

# CONSIDERAȚII PRIVIND SCENA MITOLOGICĂ ÎN PICTURA GERMANĂ ȘI AUSTRIACĂ DIN SECOLELE XVII-XVIII

Valentin MUREȘAN

Considerat deseori un stil al Contrareforme<sup>1</sup>, Barocul a fost în adevăr profund influențat de această tendință religioasă ce s-a manifestat în cadrul tuturor artelor. În pictură ecourile sale s-au făcut simțite nu numai în tematica religioasă pe care a impus-o peste tot în teritoriile supuse catolicismului, ci și în însăși formula de reprezentare pe care pictorii din epocă au adoptat-o. Ca și în arhitectură sau în celelalte arte, nu poate fi însă ignorată nici contribuția pe care Protestantismul a adus-o în evoluția picturii din secolele XVII-XVIII, perioadă în care se cuprinde în genere dezvoltarea Barocului în arta europeană. Este edificatoare în acest sens afirmația lui Eberhard Hempel privind arhitectura din epocă: „Bogăția senzuală a Barocului a înflorit prima dată în țările catolice, dar contribuția protestantă a fost și ea considerabilă. În stil mai sobru în privința bisericilor, dar etalând aceleași calități atunci când elementul religios e absent, mai ales în decorarea paletelor<sup>2</sup>.

Începută la 1534<sup>3</sup>, Contrareforma a căpătat marea sa amploare abia după 1540, anul întemeierii oficiale a ordinului călugăresc al iezuiților de către Ignățiu de Loyola. În acest sens, părerea noastră este că, cu tot oprobiul aruncat mai târziu asupra ordinului lor, iezuiții au avut inițial o influență binefăcătoare asupra culturii și artei, un program de instruire și educație coerent și progresist, care prevedea un învățământ umanist articulat la realitățile epocii, din el nelipsind nici cunoștințele științifice și matematica, nici studiul oratoriei și retoricii, al istoriei și literaturii, al limbilor clasice, al civilizației, mitologiei dar și al filosofiei greco-romane, mai cu seamă a lui Platon și Aristotel. Nu-i mai puțin adevărat, că înființarea Inchiziției în 1542 și apoi excesele și cruzimile acesteia au dus repede la discreditarea globală a activității ordinului Companiei lui Isus. În pictură, impunând reprezentarea temelor religioase ca principal mijloc de

---

1. Cf. Claude-Gilbert Dubois „*Le Baroque. Profondeur de l'apparence*”, Paris 1973, Librairie Larousse p. 20-22; E.H. Gombrich *O istorie a artei*. București 1975, p. 135; Ellis Waterhouse „*Roman Baroque Painting a List of the Principal Painters and Their Works in and Around Rome*”, Oxford 1976, Phaidon Press, p. 1-2.

2. Eberhard Hempel *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, London 1965, p. 15-16.

3. Cf. Andrei Oțetea (sub direcția) *Istoria lumii în date*, București, 1969, p. 106 și William Fleming *Arte și idei*, București 1983, p.65.

răspândire a credinței și chiar de educare și convingere a enoriașilor, Contrareforma a contribuit esențial la înflorirea acestei arte. Cultivând și vehiculând idealurile Renașterii și ale Antichității clasice, Contrareforma a încercat readaptarea valorilor spirituale tradiționale ale catolicismului la noile realități europene.

Pe de altă parte, Protestantismul alungând arta din biserici, o repune de fapt în drepturi, căci odată expulzată din viața religioasă și din sferele divine, arta se eliberează de sub tutela teologiei, se laicizează și își găsește adevăratul rol social, acela de a innobilă și îmbogăți viața omului, de a reda artistic realitățile terestre, dicolo și în afara viziunii mistice asupra lumii pământești. Clavin însuși recunoaște că arta este un dar divin, însă interzicea ca subiectul operei să trimită la credință, iar această interdicție a relevat faptul că divinul din operă nu venea de la ceea ce era reprezentat, ci din harul artistului, har pe care îl avea de la Dumnezeu, dar ca om de talent și nu în calitate de credincios<sup>4</sup>.

