



painting
on
beehive
fronts

SLIKARSTVO NA PANJSKIH KONČNICAH

slovenski etnografski muzej ljubljana



SLOVENSKI ETNOGRAFSKI MUZEJ

RAZSTAVA

SLIKARSTVO
NA PANJSKIH
KONČNICAH



Slikarstvo na končnicah čebelnih panjev je nastalo v sredini 18. stoletja in zamrlo v začetku 20. stoletja ob koncu poldruga stoletja razcveta kmečke kulture.

Poslikane panjske končnice so slovenska posebnost. Čebelni panji so bili najprej poslikani na Gorenjskem, postopno pa so se te slikarije razširile na zahodno Štajersko, del Dolenjske, Notranjske in Primorske, živahna trgovina s čebelami pa je zanesla panje s poslikanimi končnicami tudi v nekatere kraje zunaj slovenskega ozemlja.

Zemljepisna omejenost slikarstva na panjskih končnicah je bila določena z omejenostjo temeljnega vzroka za nastanek tega slikarstva, s premoženjsko reprezentančnim značajem čebelarstva. V premoženjsko razslojenih kmečkih skupnostih v 18. in 19. stoletju je v vsej srednji Evropi nastopila tudi potreba zunanega ločevanja bogatejših od revnih. Zavaljo te potrebe so začeli tudi poslikovati uporabne predmete, ki so predstavljali materialno vrednost, tako skrinje, omare, postelje, ure, fasade hiš in drugo. V 18. stoletju je bilo čebelarstvo edino na Kranjskem tako razvito, da je predstavljal poln čebelnjak dokaz bogastva in prav zato je nastalo slikarstvo na panjih samo na tem omejenem ozemlju, medtem ko so poslikave na drugih reprezentančnih uporabnih predmetih znane po vsej Evropi.

V okviru te pobude je pri nastanku tega slikarstva sodelovalo mnogo pogojev, ki pa so obstajali tudi na drugih pokrajinskih območjih: potreba po označevanju panjev zaradi praktičnih potreb čebelarstva in označevanja lastništva, za poslikavo primerna čelna ploskev panjev, razvito ljudsko slikarstvo, čarovno — obrambni namen, osebna pobuda in ne na zadnjem mestu gospodarska moč čebelarjev, ki je omogočala plačilo slikarjem.

V slikarstvu na panjskih končnicah so delovale tri skupine slikarjev. Njihova dela se ločijo po slogu, dognanosti oblike, slikarski disciplini in znanju. Prvo skupino, ki je delovala od druge polovice 18. stoletja do 80-ih let 19. stoletja tvorijo slikarji zakasnele baročne obrtne slikarske tradicije, ki je večinoma izvirala iz Layerjeve delavnice v Kranju. Druga in tretja skupina nastopita v 30-ih letih 19. stoletja. V drugo skupino sodijo poklicni kmečki slikarji, med njimi se odlikujeta zlasti slikarska delavnica v Selcih v Selški dolini in slikarska delavnica, ki je delovala na zahodnem Štajerskem. Tretjo skupino tvorijo priložnostni slikarji in čebelarji, ki so samo za svoj čebelnjak kdaj poslikali kakšno končnico.

Za dela prve skupine je značilna nemirna, večkrat prekinjena obrisna risba, dokajšno znanje anatomije in velika spretnost. Slogovno so te slikarije ploskovite, vendar so ohranjene poteze slikovitega in plastičnega oblikovanja. Dela druge skupine so skrajno ploskovita, obrisna risba je sklenjena in trdna, barve so lokalne, žive in čiste. Dela tretje skupine nosijo pečat slikarskega neznanja in samouškega posnemanja drugih končnic.

Končnice so največkrat poslikane z oljnimi barvami. Trajna barvila in skrbno ročno trenje barv je zagotavljalo obstojnost barvne plasti. Slikarji so uporabljali tudi šablone; najpogostejše so bile papirne risbe. Obrisi na teh risbah so bili prebodeni — risbo so položili na končnico, posuli s prašno barvo in tako dobili obris risbe na končnici.

Motivika slikarstva na panjskih končnicah je izrazito figuralna in šteje nad 600 različnih motivov. Posvetnih motivov je nekoliko več kot religioznih, vendar so končnice z religioznimi motivi številčnejše. Religiozna motivika izvira iz sv. pisma stare in nove zaveze, številne so upodobitve svetnikov, svetniških legend, cerkvenih opravil in religioznih simbolov. Posvetno motiviko tvori skupina fantastičnih, metaforičnih in pravljinih motivov ter skupina realistično pojmovanih prizorov. V prvi skupini so motivi, v katerih nastopajo živali v človeških vlogah, motivi, ki smešijo krojače in čevljarje, motivi, ki smešijo ženske slabosti, pravljinih prizori in razni motivi fantastičnega in metaforičnega značaja. V drugo skupino sodijo vojaški, gostilniški, pivski, čebelarški, lovski, zgodovinski, eksotični motivi ter prizori iz odnosov med spoloma, poklicev, raznih del in nenavadni dogodki na vasi.

