

15

FRANCÈ STELE

BIZANTINSKE IN PO BIZANTINSKIH
POSNETE MARIJINE PODOBE
MED SLOVENCİ

RAZPRAVE II
FILOZOFSKO-FILOLOŠKO-HISTORIČNI RAZRED
SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI V LJUBLJANI

SPREJETO NA SEJI DNE 17. JULIJA 1943.

Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci

Pobudo za študij vloge bizantinske umetnosti pri katoliških Slovanih, posebej pri Slovencih mi je dal pred dvajsetimi leti ob prvem mednarodnem kongresu bizantologov v Bukarešti prof. G. Millet v zvezi s pripravami za spominski zbornik, posvečen Uspenskemu. Prigovarjal mi je, naj ustrežem njegovi želji brez ozira na predvideno malopomembnost izsledkov že zato, da bi bilo enkrat združeno vse, kar je danes mogoče povedati o vlogi bizantinske umetnosti pri slovanskih narodih. Izledek, ki je sedem let pozneje izšel, je bil, kakor sem že prej domneval, res malenkosten,¹ ni pa bil brezpomemben zame, ker mi je dal povod, da sem se začel zanimati za Marijine milostne podobe in njih zvezo z bizantinskimi tipi. Edino tu se mi je odpirala možnost ugotovitev, katere bi mogle postati važne za bizantologijo, posebno če jih ne omejimo ozko na slovensko področje, ampak jih zajamemo v kar mogoče obsežnem kulturnozemljepisnem področju, najmanj pa z ozirom na srednjo Evropo in posebno na katoliške Slovane sploh. Ta široki okvir se mi je zdel toliko bolj potreben, ker mi je postalo kmalu jasno, da, kar velja za Slovence, velja več ali manj za vzhodne alpske dežele splošno, brez ozira na slovansko ali nemško prebivalstvo. Razen tega pa sem takoj spoznal, da je gradivo, ki prihaja v poštev, umetnostno tako malo pomembno, da največkrat sploh ne vzbuja zanimanja radi svoje umetnostne kakovosti, ampak samo kot takozvana nabožna podoba, ki je ikonografski, likovno umetnostno uresničen izraz molilne ali meditativno pobudne ideje. Opredeljeno pod vidikom ikonografske, umetnostno zgodovinske pomožne panoge pa je tudi to gradivo obetalo nekaj splošnih, kolikor že ne strogo umetnostno zgodovinsko pa vsaj umetnostno zemljepisno in kulturno zgodovinsko pomembnih izsledkov.

Pod tem vidikom sem torej opazoval in zbiral močno raztreseno in doslej nikjer registrirano, pri umetnostno topografskih zapiskih pogosto prezrto gradivo, upoštevajoč božjepotne in druge posebnemu češčenju namenjene podobe, podobice, slike na steklu, na panjskih končnicah in podobno brez ozira

¹ L'art en Slovénie et le Byzantinisme, v knjigi G. Millet, Art byzantin chez les Slaves II., Paris 1933, str. 381—393.

na njih ljudski ali kultivirano umetnostni izraz. Izločil sem tipe, ki so bili, kakor podoba Marije vedne pomoči, popularizirani šele v novejšem času ali ikone, ki so prišle k nam po prvi veliki vojski z emigranti, ter upošteval samo take spomenike, ki so se izkazali kot stara posest dežele. Tako sem tu sledeča izvajanja oprl na take spomenike, ki pričajo o kakršnemkoli vplivu bizantinskih ali od bizantinskih izpeljanih ikonografskih tipov na versko duhovni svet poldrugo tisočletje sedanji zemljepisni položaj zavzemajočih slovenskih ljudi.

Naša raziskovanja pa so ves čas obdržala v vidu vso katoliško srednjo Evropo, predvsem vse katoliške Slovane ter so jasno pokazala, da se slovensko ozemlje pod vidikom vloge in vplivov bizantinske Marijine ikonografije v velikih potezah nič ne razlikuje od zapadnoevropskega, predvsem sevè srednjeevropskega sosedstva, čeprav se opazijo manjše kulturno-zgodovinsko in kulturnozemljepisno povzročene posebnosti.

Že Kondakov² je opazil, da se gostota njemu znanih, v literaturi kot bizantinske označenih Marijinih podob v katoliški srednji in zapadni Evropi redči od juga proti severu in od vzhoda proti zapadu. Pravilno je ugotovil, da gre tam, kjer se omenjajo bizantinske ikone v Nemčiji, Franciji, Angliji in Španiji, kar po vrsti za izdelke italobizantinskih delavnic XV. do XVIII. stol. V teh deželah so se namreč nabožne ikone v srednjem veku kmalu umaknile nabožnim kipom in kipcem. To velja v glavnem tudi za slovensko ozemlje. Toda vzhodnejši zemljepisni položaj katoliških zapadnih in severnih Slovanov že sam povzroča, da je vloga bizantinskih in bizantinizujočih ikon tu večja kakor v sosednjih nemških deželah.³ Pri tem ne smemo prezreti tudi dejstva, da so bile te slovanske dežele cerkveno in versko politično ter državno ali kulturno

² N. P. Kondakov, Pamjatniki hristijanskago iskusstva na Afone, S. Petersburg 1902, str. 140 sl.

³ Prim.: St. Beissel, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg i. Br. 1913, ki daje na str. 295—493 pregled božjepotnih milostnih podob s kratko označbo po deželah. — Guilielm. Gumpenberg, Marianischer Atlas von Anfang und Ursprung 1200 wunderthätiger Maria-Bilder, 4 deli, München, bey Sebast. Rauch 1673. — Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. Etudes archéologiques et iconographiques II. Sanctuaires et images, 1878. — N. P. Lihačev, Istoričeskoje značenje italo-grečeskoj ikonopisi. Izobraženija Bogomateri v proizvedenijah italo-grečeskih ikonopiscev i jih vlijanije na kompoziciji nekotoryh proslavljenyh russkih ikon, S. Petersburg 1911. — N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri. Svjazi grečeskoj i russkoj ikonopisi s italjanskoju živopisju rannjago Vozroždenja, S. Petersburg 1910. — A. I. Uspenskij, Izobraženije Bogomateri, Moskva 1905.

⁴ Prim. razen že našete literature posebno še Pietro Bombelli, Raccolta delle Immagini della Beatissima Vergine ornate della Corona d'oro dal R^{mo} Capitolo di S. Pietro, 4 zvezki, Roma, Stamp. Salomoni, 1792.

⁵ Jos. Maurer, Marianisches Niederösterreich. Vervollständigt von P. Georg Kolb S. J., Wien 1899.

politično skozi stoletja odvisne od dveh središč, kjer je bila vloga bizantinskih ikon izredno velika, od Rima⁴ ali vsaj Italije splošno, in od Dunaja.⁵

Pa tudi pri katoliških Slovanih samih se opažajo glede tega precejšnje razlike. Po literaturi in po lastnih opazovanjih v Narodopisnem muzeju na Dunaju, kjer je zbrano gradivo iz vsega nekdanj avstrijsko-ogrskega področja, na razstavi »Das kleine Andachtsbild« v Gradcu l. 1933, v deželnih muzejih alpskih dežel, v muzejih v Pragi, Ružomberku, Bratislavi, Budapešti, Poznanju, Krakovu, Varšavi in v Zagrebu ter na potovanjih po Galiciji, Slovaški, Podkarpatski Rusiji, Dalmaciji, Hrvatski in Slovenji sem prišel do tehle zaključkov: Vloga bizantinskih in bizantinizujočih Marijinih ikon je drugačna pri Čehih in Slovencih, ki ne mejijo neposredno na bizantinsko vzhodnoevropsko kulturno sfero, kakor pri Poljaki, Slovaki in Hrvatih, ki se tega sveta neposredno dotikajo, predvsem pa drugačna kakor pri Ukrajincih unijatih (katolikih z vzhodnim obredom v Vzhodni Galiciji, na Hrvatskem in v kranjsko-hrvatsko obmejnem Žumberku), ki so z vzhodnim obredom obdržali tudi celo vrsto za bizantinsko krščanski vzhod značilnih izročil ter ikonografskih predstav. Različno, po zemljepisni legi razločljivo razmerje do bizantinskih ikon pri katoliških Slovanih se prav značilno izraža že v tem, da je med Slovenci, ki so poleg Čehov najbolj zapadna slovanska skupina, najpopularnejša Marijina podoba v svojem sedanjem izrazu čisto zapadnjaška Marija Pomagaj (Maria-Hilf), čeprav po svojem ikonografskem tipu in poreklu tudi ona izhaja iz bizantinskih in bizantinizujočih prednic;⁶ pri Poljaki pa predstavlja svetovno znano narodno versko zaščitnico čudodelna Mati Božja Częstochowska, ki kot italijanska kopija neke Hodigitrije še prav jasno nosi znake bizantinske ikone.⁷

Razlika pa je tudi med Slovenci in Čehi, čeprav oboji predstavljajo v polnem pomenu te besede z zapadno evropsko kulturo najbolj prepojeni del Slovanov. Vloga bizantinskih ikon je namreč pri Čehih precej globlja kakor pri Slovencih, kar ustreza večji vlogi bizantinizma v razvoju češke umetnosti sploh, tesnejši zvez z ognjiščem delavnosti slovanskih apostolov, solunskih »Bizantincev« sv. Cirila in Metoda in njunim izročilom ter po večkratni državno politični skupnosti s

⁶ A. Stegenšek, Ob stoletnici slike Marije Pomagaj na Brezjah, Ljubitelj krščanske umetnosti I., Maribor 1914, str. 33—42. — Prim. tudi: Kr. Mijatev, K'm ikonografijata na Bogorodica-Umilenie, Izvestija na B'lgarskija arheologičeski institut III. (1925), str. 165—193 in G. Bals, Maica Domnului Indurătoarea, Bukarešt 1930.

⁷ M. Skrudlik, Królowa korony polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogorodzicy w Polsce, Lwów 1930, sl. 11 in 12. — Stan. Tomkowicz, Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, Prace komisji historii sztuki, zv. V., Kraków 1932, str. 117—156.

Poljsko ali Madjarsko omogočenim stikom z vzhodnim krščanskim svetom. Dočim je slika o vlogi bizantinskih in bizantinizujočih podob med Čehi v novem veku približno ista kakor pri Slovencih in v srednji Evropi sploh, pa namreč vzbuja pozornost starejša, konec srednjega veka na Češkem nastala skupina še danes močno češčenih Marijinih podob, katerih bizantinsko poreklo se ne izraža samo v ikonografskem tipu, ampak pogosto v posnemanju njihovih zunanjih posebnosti, predvsem temne barve polti in pod.⁸ Čeprav gre z izjemo Madone březnicke, ki skuša verno posneti zgubljeni roudnicki, bizantinski ali italo-bizantinski original, v največ primerih, za katere so značilne Madona doudlebská, Madona mostecká, Madona vídeňská in druge, za tipično češke predelave vzorov, je vseeno gotovo, da tudi ti vzori največkrat niso bili izrečno bizantinski, ampak tudi že v duhu zapadnega pojmovanja po siensko toskanski šoli XIII. in XIV. stol. čustveno nabožno predelani ikonografski tipi.⁹ Zdi se nam pa, da ima prav Oettinger,¹⁰ ki postavlja tezo, da so poleg italobizantinskih in siensko toskanskih Madon vplivale tudi Čehom preko sosednjega slovanskega področja dostopne pravoslavne predloge. In prav v tem vidimo razlago za osupljajoče dejstvo, da ni nikjer razen v sosednjih vzhodno slovanskih deželah vloga originalov in kopij po »črnih« bizantinskih Madonah večja kakor pri v osrčju srednje Evrope ležeči češki umetnosti.¹¹

Ozke kulturne zveze med Češko in Poljsko od pokristjanjenja dalje, posebno pa pod prvimi Jagiellonci in pod Luksemburžani se izražajo tudi na Poljskem v tem, da je poleg mnogih med Poljaki češčenih bizantinskih ikon in italobizantinske Marije Częstochowske pri njih prav vloga bizantinizujočih čeških ikon največja. Med najlepše spada t. zv. Krakovska Madona v cerkvi Sv. Rešnjega Telesa (Božego Ciała) v Krakovu, ki je tje pribežala v času husitskih homatij; njen italijansko trecentistično mili izraz, stopnjevan po značilni liričnosti čeških bizantinizujočih Madon je doživel tudi na Poljskem in sosednjem Slovaškem svojevrstno, bizantinskim vzorom vedno bolj odmi-kajoče se nasledstvo.¹² Kako velika je na Poljskem vloga bizantinskih ikon, se kaže predvsem tudi v bogatih, tipično bizantin-

⁸ A. Matějček in J. Myslivec, České Madony gotické byzantinských typů. Pos. odtis iz Památky archaeologické, nova vrsta, l. IV./V. (del XXX.), 1934—35. — E. Wiegand, Die böhmischen Madonnen (Disertacija), Würzburg, Mayr, 1936.