Interzicând reprezentările cu temă religioasă Protestantismul îi face pe pictori să abandoneze acest gen, în favoarea unor teme ce nu intrau în conflict cu preceptele religiei, încurajând indirect dezvoltarea portretului, peisajului, a scenei de gen și naturii statice<sup>5</sup>. Astfel, deși pe căi diferite, iconofilia Contrareformei și excomunicarea artei din biserică preconizată de Protestantism, au dus în final la creșterea interesului față de opera de artă, de frumusețea ei intrinsecă și valoarea ei artistică, apoi implicit, la creșterea importanței și rolului artistului în calitate de creator al operei.

interesul pentru antichitate afirmat încă din Renaștere, a făcut pe iezuiți să încerce o reconciliere a dogmei catolice cu filosofia, arta și cultura antică, biserica erijându-se în continuatoarea valorilor clasice ale civilizației greco-romane. În acest context, alături de diversificarea genurilor picturii, se dezvoltă în Baroc scenele religioase și scena mitologică ce capătă un pronunțat caracter laic și profan, artiștii părând că uită, iar biserica încurajând această „uitare” a faptului că, mitologia fusese ea însăși o religie politeistă. Această interpretare legendaristă și laicizantă permițea însă artiștilor să evite eventuale controverse cu bisericile oficiale (cea catolică sau cele protestante), să-și permită o seamă de interpretări și libertăți, ce mergeau nu rareori până la denaturarea mitului inițial, iar bisericii îi permitea fie să ignore „păgânismul” acestor teme, fie să le folosească pentru ilustrarea superiorității moralei creștine asupra celei antice.

Sub aspect stilistic deosebirile de tratare a scenei religioase și a celei mitologice sunt minore, pe când influența lor reciprocă și apropierea față de scena de gen, se poate deseori constata. Scena mitologică aduce o desfășurare mai dinamică a evenimentelor reprezentate, la care se adaugă o mai amplă prezență în imagine a cadrului antichizant în care ele au loc. Aceste elemente vor avea un ecou direct în dinamizarea scenelor biblice, până atunci marcate destul de mult de staticul cu accente

4. Alain Besancon „imaginea interzisă – Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky” București 1996, p. 202-204.

5. „Într-o singură țară protestantă din Europa arta a reușit să supraviețuiască pe deplin crizei Reformei și anume în Țările de Jos. Acolo unde pictura se bucura de o veche tradiție, artiștii au știut să găsească o ieșire din impas; în loc să se limiteze la pictura de portret, ei se specializează în toate subiectele împotriva cărora biserica protestantă nu ridica obiecții” E.H. Gombrich, op. cit., p. 131.

monumentale al icoanei. Pe de altă parte, se preia în scena religioasă acea recuzită de cadru ambiental antichizant, folosită mai cu seamă în redarea, (ce voia cât mai veridică și convingătoare), a scenelor din Vechiul Testament. Scena de gen va influența și ea evoluția celei biblice prin introducerea unui „spirit plebeu” care va marca încă de la Caravaggio reprezentarea personajelor biblice, mai ales a celor din Noul Testament, dar va avea destulă rezonanță și în cadrul celei mitologice. Trebuie deci subliniată încă o dată legătura și interdeterminarea reciprocă a acestor trei tipuri de scene, aparent atât de diferite ca sferă tematică.

Un alt fapt a cărui importanță trebuie de asemenea remarcată, este acela că, dobândind acel statut laic, scena mitologică va fi mult mai cultivată mai ales la decorarea palatelor și altor construcții civile, în marile fresce ale acestora, precum și în tablourile de șevalet din biblioteci, cabinete, saloane, săli festive sau alcovuri. Dar încă două aspecte importante au mai contribuit la impunerea persistentă a scenei mitologice în pictura din secolele XVII-XVIII, anume nota afișat erotică pe care ea o permitea, și apoi, atributele simbolice bine precizate pe care le aveau personajele mitologice, zeii, eroii, muzele..., precum și dimensiunea alegorică ce decurgea de aici și cu care întotdeauna erau investite faptele lor.

În sfârșit, de mare importanță pentru înflorirea tabloului de inspirație mitologică a fost, evident, cunoașterea mitologiei greco-romane însăși, a literaturii latine clasice și ea plină de referiri la zei și legende lor, un rol deosebit avându-l aici Metamorfozele lui Ovidiu, cunoscute și răspândite încă din Renaștere, dar și alte opere ale clasicilor greci și latini.

Ca și în cadrul altor genuri, scena mitologică a căpătat în pictura germană și austriacă din secolele XVII-XVIII un caracter eclectic, asimilând influențele venite din pictura italiană, cea flamandă-olanderă și din cea franceză. Dacă însă scena religioasă, în mod firesc, n-a fost practică în teritoriile protestante, ci numai în cele catolice, mai ales în Imperiul habsburgic, în cazul scenei mitologice nu se pot constata deosebiri, aceasta fiind unanim acceptată.

