

ARTS

ISSN 0044-9008

SAP
slovak
academic
PRESS spol. s r. o.

ARTS

37, 2004, 1-2



Časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied
*Journal of the Institute of Art History
of Slovak Academy of Sciences*

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

ZOSTAVOVATEĽ / COPY EDITOR:

Bibiana Pomfyová

TEXTY REDAKČNE PRIPRAVILI / MANUSKRIP T EDITOR:

Bibiana Pomfyová, Martin Vančo

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová, Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Tognier

TECHNICKÝ REDAKTOR / ADMINISTRATOR:

Eva Koubelková

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava

Tel./Fax: 0421-2-54793895

e-mail: dejumvan@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTS ©

Dušan Buran, Ingrid Ciulisová, Anděla Horová, Ivan Gerát, Frank Löbbecke, Richard Němec,
Mária Orišková, Daniel Parello, Jochen Schröder, Jakub Vítovský, Zuzana Všeťečková 2004

TRANSLATIONS ©

Dušan Buran, Roman Cvrkal, Richard Němec, Mária Orišková, Bibiana Pomfyová, Jakub Vítovský, Zuzana Všeťečková
2004

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions

COVER DESIGN:

Bibiana Pomfyová

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

(pozri s. 145, obr. č. 5)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic

Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,

P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. 647/92 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2004

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Frank LÖBBECKE

Städtischer Profanbau des Hochmittelalters. Die Entwicklung des Wohnbaus
in Freiburg im Breisgau im 12. und 13. Jahrhundert (3)

Mestská profánna architektúra vrcholného stredoveku. Vývoj obytného domu vo Freiburgu im Breisgau v 12. a 13. storočí

Daniel PARELLO

Zum Verhältnis von Architektur und Glasmalerei am Beispiel der Marburger Elisabethkirche (19)

Ku Vzťahu architektúry a sklomalby na príklade kostola sv. Alžbety v Marburgu

Jochen SCHRÖDER

Das Eckige muss ins Runde – das Horizontale Vesperbild als „Suche nach dem Kanon“ (40)

Hranaté sa musí zaobliť – Horizontálna pieta ako „hľadanie kánonu“

Zuzana VŠEŤEČKOVÁ

K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě (68)

Ein Überblick über die Wandmalereien des Schönen Stils in Böhmen und Mähren

Richard NĚMEC

Peter von Prachatitz als Urheber des Wiener Plans Inv. Nr. 16 817. Eine Typus- und Motivanalyse (93)

Peter z Prachatic jako autor vídeňského plánu inv. č. 16817. Analýza typu a motivu

Jakub VÍTOVSKÝ

Petr z Prachatic – stavitel vídeňského a pražského dómu († 1429) (112)

Peter von Prachaticz – Der Baumeister des Wiener und Prager Doms († 1429)

Ingrid CIULISOVÁ

Obraz Judášov bozk z retábula oltára Korunovania Panny Márie. Možné odpovede na niektoré otázky
súvekej vizuálnej praxe (137)

Das Bild des Judaskusses vom Retabel des Marienkrönungsaltars in Spišská Kapitula (Zipser Kapitel).

Überlegungen zur zeitgenössischen visuellen Praxis

MATERIÁLY / MATERIALS

Dušan BURAN

Fragmenty gotických iluminovaných kódexov z dvoch slovenských archívov (156)

Fragmente gotischer Buchmalerei in zwei slowakischen Archiven

RECENZIE / REVIEWS

Ivan GERÁT

Schwarz, Michael Viktor: Visuelle Medien in der christlichen Kunst. Fallstudien

aus dem 13. bis 16. Jahrhundert (166)

Anděla HOROVÁ

Mária Orišková: Dvojhlasné dejiny umenia (171)

Mária ORIŠKOVÁ

Umelecké dielo a trh: minulosť a prítomnosť. Niekoľko poznámok ku kolokviu (174)

Städtischer Profanbau des Hochmittelalters. Die Entwicklung des Wohnbaus in Freiburg im Breisgau im 12. und 13. Jahrhundert

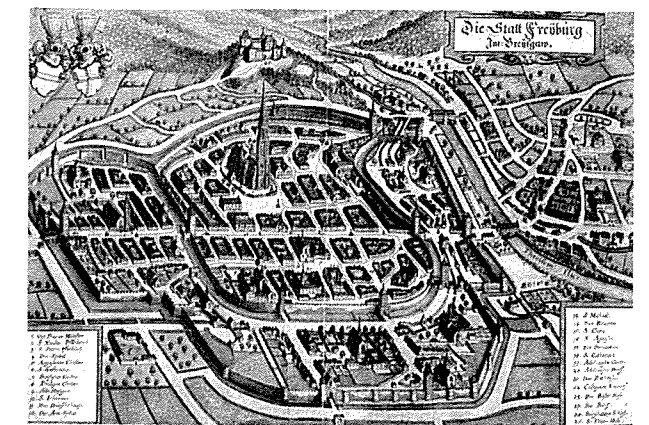
Frank LÖBBECKE

Fast jedes Haus der Freiburger Altstadt, das im Zweiten Weltkrieg nicht zerstört wurde, birgt einen hochmittelalterlichen Kern. Meist stammen die Keller und die Brandmauern zu den Nachbarhäusern noch aus der Frühzeit der Stadt, oft auch die Innenmauern, die Deckenbalken und vereinzelt sogar vollständige Dachwerke.

Die Wohnbauten des 13. Jahrhunderts besitzen einen geradezu normierten Grundriss, der sich noch heute in Dutzenden von Häusern findet – allerdings bisher nur in Freiburg. Dieser dreiteilige Bautyp entwickelte sich aus den einräumigen Holz- und Steinbauten des 12. Jahrhunderts, die mittlerweile mehrfach durch archäologische Ausgrabungen und Bauuntersuchungen nachgewiesen werden konnten.¹

Die Burg „Freiburg“ und die zugehörige Siedlung am Fuße des Burgbergs wurden von Herzog Bertold II. von Zähringen um 1090 gegründet. Die Zähringer waren ein bedeutendes schwäbisches Adelsgeschlecht, das damals seinen Machtbereich zum Oberrhein und in die Nordschweiz erweiterte und zum wichtigsten Städtegründer der Region wurde – so gehen auch die Schweizer Städte Bern und Freiburg auf sie zurück. Ausschlaggebend für die Anlage Freiburgs am Ausgang des Dreisamtals in die Rheinebene [Abb. 1] dürfte die verkehrsgünstige Lage (Schwarzwaldübergang) und die Nähe zu den Silberminen im südlichen Schwarzwald gewesen sein. Spuren von Metallverarbeitung fanden sich in den ältesten archäo-

logischen Schichten Freiburgs. 1120 wurde einem Teil der gewerblich geprägten Siedlung das Marktrecht verliehen. Die entstehende Stadt muss im 12. Jahrhundert eine beeindruckende Baustelle gewesen sein. Planmäßig wurden damals Straßen angelegt, Grundstücke parzelliert und der Bau der Stadtmauer begonnen. Gleichzeitig entstand die Pfarrkirche, der Vorgängerbau des heutigen Münsters (Bau I), um den sich rasch eine stattliche Zahl von Häusern scharfte. Um 1170/80 entschloss man sich zu einer gewaltigen Infrastrukturmaßnahme: der Aufschüttung der



1. Freiburg, Vogelschauansicht von Westen. Matthaeus Merian der Ältere 1644, nach einer Ansicht von 1589. Foto: Augustinermuseum Freiburg, Inv.-Nr. D 31/13.

Prvé číslo jediného umenovebného časopisu na Slovensku *ars* vyšlo v roku 1967 so zámerom polročnej periodicity, pokým sa neskonsoliduje okruh prispievateľov a odberateľov. Aj keď sa periodicita časopisu počas jeho existencie viackrát menila, *ars* vychádzal, okrem roku 1986, pravidelne každý rok. Aktuálne dvojčíslo *ars* 1-2/2004 preto možno chápať ako ročník 37.

Redakcia časopisu by sa rada vrátila k pôvodnému zámeru vydávania *ars*-u dvakrát ročne, čo bude realizované od budúceho ročníka 38.

Redakcia

* Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines 1999 veröffentlichten Artikels: LÖBBECKE, Frank: Das „Freiburger Haus“. Ein Wohnhaustyp und seine Vorstufen. In: *Südwestdeutsche Beiträge zur historischen Bauforschung*, 4, 1999, S. 193-203.

¹ Zusammenfassend UNTERMANN, Matthias: Archäologische Befunde zur Frühgeschichte der Stadt. In: *Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau*. Hrsg. Heiko HAUMANN – Hans SCHA-DEK. Stuttgart 1996, Bd. I, S. 88-119.

Altstadtstraßen um bis zu 2,50 m.² Die bisherigen Erdgeschosse der Häuser an der Straße wurden damit zu Kellern – und blieben auf diese Weise von späteren Umbauten weitgehend verschont.

Auch das folgende Jahrhundert stand weiterhin im Zeichen eines prosperierenden Gemeinwesens: Die im Norden und Süden entstandenen Vorstädte wurden mit Mauern umgeben, repräsentative Stadttore errichtet und der Neubau des Münsters (Bau II) begonnen.

Normierte Grundrisse im 13. Jahrhundert

Ausdruck der günstigen wirtschaftlichen Entwicklung im 13. Jahrhundert waren auch die umfangreichen Baumaßnahmen an privaten Wohnhäusern. Sie führten zu geschlossenen Straßenfronten spätestens um 1300. Die damals erbauten zwei- bis dreigeschossigen, traufständigen Häuser prägen noch heute das Straßenbild im nicht kriegszerstörten Südosten der Altstadt. Die Straßenfassaden wurden allerdings alle ab dem 16. Jahrhundert verändert [Abb. 2]. Romanische und gotische Fenstersäulen und – gewände, später als Baumaterial wieder verwendet, bezeugen einen einst reichen, mittelalterlichen Fassadenschmuck [Abb. 3]. Einzelne Straßenfronten könnten auch ganz oder teilweise aus Holz bestanden haben.³

Die an der Straße stehenden Haupthäuser nehmen annähernd die Hälfte der gesamten Grundstücksfläche ein. Um den rückwärtigen Hof, in dem die steinernen, bis zu fünf Meter tiefen Latrinenschächte (Sinkgruben) lagen, gruppieren sich weitere Gebäude: üblich sind seitliche, schmale Flügelbauten und



2. Freiburg, Marktstraße (heute Kaiser-Joseph-Straße) und Martinstor. Aufnahme um 1870. Foto: Stadtarchiv Freiburg.

ein die Parzelle abschließendes Hinterhaus [Abb. 10]. Grenzt das Grundstück rückseitig an eine Nebengasse, liegt hier üblicherweise eine Einfahrt zum Hof.

Die Vorderhäuser waren im 13. Jahrhundert durch massive Bruchsteinmauern, die durch alle Geschosse durchliefen, in drei verschiedenen große Bereiche geteilt [Abb. 5 und 6]. Der straßenseitige Teil nahm etwa Zweidrittel der Hausfläche ein. Hier lag der zweigeschossige Tiefkeller, darüber im Erdgeschoss der Eingangsbereich mit Feuerstelle und in den Obergeschossen weitere Räume. Hofseitig waren ein annähernd quadratischer und gewölbter Kellerzugang (Vorkeller) und darüber ein Wohnraum je Geschoss vorhanden. Im dritten und kleinsten Bereich befanden sich

dien zum Wachstum der drei Zähringerstädte Burgdorf, Bern und Freiburg im Breisgau. Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters; 30. Basel 2003, S. 87-157.

³ Spätmittelalterliche Bauten mit steinernem Erdgeschoss und Fachwerk-Obergeschossen sind noch vielfach überliefert. Frühe Beispiele aus Schwäbisch-Gmünd datieren in das 13./14. Jahrhundert, vgl. STROBEL, Richard: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd III: Profanbauten der Altstadt*. Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg. München – Berlin 1995, S. 64-66, 162-163, 260-264, 275, 282-288, 314-315, 336-337. Ein 1337 errichtetes Konstanzer Haus weist ebenfalls Stein- und Fachwerkfassaden auf, LÖBBECKE, Frank – PATZELT, Matthias: Nachverdichtung vor 700 Jahren. Die Bau- und Nutzungsgeschichte der Häuser „Zum Hinteren Bären“ und „Zum Hinteren Kranich“ in Konstanz. In: *Südwestdeutsche Beiträge zur historischen Banforschung*, 5, 2002, S. 25-37.



3. Basis einer Fenstersäule, 13. Jahrhundert, später als Baumaterial wieder verwendet (Freiburg, Salzstraße 20). Foto: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg.

ein Durchgang zum Hof und ein Treppenhaus, das zum Teil bis in den Keller reicht.

Eine solche Innenaufteilung ist noch in der 1302d⁴ errichteten Osthälfte des Hauses Salzstraße 20 vorhanden.⁵ Das Untergeschoss konnte vom Hof aus über eine überdachte Außentreppe betreten werden, die durch einen breiten Bogen in den tonnengewölbten Vorkeller führte [Abb. 7 und 8]. Seitlich liegt ein

⁴ Diese und alle folgenden dendrochronologischen Bestimmungen (mit „d“ gekennzeichnet) wurden durchgeführt von Burghard Lohrum, Ettenheimmünster.

⁵ GALIOTO, Luisa – LÖBBECKE, Frank – UNTERMANN, Matthias: *Das Haus „zum Roten Basler Stab“ (Salzstraße 20) in Freiburg im Breisgau*. Forschungen und Berichte zur Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg; 25. Stuttgart 2002, S. 83-102, 241-244.



4. Hoffassade der Häuser Schusterstraße 19-21, nachträglich zum städtischen Kaufhaus umgenutzt, Treppenturm im 16. Jahrhundert angebaut. Das Haus links mit ehemals rundbogigem Kellerzugang und ebenerdiger Tür zum Treppenhaus. Aufnahme um 1900. Foto: Stadtarchiv Freiburg.

schmaler Nebenraum, der nur von innen verschließbar war; er bildete den unteren Teil des Treppenhauses. Eine zweite, größere Tür mündet in den zweigeschossigen Tiefkeller zur Straße, der sich hervorragend zur kühlen Lagerung von Waren, vorzugsweise Wein, eignet.⁶ Eine ausgedehnte Einkellerung von Wein, die zuweilen deutlich über den Eigenbedarf hinausging, belegen die seit dem späten 15. Jahrhundert überlieferten Inventare.⁷ Der halb eingetiefte Vorkeller liegt in der Höhe zwischen den beiden Geschossen des Tiefkellers; so war eine bequeme Einlagerung

⁶ Die konstante Raumtemperatur in einem zweigeschossigen Tiefkeller beträgt 12,5 °C. Freundliche Auskunft von Hanns Stähle, der den Keller des Hauses Herrenstraße 58 zur Lebensmittellagerung nutzte.

⁷ 1555 sind im großen Keller des Hauses „Zum Herzog“ (Freiburg, Salzstraße 18) fast 80.000 l Wein eingelagert; GOLLNICK, Ulrike B. – LÖBBECKE, Frank: „Eine bequembliche Logierung“: das Haus „zum Herzog“ in neun Jahrhunderten. Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau; 32. Freiburg 2001, S. 74. GOLLNICK, Ulrike B.: „...liegt alhir In der Saltzgaßen“. Die archivalischen Quellen zur Haus- und Besitzergeschichte des Anwesens Salzstraße 18-24 und Grünwälderstraße 15-21. In: GALIOTO – LÖBBECKE – UNTERMANN 2002 (wie Anm. 5), S. 417-494, hier 436 und 469.

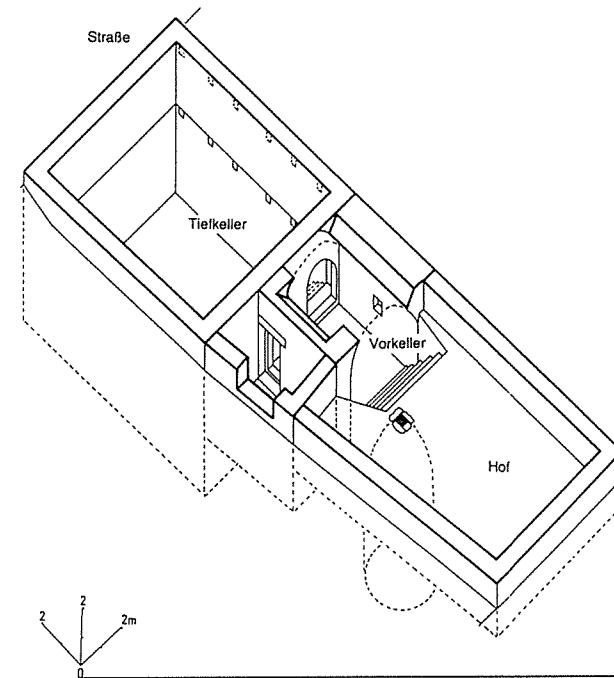
⁸ Der Kaminschlott der Feuerstelle stieg etwa in der Mitte der Brandmauer auf, wie es zum Beispiel auch in Lübeck beobachtet werden konnte, vgl. ERDMANN, Wolfgang: Die häuslichen Feuerstellen des Mittelalters in Lübeck. Überlegungen zu ihrer Entwicklung und Funktion. In: *Jahrbuch für Hausforschung*, 35, 1984/86, S. 67-92, hier 77-83.

von Gütern möglich. Der Vorkeller war aber nicht nur Erschließungsraum: Die üblicherweise vorhandenen Verwahnischen in den Wänden und die in einem Fall nachweisbare Bemalung des Gewölbes lassen vermuten, dass hier, nahe den Gütern im Tiefkeller, zum Beispiel auch Kaufverhandlungen geführt wurden.

Das Erdgeschoss lag eine oder mehrere Stufen über dem Straßenniveau. Der große Eingangs- und Erschließungsraum wies in der hinteren, dunklen Raumecke eine Feuerstelle auf.⁸ Sie konnte als Heizmöglichkeit, als Küchenherd⁹ oder für handwerkliche Tätigkeiten genutzt werden. Im Haus *Zum Roten Basler Stab* (Salzstraße 20) wurde sie möglicherweise auch als repräsentativer Kamin genutzt. Hier war der Eingangsraum als saartartiges Entrée gestaltet mit Spitzbogentüren in einer aufwendigen Rahmung aus Bossenquadern. Zwei Türen in der Rückwand führten in das Treppenhaus und in den hofseitigen Wohnraum, der durch farbig gefasste Wände ausgezeichnet war. Dieser nachträglich zur holzverkleideten Stube umgebaute Raum war wahrscheinlich von Anfang an heizbar. Vermutlich wies er auch eine reiche Befensterung zum Hof auf, wie sie sich bei anderen Häusern erhalten hat. Das Obergeschoss war in einen zur Straße gelegenen Saal sowie in einen rückwärtigen Raum und das Treppenhaus geteilt. In anderen Häusern gab es keinen Saal, stattdessen eine Stube zur Straße und in der fensterlosen Geschossmitte eine Küche. Oft war noch ein zweites Obergeschoss mit Kammern und Lagermöglichkeiten vorhanden. Dann folgte das steile Pfettendach.¹⁰ Unklar ist, ob die Dach-

⁹ So vermutlich im Haus Oberlinden 6, in dem sich noch ein Teil der originalen Deckenbalken über dem Erdgeschoß samt Kaminwechsel erhalten hat (jünger als 1249d). Die Anordnung der Küche in der Mitte des Erdgeschosses bleibt bis in das 19. Jahrhundert üblich, vgl. SCHMIDT, Leo: Kellerkartierung und Hausforschung in Freiburg i. Br. In: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 14, 1985, S. 112-122, hier S. 113 und 116 Abb. 5 und 6.

¹⁰ Dachwerke mit Fuß-, Mittel- und Firstpfette sind in der Westhälfte des Hauses Salzstraße 20 (1233d) sowie nach Analyse von Burghard Lohrum auch in den Häusern Oberlinden 2 (1281d) und Kaiser-Joseph-Straße 219 (1294d) erhalten.



5. Typischer Keller des 13. Jahrhunderts, isometrische Ansicht vom Hof aus gesehen (Freiburg, Gauchstraße 21). Repro: Untermann 1995 (wie Anm. 22), S. 221.

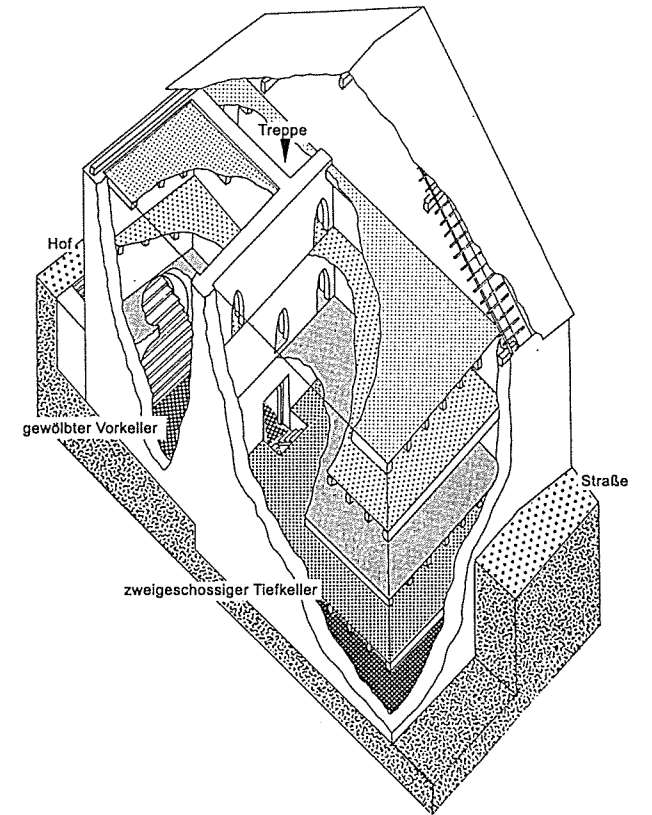
böden auch schon zur Getreidelagerung dienten. Nachweisbar ist das erst für die mehrstöckigen Sparrendächer mit liegendem Stuhl im 15. und 16. Jahrhundert. Giebelfenster dienten zur Belichtung und Belüftung des Dachraums; sie konnten allerdings bei der in Freiburg üblichen traufständigen Bebauung nur eingebaut werden, wenn das Haus die Nachbarbebauung überragte oder an einer Straßenecke stand.¹¹

Häuser mit dreiteiliger Binnenstruktur sind in der Altstadt dutzendfach nachweisbar [Abb. 9]. Diese Bauweise scheint im Freiburg des 13. Jahrhunderts geradezu Normcharakter gehabt zu haben.¹² Die Rau-

Fragmentarisch ist ein Pfettendach auch noch im Haus Oberlinden 17 vorhanden (1363d).

¹¹ Salzstraße 18 (1263d), Salzstraße 20, Westhälfte (1233d) und Osthälfte (1302d) und Oberlinden 2 (1281d).

¹² Beispiele für die dreiräumige, meist nur noch im Keller erhaltene Innenaufteilung bei: ALBERT, Peter P. – WINGENROTH, Max: *Freiburger Bürgerhäuser aus vier Jahrhunderten*. Freiburg 1923, Abb. 42, 105, 208, 269, 286, 297 und



6. Freiburger Haus des 13. Jahrhunderts mit dreiteiligem Grundriss, isometrische Ansicht von der Straße aus gesehen. Zeichnung: Autor.

maufteilung entsprach offensichtlich den Nutzungsanforderungen von Handwerkern und Kaufleuten gleichermaßen. Unterschiede zeigten sich weniger in der Grundrissdisposition, als in der Größe und Ausstattung des Anwesens. Eine vergleichbare Innenaufteilung ist aus anderen Städten Südwestdeutschlands und den benachbarten Regionen bisher nicht bekannt. Daher sollen nun die älteren Wohnbauten in Freiburg als mögliche Vorstufen betrachtet werden.

395; GEIGES, Fritz: Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters. In: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land“*, 56-58, 1932, S. 227-228, Anm. 18; DIEL, Josef: *Die Tiefkeller im Bereich Oberlinden. Zeugnisse der baulichen Entwicklung Freiburgs im 12. und 13. Jahrhundert*. Stadt und Geschichte. Neue Reihe des Stadtarchivs Freiburg i. Br.; 2. Freiburg 1981, Abb. 7-11; SCHMIDT, Leo: Kulturdenkmale in der Freiburger Altstadt. In: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 12, 1983, S. 169-178, hier S. 175 Abb. 8; SCHMIDT 1985 (wie Anm. 9), Abb. 1, 3, 4, 7, 9, 13 und 14.

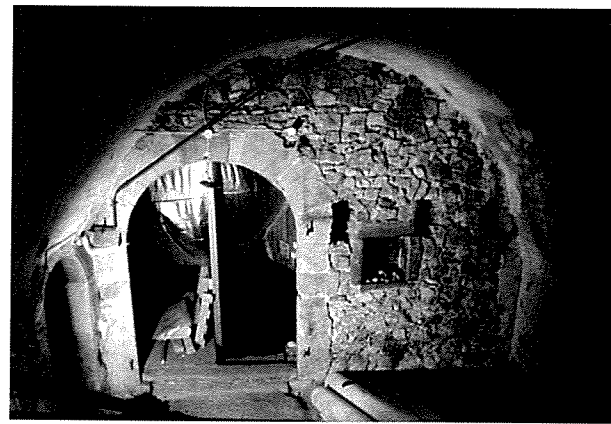


7. Ehemaliger rundbogiger Kellerzugang, später vermauert und durch eine höher sitzende Tür ersetzt (Freiburg, Salzstraße 20). Foto: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg.

Vorstufen des 12. Jahrhunderts

Die Häuser der Gründungsphase Freiburgs um 1100 bestanden aus Holz. Ihre Außenwände aus Bohlen oder Fachwerk ruhten meist auf einem Schwellenkranz, der auf die Erde oder auf Steine aufgesetzt war.¹³ Von diesen Bauten blieben nur wenige Spuren erhalten, zumal sie schon bald durch Steinbauten ersetzt wurden. Umso wichtiger sind die Befunde auf dem Grundstück Salzstraße 20, wo locker auf der Parzelle verteilte Holzbauten nachweisbar waren [Abb. 10a].¹⁴ Die Struktur der späteren Grundstücksaufteilung ist schon erkennbar: Um den rückwärtigen Hof gruppierten sich mehrere kleinere Bauten, während zwei wesentlich größere Häuser den vorderen Grundstücksteil einnahmen. Zwischen ihnen befand sich ein Zugang zum Hof. Die beiden Gebäude hatten einen längsrechteckigen Grundriss; mit ihrer Schmalseite standen sie an der Straße. Das

¹³ Diese Bautechnik ist für Basel ab dem 11. Jahrhundert belegt und im 13. Jahrhundert in südwestdeutschen Städten allgemein verbreitet, UNTERMANN, Matthias: *Das Harmonie-Gelände in Freiburg im Breisgau*. Forschungen und Berichte der Archäologie des



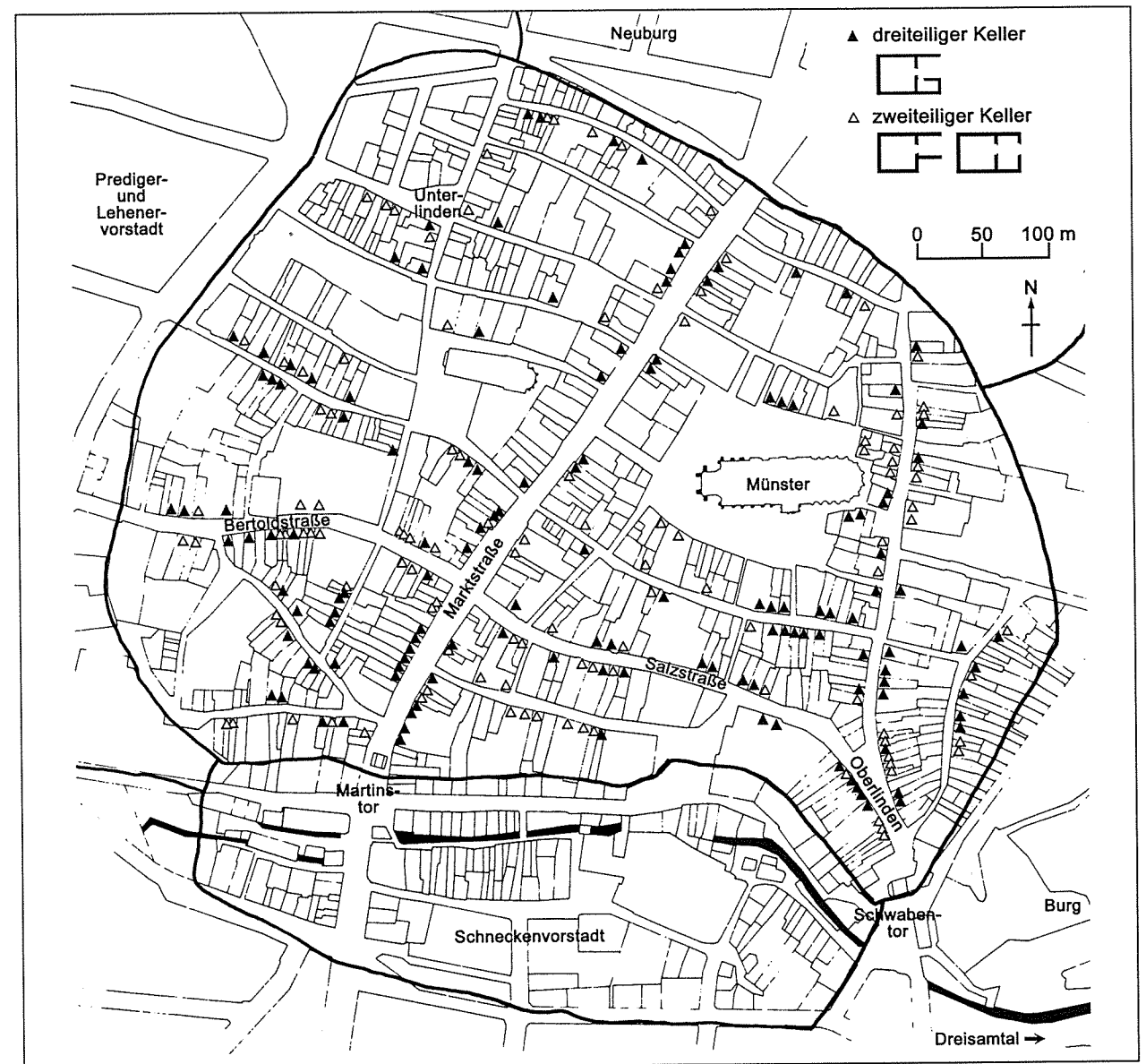
8. Gewölbter Vorkeller mit Tür zum Treppenhaus (links) und zum Tiefkeller (Mitte) sowie Verwahrnischen in den Wänden (Freiburg, Salzstraße 20). Foto: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg.

im Nordosten nachgewiesene Bauwerk (Nordost-Holzhaus) besaß einen vier Meter tiefen, holzausgesteiften Keller. Das zweite Haus (Nordwest-Haus) wurde um 1127d in Stein errichtet; möglicherweise ersetzte es ein ähnlich proportioniertes Holzhaus. Ein vergleichbares hölzernes Haus stand auf dem südlich benachbarten Grundstück Grünwälderstraße 18b.

