pravno utemeljenim upodobitvam oseb, se lahko prepričamo tudi v Marijini cerkvi v Turnišču, ki jo je prav tako poslikal Janez Aquila. Tam najdemo podobe pravih naročnikov poslikave – Haholte iz Lendave (Alsolendva) (sl. 12). Cerkev v Turnišču je imela za rodbino Haholt-Banfi posebno politično funkcijo, saj so tukaj pokopali Nikolaja Haholta, ki je opravljal vplivno službo kraljevega madžarskega bana Hrvaške, Dalmacije in Slavonije in po katerem se je njegov sin Ladislav poslej imenoval Banffy (sinovi bana). Ta cerkev je zanj predstavljal mesto, kjer se je osnovala njihova plemiška moč.<sup>40</sup> V tem okviru ni bilo prostora za Aquilovo lastno podobo. Cerkvi v Martjancih in Veleméru nista imeli takšne politične funkcije. Obenem nam slikarije v Martjancih kažejo, da lahko pravno utemeljena podoba naročnika izpodrine metaforično umetnikovo podobo na drugo, manj uveljavljeno mesto, ki pa ga zna slikar kljub temu dobro izrabiti.

Aquilovi »naročniški podobi« v Martjancih vsekakor manjka pravi priprošnjik (sl. 10)! Prerok v polju nad oknom pride v teološkem pogledu komaj v poštev, za morebitno svetniško podobo na slikanem oknu<sup>41</sup> pa je Aquilova lastna podoba, naslikana odločno previsoko. Tudi jagnje božje na sklepniku ali Kristusov potni prt na sosednjem polju ne bi bila smiselna kombinacija za priprošnjo. Napisni trak, ki ga ima Aquila tudi na podobi v Martjancih, prav tako ne reši prob-

<sup>40</sup> O cerkvi v Turnišču (gl. Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 29–37 (z nadaljnjo literaturo).

<sup>41</sup> O tem govori tudi vizitacijsko poročilo opata Kazója, ki je leta 1698 obiskal županijo Vas (*Visitatio Kazoiana*). Za ta podatek se iskreno zahvaljujem Janezu Balažicu.

lema. Napis *Omnes s(anct)i. orate. p(rom)e Johanne Aquile pictore.*, raziskovalci povezujejo z galerijo apostolov, ki jo Ernő Marosi razume kot vrsto Vseh svetnikov.<sup>42</sup> Ob takšni razlagi bi se Aquilovi priprošnjiki naenkrat znašli za njim in pod njim, kar pa si le stežka predstavljamo! Nikakor ne moremo govoriti o tem, da bi bila Aquilova »više naslikana figura *podrejena* celotnemu ciklu«<sup>43</sup> saj je s svojo pozicijo na osamljenem koncu stene visoko zgoraj popolnoma izolirana in nima prave likovne zveze s priprošnjiki, kar je sicer običajno pri drugih devotionalnih podobah v cerkvi. Razlaga z naslavljanjem slikarjevih prošenj na »vse svetnike« je na eni strani tako splošna, da bi bila takšna upodobitev komaj potrebna, hkrati pa je tudi brez pravega smisla. Zaradi svoje izoliranosti pride do veljave samo Aquilova lastna podoba, ne da bi ponižna drža uveljavljene ikonografske formule našla konkreten razlog za spoštovanje do svetniških oseb. Ponižni drži nasprotuje odločnost z drzno pozicijo visoko pod obokom. Slednja je še posebej naglašena z navpičnim cikcakastim trakom, kakršnega ne najdemo nikjer druge. Navsezadnje je tudi sama Aquilova oprava priča o jasni samozavesti.

Kot v Veleméru ima Aquila tudi v tej cerkvi grb, ki pa se je tokrat veliko bolje ohranil (sl. 7). Gre za tri bele (srebrne) ščitke na rdečem ščitu – grb slikarjev. Ob natančnejšem pogledu opazimo, da je na belih ploščicah naslikana črna črka A. To dopolnilo, ki je ostalo do nedavnega neopaženo, je z vidika heraldike odločilnega pomena, saj v tem primeru nimamo več opraviti z grbom, ki bi označeval poklicni stan ali cehovsko pripadnost, marveč z osebnim grbom, ki je izpeljan iz slikarskega grba. S tem grbom Janez Aquila potrjuje svojo identiteto kot slikar. Tovrstni slikarski grbi niso nič nenavadnega. Tako najdemo v korporacijskem grbovnem svitku bratovščinskih knjig iz St. Christophu na Arlbergu več osebnih grbov meščanskih slikarjev, ki so izpeljani iz slikarskega grba.<sup>44</sup> Črka A nas kot osebni znak med drugim tudi

<sup>42</sup> Ernő Marosi, *Eine Einleitung in die Probleme um Johannes-Aquila*, v: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (op. 5), str. 39–53; tukaj str. 41.

<sup>43</sup> Prav tam.

<sup>44</sup> Wien, Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Objavil: Otto Hupp, *Die Bruderschaftsbücher vom Arlberg*, Berlin 1937–1943.

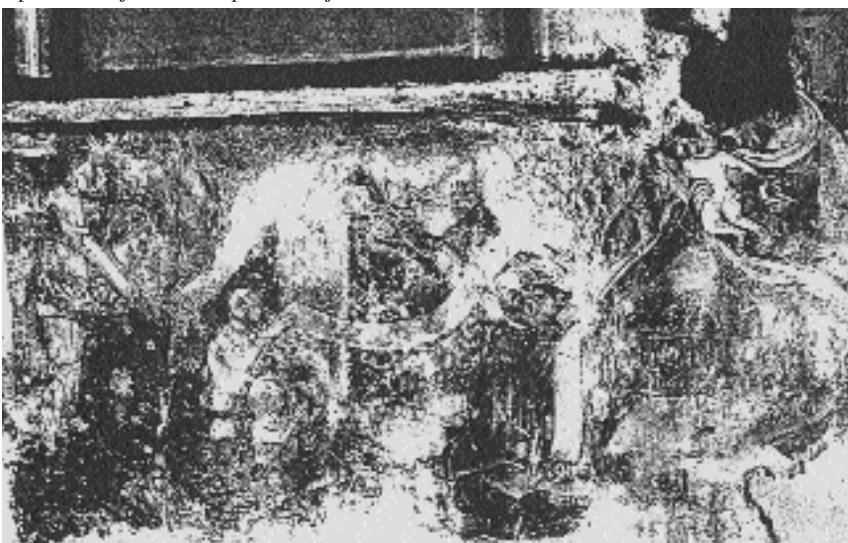
GRADIVO



10. Martjanci, ž. c. sv. Martina: Janez Aquila, nad njim pod obokom prerok. Apostoli na južni steni prezbiterija



11. Martjanci, ž. c. sv. Martina: apostoli na severni steni prezbiterija



12. Turnišče, ž. c. Marijinega vnebovzetja: Ladislav Haholt-Banffy, njegovi trije sinovi in ban Nikolaj Haholt klečijo pred Marijo. Zadaaj priprošnjika sv. Ladislav (ni več viden) in sv. Nikolaj (uničeno)

prepričuje, da *Aquila* ni le pridevek k imenu *Johannes*, ki bi kazal na zvezo z evangelistom, marveč priimek.<sup>45</sup> Črka A v grbu torej predstavlja inicialo, »Johannes Aquila« pa bi ustrezalo latinski obliki imena »Janez Orel«.<sup>46</sup>

Meščanski grb je povzet po plemiških heraldičnih znamenjih.<sup>47</sup> Sprva je grbovni ščit predstavljal del bojne opreme viteškega plemstva. Jasno znamenje, da gre pri Aquilovi podobi ravno za takšno prilagajanje in poviševanje, je njegova obleka. Težko je ugotoviti, ali gre pri zgornjem delu umetnikovega oblačila za belo, prečno prešito jopo ali pa morda za kovinski oklep.<sup>48</sup> Gotovo pa je, da ima okoli pasu opasan imeniten meč v nožnici. V spodnjem delu južne stene prezbiterja najdemo prizor iz življenja sv. Martina, ki obuja tri mrtve viteze

<sup>45</sup> Stalna raba priimkov se v 14. stoletju uveljavi tudi na Madžarskem. V tej zvezi gl.: Ákos von Timon, *Ungarische Verfassungs- und Rechtsgeschichte*, Berlin 1904, str. 587.

<sup>46</sup> Med madžarskimi raziskovalci se je pojavila tudi teza, da izhaja ime Johannes Aquila iz latinske oblike madžarskega imena János Sás. Aquila pa je z napisom *de Rakespurga* na južni korni steni potrdil, da izhaja iz nemškega jezikovnega okolja, saj je globoko na madžarskem teritoriju za poimenovanje kraja Radgona uporabil nemško in ne madžarske oblike – Regede, ki je bila v tistem času običajnejša. Gl. tudi Levardy (op. 9), str. 30. Prim. (op. 9), str. 30. Prim. Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 17.

<sup>47</sup> Konec 13. stoletja se pojavijo prvi grbi meščanov. V drugi polovici 14. stoletja doživi meščanska heraldika svoj prvi vrhunec. Meščanski grbi so pogosto izpeljani iz poklicnih znamenj. V tej zvezi gl.: Herold, Verein für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften (izd.): *Wappenfibel. Handbuch der Heraldik*. Neustadt a. d. Aisch, 15. izdaja, 1967, str. 160 f. Posebej znan je grb iz druge polovice 14. stoletja, ki ga je iz svojega mojstrskega znamenja izpeljala kiparska družina Parler – belo kiparsko dleto na črnem ščitu. Slednjega lahko najdemo na pečatih, na epitafu v katedrali v Ulmu in pa na skulpturah, kot je doprsni kip Petra Parlerja v triforiju praške stolnice sv. Vida ali na tamkajšnji plastiki sv. Venceslava v Venceslavovi kapeli. Gl. *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, katalog razstave, Schnütgen-Museum, Köln 1978. Ur. Anton Legner. Köln 1978, III, str. 7–15.

<sup>48</sup> Velikokrat se oblačilo označuje za jopo. Gl. Bogyay (op. 6), str. 57; Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 17. Lahko bi bil tudi kovinski oklep, ki bi ga slikar, tako kot grb, naslikal z belo barvo. Podoba meščana v plemiški opravi ob koncu 14. stoletja ni nemogoča. Tako se je v župnijski cerkvi sv. Jakoba v Stendalu (D) ohranilo poslikano okno s podobo donatorja Konrada Brunchorsta, meščana, napravljenega v plemiško obleko (ok. 1370/80). Gl. Becksmann (op. 33), I, str. 141–142, Taf. str. 177.