Fără îndoială că, începutul scenei mitologice din pictura Barocului german și austriac trebuie căutat la curtea împăratului Rudolf al II-lea. Aici, acest: „cel mai extravagant dintre Habsburgi”<sup>6</sup>, adunase în jurul său în faimosul „cerc de la Praga” câțiva pictori manierişti celebri în epocă, între care Bartholomäus Sprager, Giuseppe Arcimboldo, Giovanni da Bologna, Hans von Aachen, Adriaen de Vries, frații Bassano și alții<sup>7</sup>. Pictura „de cabinet” practică de acești pictori, profund influențată de pictura italiană și de cea flamandă a inaugurat trecerea de la Manierism la Baroc în arta germană<sup>8</sup>. În multe dintre lucrările acestor artiști apar elemente incipiente ale noului curent, atât în compoziție cât și în privința dinamizării scenelor prin sugerarea mișcării datorate personajelor redade.

6. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, 1973, p. 246.

7. Ibidem, p. 254.

8. „Trecerea de la Manierism la Baroc n-a fost nici bruscă, nici abruptă, ci s-a complicat prin considerabile suprapunerii” John Rupert Martin, op. cit., p. 8.

Dintre manieristii germani din anturajul lui Rudolf al II-lea, pictorul Hans von Aachen (Köln 1552-1615 Praga)<sup>9</sup>, este prezent la Muzeul Brukenthal cu o expresivă și caracteristică lucrare de inspirație mitologică: Răpirea Proserpinei de către Pluto<sup>10</sup>. (Fig. 1). Este una dintre operele cele mai interesante ale lui Aachen, în care influența manierismului italian se face benefic simțită. Compoziția deschisă, amplă, cu personaje numeroase, tensiunea sugerată de încheștarea dintre Pluto și Proserpina, prefigurează caracteristici specifice scenelor baroce. Fizionomiile personajelor sunt bine diferențiate, deși inegal realizate ca expresie. Cuplul Pluto-Proserpina se remarcă în centrul tabloului prin direcționarea în sensuri opuse a mișcării, fapt ce creează o contradicție plină de dramatism în încordare. Tonurile închise de verde-oliv ale fundalului, subliniază grupul de personaje fapt ce dinamizează scena prin evidențierea gesticii. Nudul Proserpinei în plină lumină și senzual arcuit, amintește prin execuția atentă și îngrijită, de manieristi venețieni, mult admirați de Aachen. În redarea grupului celor șapte însoțitoare ale Proserpinei, accentul cade tot asupra gesticii diverse, dar nu destul de convingătoare în raport cu scena, fiindcă acestea nu par să fie cuprinse de panica, teama, uimirea, firești în situația dată. Peisajul vag sugerat are rol de ecranare a scenei, iar caii, bine surprinși în mișcare, amplifică efectul dinamic al ansamblului acesteia.

Pictorul Johann Rottenhammer (München 1564-1625 Augsburg)<sup>11</sup>, l-a avut la Veneția ca elev pe Elsheimer, dar n-a exercitat vreo influență asupra lui, dar, ca pictor cunoscut în vremea sa a avut strânse legături cu curtea lui Rudolf al II-lea și deși n-a fost chemat la Praga a lucrat multe comenzi primite de la suveran. Lucrarea sa cu temă mitologică aflată la Pinacoteca Brukenthal: Diana și Calisto<sup>12</sup>, este mai aproape de Manierism în concepție și compoziție. Vacuum-ul central și perspectiva ce se deschide spre fundal și care separă cele două grupuri de nimfe, se întâlnește deseori la manieristi, ca și minuțiozitatea ca de miniatură a desenului. Nudurile, executate cu finețe, emană parcă o anume voluptate, iar peisajul cu ruine, contribuie la realizarea cadrului și a atmosferei antichizante. Ca și Aachen, Rottenhammer nu acordă multă atenție figurilor, tratându-le destul de convețional, deseori redându-le doar parțial.

9. Thieme-Becker *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. I (Leipzig 1907), Verlag von E.A. Seemann, p. 40-42; Max Goering, *Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin (1940), Genius Verlag, p. 7; Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts*, Braunschweig 1989, (prefată de Rüdiger Klessmann, introducere de Jochim Jacoby), p. 15; Ursula Erichsen-Firle und Horst Vey *Katalog der Deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im Öffentlichen Besitz der Stadt Köln*, Köln 1973, p. 13; Rüdiger Klessmann *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig Deutsche Kunst des Barock*, Braunschweig 1975, Limbach, Druck-und Verlagehaus, p. 15.

10. *Răpirea Proserpinei de către Pluto* (ulei pe pânză 109x150 cm), semnat pe roata carului lui Pluto cu inițiale: H.V.A. datat 1589, nr. inv. 1; Theodor Frimmel *Kleine Galeriestudien. Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Wien 1894, Verlag von Gerold & Cie, p. 70 (Frimmel 1894); M. Csaki *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt 1909, Selbstverlag des Museums, nr. cat. 1(M. Csaki, 1909); Teodor Ionescu, *Renașterea germană în galeria Brukenthal*, în Muzeul Brukenthal, Studii și comunicări, vol. 13, Sibiu 1967, p. 54.