Slikarji so večkrat uporabljali razne predloge. Biblijski motivi so največkrat prevzeti po Sandrart-Einartsovi augsburški in Webrovi nürnberški slikovni bibliji, ostali religiozni motivi pa so bili največkrat posneti po slikah na steklo, ilustracijah v molitvenikih in podobicah. Posvetna motivika pa je bila večkrat posneta po grafičnih listih zlasti založb Kühn in Neu-Ruppina, nürnberške založbe Campe, epinalskih založb in drugih. Te motive pa so slikarji prevzeli in samostojno razvijali in spreminjali naprej. Motivika slikarstva na panjskih končnicah je navadna v evropskih ljudskih plasteh, ob tem pa predstavlja slikarstvo na panjskih končnicah največjo zakladnico evropske ljudske ikono grafije.

Likovni izraz slikarstva na panjskih končnicah je svojstven in edinstven. Obstoji v sintezi elementov tega slikarstva v likovne organizme. Pri slikarstvu na panjskih končnicah so najpomembnejši elementi: odnos do realnega prostora in arhitekture čebelnjaka, format končnice čebelnega panja, kompozicija, pojmovanje slikanega prostora, motivika, barve. V smislu prilagojevanja oblike sintetičnemu organizmu se je to slikarstvo tudi razvijalo. Prva skupina slikarjev je poenostavljeno baročno slikarsko znanje delno prilagodilo posebnim potrebam slikarjev na končnicah panjev, druga skupina je uresničila sintetično organsko obliko, tretja skupina pa je razvojno vzporeden pojav.

Ker so elementi sinteze v tem slikarstvu obstajali samo na Kranjskem, je bil uspeh slikarskih prizadevanj svojevrstna in edinstvena slikarska oblika.

V tem edinstvenem likovnem sestavu je umetnostna vrednost slikarstva na panjskih končnicah. Panji so bili zloženi v čebelnjak tako, da so bile vidne samo poslikane končnice, ki so druga ob drugi tvorile celo pročelje čebelnjaka. To pročelje je moralo biti zaradi praktičnih potreb čebelarstva obrnjeno nekako od jugovzhoda do jugozahoda. V tej usmerjenosti so čebelarji obračali pročelja čebelnjakov tako, da je

bilo vidno s poti, iz daljave kot celota. Tedaj se je pred slikarje postavila sledeča zahteva: panjska končnica naj bo poslikana tako, da ustreza pogledom iz daljave kot delček celotnega pročelja in tako, da za posamezne poglede iz bližine pripoveduje zanimivo zgodbo ali predstavlja svetniško figuro. Prvi potrebi je bilo ustrezno tako, da so bila ozadja prizorov na končnicah kar najbolj različnih barv. Za celoten pogled iz daljave je s tem postalo pročelje čebelnjaka pisan pravokotnik raznobarvnih ploskvic, učinkovalo je kot pisana preproga in opozarjalo nase mimoidoče. Pa tudi pogled iz bližine na posamezno končnico je bil zaradi izletavanja čebel omejen na nekaj metrsko oddaljenost. Zato je morala biti na majhnem formatu končnice vsaka slikarija jasna in pregledna. To so slikarji dosegli s čistimi barvami in trdno obrisno risbo. V tem je obstajalo organsko razmerje do arhitekture čebelnjaka, stvarnega prostora in reprezentančne funkcije čebelnjaka. Tudi na posamezni končnici so bile organske vezi med posameznimi prvinami. Pri upodobitvah svetnikov je bila uporabljena simetrična kompozicija; s tem je bila poudarjena statičnost in pomembnost motiva. Pri posvetni motiviki pa se javlja svobodna kompozicija ravnotežja mas; tako je bila omogočena razgibana pripoved v sliki. Svetniška motivika se veže s popolno odsotnostjo videza stvarnega prostora; to razmerje spet izraža pomembnost upodobljenca. Pri posvetnih pripovednih motivih pa se gibljejo figure na ozkem naslikanem pasu tal; tako je postala pripovedna upodobitev nazorna in prepričljiva. Ta in podobna razmerja pa so spet v večstopenjskem razmerju do odnosa k realnemu prostoru, zakaj takó brezprostorje pri svetniških upodobitvah kakor ozek pas tal pri posvetnih motivih je omogočal čisto in enotno barvno ozadje, ki je bilo potrebno za učinek posamezne končnice v sklopu celotnega pročelja.

V teh razmeroma preprostih razmerjih je umetnostna vrednost tega slikarstva. Odnos do sveta je jasen, loči so sveto in posvetno, obenem pa je oboje vtkano v človekov svet in življenje, saj je struktura tega slikarstva kar najbolj prilagojena vidnim možnostim, potrebam in željam človeka v tem času.

Iz povedanega je razvidno, da sodi to slikarstvo po principih v svet baročne umetnosti in da predstavlja svojstveno družbeno in pokrajinsko inačico baroka. Tako motivika kot oblika sta v določeni meri družbeno pogojena. Pri izboru motivov opazimo odpor do naturalizma, ki je do neke mere lasten ljudskim družbenim plastem, zaradi vsakdanjega težkega življenja in zavedanja, da so v primeri s predstavniki višjih družbenih plasti zapostavljeni. Tudi slikarsko znanje ljudskih umetnikov, ki so slikali na končnice panjev, je razmeroma borno, kar je spet izraz pomanjkanja višje slikarske izobrazbe, ki je bila dostopna le umetnikom, ki so delali za višje družbene plasti. Tako je nastalo slikarstvo z doslednimi likovnimi načeli, ki je verjetno najboljše, kar je bilo mogoče z osebno pobudo in nadarjenostjo ustvariti v možnostih. Slikarstvo na panjskih končnicah ni samo dokument časa, ampak je s svojimi vrednotami tudi prerastlo čas in sodi kot skromen delček v likovno zakladnico človeštva.