(sl. 13) in od katerih je eden izmed njih oblečen v isto obleko. Prav gotovo ni zgolj naključje, da se je Janeza Aquila iz Radgone podpisal prav nad tem prizorom. Umetnik si je torej na lastni podobi nadel viteško-plemiška oblačila, čeprav se s svojim grbom jasno izkazuje za meščanskega rokodelca.<sup>49</sup> Plemič bi v vsakem primeru uporabil družinski grb, nikakor pa ne iz poklicnega grba izpeljan osebni grb.<sup>50</sup> Ustrezno metaforični razlagi »donatorske ikonografije« njegove lastne podobe lahko tudi njegovo bojvniško opravo razumemo prav tako metaforično kot prisposobo za osebno svobodo<sup>51</sup> in aristokratskega duha v njegovem umetniškem delu.<sup>52</sup> Enačenje umetnika s knezom je z anekdotami o Apelu in Aleksandru postalo sestavni del zahodnoevropskega predstavnega sveta.<sup>53</sup>

Aquilov ponos, ki se s posebnim poudarkom kaže v opremi njegove lastne podobe, dodatno utemeljuje tudi izkazana slikarjeva izobrazba, saj latinščine ne izbere le za svoj podpis, marveč tudi za vse druge napise, ki jih je tukaj »nenavadno veliko in so izredno raznoliki«. <sup>54</sup> Kljub vsemu ne moremo računati s tem, da bi slikarju pri teološki zasnovi programa pomagal kdo drug, ker Aquilove lastne podobe celo-

<sup>49</sup> Prim. Thomas von Bogyay (op. 6), str. 57 f.

<sup>50</sup> Plemiške družine *Aquila* ali *von Radkersburg* v Radgoni ni bilo. Deželnoknežja oblast je bila v teh krajih, ki so sodili k habsburški vojvodini Štajerski, v rokah deželnega glavarja in njegovega namestnika. Vojvoda Albert III. je deželno glavarstvo z vsemi prihodki kmalu po letu 1373 zastavil grofu Hermanu Celjskemu vse do leta 1423. Gl. Hans Pirchegger, *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülden, Städte und Märkte (Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission, ur. Harold Steinacker, 10. knjiga)*, München 1962, str. 39.

<sup>51</sup> Več o osebni svobodi kot o kardinalnem privilegiju meščanstva na Madžarskem gl. Ákos von Timon (op. 44), str. 582.

<sup>52</sup> Tudi donatorsko podobo Konrada Brunchorsta, meščana v plemiškem oklepu (gl. op. 47), moramo gledati na metaforični ravni, saj ni mišljeno, da bi se Brunchorst odpravljaj na vojno ali turnir. Meščani se namreč v nobenem primeru niso mogli udeleževati turnirjev, marveč so s plemiško opravo kot atributom izražali težnjo po pravici do osebne svobode. Aquila pa na svoji lastni podobi to metaforično formulirano pravico povezuje tudi s svojim slikarskim avtorstvom.

<sup>53</sup> Gl. tudi: Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt a. M. 1980, str. 66 f.

<sup>54</sup> Wehli (op. 36), str. 80; Marosi (op. 41), str. 40 govori celo o »grafo-maniji«.

ten program v smislu signatur povezujejo nepomembno z njim samim.<sup>55</sup> Janez Höfler in Janez Balažic domnevata, da se je Aquila šolal v kakšnem samostanskem skriptoriju.<sup>56</sup> Vplivi češkega knjižnega slikarstva, ki je na freskah očiten, to domnevo potrjujejo.<sup>57</sup>

### III. Aquilove lastne podobe v Veleméru in Martjancih na mejah ikonografije

Očitna slikarjeva samozavest pa ikonografski koncept podobe privede do skrajnosti. Ikonografija namreč vedno računa s številnimi deli, ki jim mora zagotavljati identiteto upodobljenega ne glede na njihovo obliko. Neodvisnost tega zagotavljanja od oblike je odločilna, saj mora znati zanemariti način in izvedbo slikarij, če naj stalno ohranja vsebino, kar je teološko absolutno potrebno. Za metaforični dodatek naročniške ikonografije k slikarijam v Veleméru in Martjancih, ki to ikonografijo razkriva kot dejanje slikarja, pa ne moremo reči, da bi le predpostavljajal določen ikonografski niz, marveč samovoljno uveljavi svoj prototip. Slikar tukaj ni več zgolj izvajalec, marveč tista instanca, ki slikam daje tudi ideje.

Pomenska ustanovitev je pri teh freskah seveda še vedno vezana na avtoriteto ikonografskih formul, kar pomeni, da o tem ne kaže dvomiti zaradi situacijske predstavljalnosti ali življenjskega značaja podob. Tako nas na primer Aquilove lastne podobe le težko prepričajo o tem, da slikar napisni trak, ki je položen med sklenjeni roki, tudi dejansko drži. Vsekakor manjka prave prepričljivosti, ki bi opazovalcu dala vtis resnično doživete situacije. Zanimivo pa je, da nas Aquila ravno z napisnim trakom v sklenjenih rokah prepričuje o svoji identiteti mnogo jasneje kot s prepoznavnostjo samega portreta in tako pomensko povezuje v celoto pobožno molitev, lastno osebo in slikarsko dejavnost (epiteton *pictore*). Slikanje je razumljivo in z lastno idejo je vezano na lastno (naslikano) osebo. Tudi če bi si Aquila ne izmislil nobenih likovnih sred-

<sup>55</sup> Prim. Balažic, v: *Gotik in Slovenien* (op. 6), str. 236; prim. Levárdy (op. 9), str. 31–32.

<sup>56</sup> Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 29; Janez Balažic, Janez Akvila in poslikava v Martjancih, *Zbornik Soboškega Muzeja*, 3, 1993/1994, S. 77–92; Balažic, v: *Gotik in Slovenien* (op. 6), str. 232.

<sup>57</sup> Höfler, v: Höfler / Balažic (op. 2), str. 21 f, str. 27 f; Balažic (op. 55); Balažic, v: *Gotik in Slovenien* (op. 6), str. 223.





13. Martjanci, ž. c. sv. Martina: južna stena prezbiterijskega. *Sv. Martin obuja tri mrtve viteze*. Zgoraj del napisa o začetku gradnje

stev, s katerimi bi bilo mogoče neposredno izraziti individualnost slikarja in slikarij, je s tem vendarle narejen korak naprej v smeri, ki poudarja novi, preneseni pomen uveljavljenih ikonografskih formul predvsem z oblikovalsko izolacijo, ki meri na rešitev konkretnega pomena teh formul.

Četudi se oblika Aquilovih lastnih podob nagiba k slikovni dekontekstualizaciji, te podobe nedvomno niso povsem avtonomne, marveč se dobro vključujejo v religiozno in likovno miselnost srednjega veka. Upodobljenemu slikarju te lastne podobe zagotavljajo, da je za vedno navzoč pri *sancta communio*, hkrati pa je to tudi spomin na njegovo osebo in delo, skratka – to so memorialne podobe.<sup>58</sup> Takšni spo-

mini, ki jih moramo razumeti kot dejanje »izrednega socialnega in pravnega dometa«,<sup>59</sup> pa presegajo predstavljen obseg in obliko za slikarja, ki se je razumel le na tradicijo izvajalca. Veliko bolj te spominske podobe govorijo za »avtorja, ki se podpisuje odgovorno«, in ravno to se v tem primeru tudi dobesedno zgodi. Spomina na lastno osebo v ikonografskem pogledu ni mogoče s svojim delom povezati bolj samozavestno, bolj očitno in hkrati bolj avtentično. Z izumom te ideje oziroma motiva se Aquilova pričevanja jasno razlikujejo od načinov, kako so svoj mojstrski ponos izkazovali umetniki pred njim. Slednji so bili strogo pisni<sup>60</sup> ali pa predstavljajo niz tradicionalno služočih, izvajalskih in v vsakem primeru zgolj podrejenih oseb – značilen primer takšnih last-

<sup>58</sup> Gl. Otto Gerhard Oexle, *Memoria und Memorialbild*, v: Karl Schmid / Joachim Wollasch (izd.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Denkens im Mittelalter*, München 1984, str. 384–440.

<sup>59</sup> Prav tam str. 385.

<sup>60</sup> Gl. Peter Cornelius Claussen, *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, v: K. Clausberg / D. Kimpel / H.-J. Kunst / R. Suckale (izd.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen 1981, str. 7–53. Kot primer za tovrstno slikarsko signaturo iz okrog leta 1250 naj navedemo: *Die Künstlerinschrift des Johannes Gallicus im Braunschweiger Dom*, ki obravnava tako naslovljen sestavek Johanna-Christiana Klamta (prav tam str. 35–48).

<sup>61</sup> Gl. Kurt Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966; za boljši pregled gl. tudi: Peter Cornelius Claussen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, v: Matthias Winner (izd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim 1992, str. 19–54.

<sup>62</sup> Zelo zgoden primer upodobitve umetnika najdemo na zadnji strani karolinškega zlatega oltarja v cerkvi San Ambrogio v Milanu. Tam je mojster naslikan vzporedno z donatorjem, nadškofom Angilbertom II. (824–859), ki je »zaznamovan« z modelom. G. Claussen, v: *Der Künstler über sich in seinem Werk* (op. 60), str. 23, sl. 5a, b. Nadaljnji primer iz sredine 12. stoletja predstavlja mojster Gerlachus, ki je slikal na steklo in se upodobil v ciklu slikanih oken v zahodnem koru samostanske cerkve v Arnsteinu (danes: Westfälisches Landesmuseum Münster). Vendar predstavlja tudi tukaj upodobitev mojstra bolj nasprotje naročniku, kot pa da bi ga nadomeščala – ne v naročniški ikonografiji, marveč pri slikanju. Gl. tudi: Becksmann (op. 33), str. 41–43, tab. str. 70. Ravno temu nasprotju med naročnikom in mojstrom se je Aquila v Veleméru in Martjancih izognil.

<sup>63</sup> Marosi (op. 41), str. 41.

nih podob so ohranjene plastike stavbarskih mojstrov.<sup>61</sup> Pri tem nikoli niso uporabili ikonografije svobodnih naročnikov.<sup>62</sup> Slikar pa, ki samega sebe predstavlja kot svobodnega naročnika lastnih del, s tem da oblikovno določa pomen svojega lastnega dela, ponazarja preobrat k slikovnemu konceptu, ki daje mojstru pravico do odgovornosti za enovitost motiva in oblike in ga tako naredi za umetnika.

Vsekakor pa ta novi metaforični in avtolitični vložek ikonografije ni našel posnemovalcev, saj Aquilove »upodobitve naročnika kot svobodnega mojstra« ostajajo osamljen primer. Poznejši slikarji so z razvojem slikarstva poiskali nove umetniške pristojnosti in iznašli druga sredstva, s katerimi so lahko opazovalca prepričali o evidenci svojih slikarskih svetov. Ernő Marosi ima prav, ko poudarja, da je relativno nepomembno, če je Aquila »vseeno imel namen podati individualne poteze«. <sup>63</sup> Vse namreč kaže, da je ta, kakor pač vedno, določljiv kriterij le metafora za poznejši slikarski koncept, ki slike ocenjuje po njihovi nazornosti. Osebna podoba novega veka portret mora to kot umetnina tudi nenehno očitno dokazovati. Tista umetnostna zgodovina pa, ki misli le na jedro lastne pojmovnosti, ne more zaznati prelomov, mejnih primerov in poskusov prikaza zgodovine osebnih podob ali sploh zgodovine slikarstva.