11. Thieme-Becker, op. cit. cit., vol. XXIX (1935), p. 97-98; M. Goering, op. cit., p. 8; *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts*, p. 207; Götz Adriani *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, București, 1982, p. 183.

12. *Diana și Calisto* (ulei pe placă de cupru 31x28 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. 976; Frimmel (1894), p. 81; M. Csaki (1909), nr. cat. 976.

Accentuarea mișcării se face prin gestica personajelor, care sugerează dialogul lor, dar are în unele cazuri o lentoare pe jumătate lascivă.

Într-o cu totul altă formulă folosește cadrul antichizant, sugerat prin coloane, statui și ruine de temple greco-romane, redată în cadrul unui peisaj, pictorul german Johann Heinrich Schönhofeld (Biberach 1609-1684 Augsburg)<sup>13</sup>. La el acest cadru capătă note poetice de „peisaj din Arcadia”, iar scena mitologică are accente clasice preluate de la Poussin, pe care l-a cunoscut la Roma în timpul celor 15 ani petrecuți în Italia și care i-a influențat profund creația. Revenit în Germania după pacea westfalică, Schönhofeld va lucra la multe comenzi de pictură religioasă pentru biserici și mănăstiri catolice, deși era protestant, fiind foarte apreciat<sup>14</sup>.

Două tablouri pendente ale lui Schönhofeld din colecția Galeriei Brukenthal: *Peisaj din Arcadia cu femei la scăldat*<sup>15</sup>, (Fig. 2) respectiv *Peisaj din Arcadia cu nouă muze*<sup>16</sup>, (Fig. 3) au temă de inspirație mitologică, deși nu fac referire la o legendă anume, sunt scene ce se petrec tot într-un „peisaj arcaadian”, în fond ipostază poussin-istă a peisajului paradisiac, (a unui Paradis pierdut), asemănătoare în multe privințe cu Cytera lui Watteau. Tablourile sunt vizibil marcate de concepția artistică a lui Poussin, atât prin atmosfera idilic-paradisiacă a peisajului cu cer „mediteranian” și lumină blândă, cât și prin preferința pentru ruinele antice ce apar pretutindeni în cadrul peisajului. Totuși spre deosebire de Poussin, Schönhofeld conturează personajele doar ca stafaje, pline de mișcare și chiar de grație, bine lucrate, dar rămânând mai de grabă grupuri de siluete care populează peisajul, îl animă și echilibrează prin răspândirea lor în întregul spațiu al compoziției și marcând prin dimensiunile și gradul diferit de claritate al reprezentării lor, liniile și planurile de adâncime ale perspectivei. Contrastând cu staticul și rigiditatea redării stâncilor, ruinelor și statuilor, mișcarea siluetelor apare mult mai dinamică. Sub aspect cromatic, echilibrul contrastelor de culori calde și reci, conferă multă poezie peisajelor și implicit scenelor în ansamblu.

Mult mai baroc în concepția plastică și în modalitățile de tratare a temelor mitologice, dar și mai eclectic, este austriacul Peter Strudel von Strudendorf (Claes în Tirol 1660-1714 Viena)<sup>17</sup>, pictor de interioare de la curtea din Viena și inițiatorul

13. Hubert Janitschek *Geschichte der Deutschen Malerei*, Berlin 1890, G. Grote sche Verlagsbuchhandlung, p. 556; Thieme-Becker, op. cit., vol. XXX (1936), p. 227-228; M. Goering, op. cit., p. 8; Herbert Pee *Johann Heinrich Schönhofeld*, Museum Ulm, Ausstellung vom 2 juli-17 September 1967, p. 5-11; *Die deutschen Gemälde des 17 und 18 Jahrhunderts*, p. 218; R. Klessmann *Deutsche Kunst des Barock*, Braunschweig 1975, p. 9 și p. 39; G. Adriani, op. cit., p. 52-64 și p. 185.

14. G. Adriani, op. cit., p. 64.

15. *Peisaj din Arcadia cu femei la scăldat* (ulei pe pânză 74x134 cm), nesemnat, nedatat, nr. inv. 1056; Frimmel (1894), p. 75; M. Csaki (1909), nr. 1056; Herbert Pee, op. cit., p. 20, nr. cat. 9, rep. nr. 11.