⁹ M. Skrudlik, o. c., str. 24—26.

¹⁰ K. Oettinger, Altböhmische Malerei, Zeitschrift für Kunstgeschichte, VI. zv. Berlin 1937, str. 397—406.

¹¹ O. c., 406.

¹² Prim.: A. Matějček in J. Myslivec, o. c., str. 16—18 in sl. 17. — M. Skrudlik, o. c., str. 26. — N. Csánky, A bártfai Madonna-kép, Az országos magyar szépművészeti muzeum évkönyvei X. (1940), Budapest 1941, str. 47—74.

skih dragoceno kovinskih »oblekah«, pokrivajočih slike razen obrazov in rok; značilne za to so: Częstochowska, »Matka Boża Miłosierna« v Susławicach pri Sandomierzu, Rožnovenška Marija Snežna v dominikanski cerkvi v Krakovu, Rožnovenška Hodigitrija iz nekdanje karmelitske cerkve v Krakovskem predmestju v Varšavi, Najsvetejša Mati Božja slikarja Luke v cerkvi sv. Rešnjega Telesa v Krakovu in druge.^{12a} Bogata kovinska obleka povzroča tudi, da učinkuje italijansko baročno, strogo versko obnovitveno zasnovana Marija Priprošnjica Ostrobramska v Vilni, za katere razlago pa vseeno ne moremo prezreti ikonografskega tipa Marije Priprošnjice bizantinske Deisis, nazadnje vendarle kar kot pristno bizantinska ikona.¹³

Poleg te za posebni izraz teh ikon tako značilne zunanje poteze pa moramo pri Poljaki v obilni meri računati z ikon-skimi tipi, posredovanimi jim po stoletnem državno političnem sožitju z uniranimi in pravoslavniimi Ukrajinci, Litovci in Belorusi iz rusko bizantinskih središč Marijinega češčenja.

Svojevrstno je razmerje do bizantinskih in bizantinizujočih ikon tudi pri Hrvatih. Tu namreč ni vplivala samo sosesčina pravoslavniih Srbov, ampak v raznih delih Hrvatske še bolj sožitje s priseljenimi uniatskimi Ukrajinci, ki so zavzeli eno najbolj vidnih postojank na skrajni severozapadni hrvatski meji v Žumberku; drugod pa, kakor v Primorju in v Dalmaciji, je tesni naslon na beneško umetnost posredoval tudi značilno beneško bizantinske oblike nabožnih podob. Čisto bizantinske tipe Madon so sprejeli Hrvatje starohrvatske Dalmacije že v prvih stoletjih svojega pokristjanjenja, čeprav se nobena ni razvila do splošno veljavne vloge.¹⁴ Drugi in tretji val teh motivov se je uveljavil med dalmatinskimi Hrvati in tudi v zaledju po delih bizantinsko dalmatinskih ter nato benečansko dalmatinskih slikarjev; posebno prvi so slikali za pravoslavne in katolike. Kotor, Dubrovnik in Zadar so bila glavna torišča grško dalmatinskih slikarjev. V XIV. in XV. stol. pa so delovale domače, beneško vplivane delavnice v različnih dalmatinskih središčih z viškom v delu Nikolaja Božidarevića v Dubrovniku na prehodu v renesanso. To domače slikarstvo je populariziralo med Hrvati v italijanski zgodnji renesansi tako priljubljeno Marijo Dojiljo, Mater Ljubeznivo, ki je ikonografsko izhodišče tudi za Marijo Pomagaj, in razne oblike sedeče Hodigitrije. Vendar so vse te Madone toliko oddaljene od prvotnih bizantinskih ali italobizantinskih tipov, da največkrat

^{12a} Prim. o tem Ks. Szczęsny Dettloff, *Madonna z Buku*, *Biuletyn Historji sztuki i kultury* III. (1935), str. 364—374.

¹³ M. Skrudlik, o. c., str. 228—241, sl. 92 in 93. — Isti, *Tajemnica obrazu Najśw. Marji Panny Ostrobramskiej*, *Kurjer literacko-naukowy*, Kraków 1932, leto IX., št. 14, str. I. in II.

¹⁴ M. Abramić, *Quelques reliefs d'origine ou d'influence byzantine en Dalmatie*, *L'art byzantin chez les Slaves* II., Paris 1933, str. 317—331.

od prvotnega ikonografskega vzora ni ostalo drugega kakor ideja. Razen tega pa se opaža v Dalmaciji po katoliških cerkvah in hišah razmeroma veliko število Marijinih ikon poznobizantinskega izdelka. Nekatere izmed njih so bile nedvomno prinesene po mornarjih iz raznih grških krajev, druge pa kažejo posebnosti beneško kretske ikonopisne šole;^{14a} prezreti ne smemo tudi vloge domačih pravoslavnikov, pa tudi katoliških ikonopiscev in njih zvez z delavnicami sosednjih srbskih področij. Ta skupina je tudi v katoliškem okolju polnovredno uveljavila znane bizantinske, pogosto v smislu italobizantinskega razvoja po čustvenem izrazu ljudstvu bolj približane tipe.¹⁵

V ožji današnji Hrvatski, kjer je narodna verska zaščitnica v poznogotskem kipu upodobljena Hodigitrija v Mariji Bistrici, je vloga bizantinskih in bizantinizujočih ikon približno taka kakor med Slovenci; opažajo pa se značilna medsebojna vplivanja v krajih, kjer žive katoliki v soseščini pravoslavnikov ali uniatov. Posebno priljubljenost je doživel tip Marije Dojilje (Galaktotrofúsa — Mlekopitateljica). Temu tipu pripada čudodelna, tudi med Slovenci zelo češčena Marijina podoba na Trsatu, ki je umetnostno skromen italobizantinski izdelek v 2. pol. XIV. stol., poklonjen od papeža Urbana V. trsatski cerkvi.¹⁶ Druga, tudi iz poznega XIV. stol. izvirajoča Marija Dojilja je naslikana po neznanem italijanskem slikarju XIV. stol. na zid krasila enega stebrov v cerkvi sv. Marka v Zagrebu. Tretja, iz kapele v Medvedgradu, se nahaja sedaj v Strossmayerjevi galeriji v Zagrebu in je izdelek kretske šole konca XVI. ali zač. XVII. stol.¹⁷ Posebnost hrvatskega gradiva je v severozapadni Hrvatski in tudi v sosednjih obmejnih slovenskih krajih razširjeno češčenje poljske Marije Częstochowske, ki je posledica zvez v teh krajih kulturno in versko zelo delavnih nekdanjih pavlinskih samostanov s poljskimi pavlinci.

V okviru hrvatskih dežel ima, kar tiče naše vprašanje, posebno, na razmere v južni Dalmaciji spominjajočo vlogo Bosna, radi mešanega sožitja pravoslavnikov s katoličani. Med številnimi ikonami v Sarajevu (samo v stari srbsko pravoslavni cerkvi jih je okr. 300) in drugod je mnogo takih, ki so nastale tam, kjer pravoslavniki in katoličani skupaj žive, kakor v južnem Primorju, ali pa so bile toliko preslikane, da jih lahko porablja ena ali druga skupina.¹⁸ Zastopani so najrazličnejši tipi pravoslavnikov in katoliških Marijinih podob.

^{14a} Prim. k temu Sergio Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonnieri*, Padova 1933.

¹⁵ Prim. Lj. Karaman, *Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie*, *L'art byzantin chez les Slaves II.*, str. 332—380, posebno III. poglavje: *Les icônes d'époque byzantine tardive en Dalmatie*.

¹⁶ Apolinar Braničković, *Gospa Trsatska*, Zagreb 1926, str. 6—7.

¹⁷ A. Schneider, *Slika Majke Božje »Galaktotrofuse«* iz kapele Medvedgradske, *Narodna starina*, Zagreb 1931, 23. snop., str. 320—332.

Glede Slovakov, ki meje podobno kakor Poljaki neposredno na unirane in pravoslavne Rusine ali Ukrajince, pa mi je dalo poseben migljaj glede vloge po cerkveni nabožnosti propagiranih bizantinskih nabožnih podob v ljudski domišljiji gradivo zbrano v Slovaškem muzeju v Ružomberku. Če to gradivo pod tem vidikom vzporedimo s slovenskim, vidimo, da je vloga bizantinskih ikon pri Slovakah mnogo večja kakor pri Slovencih, ki jih široki pas katoliških Hrvatov ločuje od pravoslavnih. Za slovensko ljudsko umetnost so razen tudi drugod po srednji Evropi splošno razširjenih slik na steklu posebno značilne poslikane panjske končnice. Čeprav igra Marijina podoba prav odlično vlogo v obeh vrstah, v bogatem, nam znanim in številno v Etnografskem muzeju v Ljubljani zbranim gradivu panjskih končnic bizantinizujočih podob sploh ni; slike na steklu, pri katerih pa je treba podobno kakor pri novejših barvno tiskanih podobah računati z uvozom iz pogosto zelo oddaljenih krajev, poznajo sicer tudi par bizantinizujočih, rahlo poljudno prestiliziranih Madon kakor je Marija Snežna ali Marija Tolažnica v cerkvi pri Sv. Petru na Vrhu nad Želimljem, ni pa mogoče ne za to ne za ono dokazati, da bi bila dosegla tisto priljubljenost kakor Marija Pomagaj ali razne stilizacije baročno oblečenih Marij z Detetom v naročju. In že ugotovitev, da slovenska ljudska likovna domišljija v primeri s slovaško skoraj ne pozna bizantinskih in bizantinizujočih tipov, katere so vpeljavali kot predmet oficialnega kulta, se nam zdi v zvezi z našim vprašanjem važna. Dokaz nam je, da teh tipov doma niso izdelovali, pa se tudi za nje niso zanimali pri importu od drugod, kjer bi jih bili, če bi se bil zanje zanimali, nedvomno lahko dobili, posebno ker je dokazano današnje slik na steklu tudi iz Slovaške. Slovensko gradivo v tem oziru popolnoma ustreza gradivu ostalih alpskih dežel. Kako značilno drugačen je v tem oziru položaj v slovaški ljudski umetnosti: V skromni zbirki slik na steklo v Ružomberku sem ugotovil primere Galaktotrofuse, Hodigitrije, Eleuse, izhajajoče od italijanskega vzora, in dunajski Mariji Pötschki sorodno Marijo z Detetom. Tipe ikonografskih vzorov vselej upoštevajo, posameznosti pa spreminjajo v zapadnem duhu. Tako se Jezusovo blagoslavljanje po vzhodnem načinu pri Hodigitriji spreminja v kazanje, otrok Pötschke Marije pa je dobil svetovno kroglo v roko.

¹⁸ Gj. Mazalić, Jedna neobična slavka ikona, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, XLV. (1933), str. 95—114. O št. 157 muzejske galerije v Sarajevu, ki predstavlja doprsno Marijo z detetom in je bila prvotno pravoslavna, a je bila predelana za katoliške potrebe, pravi, da je še danes taka, da lahko služi obema verama. — Isti, Kritska škola i njezini primeri u Sarajevu, Glasnik Zemalj. muzeja u Bosni i Hercegovini, XLIX. (1937), str. 55 sl.