#### Konkordančna tabela krajevnih imen:

<i>slovensko</i>	<i>madžarsko</i>	<i>nemško</i>
Martjanci	Mártonhely	
Velemer	Velemér	
Turnišče	Bántornya	Turnisch
Murska Sobota	Muraszombat	Olsnitz
Prekmurje		Übermurgebiet
Radgona	Regede	Radkersburg
	Vasvár	Eisenburg
Gornja Lendava (Grad)	Felsőlendva	Ober-Limbach
(Dolnja) Lendava	Alsólendva	Unter-Limbach
Slovenska Krajina	Tótság	
Ljubljana		Laibach

#### Viri slikovnega gradiva:

Slike 1, 4, 5, 7, 8, 9, 13: Marjan Smerke; fototeka Pokrajinskega muzeja v Murski Soboti

Slike 2, 3, 6, 10, 11: Friederike Nicklaus, Köln

Slika 12: Matej Sternen; fototeka Zavoda RS za varstvo kulturne dediščine v Ljubljani

UDK 75.041.5"13":929 AQUILA J.  
75.052"13":929 AQUILA J.

**DIE ÄLTESTEN SELBSTBILDNISSE EUROPAS? ZUR  
BEDEUTUNG DER MALERDARSTELLUNGEN  
JOHANNES AQUILAS VON RADKERSBURG  
IN VELEMÉR (1378) UND MARTJANCI (1392) FÜR  
EINE FRÜHGESCHICHTE DES PORTRÄTS**

*Prof. Dr. Norbert Werner zum 60. Geburtstag*

Gleich drei Ethnien treffen sich an den Orten, zu denen wir uns zu dritt<sup>1</sup> im Februar 1997 aufmachten, um dem Namen eines Malers zu folgen. Mit »Johannes Aquila pictore« sind hier, im abgelegenen Dreiländereck von Slowenien, Österreich und Ungarn Kirchengemälden signiert, die zu den Zimelien südostmitteleuropäischer Kunstgeschichte gehören. Neben den Aquila bisher zugeschriebenen Arbeiten im Pistorhaus zu Radkersburg (A), in der ehemaligen Augustiner-Eremiten-Kirche zu Fürstenfeld (A) und der Marienkirche in Turnišče (SLO) erscheinen vor allem die Fresken im Dreifaltigkeitskirchlein von Velemér (H) und in St. Martin in Martjanci (SLO)<sup>2</sup> durch eine Tatsache so bemerkenswert: in beiden Orten hat sich nicht nur die Malersignatur inschriftlich erhalten<sup>3</sup>, sondern hier ist Johannes Aquila zugleich mit der Darstellung seiner Person präsent! Diese Ausmalungen hat Aquila auch datiert. Franz Florian Römer, der Nestor der ungarischen Kunstgeschichte, der beide Kirchen 1874 publiziert hat, konnte in Velemér noch die Jahresangabe 1377 im Anna-Selbstdritt-Bild am Triumphbogen vermerken<sup>4</sup>. In Martjanci wird uns an der

<sup>1</sup> An dieser Stelle sei meiner Frau, Friederike, und Waltraud Nicklaus für ihre Begleitung und Unterstützung herzlichst gedankt. Die Reise führte uns nach Velemér, Martjanci und Turnišče im slowenischen Übermurgebiet und im angrenzenden Ungarn.

<sup>2</sup> Zum bisherigen Korpus der Werke Johannes Aquilas s. Janez Höfler / Janez Balazic, *Johannes Aquila*, Murska Sobota 1992.

<sup>3</sup> In Velemér befindet sich die Signatur auf der Chornordwand, in Martjanci auf der Chorsüdwand. Die Signatur hat sich auch in Fürstenfeld erhalten, während die Wandmalereien in Radkersburg und Turnišče für Aquila aufgrund stilkritischer Untersuchungen gesichert werden konnten. Die besten Abbildungen und Übersichten über die Ausmalungen bietet Höfler / Balazic 1992 (Anm 2).

<sup>4</sup> Franz Florian Römer: Kirchliche Wandgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts in der Eisenburger Gespanschaft, *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, XIX, 1874, S. 201–215; hier S. 205. Diese Angabe ist heute nicht mehr lesbar. Auf der Chornordwand hat sich vom Anfang einer weiteren Datierung das Wort *Anno...* erhalten, die folgende Jahreszahl ist verschwunden. Nach Römer befand sich unter dem zweiten Pferd des Dreikönigszuges auf der

Chorsüdwand inschriftlich mitgeteilt, dass die Kirche im Jahre 1392 gebaut und durch die Hand des *Johannes Aquila de Rakespurga*, das ist Radkersburg an der österreichisch-slowenischen Grenze, ausgemalt worden sind. Eingehende stilgeschichtliche Untersuchungen haben diese Datierungen bestätigt<sup>5</sup>.

Obwohl Thomas von Bogyay diese Malerdarstellungen in Velemér (H) und Martjanci (SLO) schon 1964 auf dem 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn als »alles Anschein nach *die ältesten erhaltenen Selbstbildnisse der abendländischen Malerei*« (Kursiv im Original)<sup>6</sup> vorstellte, haben sie bis heute keinen Platz in der kunsthistorischen Porträtforschung gefunden. Nirgends in der inzwischen erschienenen Porträtliteratur sind sie auch nur erwähnt<sup>7</sup>. An mangelnder Bedeutung dieser Fresken kann dies gleichwohl nicht

Nordwand des Langhauses eine Sgraffito, das ein Besucher des 17. Jahrhunderts dort hinterlassen hatte. Unter der Jahreszahl 1632 notierte jemand 1378 und erhielt als Subtraktionsergebnis, dass die Kirche schon 0254 Jahre bestand, als er sie besuchte (Ebd. S. 207). Es bleibt Spekulation, ob der Besucher die Jahreszahl 1378 auf der Chornordwand gelesen hatte.

<sup>5</sup> S. dazu vor allem *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Beiträge der Tagung vom 15.-20. Oktober 1984 in Velem*, veranstaltet vom Institut für Kunstgeschichte der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und der Künste / Ljubljana und vom Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften / Budapest, hrsg. v. Ernő Marosi. Budapest 1989; Höfler / Balazic 1992 (Anm. 2).

<sup>6</sup> Thomas von Bogyay, Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, Bd. III, S. 55–59, hier S. 55. Von Bogyay ist allerdings nicht der erste, der auf die Aquilabilder als älteste Selbstbildnisse hingewiesen hat; er tat dies jedoch im internationalsten Kontext. Vor ihm erwähnte dies bereits Mihaly Ernst in seiner Dissertation *A dunántuli falfestés középkori emlékei*, Diss. Budapest 1935, S. 27. Auch Dénes Radocsay, Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn (1954), Budapest 1977, S. 26 nennt Aquilas Personalbilder »den ersten Künstlerporträts« zugehörig. Auch Janez Balazic, Johannes Aquila, in: *Gotik in Slowenien*, Ausstellungskatalog Narodna Galerija Ljubljana, 1. Juni – 1. Okt. 1995, Laibach 1995, S. 232–237; hier S. 232 schliesst sich der Formulierung an.

<sup>7</sup> Als Beispiel seien nur genannt Harald Keller, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Freiburg i. B. 1970. Adolf Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich / München 1984 (darin ein Kapitel zum »Künstlerbild«, S. 113–130); Lorne Campell, *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven/London 1990. Zum Selbstporträt mögen Erika Billeter, *Das Selbstporträt*, Bern 1985 und Pascal Bonafoux, *Der Maler im Selbstbildnis*, Genf 1985 als Fehlstellennachweis genügen.

liegen, denn seit ihrer Publikation 1874 widmeten sich zahlreiche Veröffentlichungen dem Korpus der Aquila-Werke<sup>8</sup>. Allerdings sind diese Untersuchungen vor allem stilgeschichtlich orientiert. Ferenc Levárdy betont, dass der Kunstgeschichte in Bezug auf das Werk Aquilas eine »von Zins belastete Schuld geblieben ist«<sup>9</sup>. So wurden eben die Malerdarstellungen bisher kaum unter spezifisch porträtwissenschaftlichen Fragestellungen behandelt<sup>10</sup>.

Jede Überlegung zum »Porträt« ist eher konzeptgeschichtlich interessiert, das heisst, es geht um das Konzept vom Bild einer Person, das sich im Laufe der Geschichte immer wieder entscheidend verändert hat<sup>11</sup>. Eine solche Fragestellung<sup>12</sup> könnte auch Hinweise über das grundsätzliche Konzept von »Bild« geben, das hier am Ende des 14. Jahrhunderts im epochalen Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit aber auch im Kreuzungspunkt italienischer Malerei einerseits und böhmisch-luxemburgischer andererseits die Gestaltungsmöglichkeiten bestimmte. Gerade für Überlegungen zum Porträt ist dieser Zeitpunkt so wichtig, weil der Epochenwechsel auch einen Paradigmenwechsel für das Bild einer Person, das Personalbild, bedeutet. Wie alle BildwerkGattungen sind auch Personalbilder nach diesem Epochenwechsel nicht mehr dieselben, und es wurde in der kunsthistorischen Forschung oft betont, dass der Begriff »Porträt« im engeren, eigentlichen Sinne nur für das reife neuzeitliche Personalbild volle Geltung habe<sup>13</sup>. Dabei ist die Porträtforschung stark auf die

<sup>8</sup> Die wichtigste Literatur zählt Janez Balažic, in: *Gotik in Slowenien* (Anm. 6), S. 235, S. 237 auf.

<sup>9</sup> Ferenc Levárdy, Die Persönlichkeit des Johannes Aquila, in: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (Anm. 5), S. 29–38, hier S. 29.

<sup>10</sup> Vgl. Levárdy (Anm. 9), S. 30.

<sup>11</sup> Über die Geschichte der Personalbildtheorie ist wenig zusammenhängend geforscht worden. Der Verfasser arbeitet an einer Dissertation zum Thema: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunsttheorie* an der Universität Giessen.

<sup>12</sup> Den Anstoss zu Überlegungen hinsichtlich Johannes Aquila verdanke ich Gregor Podnar (Galerija Škuc, Ljubljana). Besonders herzlicher Dank gebührt auch Janez Balažic (Pokrajinski Muzej, Murska Sobota), dem wohl kenntnisreichsten Forscher über Aquila, der weit mehr als nur ein Gesprächspartner war. Gedankt sei auch Mirko Bratuša und Tomislav Vignjević (Narodna Galerija, Ljubljana).

<sup>13</sup> Die bisher markanteste Veröffentlichung mit diesem Ansatz ist Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985 (mit weiterer Literatur); zum Selbstbildnis s. Gottfried Boehm, Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts, in: Michael Hesse / Max Imdahl (Hrsg.): *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. / Bern / New York 1986, S. 21–33.