16. *Peisaj din Arcadia cu nouă muze* (ulei pe pânză 73 x134 cm), nesemnat, nedatat, nr. inv. 1057; Frimmel (1894), p. 75; M. Csaki (1909), nr. cat. 1057; Herbert Pee, op. cit., p. 19, nr. cat. 8, rep. nr. 10 (H. Pee dă acestei lucrări un titlu mai potrivit: *Peisaj din Arcadia cu satir și nimfe dansând*).

17. H. Janitschek, op. cit., p. 559; Thieme-Becker, vol. XXXII (1938), p. 213-214; E. Bénézit *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteur, dessinateurs, et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, vol. VIII (1955), p. 162; Ion Frunzetti und Theodor Jonescu *Die Ausstellung Österreichische Gemälde in Brukenthal-Museum in Hermannstadt*, în: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XIII, 1959, heft 3/4, Verlag von Anton Schroll & C.O. Wien-München, p. 96; Hans Auernhammer *Das Österreichische Barockmuseum*, în: Die Österreichische Galerie im Belvedere in Wien, Wien 1962, p. 28; Rupert Feuchtmüller „*Kunst in Österreich. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*”, Wien 1973, Forum Verlag, vol. II, p. 101; *Die deutschen Gemälde des 17 und 18 Jahrhunderts*, p. 237; Manfred Koller *Die Brüder Strudel*, Viena 1993, Tyrolia Verlag, p. 38-68.

(1688), apoi întemeietorul primei Academii de artă din capitala austriacă (1692), Academie ridicată la rangul de instituție imperială în 1705<sup>18</sup>.

După studii făcute la Veneția cu Johann Carl Loth, (pictor german stabilit în Italia care și-a luat numele de Carlotto), în 1686 Strudel se stabilește la Viena ca pictor de curte, bucurându-se de mult prestigiu și mare influență, mai ales după ce a întemeiat Academia și fiind înnobilit în 1701 cu titlul de von Strudendorf.

Stilul său este profund italianizat, marcat de influența Manierismului târziu și îmbinând grația senzuală a lui Correggio cu gestică amplă și spectaculoasă a lui Veronese, cu verva și dinamismul volubil al lui Tiepolo.

Două excelente lucrări ale lui Strudel cu temă de inspirație mitologică se află în colecția Galeriei Brukenhal: *Timpul dezvăluie adevărul*<sup>19</sup>, (Fig. 4) tratează tema alegoric, încărcând-o cu simboluri pline de tâlcuri moralizatoare, astfel de alegorii fiind adeseori abordate de pictori fiindcă erau pe placul ambelor tendințe religioase, cea catolică și protestantă, tocmai pentru intenția moralizatoare. Strudel adoptă totuși o manieră senzuală mai potrivită scenei mitologice, departe de pudoarea abordărilor religioase, chiar dacă folosește simbolurile cu semnificația lor acceptată și de biserică. Fata dormind dezbrăcată, în stânga compoziției, simbolizează puritatea feciorelnică, sufletul curat, iar bătrânul care înlătură perdeaua roșie (a minciunii), simbolizează timpul (Saturn), în vreme ce oglinda spartă sugerează sfârșitul iluziei, a falsei imagini a adevărului. Unul dintre cei trei putti aduce peste oglindă globul sferic (perfectiunea) și transparent de cristal (adevărul curat), lângă care așează o frunză de laur (triumful). Probabil că lectura simbolurilor imaginii ar putea fi făcută și în altă cheie, dar cea propusă credem a fi mai aproape de cea mitologico-religioasă specifică Barocului. Pe lângă această încărcătură simbolică specific barocă, redarea mișcării a detaliilor anatomice, capătă note retorice, gesticulația energică, grandilocventă, ținând de viziunea freschistă, monumentală a pictorului. Strudel are abilitatea punerii în scenă a unor motive sau detalii preluate de la alți maeștri, astfel că poziția și redarea de ansamblu a fetei e inspirată /preluată din lucrarea lui Correggio *Somnul Antiopei*, aflată la Louvre, în vreme ce bătrânul Saturn e desigur inspirat (ca și întreaga idee a scenei), de același personaj (Saturn), din Alegoria timpului și a iubirii a lui Bronzino, de la National Gallery, Viziunea scenică a pictorului pune în evidență trupul feminin etalat cu ostentativă senzualitate în plină lumină, înconjurat de cerceafuri, perdele și cuverturi ca într-o reprezentare a unei scene de alcov, partea neglijată de artist fiind efectele de peisaj din fundalul cu cerul și norii. Lucrarea pandantă *Tarquinius și Lucreția*<sup>20</sup> are același caracter alegoric-moralizator, dar fără armura simbolică a celeilalte lucrări. Referirea e directă la legenda din istoria Romei relatată de Titus Livius și menționată în Fastele lui Ovidiu<sup>21</sup>, iar semnificația moralizatoare decurge chiar din legendă, subiectul fiind la modă în epocă și deseori abordat de pictori contemporani lui Strudel (Cignani, Maratta,