Ta značilna razlika med odzivom slovenske in slovaške ljudske upodabljaajoče domišljije na bizantinske ikonografske tipe, nam postane še bolj jasna, če si predstavimo usodo, ki jo je v slovenski umetnosti doživela ena izmed najbolj razširjenih rimskih bizantinskih ikon, Hodigitria iz cerkve S. Maria Maggiore. Prvotni tip so v baročni dobi točno prenesli v najrazličnejše kraje češčenja te podobe tudi v Sloveniji. Širile so to češčenje posebno po zmagi nad Turki pri Lepantu l. 1571 bratovščine sv. Rožnega venca.¹⁹ V Sloveniji je dala ta podoba celo ime kraju v Slovenskih goricah. Drugo, še pomembnejše njeno svetišče pa je župna cerkev pri Mariji Devici v Puščavi. Tu pa je v glavnem oltarju slika nadomeščena s kiparskim posnetkom, ki podaja dokolenški stoječi original, dopolnjen v sedečo celo postavo. Original je drugače ikonografsko točno posnet (sl. 12). Kako pa so se kasnejši rodovi malo zavedali ikonografske značilnosti originala, nas poučuje vrsta drugih posnetkov v isti cerkvi: Na banderu iz XVIII. stol. je slikar še precej vestno posnel kip v oltarju. Na drugem banderu iz l. 1832 pa se je tipična drža Marijinih rok spremenila tako, da je desnica ostala kakor na originalu, levica pa opira Jezusov hrbet. Na rezljanem antependiju velikega oltarja iz srede XVIII. stol. pa so opuščene vse bistvene poteze originala tako, da je mesto njega nastala nekaka baročna Glykophilúsa. Na rezljano okrašenih vratih iste cerkve iz l. 1882 levica Marijine sploh ni več videti, Detetu pa so mesto knjige dali zemeljsko oblo. Kako malo se je od službeno cerkvene strani uvedeni prvotni tip udomačil v ljudski domišljiji, dokazuje tudi značilno dejstvo, da so pri Mariji Snežni, kjer je bilo v XVII. stol. vpeljano češčenje podobe iz cerkve S. Maria Maggiore s posnetkom rimskega originala, v novejšem času staro sliko, na katero se je vezalo izročilo o podeljenih milostih, nadomestili z novim, popolnoma prostim posnetkom, ki kaže v polni postavi stoječo Mater Božjo z Detetom na rokah.

Že doslej povedano zadostuje za dokaz, da pri Slovencih ni mogoče govoriti o globlje zakoreninjenem bizantinizmu, ampak da gre pri tu znanih primerih samo za neko število bizantinski videz vzbujajočih spomenikov, ki so bili vpeljani po službenem cerkvenem prizadevanju²⁰ iz razlogov, katerih kulturnozgodovinske pogoje bomo pozneje nakazali.

¹⁹ Skrudlik, Królowa... str. 64—65.

²⁰ N. pr. po prizadevanju reda in bratovščine kakor Hodigitria iz cerkve S. Maria Maggiore (Skrudlik, Królowa... str. 64—65), Madonna di perpetuo succursu (Cl. M. Henze C. SS. R., Mater de perpetuo succursu, Bonnae 1926), Mati Božjega dobrega sveta (Skrudlik, o. c., str. 114—118) itd. Prim. o tem tudi St. Beissel, Wallfahrten... str. 88—94.

Marijinemu češčenju namenjene podobe med Slovenci, katere vzbuja kakorkoli interes s stališča bizantinizma, lahko razdelimo v dve, za vse srednje in zahodno evropsko območje značilni vrsti, v srednjeveško in predvsem baročno.

Srednjeveška skupina iz kasne romanske in zgodnje gotike dobe obsega številne, na katoliškem zapadu zelo češčene Marijine kipe, za katere je značilno, da kažejo jasne znake ikonografskega porekla od dveh glavnih bizantinskih tipov, Nikopoie in Hodigitrije. V Sloveniji predstavljajo ta tip trije najstarejši ohranjeni Marijini kipi, v župni cerkvi v Velešovem²¹ (sl. 13), v kapelici v Krakovem v Ljubljani (sl. 11) in v župni cerkvi v Solčavi²² (sl. 10). Prvi je iz 1. pol. XIII. stol. in pripada še strogo reprezentativnemu romanskemu tipu; mlajša dva sta iz 2. pol. XIII. stol. in predstavljata z reliefoma v samostanski cerkvi v Seckau-u in na portalu t. zv. Leechkirche v Gradcu eno skupino.²³ Oba kažeta že za zgodnjo gotiko značilno čustveno spremembo bizantinskega vzora: Marija naginja glavo kakor pri Madonah italobizantinske smeri; v Krakovem nudi Detetu sadež, v Solčavi pa ga boža po podbradku in se tako spreminja v Ljubeznivo Mater.

Značilno za slovensko gradivo je, da v njem ni najti sočasnih sledov čustveno obogačenih tipov renesančne dobe, ki so tako značilni za pozni srednji vek v Italiji, ki so tako sugestivno vplivali tudi nazaj na značaj bizantinskih ikon na vzhodu ali, kakor smo spredaj videli, na Češkem, in se nova, po številu tipov mnogo bogatejša skupina pojavi šele v dobi baročne verske obnove od začetka XVII. stol. dalje. Predvsem spadata sem dve še danes zelo popularni, za baročno dobo značilni Marijini podobi, ki izhajata od italobizantinskih tipov, a sta v popularnih oblikah izgubili razen ikonografske ideje že vsako sled bizantinske dediščine, Mati Božja dobrega sveta, katere češčenje se je širilo iz Genazzana v Italiji, in Marija Pomočnica. V obeh primerih gre za inačice Eleuse, kakor jo predstavlja Mati Božja Vladimirska iz XII. stol. in mnoge druge bizantinske ikone na zapadu in vzhodu. V obliki, kakor jo je naslikal Luka Cranach star. l. 1517, je ta podoba po smrti avstrijskega nadvojvode Leopolda II. zaslovela kot milostna podoba v cerkvi sv. Jakoba v Innsbrucku po vseh alpskih deželah, na Bavarskem in celo v Italiji ter postala najznačilnejši ikonografski izraz Marijinega kulta v novi dobi za vso srednjo Evropo, Slovencem pa v XIX. stol. narodna

²¹ Fr. Stelè, Ljubitelj kršč. umetnosti I., Maribor 1914, str. 46—52.

²² A. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, Maribor 1905, str. 6, sl. 6.

²³ K. Garzarolli von Thurnlack, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Gradec 1941, str. 19—22.

zaščitnica.²⁴ Njeno češčenje so posebno po zmagi nad Turki pri Dunaju 1683 širile bratovščine. Tudi v Sloveniji so znane kopije iz baročne dobe in se ena, iz XVII. stol., še danes časti v Križankah v Ljubljani; druga je na srednjem stranskem oltarju v frančiškanski cerkvi v Ljubljani; tretja iz srede XVIII. stol. pa v grajski kapeli na Zduši pri Kamniku. Vizitacija l. 1685 omenja v podružnici na Rupih pri Kranju v glavnem, l. 1653 postavljenem oltarju sliko »ad normam et similitudinem B. M. Virg. Passaviensis«. Iz sr. XVIII. stol. je Bergantova slika v grajski kapeli v Mali Loki. Največjo priljubljenost pa si je pridobila okr. l. 1800 za cerkev na Brezjah po Leopoldu Layerju naslikana, danes milostna podoba,²⁵ ki se je po izrazu že precej oddaljila od Cranachovega originala.

O češčenju genazzanske Matere božje dobrega sveta²⁶ med Slovenci v baročni dobi pričajo še danes mnogi nji posvečeni oltarji in podobe v zasebni posesti. Menda ni bilo pomembnejše cerkve, ki bi ne bila imela take slike. Ena se še danes časti v stranskem oltarju pri frančiškanih v Ljubljani; zelo lep je njen oltar v župni cerkvi na Gomilskem iz 2. pol. XVIII. stol.; mnogo kopij je naslikal Fortunat Bergant; najzanimivejšo za stranski oltar v župni cerkvi v Mošnah.

Poleg te pa je bila posebno v XVIII. stol. med Slovenci najbolj razširjena bizantinska »črna« Marija, dopasna Hodigitrija, ki je znana pod imenom Marija Ljudska (de Populo« ali »von dem Volk«). Predstavlja na zlatem ozadju naslikano po izrazu strogo in v bizantinskih značilnostih močno poudarjeno dopasno Hodigitrijo z Detetom na levi roki. Iz frontne drže je njeno telo za eno tretjino premaknjeno proti desni; desno roko drži s stegnjenimi prsti pred prsi, z levo drži rob plašča in opira sedeče Dete. Obleko ima pod vratom speto z veliko zaponko rombične oblike okrašeno s kamni in napisom De Populo B(eata) V(irgo). Ob glavi so grške kratice njenega imena. Jezus z desno blagoslavlja, v levici pa drži knjigo. Na prvi pogled je to posnetek enega najbolj razširjenih tipov bizantinskih Marijinih podob in precej spominja na Częstochowsko, rusko Iversko in celo na Marija Snežnico. Če pa jo bliže pogledamo, opazimo kot njeno posebnost položaj pod Jezusovim sedalom navzdol obrnjene, s prsti rob plašča držeče leve roke, ki se v bizantinskih primerih le redko opaža. Med pravoslavno bizantinskimi ikonami smo opazili to značilnost na freski iz samostana Vrdnika

²⁴ Prim. tudi St. Beissel, Wallfahrten... str. 100—105.

²⁵ Razen spredaj omenjenega A. Stegenška prim. tudi Jos. Dostal, O nastanku podobe Marije Pomagaj na Brezjah, Bogoljub 1944, str. 89—92.

²⁶ St. Beissel, Wallfahrten... str. 89—91.

iz l. 1785.²⁷ Izmed rimskih bizantinskih Madon pa ti ustreza samo Hodigitria v cerkvi S. Maria Aegyptiaca.²⁸ Med Slovenci se zdi, da njeno češčenje, o katerem pričajo izredno številne slike v zasebni lasti, v cerkvah in predvsem v grajskih kape- lah, ni prodrlo globoko v ljudstvo in se je omejevalo na samostanske, duhovske in plemiške kroge. Slike si po večini zelo ustrezajo, znani pa sta dve inačici, ena, nedvomno starejša, ki kaže Marijo in Jezusa brez kron (sl. 14), mlajša pa s kronami in pogosto, toda ne vselej, z napisom »Roma Anno 1735« na kro- nah nad čelom (sl. 15). Najbolj znano središče češčenja te podobe je bilo v Brnu, kjer so jo častili v avguštinski cerkvi. Tja je prišla iz posesti cesarja Karla IV. l. 1356 kot častita, po svojem postanku sv. Luki ev. pripisana Marijina podoba, prinešena po izročilu na začetku VI. stol. iz Konstantinopla v Milan. L. 1736. je bila kronana.²⁹ Zanimivo je, da ena izmed naših slik izrecno potrjuje svoje brnsko poreklo. Primerek v mest- nem muzeju v Mariboru ima namreč na hrbtu zapisek: »F. Adalberto ab Immacul: Conc. B. M. V. Ord. Carmel. Strict. observ. Pr. Afini suo per dilecto amoris et memorie ergo donum dedi Thomas Franciscus Weis Ciuus Brunensis 1670 6. Mayi.« Tudi zapiski na naših podobicah izpričujejo njeno častitljivo izročilo. Na podobici take slike v cerkvi v Planini v zbirki g. P. Wintra v Ljubljani je Marija označena kot Wegweiserin (= Hodigitria) in spodaj dodano: »Uhralts Gnadenbild Mariae aus Candia, welches in der Vicariat-Kirche zu Planina in Crain zur Abwendung der Pest Verehret wird.« Razlika od glavnega tipa pa je v tem, da ima Marija nad čelom na pokrivalu in na desni prsni strani okrasni našivek v obliki križa, Dete pa v levici mesto knjige svitek. Druga podobica te Marije se nahaja v zbirki gosp. A. Gabra v Ljub- ljani.³⁰ V isti zbirki pa je v knjižici Altariolum Thymiamatis... Augsburg 1709, katere avtor je po Dolničarju ljubljanski fran- čiškan P. Anton Lazari, na str. 167 ob začetku lavretanskih litanij bakrorezni posnetek te slike signiran z E. Baeck sc. s podpisom »Deiparae Virginis Mariae Effigies â S. Luca E(van)g(e)l(i)sta formata, olim Costan(tino)p(o)li, Mediolani, Pragrae, nunc Brunae in Movaria ob Anno 1356 miraculis clar(issi)ma.« Glavni doslej meni znani primeri te podobe pri nas so bili: V grajski kapeli v Velenju datirana 1660; v Marijini cerkvi v Celju iz konca XVIII. stoletja; v zapušči-

²⁷ V. Petrović in M. Kašanin, Srpska umetnost u Vojvodini od doba despota do ujedinenja, „Novi Sad 1927, sl. 98.

²⁸ Rohault de Fleury, o. c., II. zv., str. 39.

²⁹ St. Beissel, Wallfahrten... str. 121, 301, 318. — Pozornost zbuja, da imajo kronani slovenski primerki letnico 1735. Ali se ni Beissel za eno leto zmotil. — Posnetki na podobicah: A. Spamer, Das kleine Andachts- bild vom XIV. bis zum XX. Jhrh., München 1930, tab. XXIII. in LXXVIII.