The painted front boards of beehives emerge during the middle of the XVIIIth century and disappear at the beginning of the XXth century, after a century and a half of the flowering of the peasant culture.

The painted front boards of beehives are a Slovene peculiarity. They appeared first in Upper Carniola (Gorenjska); gradually they spread into the western part of Styria and into parts of Inner Carniola and Lower Carniola (Notranjska and Dolenjska) as well as of the Slovene Littoral (Primorska). The intensive trade in bees has brought the hives with painted front boards into some areas also beyond the Slovene linguistic border.

This geographic limitation of the occurrence of the painted front boards of beehives was conditioned by the limited extension of the principal reason for the emergence of this painting, and this was the fact that the cultivation of bees was looked upon as representative of the wealth of their owner. During the XVIIIth and XIXth centuries the need was felt in the whole central Europe to develop external signs of difference between the richer and poorer families in farming communities with differentiated economic statuses. For this reason the painted decoration of the useful equipment that had a material value was introduced, such as the painting of boxes, wardrobes, beds, clocks, the façades of houses, and others. During the XVIIIth century it was only in the county of Carniola that the beekeeping was so highly developed that a full beehouse was looked upon as a proof of the wealth of its owner, and for this reason they began to paint the front boards of beehives in this limited area only, while the painted pieces of other representative equipment have been known from the whole central Europe.

In addition to this, there were other reasons which also contributed to the emergence of the painted front boards of beehives; such reasons, however, existed also in other geographic areas: the necessity to mark externally the beehives for the practical needs of beekeeping and to designate the ownership of beehives; the fact that the front boards of beehives were well suited to serve as a painting surface; the well developed folk painting; the apotropaic moments; the personal initiative; and, last but not least, the lucrative character of the beekeeping which made possible the payment of artists.

In the history of the painting of the front boards of the beehives three groups of painters can be distinguished: their work differs from each other both in its style, the perfection of its form, in the discipline and knowledge of painters. The first group, which was active from the second half of the XVIIIth century and up to the eighties of the XIXth century, consists of artists that belonged

to the late baroque tradition of painting as it was preserved among the artisans; its origin was mainly Layer's workshop in Kranj. The second and the third groups emerge during the thirties of the XIXth century. The second group is formed by professional peasants — painters; among these excel especially the painters' workshop from the village of Selce in the valley of the river Selška Sora, and the painters' workshop which was active in the western part of the county of Styria. The third group consists of occasional painters and beekeepers that here and there painted a front board of their own beehives.

The products of the first group are characterised by a restless, frequently interrupted, outline, by a considerable knowledge of human anatomy, and great routine. Stylistically, these paintings are made in flat technique, although elements of a picturesque or plastic modelling have also been preserved. The paintings belonging to the second group are made in a completely flat technique, the outline is uninterrupted and firm, the colours are local, intensive, and pure. The works belonging to the third group carry traces of artistic ignorance and of a dilettantish imitation of other painted fronts of beehives.

Most frequently the fronts of beehives are painted with oil colours. The permanent pigments and the careful grinding of colours which was made by hand insured the stability of the coloured stratum. The stencils were also used by these painters; most frequently they used for this purpose drawings made on paper. In such drawings on paper the outlines were perforated, the artists placed the drawing on the front board of the beehive, strewed it with a colour ground to dust, and obtained in this way the outline for the painting on the front board of the beehive.

The motives depicted on the painted fronts of beehives are in great majority figural; more than 600 different motives are known from these paintings. The secular motives are somewhat more numerous than the religious motives; yet the painted fronts of beehives that carry religious motives are more frequent. The religious motives are based on stories known from the Bible — the Old and the New Testament; frequent are also representations of saints, scenes from the legends of saints, church ceremonies, and religious symbols. Secular motives consist of a group of phantastic and metaphorical motives, of motives taken from fairy tales, and of a group of realistically conceived scenes. In the first group we find motives where animals appear in human roles, motives which ridicule tailors and shoemakers, motives which make fun of female weaknesses, scenes from fairy tales, and various motives of a phantastic and metaphorical character. The second group covers motives from the military life; scenes from taverns; motives connected with drinking, beekeeping, and hunting; historical and exotic motives; scenes from the relationship between the two sexes,

professions, various activities, and unusual happenings that occurred in the village.

Various originals frequently served as patterns to these painters. Biblical motives are most frequently taken from the Augsburg edition of the illustrated Bible by Sandrart-Einarts and from Weber's illustrated Bible that was printed in Nürnberg. Other religious motives were most frequently imitated as they were found represented on the painted glass, in the illustrated prayer books, and on small printed religious leaflets. Secular motives are most frequently imitations of graphic sheets, especially of those that had been published by Kühn in Neu-Ruppin, by the publishing house Campe in Nürnberg, by the publishing houses of the town of Epinal, and by others. These motives were taken over by our painters, and were afterwards freely developed and further varied by them. The motives that occur on the painted front boards of beehives are common among European popular masses; these painted fronts of beehives represent thus the greatest treasury of the European popular iconography.