18. M. Koller, op. cit., p. 96-99; R. Feuchtmüller, op. cit., vol. II, p. 101.

19. *Timpul dezvăluie adevărul* (ulei pe pânză 172x249 cm), nesemnat, nedatat, nr. inv. 1147; M. Csaki (1909), nr. cat 1147; M. Koller, op. cit., nr. cat. G. 23, p. 136-137, rep. Farbtafel 6.

20. *Tarquinius și Lucreția* (ulei pe pânză 184x248 cm), nesemnat, nedatat, nr. inv. 1148; M. Csaki (1909), nr. cat. 1148; M. Koller, op. cit., nr. cat. G. 24, p. 137, rep. nr. 62.

21. A. Pigler *Barockthemen*, vol. II, Budapest 1956, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, p. 415.

Baccinelli, Piola, Loth)<sup>22</sup>. Interpretată tot ca scenă de alcov, în tablou se evidențiază nudul Lucreției, prin eclerajul concentrat puternic și cvasi-exclusiv, asupra ei. Gesturile Lucreției au amploare și spectaculozitate, în timp ce Tarquinius apare în umbră în culori închise de verde, cu sabia amenințătoare în mână. Și în această lucrare tratarea sumară a fizionomiilor, mișcările ample ale personajelor și tonurile luminoase, în contrast ale culorilor, reamintesc concepția și deprinderile de freschist ale lui Strudel. Ca în majoritatea reprezentărilor baroce, scena e rezumată la momentul esențial al legendei și prezintă protagoniștii principali, ale căror gesturi se vor expresive și convingătoare.

Elev și el al aceleiași Johann Carl Loth (Carlotto) la Veneția vreme de 13 ani, Johan Michael Rottmayr von Rosenbrunn (Laufen 1654-1730 Viena)<sup>23</sup>, este cel mai ilustru reprezentant al picturii monumentale a barocului austriac. Pictor de plafoane și frescă dar și de lucrări de șavalet, el e celebru pentru marile picturi monumentale realizate în Austria, Boemia și Silezia. Revenind în Germania pe la 1688-89, lucrează la Paasau și Salzburg, apoi a colaborat cu Fischer von Erlach, decorând cu fresce saloanele palatului Frain (Vranov), din Boemia, construit de marele arhitect (1695). Stabilit la Viena din 1696, a lucrat în continuare frescă, în numeroase mănăstiri, palate și biserici din Imperiu, influențând peren pictura barocă monumentală din Austria. Stilul său e adecvat marilor fresce având perspective puternic accentuate, cu numeroase personaje, redată în grupuri atent distribuite grupuri ce creează o anume ritmică în compozițiile sale, ritmând și cromatica realizată în acorduri de culori în contrast, cu tonuri luminoase. Dispunere clară a figurilor în pictura sa de șevalet, nu e departe de viziunea caravagistă însușită de Carlotto, aici tonalitățile culorii fiind mai reținute, axate pe brunuri și accente de roșu, în care umbrele puternice fac ca personajele secundare să apară vagi ca figură, lumina evidențiindu-le puternic pe cele principale, ca în cazul tabloului de la Sibiu al lui Rottmayr Mercur adormindu-l pe Argus<sup>24</sup>, (Fig. 5) lucrare ce se inspiră din legenda nimfei Io, dar asupra paternității căreia există discuții, ea putând fi operă a lui Loth, căruia îi este specific „tenebrismul” și „vederea de aproape” a figurilor bust, pe care le-a preluat de la caravagiști, dar pe care și le-a însușit de asemenea și Rottmayr, precum a preluat și formula cromatică a lui Carlotto.

Deosebit de reprezentativă pentru concepția artistică și maniera de abordare plastică a temelor mitologice interpretate alegoric de către Rottmayr, este lucrarea din

22. M. Koller, op. cit., p. 137.

23. H. Janitschek, op. cit., p. 559; Thieme-Becker, op. cit., vol. XXIX (1935), p. 103-105; Ion Frunzeti and Theodor Jonescu, op. cit., p. 96, rep. nr. 99; R. Feuchtmüller, op. cit., vol. II, p. 98; Pavel Preuss *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*, Wien 1977, Obers Belvedere, p. 127-132; Kurt Woisetschläger „*Meisterwerke der Österreichischen und Deutschen Barockmalerei*. In der Alten Galerie am Landesmuseum Johaneum in Graz, Wien-München (1961), p. 18; *Die deutschen Gemälde des 17 und 18 Jahrhunderts*, p. 208; G. Adriani, op. cit., p. 140 și 152-157, apoi p. 183; *Barokk művészet közép-Európában. Utak és tlálkozások*, Budapest. Budapesti Történeti Múzeum 1993 Júnus 11 október 10/baroque Art in Central Europe. Crossroads. Budapesti Történeti Múzeum, Une 11 Octobe 10 1993, Printed: Kossuth Nyomda Corp., Budapest, p. 332-333.