Die meisten Holzbauten wurden schon im Lauf des 12. Jahrhunderts durch ähnlich dimensionierte Steingebäude ergänzt beziehungsweise ersetzt [Abb. 10b-c]. Mit einer Breite von ca. 6 bis 8,5 m und 9 bis 12 m Haustiefe wiesen sie eine vergleichbare Grundfläche auf wie die hölzernen Bauten. Nachweisbar sind für die Steinhäuser ein Obergeschoss und ein zur Straße geneigtes Pultdach. Türen im Erdgeschoss führten auf die Straße und den Hof, mitunter war auch eine Tür zum seitlich gelegenen Erschließungsgang vorhanden. Die Fassaden haben sich wegen der Straßenaufschüttung um 1170/80 in ehemaliger Erdgeschosseshöhe erhalten [Abb. 11a]. Straßenseitig waren hier neben den rundbogigen Türen nur schlitzförmige, hoch sitzende Fenster nachweisbar. Die Obergeschossfenster und gelegentlich auch die Seiten- und Hoffassaden waren wohl reicher ausgestattet [Abb. 12].

Mittelalters in Baden-Württemberg; 19. Stuttgart 1995, S. 131.

¹⁴ GALIOTO – LÖBBECKE – UNTERMANN 2002 (wie Anm. 5), S. 34-45, 239.



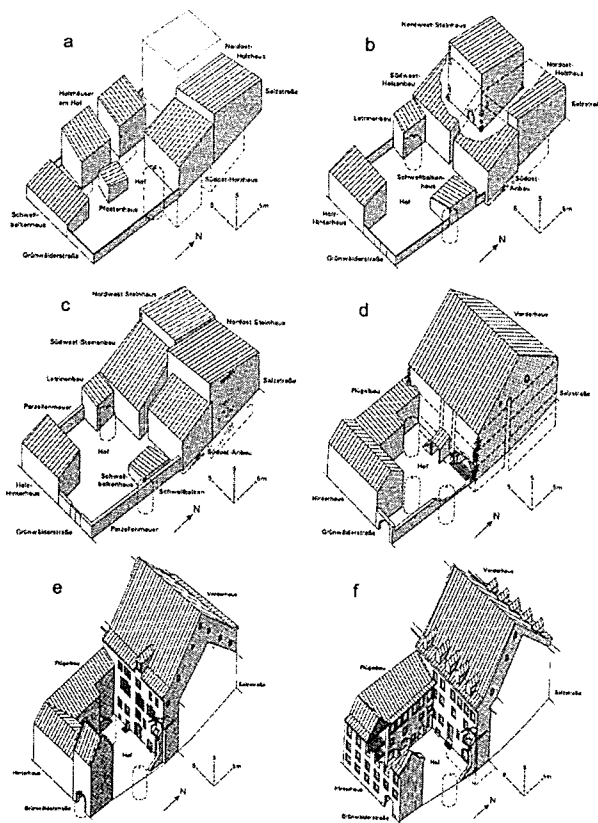
9. Verbreitung der zwei- und dreiteiligen Keller in der Freiburger Altstadt (vor 1944). Zeichnung: Autor.

Typisch für Freiburger Bauten des 12. Jahrhunderts sind Mauerwerke aus Wacken (große Kiesel) oder hammerrechten Bruchsteinen („Kleinquader“) [Abb. 13]. Die Türen, Fenster und Hausecken wie-

¹⁵ Zu den Freiburger Mauerwerkstypen: UNTERMANN 1995 (wie Anm. 13), S. 134-135 und GALIOTO – LÖBBECKE – UNTERMANN 2002 (wie Anm. 5), S. 189-192. Zu den Pietra-Rasa-Putzen mit Fugenritzungen an oberrheinischen Bau-

sen sorgfältig geflächte Sandsteinquader auf. Der Putz, in dem die Wacken zum Teil sichtbar blieben (*Pietra-Rasa-Putz*), war mit Fugenritzungen versehen.¹⁵

ten: VOLLMER, Eva – GREYER, Eberhard: Die Glöcklehofkapelle St. Ulrich in Bad Krozingen. Bauarchäologische und restauratorische Untersuchung. In: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 4, 1998, S. 220-231.



10. Bauentwicklung des Anwesens Salzstraße 20 (Ansicht von Südosten). a: Baustruktur um 1100; b: um 1130; c: um 1170; d: um 1302; e: um 1560; f: um 1767. Zeichnung: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg.

Im Inneren der Steinhäuser konnte keine Binnenteilung festgestellt werden: je Geschoss scheint nur ein Raum vorhanden gewesen zu sein. Die Erschließung des Obergeschosses erfolgte vermutlich über eine Außentreppe an der Hoffassade. Die in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts errichteten Stein-

bauten besaßen im Gegensatz zu den gleichzeitigen Holzhäusern noch keinen Keller, erst in der zweiten Jahrhunderthälfte werden die Steinbauten unterkellert.¹⁶

Zwei der bisher untersuchten Bauten entsprechen nicht dem üblichen Schema: An der ehemaligen Marktstraße wurde im 12. Jahrhundert ein großes Steingebäude errichtet, das mit der Längsseite an der Straße lag (Freiburg, Kaiser-Joseph-Straße 219/221).¹⁷

Ein weiteres Gebäude, das unter dem Chor der Augustinereremitenkirche freigelegt werden konnte, besaß vermutlich eine annähernd quadratische Grundfläche (Haus B) [Abb. 14]. Der ungewöhnliche Grundriss ist möglicherweise durch besondere Nutzungs- und Eigentumsverhältnisse bedingt: Im Hof hinter dem Gebäude fanden sich Spuren intensiver Metallverarbeitung; außerdem war das Areal bis zur Schenkung an den Orden in der Hand des Stadtherrn.¹⁸

Neben diesen an der Straße aufgereihten Bauten existierte in Freiburg im 12. Jahrhundert eine zweite Gruppe von Häusern. Sie waren von der Straße abgerückt und lehnten sich, soweit nachweisbar, an die Rückseite der straßenseitigen Häuser an.

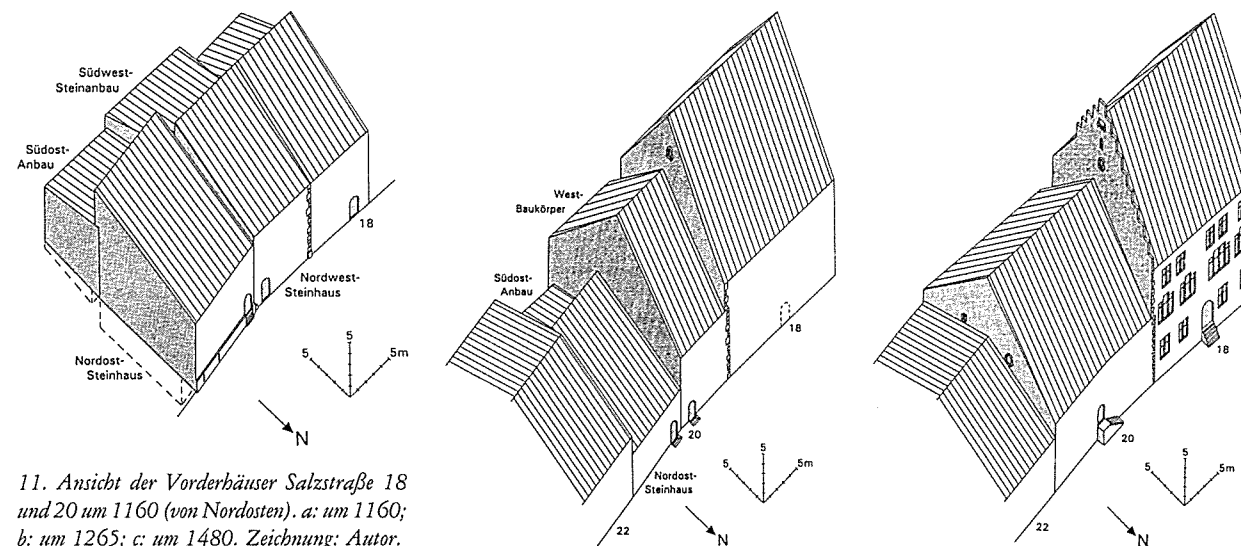
So wurde dem Nordost-Holzhaus in der Salzstraße 20 zur Hofseite ein unterkellertes, ebenfalls aus Holz bestehender Anbau angefügt (Südost-Holzhaus) [Abb. 10a]. Er war wesentlich kleiner als das Vorderhaus; eine zugehörige Latrine deutet auf eine Wohnnutzung hin. Noch im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts wird der Anbau in Stein erneuert (Südost-Anbau) [Abb. 10b]. Der halb eingetieftete Steinkeller dieses Neubaus diente vermutlich als hofseitiger Zugang zum vier Meter tiefen Keller des vorderen (Holz-) Hauses. Die Zugehörigkeit zu einem hölzernen Vorderhaus ist bei drei weiteren, rückseitig gelegenen Steinbauten zu vermuten, denn ihr Abstand von der Straße (10 bis 12 m) entspricht der Tiefe der straßenständigen Holzbauten [Abb. 15a].¹⁹

¹⁶ Dendrochronologisch datierte Steinbauten im Keller: Grünwälderstraße 18b (nach 1138d), Salzstraße 18 (1139/40d) und der NW-Bau Salzstraße 20 (1127d). Das leicht eingetieftete Erdgeschoss des NW-Baus hat vermutlich auch Lagerzwecken gedient.

Steinbauten mit Keller dendrochronologisch datiert sind Herrenstraße 34 (1173d) und 58 (1175/76d) sowie das den NO-Bau ersetzende NO-Steinhaus Salzstraße 20 (3. Viertel 12. Jhd.). Beim Bau dieses Hauses wurde die ältere Kellergrube zum Steinkeller ausgebaut.

¹⁷ UNTERMANN, Matthias: Der steinerne Wohnbau in Südwestdeutschland. In: *Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch: Die Stadt um 1300*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Marianne und Niklaus FLÜELER. Stuttgart 1992, S. 225-239, hier S. 234.

¹⁸ LÖBBECKE, Frank: Hausbau und Klosterkirche – bauarchäologische Untersuchungen im Freiburger Augustinermuseum. In: *Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg 2002*. Stuttgart 2003, S. 191-195.



11. Ansicht der Vorderhäuser Salzstraße 18 und 20 um 1160 (von Nordosten). a: um 1160; b: um 1265; c: um 1480. Zeichnung: Autor.

Im Vergleich zu den straßenständigen Bauten waren die drei Steinhäuser kleiner. Sie wurden, soweit sichtbar, als vierseitig ummauerte, mehrgeschossige Baukörper ohne Keller errichtet. Die rückwärtigen Holz- und Steinbauten wurden auch weitergenutzt, als die vorderen Häuser in Stein erneuert wurden; ein deutlicher Hinweis auf die bauliche und funktionale Eigenständigkeit dieser Bauten.²⁰

Für das Freiburg des 12. Jahrhunderts kann zusammenfassend eine Bauentwicklung konstatiert werden, die mit straßenseitigen, im Grundriss normalerweise längsrechteckigen Holz- oder Fachwerkbauten beginnt. Hofseitig wurden diesen Häusern kleinere Anbauten angefügt, die zunächst aus Holz, dann aus Stein bestanden und in Größe und Ge-

schosszahl variieren. Seitlich der Bauten lag jeweils ein Durchgang zum Hof. Diese Kombination aus Stein und Holzbau hatte in Freiburg jedoch keine Zukunft; an Stelle der an der Straße stehenden Holzbauten treten bald Steingebäude mit vergleichbarer Grundfläche [Abb. 10b-c und 15b-c]. Die „Versteinerung“ der Wohnhäuser dürfte durch die Aufschüttung der Straßen um 1170/80 noch einmal forciert worden sein, da vermutlich ein großer Teil der in der Kiesschüttung versinkenden Holzhäuser abgerissen werden musste. Die älteren straßenseitigen Steinbauten konnten dagegen umgebaut werden, indem die Erdgeschosse zu Kellern umfunktioniert und die Geschosshöhen sowie die Tür- und Fensteröffnungen dem neuen Niveau angepasst wurden.

¹⁹ Franziskanerstraße 3/5, Oberlinden 10 und Salzstraße 31. Der straßenseitige Bereich war jeweils durch spätere Baumaßnahmen und Kellerabtiefungen gestört, so dass keine Spuren der ehemaligen Bebauung an der Straße gefunden wurden. Das Steinhaus Franziskanerstraße 3/5 wies eine Seitenlänge von etwa 7,5 m auf, MECKEL, Carl Anton: Ein romantisches Haus in Freiburg im Breisgau. In: *Die Denkmalpflege*, 12, 1910, S. 27-28; Nachdruck in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land“*, 104, 1985, S. 247-255. Eine ähnliche Haustiefe zeigt auch das Haus Salzstraße 31, das über einem längsrechteckigen Grundriss von ca. 6,2 x 7,7 m errichtet wurde. Die Bauten weisen das typische Mauerwerk des 12. Jahrhunderts auf (lagiges Wacken- und Bruchsteinmauerwerk und Pietra-Rasa-Putz mit Fugenritzung). Im

Haus Oberlinden 10 konnte ein Deckenbalken (Winter 1137/38d) und in Salzstraße 31 ein wieder verwendeter Holzbalken (1149±10d) datiert werden. Die spätromantischen Doppelfenster in Franziskanerstraße 3/5 dürften im späten 12. Jahrhundert entstanden sein, vgl. UNTERMANN 1996 (wie Anm. 1), S. 104, Anm. 152.

²⁰ Auch auf dem Grundstück Grünwälderstraße 18a wurde ein Holzanbau als Ergänzung des jüngeren straßenständigen Steinhauses beibehalten, UNTERMANN 1995 (wie Anm. 13), S. 70. In Salzstraße 20 wurde für die Rückfront des neu errichteten Vorderhauses die Nordmauer des älteren Steinbaus genutzt, GALIOTO – LÖBBECKE – UNTERMANN 2002 (wie Anm. 5), S. 63-68.



12. Doppelfenster (Ende 12. Jahrhundert) aus der Seitenfassade eines Steinhauses. 1910 entdeckt, dokumentiert und abgerissen (Freiburg, Franziskanerstraße 3/5). Foto: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg.

Ausbau zum dreiteiligen Vorderhaus

Ineinander verschachtelte Steinbauten mit Pultdächern zur Straße und zum Hof bildeten um 1200 regelrechte „Hauskonglomerate“. Im Laufe des 13. Jahrhunderts wurden sie aufgestockt und zu traufständigen Gebäuden zusammengefasst. Dabei hat man die

Untergeschosse der älteren, straßenseitigen Steinbauten bzw. ihre zu Kellern gewordenen Erdgeschosse oft abgetieft, so dass große, zweigeschossige Tiefkeller entstanden. Zum Teil ließen die Besitzer ihre Bauten auch verbreitern, indem die seitlichen Durchgänge zum Hof in das Haus einbezogen wurden. Ebenso integrierte man die hofseitigen Steinbauten. Ihr



13. Hausecke mit vorspringendem Sockel (um 1127), seitlich angesetzter Tür (links) und nach Straßenaufschüttung 1170/80 höher eingebrochene Tür (rechts). Foto: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg.

Erdgeschoss lag zum Hof meist noch längere Zeit ebenerdig, da die Höfe erst nachträglich und sukzessive aufgeschüttet wurden. Der ehemalige seitliche Durchgang zum Hof wandelte sich zum Flur und Treppenhaus. Beispielhaft ist die Entwicklung im Haus Oberlinden 10. Hier wird nachträglich ein zweigeschossiger, zur Straße gelegener Keller gegraben und später hofseitig ein Treppenhaus eingerichtet [Abb. 15d]. War kein älterer Steinanbau vorhanden, wurde den unterkellerten Vorderhäusern oft ein Bauteil mit halb eingetieftem Keller angefügt [Abb. 5].²¹

Damit war aus dem großen, straßenseitigen Baukörper mit Anbau zum Hof und seitlichem Durchgang das dreiteilige, traufständige Haus des 13. Jahrhunderts entstanden, das die gesamte Grundstücksbreite umfasst. Bei Neubauten wurde der dreigliedrige Grundriss von Anfang an zu Grunde gelegt. Ein frühes Beispiel dafür ist das im Keller des *Roten Bären* (Oberlinden 12) noch ablesbare Steinhaus [Abb. 15c]. Dort wurde schon Ende des 12. Jahrhunderts ein Gebäude errichtet, das einen großen straßenseitigen

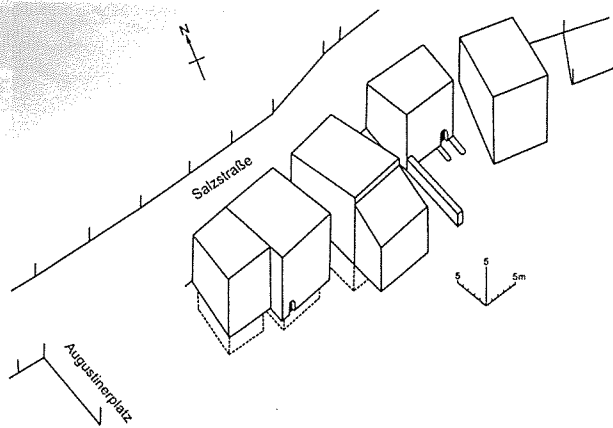
Keller sowie zwei kleinere, rückwärtige Räume von unterschiedlicher Größe aufwies.²² Die Kellerräume waren untereinander durch große Bogenöffnungen verbunden, um eine möglichst große Bewegungsfreiheit zu ermöglichen. Die Zwischenmauern dienten als Basis aufgehender Mauern; Erd- und Obergeschoss dürften durch massive Innenmauern dreigeteilt gewesen sein. Dass dieses Haus einer Übergangsphase angehört, machen auch der erst 1263d ausgebaute Tiefkeller und der fehlende Zugang vom Hof aus deutlich. Die Neubauten des 13. Jahrhunderts entsprachen dann meist vollständig dem dreiteiligen Bauschema, wie das oben beschriebene Haus Salzstraße 20 [Abb. 10d].

Vergleichbare Bauten in anderen Städten?

Die skizzierte Bauentwicklung – vom straßenständigen Holzhaus mit Anbau und seitlichem Hofzugang zum dreiteiligen, traufständigen Haus – ist zum Teil mit der Genese in anderen Städten vergleich-

²¹ So zum Beispiel im Haus Herrenstraße 34, dessen Tiefkeller und möglicherweise auch Vorkeller 1225d angelegt wurde, SCHMIDT, Leo – SCHMIDT-THOMÉ, Peter: Ein Keller aus der Frühzeit der Stadt Freiburg. In: *Denkmaltpflege in Baden-Württemberg*, 10, 1981, S. 43-46 und SCHMIDT (wie Anm. 9), S. 117-119.

²² UNTERMANN, Matthias: Archäologische Befunde zur Frühgeschichte der Stadt Freiburg. In: *Freiburg 1091-1120: Neue Forschungen zu den Anfängen der Stadt*. Hrsg. Hans SCHADEK. Archäologie und Geschichte: Freiburger Forschungen zum ersten Jahrtausend in Südwestdeutschland; 7. Sigmaringen 1995, S. 195-230, hier S. 216.



14. Das Quartier Oberlinden/Salzstraße im 12. Jahrhundert, für den Bau der Augustinereritenkirche um 1300 abgebrochen (Aufgebendes weitgehend hypothetisch). Zeichnung: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg.

bar. Die Endstufe, das dreigliedrige Haus, ist bisher allerdings nur aus Freiburg bekannt.

An der Straße stehende Holzbauten sind in Basel schon für das 11. Jahrhundert belegt. Auch rückwärtige Steinbauten fanden sich hier, doch liegt zwischen ihnen und den Holzhäusern oft ein Hof. Die Steinhäuser werden als „Kernbauten“ gedeutet, die ab 1300 zur Straße erweitert wurden, dass heißt die stei-

nernen Straßenzüge entstanden erst im Laufe des Spätmittelalters.²³ Vielfach sind die „Kernbauten“ größer als die Freiburger Beispiele. Kleinere Steinbauten im rückwärtigen Bereich fanden sich in Basel ab dem 12. Jahrhundert in der „oberen Talstadt“ beiderseits des Birsiglaufs.²⁴ Eine Reihung solcher Steinbauten konnte auch in der Rheingasse in Kleinbasel, dem auf der östlichen Rheinseite gelegenen Stadtteil, festgestellt werden. Sie entsprechen in Lage und Abmessung den Freiburger Bauten, wurden aber wohl erst im 13. Jahrhundert errichtet.²⁵ Aus dieser Zeit stammt auch ein erster bauhistorischer Beleg für einen Steinbau mit vorgelagertem Fachwerkbauteil.²⁶

Die Verbindung rückseitiger Steinbauten mit an der Straße stehenden Holz- oder Fachwerkbauteilen ist mittlerweile auch für Ravensburg, Konstanz und Regensburg gesichert.²⁷ Die relativ wenigen bekannten Beispiele sind sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass die Holzbauten des 11. und 12. Jahrhunderts – wenn überhaupt – nur noch fragmentarisch fassbar sind.

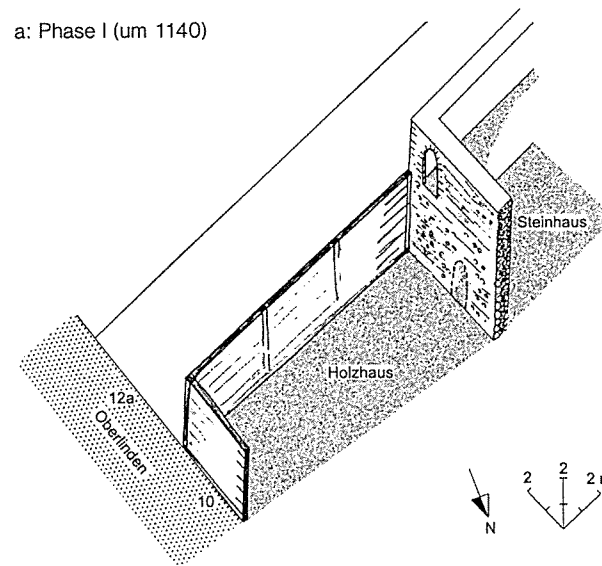
Anders sieht die Situation in Westfalen und Norddeutschland aus, wo die Kombination von vorderem Holz- und hinterem Steinbau im 12. und 13. Jahrhundert weit verbreitet war und sich bis in die Neuzeit weiter entwickelte.²⁸ Die als „Kemenaten“ bzw. „Steinwerke“ bezeichneten rückseitigen Steinhäuser gehen zum Teil auf hölzerne Vorgängerbauten zu-

maßen von ca. 5,3 x 7,3 m errichtet. Eine ähnliche Grundfläche stand für den Fachwerkbau zur Verfügung, dessen mit dem Steinhaus vergleichbare Höhe, Tiefe und Unterkellerung gegen eine Rekonstruktion als laubenartiges Treppenhaus sprechen. Möglicherweise war der Fachwerkbau sogar etwa älter als das um 1280 datierte Steinhaus. REICKE, Daniel: Totentanz 8 in Basel, „Zum Baldeck“. Ein Turmhaus im Umfeld des Predigerklosters. In: *Mittelalter*, 1, 1986, S. 92-101.

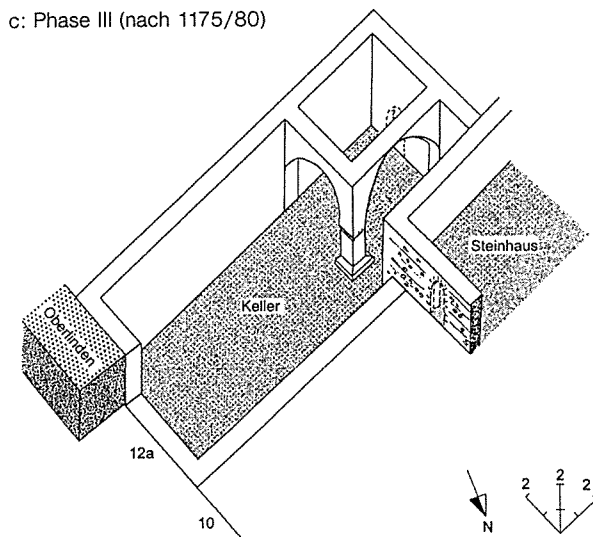
²⁷ LOHRUM, Burghard: Beispiele rückwärtiger Nebenbauten im mittelalterlichen Stadtgefüge Südwestdeutschlands. Das Nebengebäude Pliensaustraße 9 in Esslingen von 1285/86. In: *Neue Untersuchungen zu städtischen und ländlichen Bauten, Berichte zur Hausforschung*, 3, 1994, S. 240-258, hier S. 255. Zu Regensburg: KIRCHNER, Walter – KIRCHNER, Wolfgang: Zum spätmittelalterlichen Holzbau in Regensburg. In: *Jahrbuch für Hausforschung*. Sonderband, 3: Hausbau im Mittelalter. Hrsg. Konrad BEDAL. Sobernheim – Bad Windsheim 1988, S. 475-538.