The plastic expression of paintings made on the front boards of beehives is characteristic and unique. It consists of a synthesis of the elements typical of this painting into plastic organisms. The most important such elements are the relation of the painted front board of the beehive to the actual place and architecture of the beehouse, the dimensions of the front board of the beehive, the composition, the conception of the painted space, the motive, and the colours.

The development of this painting tradition ran parallel to the adaptation of its form to the synthetic organism. The first group of painters partly adapted their simplified skills in baroque art to the specific needs of the paintings on the front boards of beehives. The second group materialized the synthetic organic form; the third group represents a case of a parallel development.

These elements of synthesis in this type of painting existed in Carniola only; as a result of the endeavours of these painters there emerged therefore a specific and unique form of painting.

In this unique plastic composition lies the artistic value of the paintings on the front boards of beehives. The beehives were placed into the beehouse in such a way that only their painted front boards were visible; they lay one close to the other and they covered in this way the entire front of the beehouse. Because of the practical needs of the beekeeping, this front of the beehouse had to be oriented roughly from the southeast to the southwest. Within the frame of this general orientation, the beekeepers placed the fronts of their beehouses in such a way that this front was visible as a whole from the road and from the distance. For this reason the painters had to meet the following requirements: the front of the beehive had to be painted in such a way that it could suit the view of it from a distance where it would appear

as a part only of the whole front of the beehouse, and at the same time so that, when looked upon from a shorter distance, it could tell an interesting story, or represent the figure of a saint. The first demand was met by the backgrounds to the scenes painted on the front boards of beehives: these backgrounds consisted of most diversified colours. In this way, viewed from a distance, the whole front of the beehouse represented a multicoloured rectangle that consisted of small variously coloured surfaces; the front of the beehouse made the impression of a richly coloured carpet and thus it called attention of the passersby. The observation of the fronts of individual beehives was also limited to a distance of several metres because of the constant work of bees that flew from and into their hives. It was therefore necessary that within the frame of this small surface of the front board of the beehive each painting was clear and easy to survey. This demand was met by painters with their usage of pure local colours and with the firm outline of the scenes represented. Herein existed the organic relationship of the painting to the architecture of the whole beehouse, to its actual space, and to the representative function of the beehouse. Organic connections among individual elements can also be found within the picture painted on each front board of the beehive. Symmetric composition was used in the representation of saints; in this way the static character and the importance of the motive was emphasized. In secular motives we find a free composition with balanced masses; this made the story the painting narrated more dynamic. The motives with saints are combined with a complete absence of an illusion of a real space; this again emphasizes the importance of the figure thus represented. In secular narrative motives the figures move within the narrow belt of the painted floor; in this way the represented narrative becomes palpable and convincing. These and other similar interrelations stand again in multiple relationship to the actual space because both the spacelessness in the representation of saints as well as the narrow belt representing the floor in secular motives made possible a pure and uniformly coloured background which was necessary for the impression made by individual painted front boards of beehives within the frame of the front of the whole beehouse.

The artistic quality of these paintings consists in these comparatively simple interrelations. Their attitude towards the world is evident: they distinguish between religious and secular spheres while at the same time these two are closely linked with the world and life of the man; a fact proved by the structure of these paintings which is closely adapted to the visual possibilities, needs, and wishes of the man of that period.

All this shows that with their principles these paintings belong into the world of the baroque art, or rather, that they represent a peculiar socially and geographically determined va-

riant of the baroque. Both their motives as well as their form are to a certain degree socially conditioned. In their selection of motives we can observe a dislike of naturalism, a fact characteristic to a certain degree of the popular social strata and caused by their hard daily life and by their awareness of their underprivileged situation as compared with that of the representatives of the higher strata of society. The knowledge of the art of painting as possessed by these folk artists is comparatively poor, which again is a sign of an absence of a higher education in the art of paint-

ing that was accessible to those artists only who worked for the upper social strata. In this way a painting art could develop that was based on consequent plastic principles and that was probably the best that could be reached where the only possibilities were the personal initiative and talent. These painted fronts of beehives are not only a document of the time in which they were made; the achievements of this art have outgrown its time and belong as a humble part into the treasury of the plastic art of the whole mankind.

Die Malerei auf den Bienenstockbrettchen entwickelte sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts und starb aus zu Beginn des 20. Jahrhunderts, am Ende der anderthalb Jahrhunderte währenden Blütezeit der bäuerlichen Kultur.

Bemalte Bienenstockbrettchen sind eine slowenische Besonderheit. Die Bienenstöcke wurden zuerst in Gorenjsko (Oberkrain) bemalt, allmählich verbreiteten sich jedoch diese Malerein auf die westliche Steiermark, auf einen Teil von Dolenjsko, Notranjsko und Primorsko (Unterkrain, Innerkrain, und das Küstenland); durch den intensiven Bienenhandel gerieten Bienenstöcke mit bemalten Endbrettchen ebenso in einige Gegenden ausserhalb des slowenischen Gebietes.