24. *Mercur adormindu-l pe Argus* (ulei pe pânză 112x147), nesemnat, nedatat, nr. inv. 980; M. Csaki (1909), nr. cat. 980.

Muzeul Brukenthal intitulată: Triumful științelor și artelor<sup>25</sup>, (Fig. 6), lucrarea exemplară pentru opera de maturitate a lui Rottmayr, dintre puținele tablouri semnate și date, rămase din creația celebrului pictor al Barocului austriac.

Într-un format oval, tabloul reprezintă alegoric științele și artele sub înfățișarea unor muze așezate circular în jurul Minervei, fiecare având însemnele simbolice ale artei sau științei pe care o reprezintă și patronează: arhitectura are planul fațadei unui palat, navigația și astronomia stau una lângă alta și parcă își împart oceantul, compasul, harta și diverse figuri geometrice, veșmântul albastru cu stele aurii fiind și el însemnatribuit al acestor muze. Muza poeziei are pe lângă pana din mână și operele lui Ovidiu și Vergiliu în față, apoi medicina e simbolizată prin caduceul cu cei doi șerpi pe care-l are un alt personaj cu coroană pe cap și făcând un larg gest cu mâna. Alte trei muze simbolizează muzica (cu lăuta și flautul) și pictura (o femeie pictând). Deasupra tuturor, Minerva în triumf, cu armură și scutul având capul Meduzei, cu coiful pe cap și călcând în picioare pe Saturn (timpul). Două muze înaripate și cu trompete, clamează „în cele șapte zări” acest triumf.

Gândită spre a fi așezată pe un plafon și încadrată de stucaturi, lucrarea a stârnit nedumeriri și controverse privind locul și destinația ce ar fi avut înainte de a intra (după 1800, data întocmirii sigurului catalog – manucris, păstrat la Biblioteca Brukenthal – întocmit în timpul vieții baronului Brukenthal (1721-1803), în colecția Muzeului Brukenthal<sup>26</sup>. Putea fi gândită pentru decorarea unei biblioteci de exemplu, sau ar putea fi pusă în legătură cu clădirea Academiei din Viena<sup>27</sup>, sau cu un alt așezământ cultural. În orice caz, este o lucrare deosebită a lui Rottmayr și reprezentativă pentru pictura barocă de inspirație mitologică, realizată în culori luminoase, cu un desen acuzat și fără detalieri, o compoziție de amploare, încărcată, dar lesne lizibilă de la distanța înălțimii unui plafon, pentru că pictorul a renunțat la detalieri de fizionomii, a redat gesturi ample, spectaculoase, a folosit o bogăție de culori puternice și luminoase, în contraste armonioase, pe care pictorul le utiliza frecvent în frescă.

În contextul celorlalte genuri ale Barocului din pictura germană și austriacă din secolele XVII-XVIII, scena mitologică ocupă un loc important alături de cea biblică și de pictura „istorică”<sup>28</sup>, fiind mult cultivată de către unii dintre cei mai importanți maeștri din epocă.

25. *Triumful științelor și artelor* (ulei pe pânză 274x180 cm), semnat stg jos lângă glob: Rottmayer V. Rosenbrun, datat: 1710, nr. inv. 982; M. Csaki (1909), nr. cat. 982; Ion Frunzetti und Theodor Jonescu, op. cit., p. 96; *Baroque Art in Central Europe*, nr. cat. 134, p. 335.

26. *Baroque Art in Central Europe*, p. 333.

27. Cf. Ion Frunzetti und Theodor Jonescu, op. cit., p. 96.

28. Privitor la „pictura istorică” vezi: Mojzer, Miklós *Peintures allemande et autrichienne aux XVIIe et XVIIIe siècle*, Budapest 1975, Édition Corvina, p. 18.