³⁰ Litografija iz okr. 1820, Prag bei Hoffmann.

ni slikarja Rih. Jakopiča v Ljubljani, pridobljena po njegovi izjavi iz gradu Brdo pri Lukovici; v frančiškanski cerkvi v Ljubljani iz sr. XVIII. stoletja; v mestnem muzeju v Ptuju; v mestnem muzeju v Mariboru; v cerkvi na Savi pri Jesenicah, kronana z l. 1735.; v gradu v Murski Soboti, kronana 1735; v kapeli v proštiji v Novem mestu iz sr. XVIII. stoletja in pri prof. Fr. Stelétu v Ljubljani. Imamo pa še tri primere, ki dajejo podobo v drugih zvezah; tako v kapelici gradiča v Oplotnici nošeno od angelov, iz XVII. stoletja; v grajski kapeli v Rakovniku pri Št. Rupertu iz 2. pol. XVII. stoletja jo obdajata na desni sv. Anton Padovanski, na levi sv. Benedikt; v stranskem oltarju sv. Jožefa v župni cerkvi v Rušah pa je v atiki naslikal Janez Andrej Strauss sv. Luko pri slikanju domnevnega originala naše podobe. Kakor že zgoraj omenjeno, se nekatere od teh slik razlikujejo od večine tudi po tem, da ima Marija okrasni našivek v podobi križa, Jezus pa svitek, druge pa tega nimajo. Vsiljuje se torej rahel dvom o tem, ali gre pri vseh za posnetek brnske ali ne in ali ni mogoče pri nas deloval v nekaterih primerih tudi ikonografsko enaki rimski primer iz cerkve S. Maria Aegyptiaca. Pozornost vzbuja tudi ime po brnski posnete podobe, pod katerim je znanas pri nas. »Madonna del Popolo« je namreč dobro znana, tudi sv. Luki pripisana, italobizantinska podoba iz XIII. stol., ki se časti v cerkvi S. Maria del Popolo v Rimu in katere češčenje je bilo tudi drugod razširjeno.³¹ Tudi ta je Hodigitria, razlikuje pa se od naše po tem, da ima Marija v duhu italobizantinskih podob XIII. stol. glavo rahlo nagnjeno k levi rami in da Dete drži z levico opirajočo se Marijino levico za palec. Nam najbližji posnetek te slike iz l. 1469. se časti v župni cerkvi na Otoku na Vrbskem jezeru.³² Razen imena torej ta rimska podoba nima nič skupnega z brnsko.

Izmed Hodigitrij je bila dalje, kakor smo že omenili, tudi med Slovenci v baročni dobi posebno češčena Marija Snežnica iz cerkve S. Maria Maggiore v Rimu. Kopija te slike, izvršena po Fort. Bergantu, iz sr. XVIII. stol. se nahaja v zasebni lasti v Ljubljani (sl. 16).

V posnetkih, posebno na podobicah je bila med nami znana tudi Hodigitria iz zakladnice v Maria Zellu, t. zv. Schatzkammerbild. Maria Zell je bila namreč tudi za Slovence zelo priljubljena božja pot. Najvažnejša teh kopij je znana iz gradu Pišece.

Kraji ob hrvatsko-štajerski meji so poznali tudi češčenje Częstochowske Hodigitrije. Kult se je širil iz sosednje Hrvatske, kjer so ga vpeljali pavlinci, tudi k nam. Najvažnejše

³¹ Prim. Bombelli o. c. II., str. 53. — Gumpfenberg o. c. št. 26.

³² H. P. Meier, Maria Wörth, Reifnitz und Keutschach, Celovec, str. 10 in sl. str. 12.

središče njenega češčenja je v župni cerkvi v Kostrivnici.³³ Milostna podoba se je do l. 1767 nahajala pri oltarju sv. Apolonije v cerkvi sv. Lenarda pri Kostrivnici in je že takrat slovela kot čudodelna. Prinesel jo je tja neki romar iz Czestochowe. Izrecno se poudarja, da je bila dotlej na Štajerskem neznana. Drugo središče njenega kulta na Štajerskem je bilo od l. 1692 v kapucinski cerkvi v Radgoni.³⁴ V Dolenji Lendavi pa so hranili v župni cerkvi še pred nekaj leti že skoraj propadlo sliko te Marije, prenešeno tja iz grajske kapele.

Edini primer češčenja te ikone na Kranjskem je bila slika na oltarju iz srede XVIII. stol. v grajski kapeli gradu Brdo pri Lukovici.

Precej razširjeno je bilo tudi češčenje Marije Pečke (von Pötsch). Središče tega češčenja je podoba na velikem oltarju stolnice sv. Štefana na Dunaju.³⁵ Gre za tip Hodigitrije. Njena posebnost je rosa mistica v Jezusovi levici. Naslikana je bila po bizantinski predlogi 1676 in se je nahajala prvotno v grškokatoliški cerkvi v Pocsu v komitatu Szabolcs na Ogrskem. Slavna je postala po tem, da so 1696 in večkrat pozneje opazili, da se solzi. L. 1697 so jo prenesli na Dunaj. Pri nas poznam spomenike tega češčenja v lopi cerkve sv. Trojice nad Vrhniko (dat. 1737; sl. 17), v zakristiji stolnice v Mariboru, v atiki stranskega oltarja cerkve sv. Uršule v Dramljah, v gradu Boštanj pri Grosupljem in iz zbirke Strahl sedaj v Nar. muzeju.

Tip jokajoče Hodigitrije predstavlja tudi slika na stranskem oltarju na Žalah v Kamniku iz l. 1776.³⁶ Napis pravi, da je posneta po milostni podobi v frančiškanski cerkvi na otoku Schült (Šolta?), ki je 1715 večkrat jokala.

V mestnem muzeju v Ptujju pa hranijo sliko v lice ranjene Marije, najdeno v Ptujju kot staro rodbinsko lastnino. Označena je kot ranjena Marija iz Vatopedi in slikana na tiskano podlago z grškim in cerkvenoslovanskim besedilom v 1. pol. XVIII. stol. v Benetkah. K nam je zašla nedvomno slučajno.

Lep primer v ljudski likovni izraz prestavljene Hodigitrije italobizantinskega tipa, ki je bil tako plodovit na Češkem, je slika na steklu s slovenskim podpisom »S: Maria: Trosht« v cerkvi sv. Petra na Vrhju nad Želimljem. Prikazuje nam Mater

³³ Podatki po »Annales de Restauratione seu translatione Parochiae Costreinizensis anno 1768« in po »Fundamentum Devotionis Beatae Mariae Virginis de Czestahau(!), seu Poloniensis vulgo« v župnijskem arhivu v Kostrivnici.

³⁴ Prim. Kauperzovo podobico iz l. 1772. iz razstave »Das kleine Andachtsbild« v Joanneju v Gradcu l. 1933.

³⁵ J. Maurer, o. c., str. 4 sl. — St. Beissel, Wallfahrten... str. 120/121 in 315/316.

³⁶ Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik I., str. 35.

Božjo do pasu z Detetom na desni roki, z levo pa ga opira pri kolenih. Dete z desno blagoslavlja po bizantinskem načinu, v levi pa drži svitek (sl. 18).

Glavne ikonografske poteze, svitek, blagoslavljanje, držanje Jezusa pri kolenu, se strinjajo s t. zv. »Die schöne Maria«, ki jo je okr. 1518 prosto po bizantinski Madoni Lukovega tipa v »stari kapeli« v Regensburgu naslikal Albrecht Altdorfer.³⁷ Posnetek te v XVI. stol. zelo češčene bizantinizujoče podobe se je ohranil tudi v cerkvi na Ptujski gori.³⁸ Nastal je verjetno konec XVI. ali zač. XVII. stol. in predstavlja ikonografsko križanje s popularnimi italijanskimi renesančnimi Madonami XV. stol. Kakor dokazuje pred prsi s stegnjenimi prsti po bizantinskem načinu položena Marijina levica, je za vzor služil Altdorferjev lesorezni posnetek »Lepe Marije«,³⁹ ki se od oljne slike razlikuje prav po drži levice in po dodatku renesančne vaze s cvetjem na levi. Jezusovo blagoslavljanje je nadomeščeno s cvetlico v desni, leva pa drži mesto svitka ptička.

Drugo najbolj razširjeno skupino bizantinizujočih Marijinih podob med Slovenci predstavlja Marija Dojilja (Galaktotrofúsa, Mlekopitateljica). Ta, na krščanskem vzhodu in zapadu enako priljubljeni tip, so do nedavnega podobno kot Eleuso-Umiljenje, ki je ikonografski vir brezjanske Marije Pomagaj, šteli med izrazite italobizantinske kreacije. Tako je mislil celo Kondakov;⁴⁰ zato je govorila njegova izrazito čustvena vsebina, predvsem pa priljubljenost te snovi v italijanskem zgodnje renesančnem slikarstvu. Danes pa vemo,⁴¹ da je bil ta motiv znan že koptskemu slikarstvu v VII. stol.; domneva se celo ikonografska zveza z egipčansko Izido in ni dvoma več, da je bil v Italijo prenešen nekako v XII. stol. Slovensko gradivo pozna ta tip v treh oblikah. Prva se opira na milostno sliko Matere Božje na Trsatu (sl. 21). Ena kopija se je nahajala od 1756 ali 1757 dalje v frančiškanskem samostanu v Kamniku.⁴² Druga, iz XVII. stol., se časti v župni cerkvi v Preserju (sl. 19).

Zelo češčena je bila Marija Tolažnica, strogo frontalno sedeča, do kolen vidna Marija Dojilja z Detetom na

³⁷ E. Buchner, Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnis-ausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, Amtlicher Katalog, München 1938, str. 8—9; sl. 23.

³⁸ Fr. Stelè, Ptujška gora, Celje 1940, str. 35 in sl. 21.

³⁹ E. Buchner, o. c., sl. 22.

⁴⁰ Ikonografija Bogomateri, str. 320 sl.

⁴¹ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV., XV. et XVI. siècles, Paris 1916, str. 627 sl. — A. Matějček in J. Myslivec o. c., str. 18—22.

⁴² Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik I., str. 65.

desni strani prsi, ki so jo častili pri kapucinih v Ljubljani; znana je v različnih posnetkih na podobicah (sl. 24). Kult te slike v Ljubljani se je pričel po zaobljubi nekega moža iz spremstva cesarja Karola VI., ko se je mudil l. 1728 v našem mestu. O tem poroča knjižica *Consolatrix Afflictorum Maria Trösterin der Betrübten, Bitt für uns. Eigentlicher Bericht von dem Ursprung deß Marianischen Gnaden-Bilds unter dem Titul Consolatrix Afflictorum, Trösterin der Betrübten*. Laybach, gedruckt bey Adam Friderich Reichhardt Laa. Buchdr. Ljubljanska slika je bila posneta po dunajski, ta pa po prvem vzoru, ki so ga 1720 začeli častiti v Rimu.

Razen teh je bila slika Marije Dojilje pri kapucinih v Celju; tja je bila prenešena v novejšem času iz kapucinskega samostana pri Sv. Križu na Vipavskem; ena v kapucinskem samostanu v Škofji Loki; ena v cerkvi v Praprečah pri Lukovici; ena pa v grajski kapeli na Brdu pri Lukovici; J. Veider sodi o zadnji, da jo je naslikal Fr. Jelovšek.

V Mekinjah pri Kamniku pa se nam je ohranila svojevrstna slika do pasu vidne strogo frontalne Marije krvaveče na čelu, s stoječim, v dolgo suknjo oblečenim Jezusom v naročju, iz XVII. stol. (sl. 22). Jezus z desno roko blagoslavlja, z levo drži trak z napisom: »In gremio Matris sedet sapientia Patris«; z licem se dotika desne strani golih materinih prsi.⁴³ V bistvu gre za posnetek slike Sedeža Modrosti iz Re v Italiji; posebnost mekinjske pa je motiv golih prsi, kar kaže na križanje ikonografske ideje Sedeža Modrosti z Galaktotrofúso. Izhodišče češčenja je Re v Valle di Vegezzo blizu Lago Maggiore.⁴⁴ Slavna je postala po krvavitvi iz čela, ko jo je 29. apr. 1494 nek človek kamenjal. Bizantinski ikonografski izvor je nedvomen, čeprav je v zapadnem smislu predelana. Gre za zapadno inačico t. zv. Nikopoie. Na vzhodu ji ustreza ikona Pečerske Matere Božje.⁴⁵ Odličen primer tega tipa predstavlja Marijina podoba na bogato vezeno okrašeni »zastavi carjev Szujskih« iz XVII. stol. v Muzeju Czartoryskich v Krakovu (Inv. št. I. 819). Drugo središče kulta podobe iz Re je v župni cerkvi v Klatovih na Češkem (sl. 23).⁴⁶ Pri nas poznamo razen motivno obogačene mekinjske še sliko v župni cerkvi v Podkloštru in z l. 1647 datirano popolnoma preslikano kopijo v cerkvi sv. Miklavža nad Celjem. Kot Dojilja je označena tudi v baročni inačici pri jezuitih v Ljubljani.