²⁸ Lübecker Kolloquium zur Stadtarchäologie im Hanseraum III: Der Hausbau. Hrsg. Manfred GLÄSER. Lübeck 2001, S. 837-838 – mit vielen Beispielen aus Norddeutschland und dem Ostsee-

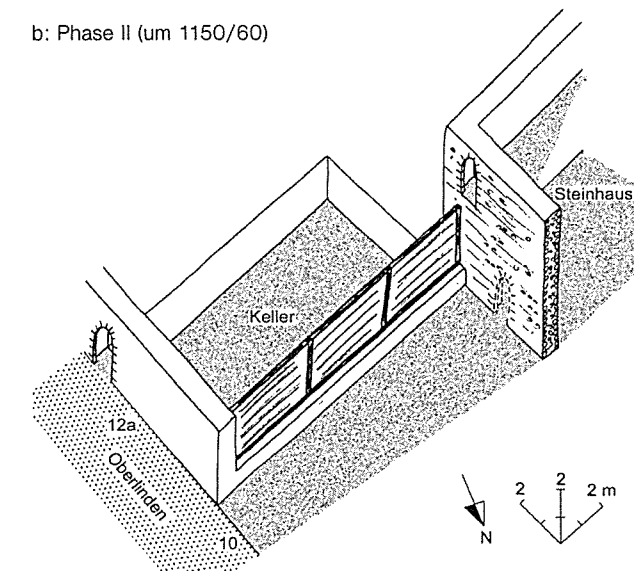
a: Phase I (um 1140)



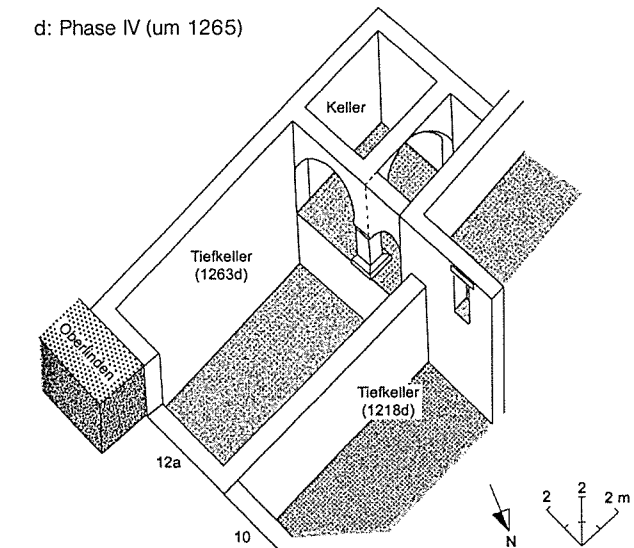
c: Phase III (nach 1175/80)



b: Phase II (um 1150/60)



d: Phase IV (um 1265)



15. Bauentwicklung der Häuser Oberlinden 10 und 12. a: um 1140; b: um 1150/60; c: nach 1175/80; d: um 1265. Zeichnung: Untermann (wie Anm. 22), S. 216, mit Ergänzungen durch Autor.

rück. Diese mehrgeschossigen Bauten besaßen meist einen nur halb eingetieften, gewölbten Keller, so dass das Erdgeschoss erhöht lag. Die hier vorhandenen feuer- und einbruchssicheren Lager- und Wohnräume sind als funktionale (und prestigeträchtige) Ergänzung des vorderen Hauses anzusehen. Anders als in Freiburg, wo die verschiedenen Baukörper im 13. Jahrhundert unter einem gemeinsamen Dach zusammengefasst wurden, blieben die norddeutschen Steinbauten als eigenständige Bauten erhalten und

entwickeln sich im Spätmittelalter zu schmalen, seitlich des Hofes gelegenen Flügelbauten.

gebiet. ISENBERG, Gabriele: Zur Siedlungsentwicklung an der Bäckerstraße nach den Befunden der Ausgrabungen 1973-79. In: *Ausgrabungen in Minden*. Hrsg. Bendix TRIER. Münster 1987, S. 31-44, hier S. 34-40. KASPAR, Fred: Zur Entwicklung des profanen Bauwesens in nordwestdeutschen Städten – Ergebnisse der Bauforschung und der Archäologie. In: *ibidem*, S. 49-61, hier S. 57-58.

Die mit der Schmalseite an der Straße stehenden Steinbauten sind unter anderem auch für das 50 km von Freiburg entfernte Villingen²⁹ und das elsässische Obernai³⁰ belegt. Auch in Zürich sind ähnliche Bauten vorhanden, doch kann hier kein einheitliches Grundmuster festgestellt werden: die Steinhäuser stehen sowohl an der Straße wie von ihr abgerückt.³¹ Die variantenreichen Wohnbauten Basels und Zürichs stehen in deutlichem Ge-

gensatz zu Freiburg, dessen Wohnbauten im Hoch- und Spätmittelalter gerade durch ihren Normcharakter bestimmt sind. Dieser kann als Hinweis auf ähnliche Nutzungsanforderungen breiter Kreise der Freiburger Bevölkerung gewertet werden. Die typenmäßigen Bauten sind möglicherweise auch ein Indiz für eine geringere soziale Differenzierung in der hochmittelalterlichen „Gründungsstadt“ Freiburg.

Mestská profánna architektúra vrcholného stredoveku. Vývoj obytného domu vo Freiburgu im Breisgau v 12. a 13. storočí

Resumé

Freiburg im Breisgau založil pod svojím hradom Bertold II. von Zähringer ako remeselnú osadu. Spracovávala sa tu strieborno-olovnatá ruda ťažená v blízkom pohorí Schwarzwald. Sídliisko a hrad ležali na jednom z dvoch dôležitých prechodov cez Schwarzwald. Priaznivý hospodársky vývoj viedol v roku 1120 k udeleniu trhového práva a k urbanistickej preмене na mesto. Ulice boli plánovito vytyčované, parcely vymeriavané podľa základnej miery 16 x 32 m, mesto získalo opevnenie a farský kostol („Münster I“). Freiburg sa tak stal jedným z najstarších nemeckých, v stredoveku založených miest.

Stavebné dejiny väčšiny freiburgských domov siahajú do 12. alebo 13. storočia. Ich vrcholnestredoveké jadrá možno identifikovať v pivniciach a na protipožiarnych múroch medzi susednými domami. V niektorých prípadoch sa zachovali tiež interiérové múry, stropné trámy a úplné krovky.

Na začiatku vývoja profánnej architektúry vo Freiburgu stoja drevené stavby s pivnicami hlbokými až 4 metre, sčasti s kamennými múrmi. Pokiaľ je doložené, vonkajšie obvodové steny týchto domov spočívali na masívnych trámoch uložených na zem alebo na kamene. Zdá sa, že parcely boli už v ranom 12. storočí husto zastavané: veľké, pozdĺžne stavby (rozmery do 6,3 x 9,2 m) stáli užšou stranou smerom do ulice. Priebeh vedľa predných domov viedol do dvora. Tam sa nachádzali ďalšie stavby a zadný dom uzatvárajúci parcelu. Ak pozemok aj v zadnej časti vyúsťoval do ďalšej ulice, nachádzal sa tu druhý vjazd do dvora. Takéto členenie parcel pretrvalo až do 20. storočia – pravdaže, menili sa veľkosť a podoba stavieb.

Predné drevené domy boli už od prvej polovice 12. storočia nahrádzané kamennými. Murované stavby sa vyznačujú analogickými mierami ako ich drevené predchodcovia. Doložené sú dvojposchodové domy, vždy s jednou izbou na poschodí a pultovou strechou ľahko sa zvažujúcou do ulice. Na rozdiel od drevených domov neboli spočiatku zrejme podpivni-

čené. Ojedinele boli malé murované stavby pribudované aj k dreveným domom na okraji dvora.

Okolo 1180 – 1200 došlo k zvýšeniu nivelety starého mesta niekde až o 3 metre, zrejme aby sa vytvoril rovnomerný spád pre potoky pretekajúce mestom. V dôsledku navýšenia bola väčšina drevených domov lemujúcich ulice prebudovaná do kameňa. Prízemia domov sa zmenili na pivnice a nadzemné podlažia boli mnohonásobne nadstavané. Bočnými prístavbami nasmerovanými do dvora, ako aj podpivničením existujúcich domov sa získal dodatočný priestor. Toto zahustenie dokladá veľké priestorové nároky prinajmenšom v starších, bohatších častiach mesta. Typický freiburgský kamenný dom okolo roku 1200 sa javí ako konglomerát s jadrom, tvoreným jedným alebo dvoma domami a rôznymi prístavbami. Uličné fasády mali v spodných častiach uzavretý charakter: popri polkruhovo ukončených portáloch sa vyskytovali len malé, vysoko posadené štrbinové okná. Okná na horných poschodiach mali naproti tomu ostentívne ornamentálnymi motívami alebo boli rámované stĺpkami. Záchodové niky v prízemí dokladajú, že tieto priestory neboli zrejme využívané len ako dielne, ale aj na bývanie.

Z konglomerátov profánnych stavieb 12. storočia sa v nasledujúcom storočí vyvinul trojdielny „freiburgský dom“: masívne múry siahajúce cez všetky poschodia členili prednú budovu na tri časti rôznej veľkosti. Časť nasmerovaná do ulice zaberala asi dve tretiny plochy domu. Tu sa nachádzala hlboká, dvojposchodová pivnica, nad ňou vstupný priestor na prízemí s ohniskom a ďalšie priestory na poschodí. Smerom do dvora bol situovaný zaklenutý vstup do pivnice, približne štvorcového pôdorysu, a nad ním sa na každom poschodí nachádzal vždy jeden obytný priestor. Tretiu a najmenšiu časť tvoril priebeh do dvora a schodisko, ktoré sčasti siahalo až do pivnice. Táto dispozícia nadobudla vo Freiburgu priam normatívny charakter.

Podobná murovaná architektúra sa v 12. storočí vyskytovala aj v iných stredoeurópskych mestách.

²⁹ JENISCH, Bertram: *Die Entstehung der Stadt Villingen. Archäologische Zeugnisse und Quellenüberlieferung*. Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg; 22. Stuttgart 1999, S. 150-156.

³⁰ BRONNER, Guy: *Les maisons médiévales de pierre à Ober-*

nai. In: *Cahiers Alsaciennes d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, 32, 1989, S. 129-160.

³¹ SCHNEIDER, Jürg E.: *Der mittelalterliche Steinbau in Zürich*. In: *Stadtluft, Hirsebrei und ...* (wie Anm. 17), S. 239-247, hier S. 241-243.

Trojdielny dom, ktorý sa vyvinul z týchto raných foriem, však naproti tomu reprezentuje zrejme špeciálny freiburgský vývoj, ktorý nenašiel žiadne napodobenie. Opísaný typ domu slúžil kupcom aj remeselníkom; sociálne rozdiely sa odrazili vo veľkosti

domu a vybavení. Schému „freiburgského domu“ nahradilo úplne odlišné priestorové členenie až v 18. storočí.

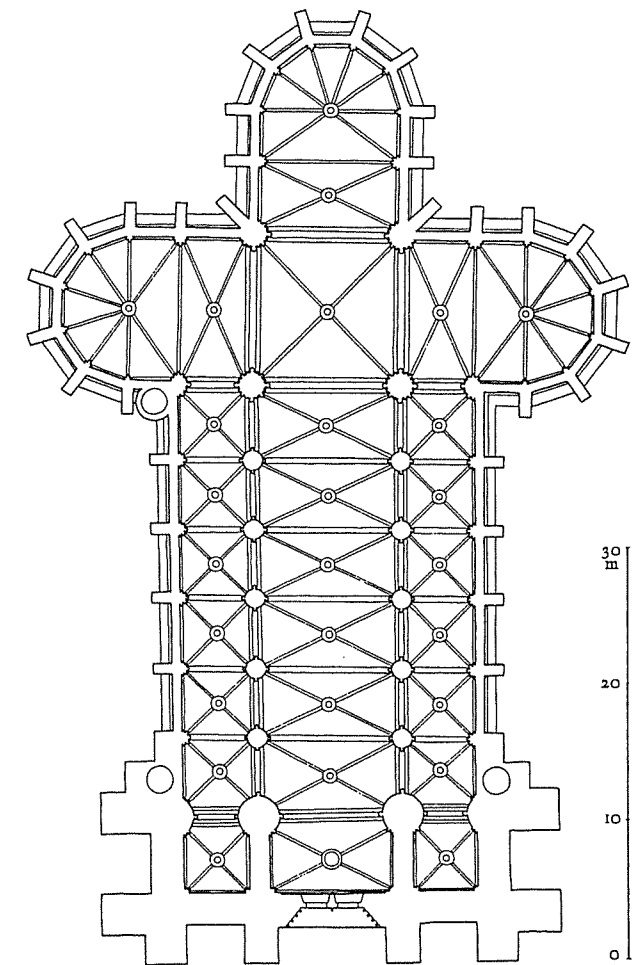
Preklad z nemeckého jazyka: Bibiana Pomfyová

Zum Verhältnis von Architektur und Glasmalerei am Beispiel der Marburger Elisabethkirche*

Daniel PARELLO

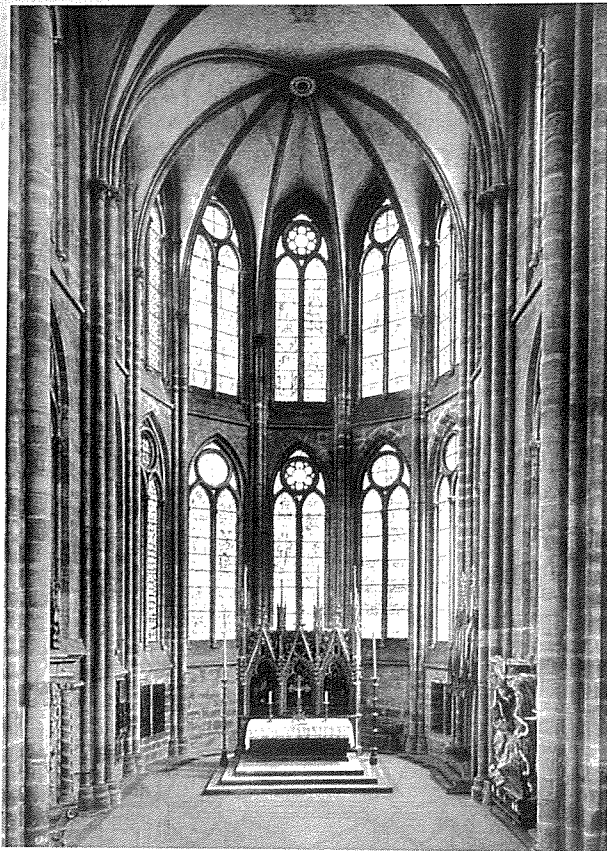
Wer sich die Marburger Elisabethkirche einmal genauer ansieht, dem werden sofort gewisse Unstimmigkeiten zwischen Architektur und Ausstattung ins Auge fallen [Abb. 1, 2]. Im Ostchor befinden sich nämlich in einer hochgotischen Architekturumgebung noch ganz spätromanische Glasmalereien [Abb. 3]. Dieses Phänomen wurde schon von Arthur Haseloff gesehen, und es rührt zunächst wohl daher, dass der Deutschorden als Bauherr für sein Projekt zwar einen im Westen geschulten Architekten gewinnen konnte, die erste Farbverglasung jedoch einer mitteleuropäischen Werkstatt anvertraut hat.¹ Offensichtlich war dieser Kulturraum noch um 1240 für Strömungen aus Ost und West gleichermaßen offen, man könnte hier auch von einer kritischen Offenheit sprechen, die durch Aufnahme und Ablehnung von Stilangeboten zu immer neuen und interessanten Stilvermischungen geführt hat. In Marburg, einem der ersten gotischen Kirchenbauten auf deutschem Boden, kommt es nun aber erstmals zur unmittelbaren Konfrontation verschiedener Richtungen. Eben diese Konstellation ist es, die eine Untersuchung besonders reizvoll macht.

* Der Text beruht auf einem Vortrag, den ich anlässlich des XXI. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum Medii Aevi (22. – 27. August 2002) in Brüssel hielt. Er liegt abgewandelt in den Akten des Colloquiums in französischer Sprache vor und trägt dort den Titel: Représentations architecturales au seuil du roman tardif et du gothique rayonnant. Les figures en pied des vitraux du chœur est de l'ancienne église de pèlerinage Sainte-Elisabeth à Marburg. In: *Représentations architecturales dans les vitraux*. Dossier de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles; 9. Brüssel 2002, S. 53-63. Der Beitrag wurde für den Abdruck in *Ars* aktualisiert und um einige Aspekte erweitert.



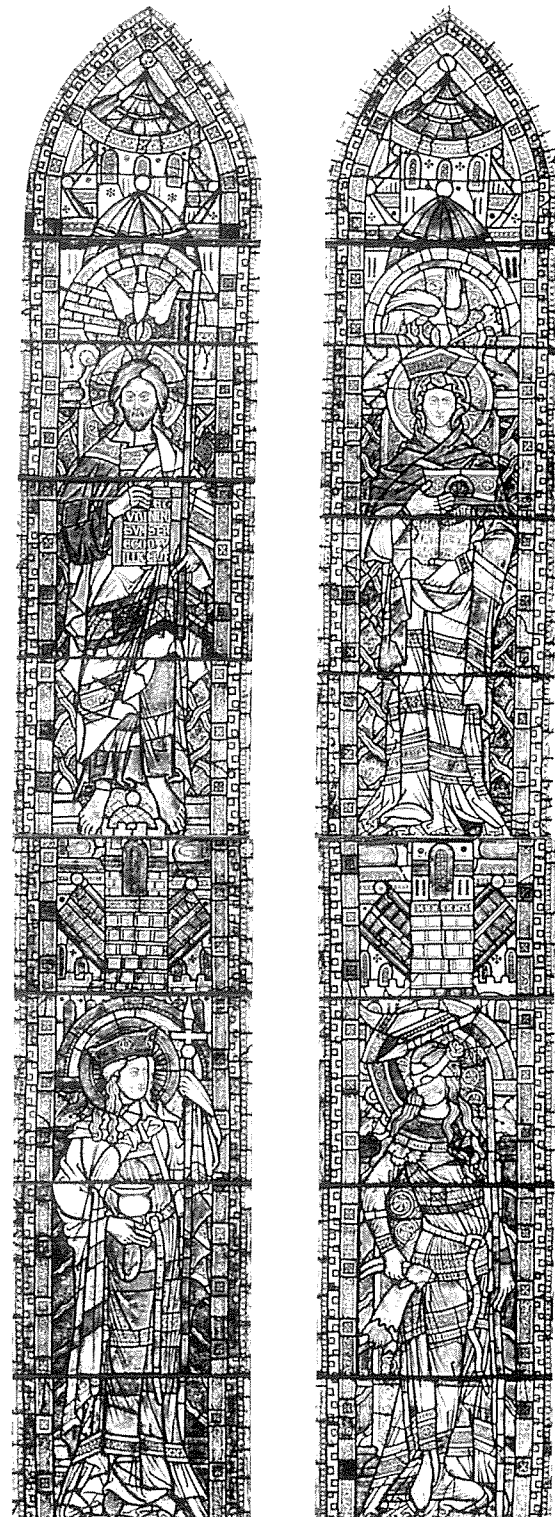
1. Marburg, Elisabethkirche, Grundriß. Repro: Michler 1984 (wie Anm. 2), S. 8 (Zeichnung: Jürgen Michler).

¹ HASELOFF, Arthur: *Die Glasmalerei der Elisabethkirche in Marburg*. Berlin 1907, S. 18.

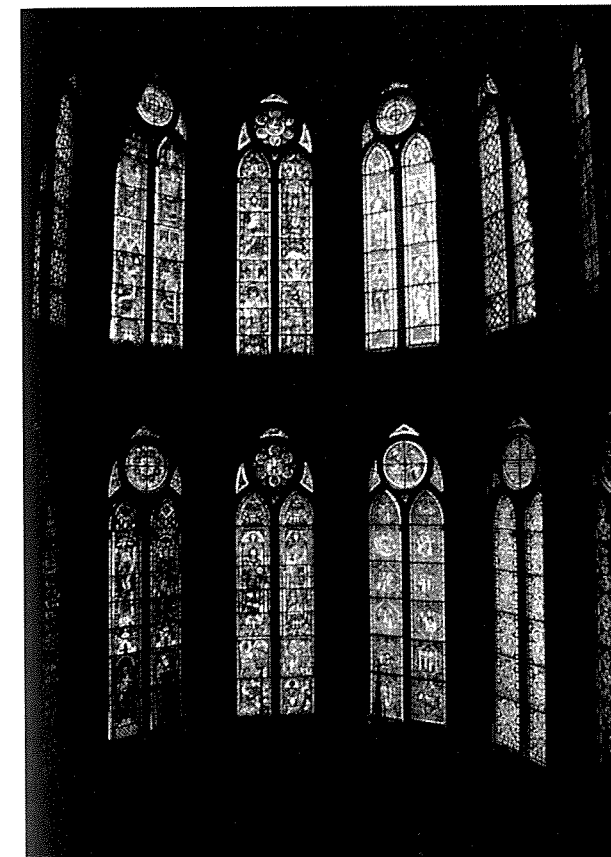


2. Marburg, Elisabethkirche, Blick nach Osten in den Hauptchor, um 1240 (Zustand nach 1931). Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

Ich will im folgenden nicht darauf hinaus, dass ein solcher „Widerspruch der Stile“, wie er in Marburg vorkommt, erst in unseren Köpfen entsteht, und zwar durch eine falsche Stil kategorisierung von Früh- und Hochgotik. Michler hat in einer bewundernswert sensiblen Strukturanalyse zur einstigen Farbfassung der Elisabethkirche darauf hingewiesen. Auch wird an dieser Stelle nicht noch einmal die einer Karussellfahrt ähnelnde Suche nach Vorbildern und ihrer Verarbeitung weitergesponnen. Viel wichtiger erscheint es mir, wie die Glasmalereiwerkstatt auf ein vollkommen neues Architektursystem reagiert und wie sie sich damit arrangiert. Für eine Werkstatt, die noch ganz den romanischen Traditionen verpflichtet war, mußte diese Aufgabe jedenfalls eine enorme Herausforderung darstellen. Es wird sich zeigen, dass im Ergebnis bereits wesentliche Elemente hochgotischer Glasmalerei angelegt waren, wenn auch for-



3. Marburg, Elisabethkirche, Ekklesia und Synagoge sowie Christus und Maria, Chorachsenfenster H I, um 1240. Reprö: Bierschenk 1991 (wie Anm. 3), Falttafel.



4. Marburg, Elisabethkirche, Ostchor mit Glasmalereien. Foto: Autor.

muliert in den Grenzen des verfügbaren Typenrepertoires. Möglicherweise bildete ein solches Stilumfeld, wie wir es in Marburg sehen, sogar den Grundstock zu einer deutschen Sonderentwicklung der Glasmalerei.

Wie sieht der Kirchenbau im Einzelnen aus? Das dreischiffige Hallenlanghaus und der Dreikonchenchor besitzen einen durchgehend doppelgeschossigen Wandaufriß aus übereinandergestellten zweibahn-



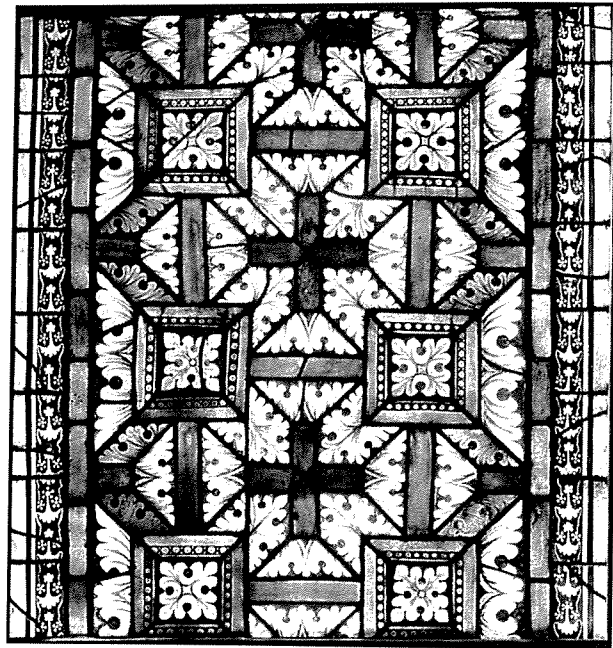
5. Marburg, Elisabethkirche, Medaillon mit Geburt Christi aus einem verlorenen Christusfenster. Flickstück in Elisabethfenster Chor süd II, 1b (ursprünglich Nordkonche nord VI), um 1240/50. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.

gen Maßwerkfenstern, deren Form kurz zuvor in Reims erfunden worden war. In den fast halbrunden Chorpolygonen (1235 – ca. 1245) verdichtet sich der Rhythmus von Wandflächen und Fensterfolien zu einer Reihe eng zusammengedrängter Maßwerköffnungen; die Architektur stellt hier, mehr noch als in der etwa gleichzeitigen Trierer Liebfrauenkirche, das Gerüst für die Glasmalereien zur Verfügung.²

Den bedauernswerten Malern, die noch kurz zuvor in Kooperation mit den Glasmalern ausgedehnte Apsisprogramme entworfen hatten, blieben bei einer solch geringen Restfläche kaum mehr Gestaltungsmöglichkeiten. Dagegen waren jetzt die Glasmaler vermehrt gefordert, das strenge Rahmenraster sinn-

² Aufgrund der jüngsten dendrochronologischen Untersuchungen am originalen Dachwerk muss ein bedeutend rascherer Baufortgang als bislang vermutet angenommen werden. Demnach war der gesamte Ostbau einschließlich der westlichen Vierungspfeiler bereits um 1243, also nach einer Bauzeit von nur 9 Jahren, eingedeckt. FOWLER, Angus – KLEIN, Ulrich: Der Dachstuhl der Elisabethkirche – Ergebnisse der dendrochronologischen Datierung. In: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg. [Kat. Ausst.] Marburg 1983, S. 163-176; sowie

KLEIN, Ulrich – LANGENBRINCK, Max: Das Dachwerk über dem Mittelschiff der Marburger Elisabethkirche. In: Zur Bauforschung über Spätmittelalter und frühe Neuzeit. Berichte zur Haus- und Bauforschung / Arbeitskreis für Hausforschung; 1. Hrsg. G. Ulrich GROSSMANN. Marburg 1991, S. 139-154. J. Michler hat diese Daten erstmals für die Baugeschichte ausgewertet: MICHLER, Jürgen: Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit. Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens; 19. Marburg 1984, S. 29-37.



6. Marburg, Elisabethkirche, Ornamentfeld mit Kreuzen, Chor süd IV, um 1250. Bildarchiv Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.

voll auszufüllen. Und sie griffen dabei auf eine schon bislang gängige Zweiteilung zurück: Obwohl eine schlüssige Rekonstruktion noch aussteht – heute befinden sich auch Glasmalereien aus anderen Fensteröffnungen im Chorraum [Abb. 4] – kann man für den Ostchor mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass die paarweise übereinander angeordneten Standfiguren sowohl in den unteren als auch in den oberen Fenstern saßen. Die seitlichen Konchen zeigten dagegen ein differenziertes zweigeschossiges Programm mit kleifigurigen Szenen in den unteren und Standfiguren in den oberen Fensterreihen.³ Vereinfacht entspricht letzteres dem geläufigen Apsis-

³ Nach dem Siebenjährigen Krieg hat man Teile der noch vorhandenen Glasmalereien der Nord- und Südkonche als Flickstücke für die 16 Fenster des Ostchors verwendet. Die Anordnung der Figurenfenster in den sechs mittleren Fenstern des Chorschlusses geht wahrscheinlich auf diese Restaurierung zurück, und sie dürfte auch durch die große Instandsetzungsmaßnahme durch Lange um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr wesentlich verändert worden sein. Hierzu zuletzt MICHLER 1984 (wie Anm. 2); BIERSCHENK, Monika: *Glasmalereien der Elisabeth-Kirche in Marburg: Die figürlichen Fenster um 1240*. Berlin 1991, S. 165-174.



7. Marburg, Elisabethkirche, Elisabethfenster Chor süd II (Rekonstruktion), um 1240/50. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.



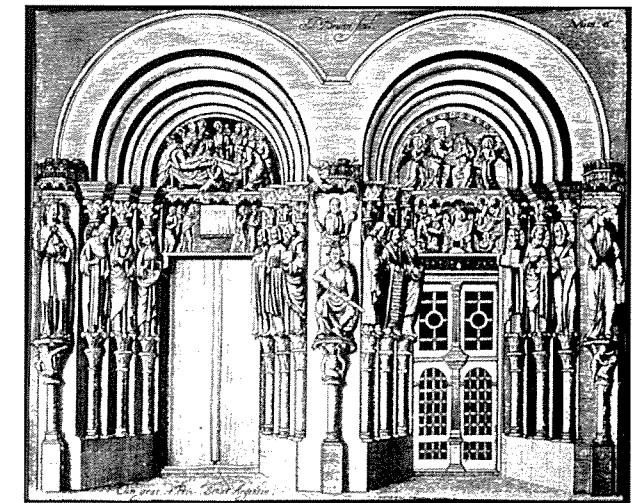
8. Marburg, Elisabethkirche, Elisabeth kleidet Nackte, aus dem Elisabethfenster Chor süd II, 3a, um 1240/50. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.

dekor aus Wand- und Glasmalereien, aber auch demjenigen französischer Kathedralen.⁴

Die Marburger Glasmaler entwickelten zunächst ganz unorthodoxe Bildkombinationen, die sich an der zweibahnigen Maßwerkarchitektur mit Couronnement orientieren. So bietet das Elisabethfenster, das ursprünglich in der Nordkonche neben dem Elisabethmausoleum seinen Platz gehabt haben dürfte, gleich auf mehreren Ebenen eine komplexe farbliche und

⁴ MICHLER 1984 (wie Anm. 2), S. 176.