Die geographische Begrenzung dieser Malerei war bedingt durch die Beschränkung der fundamentalen Ursache ihres Entstehens — durch das finanzielle bzw. repräsentative Moment der Bienenzucht. In den hinsichtlich ihres Vermögens differenzierten Bauerngemeinschaften des 18. und 19. Jahrhunderts kam in ganz Mitteleuropa auch das Bedürfnis nach einer äusserlichen Unterscheidung der Wohlhabenden und der Armen auf. Im Rahmen dieses Bedürfnisses begann man Gebrauchsgegenstände zu bemalen, die einen materiellen Wert darstellten, wie Truhen, Schränke, Betten, Uhren, Hausfassaden u. a. Im 18. Jahrhundert war die Bienenzucht lediglich in Krain so entwickelt, dass ein

volles Bienenhaus als Beweis des Reichtums galt, und eben deshalb kam es zum Entstehen dieser Malerei nur in diesem begrenzten Gebiet, wogegen Bemalungen anderer repräsentativer Gebrauchsgegenstände in ganz Mitteleuropa üblich waren.

Im Rahmen dieser Anregung wirkten bei der Entstehung dieser Malerei viele Umstände mit, die jedoch auch in anderen geographischen Bereichen bestanden: das Bedürfnis nach der Kennzeichnung der Bienenstöcke aus den praktischen Erfordernissen der Bienenzucht und der Bezeichnung der Eigentümerschaft, die für die Bemalung geeignete Frontseite der Bienenstöcke, die entwickelte Volksmalerei, apotropäische Momente, persönliche Initiative und nicht an letzter Stelle die wirtschaftliche Stärke der Bienenzucht, die es ermöglichte, die Maler für ihre Arbeit zu bezahlen.

In der Malerei auf den Bienenstockbrettchen betätigten sich drei Gruppen von Malern. Ihre Arbeiten unterscheiden sich dem Stil, der formellen Vollendung, der Maldisziplin und den Kenntnissen nach. Die erste Gruppe, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts wirkte, bilden die Maler, die an der verspäteten barocken gewerblichen Maltradition festhielten, welche grösstenteils von der Lajer-Werkstätte in Kranj ausging. Die zweite und die dritte Gruppe treten in

den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts auf. Zur zweiten Gruppe gehören professionelle bäuerliche Maler; unter ihnen zeichnen sich besonders aus die Malwerkstätte aus Selce in der Selška dolina und die Werkstätte, die in der westlichen Steiermark wirkte. Die dritte Gruppe umfasst Gelegenheitsmaler und Bienenzüchter, die bloss für ihr eigenes Bienenhaus hie und da ein Endbrettchen bemalten.

Die Werke der ersten Gruppe charakterisieren ihre unruhige, häufig unterbrochene Umrisszeichnung, ziemliche Kenntnisse der Anatomie und grosse Routine. Ihrem Stil nach sind diese Malereien flächig, doch sind Momente einer malerischen und plastischen Modellierung erhalten. Die Werke der zweiten Gruppe sind äusserst flächig, die Umrisszeichnung geschlossen und sicher, die Farben lokal, intensiv und rein. Die Werke der dritten Gruppe tragen den Stempel der Stümperei und der dilettantischen Nachahmung der Malereien auf anderen Bienenstockbrettchen.

Die Brettchen sind in der Regel mit Ölfarben bemalt. Die beständigen Pigmente und das sorgfältige Anreiben der Farben mit der Hand sicherten die Beständigkeit der Farbschicht. Die Maler verwendeten auch Schablonen; am häufigsten waren dies Papierzeichnungen. Die Umrisse dieser Zeichnungen wurden durchlöchert, die Zeichnungen auf das Brettchen gelegt, mit der zerpulverten Farbe bestreut, und so entstand auf dem Bienenstockbrettchen der Umriss der Zeichnung.

Die Motivik der Malerei auf den Bienenstockbrettchen ist ausgeprägt figural und weist über 600 unterschiedliche Motive auf. Die Zahl der weltlichen Motive überragt die der religiösen, doch sind die Endbrettchen mit religiösen Motiven zahlreicher. Die religiöse Motivik entstammt der Heiligen Schrift des Alten und des Neuen Testaments, zahlreiche Abbildungen der Heiligen, der Heiligenlegenden, kirchlicher handlungen und religiöser Symbole. Die weltliche Motivik bildet eine Gruppe von phantastischen, metaphorischen und märchenhaften Motiven sowie eine Gruppe von realistisch aufgefassten Szenen. In der ersten Gruppe gibt es Motive, worin Tiere in menschlichen Rollen auftreten, Motive, die Schneider und Schuster ins Lächerliche ziehen, Motive, die sich aus weiblichen Schwächen lustig machen, märchenhafte Szenen und unterschiedliche Motive von phantastischem und metaphorischem Charakter. Zur zweiten Gruppe gehören Motive aus dem Soldatenleben, Wirtshaus- und Säufer Szenen, Bienenzüchter- und Jägermotive, historische und exotische Motive sowie Szenen aus den Beziehungen zwischen den Geschlechtern, aus verschiedenen Berufen und Arbeitsverrichtungen und schliesslich aus ungewöhnlicher Dorfgemeinschaften.

Die Maler verwendeten häufig allerlei Vorbilder. Die biblischen Motive sind meistens Sandrart-Einarts Augsburger und Webers Nürnberger Bilderbibel entnommen, die anderen religiösen Motive wurden meistens Glasmalerein, Illustrationen in Gebetbüchern und Heiligenbildchen nachgebildet. Die weltliche Motivik fand häufig ihre Vorbilder in graphischen Blättern, besonders des Verlages Kühn aus Neu-Ruppin, des Nürnberger Verlages Campe, der Epinal-Verlage und anderer. Diese Motive übernahmen die Maler und entwickelten und variierten sie selbständig weiter. Die Motivik der Malerei auf den Bienenstockbrettchen ist die in den europäischen Volksschichten übliche, und so repräsentiert die Malerei auf den Bienenstockbrettchen die grösste Schatzkammer der europäischen Volks-Ikonographie.