⁴³ Fr. Stelè, *Politični okraj Kamnik I.*, str. 304.

⁴⁴ Bombelli, o. c. I., str. 506.

⁴⁵ St. Beissel, *Wallfahrten...* sl. 103.

⁴⁶ Krátká zpráva o zázračném obraze Panny Marie uctívaném v děkanském kostele v Klatovech, Klatovy 1905.

Podobno ikonografsko misel izraža slika na bogatem tronu sedeče, ljubeznivo k objemajočemu jo Detetu glavo nagibajoče Matere Božje na zlatem ozadju, katere en primer se je ohranil v župni cerkvi pri Št. Janžu na Dravskem polju (sl. 25). Neposredni vzor utegne biti italijansko renesančen; tron in zvezda na levi rami Marijini pa kažeta na zvezo z bizantinskimi tipi. Drug primer tega tipa iz 2. pol. XVIII. stol. sem videl l. 1931 na razstavi v Škofji Loki.

Poseben primer imamo v sliki v kapucinski cerkvi v Ptuju, prinešeni tja iz meniškega kora frančiškanskega samostana pri Sv. Križu na Vipavskem. Slika je iz XVII. stol. in prikazuje na bogatem tronu z bizantinsko baročnimi ogelnimi nastavki sedečo dopasno Marijo s krono na glavi. Desno polaga na bizantinski način s stegnjenimi prsti pred prsi, z levo opira na levem kolenu sedeče kronano, čez kolena s tenčico pregrnjeno golo Dete, ki se igra s ptičkom, sedečim na njegovi desnici. Na bizantinsko poreklo kaže razen trona, zvezda na desni rami in vsa drža Marijina (sl. 26).

Čisto osamljena v našem gradivu je po svojem ikonografskem tipu slika Marije z razpelom v roki v kapeli gradu na Bizeljskem (sl. 20). Tudi kot spomenik bizantinskega slikarstva je bolj zanimiva kakor vse ostale naše bizantinske in bizantinizujoče podobe. Predstavlja nam do pasu vidno, pol v svojo levo obrnjeno Marijo, ki z nagnjeno glavo opazuje mrtvo Sinovo truplo na razpelu, katero drži z obema rokama. Ob glavi ima grške kratice Marijinega imena. Na tabli na križu je latinski napis I. N. B.(!) I. Podoba predstavlja t. zv. Threnoduso in ustreza enemu izmed najbolj znanih tipov te vrste.⁴⁷ V oltarju na Bizeljskem se nahaja od 1. pol. XVIII. stol. dalje, gre pa nedvomno za slučajen prenos k nam in z bizantinizmom med Slovenci nima nikakega stika.

*

Rezultat našega pregleda je torej, da med Slovenci ni pravih bizantinskih Marijinih podob; po večini so to kopije v vsi srednji Evropi češčenih milostnih podob, ki so jih propagirale bratovščine. V redkih primerih, ko gre za resnične bizantinske primerke, so ti posledica osebnega zanimanja njih lastnikov in so bili širšim ljudskim plastem popolnoma neznani.

Zgodovinsko je opisano spomeniško gradivo v svojem značaju in tipih odvisno predvsem od sledečih pogojev: Zapadnoevropsko mariansko spomeniško gradivo zrelega srednjega veka izhaja, kolikor ne izvira v posameznih primerih mogoče neposredno iz starokrščanskih vzorov, pred-

⁴⁷ A. Schneider, O tipu Bogorodice »Trenoduse«, Hoffillerov zbornik, Zagreb 1940, str. 465—478.

vsem od treh, takrat v bizantinski umetnosti že popolnoma razvitih glavnih tipov in njihovih inačic; posebno pa, kakor v Sloveniji vendarle od Hodigitrije in Nikopoie, od sedeče in stoječe Marije z Detetom v naročju. Tem iz bizantinske umetnosti prevzetim osnovnim tipom Marijinih podob je dajalo pobožno izročilo, da je njih prvotne vzore naslikal evangelist Luka, avtoritativno veljavo pravih Marijinih portretov. Zapadno evropska umetnost jih je nato po svojem lastnem umetnostnem razpoloženju razvijala dalje tako, da so kmalu izgubile značilnosti svojega ikonografskega porekla, dobivajoč drugačen pomen, ustrezen osebnostno človeškemu in realističnemu izrazu.⁴⁸

Drugi val zanimanja za bizantinske ali vsaj bizantinizujoče Marijine podobe ali po njih posnete vzorce se pojavi v zapadni Evropi in, kakor smo videli, tudi pri nas v baročni dobi. Razložiti ga moremo, kakor se zdi, v velikj meri iz deloma zavedne in hotene težnje po verskim potrebam ustrezni rešitvi naloge nabožne podobe, ker jo je posvetno čustveno razpoloženje renesanse speljalo na krivo, verski pobudnosti ne več ustrezajočo pot; velik del tega gibanja je nedvomno razložljiv iz zgodovinsko dokazane ojačitve katoliškega Marijinega kulta kot reakcije na ikonoborstvo protestantov, ki se je obračalo predvsem tudi proti Marijinemu češčenju; ta reakcija je nujno budila spomin na čase bizantinskega ikonoklazma in na častitljive, z Lukovim izročilom zvezane starinske Marijine podobe, ki se jih je krščanski vzhod po preteku preganjanja tem bolj navdušeno oklenil; prezreti pa ne smemo končno tudi vloge bizantinskih originalov, ki so bili pred turško nevarnostjo rešeni na katoliški Zapad, in njihovih kopij.

V zvezi s prvim omenjenim momentom pa zasluži posebno pozornost vprašanje problema nabožne podobe na katoliškem Zapadu sploh. Ni namreč mogoče prezreti, da se cerkveni ideal katoliške nabožne podobe v praksi nikoli ni preveč razlikoval od ideala pravoslavnega krščanstva.⁴⁹ Umetnostno zgodovinsko je po spredaj povedanem dokazano, da je srednjeveška zapadna marianska ikonografija izšla v največji meri od bizantinske, prav tako pa tudi, da je ustvarila italobizantinska umetnost XIII. stol. po eni strani nove oblike bizantinski ikonografiji, saj so Eléusa, Galaktotrofúsa, Glykophilúsa in Amólyntos dozorele šele po njenem čustvenem razpoloženju; po drugi strani pa je utemeljila edini zapadni tip Mari-

⁴⁸ K. Künstle, *Ikonographie...* I., str. 618—635. — St. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg im Br. 1909, str. 157—175, 327—351.

⁴⁹ Fr. Stelè, *Cerkveno slikarstvo. O njegovih problemih, načelih in zgodovini*, Celje 1934, str. 118—152.

jine nabožne podobe, Ljubeznive Matere, iz katerega sta se razvili slavni zapadni Marijini upodobitvi Mati Božja dobrega sveta iz Genazzana in Marija Pomagaj Luke Cranacha star. G. Millet⁵⁰ je pravilno zapisal, da je rodilo ozko sodelovanje med Vzhodom in Italijo, ki se je pričelo z XII. stol., tako za Vzhod kakor za Zapad najboljše sadove, saj je posledica tega sodelovanja umetnost trecenta.

Precej prav pa ima tudi veliki mojster marianske ikonografije, N. P. Kondakov, ki ugotavlja,⁵¹ da začne okrog srede XVI. stol. ikona, nabožna podoba, na Zapadu izumirati, na Vzhodu pa živi dalje. Popolnoma bi mu pa vseeno ne mogli pritrditi. Res je sicer, da je začela v dobi renesanse, ki je bila humanistično realistično in čustveno, pa celo čutno dražljivo razpoložena, tradicionalna nabožna podoba izumirati; res pa je tudi, da se je začela okrog srede XVI. stol. podobno kakor v Rusiji⁵² tudi v katoliški cerkvi uveljavljati reakcija v prilog prave nabožne podobe. Izraz tega razpoloženja so določbe 25. seje tridentinskega koncila l. 1563 o cerkvenih podobah; sad tega gibanja, ki se je uveljavljalo tudi v posebne vrste umetnostni literaturi, se jasno izraža v delih Sassoferrata, Carla Dolcija in drugih slikarjev baroka.⁵³ Istočasno pa postaja kult bizantinskih, takozvanih Lukovih Marijinih podob, naravnost moda.⁵⁴

Tu se nam samoposebi vsiljuje vprašanje, kaj je prav za prav nabožna podoba. Kar čudno se zdi, da se je versko ikonografsko raziskavanje največkrat izogibalo načelni poglobitvi v to vprašanje, ki tako še do danes ni popolnoma zadovoljivo rešeno. V polpreteklosti in sodobnosti so vprašanje cerkvene umetnosti pogosto načenjali v teoriji in tudi v praksi, vsa ta prizadevanja pa niso rodila sadov, ki bi jih bila ustvarjajoča praksa v večji meri priznala. Posebno resno se je v obeh smereh prizadevala takozvana beuronska umetnost. Njene podlage je knjižno obdelal njen teoretik P. Jos.

⁵⁰ Recherches sur l'iconographie de l'évangile... str. 685.

⁵¹ o. c. I. zv., str. 4.

⁵² G. Ostrogorskij, Les décisions du »Stoglav« concernant la peinture et les principes de l'iconographie byzantine, v L'art byzantin chez les Slaves, I./2., str. 393 sl.

⁵³ W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921, posebno str. 203—222, III. pogl. Die gegenreformatorische Kunst und das Heilige. — J. v. Schlosser, Die Kunstliteratur, Dunaj 1924, str. 378—384. — Hubert Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekretes über die Bilderverehrung, Tübinger Theolog. Quartalschrift 116 (1935). — É. Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, Paris 1932, str. 1—17. — M. Skrudlik, o. c., str. 9/10.

⁵⁴ E. Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, str. 28—29.

Kreitmaier S. J.⁵⁵ Pozornost vzbuja, da je po tej sodobni konceptiji katoliški ideal nabožne podobe zelo soroden idealu ikone na krščanskem vzhodu. To ponovno potrjuje zgoraj izraženo trditev, da sta si v tem oziru ostala ideala obeh glavnih krščanskih cerkva enaka;⁵⁶ dokazuje pa tudi, da gre pri tem za množično psihološko globoko v svetu naših predstav zasidran način doživljanja, katero je mogoče realizirati samo po posebni, namenu ustrezajoči likovni organizaciji podanega in z vidom sprejetega.⁵⁷

Prav gotovo bi se splačalo poiskati in odkriti te psihološke podlage in jih ilustrirati z ikonografsko zgodovinskimi izsledki. Vendar to samo posredno zadeva našo današnjo nalogo. Za naš namen namreč zadostuje, če opozorimo na rezultate dosedanjih raziskavanj tega vprašanja, kakor jih je kratko posnel Kondakov v uvodu v svojo tehtno Ikonografijo Bogomateri in v ekskurzu o čudodelnih podobah Matere Božje na Atosu.⁵⁸ Vse pozornosti vreden poskus opredelitve problema nabožne podobe je napravil Erwin Panofsky.⁵⁹ Ne moremo pa popolnoma pritrditi njegovemu mnenju, kolikor Friedlander izključuje iz pojma nabožne podobe t. zv. reprezentacijsko upodobitev (»Repräsentationsbild«) in zanj priznava samo lirčno razpoložene ustvaritve, kakršne so se uveljavile posebno od italobizantinskih in sienskih novih konceptov XIII. stol. dalje. Kajti ni res, da bi samo ta lirčna

⁵⁵ Beurer Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik 4. in 5. izd., Freiburg im Br. 1923; posebno str. 75 sl. (Die hieratische Kunstabsicht). — A. Pöllmann, Vom Wesen der hieratischen Kunst, Beuron 1905. — R. Guardini, Liturgische Symbolik v knjigi Vom Geist der Liturgie, Freiburg im Br. 1922, str. 46 sl.