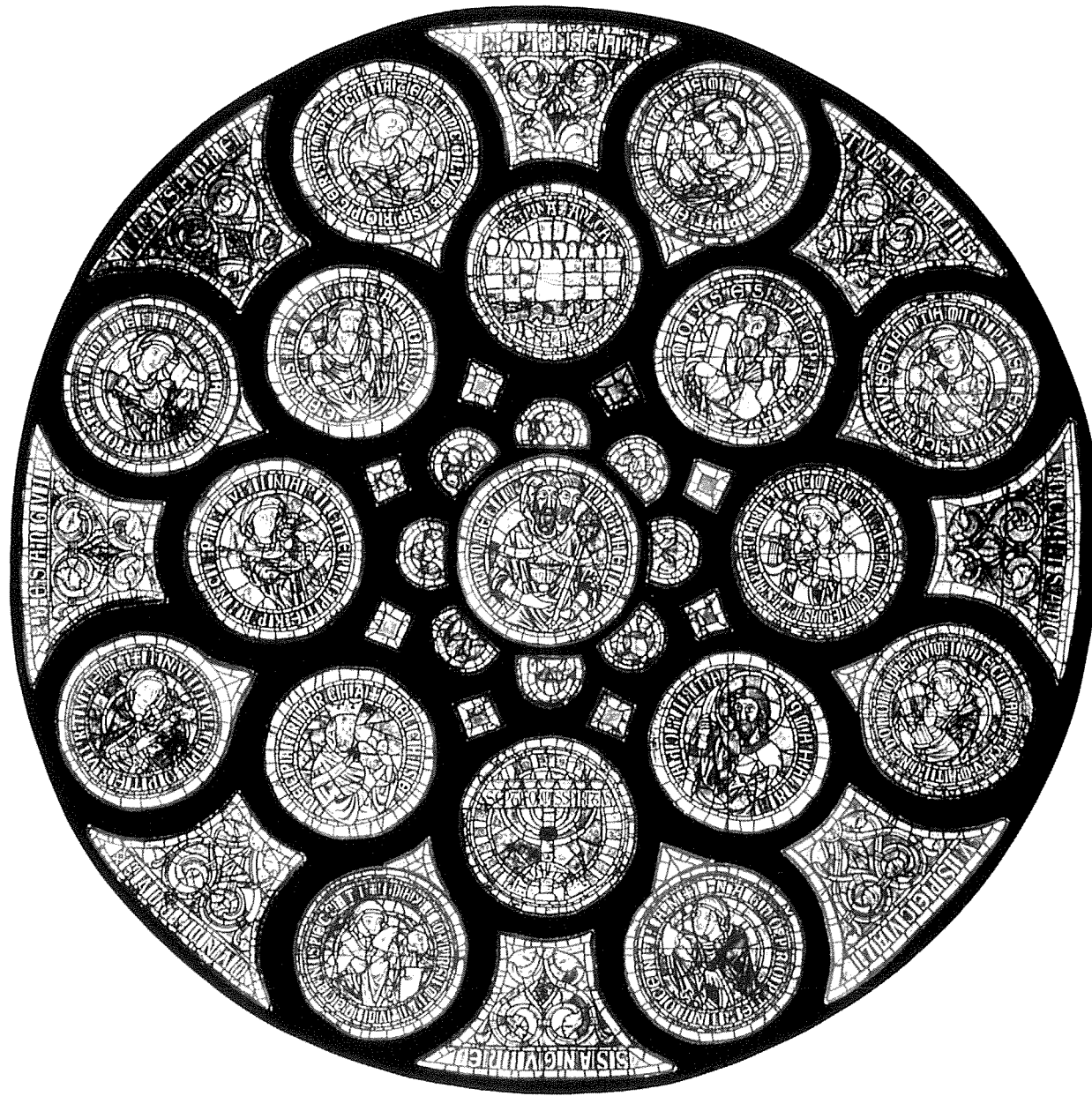
⁵ Die rechte Bahn enthält Szenen aus ihrem Leben, links erhält der Betrachter dagegen eine ausführliche Schilderung ihres wohlthätigen Wirkens, wobei den Bildern ein fester Kanon mit den sechs Taten der Barmherzigkeit zugrundegelegt ist. Einem solchen zweigeteilten Argumentationsmodell unterliegt selbst der Inhalt des durch Armierungen geviertelten Maßwerkokulus, in dieser wird gewissermaßen die *conclusio* aus den Bildsträngen der Lanzetten gezogen. Doch ist in der „himmlischen“ Sphäre Elisabeth jetzt ausdrücklich dem Hl. Franziskus gleichgestellt, wo beide für ihre gottgefällige Lebensführung von Christus bzw. Maria gekrönt werden. Selbst wenn das Elisabethfenster nicht urspr. in Chor süd II gesessen haben sollte, wofür offenbar Untersuchungen am einstigen Quereisenversatz dieses Fensters



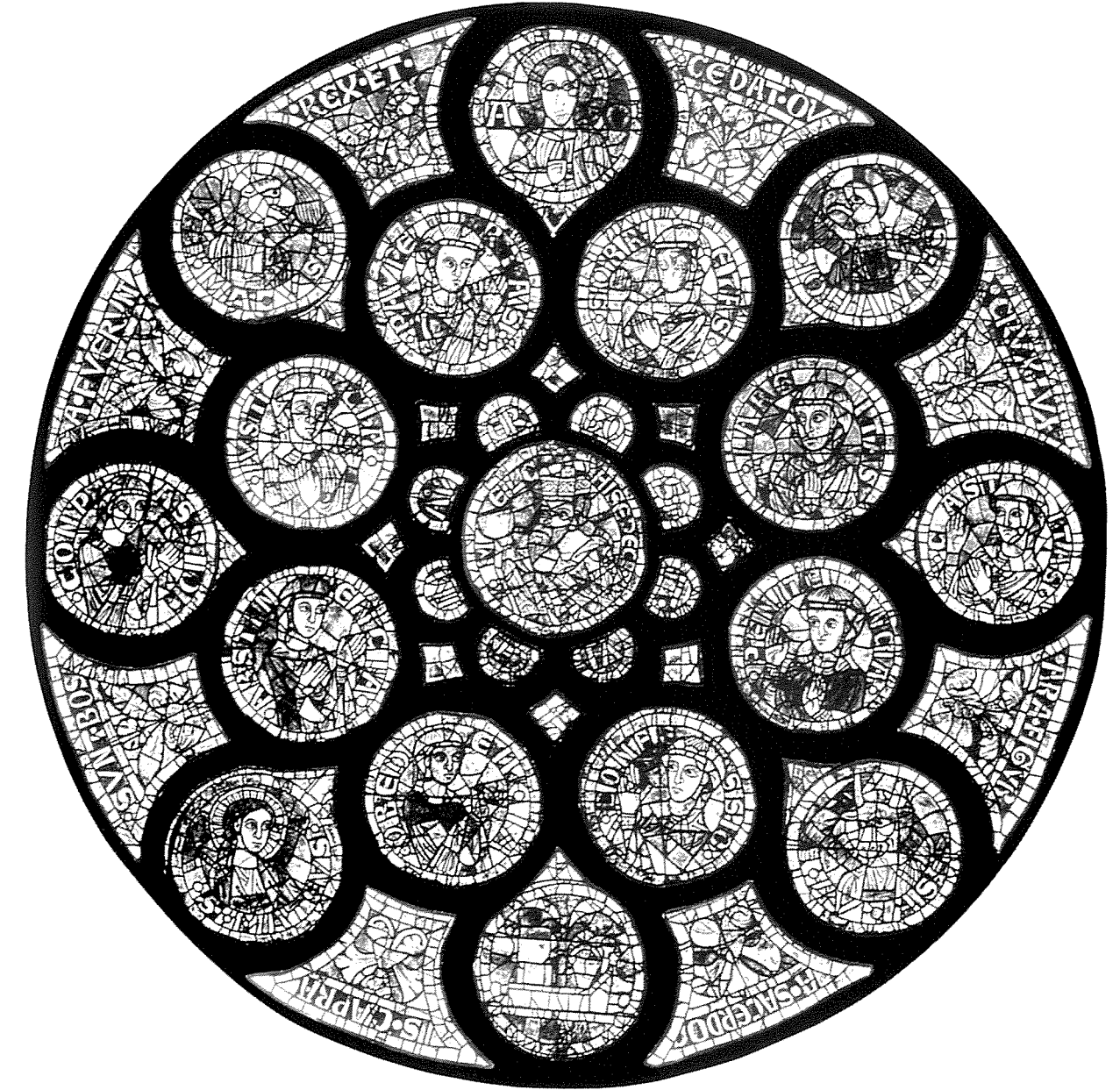
9. Straßburg, Münster, Südquerhausportal nach Brumm, 1617. Repro: Reinhardt, Hans: *La cathédrale de Strasbourg*. Grenoble 1972.

inhaltliche Verschränkung der Heiligenvita, worauf Wolfgang Kemp aufmerksam gemacht hat [Abb. 7, 8].⁵ Das in zwei Bahnen geteilte „Argumentationsmodell“ in Leben und Wirken mit einer Art *conclusio* im Maßwerk griff dabei wahrscheinlich die Erzählweise eines benachbarten Vita-Christi-Fensters in der Nordkonche auf, das für das Achsenfenster überliefert ist [vgl. Abb. 5] – getrennt in zwei biographische Stränge aus Wirken und Passion. Selbst wenn die Kreuzigung im Maßwerksechspass des Achsenfensters nicht an ursprünglicher Stelle säße, so markiert der thematisierte Opfertod Christi doch den zentralen Schnittpunkt des ganzen Bildprogramms: An dieser Stelle setzt auch das von der Architektur vorgegebene

sprechen (BIERSCHENK 1991 (wie Anm. 2), S. 167 und Anm. 1201), blieben diese Bezüge einer „Parallelbiographie“ bestehen. Hierzu KEMP, Wolfgang: *Parallelismus als Formprinzip*. Zum Bibelfenster der Dreikönigskapelle des Kölner Doms. In: *Kölner Domblatt*, 56, 1991, S. 259-294, bes. S. 277f. Auf solche architektonisch bedingten Wandlungen hatte bereits Rüdiger Becksmann aufmerksam gemacht. BECKSMANN, Rüdiger: *Architekturbedingte Wandlungen in der deutschen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts*. In: *Akten des 10. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum Medii Aevi*. Stuttgart 1977, S. 19f.; BECKSMANN, Rüdiger: *Raum, Licht, Farbe. Überlegungen zur Glasmalerei in staufischer Zeit*. In: *Die Zeit der Staufer: Geschichte – Kunst – Kultur*. [Kat. Ausst] Hrsg. Reiner HAUSSHERR. Bd. V / Supplement: *Vorträge und Forschungen*. Stuttgart 1979, S. 107-130, bes. S. 124-128.



10. Straßburg, Münster, Südquerhausrose (Baie 106), Südquerhausrose mit Blutopfern des Alten Bundes nach dem Hortus Deliciarum (Baie 108), um 1235. Repr.: Beyer – Wild-Block – Zschokke 1986 (wie Anm. 6), S. 133.



11. Straßburg, Münster, Südquerhausrose mit Tugendopfern des Neuen Bundes nach dem Hortus Deliciarum (Baie 108), um 1235. Repr.: Beyer – Wild-Block – Zschokke 1986 (wie Anm. 6), S. 139.

Rahmenraster dem Bildkonzept eine räumliche Zäsur. Die inhaltlich zum Opfertod Christi gehörenden Personifikationen des Alten und Neuen Bundes, Ekklesia und Synagoge, die einander mit der Erfüllung der Schrift im Kreuzigungereignis ablösen, werden nun als monumentale Standfiguren in die

obere Fensterzone transferiert und sind damit argumentativer Bestandteil des hier ausgebreiteten Himmelsstaates geworden. Dort treten sie wie im kurz zuvor fertiggestellten Südquerhausportal von Straßburg zusammen mit Aposteln und Heiligen auf [Abb. 9].⁶ Wie in Straßburg, wo die Typologie in den bei-

den Rosen mit einer Gegenüberstellung der Opfer des Alten und des Neuen Testaments weitergespielt wurde [Abb. 10, 11], hat man in Marburg die Bedeutung des Alten Bundes als einen notwendigen Bestandteil des Schöpfungsplans unterstrichen, wie er im Maßwerk angedeutet ist, und Synagoge über die

⁶ Zu den Südquerhausrosen vgl. BEYER, Victor – WILD-BLOCK, Christiane – ZSCHOKKE, Fridtjof: *Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg. Corpus vitrearum: France; IX, 1.* Paris 1986, S. 123-140; zum Südportalprogramm siehe SIMSON, Otto von: *Le programme sculptural du transept méridional.* In: *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 10, 1972, S. 33-50.



12. Straßburg, Synagoge vom Südquerhausportal, um 1230, Frauenhausmuseum. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.

Besiegelung des Neuen Bundes durch die unmittelbar darüber angeordnete Vermählung von Christus und Maria sogar ein Erlösungsangebot gemacht. Da die beiden Marburger Figuren der Ekklesia und Synagoge das Straßburger Vorbild bis zu formalen Details hin zitieren, könnten in Marburg übrigens durchaus Anregungen des Straßburger Südquerhausprogramms verarbeitet worden sein [Abb. 12, 13].

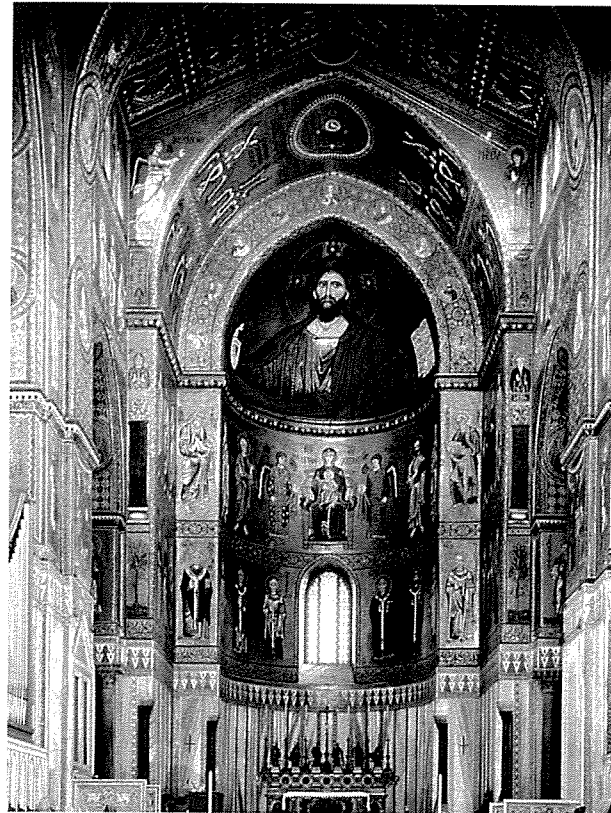
Dass ein solches Figurenprogramm, wie es in beiden Fensterzonen ausgebreitet war, dabei mehr an die Apsismosaikdekoration sizilisch-normannischer Bauten wie Cefalú oder Monreale als an gleichzeitige französische Cathedralverglasungen erinnert, liegt zu einem Teil an der Wahl byzantinischer Vorlagen, die den Glasmalern zur Verfügung gestanden haben müssen [Abb. 14]. Ein klassisches Figurenideal war jedenfalls tonangebend, denn jene unnatürliche Dehnung der Figuren, die auf französischem Boden häufig zu beobachten ist, um sie in die schlanken Lanzetten flächenfüllend einzupassen, ist hier ganz vermieden [Abb. 15].⁷ In Marburg füllt man dagegen die Restfläche mit soliden Architekturbekrönungen. Selbst in der zeitgleichen französischen Glasmalerei lassen sich hierfür nur schwer Beispiele finden; die Rahmungen fallen dort meist atektonischer und fragiler aus und erinnern bisweilen an das dekorative Beiwerk der Buchmalerei. In Marburg arrangieren sich die monumentalen Standfigurengruppen problemlos mit dem verfügbaren Platz, an keiner Stelle werden sie von der schweren Gehäusearchitektur bedrängt. Wo nötig, überschneiden die volumenbildenden Gewänder die Tabernakel, so dass die Figuren den Eindruck erwecken, als stünden sie unmittelbar vor der sie hinterfangenden Architektur.

Bei der Auswahl der Architekturen haben die Entwerfer jeweils zwei selbständige Rahmenformen aus ihrem Formenrepertoire herausgegriffen, sie übereinander gesetzt und zugleich ein wenig ineinander geschoben [vgl. Abb. 3]. Die Säulenbasen der oberen Figurengruppen nutzen so ganz unkompliziert die Bekrönungen der unteren Figuren als Auflager, es entstehen jedoch an diesen Schnittstellen, wie im Ekklesia-Synagoge-Fenster, Unschärfen bezüglich der

⁷ Zur Entwicklung des Standfigurenfensers und der Architekturformen in Nordfrankreich vgl. BUGSLAG, James: *Antique Models, Architectural Drafting and Pictorial Space: Canopies in Northern French Stained Glass 1200-1350*. Ungedruckte phil. Diss. Universität East Anglia, Canada 1991.



13. Marburg, Elisabethkirche, Synagoge aus dem Hochchorfenster H I, 1-4b, um 1240. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.



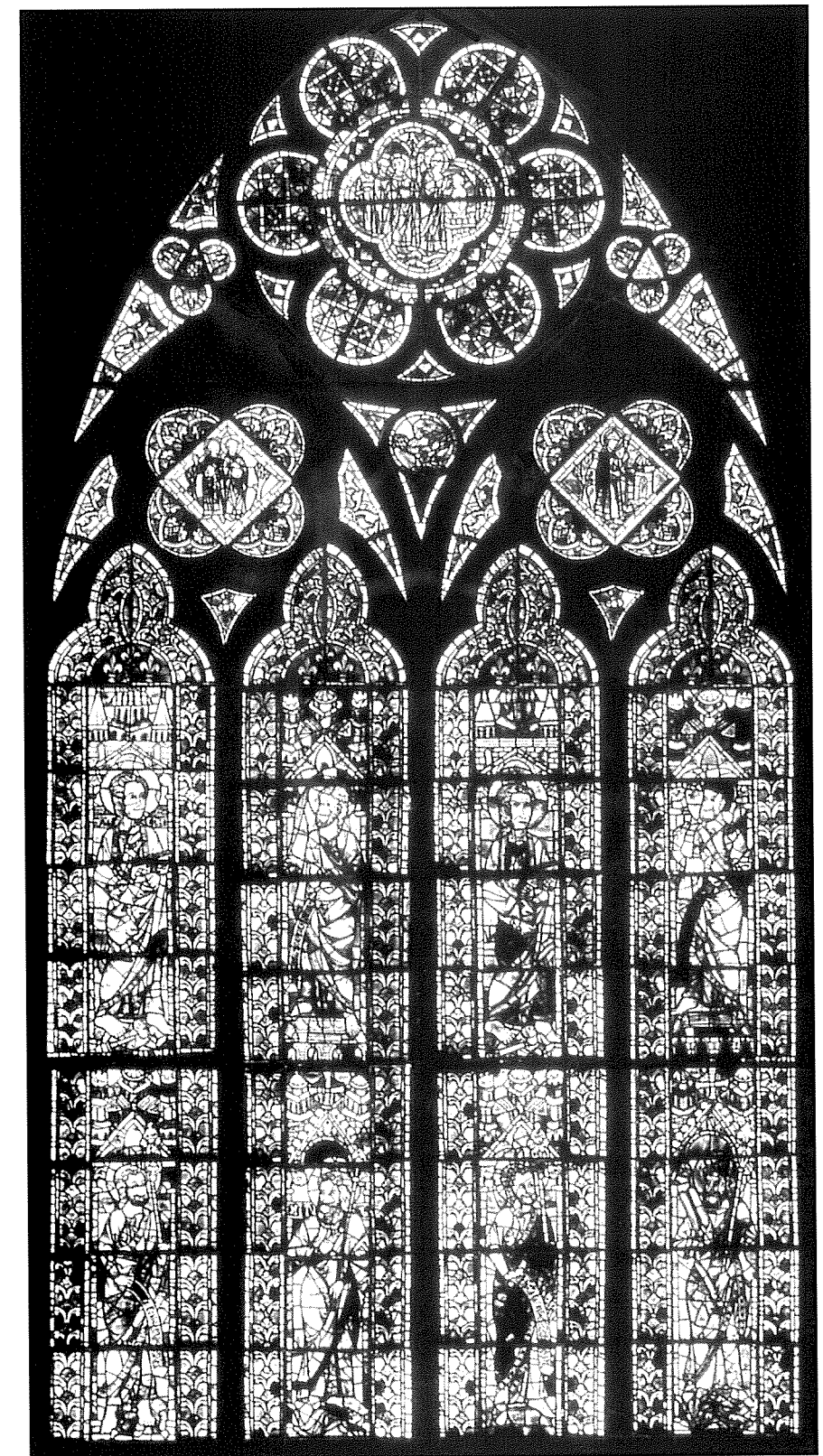
14. Monreale, Dom, Inneres nach Osten. Repro: *The Glory of Byzantium*. (Kat. Ausst.) Hrsg. Helen C. Evans – William D. Wixom. New York 1997, S. 439.

Zuordnung der Detailformen an eine der beiden Rahmen. Solche Konflikte sind ein ganz klarer Beleg dafür, dass das Rahmensystem aus den verfügbaren Musterbüchern *ad hoc* für die ganz neuartige Bausituation zusammengestellt werden musste. Die Architekturzwischenfelder scheiden einerseits beide Figurenregister klar voneinander, sie bieten aber auch den Figuren, die mit ihren gestreckten Füßen mehr zu schweben scheinen, eine Art Standsockel. Beide Figurenzonen werden also in der Vertikalen mit solchen Form- und Funktionsverschleifungen kompositionell zusammengebunden. Für die untere Figurenreihe nutzten die Glasmaler hingegen – und das ist wichtig – die hier unmittelbar anschließende Sohlbank der Fensterarchitektur als Standfläche!

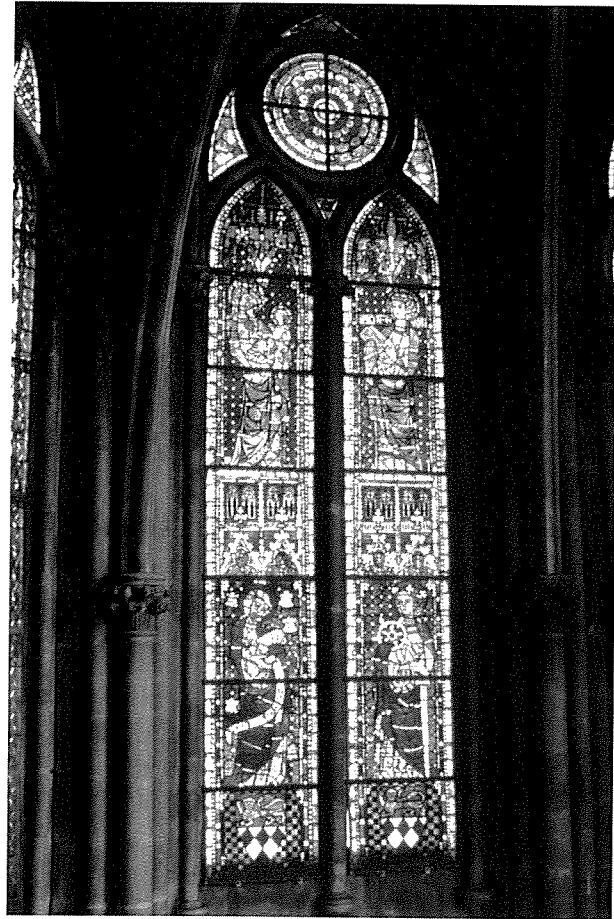
⁸ Hierzu grundlegend BECKSMANN, Rüdiger: *Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters: Untersuchungen zur*

Bereits diese Beobachtungen werfen ein bezeichnendes Licht auf das hohe Maß an architektonischem Verständnis, mit dem die Werkstatt eine enge Verzahnung von Architektur und Glasmalerei anstrebte. Die zeitgleichen französischen Beispiele – und diese Feststellung ist für uns wichtig – gehen mit diesem Verglasungssystem weit bedenkenloser um; der additive Bildaufbau will einen übergreifenden tektonischen Zusammenhalt meist gar nicht erst suggerieren [vgl. Abb. 15]. Vielleicht ist es dieser Mangel an struktivem Denken, das notwendig gewesen wäre, um die enorm gewachsenen Bildflächen im Hinblick auf ein größeres Bildganzes zu bewältigen. Die Folge ist dort ein isoliertes Nebeneinander kleiner Bildeinheiten oder Bildsysteme (beispielsweise aus Standfiguren und Ornamentteppichen). Bemerkenswerterweise spiegelt sich dieser Unterschied auch in der Figurenauffassung, zeichnen sich doch gleichzeitige französische Glasmalereien überhaupt durch ein weniger harmonisches Maßverhältnis zur Figur aus, die damit den jeweiligen Fenstergrößen beliebig angepasst werden konnte. Gerade diese Einstellung könnte in Frankreich auch die Entwicklung einer bauhöfengerechten Architekturrahmung behindert haben. Diese organisiert die Fläche klarer, verhilft der Einzelfigur zu einer gesteigerten Monumentalität und bindet sie enger in die gebaute Architektur ein [Abb. 16]. Möglicherweise – so meine These – wirkte dabei die im Osten einflussreichere klassizistische Strömung als Katalysator dieser Entwicklung; hat man doch dort noch Mitte des 13. Jh. an einer tektonisch geprägten Auffassung von Figur und Rahmen festgehalten: Aus einer solchen Tradition wuchsen gerade auch die am Straßburger Münster tätigen Werkstätten hervor, wie die um 1190/1200 entstandenen Figurenfenster aus der Johanneskapelle belegen [Abb. 17]; sie sind mit den Marburger Standfigurenfenstern trotz der um ein Vielfaches geringeren Größe vergleichbar [Abb. 18]. Etwa ein Jahrzehnt nach der Marburger Ostchorverglasung wurden dann in Straßburg im ersten nördlichen Obergadenfenster die übereinander angeordneten Standfiguren erstmals von orthogonal projizierten Architekturaufzügen nach Bauhöfenvorlagen gerahmt, wodurch sie eine mit der Architekturplastik durchaus konkurrierende Monumentalität erreichen [Abb. 19].⁸

oberrheinischen Glasmalerei von 1250-1350. Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein; 9-10. Berlin 1967.



15. Le Mans, Kathedrale, Propheten und Apostel, Hochchorfenster nord VIII (Baie 211), um 1254-60. Foto: Archives Photographiques Paris.