Entwicklung des Einzelpersonalbildes fixiert, also auf die Bildgattung des gerahmten, mobilen Tafelbildes, das nur eine Person darstellt. Der formalhistorische Aspekt des Aufkommens isolierter, mobiler Einzelbilder einer Person, von denen sich aus dem 14. Jahrhundert etwa das berühmte Personalbild Jean le Bons im Louvre oder jenes Rudolf von Österreichs im Wiener Diözesanmuseum erhalten haben, ist jedoch für den epochalen Wandel des Personalbildes zum Porträt keinesfalls signifikant genug. Denn die Bildklasse »tafelförmiges Einzelpersonalbild« gehört zu den Konstanten einer Bildgeschichte Europas und liegt etwa mit ostchristlichen Ikonen, die nicht nur heilige Personen posthum, sondern etwa auch die Person des Kaisers zu dessen Lebzeiten zeigen können, in zahlreichen Exemplaren vor<sup>14</sup>. Der Wandel lässt sich hingegen deutlicher mit einem veränderten Bildkonzept beschreiben, das die Bildlichkeit der Darstellung selbst betrifft. Die Malerdarstellungen Johannes Aquilas in Velemér und Martjanci markieren einen Beginn dieses Wandels, als ein verändertes bildliches Bewusstsein entsprechende bildliche Mittel erprobte. Dieser Wandel ist nicht immer leicht zu erkennen, weil er nicht schlagartig und revolutionär alles bislang Gültige ablöst, sondern sich allmählich und evolutionär vollzieht. Er bedient sich etwa überkommener Formeln, die aber in neue, vorher nicht sinnvolle Zusammenhänge eingebracht werden. Fragen der Bildwürdigkeit der Person, des bildlichen und historischen Kontextes von Personalbildern und ihrer »Porträthaftigkeit« werden zu diskutieren sein.

### I. Velemér

Velemér ist heute Grenzort. Als einziger der Schaffensstätten Johannes Aquilas liegt es noch immer auf ungarischem Territorium. Bis auf Fürstenfeld und Radkersburg, die auch im Mittelalter zum habsburgischen Herzogtum Steiermark gehörten, liegen alle anderen im heute slowenischen Übermurgebiet, das damals Teil des Königreichs Ungarn war. Seit alters her lebte hier ein starker slawischsprachiger Bevölkerungsanteil; im Ungarischen wird das Gebiet *Tótság* genannt, was soviel wie »das Slowakische« heisst<sup>15</sup>. Velemér, wie auch Martjanci, unterstand verwaltungsmässig dem Komitat Vas (dt. Gespanschaft Eisenburg) und gehörten seit 1365 zum Besitz der Széchys, die

<sup>14</sup> Zum Konzept des ikonischen Personalbildes s. Daniel Spanke, Überlegungen zum Bildkonzept Ikone am Beispiel des Mandylion, *Das Münster*, 49, 3/1996, S. 271–273. Dieser Artikel ist eine Zusammenfassung der gleichnamigen Magisterarbeit, die 1993 an der Universität Giessen bei Prof. Dr. Norbert Werner abgeschlossen wurde, und die demnächst in der Reihe *Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen* erscheinen soll.

<sup>15</sup> Slowaken lebten hier allerdings nicht, sondern Slowenen. Das Slowakische gilt hier entweder metonymisch für Slawen überhaupt oder ist vielleicht auch eine Anspielung auf den Besitz der Széchys, die aus dem Siedlungsgebiet der Slowaken, Oberungarn, stammen.

erst kurz zuvor aus Oberungarn (heute: Slowakei) hergekommen waren und ihre Burg in Gornja Lendava (heute: Grad (Burg); ung. Felsőlendva) hatten.

Die Pfarrkirche des Ortes Velemér, der in einer Quelle nach dem Patrozinium der Kirche auch St. Trinitas genannt wurde (*Welemer alio nomine Scentrynitas*)<sup>16</sup> steht nunmehr abseits des versprengten Fleckens etwas einsam am Waldessaum. Tritt man durch das Turmportal im Westen in das Gebäude ein und hat sich an das dämmrige Licht gewöhnt, so wird man eines einschiffigen Raumes gewahr, den am Ostende eine niedrigere Apsis mit  $\frac{5}{8}$  Schluss zusammenfasst. Auf der Nordwand dieses Chores befindet sich die Darstellung des Johannes Aquila, knieend, die Hände zum Gebet erhoben, zwischen denen ein umgekehrt S-förmiges Schriftband mehr steht als dass es gehalten würde (Abb.1). Auf diesem ist (*Joh*)*anne Aquila pictore* zu lesen. Zu seinen Füßen erkennt man noch schemenhaft ein Wappen, das mindestens drei weisse (silberne)<sup>17</sup> Schildchen im roten Schild, 2 : 1 gestellt, zeigt. In dieser Form ist es das Berufswappen der Maler<sup>18</sup>. Attributiv ist der Dargestellte also durch das Wappen zu seinen Füßen und das Epitheton *pictore* auf dem Schriftband als Maler und durch die dortige Namensnennung als Johannes Aquila identifiziert. Wir sind es gewöhnt, dass das Gesicht in einem Personalbild Fokus der Persönlichkeit ist. Aquilas Gesichtsdarstellung ist gut erhalten. Helle Lichter bringen es zu plastischer Wirkung. Die Augenbrauen sind kreissegmentförmig gezogen und bilden mit den ebenso gestalteten Wangenknochenbögen eine rundovale Klammer um die entsprechend geformten Augen. Die Nase ist vollkommen gerade und etwas breit angelegt. Die vollen Lippen sind von einem üppigen Bart umgeben. Zur Kleidung lässt sich nicht mehr sehr viel sagen, hier ist einiges zerstört. Aquila trägt ein grünes Oberteil, dessen enge Ärmel man noch gut sieht und offenbar weisse Beinkleider, die ebenso knapp anliegen. Auch eine grüne Kappe sitzt stramm am Kopf und verhüllt das Haupthaar.

#### I. a. Porträttheoretische Probleme

Bogyay meint, dass »der Porträtcharakter des Kopfes unverkennbar« wäre<sup>19</sup>. Begründet wird dieses Urteil jedoch nicht. Allerdings schliesst Bogyay hier an ein klassisches Theorem der Porträtforschung an, denn schon für Wilhelm Waetzold, dessen Buch *Die Kunst des Porträts* (Leipzig 1908)

<sup>16</sup> Höfler / Balazic (Anm. 2), S. 114.

<sup>17</sup> Heraldisches Silber kann durch Weiss dargestellt werden.

<sup>18</sup> Friederich Warnecke, *Das Künstlerwappen. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte*, Berlin 1887; Gustav A. Seyler: *Berufswappen (J. Siebmachers grosses und allgemeines Wappenbuch; 387. Lieferung oder Band 1, 7. Abteilung)*, Nürnberg 1895, S. 8–15 (Darin die erste Erwähnung Aquilas in deutscher Literatur, S. 12, Taf. 10, 5).

<sup>19</sup> Bogyay (Anm. 6), S. 56. Auch Radocsay (Anm. 6), S. 27 attestiert dem Gesichts »ausgesprochen individuelle Züge«. Ebenso spricht Höfler, in: Höfler / Balazic (Anm. 2) davon, dass die »Selbstporträts doch einige



nach wie vor viel konsultiert wird, ist Porträtlichkeit eine Bildqualität: »Zum Bildnis gehört die Bildniswirkung«<sup>20</sup>. In seinem grundlegenden Aufsatz *Zum Begriff des Porträts* erklärt Herrman Deckert diese Bildniswirkung näher<sup>21</sup>. Das Porträt konstituiert sich durch die Darstellung eines Menschen in seiner Individualität. Da Individualität nicht erfunden werden könne, wäre die Bilderfahrung eines gedeuteten, gegenwärtigen Individuums der Beweis, dass jemand gelebt und Porträt gesessen habe, folglich das Porträt also auch ähnlich sei<sup>22</sup>.

Die porträttheoretische Problematik der Malerdarstellung Johannes Aquilas ergibt sich nun genau aus jenem Porträtbegriff. Denn gerade diese Personalbilder lösen das Konzept situativ abkonterfeiter Physiognomie keinesfalls ein. Zu deutlich etwa ist die Augenpartie, durch Augenbraue und Wangenknochenbogen markiert, aus idealen, geometrischen Formen gestaltet. Hier ist nicht ein zufällig so und nicht anders gebildetes Auge wiedergegeben, sondern *das* Auge und *die* Augenbraue, auch *die* Nase schlechthin formuliert. So haben auch Denés Radocsay und Janez Höfler bemerkt, dass ähnliche Gesichtsmerekmale ebenso anderen Figuren der Ausmalung in Velemér eignen<sup>23</sup>. Unterhalb der Aquiladarstellung zeigt etwa auch die etwas verriessene Darstellung einer Heiligen mit Kirchenmodell die gleiche Art der Augenpartie, des Nasenschnitts, der vollen Lippen und der graphisierenden Malweise, wie sie in gewissen Variationen alle Gestalten kennzeichnet<sup>24</sup> (Abb. 2, 3). Für eine individuelle Gestaltung spricht keineswegs der volle Bart, oder die Tracht, denn auch dies sind, wie das hinzugefügte Schriftheft, attributive Elemente, die formelhaft zur Anwendung kommen und den Betrachter nicht von einer situativ so sichtbar gewordenen Tatsache überzeugen. Danach wäre also die Malerdarstellung Johannes Aquilas kein Porträt!

Für eine Porträtforschung, die es nicht nur mit dem Kern ihres Gegenstandsbereichs zu tun haben will, sondern das Porträt umfassend in einer Geschichte der Personalbilder verstehen möchte, ergeben sich nun Schwierig-

persönliche Charakterzüge dieses Malers verraten« (Ebd. S. 15) und ihr »überraschend origineller Charakter« von den Fähigkeiten des Malers Zeugnis ablegt (Ebd. S. 27).

<sup>20</sup> Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, S. 17. ss

<sup>21</sup> Hermann Deckert, Zum Begriff des Porträts, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, S. 261–282.

<sup>22</sup> Ebd. S. 275.

<sup>23</sup> Radocsay (Anm. 6), S. 27; Höfler, in: Höfler / Balažic (Anm. 2), S. 27.

<sup>24</sup> Höfler, in: Höfler / Balažic (Anm. 2), S. 27 führt diesbezüglich die Hl. Anna der Anna Selbdritt-Gruppe und den gekreuzigten Christus zu beiden Seiten der Langhausseite der Triumphbogenwand an. Dagegen s. János Vég, Johannes Aquila, die Wurzeln seines Stils, in: Götz Pochat / Brigitte Wagner (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 26)*. Graz 1990, S. 114–126; hier S. 114.

keiten. Denn die Kunstgeschichte besitzt für das »dem Porträt« Vorausgehende oder Alternative keinen vollgültigen Begriff<sup>25</sup>. Formulierungen wie »Bildnisse ohne Individuen«, »Porträts vor dem Porträt«<sup>26</sup> oder, im Bezug auf Malerdarstellungen, »uneigentliche Selbstbildnisse«<sup>27</sup> ist diese Verlegenheit deutlich abzulesen. Dieses Frühere<sup>28</sup> wird dabei oft als Negativfolie im Sinne eines »noch-nicht« für das Porträt instrumentiert, so dass für dessen eigene Verfassung kein angemessenes Instrument mehr zur Verfügung steht. Werden Personalbilder, wie dieses des Johannes Aquila, an späteren beziehungsweise anderen Personalbildkonzepten gemessen, so muss die Bilanz zwangsläufig defizitär werden. (Zweifellos wäre dies auch umgekehrt in anderer Hinsicht der Fall.) Offensichtlich ergeben sich diese Probleme weniger aus dem historischen Denkmal selbst, sondern sind Probleme des Faches; es sind methodische Probleme. Die Bezeichnung »Personalbild« oder, für die hier zu besprechenden Exemplare spezifischer, »Malerdarstellung«, die hier immer schon verwendet wird, vermeidet indes ein bestimmtes Wertmodell von Bild, das an Werke angelegt wird: »Personalbild« ist eine Ikone genauso gut wie ein Porträt.