⁵⁶ Prim. poglavje Konfessionelle Kunst v knjigi J. Kreitmaierja Von Kunst und Künstlern, Freiburg im Br. 1926, str. 135 sl. Tu ugotavlja za nas važno dejstvo, da se pri likovnih ustvaritvah resnično nabožne smeri zabrisujejo konfesionalne razlike med krščanskimi cerkvami. Tako je Kristus protestanta Thorwaldsena brez ostanka sprejemljiv za katolika, katerega tudi prav nič ne moti pri Kristusu pravoslavne ruske umetnosti ali pri arianski umetnosti mozaikov v Raveni; to pa izvira prav iz tipiziranja, ki je lastno nabožni umetnini (o. c., str. 139).

⁵⁷ Prim. Kreitmaier, o. c., str. 141: »Bildet sich ein ikonographischer Typus heraus, so ist das nicht so sehr eine naturnotwendige Entwicklung, sondern beruht auf stillschweigender Übereinkunft der Gemeinschaft. Ist aber ein solcher Typus geschaffen, so hält das Volk mit zäher Entschlossenheit daran fest.« Kot primer navaja ljubezen Nemcev za umetnost Nazarencev 1. pol. XIX. stol. Mi bi lahko dodali, da to velja tudi za katoliške Slované; še bolj značilno pa je, da je nazarenski ikonografski svet zelo močno vplival tudi na krščanskem vzhodu.

⁵⁸ Pamjatniki hristjanskogo iskusstva na Afone, str. 140.

⁵⁹ »Imago Pietatis«. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix« v Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, str. 264: »... die Tendenz, dem betrachtenden Einzelbewußtsein die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung in den betrachteten Inhalt zu geben, d. h. das Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam verschmelzen zu lassen.«

vrsta omogočala pobožnemu opazovalcu kontemplativno pogrezanje v njihovo vsebino, kar je nedvomno pogoj za vsako nabožno podobo, ampak prav isto velja za reprezentacijske, čustveni vsebini tuje podobe. Dokaz za to so nam najizraziteje reprezentativne upodobitve Kristusa, Marije in svetnikov v bizantinski umetnosti.⁶⁰

Težavo, ki se je pokazala Panofskemu, pa je po našem srečno premagal v že spredaj omenjeni razpravi o Stoglavu Ostrogorskij, ko je razliko med zapadno in vzhodno, katoliško in pravoslavno nabožno podobo takole karakteriziral:⁶¹ »Tandis qu'en Occident l'image sainte sert à provoquer un certain mouvement religieux et un état d'âme pieux, par la description pittoresque, l'interprétation et l'évocation du personnage représenté, l'icone orthodoxe est un moyen de communion entre celui qui prie et Dieu, la Vierge ou les saints, un moyen de rapprochement avec la substance transcendent de la Divinité. C'est pourquoi la précision du portrait, la conservation du type ancien, ne sont pas essentiels pour le catholicisme occidental, tandis qu'ils sont absolument indispensables pour l'orthodoxie orientale. De là: dans la peinture religieuse de l'Occident, plus de liberté, d'élan, de variété; dans la peinture religieuse de l'Orient, incomparablement plus de pureté, de sévérité, dans les types iconographiques des saints, de la Vierge, et aussi du Sauveur, dont le type, au point de vue du sens religieux, est si souvent imparfait chez les maîtres d'Occident même chez les maîtres de génie.« Na drugem mestu pravi:⁶² »Nach byzantinischer Auffassung bedeutet ein Bild, das Christus in seiner menschlichen Gestalt darstellt, eine Bestätigung der Realität und Vollkommenheit seiner Menschwerdung. Dem Wesen nach ist das Bild von der auf ihm dargestellten Person natürlich grundverschieden; dennoch besteht eine reale Verbindung zwischen dem Bild und dem Abgebildeten, dem Archetyp, dessen Gestalt und Namen das Bild zeigt.« Zato mora nabožna podoba zgodovinske poteze arhetipa z vso dosegljivo točnostjo podajati. Na tretjem mestu⁶³ pa pravi, da vodijo čutno zaznavni simboli k poznanju transcendentnega,

⁶⁰ Prim. s tem označbo hieratične umetnine pri Kreitmaierju v *Beuroner Kunst*, str. 75 sl., posebno 79—81: Nabožna umetnost bodi akt molitve, tuja vsakemu bližnjemu namenu naj služi Bogu, naj bo teološka *l'art pour l'art*. »Der aesthetische Genuß soll dem Christen ebenso wie die ganze sinnlich und geistig wahrnehmbare Schöpfung eine Stufenleiter zu Gott sein« (str. 80).

⁶¹ *Les décisions...* str. 399.

⁶² G. Ostrogorskij, *Rom und Byzanz im Kampfe um die Bilder- verehrung*, *Seminarium Kondakovianum VI.* (1933), str. 73—87.

⁶³ G. A. Ostrogorskij, *Gnoseologičeskija osnovy vizantijskago spora o sv. ikonah*, *Seminarium Kondakovianum II.* str. 51.

ki se za njimi skriva, ker vežejo ta svet z onostranskim svetom. To pojmovanje pa je zasidrano globoko v značilni verski miselnosti pravoslavnega vzhoda.⁶⁴ Kakor temelji vsa stavba pravoslavne grške dogmatike po svojih filozofskih podlagah na platonizmu, tako vodijo tudi temelji naziranja bizantinskih častilcev ikon 8. in 9. stol. preko poganskih in krščanskih novoplatonikov k Platonovemu nauku. Ta ugotovitev se strinja s Henrykom Cichowskim,⁶⁵ ki je v svoji študiji o filozofskih podlagah vzhodnega bogoslovja zaključil: Pri katolicizmu in pravoslavju gre za dvoje že a priori različno fundiranih duhovnih sistemov, ki izhajata od dveh glavnih šol antičnega krščanstva, od antijohijske in aleksandrijske šole. Neoplatonizem, ki je podlaga aleksandrijske, je ustvaril tudi takozvano gnozo, na katero se opira značilno mistično razmerje vzhodnjega kristjana do božanstva in ki je postala tudi osnova zapadnemu kristjanu pogosto težko razumljive pravoslavne ikonske umetnosti.⁶⁶

Po povedanem se nam ne zdi umestno ločevati reprezentacijsko upodobitev (Representationsbild) od nabožne upodobitve (Andachtsbild), kakor je to storil Panofsky, ampak bomo raje govorili o dualizmu z ozirom na pojmovanje nabožne podobe v krščanskem svetu. Eno plat tega dualističnega sestava predstavlja reprezentacijska upodobitev, ikona, ki je značilen produkt vernosti pravoslavnega vzhoda, drugo plat pa čustveno vzpodbudna nabožna podoba, ki je prav tako značilen produkt vernosti katoliškega zapada. Da gre za dvoje po globljem bistvu v verstvu enotno zasidranih dualistično vezanih pojavov, dokazuje zgodovinsko dejstvo, da se niti ena niti druga stran čistim izrazom enega ali drugega tipa ni nikdar popolnoma zapirala, ampak sta se prav nasprotno v kritičnih momentih svoje zgodovine oba tipa prav uspešno podpirala in izpopolnjevala. Spomnimo se samo zopet, kako so italobizantinske, za katoliške potrebe ustvarjene nove oblike posredovale značilne in za nadaljni razvoj ikone plodovite zapadnjaške poteze Vzhodu in kako je strogi bizantinizem malo poprej oplodil slabo razvite ikonografske predstave Zapada. Za rešitev našega, v tej razpravi načetega vprašanja, pa je važno predvsem, da je bizantinizem s svojo strogo ikono priskočil Zapadu na pomoč tudi pri borbi za uveljav-

⁶⁴ O. c., str. 50. — O tem tudi Kn. Jevgenij Trubeckoj, Umozrjenije v kraskah, Moskva 1915 in Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi, Moskva 1916. — G. Wunderle, Um die Seele der heiligen Ikonen. Eine religiöpsychologische Betrachtung, Würzburg 1937.

⁶⁵ Przegląd Powszechny (Kraków), No. 554, februar 1930.

⁶⁶ V tem oziru primeri z gornjim naziranjem Kreitmaierja v naši opombi str. 60; ali A. Pöllmanna o. c., str. 7 in 11, ki zahteva, da umetnost moli, da v vidni formi proglašaja primat Logosa pred Ethosom.

ljenje prave, cerkveno ustrezne nabožne podobe v zvezi s celotnostno versko obnovo baroka: Katolicizem je namreč tedaj s svojimi nabožnimi podobami uvedel v češčenje lepo število bizantinskih in po bizantinskih vzorih posnetih Marijinih podob ikonskega značaja. Marijina ikona iz cerkve S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo ter sploh naraščajoče češčenje Marijinih podob, ki jih je pobožno izročilo vezalo na upodobitev Matere Božje po sv. Luku, so zgovorni dokazi za to. Pa tudi v naši dobi imamo primer močno razširjajočega se češčenja rimske ikone bizantinskega tipa Amólyntos, Madone vedne pomoči (Madonna de perpetuo sucursu), ki se opira na redemptoriste in posebno, l. 1876. ustanovljeno bratovščino.

Za razmerje baroka do problema nabožnih podob in za to, da je bil ideal nabožne umetnine, kakor ga je proglasil Tridentinski koncil in po njem propagiral posebno Molanus, v bistvu soroden z bizantinskim, imamo značilen primer iz zgodovine »bizantinske« milostne podobe v Częstochowi.⁶⁷ Njo so namreč l. 1621. poljski škofje proglasili za vzoren tip Marijine podobe in čisto na določbe Stoglava spominja, če je katoliški škof v Wilni v pastirskem pismu l. 1710. postavil zahtevo naj se nabožne podobe izvršujejo po starih vzorih.

Poleg tega, iz latentno danega, prirojenega splošno krščanskega čuta za bistvo nabožnih podob izvirajočega načelnega pojmovanja pa sta pospeševali češčenje bizantinskih in po bizantinskih posnetih Marijinih podob tudi reakcija na protestantovsko ikonoborstvo in zapadni Evropi grozeča turška nevarnost. Razne protestantovske ločine so se obračale pogosto prav ostro proti Marijinemu češčenju.⁶⁸ Ikonoborske ideje je propagiral že Wiclif in po njem Husiti; višek so dosegle pri raznih protestantovskih reformatoričnih gibanjih v XVI. stol., posebno pri Kalvincih in Zwinglijancih. Tako je v Luthrovi odsotnosti pometal Karlstadt l. 1522. slike iz cerkva v Wittenbergu, nekaj let nato so Zwinglijanci v Švici uničili mnogo dragocenih umetnin; isto se je zgodilo l. 1566. po reformiranih luterancih na Nizozemskem. Pod vplivom češkega husitizma je imelo ikonoborstvo posebne uspehe v zahodnih delih Poljske. Sklepi Tridentinskega koncila, storjeni v prilog češčenju svetih podob, tudi sami zadostno pričajo o ikonoklastičnih nagnjenjih v reformaciji. Tudi med Slovenci je obstajal ikonoklastični duh; izrecno se je obračal posebno proti češčenju Marije. Kot izrečni nasprotniki Mariji-

⁶⁷ M. Skrudlik o. c., str. 11 in 17.

⁶⁸ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, str. 19—107 (*L'art et le Protestantisme*). — St. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1910, str. 100—117. — Skrudlik o. c., str. 110—118.

nega češčenja med slovenskimi protestanti se navajajo⁶⁹ Wiener, Mertlinc, Dragolic in Rokavec; na Štajerskem je neki pridigar učil, da kdor časti Mater Božjo, zagreši toliko kakor če bi častil hudiča.⁷⁰ Tudi vodja slovenskih reformatorjev, Primož Trubar, je vsaj dejansko stal na istem stališču, saj je črpal iz spisov Zwinglijevih učencev Bullingerja in Pelliconi, ki jih imenuje izrečno svoja duhovna očeta.⁷¹

Preganjanje in celo množično sežiganje nabožnih podob pa je podobno kakor ob času bizantinskega ikonoklazma močno dvignilo navdušenje pobožnih množic za preganjane podobe.⁷² Mâle⁷³ in Skrudlik⁷⁴ izrečno podčrtujeta veliko vlogo Marijinega češčenja pri protireformacijskem gibanju. To gibanje je vplivalo celo na sosednje pravoslavne dežele.⁷⁵ Da je katoliški barok v tem gibanju čutil notranjo zvezo z odporom proti bizantinskemu ikonoklazmu, dokazuje l. 1611. pri cerkvi S. Maria Maggiore v Rimu za ikono Marije Snežnice postavljena razkošna kapela in vsebina njenega slikarskega okrasja.⁷⁶

Mnoge bizantinske ikone pa so dosegle posebno spoštovanje na zapadu, ker so se pred turškim prodiranjem rešile iz premaganih, nekdanj krščanskih ozemelj. Ikone iz Carigrada, Krete in od drugod ali njih posnetki so postale izredno priljubljene. Odlično se to izraža v marianskih spomenikih v baročni dobi hudo ogroženega in končno pred uničenjem rešenega Dunaja⁷⁷, ki je kot državno središče slovenskih dežel naravno s tem vplival tudi pri nas.