16. Marburg, Elisabethkirche, frühgotisches Standfigurenfenster Chor nord II, um 1290. Foto: Autor.

Ganz offensichtlich war es also die über Generationen gepflegte Sensibilität für die tektonischen Zusammenhänge von Figur und Architekturrahmen, die die Glasmalereiwerkstatt für eine Architektonisierung ihrer Produkte im Sinne der Bauhütte zugänglich machte.⁹

Um diese These zu untermauern, müssen wir jetzt die Marburger Standfiguren einer näheren Betrachtung unterziehen. Nämlich 1) hinsichtlich der Rah-

⁹ Es ist bezeichnend, wenn in dieser stilistischen Umbruchphase eine hiervon abhängige Werkstatt kurz darauf Standfiguren für die rundbogigen Fensteröffnungen im romanischen Querhaus des Freiburger Münsters liefert, sie jedoch noch mit romanischen Architekturbaldachinen bekrönt. Dies geschah nicht etwa, weil an der Peripherie traditionelle Formen länger



17. Straßburg, Münster, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, zweites nördliches Querhausfenster (Baie 104), ehemals Johanneskapelle, um 1190/1200. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.

menformen; 2) hinsichtlich der Rolle von Farbe und Ornament und 3) im Hinblick auf das Armierungssystem: Kommen wir zuerst zur

1. Rahmenform

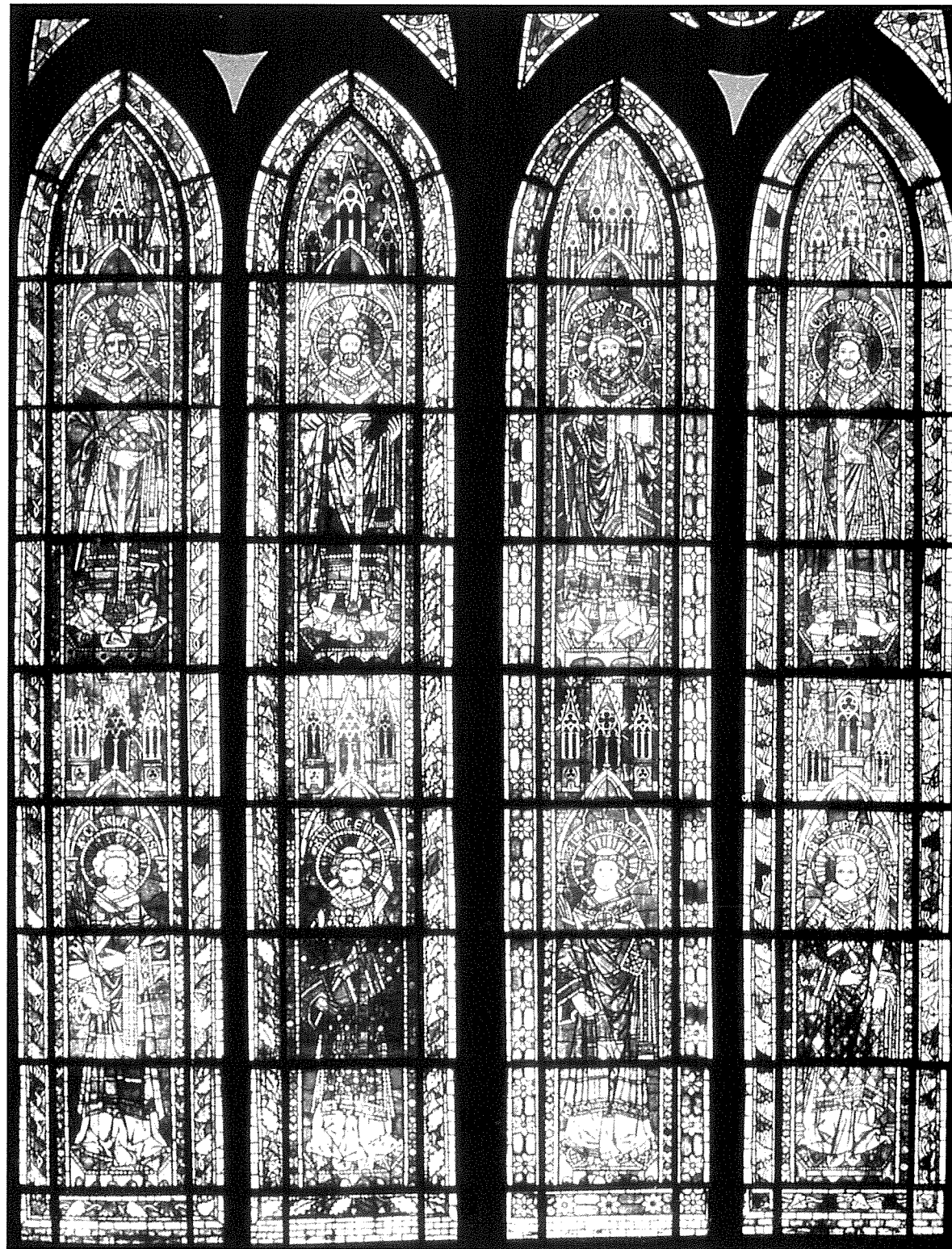
Die Standfiguren befinden sich unter Säulenarkaden aus runden bzw. genasten Arkadenbögen, die reiche Architekturbekrönungen tragen [Abb. 20a-c]. Es handelt sich dabei nicht um *villes sur arcatures* aus beliebig zusammengestellten Einzelgliedern oder zu einfachen Würdeformeln degenerierten Abbrücheln von Bautypen, sondern um kompakte und vergleichsweise klar definierte Zentralbauten, die unter Zuhilfenahme der traditionellen perspektivischen Ge-

bewahrt wurden, sondern vielmehr aus Mangel an verfügbarer Gestaltungsfläche. Diese künstlerische Flexibilität bezeugt einmal mehr die Sensibilität der Werkstatt für architektonische Maß- und Formvorgaben, die für die gattungsübergreifende Vereinheitlichung des gotischen Sakralbaus notwendig war.



18. Marburg, Elisabethkirche, Johannes der Täufer und Apostel Bartholomäus aus dem Chorachsenfenster I, um 1240. Repro: Bierschenk 1991 (wie Anm. 3), Falttafel.





19. Straßburg, Münster, erstes nördliches Hochchorfenster mit geistlichen Märtyrern (Baie 201), um 1240/45. Repro: Beyer – Wild-Block – Zebokke 1986 (wie Anm. 6), S. 401.

staltungsmittel eine gewisse materielle Präsenz suggerieren. In diesem Sinne sind Überbau und Arkade in der vorderen Ebene auch als bauliche Einheit zu begreifen, in der die Säulenarkade lediglich als ein bedeutungsperspektivisch vergrößerter Gebäudezugang erscheint. Diese tektonische Stimmigkeit der gesamten Rahmenform wird durch eine interessante Beobachtung bestätigt: Während im Ekklesia-Synagogen-Fenster die marmorierten oder mit Kosmatenarbeit verzierten Säulen mit Blattkapitellen und attischem Basenprofil kräftig genug sind, um die Architektur stützen zu können, zeigen Elisabeth- und Apostelfenster nur unzureichend dünne Säulchen oder lediglich Konsolen [vgl. Abb. 20a-c]. In diesen Fällen wird die Architektur aber von einem zweiten Säulenpaar hinterfangen; dabei kommt den vorderen Säulen die Aufgabe zu, den leichten Arkadenbogen zu tragen, während die hinteren Stützen den schweren Aufbau abfangen.

Die Baldachinarchitekturen der Kopfscheiben antworten nun ganz verschieden auf die spitzbogige Lanzettenform des Fensterspiegels: Im Apostelfenster scheinen sie die Architekturvorgaben geradezu zu negieren [vgl. Abb. 18]: Hier ließ man das die runde Kuppel abschließende Ziegelband aus der inneren Randborte hervorstechen, um so einen rundbogigen Fensterabschluss zu suggerieren! Dagegen ist die Bekrönung des Ekklesia-Fensters durchaus kontrapunktisch aufgefasst. Mit Hilfe eines noch ganz traditionellen Architekturrepertoires setzt das Kegeldach zusammen mit den diagonal verlaufenden Zeltdächern

der Türme konkave Gegenbewegungen gegen die konvexe Form des Spitzbogens [Abb. 21]. Schließlich stülpte der Entwerfer dem strengen Rundbogen eine zusätzliche, spitzbogig zulaufende Hängekuppel über, um die formale Schiefelage gegenüber der andersartigen Rahmenform an dieser Stelle abzumildern.¹⁰

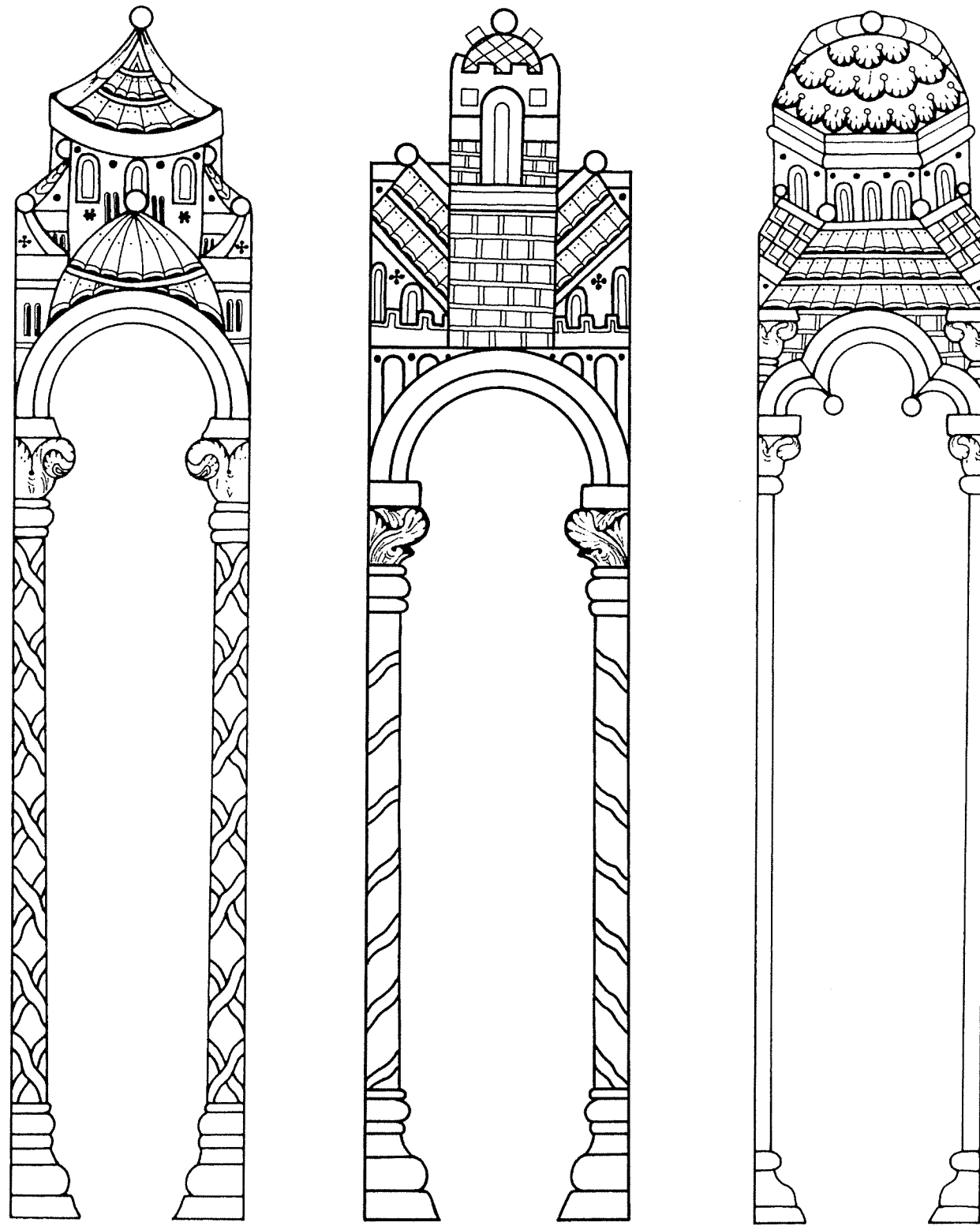
2. Farbigkeit und Ornament

Die farbige Fassung der Architektur scheint dem Grundsatz größtmöglicher Buntheit zu folgen. Das weiße Mauerwerk wird ebenso wie die grünen und violetten Dächer mit farbigen Querstreifen durchzogen, Säulenschäfte, Kapitelle und Basen werden weitgehend farblich differenziert. Aber dieses Phänomen der Zergliederung von Formen in seine struktiven Einzelteile begegnet auch in den Gewandfiguren, wo die diagonal und horizontal über Gewänder und Mäntel laufenden Borten splitterartig im unregelmäßigen Faltenverlauf springen [vgl. Abb. 13]. Dies führt insgesamt dazu, dass die Farbstruktur über die eigentlich klare Bildform dominiert und sie wieder aufzulösen scheint! Figur und Architektur verschmelzen so in einem die Komposition eher verwirrenden Farbenspiel. Ein Hinweis auf den Ornamentreichtum als byzantinische Auszeichnungsmittel für hochrangige Würdenträger genügt hier nicht, um dieses Phänomen zu erklären. Es handelt sich hier meines Erachtens auch nicht um die Aufnahme tektonischer Strukturen aus der gleichzeitigen Architektur, die Michler dahinter zu erkennen glaubt.¹¹ Es fällt nämlich auf,

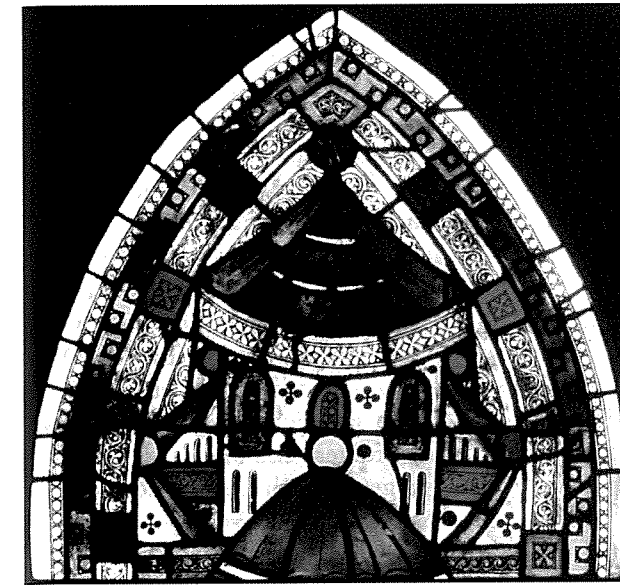
¹⁰ Vergleichbaren Architekturen begegnet man in St. Patrokli in Soest; dort werden die wohl um die Mitte des 13. Jh. gemalten Figuren im Apsisrund von ganz ähnlich aufgebauten Baldachinen bekrönt. Vgl. BIRSCHENK 1991 (wie Anm. 2), S. 175. Auch die gemalten Apostelpaare im Chor der Pfarrkirche zu Methler bei Unna aus der Mitte des 13. Jh.s haben verwandte Rahmenformen mit einer Schirmkuppel überfangenen Adikula, die Architekturen sind die Arkadenzwickel gelegt. Beide Wandmalereien gehen stilistisch mit den jüngeren Löhner Prophetenfiguren zusammen, die trotz ihrer geringeren Größe wiederum enge Bezüge zu den Marburger Standfiguren aufweisen. KORN, Ulf-Dietrich: Bücken – Legden – Lohne. In: *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters: Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*. Hrsg. Rüdiger BECKSMANN. Berlin 1992, Bd. II, S. 11-42, insb. S. 38-42 und Abb. 30-33. Dem Kunstkreis der Marburger Glasmalereien muss man wohl auch die bislang für Köln beanspruchten Reste einer Farbverglasung der Probsteikirche St. Laurentius in Arnsberg in der Nähe von Soest zuweisen, die auch

der Farb Stimmung sehr nahe kommen. KORN, Ulf-Dietrich: Kat. Nr. 10. In: *Himmelslicht: europäische Glasmalerei zur Zeit des Kölner Dombaues (1248 – 1349)*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN. Köln 1998, S. 138f.

¹¹ MICHLER 1984 (wie Anm. 2), S. 95-202, hat dem bereits angesprochenen Dilemma der Stilkritik angesichts des Versuchs, das Phänomen von spätromanischer Glasmalerei in gotischer Umgebung zu klären, eine feinsinnige Strukturanalyse entgegengesetzt und in der farbigen Anlage der spätromanischen Standfigurenfenster tektonische Strukturen der gleichzeitigen Architektur erkennen wollen. Seine Untersuchung fördert höchst interessante Erkenntnisse bezüglich der Wechselbeziehungen von Architektur und Glasmalerei und der daraus resultierenden Neubewertung von früh- und hochgotischer Architektur zutage. Eine Autopsie der Glasmalereien würde aber zeigen, dass der gesamte Grund des Elisabethfensters, das ein wichtiges Zwischenglied in der Beweisführung



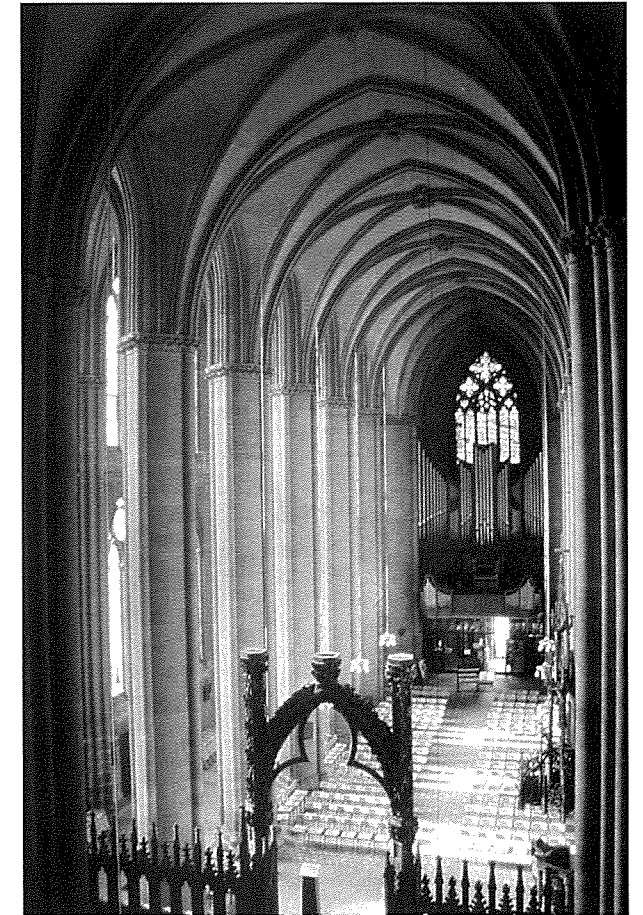
20a-c. Rahmenformen der Marburger Standfigurenfenster. a: H I, 4-9a; b: H I, 1-5ac: 1, 3-7a. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau (schematische Zeichnungen von Rainer Wohlrabe).



21. Marburg, Elisabethkirche, architektonische Kopfscheibe des Chorrachsensfensters H I, 9a, um 1240. Foto: Corpus Vitrearum Freiburg im Breisgau.

dass diese Formzerlegung in Marburg mit einer bemerkenswerten, offenbar bislang nicht wahrgenommenen Doppelung von Einzelmotiven einhergeht, wie sie sich im Nebeneinander von Säulenkapitellen, Kuppeln, Dachflächen oder Ornamentstreifen spiegelt [vgl. Abb. 18]. Die Wirkung erinnert zunächst entfernt an den Raumeindruck zeitgleicher Architektur, den die Multiplikation immer gleicher Bauelemente und Schmuckformen hervorruft [Abb. 22]. Aber es scheint mir dahinter ein anderes Gestaltungsprinzip zu stecken, eines, das – wenn der Vergleich erlaubt ist – beispielsweise auch für die splittige Vielsichtigkeit von Gewandfiguren in der kubistischen Malerei bestimmend war, die den Wettstreit mit plastischen Arbeiten aufnehmen wollten. Bei diesem „spätromanischen Kubismus“ haben wir es also mit einem dem Zackenstil vergleichbaren Phänomen zu tun [Abb. 23]. Die Erklärung liegt nahe, auch hierin eine

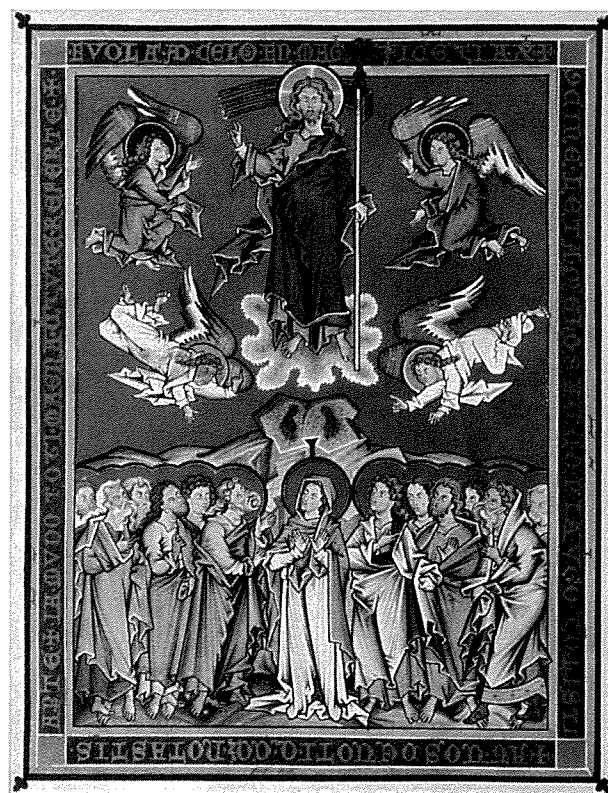
Michlers darstellt, eine Erneuerung von 1904 nach einer freien Ergänzung des 19. Jh. unter Verwendung von Stücken aus anderem Zusammenhang ist (dagegen MICHLER 1984 (wie Anm. 2), S. 98). Stilvergleiche bezüglich der entwicklungsgeschichtlichen Einordnung der hochgotischen Standfigurenfenster ergeben zudem, dass es sich mit der Datierung zweier Gruppen von gotischen Standfigurenfenstern im Chor genau



22. Marburg, Elisabethkirche, Inneres nach Westen. Foto: Autor.

Antwort auf die allgemeinen Verräumlichungstendenzen der spätromanischen Kunst, insbesondere der Plastik, mit den Mitteln der Fläche zu sehen. Es sei in diesem Zusammenhang lediglich auf eine weitere Beobachtung hingewiesen: Die noch ganz im romanischen Formenschatz verhaftete Werkstatt umgab die Bildfelder mit einer ungewöhnlich vielteiligen Borteneinfassung, und zwar, um damit die räumliche Schichtung der mehrgliedrigen spätromanischen Fen-

anders herum verhält (Christus-Magdalena-Fenster um 1310; Maria-Johannes-Fenster um 1290). So bereits HASELOFF 1907, (wie Anm. 1), S. 21 und WILLE, Christa: *Die figurlichen Glasmalereien des 14. Jahrhunderts aus dem bessischen Raum*. Ungedruckte phil. Diss. Mainz 1952, Textband S. 12-20, Katalog S. 2; dagegen MICHLER 1984 (wie Anm. 2), S. 95-202; zur Datierung insb. S. 136 und S. 158f.



23. Mainzer Evangeliar, Christi Himmelfahrt, Aschaffenburg, Hofbibliothek (Ms. 13, fol. 54v), um 1250/60. Repr.: Albert Bückler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit, Königstein im Taunus 1959, S. 52.*

stergewände zu suggerieren oder besser zu zitieren. Die Figur soll so von der vorderen Mauerebene nach außen gerückt wahrgenommen werden.

3. Die Armierung

Auch das Armierungssystem spielte bei der Gestaltung der Architekturräumung eine wichtige Rolle. Nirgendwo lässt sich die tektonische Verflechtung

¹² Das Armierungssystem wurde durch verschiedene restauratorische Eingriffe mehrfach verändert: Die zwei oberen Felder der Hl. Elisabeth sind hierbei zu einem großen Feld zusammengefasst worden; das Gleiche gilt für die benachbarte, stark erneuerte Figur eines Apostels. Bei der Vervollständigung des Hl. Franziskus wurde das in Teilen originale obere Feld dem größeren Feldmaß der Maria als Mater misericordia angepaßt, die schon aus stilistischen Gründen nicht hierzu gehört. Die beiden Architekturbaldachine über Maria und Christus im Achsenfenster waren

der Glasmalerei besser aufzeigen. Obwohl die ursprüngliche Lage der Quereisen heute durch verschiedene restauratorische Eingriffe verunklärt ist, kann man das zugrundeliegende Konzept noch erschließen [vgl. Abb. 3].¹² Die Eisenstäbe unterteilen die Standfiguren in ungefähr gleich große Abstände; aber es gibt mehrere wichtige Ausnahmen: a) Die schmälere Architekturzwischenfelder werden von zwei Quereisen umgrenzt. b) Dort, wo Hände oder Attribute durch ein Quereisen störend überschritten würden, hat man, wie bei Christus und Maria im Achsenfenster, die Feldergrößen kurzerhand variiert. c) Außerdem sind bzw. waren sämtliche oberen Baldachinarchitekturen merkwürdigerweise in eine große Kopfscheibe und ein ungewöhnlich kleines Rechteckfeld unterteilt. Nur das Achsenfenster war – wie der Bleiverlauf auf halber Turmhöhe noch zu erkennen gibt – ursprünglich in gleichbleibender Feldgröße bis zum Bogenansatz segmentiert [vgl. Abb. 21]. Diese Teilung erwies sich aus einem ganz bestimmten Grund als ungünstig: Auf Kämpferhöhe war eine Armierung nämlich schon vorhanden – im Gegensatz zu den darunterliegenden Quereisen, deren Lage von den Glasmalern festgelegt werden konnte. Die Eisenstangen als statisch notwendige Zuganker waren wohl bereits mit dem Baufortgang um das Chorpolygon herum versetzt worden, um dem Gewölbeschub auch standhalten zu können.¹³ Diese neuartige, für die filigrane Architektur der Hochgotik aber notwendige Konstruktion ließen die Glasmaler zunächst jedoch bei der Planung des Figurenfensters gänzlich unberücksichtigt, zumal diese Art der Armierung in Fensteröffnungen für sie bislang keine Rolle spielte. Erst beim Versatz hat man das Problem schließlich erkannt, das oberste Rechteckfeld musste nun auf Höhe des schon vorhandenen Eisens zweigeteilt werden, und zugleich wurde das kleinere Teilstück mit der kleinen Kopfscheibe verlötet. An allen weiteren Standfigurenfenstern des Ostchors ist dieses Problem dann bereits

ursprünglich in annähernd gleich große Felder geteilt. Als man sie im Verlauf der Neuzeit an einem anderen Ort versetzte, passte man die Glasmalereien der dort vorhandenen Armierung an.

¹³ Zu den Armierungen gotischer Kirchenbauten und den Konsequenzen für die Gestaltung von Glasmalerei siehe jetzt LÜPNITZ, Maren: Die mittelalterlichen Ringanker in den Chorbölgadenfenstern des Kölner Doms. In: *Kölner Domblatt*, 62, 1997, S. 65-84.



24. Marburg, Elisabethkirche, Die Hll. Johannes und Elisabeth aus dem Chorfenster nord II, um 1240. Repr.: Bierschenk 1991 (wie Anm. 3), Falttafel.

behaben. Damit gewinnen wir immerhin ein wichtiges Indiz dafür, dass die Glasmalereien der Chorachse als erstes ausgeführt wurden [vgl. Abb. 3]. Während aber die Baldachinarchitekturen bei Johannes dem Täufer und Apostel Bartholomäus noch ganz unorganisch durchschnitten werden [vgl. Abb. 18], verläuft die obere Armierung bei Elisabeth und Johannes Evangelist bereits entlang einer architektonischen Zäsur im Baldachin zwischen Zinnen und Türmen [Abb. 24]. Offensichtlich war die Fertigstellung des erstgenannten Fensters also bereits so weit fortgeschritten, dass Änderungen nicht mehr möglich waren. Dagegen lag zu diesem Zeitpunkt für das Elisabeth- und Johannesfenster noch nicht einmal der Entwurf vor, so dass hier die notwendigen Änderungen problemlos einfließen konnten. Diese Beobachtungen liefern insgesamt weitere Anhaltspunkte für eine relative Chronologie der monumentalen Standfigurenfenster.

Um die abgebildete Architektur mit der realen zu verschränken, hat man übrigens das vorletzte Quereisen mit Bedacht auf die gemalten Blattkapitelle „aufgesetzt“ [vgl. Abb. 3, 18]. Während die oberen Quereisen so auf den realen Kapitellen aufzuliegen scheinen, „lagen“ die den Baldachinanzug markierenden Quereisen darunter auf den Kapitellen oder Kämpfern der Glasmalerei. Die hinteren Säulenpaare des Apostelfensters entsprechen hier sogar der Lage der skulptierten Maßwerkkapitelle. Zuletzt befinden sich auch die tiefer liegenden Gewölbeaufleger ungefähr auf Höhe der unteren Figurenbaldachine. Ähnliche Beobachtungen haben schon Michler zu der Vermutung veranlasst, dass das Verglasungsprogramm in Abhängigkeit vom Wandaufriß entworfen worden sein könnte.¹⁴ Die vorangegangenen Überlegungen liefern weitere Hinweise für die Annahme eines auf die obere Fensterzone beschränkten Standfigurenprogramms und machen es auch wahrscheinlich, dass man bei Baubeginn ein solches Verglasungsprogramm für die oberen Fensterränge bereits vor Augen hatte, ohne dass man sich im Einzelnen bereits detailliert festgelegt hätte. Die Glasmaler folgten vielmehr im Nachhinein den architektonischen Vorgaben, die dann

in den Bildentwurf mit einfließen. Entscheidend bleibt, dass die Werkstatt die enge Verzahnung von Architektur und Glasmalerei mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln suchte und dabei ein hohes Maß an architektonischem Verständnis bewies.