Vor diesem Hintergrund erscheint zum Beispiel eine Formulierung Denés Radocsays: »Das Porträt Johannes Aquilas in Velemér trägt ausgesprochen individuelle Züge«<sup>29</sup> nur wie die Beteuerung einer Qualität, unter der dieses Personalbild einstmals sicher nicht angetreten, die aber offenbar im Rahmen der Beschäftigung mit Personalbildern schon völlig formelhaft geworden ist<sup>30</sup>. Wenn »individuelle Züge« nicht das Thema dieses Personalbildes sind, so müssen andere Kriterien für dessen Interpretation gefunden werden. Hierfür ist meines Erachtens die Gestaltung und der Kontext der Malerdarstellung noch nicht genügend berücksichtigt worden.

<sup>25</sup> Eine diesbezügliche Unterscheidung etwa der Termini »Bildnis« und »Porträt«, die so nur im Deutschen möglich wäre, ist bereits schlüssig abgelehnt worden. S. Percy Ernst Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, 2 Bde., Berlin / Leipzig 1928, I, S. 9; Paul Ortwin Rave, Artikel <Bildnis>, in RDK (1948), II, Sp. 640.

<sup>26</sup> Beide Beispiele aus Boehm 1985 (Anm. 13), S. 111.

<sup>27</sup> Boehm 1986 (Anm. 13), S. 23.

<sup>28</sup> Die Formulierung »Früheres« ergibt sich aus der geschichtswissenschaftlichen Perspektive. Ebenso könnte es sich um »Paralleles«, »Alternatives«, eben um »Anderes« handeln. Ikonen zum Beispiel sind für Westeuropa nicht nur etwas dem neuzeitlichen Bildkonzept Vorausgehendes, sondern auch immer noch etwas Gültiges: sogar in katholischen Kirchen können (oft etwa gleich am Eingang), zum Teil neu gemalte Ikonen hängen.

<sup>29</sup> Radocsay (Anm. 6), S. 27.

<sup>30</sup> Wie formelhaft diese Beteuerung ist, zeigt sich daran, dass im nächsten Halbsatz auf den Typus hingewiesen wird: »...obschon das volle Gesicht und die runde Kopfform auch jenen der Figuren in den heiligen Szenen ähneln.« (Ebd.) Vgl. Höfler, in: Höfler / Balazic (Anm. 2), S. 27.

### I. b. Ikonographie

Johannes Aquilas Darstellung entspricht einer klassischen ikonographischen Formel für Personalbilder: der des Devotionsbildes. Durch die Wendung an heilsversprechende Adressaten wird einerseits die Demut des Devotanten vermittelt. Andererseits wird aber mit ihrer bildlichen Fixierung auch einem Anspruch auf die besondere Berechtigung der Hoffnung, dass die Devotion auch erhört wird, Ausdruck verliehen. Diese besondere Berechtigung mag sich schon aus der Stiftung des Devotionsbildes, das den Zu-Rechtfertigenden dauernd präsentiert, selbst ableiten, oder aber durch weitere Stiftungen, etwa des Kirchengebäudes, begründet sein. Der Devotant kann dabei bildlich in ehrerbietiger Haltung, zumeist knieend und mit betenden Händen, dem heilsbringenden Ziel seiner Devotion zugewendet sein.

Auf diese Weise ist Johannes Aquila in Velemér dem Hl. Evangelisten Matthäus zugeordnet, dessen Bild weitestgehend zerstört ist<sup>31</sup> (Abb. 4). Nur noch der Seitenansatz des kastenförmigen Thrones ist sichtbar. An der gegenüberliegenden Südwand der Apsis gewinnt man eine Vorstellung, wie diese Darstellung ausgesehen haben mag, denn hier ist an der entsprechenden Stelle der Hl. Evangelist Lukas dargestellt, auf einem solchen Throne sitzend, vor sich ein Pult mit dem heiligen Buch (Abb. 5). Neben dem Thron, wo an der Nordwand Johannes Aquila präsentiert wird, befinden sich hier Steine, aus denen oben ein Akanthus wächst, wegen seiner fleischigen und gezackten Blätter ein Symbol des Opferleibes Christi. Diese Gegenüberstellung ist sicher nicht zufällig, denn solche Richtungsbezüge stiften hier immer wieder Sinn und Bedeutung. So steht im unteren Teil der Chornordwand die eingelassene Tabernakelnische einem lichtspendenden Rundfenster im Süden gegenüber, unter dem die eucharistischen Geräte, Kelch mit aufgelegter Patene, Messkännchen und Messbuch wiedergegeben sind,<sup>32</sup>. So wie die Tabernakelnische auf das eucharistische Gerät, überhöht vom lichten Rund als Sonne einer erhofften Auferstehung, bezogen ist, so ist der Akanthus, den vollkommenen Menschensohn versinnbildlichend, dem Aquila als Hoffnung und Zukunft typologiegleich gegenübergestellt. Rechts neben dem eucharistischen Gerät ist die Seelenwägung durch den Hl. Michael dargestellt. Die in ihre Richtung und zum Chorhaupt weisende Waagschale wird durch einen Engel und ein auf dem Waagbalken angebrachtes Kirchenmodell beschwert, auf das die hier gewogene Seele nicht für zu leicht befunden wird. Deutlich ist hier also die eschatologi-

<sup>31</sup> Die Benennung als Matthäus ergibt sich zwangsläufig aus dem ikonographischen Programm, denn an den vergleichbaren Stellen der anderen Chorwände sind rechts daneben der Hl. Evangelist Markus gefolgt vom Hl. Evangelist Johannes, beide zoomorph gegeben, und an der Südwand der Hl. Evangelist Lukas als Mensch mit Stierkopf zu sehen.

<sup>32</sup> Vgl. Elga Lanz, Bemerkungen zu den Werken Johannes Aquilas und seiner Werkstatt, in: *Johannes Aquila und die Wandmalerei im 14. Jahrhundert* (Anm. 5), S. 74–77; hier S. 76f.

sche Rechtfertigungsnotwendigkeit der Seele angesprochen, deren Formulierung in dem das Langhaus dominierende Weltgericht über dem Triumphbogen kulminiert. Gute Werke wie Spenden und Stiftungen eignen sich in dieser Gedankenwelt hervorragend zur Rechtfertigung. So stellt eine Darstellung mit dem Heiligen Nikolaus, der den drei armen Bräuten im Turm die Aussteuer-münzen spendet, auf der Langhausnordwand direkt neben einer Kreuzigung auf der Triumphbogenwand, diese Caritas exemplarisch vor (Abb. 6). Was läge nun näher als das Kirchenmodell der Seelenwägung im Chor mit dem Kirchlein in Velemér gleichzusetzen und als Stiftung zu interpretieren, mit deren Hilfe sich ein Stifter das Argument der Werkgerechtigkeit sichern will, wie es die durch das Kirchenmodell beschwerte Waagschale verbildlicht? Und was läge weiterhin näher, als den Maler Johannes Aquila als Stifter anzusprechen, der an so prominenter Stelle, in eben der entsprechenden Stifterikonographie dargestellt ist? Direkt unter der Malerdarstellung ist das gleiche Kirchenmodell sogar noch einmal zu sehen. Hier hält es eine nimbierte, bisher unidentifizierte Frau in der Linken und weist darauf mit der Rechten (Abb. 2, 3). Kein anderes Stifterbild hat sich in Velemér zudem erhalten, und kein anderes Wappen, auch nicht das der Széchy, Grundherren von Velemér: ein gekrönter weißer Doppeladler im roten Feld, konnte gefunden werden. Stiftungen bürgerlicher Handwerker sind nicht undenkbar. So haben die Maler der Stadt Freiburg i. B. um 1320/30 für das dortige Münster, das ebenfalls Pfarrkirche war, ein Fenster im nördlichen Seitenschiff gestiftet. Diese zeigen ebenfalls das oben beschriebene Wappen der Maler und einen inschriftlichen Hinweis, allerdings keinerlei Stifterbilder<sup>33</sup>. Die Darstellung des ausführenden Malers als Stifter seiner eigenen Werke bleibt im 14. Jahrhundert einmalig, wobei dieser nur attributiv (durch Wappen und die Bezeichnung *pictore*) und nicht auch situativ (malend oder mit Malerwerkzeug) als Maler gekennzeichnet ist.

Völlig offen bleibt jedoch die Frage, warum der Radkersburger Johannes Aquila eine ganze Kirche an diesem abgelegenen kleinen Flecken in Ungarn hätte stiften sollen<sup>34</sup>. Fragwürdig bleibt auch, warum Johannes Aquila ausgerechnet dem Hl. Evangelisten Mathäus zugeordnet ist. Viel stimmiger wäre etwa, wenn er sich an den Hl. Evangelisten Johannes, seinen Namenspatron, der als Adler rechts neben dem Mittelfenster dargestellt ist, und auf den man auch schon das Epitheton Aquila (Adler) gedeutet hat<sup>35</sup> (Abb. 4, 6), oder an die Heilige mit dem Kirchenmodell als Empfehlerin der Stiftung wenden würde.

<sup>33</sup> S. dazu Rüdiger Becksmann, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters*, 2 Bde., Berlin 1995, I, S. 105–107 (mit weiterer Literatur).

<sup>34</sup> Keinerlei urkundliche Dokumente konnten bisher bezüglich Johannes Aquila gefunden werden. Ohne die Inschrift in Martjanci, die *Rakespurga* als Herkunftsort angibt, wüssten wir darüber nichts. Vgl. Höfler, in: Höfler / Balažic (Anm. 2), S. 15

<sup>35</sup> Francè Stelè, *Monumenta Artis Slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo*, Laibach 1935, S. 14.

Von dieser Figur unter ihm ist er aber durch einen weissen Streifen getrennt (Abb. 2, 4). Eine solche kompositorische Massnahme ist durchaus signifikant. Denn die Heilige mit dem Kirchenmodell ist ihrerseits höchst wirkungsvoll in die sich rechts anschliessende Szene der Verkündigung Gabriels an Maria bei derseits des Mittelfensters durch den in ihren Bereich über die Raumecke ausgreifenden Flügel des Erzengels eingebunden (Abb. 2)<sup>36</sup>. Das Marienbild dieser Szene hingegen ist, wie auch andere Bilder, mit einem weissen Streifen nach rechts und oben isoliert (Abb. 5, 6). Die unidentifizierte Heilige mit dem Kirchenmodell soll hier vorschlagsweise als Ekklesia gedeutet werden<sup>37</sup>, die am Beginn der Menschwerdung Gottes auf die heilsgeschichtlichen Voraussetzung der Stiftung der Kirche durch Jesus Christus hinweist. Dieses Hinweisen vollzieht sie selbst als Akt des Deutens auf das Kirchengebäude als ihr Symbol. »Stiftung der Kirche« wäre in diesem Falle nicht konkret auf eine spezielle Kirche, das Gebäude in Velemér, zu beziehen, sondern metaphorisch auf die Gründung der Kirche als Institution. Auch in der Psychostatis auf der Südwand wäre mit dem Kirchenmodell so gesehen weniger *diese* Kirche in Ve-

<sup>36</sup> Der Engel der Verkündigung ist durch die Inschrift *Angel(us) gabriel* links neben ihm ausgezeichnet. Sein Spruchband erhält den Verkündigungstext an Maria: *Ave gratia. plena. domin(us). tecum.*

<sup>37</sup> *Ikographische Bemerkungen zu den Werken des Johannes Aquila* von Tünde Wehli in: *Johannes Aquila und die Wandmalerei um 1400* (Anm. 5; S. 78–81) fassen die Unklarheit in Bezug auf die Identität dieser Heiligen zusammen (Ebd. S. 81). Man vermutete wegen des Gebäudeattributs in ihr unter anderem eine Heilige Barbara. Tünde Wehli weist dies jedoch zurück, weil ihr ein Turm als Hinweis ihrer Gefangenschaft zugehörig ist, keinesfalls jedoch eine einschiffige gotische Kirche. Wehli bringt die Hl. Hedwig von Schlesien ins Gespräch, die mit einer solchen abgebildet werden kann. Diese müsse aber Nonnenkleidung und eine Krone tragen. Immerhin rechnet Wehli mit einer weiblichen Stifterin als Klientin der Heiligen oder einer Stiftung zugunsten einer Frau.