## **BEMERKUNGEN ZUR MYTHOLOGISCHEN SZENE IN DER DEUTSCHEN UND ÖSTERREICHISCHEN MALEREI DES 17 UND 18 JAHRHUNDERTS**

### *(Zusammenfassung)*

Im ersten Teil der Studie zeigt der Verfasser das Wesen der mythologischen Szene als eigenständiges Genre der Malerei auf, so wie es im 17-18 Jahrhundert unter dem Einfluß der Gegenreformation und des Protestantismus ausgeübt wurde. Während dieser Zeitpanne stellte die mythologische Szene die Fortsetzung der Ideen des Humanismus und jener der Renaissance, das griechische und römische Altertum betreffend, dar.

In der deutschen und österreichischen Malerei, erhält die mythologische Szene, neben der religiösen Malerei und der Genremalerei, laische Akzente und symbolische Elemente und beeinflusst ihrerseits die Entwicklung der beiden anderen Genre.

Indem er mehrere Gemälde von bekannten Künstlern: Hans von Aachen, Johann Rottenhammer, Johann Heinrich Schönfeld, Peter Strudel und Franz Michael Rottmayr, aus der Brukenhalsammlung analysiert, versucht der Verfasser die Vielfalt der mythologischen Szene in der deutschen österreichischen Barockmalerei sowohl von der Thematik, als auch vom Standpunkt der künstlerischen Mittel her, aufzuzeigen.

Sowohl getrennt, als auch im Konnex der mitteleuropäischen Barockkunst betrachtet, bleibt die mythologische Szene ein interessantes Kapitel der deutschen und österreichischen Malerei.

### **Abbildung Verzeichnis**

FIG. 1. HANS VON AACHEN – Die Entführung Proserpinas

Fig. 2. JOHANN HEINRICH SHONFELDT Arcadische Landschaft mit badenden Frauen

Fig. 3. JOHANN HEINRICH SHONFELDT Arcadische Landschaft mit Musen

Fig. 4. PETER STRUDEL VON STRUDENDORF Die Zeit enthüllt die Wahrheit

Fig. 5. JOHANN MICHAEL ROTTMAYR VON ROSENBRUNN „Mercur schlafert Argus ein“

Fig. 6. JOHANN MICHAEL ROTTMAYR VON ROSENBRUNN Der Triumph der Wissenschaftend der Kuste.



Fig. 1 HANS VON AACHEN, Răpirea Proserpinei

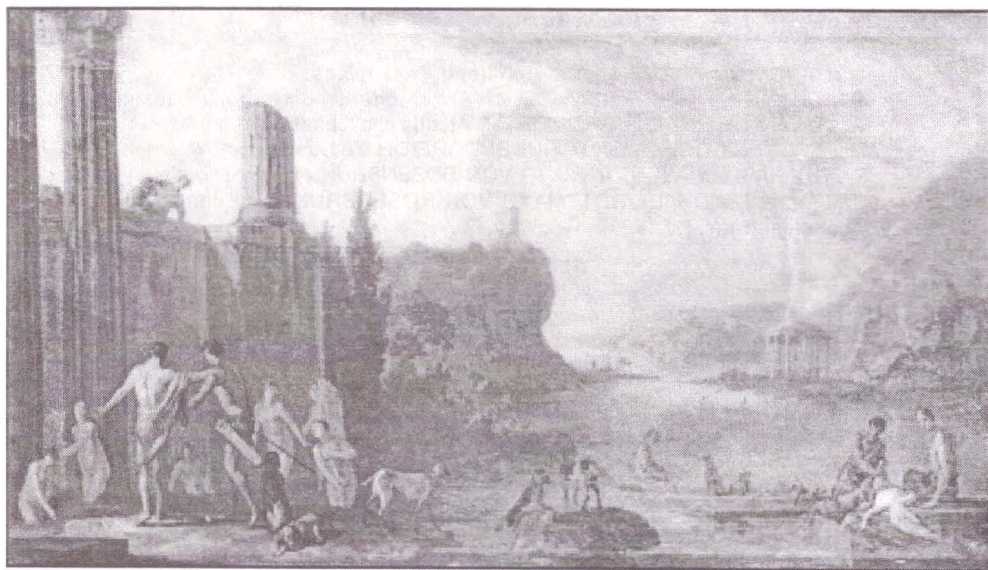


Fig. 2. JOHANN HEINRICH SHONFELDT, Peisaj din Arcadia cu femei la scăldat.





Fig. 3. JOHANN HEINRICH SHONFELDT, Peisaj din Arcadia cu muze



Fig. 4. PETER STRUDEL VON STRUDENDORF, Timpul dezvăluie adevărul.



Fig. 3. JOHANN MICHAEL ROTTMAYR VON ROSENBRUNN, Mercur adormindu-l pe Argus.



Fig. 3. JOHANN MICHAEL ROTTMAYR VON ROSENBRUNN, Triumful științelor și artelor.