Der Überschwang der Architekten beim Anblick einer solch filigranen Baustruktur scheint auch auf die Glasmaler übergelungen zu sein. Schon die Farbfassung der verbliebenen Mauerfläche aus hell gefügten Quadern hatte ja den ästhetischen Wert für die tektonische Konstruktion unterstrichen. Und nun greifen auch die Glasmaler die zur Gestaltung freigebliebenen Flächen auf, um diesen Eindruck vor allem in der oberen Fensterzone der Choranlage, die durch die Gewölbekappen und Auflager ohnehin architektonisch reicher strukturiert ist, nochmals nach Kräften zu betonen.¹⁵ Die einst hier dominierenden Architekturgehäuse zweier Standfigurenreihen traten mit dem fragilen Architekturraum nicht in Wettstreit, so als würden sie der Statik misstrauen und ihr mit massiver „romanischer“ Architektur unter die Arme greifen. Die Glasmaler öffneten sich durchaus dem von der gotischen Architektur eingeleiteten Architektonisierungsprozess, antworteten aber mit den ihnen vertrauten Mitteln. Dieser Prozess läuft in etwa parallel mit der Einbindung der Bauskulptur und verleiht auch den Glasmalereien der Elisabethkirche das charakteristische Gepräge eines in Glas umgesetzten Skulpturenzyklus. Offenbar entsprachen die Arbeiten der nach Marburg berufenen Werkstatt den Vorstellungen von Baumeister und Bauherrn; ohnedies steht der strenge Stil dem kühlen Charakter der Chorarchitektur nicht im Wege. Erst eine jüngere Generation von Glasmalern sollte in Marburg das Angebot der Bauhütte wahrnehmen, ein moderneres und von der Architektur abgeleitetes Formenvokabular als Rahmenform zu nutzen, die die Verklammerung von Architektur und Glasmalerei noch enger zog [vgl. Abb. 16]. Der Umstand, dass dabei die Grundkonzeption der Bildanlage nicht mehr verändert zu werden brauchte, belegt noch einmal augenfällig, wie weit die erste Marburger Werkstatt den Architekten schon entgegengekommen war.

Ku vzťahu architektúry a sklomaľby na príklade kostola sv. Alžbety v Marburgu

Resumé

Inovatívny architektonický rámec gotického kostola sv. Alžbety nútil marburgských vitrážistov riešiť úlohu zaužívaných tvorivých postupov. Analýzou neskororománskych okien so stojacími figúrami a architektonickým rámovaním, ako aj systému armovania dospel autor štúdie k záveru, že program vitráží bol navrhnutý v zhode s členením obvodových stien. Tieto pozorovania vrhajú svetlo na vysokú mieru pochopenia architektúry, s ktorým sa dielňa – napriek jej rozdielnemu štýlovému vokabuláru – snažila dosiahnuť úzke prepojenie architektúry a sklomaľby. Súdobé francúzske príklady nezaobchádzajú tak premyslene so systémom vitráží zobrazujúcich stojace figúry, vo väčšine prípadov sa ich aditívna obrazová výstavba nesnaží sugerovať presahujúcu tektonickú súvislosť. Snáď je to práve nedostatok konštruktívneho myslenia, ktoré by umožnilo enormné obrazové plochy ob-

siahnuť pohľadom na jeden väčší obrazový celok. Je pozoruhodné, že analogický rozdiel sa odráža aj v poňatí figúr; súčasné francúzske vitráže sa vôbec vyznažujú menšou proporčnou harmóniou figúr, ktoré neboli natoľko premyslene prispôsobené rozmerom okien. Práve tento postoj mohol vo Francúzsku zamedziť aj vývoj ortogonálneho architektonického rámca; ten organizuje plochy jasnejšie, napomáha jednotlivým figúram k zvýšenej monumentalite a pevnejšie ich zväzuje do vybudovanej architektúry. Snáď – ako to predpokladá téza príspevku – pôsobil v tomto vývoji ako katalyzátor klasicizujúci prúd, ktorý mal na východe väčší vplyv; práve tam sa ešte v polovici 13. storočia pevne pridržiavali tektonického poňatia figúr a rámca.

Preklad z nemeckého jazyka: Bibiana Pomfyová

¹⁴ MICHLER 1984 (wie Anm. 2), S. 176f.

¹⁵ Bezeichnenderweise fügen einige Jahrzehnte später (vor 1283) Maler in die massive Stirnwand der Sakristei ein drei-

bahniges Maßwerkfenster unter dem Schildbogen ein, das nicht mit Figuren, sondern lediglich mit Quadern gefüllt ist. Zum Befund siehe MICHLER 1984 (wie Anm. 2), S. 327-336.

Das Eckige muss ins Runde – das Horizontale Vesperbild als „Suche nach dem Kanon“ *

Jochen SCHRÖDER

Die Vesperbilder des Weichen resp. Schönen Stils sind von der kunsthistorischen Literatur seit den Anfängen ihrer Erforschung¹ als Parallelscheinungen zu den sog. Schönen Madonnen aufgefasst worden, mit welchen sie durch stilistische Ähnlichkeiten, den Grad ihrer Typisierung und eine vergleichbare Rezeption in Kopie und Zitat aufs engste verwandt sind.

Ihre Untersuchung galt weitgehend ihrer formalen Entwicklung und dem bis heute nicht überzeugend geleisteten Versuch, die mehrere hundert Stein- und Steingusswerke umfassende Gruppe in überzeugend abgegrenzte Œuvres verschiedener Meister oder Werkstätten zu untergliedern.² Die theologischen, liturgischen, funktionalen und ikonologischen Bedeu-

* An dieser Stelle sei herzlich gedankt der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), deren zweijährige Förderung eines größeren Forschungsvorhabens zum Schönen Stil und zu seinen Bindungen an die kulturellen und frömmigkeitsgeschichtlichen Strukturen der höfischen Milieus seiner Zeit mir das Studium auch der Pietà, insbesondere die Studienreisen zu den weitverstreuten Originalen, erst ermöglicht hat; der vorliegende Beitrag bildet eine erste Detailpublikation aus diesem Zusammenhang. Alle Bewahrer der im Text erwähnten Vesperbilder – ob in musealem oder kirchlichem Besitz – haben meine Studien an den Skulpturen sowohl hinsichtlich der Zugänglichkeit zur Detailbetrachtung als auch durch entsprechende Photoerlaubnisse auf das Großzügigste unterstützt; auch Ihnen sei hier von Herzen gedankt. Für ihre hilfreiche Diskussionsbereitschaft danke ich Dombaumeister Petr Chotěbor (Prag) sowie Herrn Richard Němec, Dr. Carsten Fleischhauer und Dr. Romuald Kaczmarek; Dr. Rolf Lauer gewährte mir in zuvorkommendster Weise Einblick in seine Materialien zu den Archivoltenfiguren des Kölner Petersportales.

¹ Zur alten Literatur vgl. die ausgezeichneten Forschungsübersichten von GROßMANN, Dieter: Salzburger Anteil an den „Schönen Madonnen“. In: *Schöne Madonnen 1350-1450*. [Kat. Ausst.] Salzburg 1965, S. 24-44 sowie GROßMANN, Dieter.: *Imago Pietatis*. In: *Stabat Mater: Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*. [Kat. Ausst.] Salzburg 1970, S. 34-48.

² Bis heute grundlegend für das Horizontale Vesperbild sind die Forschungen Albert Kutals und die im Zusammenhang der Salzburger „Stabat Mater“-Ausstellung 1970 sowie der

Kölner Parlerausstellung 1978 entstandenen Beiträge von Dieter Großmann, Karl-Heinz Clasen, Jaromír Homolka und Gerhard Schmidt.

Chronologisch: KUTAL, Albert: K problému horizontálních piet. In: *Umění*, 11, 1963, S. 321-359; KUTAL, Albert: Sochařství. In: *České umění gotické 1350-1420*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Jaroslav PEŠINA. Prag 1970, S. 112-126; GROßMANN 1970 (wie Anm. 1); KUTAL, Albert: *Gothic Art in Bohemia and Moravia*. London 1971 (dt.: *Gotische Kunst in Böhmen*. Prag 1971, čech.: *České gotické umění*. Prag 1972); KUTAL, Albert: Erwägungen über das Verhältnis der Horizontalen und Schönen Pietàs. In: *Umění*, 20, 1972, S. 485-520; KUTAL, Albert: Z novější literatury o Parléřovském sochařství. In: *Umění*, 22, 1974, S. 377-431 (Forschungsbericht); CLASEN, Karl Heinz: *Der Meister der Schönen Madonnen*. Berlin – New York 1974 (mit opulentem Abbildungsteil); SCHMIDT, Gerhard: Vesperbilder um 1400 und der „Meister der Schönen Madonnen“. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 31, 1977, S. 94-114; HOMOLKA, Jaromír: Die Skulptur. In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400: Europäische Kunst unten den Luxemburgern*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Anton LEGNER. Köln 1978, Bd. II, S. 643-698; HOMOLKA, Jaromír: Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil. In: *ibidem*, Bd. III, S. 35-42; KUTAL, Albert: *Gotické sochařství*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha 1984, Bd. I/1, S. 216-283; SCHMIDT, Gerhard: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. 2 Bde. Wien – Köln – Weimar 1992 (mit reichem Abbildungsteil). Auch wegen ihrer Abbildungen werden die genannten Beiträge im folgenden vorausgesetzt, da im gegebenen Rahmen die Konzentration auf den Detailvergleich und die bislang in der Forschungsliteratur nicht publizierten Stücke unumgänglich war.

tungszusammenhänge der Pietà wurden dagegen anhand der Frühphase des Vesperbildes überhaupt, also mit Hinblick auf sein Aufkommen im frühen 14. Jh., aufgearbeitet.³ Der folgende Beitrag befasst sich mit dem Einfluss jener Vorgeschichte des steinernen Vesperbildes und versucht, seine Frühphase als Reaktion auf eine vorangegangene Entwicklung anschaulich zu machen. Es wird sich dabei herausstellen, dass im Kontext der maßgeblich von Albert Kutsal konstituierten und als älteste Werkgruppe steinerner Vesperbilder postulierten sog. Horizontalen Vesperbilder von einer veritablen Kanonbildung gesprochen werden kann. Das aus der Holzskulptur übernommene Bildthema wird in dieser Gruppe für die Steinskulptur durch eine oft experimentelle, aber zielbewusste Ausprägung in einer Typisierung verfügbar gemacht, die alle weiteren Werke bis zur Spätphase des Schönen Stils präformiert.

Bekanntlich stellt die Scheidung der Horizontalen Vesperbilder von den durch sie beeinflussten Nachfolgewerken die Forschung vor erhebliche Schwierigkeiten. Kutsal selbst schloss einer Kerngruppe (Brünn, St. Thomas⁴; Breslau, St. Maria Magdalena⁵; Lutín⁶;



1. Pietà aus Landsbut-Seligenthal, Zisterzienserinnenkirche. Foto: Autor.

³ Zur Ikonologie des Vesperbildes vgl. den immer noch prägenden Aufsatz von PINDER, Wilhelm: Die dichterische Wurzel der Pietà. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 42, 1920, S. 145-163; erneut in PINDER, Wilhelm: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*. Hrsg. Leo BRUHNS. Leipzig 1938, S. 29-49; MINKENBACH, Georg: *Die plastische Marienklage: Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen*. Diss. Phil. Aachen 1984. Aachen 1986 (mit weiterer Literatur); hierzu kritisch SATZINGER, Georg – ZIEGELER, Hans Joachim: Marienklagen und Pietà. In: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Fortuna Vitrea; 12. Hrsg. Walter HAUG – Burghart WACHINGER. Tübingen 1993, S. 241-276 (mit weiterer Literatur); FRESE, Tobias: Schöner als der Tod – die Fragmente der „Badener Pietà“. In: *Ansichtssache. Das Bodemuseum im Liebieghaus Frankfurt*. Ausstellungsbegleitband. Hrsg. Herbert BECK – Hartmut KROHM. Frankfurt/M. 2002, S. 95-101 sowie jüngst SIEPE, Franz: Maria mit dem toten Sohn. Zur umstrittenen Entstehungsgeschichte des Vesperbildes. In: *Rheinische Heimatpflege*, 40, 2003, S. 40-49 mit einer etwas zusammenhanglos begründeten Erneuerung der Vorstellung einer katholischen Integration des zuvor tendenziell häretischen Bildthemas im Weichen Stil; vgl. *Kunst um 1400 am Mittelrhein: Ein Teil der Wirklichkeit*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Herbert BECK – Horst BREDEKAMP. Frankfurt/M. 1975/76, bes. S. 15-18, 24-26, 72-79, hier bezüglich der Pietà mit der Option der „Verkürzung der Geißlerbewegung“ (S. 76). Jaromír Homolkas Hypothese der Bedeutungsdifferenz der Hori-

zontalen und Schönen Vesperbilder im Kontext der eucharistischen Verehrung im Umkreis Johanns von Jenczenstein (HOMOLKA 1978b, wie Anm. 2) kann nicht als hinreichend verifiziert gelten; vgl. auch die zurückhaltende Ansicht von SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 98 und SCHULTES, Lothar: Kat.-Nr. 26. In: *Gotik: Prag um 1400 – der schöne Stil*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Reinhard POHANKA. Wien 1990. Die nahezu gegenteilige Position vertritt – m.E. mit noch geringerer Beleggrundlage – BECK – BREDEKAMP 1975/76 (wie oben), S. 76: „Vesperbild und Geißlerlied sind zwei künstlerische Ausdrucksformen derselben ausgewählten mystischen Stimmung. Es klingt wie ein Beweis für die ... Tendenz zur Milderung der ursprünglichen Härte, wenn Entsprechendes in der Liedentwicklung beobachtet werden kann.“ Von Homolkas Beitrag abgesehen, hat die expansive Erforschung höfischer Milieus im späten 14. Jh. der Thematik, soweit ich sehe, noch keine detailliertere Beachtung geschenkt.

⁴ Höhe ca. 140 cm, heute im barocken Südquerhausaltar der Thomaskirche in Brünn. Abb. bei CLASEN 1974, KUTAL 1971, KUTAL 1972, KUTAL 1984 (alle wie Anm. 2); be-

Klosterneuburg⁷; Vorbild der barocken Pietà in Po-hoří) verschiedene Linien der mehr oder weniger engen Nachfolge an und stellte diese Vesperbilder insgesamt in Opposition zu den im engeren Sinne Schönen (oder „diagonalen“) Vesperbildern. Den Meister der postulierten Kerngruppe identifiziert er hypothetisch mit Heinrich IV. Parler.⁸ Neben der namensgebenden Lagerung des Christuskörpers und den damit verbundenen Kompositionsprinzipien gelten als konstituierende Merkmale der Horizontalen Pietà weitere motivische wie stilistische Kategorien, von jenen der steife, trichterförmig nach vorne geöffnete

Schleier, der kurz gestutzte Schnauz- und Kinnbart Christi und die nur zweibahnig gedrehte Dornenkrone, von diesen die Physiognomien mit den linsenförmigen, zwischen zwei über lange Distanz nahezu parallel laufenden Augenlidern schmal geöffneten („giottesken“) Augen, die betont steife (keineswegs stets horizontale) Lagerung des Christuskörpers, eine gespannte Körperhaltung auch der Marienfigur und allgemein die starre, im Vergleich mit späteren Werken gehemmt wirkende Gestaltung jeder Einzelform.⁹ Darüberhinaus ist als konstituierendes Charakteristikum des Horizontalen Vesperbildes der spezifische

handelt von HOMOLKA 1978a (wie Anm. 2), S. 673 (abs.). Außer der in Anm. 2 genannten Literatur vgl. CHAMONIKOLA, Kaliopi: Kapitoly k sochařství a deskové malb. In: *Od gotiky k renesanci*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Kaliopi CHAMONIKOLA. Brünn 1999, Bd. II, S. 245-272 (bes. S. 246-249) sowie die in Anm. 8 genannten Beiträge zur Parlerdiskussion.

⁵ Höhe ca. 75 cm; kriegszerstört. Abb. bei CLASEN 1974, SCHMIDT 1977, KUTAL 1971, KUTAL 1984 (alle wie Anm. 2) sowie unter www.bildindex.de (Orte/B/Breslau/sonstiger Sakralbau/Magdalenenkirche/Photo 55-59). Das Stück ist in: *Stabat Mater ...* 1970 (wie Anm. 1), Kat. Nr. III als Desideratum behandelt.

⁶ Höhe 92 cm; aus der barocken Kapelle St. Mariae Himmelfahrt in Lutín, heute in der Sammlung des Schlosses Sternberg in Mähren. Abb. bei KUTAL 1971, KUTAL 1972 (irrtümlich als „Pietà, Klosterneuburg“ betitelt), KUTAL 1974 (alle wie Anm. 2). Ausgestellt Salzburg, vgl. *Stabat Mater ...* 1970 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 9, behandelt von SCHULTES 1990 (wie Anm. 3), Kat. Nr. 26 (abs.).

⁷ Höhe 92 cm; aus dem barocken Klosterneuburger Hof in Wien, heute in der Kunstsammlung des Stiftes Klosterneuburg. Abb. bei KUTAL 1972 (wie Anm. 2; irrtümlich als „Pietà aus Lutín“ betitelt); *Die Parler ...* 1978 (wie Anm. 2), Bd. V, Tafel 129. Ausgestellt Salzburg, vgl. *Stabat Mater ...* 1970 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 8; behandelt von SCHÜR-MANN, Sonja in: *Die Parler ...* 1978 (wie Anm. 2), Bd. II, S. 427 (abs.). Zur Restaurierung KORTAN, Helmut: Ein neuentdecktes gotisches Vesperbild. In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*. Neue Folge, 1, 1961, S. 171-173. Während die tschechische Forschung die Klosterneuburger Pietà einhellig als böhmisch/mährischen Import ansieht, bildet sie für Lothar Schultes (hierin nach Dieter Großmann) eine Hauptstütze seiner These eines frühen österreichischen Einflusses auf die Entwicklung des Weichen Stils. Vgl. dazu GROßMANN 1970 (wie Anm. 1), S. 42f.; SCHULTES, Lothar: Prag und Wien um 1400. Plastik und Malerei. In: *Gotik: Prag um 1400 ...* 1990 (wie Anm. 3), S. 25-42; HOMOLKA, Jaromír: Prag –

Wien um 1400. Einige Bemerkungen. In: *Videňská Gotika: Sochy, sklonmalby a architektonická plastika z dómu Sv. Štěpána ve Vídni*. [Kat. Ausst.] Praha – Vídeň 1991/1992, S. 18-26; SCHULTES, Lothar: Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II: Gotik*. Hrsg. Günter BRUCHER. München 2000, S. 344-397, bes. S. 345-347 und Kat.-Nr. 115. Im letztgenannten Beitrag ist die Klosterneuburger Pietà, etwas zurückhaltender, mit der Lutíner Pietà chronologisch an die Vesperbilder von Brünn (St. Thomas) und Breslau (St. Maria Magdalena) angeschlossen.

⁸ Die auf den Quellenbelegen seiner Anwesenheit am Brünnener Hof (1381-1387) fußende fortlaufende Zuschreibung der Brünnener Pietà in St. Thomas an Heinrich IV. Parler durch Albert Kutal prägt seither die Händescheidungsdebatte in der Parlerdiskussion, wobei als Gegenpol der Diskussion die scharfe stilkritische Scheidung der Brünnener Pietà vom Stil der Prager Wenzelsstatue durch Schmidt 1970 anzusehen ist. SCHMIDT, Gerhard: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, S. 108-153, erneut in SCHMIDT 1992 (wie Anm. 2), S. 175-228. Ähnliche Schwierigkeiten folgen aus einer Zuschreibung der Sternberger Madonna an Heinrich IV. Parler, vgl. *Die Parler ...* 1978 (wie Anm. 2), Bd. IV, S. 45-53; dazu ablehnend HLOBIL, Ivo: The Šternberk Madonna. In: *The last flowers of the middle ages: From gothic to the renaissance in Moravia and Silesia*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Ivo HLOBIL. [u.a.], Olomouc 2000, S. 78-83 und CHAMONIKOLA, Kaliopi: Painting and sculpture. In: *ibidem*, S. 59-64. Vgl. zuletzt auch HLOBIL, Ivo: Heinrich IV. Parler und der Parler Heinrich. In: *Umění*, 45, 1997, S. 141-152; *Těšínská Madona a vzácné sochy Petra Parléře*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Helena DÁŇOVÁ – Ivo HLOBIL. Prag 2002 sowie hierzu die Ausstellungsrezension von SCHWARZ, Michael Viktor in: *Kunstchronik*, 2004, Nr. 3, S. 127-131.

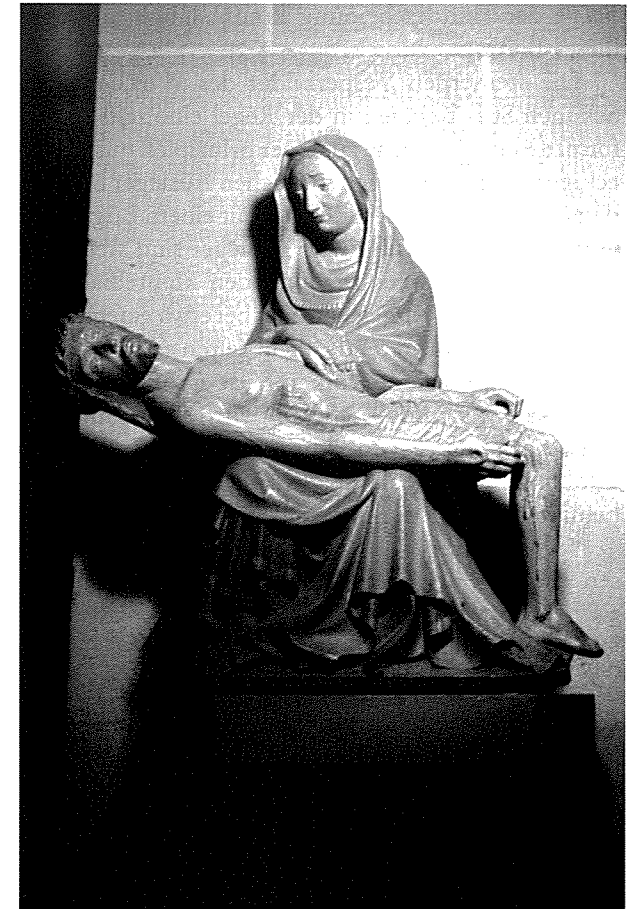
⁹ Die Charakteristik der Horizontalen Vesperbilder vergleichbar bereits bei KUTAL 1963, KUTAL 1971, S. 111, KUTAL 1972, S. 485f, KUTAL 1984, S. 257-260 (alle wie Anm. 2).

Drang zur zielbewussten Entwicklung des Pietà-Themas festzustellen, den ich als die „Suche nach dem Kanon“ bezeichne. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Gestaltung von Thronbank und Plinthe, welcher – als dem in Stein neu hinzutretenden Kompositionselement – für die Suche nach dem gültigen Kanon zentrale Bedeutung zukam.¹⁰ Daher sei die Gruppe zunächst etwas weiter gefasst und außer der genannten Kerngruppe auch die Vesperbilder aus Prag (in St. Georg),¹¹ Čipín (in Hluboká),¹² Landshut-Seligenthal [Abb. 1],¹³ Tschechisch Krumau¹⁴ und Bad Mergentheim [Abb. 2]¹⁵ herangezogen; auf die

¹⁰ SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 101-103 hat in seinem auf die Salzburger „Stabat Mater“-Ausstellung 1970 und auf das Monumentalwerk von Clasen 1974 reagierenden Aufsatz zum Vesperbild des Schönen Stils seine Argumentation zu nicht geringen Teilen auf die Betrachtung der Blendmaßwerke an den Thronwangen gestützt. Er klassifiziert sie nach den Kategorien „zweibahnig“, „zweibahnig mit Couronnement“ und „dreibahnig“, womit zugleich eine relative Chronologie angedeutet werden soll, kommt jedoch zu dem Ergebnis, daß aufgrund der Ausarbeitung der Blendmaßwerke nach graphischen Vorlagen ihre stilgeschichtliche Entwicklung doch zuletzt nicht als ausreichende Datierungsbasis betrachtet werden könne; vgl. hierzu Anm. 42.

¹¹ Höhe ehemals ca. 83 cm, heute in den Sammlungen der Prager Burg in der Georgsbasilika. Abb. bei KUTAL 1972 (wie Anm. 2). Ausgestellt Prag 1999; da alle begleitenden Publikationen zu dieser Ausstellung ausschließlich dem Veitsdom und seiner Ausstattung gewidmet waren, hat das Stück außer in den 5 Zeilen der schmalen Ausstellungsmappe bei dieser Gelegenheit keinerlei Beachtung gefunden. Somit fußen alle bisherigen Erwähnungen des Stückes auf der Einschätzung Albert Kutals, der zwar eine besondere Nähe zu den Horizontalen Vesperbildern konstatiert, das Fragment jedoch schließlich mit einer gewissen Unentschlossenheit als Nachfolgewerk mit „vertikaler“ Tendenz beiseitelegt. Vgl. KUTAL 1971 (wie Anm. 2), S. 111; KUTAL 1972 (wie Anm. 2), S. 487; *Die Dombaumeister Peter Parler (+1399) und Josef Mocker (+1899)*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Petr CHOTĚBOR – Klára BENEŠOVSKÁ – Tatána PETRASOVÁ – Ivo HLOBIL. Prag 1999, Kat.-Nr. 15/23 sowie die Rezensionen von HOMOLKA, Jaromír: Petr Parléř. Svatovítská Katedrála 1356-1399. In: *Umění*, 48, 2000, S. 277-280 und SCHRÖDER, Jochen: Neuere tschechische Forschungen zum Prager Veitsdom. In: *Kunstchronik*, 2003, Nr. 1, S. 25-31.

¹² Höhe 62 cm, aus der Kapelle in Čipín bei Slavkowitz (Südböhmen), heute in der Sammlung der Aleš-Galerie in Schloss Hluboká. Abb. bei Kutal 1972 (wie Anm. 2). Der Forschungsstand zur Pietà aus Čipín entspricht den Ergebnissen Albert Kutals; vgl. RULÍŠEK, Hynek: *Gotické umění jižních čech*. Čes-



2. Pietà aus Bad Mergentheim, St. Johannes. Foto: Autor.

¹ ké Budějovice: Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, 1989, S. 17.

¹³ Höhe 75 cm, heute am südwestlichen Vierungspfeiler der barocken Klosterkirche. Das bisher in der Forschung völlig übersehene Stück ist erheblich beschädigt und teils durch Ergänzungen und Rückarbeitung (besonders beider Gesichter) sowie durch eine schlechte Fassung in dicker Ölfarbe zusätzlich verunklärt. Dennoch überrascht, dass es auch im ausführlichen Katalog *Vor Leinberger: Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge, 1593 – 1503*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Franz NIEHOFF. 2 Bde. Landshut 2001 nicht einmal genannt ist. Im einzelnen ist die massiv gearbeitete Skulptur bis auf das völlig überarbeitete Mariengesicht, die Überkittung und –fassung des Christuskopfes, Ergänzungen an Plinthe und unterer Draperie und die etwas versetzte Anstückung von Christuskopf und vorderem Marienarm im wesentlichen in authentischem Zustand überliefert.