Ekklesia hingegen kann ebenfalls ein Kirchenmodell zum Attribut haben. So auf fol. 112v des französischen Codex Latinum 16745 der Pariser Bibliothèque National aus dem 13. Jahrhundert. Auch ihre Anwesenheit bei der Verkündigung zeigt schon ein elfenbeinerner Buchdeckel der Hofschule Karls d. Grossen aus dem 9. Jhd. (Oxford, Bodleian-Library, Codex Douce 176) im obersten, mittleren Feld der Randleiste. Ferner ist der Hinweis auf die kommende Kirche bei der Verkündigung durch kirchliche Architektur nicht selten. So thront die Maria der Verkündigung auf fol. 4 a des Rabula-Kodex (um 586; Florenz Bibiotheca Laurenziana, Cod. Plut. 1, 56) vor einem Kirchenbau, während die Verkündigung des Jan van Eyck der Washingtoner National Gallery (um 1436/37) in einem solchen situiert ist. Zur Ikonographie der Ekklesia s. A. Mayer: *Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ecclesia im Wandel der abendländischen Kunst*. Regensburg 1962.

lemér gemeint, sondern *die* Kirche schlechthin als Bedingung der Erlösung. Aquila erscheint also nur sehr vorbehaltlich in die Nähe der Kirchenstiftung im Sinne einer tatsächlichen Geld- und Auftraggeberschaft gerückt. Viel eindeutiger ist zum Beispiel das Stifterbild Enrico Scrovegni formuliert, das Giotto zu Beginn des 14. Jahrhunderts an die Westwand der Arenakapelle zu Padua und ebenfalls in weltgerichtlichem Zusammenhang gemalt hat. Das Beispiel ist auch deshalb besonders geeignet, weil neben den böhmischen die italienischen und namentlich giottesken Einflüsse auf die Wandmalerei Johannes Aquilas stilgeschichtlich mehrfach betont wurden<sup>38</sup>. In Padua übergibt nun der Stifter selbst das Modell der gestifteten Kirche, das der Arenakapelle auch baulich entspricht, heiligem Personal. Gerade diese Direktheit ist in Velemér vielsagend vermieden, wenn das Kirchenmodell der Heiligen, ganz verschieden vom Bau in Velemér, metaphorisch als *die* Kirche deutbar ist. Möglicherweise muss man die Stifterdarstellung Johannes Aquilas ebenso metaphorisch deuten. Dann handelte es sich in Velemér gar nicht um eine Stiftung im Sinne eines karitativen guten Werkes, sondern die Ins-Werk-Setzung selbst könnte als »Stiftung eines guten Werkes (der Malerei)« verstanden werden. Das Stifterbild wäre mehr Signatur und Malerzeugnis denn Stifterbild in der klassischen ikonographischen Bedeutung.

## II. Martjanci

Tatsächlich kann diese für Velemér noch recht hypothetische Interpretation durch Darstellungen in der St. Martinskirche von Martjanci (SLO, ung. Mártonhely) untermauert werden. Denn hier hat sich noch eine weitere Malerdarstellung Johannes Aquilas in Stifterikonographie erhalten, deren Platzierung im Kontext eines grösseren Freskenprogramms deutlichere Rückschlüsse erlaubt.

Auch den einschiffigen Bau von St. Martin in Martjanci betritt man durch einen Turmeingang im Westen, der hier einen kleinen Vorraum ausbildet. Und auch hier befindet sich Aquilas Personalbild im Chor (Abb. 7), dessen  $\frac{5}{8}$  Schluss durch ein Chorjoch erweitert ist. Obwohl die St. Martinskirche und Martjanci im Vergleich zu Ort und Kirche in Velemér grösser sind, findet sich auch hier keinerlei Hinweis auf die Grundherren – ebenfalls die Széchys von Felsőlendva (slow. Grad). Dagegen haben sich in Martjanci gleich drei weitere Stifterbilder anderer Personen bewahrt, die sich jedoch von Aquilas »Stifterbild« signifikant unterscheiden.

<sup>38</sup> Vor allem die architektonischen Elemente werden mit der Giottonachfolge verbunden. Ernst (Anm. 6); Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Laibach 1969, S. 170 et passim; Mariá Prokopp, *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*, Budapest 1983, S. 165–166; Levárdy (Anm. 9), S. 34–36; Höfler, in: Höfler / Balažic (Anm. 2), s. 19; Balažic, in: *Gotik in Slowenien* (Anm. 6), S. 232.

Zwei Stifterbilder finden sich im Langhaus. Auf der nördlichen Langhauswand ist ein sehr viel kleinerer Stifter der Hl. Katharina zugeordnet und auf der Triumphbogenwand kniet ein Stifter vor einem noch nicht identifizierten Heiligen (Abb. 8). Deutlich gehören diese thematisch wie formal isolierten Bilder nicht einem Gesamtzyklus an, sondern sind erst anlässlich einer entsprechenden Stiftung angebracht. Während das Bild der Hl. Katharina über heraushebende Schmuckkanten verfügt, denen der Donator hinzugefügt ist, nimmt das eckige, dem Rund des Gewölbes und des Bogens nur unvollkommen angepasste andere gestiftete Bild einen besonders prominenten Platz über dem Triumphthor ein. In beiden Fällen ist der knieende, betende Stifter dem Heiligen zugewandt und auf ihn bezogen.

Das dritte dieser Personalbilder, gleich am Beginn der Chornordwand, ist besonders wichtig. Denn es zeigt den Pfarrer Erasmus, während dessen Priesterschaft die Kirche erbaut worden ist, wie in der Inschrift auf der gegenüberliegenden Südwand des Chores zu lesen ist: *...Item Anno. M<sup>o</sup>.C.C.C. L.X.X.X. / X.II. Edificata. fuit. ista. ecclesia. et (..) / t(em)p(or)e. plebani Erasmi. ☼ p(er). man(us). Johannis. Aquile. de. Rakespurga. oriundi...*<sup>39</sup> In seinem Personalbild kniet und betet Erasmus (Abb. 9). Ein Schriftband rollt sich über seinen Händen ein, auf dem mit *deus esto propicius michi peccatori* die Hoffnung auf Vergebung der Sünden ausgesprochen ist. Der Name wird hier nicht genannt, aber auf der entsprechenden Stelle am Beginn der Chorsüdwand findet sich das Bild des Hl. Erasmus, Namenspatron des Pfarrers. Auch Erasmus ist eindeutig gleich mehreren Adressaten, die sein Gebet Gott empfehlen sollen, zugeordnet, denn nun beginnt mit dem Hl. Bartholomäus eine Apostelreihe, die auf den Längsseiten den Chor begleitet.

Diese Apostelreihe wird auf den drei Stirnseiten durch die Chorfenster unterbrochen, zwischen denen der Heilige Martin und der Heilige Nikolaus, der die drei Bräute beschenkt, gemalt sind. Über den Chorfenstern und in den Giebeln der seitlichen Wandfelder befinden sich alttestamentarische Figuren. Aquilas Personalbild ist nun in den Wandstreifen rechts neben das südliche Chorfenster eingebracht (Abb. 10). Ein vertikales, perspektivisch gemaltes Zickzackfaltband, das es an der gegenüberliegenden Seite nicht gibt (Abb. 11), führt in die Höhe, wo Aquila auf einem grünem Landschaftssockel betend kniet.

Offensichtlich wird Aquilas Personalbild von der Nordwand, wo es sich in Velemér befand, durch das institutionell legitimiertere Stifterbild des Pfarrers verdrängt. Das die Nordwand des Chores der bevorzugte Platz für rechtsfaktisch begründete Personalbilder ist, zeigt das Beispiel der ebenfalls von Johannes Aquila ausgemalten Marienkirche von Turnišče. Hier werden an dieser Stelle die tatsächlichen Stifter der Ausmalung, die Haholt von Also-

<sup>39</sup> Der auf Grund dieser Inschrift vertretenen These Aquila sei auch Baumeister gewesen widerspricht überzeugend Höfler, in: Höfler / Balažic (Anm. 2), S. 39.

lendva (slow. Lendava), dargestellt (Abb. 12). Diese Kirche hatte für dieses Geschlecht eine wichtige politische Funktion, denn hier liegt Nikolaus Haholt, der das sehr einflussreiche Amt eines königlich ungarischen Banus von Kroatien, Dalmatien und Slawonien innehatte, und nach dem sich dessen Sohn Ladislaus fortan Banffy (Söhne des Ban) nannte, begraben. Die Kirche ist damit eine (Be-)Gründungsstätte adeliger Macht<sup>40</sup>. In diesem Rahmen hat ein Personalbild Aquilas keinen Raum gefunden. In Velemér und Martjanci gibt es solch eine politische Funktion nicht. Martjanci macht zudem deutlich, dass ein amtlich begründetes Stifterbild ein metaphorisches »Stifterbild« des Malers an einen anderen, unüblichen Ort verdrängt, den der Meister allerdings zur Instrumentierung seines Personalbildes zu nutzen verstand.