Der bildliche Ausdruck dieser Malerei ist eigenartig und einmalig. Er besteht in der Synthetisierung der Elemente dieser Malerei zu Bildorganismen. Bei der Malerei auf den Bienenstockbrettchen sind die wichtigsten Elemente das Verhältnis zum realen Raum und zur Architektur des Bienenhauses, das Format des Bienenstockbrettchens, Komposition, Auffassung des gemalten Raumes, Motivik, Farben.

Im Sinn der Anpassung der Form dem synthetischen Organismus verlief auch die Entwicklung dieser Malerei. Die erste Malergruppe passte die vereinfachten barocken Malkenntnisse zum Teil den spezifischen Bedürfnissen der Malereien auf den Bienenstockbrettchen an, die zweite Gruppe realisierte die synthetische organische Form, die dritte ist entwicklungsmässig eine Parallelercheinung.

Da die Elemente der Synthetisierung in dieser Malerei nur auf dem Territorium von Krain bestanden, war auch das Ergebnis der Malbestrebungen eine spezifische und einzigartige Form der Malerei.

In dieser einmaligen bildlichen Struktur besteht der künstlerische Wert der Malerei auf den Bienenstockbrettchen. Die Bienenstöcke waren so ins Bienenhaus eingelegt, dass nur die bemalten Endbrettchen sichtbar waren, die eines dicht neben dem anderen die ganze Vorderfront des Bienenhauses bildeten. Diese Vorderseite musste wegen der praktischen Bedürfnissen der Bienenzucht ungefähr von Südost bis Südwest orientiert sein. Im Rahmen dieser Orientierung wendeten die Bienenzüchter die Vorderseiten der Bienenhäuser so, dass sie vom Weg aus gesehen werden konnten, aus der Ferne als Ganzes. Deshalb fanden sich die Maler vor folgende Anforderungen gestellt: das Bienenstockbrettchen soll auf solche Weise bemalt sein, dass es die Blicke aus der Ferne als Teilchen der gesamten Vorder-

seite anspricht, und dass es einzelnen Beschauern aus der Nähe eine interessante Geschichte erzählt oder eine Heiligenfigur darstellt. Der ersten Anforderung genügte man so, dass die Hintergründe der Szenen auf den Endbrettchen möglichst verschiedenartige Farben zeigten. Für die Gesamtansicht aus der Entfernung wurde auf diese Weise die Vorderseite des Bienenhauses ein buntes Rechteck, zusammengesetzt aus verschiedenfarbigen kleinen Flächen; sie wirkte wie ein bunter Teppich und zog die Blicke der Vorbeigehenden an sich. Doch auch der Blick aus der Nähe auf das einzelne Bienenstockbrettchen war wegen des Ausfliegens der Bienen auf eine Entfernung von einigen Metern beschränkt. Deshalb musste auf dem kleinen Format des Endbrettchens jede Malerei deutlich und übersichtlich sein. Dies erreichten die Maler durch reine Lokalfarben und feste Umrisszeichnung. Darin bestand das organische Verhältnis zur Architektur des Bienenhauses, zum realen Raum und zur repräsentativen Funktion des Bienenhauses. Auch im Rahmen des einzelnen Bienenstockbrettchens bestanden organische Verbindungen zwischen den Einzelelementen. Bei Darstellungen von Heiligen wurde die symmetrische Komposition angewendet; dadurch wurde das Statische und Bedeutsame des Motivs hervorgehoben. Bei der weltlichen Motivik erscheint jedoch die freie Komposition des Gleichgewichts der Massen; auf diese Weise wurde das dynamische Erzählen durch das Bild ermöglicht. Die Heiligenmotivik bindet sich an vollständige Abwesenheit einer Illusion des realen Raumes; dieses Verhältnis drückt wieder die Bedeutsamkeit des Abgebildeten aus. Bei den weltlichen, erzählenden Motiven bewegen sich dagegen die Figuren auf einer schmalen gemalten Bodenzone; so wurde die erzählende Darstellung anschaulich und überzeugend. Diese und ähnliche Verhältnisse stehen in mehrstufiger Beziehung zum Verhältnis zum realen Raum, denn sowohl die Raumlosigkeit bei den Heiligendarstellungen als auch