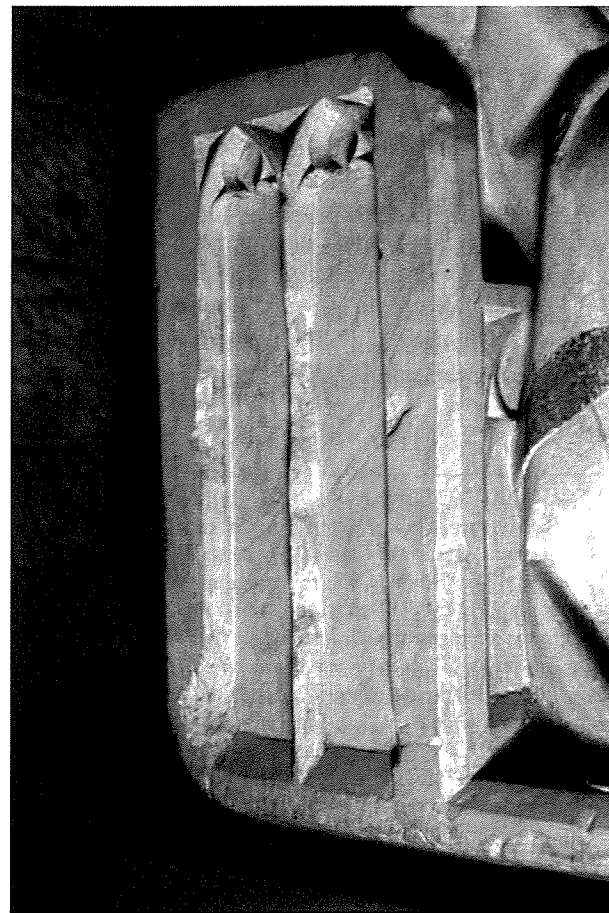
¹⁴ Höhe 46 cm, ohne Provenienz, heute im Kreismuseum Tschechisch Krumau. Abb. bei KUTAL 1972 (wie Anm. 2). Ausge-

Frage der Händescheidung kommen wir am Ende dieses Beitrages zurück.¹⁶

Die steinernen Vesperbilder des Weichen resp. Schönen Stils besitzen in der Regel eine seltsam geformte Plinthe, welche aus einer prinzipiell quereckigen Platte und einem seitlichen Ausleger besteht, den Gerhard Schmidt glücklich mit einem Bügelbrett verglichen hat.¹⁷ Auf diesen Ausleger sind stets über einer nach rechts ausschwingenden Mantelbahn die Füße Christi fest aufgestellt. Der bei etwa einem Fünftel der Werke auftretende, nicht selten erheblich kürzere Ausleger auf der linken Seite ist offensichtlich eine spätere symmetrische Entwurfsergänzung; unsere Analyse der Typenbildung wird diese bereits von Großmann und Schmidt aus stilkritischen Gründen befürwortete Deutung bestätigen.¹⁸

Nur zwei steinerne Vesperbilder verzichten auf diesen Ausleger und stellen die Figur auf eine quadratische Plinthe: das 1945 restlos zerstörte Vesperbild aus der Breslauer Magdalenenkirche und das offenkundig im hussitischen Bildersturm gezielt verstümmelte Vesperbild, das auf dem Prager Hradschin ausgegraben wurde und sich heute in der Georgsbasilika befindet.

Die quadratische Plinthe der Prager Pietà in St. Georg fungiert als Modul eines geometrischen Entwurfsprozesses. Auf dieser Plinthe nimmt der Kasten thron die volle Breite und ziemlich exakt die halbe



3. Pietà in Prag, St. Georg: Linke Thronwange. Foto: Autor.

der Klosterneuburger Pietà ansehen, da sie in der Draperie einige stilistisch jüngere Züge aufweist (z.B. an der zentralen großen Schüsselfalte) und der dem Klosterneuburger Stück so verwandte Gestus offenbar auf barocker Überarbeitung beruht. Die anatomisch linke Marienhand ist übrigens auch an der Klosterneuburger Pietà, wiewohl prinzipiell sicher korrekt, ergänzt: KORTAN 1961 (wie Anm. 7), S. 171. Als zeitnahe Replik eines Horizontalen Vesperbildes scheint mir die Seckauer Pietà vielleicht plausibler erklärt. Vgl. SCHULTES 1990 (wie Anm. 3), S. 30; HOMOLKA 1991/92 (wie Anm. 7), S. 20. Auch die Einstufung der Garstener Pietà als „Schwesterwerk“ der Klosterneuburger bei SCHULTES 2000 (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 136, die sich im wesentlichen auf den die Seitenwunde demonstrierenden Gestus stützt, lässt erhebliche stilistische Differenzen außer acht.

¹⁷ SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 95.

¹⁸ GROßMANN 1970 (wie Anm. 1), S. 36f., 43f.; SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 101, 111.



4. Pietà aus Čipín: Linke Thronwange. Foto: Autor.

¹⁹ Der Grundriß der Plinthe beträgt im heutigen Zustand ca. 40 cm Breite zu 38 cm Tiefe, doch ist die vordere Plinthenkante lotrecht abscharriert, so dass ein quadratischer Zuschnitt zu rekonstruieren ist. Die naheliegende Möglichkeit einer Inschrift (Stifterinschrift?) auf der Plinthe ist bisher meineswissens noch nicht reflektiert worden. Alle Erwägungen zum Proportionsystem der steinernen Vesperbilder müssen selbstverständlich von der Bosse abgeleitet werden, deren Flächenhaut nur an Thron und Plinthe im vollendeten Stück partiell erhalten ist; die exponierten Partien der Skulptur sollten infolgedessen in der Regel gegenüber dem Proportionsideal etwas verkürzte Maße aufweisen.

²⁰ Die Halbierung der Gesamthöhe durch den Thronkasten ist nicht nur innerhalb der Horizontalen Vesperbilder, wo sie durchweg auftritt, sondern generell an der steinernen Pietà bis zum Ende des Schönen Stils der Regelfall. Die Maße der Horizontalen Vesperbilder (in cm): Klosterneuburg 92 zu 46,5; Čipín 62 zu 30; Lutín 92 zu 45,5; Landshut-Seligenthal 75 zu 37,3; Tschechisch Krumau 46 zu 23,5; Bad Mergentheim 78 zu 38.

Tiefe ein;¹⁹ dass auch seine Höhe der Hälfte der Gesamthöhe entsprochen hat, ist im Vergleich mit den besser erhaltenen Werken anzunehmen.²⁰ Die quadratische Plinthe bedingt eine mehr oder weniger freigestellte Position der Unterschenkel des toten Christus, deren Fragilität – bei Ausführung in Stein – augenfällig ist. Bei der Pietà in St. Georg waren, nach den vorhandenen Bruchflächen, die Waden und Fersen beider Beine bei nur marginalen Durchbrüchen an die Draperie gearbeitet, die Fersen hängend, also nicht unten auf der Plinthe aufgestellt. Die sich ergebenden kurzen Unterschenkel und der Zwang zur Breitenüberdehnung der Draperie um das linke Knie Mariens lassen den ästhetischen Anlass der Entwicklung des ‚Bügelbrettes‘ klar anschaulich werden.

Die Pietà aus der Breslauer Magdalenenkirche weicht von der Prager Lösung eher im Detail als in der Grundkonzeption ab. Die bereits früh verlorenen Füße Christi können – worauf bereits Schmidt aufmerksam gemacht hat²¹ – hier ebenfalls nicht auf der Plinthe gestanden haben, sondern sind jenseits der rechtsseitigen Faltenbahnen des Marienmantels größtenteils freistehend zu rekonstruieren. Bruchflächen wie am Prager Stück wird es an den Fersen gegeben haben, die vermutlich in einer auffallend weit nach rechts herausgeschobenen, zur Frontansicht querstehenden Schüsselfalte eingefangen waren.²² Diese singuläre Form der Stabilisierung durch Anbindung an die Draperie ist mit erheblichen ästhetischen Nachteilen erkaufte: Durch die Lösung der Unterschenkel von der Marienfigur und also die Dehnung des Christuskörpers, die beidseitig und mit dem Effekt grotesk langer Arme erfolgt, ist die Verbreiterung des Marienmantels im unteren Teil der Figur zum Extrem gesteigert; gleichwohl muss links die ungewöhnlich breite Thronfläche, welche noch neben der Draperie sichtbar wird, durch ein die Vorderseite verzierendes Blendmaßwerk kaschiert werden.²³

²¹ SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 106; für die dort in Erwägung gezogene Schleppfalte sehe ich keine Rekonstruktionsmöglichkeit.

²² Die quergestellte Schüsselfalte hat sich – nach Verlust ihrer statischen Funktion – in verkleinerter Form als Bereicherung der auf dem ‚Bügelbrett‘ aufliegenden Schleppfalte an zahlreichen Beispielen erhalten; es besteht im Lichte dieser möglichen Motivtradition also kein Anlass, die Querschüssel als Indiz einer Spätdatierung heranzuziehen.

stellt Wien 1990, vgl. *Gotik: Prag um 1400 ... 1990* (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 37. Der hier von Lothar Schultes vorgeschlagene Anschluss des Stückes an die Marienstadter Pietà scheint mir nicht hinreichend fundiert. Vgl. noch vor der Konstituierung der Gruppe der Horizontalen Pietà durch Albert Kotal DENKSTEIN, Vladimír – MATOUŠ, František: *Südböhmische Gotik*. Prag 1955, S. 118f.

¹⁵ Höhe 78 cm, heute am vorletzten südlichen Mittelschiffpfeiler der Johanneskirche Bad Mergentheim. Das in der Forschungsliteratur ebenfalls unpublizierte Werk ist hinten ausgehöhlt und an den Thronwangen – wie zahlreiche Vesperbilder anlässlich einer Sekundäraufstellung – beidseitig stark abgearbeitet.

¹⁶ Aus Platzgründen und weil sie im zentralen Motiv von Kastenthron und Plinthe in der Regel korrumpiert sind, wird dagegen von den hölzernen und gusssteinernen Repliken abgesehen. Ebenso musste auf eine Diskussion der Seckauer Pietà verzichtet werden, welche Schultes zu Recht in den Umkreis der Horizontalen Vesperbilder stellt. Mit Homolka möchte ich jedoch die Seckauer Pietà nicht, wie Schultes, als Vorbild



5. Pietà in Klosterneuburg: Rechte Thronwange. Foto: Autor.

Die Proportionsverzerrungen der beiden betrachteten Vesperbilder auf rechtwinkliger Plinthe wurden durch die Invention der partiellen Verbreiterung der Plinthe aufgehoben. Durch ‚Bügelbrett‘ und aufgelegte Schlepplalte war sowohl die statische Fixierung der Füße Christi an der Skulptur als auch die dazu notwendige Anhebung des Plinthenniveaus so überzeugend gelöst, dass der hierin gefundene Kanon nicht mehr angefochten, sondern nurmehr variiert worden ist.

In der betrachteten Gruppe zeigt die monumentale Brünner Pietà den Ausleger in rechtsseitig polygonalem Zuschnitt, wie er sich an einigen nachfolgenden Werken – so den hier aus Platzmangel vernachlässigten, wohl eng verwandten Gusskopien in Völkermarkt und Pettau (St. Georg) – tradiert;²⁴ bei den Vesperbildern von Landshut-Seligenthal und Bad Mergentheim schließt der Ausleger dagegen halbrund.²⁵ An der schwer beschädigten Pietà aus Čipín ist die Spitze des ‚Bügelbrettes‘ abgebrochen, in Tschechisch Krumau nach Verlust in Gips ergänzt, in Lutín nach Beschädigung mit den Füßen zurückgearbeitet. An der Klosterneuburger Pietà geht die unregelmäßige Gestalt mit hinter die Flucht der Plinthenvorderkante zurückgesetztem ‚Bügelbrett‘ ebenfalls auf spätere Korruption zurück; die polygonale Abschragung der linken Plinthecke legt vielleicht eine ursprüngliche Polygonalität auch des ‚Bügelbrettes‘ nahe.²⁶ Der Charakter des Proportionsmoduls haftet jeweils weniger am Plinthenzuschnitt als am Thronkasten, dessen Breite stets etwa seiner Höhe und der halben Gesamthöhe der Figur entspricht.²⁷ Die Hal-

auf der Rückseite der Plinthe ist dagegen die ursprüngliche Ausrundung erhalten.

²⁶ Die dem Restaurierungsbericht KORTAN 1961 (wie Anm. 7) beigegebene Abbildung des Vorzustandes zeigt leider diese wichtige Situation aufgrund einer dekorativ davorgelagerten Wade Christi nicht; die Rekonstruktion gibt eine Vierung, welche das „Bügelbrett“ hinter einer polygonalen Plinthenabschrägung etwas zurücksetzt, womit ein veritables „missing link“ zwischen quadratischer Plinthe und klassischem „Bügelbrett“ dargestellt wird. Ob die an späten Werken gelegentlich vorhandene zurückgesetzte Position des „Bügelbrettes“ (Bogenberg, Wimpfen im Tal) tatsächlich auf einer derartigen Übergangsform basiert, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden.

²⁷ S. o. Anm. 20.



6. Pietà in Klosterneuburg: Linke Thronwange. Foto: Autor.

bierung der Plinthentiefe durch den Thron dagegen weisen nur Lutín, Landshut-Seligenthal und wohl auch Brunn auf.²⁸ In Klosterneuburg, Tschechisch Krumau und – soweit der abgearbeitete Zustand die Bewertung erlaubt – Bad Mergentheim ist der Thron erheblich tiefer als der Plinthenausleger resp. die vorgelagerte Masse der Mantelfalten.²⁹ Die Modulfunktion des Thronkastens für die Gesamtbreite variiert und scheint zwei konkurrierende Systeme auszubilden: Der im Plinthenausleger gegebene Überhang wird in der Bosse gerne mit dem gegenseitigen des Christuskopfes symmetrisiert, dabei jedoch teils als Hälfte, teils als Drittel der Thronbreite bemessen, so dass (neben ungenauer konstruierten Werken) vier-

und fünfgeteilte Figurenbreiten zu konstatieren sind.³⁰ Festzuhalten bleibt, dass die Modulation der Pietà nicht von der Plinthenform, sondern vom Kubus des Thronkastens ausgeht.

Wie die Plinthe durchläuft auch der Marienthron der Pietà eine Entwicklung zunehmend zielgerichteter Ausformulierung. Anfänglich im detailrealistischen Sinne stark der Idee des aus einzelnen Brettern gezimmerten Sitzmöbels verpflichtet, tendiert der Thron zum in sich und mit der Plinthe vereinigten, symmetrischen Typus mit breiträumig abgerundeter Wangenform und prinzipiell rundbogigem Blendmaßwerk.³¹ Die Suche nach dieser kanonischen Formulierung der Thronwangen verlief we-

²³ Das Maßwerk der Thronvorderseite hat eine Serie von Vorläufern auch am Marienthron der Sitzmadonna, weicht aber am steinernen Vesperbild rasch der glatten, massiven Kastenfront, von welcher nur eine geringe Fläche zu sehen ist. In der behandelten Gruppe deutet noch die kleine Pietà aus Tschechisch Krumau durch einen kaum sichtbar eingetieften Zwickel das Blendmaßwerk der frontalen Thronseite an.

²⁴ Während die Brünner Pietà für die linke vordere Plinthecke an der Rechtwinkligkeit festhält, stellt die polygonale Abkantung auch dieser Ecke den Regelfall des polygonalen Plinthenzuschnitts dar. Die weitere Bedeutung der Plinthenform kann hier nicht diskutiert werden, doch deutet vielleicht die relative Geschlossenheit der friulisch/venetischen wie auch der westpreußischen Werkgruppe mit polygonalem Plinthenzuschnitt auf eine frühe Stufe der Rezeption des steinernen Vesperbildes hin.

²⁵ Der polygonale Zuschnitt des „Bügelbrettes“ an der Landshut-Seligenthaler Pietà ist eine Gipsergänzung neueren Datums;

²⁸ Da mir leider seitens der Národní Galerie der in Prag vorhandene Gipsabguss nicht zugänglich gemacht wurde, bin ich bezüglich der Maße der Brünner Pietà auf Schätzungen angewiesen. Eine Öffnung des Barockaltares vor Ort erwies sich als praktisch unmöglich.

²⁹ Das Verhältnis von Gesamttiefe zu Thronkastentiefe beträgt bei der Klosterneuburger Pietà ca. 7 zu 4, bei der Tschechisch Krumauer Pietà ca. 12 zu 7.

³⁰ Tendenziell entsprechen dabei die Horizontalen Vesperbilder eher dem fünfgeteilten Schema (recht genau Landshut-Seli-

genthal, annähernd auch Klosterneuburg, Lutín und Tschechisch Krumau); den viergeteilten Typus vertritt die Iglauer Pietà, vielleicht auch bei wiederum stärker exponiertem Christuskopf das verwandte Vesperbild aus Baden bei Wien (Fragmente im Berliner Bodemuseum, Inv.-Nr. 2743); vgl. FRESE 2002 (wie Anm. 3) mit weiterer Literatur. Den von Kutal mehrfach als Charakteristikum des Horizontalen Vesperbildes konstatierten Quadratismus der Frontansicht haben die Messungen an den Originalen nicht bestätigt. Vgl. den Anschluss der Garstener Pietà an die Horizontalen Vesperbilder unter Berufung auf den Frontquadratismus bei SCHULTES 2000 (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 136.

niger geradlinig als bei der Plinthe und führt gerade innerhalb der Gruppe der Horizontalen Vesperbilder über zahlreiche Varianten; besonders im Blendmaßwerk wirken diese auch in den Schönen Vesperbildern nach und führen zu einer gegenüber der eigentlichen Thronkastengestalt erhöhten Vielfalt der Motive.

Die Thronbank, auf der sitzend Maria den toten Christus beweint, hat in der Ikonographie der Pietà zunächst den Zweck, durch Ausgrenzung aus der historischen Situation – der vielfigurigen Beweinungsszene, welche im Passionsgeschehen zwischen Kreuzabnahme und Grablegung eine determinierte Position besetzt³² – die nurmehr zweifigurige Gruppe isoliert zur Verfügung zu stellen. In der Malerei und auch im mehrfigurigen Relief verzichtbar,³³ stellt die Thronbank daher für das skulpturale Vesperbild eine durchaus notwendige Entwurfsprämisse dar. In zweiter Linie kommt die weitere, ikonologische Bedeutung des Thrones als Hoheitsmotiv wie auch als Assoziationsangebot in Betracht, welches dem Rezipienten die Verwandtschaft mit Sitzmadonna und Marienkrönung nahelegt.³⁴

Erst die Entwicklung der Thematik in der Steinskulptur des Weichen Stils hat in der Gestaltung des Thrones ein veritables Ordnungsprinzip für den Aufbau der Figurengruppe erkannt und, zumal in Verbindung mit der Figurenplinthe, darin eine festgefügte Rahmung der Skulptur verwirklicht. In diesem Sinne sind Thron und Plinthe ungeachtet ihrer se-



7. Pietà aus Landsbut-Seligenthal: Rechte Thronwange. Foto: Autor.

³¹ Die von SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 95 gegebene Einschätzung: „Diese Abrundung trifft man an der linken Wange so gut wie immer, an der rechten zumindest häufig an, doch kann letztere auch rechtwinklig bleiben.“ Ist etwas generalisierend und scheint mir am Kern der zielbewusstesten Entwicklung der Thronwangenform vorbeizugehen.

³² Die Auffassung der Pietà als prinzipiell ahistorischer Ikonographie ist m.E. unrichtig und nicht einmal für den durchaus den historischen Anknüpfungspunkt der Thomas- oder Magdalenszene aufgreifenden Schmerzensmann uneingeschränkt zu halten (vgl. Anm. 34).

³³ Man denke an die Beweinungsszene z.B. im Klosterneuburger Altarretabel oder im Hohenfurter Altar und die reintegrierten Vesperbilder des Holzreliefs im Schönen Stil; vgl. die Ausstellungsrezension von FAJT, Jiří – ROYT, Jan: Několik poznámek k výstav mistra Týnské kalvárie. In: *Umění*, 39, 1991, S. 355-362.

³⁴ Die Affinität zwischen Pietà und Sitzmadonna wird besonders hervorgehoben bei solchen Vesperbildern, deren Christusfigur unrealistisch klein gebildet ist („mit kindhaft kleinem Christus“); die teils betont zärtliche Gestik im selben Sinn zu deuten, scheint mir dagegen nicht zwingend. Die Interrelationen verwandter oder auch komplementärer Ikonographien wie z.B. Madonna und Mariantod oder Madonna mit Erbärmdechristus (so um 1400 in Mariapfarr) gehört sicherlich zu den im weiteren Sinne mystischen Zügen der ikonographischen Signifikationen des fortschreitenden 14. Jh. Vgl. SATZINGER – ZIEGLER 1993 (wie Anm. 3), bes. S. 264-276 mit weiterer Literatur. Die dort aufgestellte These: „Der besondere Erfolg der Pietà dürfte darin begründet sein, dass sie im Grunde eine Verschmelzung der beiden ältesten, gewissermaßen kanonischen Bildtypen darstellt, der Muttergottes mit dem Kind auf dem Schoß und des Kreuzifixus.“ (S. 266) ist zu vereinfachend, zumal die Rekonstruktion der konkreten liturgischen und rituellen Funktionen der Pietà angesichts der undankbaren Quellenlage nicht zu einer hinreichenden chronologischen Verdichtung gelangt. Eine systematische Aufarbeitung der Funktionszusammenhänge der evokativen Ikonographien im 14. Jh. steht noch aus.



8. Pietà aus Landsbut-Seligenthal: Linke Thronwange. Foto: Autor.

kundären Lage und begrenzten ikonologischen Nutzbarkeit in dieser Phase als ein zentrales, vielleicht als das entscheidende Entwurfsmotiv des Vesperbildes anzusprechen.³⁵ Die prinzipielle Neuerung in der Gestaltung des Thrones am steinernen Vesperbild liegt in der Wahl des dreiseitig geschlossenen Kastenthrones mit tiefen seitlichen Wangen. In der älteren Tradition und überhaupt in der Holzsulptur dominiert dagegen die Form der wenig Tiefe beanspruchenden, offenen Thronbank mit brettflacher, zwischen zwei profilierten Eckpfosten glatt eingespannter Rückenlehne, die gerne durch ein oder mehrere aufgelegte Kissen betont wird und besonders der in der Breite variablen Thronbank der Marienkrönung verwandt ist; bei fehlender Rückenlehne und reduzierten Eckpfosten oder schmalen Seitenwangen erscheint der Thron nurmehr als für die Frontansicht belanglose, rein ikonographische Notwendigkeit. Im Gegensatz hierzu greift der tiefe Kastenthron der Steinskulptur nachdrücklich in Anordnung und Proportio-

³⁵ Hierin liegt die tiefere Ursache für die stringente Rezeption des Thronkastenmotivs, welche aufgrund ihrer weitreichenden Konsequenzen den auf den ersten Blick so monolithischen Gesamtbestand Schöner Vesperbilder bis zum Aufkommen völlig neuer Entwurfsprämissen entscheidend zusammenschließt.

nierung der gesamten Figurengruppe ein. Die Hälfte der Gesamttiefe oder sogar mehr davon beanspruchend, erzielt die breite, bei den steinernen Werken regelmäßig durch Blendmaßwerk verzierte Thronwange eine Tiefenstaffelung, welche dem aus dem Thronkasten aufsteigenden Oberkörper Mariens eine eigene Raumschicht hinter derjenigen anweist, in der die von den Knien der Marienfigur ausgehende Faltenfassade sich entwickelt. Die Konsequenzen sind für den Ausdruckswert der steinernen Pietà entscheidend: Indem der Christuskörper prinzipiell getrennt vor dem Oberkörper Mariens positioniert wird, sind die Möglichkeiten der Interaktion beider Figuren begrenzt und der völlig von den expressiven hölzernen Werken des 14. Jh. abweichende emotionale Gehalt vorweg determiniert.³⁶

Der strukturelle Aufbau des Kastenthrones findet seinen klassischen Ausdruck im vorne geschlossenen Thron, dessen drei Lehnenbretter derart verbunden aufsteigen, dass der außen rechtwinkligen Struktur

³⁶ Zum Zusammenhang von mehrschichtiger Figurenkomposition und gestischer Zurückgehaltheit vgl. die abschließenden Ausführungen des vorliegenden Beitrages.



9. Pietà aus Brünn, St. Thomas: Linke Thronwange. Foto: Autor.

innen eine der Körperform angegliche Aushöhlung eines massiven Volumens entspricht. Diese wird rund um die Falten des Marienmantels in Form einer mehr oder weniger steilen Abschrägung sichtbar, die keineswegs eine logische Struktur der Thronform demon-

³⁷ In der Regel schlägt die umlaufende Schräge etwa in einem 45°-Winkel allseitig an die Draperie an; ein detailrealistischer Effekt ist damit offenbar nicht angestrebt.

³⁸ Diese Besonderheit der Detailkopie hat bereits SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 95 hervorgehoben. Im Steinguss sind die Oberzwickel wie zumeist das gesamte Blendmaßwerk nicht aus der Bosse herausgearbeitet; beides kann jedoch vorgeritzt und in der Fassung hervorgehoben sein; s.u. Anm. 49.

³⁹ So z.B. beidseitig an der Düsseldorfer Pietà in St. Lambertus, zumindest rechtsseitig an der Pietà in Jena; mit einem wieder-

striert.³⁷ Die verbleibenden Eckzwickel sind fast immer – auch bei kleinen Dimensionen – dreiwinklig eingetieft.³⁸ Der Anschluss der Thronwangenvorderkante an die Marienfigur variiert stark: Von der detailrealistischen Angabe eines querliegenden Sitzbrettes bleibt bei den meisten Werken nur eine tief eingeschnittene rechtwinklige Einklinkung, welche von der lotrechten Thronkante zur Horizontalen überleitet und bei Werken hoher Qualität beidseitig, d.h. auch an der schwer erreichbaren Stelle unter den Oberschenkeln der Christusfigur ausgeführt ist; linksseitig ist eine unmittelbare Berührung von Thronkante und Draperie die Ausnahme. Gelegentlich läuft der Klaff gegen die realistische Logik des Thronbaus bis zur Plinthe durch;³⁹ das Sitzbrett ist also gewissermaßen einfach weggelassen, worin sich die Tendenz zur ornamentalen Auffassung der Throngestalt besonders deutlich abzeichnet. Die Genese dieser Formulierung des Kastenthrones wird im folgenden als durchaus zielgerichteter Inventionsprozess erläutert werden können.

Wiederum vertreten die Prager Pietà in St. Georg und die Pietà aus der Breslauer Magdalenenkirche die älteste Form des Kastenthrones: In Prag [Abb. 3] zeigt der Thron zwei massige Seitenbretter mit beidseitiger breiter Abfasung, deren rechtwinkliges Ideal nur durch eine leichte Abkantung der linken Thronwange beeinträchtigt wird, an welcher der Arm Mariens zur Stützung des Christuskörpers vorbeizuschieben war. Aufgrund der breiten Außenholme tangiert diese Abkantung das Blendmaßwerkfeld nicht, so dass an beiden Wangen identische Zwillingslanzetten mit Oberzwickeln in ein rechtwinkliges Feld eingetieft werden konnten. Die nur links in halber Breite ausgeführte genaste Lanzette auf der Thronvorderseite ist aufgrund ihrer geringen Höhe weit behä-

rum eingefügten, rechtsseitig gut sichtbaren Sitzbrett kehrt die Pietà in Celje von hier aus zu einer neuen Variante der detailrealistischen Throngestalt zurück. Die von Schultes mit Jena und Celje zum Œuvre eines Bildhauers zusammengeschlossene große Admonter Pietà vertritt dagegen die klassische Variante des vorn massiven Kastenthrones mit Ausklinkung; vgl. SCHULTES, Lothar: Die Pietà von Celje. In: *Gotika v Sloveniji: Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadrantom / Gotik in Slovenien: Vom Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria*. Akti mednarodnega simpozija Ljubljana / Vorträge des internationalen Symposiums, 20.-22. Oktober 1994. Hrsg. Janez HÖFLER. Ljubljana 1995, S. 173-181.

biger proportioniert und deutet einen fünfteiligen Rapport an. Die Sohlbankschräge der seitlichen Blendmaßwerke korrespondiert weder mit jener der frontalen noch mit der oberen Plinthenfase. Durch akkurate, trotz seiner Unzugänglichkeit fast horizontale Ausarbeitung des Winkels zwischen Thronwange, Thronfront und Draperie ist die Sitzfläche des Kastenthrones mit besonderem Detailrealismus ausgedrückt. Auf der Oberseite stoßen die drei Thronbretter durch Verschneidung ihrer Innenfasen, d. h. in einem den Eckzwickel halbierenden, bis zum Marienmantel durchlaufenden flachen Grat aneinander; der abschließende, steile Umbruch dieses Grates deutet sogar die lotrechte Stellung der Lehnenbretter an.⁴⁰

An der Pietà aus der Breslauer Magdalenenkirche entspricht der Kastenthron, soweit die Photographien den Befund wiedergeben, dem Prager Stück in seiner Struktur wörtlich, wobei die Abkantung der linken Thronwange unter der Schulterpartie Christi minimal ausfällt und der Marienarm zwischen Thronwange, Sitzbrett und Christuskörper etwas tiefer als in Prag eingepasst ist. Die stilistische Behandlung der Blendmaßwerke tendiert zu einer mehr filigranen, differenzierteren Auffassung.⁴¹

Die Pietà aus Čipín weist heute eine singuläre Form zweier gleichgestalteter Thronwangen mit Doppellanzetten auf, indem der doppelte Spitzbogen des Blendmaßwerkes auch die Außenkontur beider Maßwerkwangen bestimmt; doch zeigt sich besonders an der linken Seite [Abb. 4], dass hier – wie so oft an diesem Stück – eine Überarbeitung vorliegt. Ursprünglich war die symmetrische, beiderseits rein rechtwinklige Thronform an der kleinen Pietà von Čipín ideal verwirklicht.