Aquilas »Stifterbild« hat in Martjanci nämlich keinen bildlichen Adressaten (Abb. 10)! Der Prophet im Feld über dem Chorfenster kommt theologisch dafür kaum in Betracht, für ein eventuell vorhandenes vitreares Heiligenbild im Chorfenster<sup>41</sup> liegt Aquilas Darstellung entschieden zu hoch und das Lamm Gottes auf dem Schlussstein oder das Tuchbild Christi, ein Wandfeld weiter, wären als Empfänger der Devotion gewagte Konstruktionen, die sich sinn- und augenfälliger hätten herstellen lassen. Das Schriftband, das Aquila auch in Martjanci beigeordnet ist, klärt die Situation keineswegs. Die Inschrift, *Omnes s(anct)i. orate. p(ro)me Johanne Aquile pictore.*, wird in der Forschung auf die Apostelfolge bezogen, die, nach Ernő Marosi damit als Allerheiligenreihe verstanden werden müsse<sup>42</sup>. Dann aber befänden sich Aquilas Adressaten hinter und unter ihm, was bildlich kaum nachvollziehbar sein dürfte! Keinesfalls kann davon gesprochen werden, dass Aquilas »hochgelegene Figur dem ganzen Zyklus untergeordnet« (Kursiv v. V.)<sup>43</sup> sei, eben weil sie durch ihre Position hochoben, in einem vereinzelt Wandstück geradezu von jedem bildlichen Bezug auf einen Anhörenden isoliert ist, wie ihn alle anderen Devotionsbilder der Kirche vorführen. Vielmehr ist die Wendung an »alle Heiligen« zum einen derart allgemein, dass ihre Darstellung kaum noch nötig ist und zum zweiten nicht unbedingt bescheiden zu nennen. So isoliert wird allein das Personalbild Aquilas präsent, ohne dass die demütige Haltung der ikonographischen Formel eine konkrete Begründung in der Ehrerbietung gegenüber heiligen Personen fände. Dieser Demut steht zum einen die »hochgemute Lage«

<sup>40</sup> Zu Turnišče s. Höfler, in: Höfler / Balažic (Anm. 2), S. 29–37 (mit weiterer Literatur).

<sup>41</sup> Davon spricht der Visitationsbericht des Abtes Kazó, welcher 1698 das Komitat Vas besuchte (*Visitatio Kazoiana*). Den Hinweis verdanke ich Janez Balažic.

<sup>42</sup> Ernő Marosi, Eine Einleitung in die Probleme um Johannes-Aquila, in: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (Anm. 5), S. 39–53; hier S. 41.

<sup>43</sup> Ebd.



nahe dem Chorgewölbe, die zusätzlich von dem nur hier vorkommenden senkrechten Faltband geradezu demonstriert wird, entgegen. Zum zweiten zeugt die Art der Ausstattung Aquilas von einem deutlichen Selbstbewusstsein.

Aquila ist, wie in Velemér, ein Wappen zugeordnet, das jedoch hier wesentlich besser erhalten ist (Abb. 7). Es handelt sich um drei weisse (silberne) Schildchen im roten Schild, das Wappen der Maler. Ergänzend ist aber nun zu erkennen, dass die drei weissen Schildchen mit einem schwarzen *A* belegt sind. Diese Ergänzung oder Brissur, die bisher anscheinend übersehen worden ist, ist heraldisch entscheidend. Denn nun handelt es sich nicht mehr nur um ein Wappen, das den Berufsstand oder eine Zunft repräsentiert, sondern um ein persönliches Wappen, das vom Malerwappen abgeleitet ist. Mit diesem Wappen bekundet Johannes Aquila seine persönliche Identität als Maler. Solche Malerwappen sind nicht ungewöhnlich. So führt die wenige Jahre nach 1400 entstandene Korporationswappenrolle der Bruderschaftsbücher von St. Christoph auf dem Arlberg mehrere vom Malerwappen abgeleitete persönliche Wappen bürgerlicher Maler auf<sup>44</sup>. Das *A* als Persönlichkeitsmarke weist darauf hin, das der Name *Aquila* doch eher nicht nur ein Zusatz zum Pränomen *Johannes* ist, der diesen in Richtung des Evangelisten deutet, sondern ein Nachname<sup>45</sup>, so dass das *A* im Wappen also als Initiale fungiert. »Johannes Aquila« wäre demnach eine lateinisierte Form des Namens »Johannes Adler«<sup>46</sup>.

Ein bürgerliches Wappen ist eine Übernahme adeliger Zeichen<sup>47</sup>. Ursprünglich gehörte der Wappenschild zur Waffenausstattung des Ritteradels.

<sup>44</sup> Wien, Österreichisches Haus-, Hof-, und Staatsarchiv. Publ. v. Otto Hupp, *Die Bruderschaftsbücher vom Arlberg*, Berlin 1937–1943.

<sup>45</sup> Der ständige Gebrauch von Nachnamen kommt auch in Ungarn im 14. Jahrhundert auf. S. dazu Ákos von Timon, *Ungarische Verfassungs- und Rechtsgeschichte*, Berlin 1904, S. 587.

<sup>46</sup> In der ungarischen Forschung wurde bereits die These vertreten, Johannes Aquila wäre die lateinisierte Form des ungarischen Namens János Sás. Seine deutsche Sprachlichkeit hat Aquila aber bereits damit bekundet, dass er in der Inschrift auf der Chorsüdwand seine Herkunft mit *de Rakespurga* angibt, mithin in Ungarn die deutsche Form des Ortsnamens von Radkersburg und nicht die durchaus in der Zeit gebräuliche ungarische, Regede. S. dazu Levardy (Anm. 9), S. 30. Vgl. Höfler, in: Höfler / Balazic (Anm. 2), S. 17.

<sup>47</sup> Ende des 13. Jahrhunderts kommen die ersten Wappen bürgerlicher auf. In der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts hat die bürgerliche Heraldik ihre erste Blüte. Oft werden bürgerliche Wappen von Berufszeichen abgeleitet. S. dazu Herold, Verein für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften (Hrsg.): *Wappenfibel. Handbuch der Heraldik*. Neustadt a. d. Aisch 15. Aufl. 1967, S. 160f. Ein berühmtes Beispiel ist die in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zum Wappen werdende Meistermarke der Bildhauerfamilie Parler, der weisse Kantenpfahl im schwarzen Schild. Dieses Wappen kommt auf Siegeln, dem Epitaph im Ulmer Münster und auf

Ein Indiz, dass genau in diese Richtung eine Angleichung und Aufwertung des Personalbildes Aquilas gemeint ist, liefert die Kleidung Aquilas. Es ist nicht leicht zu erkennen, ob Aquilas Oberteil ein weisses quer gestepptes Wams oder vielleicht sogar eine metallene Rüstung darstellt<sup>48</sup>. Auf jeden Fall trägt Aquila ein auffälliges Schwertgehänge mit Schwert. Mit derselben Tracht ist im unteren Teil der Chorsüdwand in einer Szene der Martinsvita der vorderste der drei toten Ritter bekleidet, die der Heilige Martin wieder zum Leben erweckt (Abb. 13). Es mag kein Zufall sein, dass sich gerade über diesem Bild die Inschrift mit dem Namen des Johannes Aquila von Radkersburg befindet. Aquila eignet sich für sein Personalbild einen ritterlich-adeligen Habitus an, obwohl er sich durch sein Wappen deutlich als bürgerlicher Handwerker ausweist<sup>49</sup>. Ein Adelliger würde auf jeden Fall ein Geschlechterwappen führen und kein von einem Berufswappen abgeleitetes persönliches Wappen<sup>50</sup>. Parallel zur metaphorischen Deutung der »Stifterikonographie« seiner Malerdarstellung kann die wehrhafte Tracht somit ebenso metaphorisch als Bild für die persönliche Freiheit<sup>51</sup> und den Adel des Geistes in seinem Werk interpretiert werden<sup>52</sup>. Die Anglei-

Skulpturen, wie der Büste Peter Parlers im Triphorium des Prager Veitsdoms oder der Figur des Hl. Wenzel in der Wenzelskapelle des Veitsdoms vor. S. dazu *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ausstellungskatalog Schnütgen-Museum Köln 1978. Hrsg. v. Anton Legner. Köln 1978, III, S. 7–15.

<sup>48</sup> Häufig wird es als Wams angesprochen. So Bogyay (Anm. 6), S. 57; Höfler, in: Höfler / Balažic (Anm. 2), S. 17. Sehr wohl könnte es aber auch eine Metallrüstung sein, deren Farbe, wie im Wappen durch Weiss dargestellt wird. Einen Bürger in adeliger Rüstung darzustellen, ist Ende des 14. Jahrhunderts nicht mehr unmöglich. So hat sich in der Pfarrkirche St. Jakobi in Stendal (D) das vitreare Stifterbild Konrad Brunchorsts, eines Bürgerlichen in adeliger Rüstung, erhalten (um 1370/80). S. dazu: Becksmann (Anm. 33), I, S. 141–142, Taf. S. 177.

<sup>49</sup> Vgl. Thomas von Bogyay (Anm. 6), S. 57f.

<sup>50</sup> Ein adeliges Geschlecht *Aquila* oder *von Radkersburg* gab es in Radkersburg nicht. Zum habsburgischen Herzogtum Steiermark gehörig übte die landesfürstliche Herrschaft ein Hauptmann und ein Amtmann aus. Herzog Albrecht III. verpfändete die Hauptmannschaft mit ihren Einnahmen bald nach 1373 an Graf Hermann von Cilli, der diese bis 1423 behielt. S. Hans Pirchegger, *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülten, Städte und Märkte (Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission, hrsg. v. Harold Steinacker, Bd. 10)*, München 1962, S. 39.

<sup>51</sup> Zur persönlichen Freiheit als Kardinalprivileg des Adels in Ungarn s. Ákos von Timon (Anm. 44), S. 582.

<sup>52</sup> Auch das Stifterbild Konrad Brunchorsts, des Bürgerlichen in adeliger Rüstung (s. Anm. 47) hat diese metaphorische Ebene, denn es ist nicht gemeint, dass Brunchorst gerüstet in den Krieg oder ins Turnier zieht,

chung von Fürst und Künstler gehört mit Anekdoten um Apelles und Alexander zum abendländischen Vorstellungsschatz<sup>53</sup>.

Der sich in dieser Instrumentierung des Personalbildes nachdrücklich zeigende Stolz Aquilas mag seine Begründung auch in der augenscheinlichen Bildung des Malers finden, der nicht nur seinen Namen ins Lateinische setzt, sondern allenthalben lateinische Inschriften »in einem ungewöhnlichen Umfang und mit einer recht grossen Mannigfaltigkeit«<sup>54</sup> verwendet. Mit einem externen theologischen Programmierer ist jedoch nicht zu rechnen, weil das Programm deutlich durch Aquilas Personalbilder im Sinne von Signaturen an ihn gebunden wird<sup>55</sup>. Janez Höfler und Janez Balazic vermuten, dass Aquila in einer klösterlichen Skriptorenschule gelernt habe<sup>56</sup>. Stilistische Beziehungen der Fresken zur böhmischen Buchmalerei, die sich darlegen lassen, stützen diese Annahme<sup>57</sup>.

### III. Aquilas Personalbilder in Velemér und Martjanci an den Grenzen der Ikonographie

Das deutliche Selbstbewusstsein des Malers führt jedoch das ikonographische Bildkonzept an seine Grenzen. Ikonographie rechnet nämlich immer mit einer Vielzahl von Werken, denen sie die Identität des Dargestellten gestaltungsunabhängig garantieren muss. Die Gestaltungsunabhängigkeit dieser Garantie ist entscheidend, denn die Art und Weise der Malerei muss vernachlässigt werden können, wenn die Sicherheit des Inhalts stets und immer gewährt werden soll, was theologisch absolut notwendig ist. Der metaphorische Einsatz der Stifterikonographie in Velemér und Martjanci, die diese für eine Bekundung des Malers transparent macht, setzt jedoch die ikonographische Kette nicht mehr nur voraus, sondern setzt eigenmächtig einen Prototyp. Der Maler ist hier nicht nur Ausführer, sondern selbst ideengebende Instanz des Bildes. Die Bedeutungstiftung ist bei diesen Fresken allerdings immer

Bürgerliche waren keinesfalls turnierfähig, sondern einem übertragenen Anspruch auf persönliche Freiheit wird mit dem Attribut der Adelsrüstung sinnfällig Ausdruck verliehen. Aquila verbindet diesen metaphorisch formulierten Anspruch in seinem Personalbild auch mit seiner malarischen Urheberschaft.