Slovenske dežele so bile pri tem gibanju pasivne. Dinstični ali cerkveni oziri so povzročili, da se je med nami uveljavila ta ali druga teh nabožnih podob in se to izraža v spredaj podanem pregledu zadevnega spomeniškega gradiva. Glede seznama si ne domišljamo, da bi bil popolen in bi se

⁶⁹ Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do marčne revolucije, Ljubljana 1929, str. 25 in 26.

⁷⁰ O. c., str. 22.

⁷¹ O. c., str. 23. — J. Gruden, Zgodovina slovenskega naroda, str. 614.

⁷² Za bizantinski ikonoklazem prim. O. Ostrogorskij, Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites, Bresslau 1929.

⁷³ O. c., str. 29—48.

⁷⁴ O. c., str. 112—113.

⁷⁵ St. Beissel, Wallfahrten... str. 5—8.

⁷⁶ Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, str. 25—28.

⁷⁷ Prim. zgodovino dunajskih Marijinih podob pri J. Maurer in G. Kolb, o. c.; posebno Marija Pötschka pri Sv. Štefanu (str. 4 sl.), Hodi-gitria pri sv. Mihaelu (str. 18), Madonna de perpetuo sucursu (str. 36 sl.) ali slika, ki jo je cesar Ferdinand III. izročil l. 1656 cerkvi bivših karmeličanov pri Sv. Jožefu na Dunaju (str. 22) in druge.

tak trud verjetno niti ne izplačal; nedvomno pa je slika, ki nam jo podaja, tipična in za odgovor na stavljeno vprašanje vseskozi zadostna. Načrtna propaganda za razne izmed teh podob po raznih redovih in bratovščinah je bila za to glavni pobudnik. Ker je bil po vsem tem povod za širjenje bolj oficielen, v vodilnih družbenih plasteh mednarodno zasidran, se zdi, da drži spredaj ugotovljeno dejstvo, da so vsi ti predmeti nabožnega češčenja ostali precej tuji ljudski domišljiji.

V zvezi s tem naj nam bo dovoljena še splošno zaključna pripomba v interesu podobnih, kulturno zgodovinsko gotovo ne brezpomembnih študij. Že pred štiridesetimi leti je Kondakov v svoji spredaj citirani knjigi o Atosu ugotovil, da je bila takratna literatura o božjepotnih milostnih podobah še čisto na zgodovinsko antikvaričnem stališču in zato malo ali skoraj nič ne nudi ikonografski in umetnostno zgodovinski znanosti. To stanje se tudi do danes bistveno ni spremenilo. Tudi danes se še ne smemo zanesti, da je res, če čitamo ali slišimo o bizantinskih podobah na Zapadu, ker ni nikdar gotovo, da ne gre za novejše kopije ali italobizantinske izdelke. Zato bi bila strokovno izvedena topografska raziskava vsega gradiva v zahodni Evropi nujno zaželena. Kajti predvsem bo treba ločiti resnično bizantinsko od tistega, kar je samo tako ali drugače vplivano po bizantinskih vzorih. Razen primerne opisa bi bilo posebno potrebno sodobnim načelom ustrezno posnetje vseh teh spomenikov. Iz topografske porazdeljenosti originalov in kopij, pratipov in iz njih izpeljanih oblik bo nedvomno mogoč marsikak kulturno zgodovinsko pomemben izsledek. Od tega bi imela korist verska kulturna zgodovina pa prav tako poznanje bizantinizma v njegovih najbolj daljnih in drugače nedosegljivih odmevih.

Byzantinische und byzantinisierende marianische Andachtsbilder bei den Slowenen

Inhaltsübersicht. — In Verbindung mit der Frage über die Rolle der byzantinischen Andachtsbilder bei den katholischen Slawen untersucht die gegenwärtige Abhandlung das einschlägige Material, soweit es bisher bei den Slowenen bekannt ist. Der breite Rahmen, in welchem diese Untersuchung angelegt ist, erwies sich als desto notwendiger, da man die Frage nach dem Byzantinismus bei den Slowenen nur als eine Teilfrage des Problems des Byzantinismus in Mittel- und Westeuropa im allgemeinen und bei den katholischen Slawen im besonderen aufstellen kann, andererseits aber das in Betracht kommende Material an sich fast durchwegs künstle-

risch wenig bedeutend ist und es nur in solchen weiten Zusammenhängen zur Geltung gebracht werden kann. Fasst man aber die Frage unter dem ikonografischen Gesichtspunkte als die Frage nach dem Ursprung, der Rolle und der Verbreitung der besonderen Kunstgattung des Andachtsbildes an, kann man sich doch, wenn nicht schon direkt kunsthistorisch, so wenigstens kunstgeographisch und kulturhistorisch wertvolle Resultate versprechen. Die gegenwärtige Abhandlung stützt sich auf das Studium der Wallfahrtsbilder, sonstiger Andachtsbilder, der sogenannten kleinen Andachtsbilder, Hinterglasmalereien, Bienenstockmalereien und ähnlichen ohne Rücksicht darauf, ob es sich um volkstümliche oder kultivierte Kunstäusserungen handelt. Ausgeschieden worden sind aber Typen, die erst in der neueren Zeit popularisiert wurden, so wie auch Ikonen, die in den letzten Jahrzehnten durch Emigranten ins Land gebracht worden sind.

Schon Kondakov hat beobachtet, dass die Häufigkeit der in der Literatur als byzantinisch angeführten marianischen Andachtsbilder im katholischen Mittel- und Westeuropa vom Süden gegen Norden und vom Osten gegen Westen abnimmt; er hat ganz richtig konstatiert, dass es sich in Deutschland, Frankreich und Spanien, wo die Andachtsikone im Mittelalter sehr bald Andachtsstatuen und -Statuetten Platz macht, wenn byzantinische Ikonen erwähnt werden, durchwegs um Werke italobyzantinischer Werkstätten des XV. bis XVIII. Jhrh. handelt. Schon die geographische Lage des katholischen Westslawentums bringt es also mit sich, dass hier die Rolle der byzantinischen und byzantinisierenden Ikonen grösser sein muss als in den angrenzenden deutschen Ländern. Hiebei ist nicht zu übersehen, dass diese slawischen Länder kirchlich oder religionspolitisch wie auch staats- und kulturpolitisch von zwei Zentren abhängig waren, in denen beiden die Rolle der byzantinischen marianischen Ikone sehr gross war, von Rom und Italien überhaupt und von Wien.

Aber auch im katholischen Westslawentum selbst ist ein Unterschied zu bemerken: Die Rolle der byzantinischen und byzantinisierenden marianischen Ikonen ist bei den Tschechen und den Slowenen, die sich nicht unmittelbar mit der byzantinischen osteuropäischen Kulturwelt berühren, eine andere wie bei den Polen, Slowaken und Kroaten. Es ist ja charakteristisch, dass bei den Slowenen das marianische Nationalpaladium die in ihrer weitesten Verwandtschaft wohl auch auf byzantinisierende und byzantinische Urahnen zurückgehende Maria-Hilf bildet, das weltbekante Nationalpaladium der Polen aber eine italobyzantinische Hodigitria, die wundertätige Muttergottes von Czestochowa bildet. Eine Stichprobe im slovakischen Museum in Ružomberok hat uns einen weiteren

scheinbar sehr wichtigen Wink gegeben: Die Rolle der von der offiziellen Religiosität propagierten byzantinisierenden Andachtsbilder in der Phantasie des Volkes, wie sie in den Werken der Volkskunst dokumentiert wird, ist bei den Slowaken, die unmittelbar an die orthodoxen oder unierten Ruthenen oder Ukrainer angrenzen, eine wesentlich andere wie bei den Slowenen, die von der kompakten orthodoxen Welt durch die breite Schichte der katholischen Kroaten getrennt werden. Was die bildende Kunst anbelangt, sind für die slowenische Volkskunst besonders die bemalten Bienenstöcke und die Hinterglasmalereien charakteristisch. In diesem reichen Materiale ist mir bisher kaum ein byzantinisierendes Motiv aufgefallen; auch nicht in der marianischen Ikonographie, die darin eine besonders wichtige Rolle spielt. Auch hier nimmt den ersten Platz Maria-Hilf oder eine stilisierte, barockangezogene Maria mit dem Jesukinde auf den Armen ein. Die Volksphantasie der Slowenen ist also vom Einfluss der byzantinischen und byzantinisierenden Andachtsbilder des offiziellen Kultes fast vollkommen unberührt. Anders steht die Sache bei den Slowaken, wie uns davon die kleine Hinterglasmalereiensammlung des Museums in Ružomberok belehrte: Wir konstatierten dort zwei Beispiele der Galaktotrophousa, beide jener verwandt, die auch in Slowenien verehrt wird, eine Hodigitria und eine Eleusa, die deutlich auf eine italienische Vorlage zurückgeht, sowie eine der Maria von Pötsch verwandte Hodigitria. Die Typen der ikonografischen Urbilder werden überall festgehalten; es werden aber gewisse Züge in die westlichen umgesetzt; so wird das Segnen des Kindes bei der Hodigitria ins Zeigen umgedeutet, und dem Kinde der Pötscher eine Weltkugel in die Hand gegeben.

Dieser Grundunterschied zwischen dem Verhalten der slowenischen und slowakischen Volksphantasie gegenüber byzantinischen ikonografischen Typen wird uns noch klarer, wenn wir das Verhalten der slowenischen bildenden Kunst gegenüber dem bekannten, auch in der katholischen religiösen Kultur allgemein verbreiteten Typus der Hodigitria von Maria Maggiore in Rom untersuchen. Der Urtypus ist in der Barockzeit in verschiedene Andachtsorte genau übertragen worden. So wurde zu Maria Schnee in den Windischen Bücheln eine aus dem 17. Jhrh. stammende gemalte Kopie verehrt; in der Kirche der Mutter Gottes in der Wüste im Drautale verehrt man aber seit der Mitte des 17. Jhrh. eine Statue, die zwar das Vorbild nach unten zu einer sitzenden Ganzfigur ergänzt, es aber sonst genau festhält. Wie wenig aber der Typus selber den späteren Generationen wichtig erschien, darüber belehren uns eine Reihe von späteren Repliken. Auf dem geschnitzten Antependium des Hauptaltars aus der Mitte des 18. Jhrn.

sind überhaupt alle wesentlichen Züge des Originals verlassen und eine Art barocke Eleusa daraus gemacht worden. Wie wenig sich der von offizieller Seite eingeführte Urtypus der Volkspheantasie bemächtigt hat, beweist auch der zweite oben genannte Wallfahrtsort, wo die genaue Kopie, mit der die Verehrung eingeführt wurde, in neuerer Zeit durch ein ganz freies Abbild einer stehenden Muttergottes mit dem Jesukinde ersetzt wurde.

Die Denkmale, die vom Standpunkte des Byzantinismus in Slowenien irgendwie vom Interesse sein können, lassen sich für die mittel- und westeuropäischen Verhältnisse allgemein charakteristisch in zwei Gruppen einteilen: 1. Mittelalterliche, aus der Spätzeit des romanischen und der Frühzeit des gotischen Stiles. Diese Gruppe, der eine grosse Anzahl der im katholischen Westen sehr verehrten frühen Muttergottesstatuen angehört, ist dadurch charakterisiert, dass sie deutlich von den byzantinischen Haupttypen der Nikopoia und der sitzenden Hodigitria abgeleitet wird. In Slowenien vertreten sie die drei ältesten erhaltenen Muttergottesstatuen: von Velesovo, von Krakovo in Laibach und von Sulzbach in Südsteiermark. Die erste aus der Mitte des 13. Jhrh. gehört noch dem romanischen streng repräsentativen Typus an; die jüngeren zwei gehören in die gleiche Werkstattgruppe wie die Mutter Gottes auf dem Hauptportal der Leechkirche in Graz und die Madonna von Seckau und zeigen schon die für die frühe Gotik charakteristische gefühlsmässige Vermenschlichung des Urtyps: Maria neigt das Haupt wie bei den Madonnen der italobyzantinischen Richtung: in Krakovo reicht sie dem Kinde eine Frucht, während sie es in Sulzbach unter dem Kinn liebkost und so zu einer Art Eleusa wird.