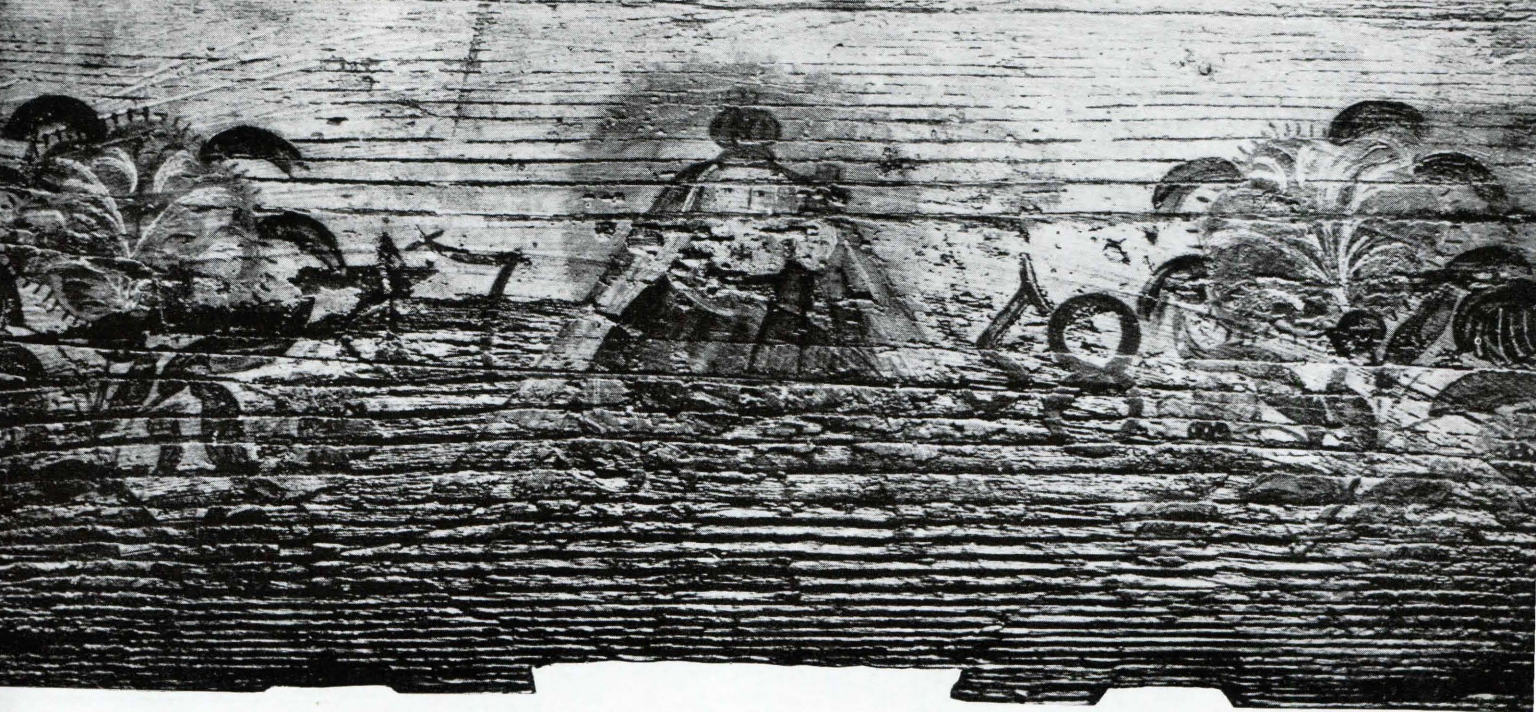
der schmale Bodenstreifen bei den weltlichen Motiven ermöglichten einen klaren und farblich einheitlichen Hintergrund wie er für die Wirkung des einzelnen Bienenstockbrettchens im Komplex der gesamten Vorderseite notwendig war.

In diesen verhältnismässig einfachen Beziehungen besteht die künstlerische Qualität dieser Malerei. Das Verhältnis zur Welt ist klar, das Heilige scheidet sich vom Weltlichen, zugleich ist jedoch beides in Welt und Leben des Menschen eingewoben, die Struktur dieser Malerei ist ja möglichst den visuellen Fähigkeiten, Bedürfnissen und Wünschen des Menschen dieses Zeitraums angepasst.

Aus dem Angeführten ist ersichtlich, dass diese Malerei nach ihren Grundätzen in die Welt der barocken Kunst gehört, bzw. dass sie eine eigenartige gesellschaftliche und geographische Variante des Barocks darstellt. Sowohl Motivik als auch Form sind bis zu einem gewissen Grad gesellschaftlich bedingt. Bei der Motivwahl bemerken wir Ablehnung des Naturalismus, was bis zu einem bestimmten Mass den Volksschichten eigen ist, wegen ihres harten Alltags und ihres Bewusstseins, dass sie im Vergleich zu den höheren Gesellschaftsschichten benachteiligt sind. Auch die Malkenntnisse der Künstler aus dem Volk, die die Bienenstockbrettchen bemalten, sind verhältnismässig kärglich, was wieder der Ausdruck ihrer mangelhaften Malausbildung ist, die nur jenen Künstler zugänglich war, die für die höheren Gesellschaftsschichten wirkten.

So entstand eine Malerei mit konsequenten bildnerischen Grundsätzen, die wahrscheinlich das Beste ist, was mit persönlicher Initiative und Talent im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten zu schaffen möglich war. Die Malerei auf den Bienenstockbrettchen ist nicht nur ein Zeitdokument, sondern ist mit ihren Werten über ihre Zeit hinausgewachsen und gehört als bescheidenes Teilchen in die bildnerische Schatzkammer der Menschheit.