<sup>53</sup> S. dazu Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt a. M. 1980, S. 66 f.

<sup>54</sup> Wehli (Anm. 36), S. 80; Marosi (Anm. 41), S.40 spricht sogar von »Graphomanie«.

<sup>55</sup> Vgl. Balazic, in: *Gotik in Slowenien* (Anm. 6), S. 236; vgl. Levárdy (Anm. 9), S. 31–32.

<sup>56</sup> Höfler, in: Höfler / Balazic (Anm. 2), S. 29; Janez Balazic, Janez Akvila in poslikava v Martjancih, *Zbornik Soboškega Muzeja*, 3, 1993/1994, S. 77–92; Balazic, in: *Gotik in Slowenien* (Anm. 6), S. 232.

<sup>57</sup> Höfler, in: Höfler / Balazic (Anm. 2), S. 21f, S. 27f; Balazic (Anm. 55); Balazic, in: *Gotik in Slowenien* (Anm. 6), S. 233.

noch an die Autorität der ikonographischen Formeln gebunden, das heisst diese sind nicht durch Zweifel an der situativen Vorstellbarkeit oder der Lebendigkeit der Bilderscheinung in Frage zu stellen. So vermögen etwa Aquilas Personalbilder kaum plausibel zu machen, dass das Schriftband zwischen den betenden Händen tatsächlich gehalten wird. Eine Überzeugung des Betrachters von gelebter und erlebter Situation kommt nicht in Gang. Dass aber gerade den betenden Händen das Schriftband, dass Aquilas Identität viel eindeutiger zu sichern vermag, als jede Porträtähnlichkeit, zugesetzt ist, schafft einen Sinnbezug, der das fromme Gebet, die eigene Person und die Tätigkeit als Maler (im Epitheton *pictore*) zusammenschliesst. Das Malen ist sinnfällig und durch eigene Idee an die eigene (gemalte) Person gebunden. Wenn Aquila auch keine bildlichen Mittel erfindet, welche die Individualität von Maler und Malerei unmittelbar evident zu machen wüssten, so ist es doch ein Schritt in diese Richtung, dass die neue, übertragene Bedeutung der vorgeprägten ikonographischen Formeln vor allem durch ihre gestalterische Isolierung, die auf die Auflösung der konkreten Bedeutung dieser Formeln zielt, hervorgebracht wird.

Wenn auch die Gestaltung von Aquilas Personalbildern zur bildlichen Dekontextualisierung neigt, ist unbestreitbar, dass sie nicht völlig autonom, sondern in das religiöse und bildnerische Denken des Mittelalters eingebettet sind. Sie sichern dem Dargestellten die dauernde Teilnahme an der *sancta communio* und zugleich das Andenken an seine Person und sein Werk: es sind Memorialbilder<sup>58</sup>. Aber eine solche Memoria, die als Handlung von »ausserordentlicher sozialer und rechtlicher Tragweite« verstanden werden muss<sup>59</sup>, erscheint für einen Maler, der sich nur in der Tradition Ausführender versteht, denkbar überinstrumentiert. Sie dokumentiert vielmehr einen »sich verantwortlich zeichnenden Autor«, und genau dies ist hier wortwörtlich geschehen. Das Andenken an die eigene Person ist ikonographisch nicht selbstbewusster, sinnfälliger und zugleich authentischer an das eigene Werk zu knüpfen. Durch diesen bildidee-erfindenden Akt setzen sich Aquilas Zeugnisse auch von allen vorhergehenden Bekundungen von Meisterstolz ab. Diese waren entweder rein schriftlich<sup>60</sup> oder bilden, wie die erhaltenen Baumeisterplastiken, eine

<sup>58</sup> Dazu s. Otto Gerhard Oexle, Memoria und Memorialbild, in: Karl Schmid / Joachim Wollasch (Hrsg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Denkens im Mittelalter*, München 1984, S. 384–440.

<sup>59</sup> Ebd. S. 385.

<sup>60</sup> S. dazu: Peter Cornelius Claussen, Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie, in: K. Clausberg / D. Kimpel / H.-J. Kunst / R. Suckale (Hrsg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giesesen 1981, S. 7–53. Als Beispiel für eine solche Malersignatur um 1250 sei *Die Künstlerinschrift des Johannes Gallicus im Braunschweiger Dom*

Traditionskette dienenden, ausführenden, in jedem Falle nur geduldeten Personals<sup>61</sup>. Niemals aber bedienen sie sich der Ikonographie freier Stiftender<sup>62</sup>. Ein Maler aber, der sich selbst als freier Stifter seiner Werke bezeugt, indem er die Bedeutung seines eigenen Bildes gestalterisch bestimmt, veranschaulicht den Umbruch zu einem Bildkonzept, das dem Meister die Verantwortung für die Einheit aus Bildidee und -gestalt zuspricht und ihn zum Künstler macht.

Allerdings ist diesem neuen, metaphorischen und autolytischen Einsatz von Ikonographie kein weiterer Erfolg beschieden gewesen; Aquilas »Stifterbilder als freier Meister« bleiben ein Einzelfall. Spätere Maler haben im Laufe der folgenden Bildgeschichte sich weitere künstlerische Kompetenzen erarbeitet und andere Mittel erfunden, den Betrachter auch von der Evidenz ihrer Bildwelten zu vergewissern. Ernö Marosi hat aber recht, wenn er betont, dass es relativ unerheblich ist, ob Aquila »doch eine Absicht der Wiedergabe individueller Züge« gehabt habe<sup>63</sup>. Denn dieses wie auch immer feststellbare Kriterium scheint selbst nur eine Metapher für ein späteres Bildkonzept zu sein, das die Bilder hinsichtlich ihrer anschaulichen Lebendigkeit beurteilt. Das Personalbild der Neuzeit, das Porträt, muss davon immer wieder als Kunstwerk augenfällig überzeugen. Eine Kunstgeschichte aber, die nur an die Kernbereiche ihrer eigenen Begrifflichkeiten denkt, bekommt die Brüche, Grenzfälle und Versuche einer gesamten (Personal-)Bildgeschichte gar nicht erst zu Gesicht.

genannt, die der so betitelte Aufsatz Johann-Christian Klamts zum Thema hat (in: ebd., S. 35–48).

<sup>61</sup> S. Kurt Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966; zum gesamten Komplex s. a. Peter Cornelius Clausen, Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Matthias Winner (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, Weinheim 1992, S. 19–54

<sup>62</sup> Ein sehr frühes Beispiel für die Darstellung des Meisters ist auf der Rückseite des karolingischen Goldaltars von S. Ambrogio in Mailand zu finden. Dort wird der Meister mit dem Stifter, Erzbischof Angilbert II. (824–859), der durch ein Modell ausgezeichnet ist, parallelisiert. S. dazu: Claussen, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Anm. 60), S. 23, Abb. 5a, b. Ein weiteres Beispiel aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stellt den Glasmaler Gerlachus in einem Scheibenzyklus aus dem Westchor der Klosterkirche Arnstein (jetzt: Westfälisches Landesmuseum Münster) dar. Jedoch ersetzt auch hier die Meisterdarstellung, nicht in Stifterikonographie, sondern malend, keinen Stifter, ist diesem vielmehr gegenübergestellt. S. dazu: Becksmann (Anm. 33), S. 41–43, Taf. S. 70. Gerade dieses Gegenüber von Stifter und Meister ist jedoch in Velemér und Martjanci vermieden.

<sup>63</sup> Marosi (Anm. 41), S. 41.

## Ortsnamenskordanz:

<i>slowenisch</i>	<i>ungarisch</i>	<i>deutsch</i>
Martjanci	Mártonhely	
Velemér	Velemér	
Turnišče	Bántornya	Turnisch
Murska Sobota	Muraszombat	Olsnitz
Prekmurje		Übermurgebiet
Radgona	Regede	Radkersburg
	Vasvár	Eisenburg
Gornja Lendava (Grad)	Felsőlendva	Ober-Limbach
(Dolnja) Lendava	Alsólendva	Unter-Limbach
Slovenska Krajina	Tótság	
Ljubljana		Laibach

## Abbildungen:

- Abb. 1 Velemér (H). St. Trinitatis. Malerdarstellung des Johannes Aquila von Radkersburg auf der Chornordwand (1378).
- Abb. 2 Velemér. St. Trinitatis. Blick auf Chornord- und -nordostwand. Johannes Aquila, darunter Heilige mit Kirchenmodell (*Ekklesia*), *Erzengel Gabriel*, darüber der *Markuslöwe*.
- Abb. 3 Velemér. St. Trinitatis. *Ekklesia*.
- Abb. 4 Velemér. St. Trinitatis. Blick in den Chor.
- Abb. 5 Velemér. St. Trinitatis. Chorsüdwand. *Der Hl. Ev. Lukas*, unter dem Rundfenster eucharistisches Gerät, rechts daneben *Seelenwägung durch den Hl. Michael*. Ganz links: Ansatz *des Marienbildes der Verkündigung*.
- Abb. 6 Velemér. St. Trinitatis. Auf der Langhauswand: *der Hl. Nikolaus beschenkt die drei armen Bräute*, auf der Triumphbogenwand daneben: *Kreuzigung*. Rechts neben dem Chorfenster: *Maria*, darüber der *Johannesadler*.
- Abb. 7 Martjanci (SLO). St. Martin. Malerdarstellung des Johannes Aquila von Radkersburg neben dem südlichen Chorfenster (1392).
- Abb. 8 Martjanci. St. Martin. Triumphbogenwand. Oben: Stifter vor heiligem Bischof, daneben: *Schutzmantelmadonna*.
- Abb. 9 Martjanci. St. Martin. Chornordwand. Der Pfarrer Erasmus.
- Abb. 10 Martjanci. St. Martin. Johannes Aquila, darüber im Giebfeld ein Prophet, hinter und unter Aquila: Apostelreihe der Chorsüdwand.
- Abb. 11 Martjanci. St. Martin. Nödliches Chorfenster. Abb. 10 gegenüberliegende Stelle.
- Abb. 12 Turnišče (SLO). St. Maria. Ladislaus Haholt-Banffy, seine drei Söhne und Ban Nikolaus Haholt knien vor Maria. Dahinter die empfehlenden Hl. Ladislaus und (nicht sichtbar) Nikolaus. (zerstört).
- Abb. 13 Martjanci. St. Martin. Chorsüdwand. *Der Hl. Martin erweckt drei tote Ritter zum Leben*. Darüber ein Teil der Baugründungsinschrift.

## Fotonachweis:

- Abb. 1, 4, 5, 7, 8, 9, 13: Marjan Smerke; Photothek Pokrajinski muzej Murska Sobota.  
 Abb. 2, 3, 6, 10, 11: Friederike Nicklaus, Köln.  
 Abb. 12: Matej Sternen; Photothek Slowenisches Denkmalamt Ljubljana.