2. Die neuzeitige Gruppe umfasst hauptsächlich verschiedene, in der Barokzeit durch die Jesuiten und andere kirchliche Orden propagierte Typen. Es sind das zunächst zwei von der Eleusa abgeleitete, sehr populäre Muttergottesbilder, die Maria Hilf nach der Fassung, die sie durch L. Cranach den Ae. bekommen hat, und die Madonna vom guten Rate aus Genazano. Von den »schwarzen« Madonnen war die verbreitetste die sogenannte Maria de Populo, deren Urbild sich in der Augustinerkirche in Brünn befindet. Dem Typus der Hodigitria gehören die Maria Schnee aus S. Maria Maggiore in Rom, jene von Czestochowa in Polen und das Schatzkammerbild von Maria Zell an. Verbreitet war auch die Verehrung der weinenden Mutter Gottes von Pötsch aus dem Stephansdom in Wien. Als alter Besitz des Landes überliefert ist auch eine in Venedig gedruckte Ikone der verwundeten Mutter Gottes von Vato-pedi. Als Maria Trost wird das einzige uns bekannte in Hinterglasmalerei ausgeführte slowenische Hodigitriabrustbild be-

zeichnet. Ebenso vereinzelt ist eine Wiederholung der schönen Maria von Regensburg nach dem Holzschnitte Altdorfers. Sehr beliebt ist der Typus der Galaktotrophousa. Eine Variante stützt sich auf das Wallfahrtsbild von Trsat; die zweite auf die sogenannte Maria Trösterin der Betrübten, deren Kult von Wien zunächst zu den Kapuzinern nach Laibach übertragen wurde. Bekannt war auch das Gnadenbild des Thrones der Weisheit von Re in Italien. Zeichen der Abstammung von byzantinischen Vorbildern trägt auch eine in mehreren Repliken bekannte, auf reichem Trone sitzend dargestellte Mutter Gottes mit dem Kinde. Ganz vereinzelt ist aber eine seit der ersten Hälfte des XVIII. Jhrh. in der Schlosskapelle von Bizeljsko verehrte Threnodousa, die ein gutes Beispiel der byzantinischen Ikonenmalerei der Barockzeit darstellt.

Wie aus dieser Aufzählung ersichtlich ist, sind richtige byzantinische Ikonen unter den Slowenen sozusagen unbekannt; meistens handelt es sich um Kopien nach international verehrten byzantinischen und byzantinisierenden Typen, deren Verehrung durch Orden und Bruderschaften propagiert wurde. Geistliche und Adelskreise scheinen an ihrer Verbreitung fast ausschliesslichen Anteil gehabt zu haben.

Historisch ist dieses Material aus folgenden Grundlagen hervorgegangen: Das westeuropäische marianische Denkmalmaterial des hohen Mittelalters geht im allgemeinen soweit es nicht vielleicht hie und da mittelbar auf frühchristliche Vorbilder zurückgeht, von den damals schon in der byzantinischen Kunst vollkommen festgelegten vier Haupttypen des Marienbildes und ihrer Varianten aus, hauptsächlich aber ebenso wie in Slowenien doch von der Hodigitria und der Nikopoia aus. Diese übernommenen Grundtypen, denen die fromme Tradition, die in ihnen Wiedergaben des authentischen, vom Evangelisten Lukas gemalten Marienporträts sehen wollte, eine unläugbare Autorität verschaffte, wurden von der westlichen Kunst dann nach dem ihr innewohnenden Kunst- und Ausdruckswollen weiter entwickelt und verloren recht bald die charakteristischen Merkmale ihrer ikonographischen Herkunft zu gunsten einer individuell-menschlichen, vor allem gefühlsmässig realistischeren Behandlung.

Die zweite Phase, die des Auftretens der byzantinischen oder wenigstens byzantinisierenden ikonographischen Typen in der Barockperiode, lässt sich, wie ich glaube, zum grossen Teile aus einer teils bewussten, teils vielleicht unbewussten Auseinandersetzung des katholischen Westens mit dem Problem des Andachtsbildes, das durch die Renaissance auf Abwege geraten ist, erklären, teils aber aus der historisch erwiesenen Steigerung des katholischen Marienkultes als Reaktion auf den Ikonoklasmus der Protestanten, und endlich

aus dem Einfluss der in dem katholischen Westen vor der Türkengefahr Schutz suchenden byzantinischer Originale und ihrer Kopien.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient im Zusammenhang mit unserer Frage das Problem des Andachtsbildes im katholischen Westen überhaupt. Es ist nämlich nicht zu übersehen, dass das Ideal des katholischen Andachtsbildes von jeher von dem des orthodoxen Christentums nur wenig abwich. Kunsthistorisch ist ja gerade so, wie das oben über die mittelalterliche marianische Ikonographie des Westens Gesagte, erwiesen, dass die italobyzantinische Kunst des 13. Jhrh. einerseits sowohl der byzantinischen Ikonographie neue Formen schuf, indem sie die Eleusa, die Galaktotrophousa, die Glykophilousa und die Strastnaja begründete, als sie andererseits auch die Grundlagen des einzigen westlichen marianischen Andachtsbildes schuf, aus dem die berühmten Typen der Muttergottes vom guten Rate von Genazzano und der Maria-Hilf von Lukas Cranach dem Ae. hervorgegangen sind. G. Millet hat richtig gefolgert, dass die enge Kooperation zwischen dem Orient und Italien, die im XII. Jhrh. begann, für den Osten sowohl als auch für den Westen die besten Früchte trug; die Kunst des italienischen Trecento ist ihre Frucht.

Doch auch der Grossmeister der marianischen Ikonographie, N. P. Kondakov, hat ziemlich recht, wenn er im I. Bde. seiner Ikonografija Bogomateri konstatiert, dass um die Mitte des 16. Jhrh. die Ikone im Westen auszusterben beginnt, während sie im Osten weiterlebt. Ganz beipflichten möchten wir ihm jedoch nicht. Denn, wie es auch wahr ist, dass im Laufe der Renaissance, die humanistisch realistisch, auf die Äusserung des Gefühlslebens und sogar der Sinnlichkeit eingestellt war, das traditionelle Andachtsbild im Absterben begriffen war, so ist es andererseits auch wahr, dass, ähnlich wie um die Mitte des 16. Jhrh. in Russland, auch in der katholischen Kirche eine Reaktion zu gunsten des wahren Andachtsbildes einsetzte und ihre Frucht auch in der Kunst, in den Werken des Sassoferrato, Carlo Dolci und anderer deutlich erkennbar ist.

Es drängt sich uns nun die Frage auf, was eigentlich unter dem Begriffe Andachtsbild zu verstehen ist?

Merkwürdiger Weise ist einer tieferen Erforschung dieser Frage sogar die religiös ikonografische Forschung ausgewichen und hat sie bisher noch nicht einwandfrei geklärt. Diese Frage wurde zwar in der Gegenwart und Halbvergangenheit in der Theorie und Praxis der Kirchenkunst oft aufgeworfen, ohne dass sie in der schöpferischen Praxis breiter anerkannte Früchte getragen hätte. Am ernstesten hat sich damit in beiden Richtungen die sogenannte Beuroner Kunst auseinander-

gesetzt. Literarisch hat ihre Grundlagen ihr Theoretiker P. S. J. Kreitmeier in dem Buche *Beuroner Kunst* festgelegt. Auffallender Weise ist das Ideal auch nach dieser neuesten Fassung demjenigen der Ikone der östlichen christlichen Kirche sehr verwandt, und bestätigt neuerdings die oben aufgestellte Behauptung, dass sich diesbezüglich die Ideale der beiden christlichen Hauptkirchen gleich geblieben sind. Ein Beweis dafür, dass es sich hier um eine massenpsychologisch tief wurzelnde Erlebniserscheinung handelt, die nur durch eine bestimmte formale Organisation des von der Kunst Dargebotenen und im Geiste Angeschauten ermöglicht wird.

Beim Katholizismus und der Orthodoxie handelt es sich nämlich um zwei philosophisch schon a priori verschieden fundierte geistige Systeme, die auf die zwei Hauptschulen des antiken Christentums, auf die Schule von Antiochia und jene von Alexandrien, zurückgehen. Der Neoplatonismus, der die Grundlage der zweiten schuf, schuf auch die sogenannte Gnosis, die ein bestimmtes Verhältnis des östlichen Christen zur Gottheit schuf und auch zur Grundlage seiner, dem westlichen Christen oft so schwer verständlichen Ikonenkunst wurde.

E. Panofsky möchte das östlichchristliche Representationsbild, die Ikone, von dem katholischen Andachtsbilde trennen wollen. Unserer Überzeugung nach ist es aber eher am Platze von einem Dualismus auf dem Gebiete des christlichen Andachtsbildes zu sprechen; der eine Typus ist ein charakteristisches Produkt der östlichen, der andere der westlichen Religiosität. Es hat aber seinerseits sowohl die italo-byzantinische Neuschöpfung dem Osten Wichtiges und Fruchtbringendes vom Geiste des Westens gegeben, als andererseits auch der strenge Byzantinismus im Hohen Mittelalter von seinem Geiste dem Westen. Nun ist er dem Westen auch bei der Wiedereinsetzung des echten Andachtsbildes am Anfange des Barocks zu Hilfe gekommen: Der barocke Katholizismus hat neben seinen eigenen manche byzantinischen und byzantinisierenden Ikonen in Ehre gebracht. Die Madonna aus Maria Maggiore, Maria de Populo und neuerdings Madonna de perpetuo succursu sind die besten Beispiele dafür.

Neben der Reaktion zu Gunsten des wahren Andachtsbildes sind bei der Förderung des marianischen byzantinisierenden Andachtsbildes ferner auch die Reaktion auf den protestantischen Ikonoklasmus und die Türkengefahr mitwirksam gewesen. Calviner und Zwinglianer aber auch andere Protestanten haben sich feindlich gegen die Marienverehrung gewendet. Es kam sogar zu massenhaften Verbrennungen von Andachtsbildern, was, ähnlich wie zur Zeit des byzantinischen Ikonoklasmus, die Begeisterung für die verfolgten Andachtsbilder bei der gläubigen Masse hob. Ebenso sind eine Reihe

von byzantinischen Ikonen dadurch in besondere Ehren gekommen, weil sie Flüchtlinge aus besiegten, ehemals christlichen Gebieten gewesen sind. Ikonen aus Konstantinopel, Kreta und andere, aber auch ihre Kopien sind zur Beliebtheit gekommen, was uns besonders das damals von den Türken arg bedrängte Wien in seinen marianischen Denkmälern beweist.

Slowenien selber ist bei all dem Geschehen passiv gewesen. Dynastische und kirchliche Rücksichten haben bewirkt, das hier dieses oder jenes Andachtsbild, das in unsere Interessensphäre fällt, zur Verehrung gelangte. Die systematische Propagierung gewisser Bilder durch Orden hat das andere dazu beigetragen. Da der Grund der Verbreitung eher ein offizieller, von oben herbeigeführter war, ist das eine Erklärung mehr für die oben betonte Tatsache, dass alle diese Andachtsobjekte der Phantasie des Volkes ziemlich fern geblieben sind.

Zum Schluss noch eine im Interesse ähnlicher Studien begründete Bemerkung: Schon Kondakov hat vor vierzig Jahren in seinem Athosbuche konstatiert, dass die damalige Literatur über Wallfahrtsbilder noch auf einem rein historisch antiquarischen Standpunkte gewesen ist und sie für die Kunst- und ikonographische Wissenschaft wenig oder fast gar nichts Brauchbares lieferte. Dieser Zustand hat sich auch bis heute noch nicht wesentlich geändert, und es ist auch heute noch nicht sicher, wenn wir über byzantinische Bilder lesen oder hören, dass es sich in Wirklichkeit nicht um neuere Kopien oder italobyzantinische Schöpfungen handelt. Eine topographisch angelegte Untersuchung des gesamten Materials in Westeuropa wäre deshalb äusserst erwünscht, damit man endlich einmal über das Echtbyzantinische darin und das nur vom Byzantinischen irgendwie Beeinflusste ins klare käme. Ausser den genauen Beschreibungen wäre besonders eine entsprechende Aufnahme aller dieser Denkmale zu wünschen. Aus der topographischen Verteilung der Originale und Kopien der Ur- und abgeleiteten Typen werden sich aber sicher auch andere kulturhistorisch wichtige Folgerungen ziehen lassen und der Nutzen sowohl der religiösen Kulturgeschichte als auch der Kenntnis des Byzantinismus in seinen fernsten und sonst schwer verfolgbaren Ausstrahlungen zu gute kommen.