Reprodukcie
Reproductions



Marija z detetom. Najstarejša znana končnica
Virgin Mary. The oldest known painted front board of a beehive,
bearing the date 1758

*Maria mit dem Jesuskind. Das als ältestes erwiesene be-
malte Bienenstockbrettchen aus dem Jahr 1758*



Žena vleče moža od kartanja

The wife pulls her husband away from card-playing

*Die Frau zerzt ihren Mann vom Kartenspiel im Wirtshaus
hinweg*



Hudič brusi babi jezik

The devil sharpening the tongue of a woman

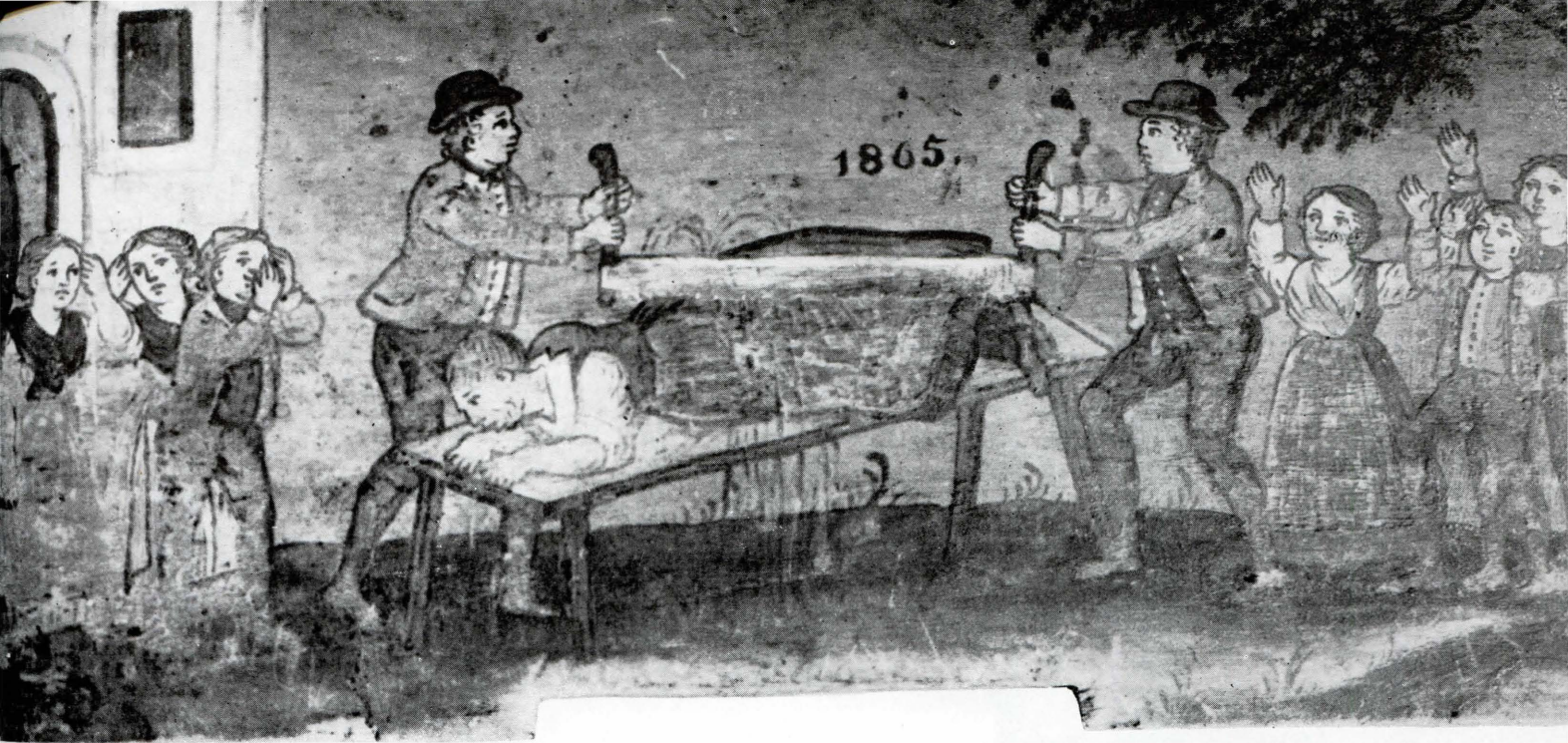
Der Taufel schleift die Weiberzunge



Prizor iz legende o sv. Genovefi

A scene from the legende of St. Genevieve

Szene aus der Legende von der hl. Genoveva



Babo žagajo
The sawing of a woman
Ein Weibsbild wird zersägt



Boj za moške hlače
Women struggling of man's trousers
Kampf um die Männerhose



Babji mlin
The mill making old women young
Weibermühle



Psi in zajci se streljajo

Dogs and hares shooting at each other

Hunde und Hasen schießen aufeinander



Živali nesó lovca k pogrebu

Animals carrying the hunter to his burial

Die Waldtiere tragen den Jäger zu Grabe

SLIKARSTVO NA
PANJSKIH KONČNICAH

VODNIK PO RAZSTAVI

RAZSTAVO JE PRIPRAVIL
DR. GORAZD MAKAROVIC

OPREMA IN POSTAVITEV
MARIJAN LOBODA DIPL. ING. ARCH.

ZALOŽIL SLOVENSKI ETNOGRAFSKI MUZEJ
ZA ZALOŽBO DR. BORIS KUCHAR

TISK: TISKARSKO ZALOŽNISKEGA PODJETJA
PTT, OBRAT LJUBLJANA



SLOVENIJA

JUGOSLAVIJA