Die Klosterneuburger Pietà dagegen zelebriert demonstrativ die asymmetrische Gestaltung beider Thronwangen [Abb. 5, 6]. Der hohen, rechtwinkligen Wange mit schmaler Doppellanzette und Ober-

⁴⁰ Die nachfolgenden Vesperbilder weisen, soweit ihre Erhaltung die Überprüfung erlaubt, die klassische Form mit innerer Thronrundung und Oberzwickeln auf, nur ist an der Klosterneuburger Pietà der rechte Zwickel unausgeführt; die Vorrizung ist im Streiflicht erkennbar. Zerstört ist die Situation an den Vesperbildern aus der Breslauer Magdalenenkirche (Totalverlust) sowie aus Čipín und Bad Mergentheim (Abarbeitung); an der ebenfalls rückseitig abgearbeiteten Brünner



10. Pietà aus Lutín: Rechte Thronwange. Foto: Autor.

zwickeln rechts ist links eine vorne doppelt abgekantete Thronwange entgegengestellt, deren unregelmäßiger Außenkontur ein elaboriertes Maßwerkmotiv entspricht: Über zwei niedrigen, vermittels eines konkav geschweiften zentralen Vierblattes zu einem Eselsrücken zusammengefassten Lanzetten weisen zwei Fischblasen mit tangierenden Spitzen zur Mitte. Während so hinten ein regulärer Eckzwickel und

Pietà in St. Thomas deuten die vorhandenen Reste bei sehr enger Umschließung der Figur auf eine Lösung ohne Oberzwickel. Insgesamt weist der Befund auf einen einzigen, vom Bretterthron zur integrierten Thronkastenform mit Innenrundung führenden Entwicklungsschritt.

⁴¹ Vgl. die Schrägansicht bei KUTAL 1971 (wie Anm. 2), Abb. 112. Zum Stilunterschied beider Werke siehe unten.



11. Pietà aus Lutín: Linke Thronwange. Foto: Autor.

mittig ein durch die ansteigenden Konturen der Fischblasen gebildeter kleiner Oberzwickel entsteht, sind vorne die Umrisse von Blendmaßwerk und Thron hinreichend kongruent, um auf jede Zwickelform zu verzichten. Klar angedeutet ist dabei die zukunftsweisende Form des überfangenden Rundbogens, welcher die Viertelkreisform der vorderen Thronkante vorwegnimmt.⁴² Die Tendenz zur Vereinheitlichung der Konturen prägt die folgende Entwicklung der Thronwangen in der gesamten

⁴² Vgl. hierzu die problematische Blendmaßwerkssystematik bei SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2, vgl. auch Anm. 10), S. 101-103 mit Schemazeichnung S. 100. In der Tat ist diese Darstellung bei verbreiteter Materialbasis in mehrfacher Hinsicht zu korrigieren. Die zu grobe Klassifizierung in drei Maßwerktypen wirkt insofern verunklarend als z.B. die dreibahnigen Blendmaßwerke an überlebensgroßen Vesperbildern als ‚Vervielfältigung der Binnenform‘ bei der unmaßstäblichen Monumentalisierung kleinformatiger Archetypen anders zu werten ist als an den Werken kleineren Formates. Ferner verläuft die Entwicklung der Blendmaßwerkformen, wie in diesem Beitrag gezeigt wird, weniger stringent als von Schmidt suggeriert. Insbesondere führt schließlich seine Auffassung des runden Überfangbogens als bloßen Variantens der eckig gerahmten Zwillingslanzette, wie aus dem Folgenden erhellt, geradezu in die Irre (vgl. auch Anm. 47). So wäre eine Frühdatierung der Marburger Pietà keineswegs just durch ihr

Werkgruppe, wobei als Gruppenmerkmal der breite, etwas derb ausgeführte Außenholm gelten kann, der für beide Klosterneuburger Wangen charakteristisch ist.⁴³

Vergleichbare Lösungen zeigen die Vesperbilder aus Lutín, Brünn und Landshut-Seligenthal, freilich mit ambitionierteren Maßwerken. In Landshut-Seligenthal [Abb. 7, 8] ist das Maßwerk der linken Thronwange wie an der Klosterneuburger Pietà entwickelt, doch durch etwas steilere Fügung der Fisch-

Blendmaßwerk – die Zwillingslanzette mit Überfangbogen – zu stützen; der von SCHULTES 2000 (wie Anm. 7), Kat. Nr. 116 vertretene Anschluss der Pietà von Altenstadt bei Feldkirch an die Vesperbilder aus Marburg und Breslau (Magdalenenkirche) basiert auf ebendieser Maßwerktypologie. Andererseits lassen sich die Maßwerke sehr wohl zur Aufstellung der relativen Chronologie mit großem Nutzen auswerten, sofern sie im Zusammenhang der Entwicklung der gesamten Ausführung des Kastenthrones betrachtet werden. Entscheidend ist dabei die Tendenz zur kongruenten Gestaltung von Thronwangenaußenkante und Blendmaßwerk sowie die zunehmende Angleichung von Thron und Plinthe.

⁴³ Dieselbe derbe Profilierung zeichnet auch den Plinthenquerschnitt der Horizontalen Vesperbilder aus, der noch nicht die klassische Ausgewogenheit der oben und unten symmetrischen Abfassung einer rechteckig geschnittenen Platte bevorzugt.



12. Pietà aus Tschetschisch Krumau: Linke Thronwange. Foto: Autor.

blasen bei verkleinertem Oberzwickel besser der überfangenden Rundbogenform eingefügt, die konsequent nun auch die Wange selbst im Viertelkreis abrundet. Die rechteckig bleibende rechte Thronwange ist ebenfalls mit einem komplexen Blendmaßwerk bereichert: Den beiden genasten Lanzetten entwächst ein Zwillingsfischblasenmotiv, das in die rechten Winkel des Blendmaßwerkfeldes vorstößt und folglich statt zweier Eckzwickel nur einen in der Mitte erfordert; die mittige Verschmelzung der beiden Fischblasen läuft in eine kleine hängende Lilie aus.⁴⁴ Die unterschiedlich konturierten Thronwangen sind also im reizvollen Wechselspiel der ein- bzw. ausschwingenden Fischblasen bewusst antagonistisch komponiert.⁴⁵

Die monumentale Pietà in St. Thomas in Brünn verrät demgegenüber mehr Interesse an einer parallelisierenden Gestaltung. Rechts ist der rechteckli-

⁴⁴ Diese hängende Lilie findet sich auch an den Vesperbildern von Krakau (St. Barbara), Marienstatt, Köln, (St. Columba), Großsonntag (hier zwecks Freistellung des Wappenfeldes an der Thronwange), Celje (stehend!) und an der späten Pietà in Straßburg bei Gurk. An den Archivoltensfiguren des Kölner Petersportales begegnet diese Lilie achtmal, davon einmal stehend; vgl. Anm. 47.

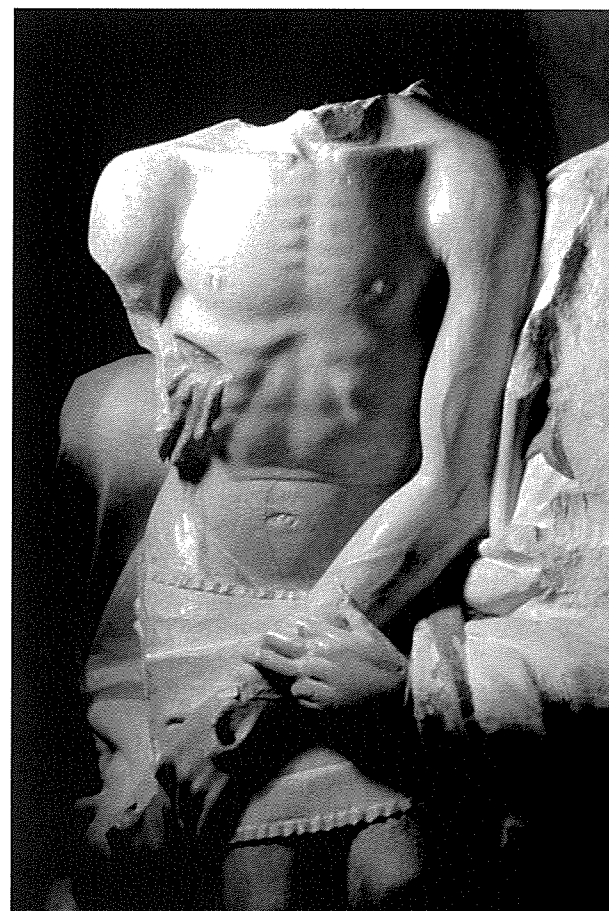
⁴⁵ Die antagonistische Position zweier Fischblasenpaare zeigen in der weiteren Tradition die Vesperbilder aus Krakau, St.

gen Thronwange ein stehendes sphärisches Vierblatt in einem die beiden genasten Lanzetten überfangenden großen Spitzbogen eingefügt. Obwohl dadurch die großen Eckzwickel noch betont werden, dient als gemeinsames Profil der Maßwerkformen ein ausgesprochen dünnlinig gearbeiteter, vorne in der Flucht der Thronwange platt schließender Profilstab, dem in zweiter Ebene die Maßwerkknasen als scharfgeschnittene Konkaven entwachsen. Das Blendmaßwerk bildet so einen starken Kontrast zu den schweren Holmen seiner eckigen Umrahmung. Auf der Gegenseite [Abb. 9] ist die Außenkontur der Thronwange der Lage des Christuskörpers angepasst und als unregelmäßig gestörte rechteckige Wange aufzufassen. Unter der konkaven Ausnehmung, auf welcher die hintere Schulterpartie Christi aufruhrt, ist die Wange wiederum konkav zurückgenommen, so dass sich

Barbara und Breslau, St. Matthias (heute im Warschauer Nationalmuseum), jedoch, der moderneren Abrundung beider Thronwangen entsprechend, nun jeweils in eine überfangende Rundform integriert. Zum Krakauer Stück vgl. DEBICKI, Jacek: Beitrag zu den kulturellen Beziehungen Polens und Böhmens im Mittelalter. Die Pietà aus der Barbarakirche in Krakau. In: *Umění*, 43, 1995, S. 232-245 mit Abb. beider Thronwangen; diese auch abgeb. bei SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 102; vgl. u. Anm. 47.



13. Pietà aus Bad Mergentheim: Ansicht von links. Foto: Autor.



14. Pietà in Prag, St. Georg: Christusakt. Foto: Autor.



15. Pietà aus Bad Mergentheim: Christusakt. Foto: Autor.

unter einer vorstoßenden Spitze Raum für ein radförmiges Blatt findet, welches aufwendig als Ornament an einer freilich unklar angesetzten Rundscheibenlehne rationalisiert ist. Diese zeigt nach innen ihre geometrische Struktur in sorgfältiger Ausarbeitung; die innere Oberfläche setzt die Innenflucht der Thronwange fort. Das Blendmaßwerk dieser verunklärten Wange ist zunächst durch einen breiten Spitzbogenholm aus dem Maßwerkfeld ausgegrenzt, mit dessen oberem Außenholm er verschmilzt; die Binnenstege der Maßwerkfigur weisen dagegen die an der anderen Thronwange beschriebene Feinlinigkeit auf.

⁴⁶ Dieses Blatt weicht freilich als um einen S-förmig geschwungenen Mittelgrat kompakt zusammengefasstes Knollenblatt stark von dem langfingrigen Beifußrad der Brünner Pietà ab. Die Konsequenzen dieser Stildifferenz können hier nicht verfolgt wer-

Im Couronnement des Spitzbogens wird ein liegender Fünfpas von einem Paar zur Mitte fallender Fischblasen getragen, deren Spitzen mit dem Scheitel der mittleren dreier genasteter Lanzetten zusammenfallen; die seitlichen Lanzetten tangieren die Fischblasen auf deren halber Länge und sind dementsprechend etwas höher und steiler ausgebildet.

Die Lutíner Pietà [Abb. 10, 11] teilt mit der Pietà aus St. Thomas in Brünn das Motiv der klagend zusammengeschlagenen Hände und folglich auch die Erweiterung der linken Thronwange um das die Schulter Christi unterstützende ornamentale Blattwerk.⁴⁶

den, doch sei immerhin an die beiden Chorkonsolen des Prager Veitsdomes erinnert, an welchen zu beiden Varianten enge Parallelen erscheinen; der damit gegebene Datierungsanhalt stünde zur gängigen Forschungsmeinung nicht in Widerspruch.

Darüber setzt die steile und leicht gebogene Außenkontur der Thronwange an, der im Blendmaßwerk zwei durch einen so breiten Spitzbogen überfangene spitze genaste Lanzetten korrespondieren, dass dem Couronnement ein stehendes sphärisches Dreiblatt einbeschrieben werden konnte. Linksseitig ist um des gemeinsamen Spitzbogenschenkels von Blendmaßwerk und Außenkontur willen ein ungewöhnlich großer Eckzwickel in Kauf genommen. Auf der rechtwinkligen Gegenwange ist die auch in Landshut-Seligenthal vorhandene Maßwerkvariante mit auseinanderstrebenden Fischblasen ausgeführt, jedoch die mittige Verschmelzung der Fischblasen durch einen kleinen, ungerahmt den Lanzetten aufliegenden Dreipass kaschiert. Die Thronmaßwerke der Lutíner Pietà wäre somit als Weiterentwicklung der Seligenthaler Lösung vermutlich unter unmittelbarem Einfluss des gestisch motivgleichen Brünner Stückes plausibel erklärt.⁴⁷

Die kleine Pietà aus Tschechisch Krumau [Abb. 12] vertritt wiederum einen archaischeren Typus der Thronwangengestaltung, der trotz der Differenzierung beider Thronseiten am schlichten Lanzettmaßwerk festhält. Rechts in klassischer Weise an recht-

diesem Zusammenhang ausgesprochen aufschlussreich ist die Entwicklung des runden Überfangbogens über der Zwillinglanzette, welcher in Köln viermal in leicht gedrückter Form als Basis der die Komposition abschließenden zur Mitte weisenden Zwillingsfischblasen erscheint (Abb. in: *Die Parler ...* (wie Anm. 2), Bd. IV, S. 23) und schließlich sogar, der Vorliebe für spielerische Umkehrungen an diesem Zyklus entsprechend, einmal als Unterfangbogen zweier auseinanderstrebender Fischblasen auftritt. Von den betrachteten Maßwerken der Horizontalen Vesperbilder führt demnach ein motivisch direkter Weg zur später so beliebten Blendmaßwerkfigur mit Überfangbogen (vgl. Anm. 49) Sie ist inoffiziell keineswegs als Frühform im Sinne einer erweiterten Zwillingslanzette anzusprechen, sondern vielmehr als raffinierte, wenn man will manieristische Reduktionsform (vgl. Anm. 42). Die Übereinstimmung der Kölner Maßwerkmotive allein mit Vergleichslösungen am Prager Veitsdom betont jüngst: LAUER, Rolf: *Die Parler stecken im Detail* (Teil 2) – Maßwerk am Petersportal des Kölner Domes. In: *Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung*. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19.7.2001. Hrsg. Richard STROBEL. Stuttgart 2004, S. 63-71. Hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang schließlich auf die beiden leider undatierbaren, fein bearbeiteten Figurenbaldachine aus der Jakobuskirche von Slavtín im Lapidarium des Prager Nationalmuseums; vgl. FAJT, Jiří – SRŠEŇ, Lubomír: *Das Lapidarium des Nationalmuseums Prag*. Prag 2000, S. 52, 58.

⁴⁷ An diese Blendmaßwerkformen schließen motivisch unmittelbar die Variationen der Archivoltenfiguren des Kölner Petersportales an, die im Gegensatz zu den jüngeren Vesperbildern an der Rechtwinkligkeit der Thronwangen (ergänzt um einen Handknäuf in Form einer Groteskmaske, welcher dem Blatt an der Lutíner Pietà entspricht) systematisch festhalten. So findet sich hier insbesondere das Motiv der in die oberen Winkel des Blendmaßwerkfeldes auseinanderstrebenden Fischblasen- bzw. Schräglanzettenformen, deren Verschneidungspunkte mit einer hängenden Lilie, aber auch mit ungerahmten Passformen kaschiert werden. Das häufigste, motivgleich an neun Figuren wiederholte Blendmaßwerk weicht von jenem der Lutíner Pietà (rechts) nur durch die umgedrehte Dreipassform und die Proportionen der Thronwange ab. Stilistisch stehen die kräftigen Profilschnitte und betonten Außenholme der Thronrahmung der insgesamt feinlinigeren und eleganteren, weit „Schöneren“ Kölner Skulpturen denen der Vesperbilder von Klosterneuburg, Lutín und Landshut-Seligenthal hinreichend nahe, um eine unmittelbare Beeinflussung durch diese Werkgruppe für möglich zu halten. In



16. Pietà in Prag, St. Georg: zentrale Draperie. Foto: Autor.

winkliger Thronwange ausgebildet, sind links die beiden genasten Lanzetten durch Stufung (bei gemeinsam bleibendem Mittelsteg) der flach und einfach abgeschrägten Außenkontur angepasst, auf welcher der Arm Mariens unter der Schulterpartie des toten Christus aufliegt. Der sekundäre Charakter dieser Lösung spiegelt sich noch in der Anlage der Eckzwickel, welche – ohne die Vorstellung einer separaten geometrischen Feldrahmung – nur als verzogene Zwickel eines rechtwinkligen Blendfeldes verständlich sind. Diese schlichte Maßwerklösung ist zweifellos dem kleinen Format geschuldet und als Datierungsargument schwerlich haltbar.

Die Lösung der Bad Mergentheimer Pietà [Abb. 13] – nach ihrem ganzen stilistischen Habitus das jüngste Werk der betrachteten Gruppe – setzt sich

gegenüber den genannten Beispielen durch eine klassisch gewordene Rückkehr zur Symmetrie ab: Auf beiden Seiten bilden zwei unter einem niedrigen überfangenden Rundbogen ohne Couronnement zusammengefasste genaste Lanzetten die korrespondierende Binnenform zu einer vorne großzügig, annähernd viertelkreisförmig gerundeten Thronwange.⁴⁸ Diese an zahlreichen Werken wiederkehrende Form bedingt erstmals eine Abkehr auch der rechtsseitigen, schwer sichtbaren und motivisch zu dieser Verminderung nicht genötigten Thronwange von der stabilen und proportionsnormierenden Rechteckform. In ihrer klassischen Schlichtheit scheint sie neben den reizvolleren, komplexen und verspielten Maßwerkformen als die kanonische Lösung der Maßwerkwanne an der Pietà gegolten zu haben.⁴⁹

durchaus stildifferenten Werkgruppen. Die altertümlichste Variante vertritt die Frankfurter Pietà in der Liebfrauenkirche, bei welcher der mittlere, in der klassischen Form fächerförmige Maßwerkzwickel oben platt schließt; in solcher Tradition abgeflachte Fächer zeigen die Pietà in Kirchheim im Ries und die sicher späte Danziger Pietà aus dem Elisabethaltar. Als besonders aufschlussreiches Beispiel sei schließlich die Pettaufer Gusssteinpietà in St. Georg genannt, an welchem dieses den Vesperbildern eigentümliche Blendmaßwerk in originaler Vorritzung und Farbfassung erhalten ist.

⁴⁸ Trotz der Abarbeitung beider Thronwangen ist dieses Motiv für die linke Wange, wo sich der Ansatz des hinteren Eckzwickels erhalten hat, gesichert; da das Motiv stets symmetrisch an beiden (gleichförmig abgerundeten) Thronwangen erscheint, ist die linke Seite entsprechend zu rekonstruieren.

⁴⁹ Die außerordentliche Verbreitung dieser Blendmaßwerklösung belegen z.B. die Vesperbilder aus Marburg, Landshut (Dominikanerinnenkirche), Altenmarkt bei Feldkirch, Kirchdorf bei Haag, Iglau, Kreuzenstein, Podstreda und Brestanica, also in



17. Pietà in Klosterneuburg: zentrale Draperie. Foto: Autor.

Kastenthron und Plinthe des Horizontalen Vesperbildes legen also eine Entwicklung von den beiden Stücken auf rechtwinkliger Plinthe (Prag; Breslau) über eine Kerngruppe (Klosterneuburg; Landshut-Seligenthal; Brünn; Lutín) zu einer späten Gruppe (Bad Mergentheim; Tschechisch Krumau) nahe, während die Pietà aus Čipín wegen ihres schlechten Zustandes schwer zu beurteilen ist. Durch die weitere stilistische Analyse lässt sich diese relative Chronologie im wesentlichen stützen. Aus dem Zusammenhang auch eines großzügig gefassten Œuvres auszuschließen ist dabei vorweg die Prager Pietà in St. Georg. Der Leichnam Christi mit seiner betont muskulösen, auch detailrealistischen Ausführung, welche von der quadrierten Bauchmuskulatur über den rund vorgewölbten Bauch, die schwellenden Brustmuskeln und die mit feinem Gefühl des körperlichen Volumens ausgerundeten Schulterpartien alle Register einer einfühlsamen, beinahe erotischen Aktdarstellung zieht, unterscheidet sich grundsätzlich von der flächenbetonten, versteiften und die Leichen-

starre des Toten als vorzüglichstes Motiv unterstützenden Aktaufassung der Horizontalen Vesperbilder [Abb. 14, 15]. Dasselbe gilt von der Behandlung der Draperievolumen [Abb. 16]: Wo die Horizontalen Vesperbilder eine schichtenbetonende, stark auf die Frontalität der Figurengruppe konzentrierte Draperie mit zentralem Faltschüsselmotiv bevorzugen, ist mit der zentralen geprateten Sichelfalte und dem festgefügteten Volumen nicht nur der unter dem Gewand sichtbaren Körperformen, sondern auch der Faltenmassen selbst und der großzügig ausgerundeten trennenden Konkaven an der Prager Pietà in St. Georg eine völlig abweichende Auffassung realisiert. Die überall greifbare Festigkeit der Volumen erinnert derart an die nach ihrer Restaurierung und Ausstellung stark aufgewertete kleine Breslauer Madonna,⁵⁰ dass mir die Entstehung beider Skulpturen von derselben Hand durchaus diskutabel erscheint. Jedenfalls kann das traditionell auf 1390 datierte Fragment weit eher als um 1370, in seiner Aktaufassung noch unter Einfluss des Meisters von Hohenfurt ent-

⁵⁰ Vgl. den Katalogbeitrag von KACZMAREK, Romuald in: *Těšínská Madona ...* (wie Anm. 8), Kat. Nr. 6. Jüngst ist von Robert Suckale eine Zuschreibung der kleinen Breslauer Madonna an Peter Parler vorgeschlagen worden:

SUCKALE, Robert: Über die Schwierigkeiten, Peter Parler Skulpturen zuzuschreiben. In: *Parlerbauten ...* (wie Anm. 47), S. 197-205; vgl. hierzu auch SCHWARZ 2004 (wie Anm. 8).



18. Pietà aus Lutín: zentrale Draperie. Foto: Autor.



19. Pietà aus Landsbut-Seligenthal: zentrale Draperie. Foto: Autor.

standene⁵¹ Inkunabel der Stein-Pietà verstanden werden – nicht Reflex der Horizontalen Vesperbilder, sondern im Gegenteil einer ihrer zentralen Impulse.

Die anderen Vesperbilder teilen die wesentlichen, eingangs aufgezählten typischen Merkmale des Horizontalen Vesperbildes, wobei besonders der Christusakt geradezu in Opposition zur Pietà in St. Georg steht. Nicht nur die starre Haltung des Körpers insgesamt, sondern auch die Neigung zur flachen, brettartigen Anlage einzelner Partien (besonders klar an den wie Platten aufgesetzten Brustmuskeln) und die im Vergleich abgehangene Gestalt der Glieder, auch bereits die Hohlform der Bauchpartie, welche für die Werke des Schönen Stils charakteristisch wird,

folgen gemeinsam dem jüngeren, asketischen Körperideal der Christusgestalt. Dieselbe Tendenz zur Verflachung umgreift auch die Draperie, deren vorherrschende Motive als jeweils frontparallel angeordnete Faltschichten konzipiert sind.⁵²

Auch hier ähneln sich besonders die Vesperbilder aus Klosterneuburg, Landshut-Seligenthal und Lutín: Die Komposition der unteren frontalen Draperie beruht einheitlich auf einer Verdopplung der rechts zu den Füßen Christi hinziehenden Mantelbahn auf der linken Figurenseite und auf der Entwicklung eines die zentrale Schüsselfalte unterfangenden Schürzensaumes aus der vom anatomisch linken Knie Mariens herabfallenden Faltentraube mit Doppellösensaum.⁵³

sion der in sich geschlossenen und als selbständige Ansicht konzipierten Frontpartie unterhalb der Christusgestalt. Aufschlussreich mag der Hinweis sein, dass die beschriebene Motivgleichheit der Kerngruppe Klosterneuburg – Landshut-Seligenthal – Lutín sich keineswegs auch auf die seitliche Draperie ausdehnt, worin sich Klosterneuburg und Landshut-Seligenthal näher stehen als beide Lutín; umso weniger auf die oberen Mantelpartie, welche durch die abweichende Gestik unter je andere Kompositionsprämissen gestellt ist.

⁵³ Hieran schließt überraschend eng auch die Pietà im Preßburger Franziskanerkloster an [Abb. 20]: Das Grundmotiv ist, bei

Die Klosterneuburger Pietà [Abb. 17], wo der Schürzensaum sehr tief angesetzt und größtenteils durch die von links her umgeschlagene Faltenbahn überschritten ist, steht dabei durch die Füllung der entstehenden hohen Fläche mit einer steilen, in großzügige und klare Volumen gefassten zweiten Schüsselfalte dem Prager Stück relativ am nächsten. Die Lutíner Pietà [Abb. 18] umgeht diese Überschneidung durch einen höher angesetzten Schürzensaum und zeichnet sich allgemein durch eine Vermehrung der Faltenfülle auf Kosten der Klarheit der Komposition und einen im einzelnen weniger fließenden, mehr zur eckigen Brechung neigenden stilistischen Habitus aus. Der Raum zwischen oberer Schüsselfalte und Schürzensaum ist nicht mehr mit einer weiteren Schüssel bereichert, sondern mit einer von rechts

und links her verknitterten Faltenfülle gefüllt. Alle diese Merkmale – insbesondere die unübersichtliche Faltenfülle – lassen sich auf die monumentale Brünner Pietà zurückführen, deren konsequenterer Komposition dennoch nicht einfach wiederholt ist. In Brünn [Abb. 21] ist vielmehr die links vom Knie fallende, sehr flächig angelegte Faltentraube mit ihrem vielfältig in Ösen gelegten Mantelsaum mit den kaum gebrochenen Stangenfalten kontrastiert, die rechts vom Knie bis zur Plinthe herabziehen; die breite Fläche zwischen beiden Motiven ist durch zwei große Schüsselfalten – die obere als optische Schale für den Christuskörper flach, die untere steil geführt – und je unter ihnen entwickelte, komplexe Faltenfülle gefüllt. Die Faltenvielfalt resultiert hier aus dem monumentalen Format im Sinne einer ‚Vervielfältigung

hoch angeordneter Querschürze, um Parallelförmigkeit bereichert, wie die Skulptur auch im „Schönen“ Wellenschwung vom Handgelenk im Nacken Christi über das hochangesetzte Knie bis zur zentralen Schüsselfalte und auch im Oberbau der Figur eine stilistisch deutlich fortgeschrittene Variante vertritt. Motivisch sind die dreigeflochtene Krone und der verlängerte Schnauz- und Kinnbart, wohl auch der Dreihändegestus Anzeichen merklich jüngerer Entstehung. Milena Bartlová hat das Stück an das größere Admonter Vesperbild und die Pietà in der Münchner Frauenkirche angeschlossen: BARTLOVÁ,

Milena: Skulptúra a tabuľové maliarstvo 1400-1470. In: BURAN, Dušan et al.: *Gotika : Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2003, S. 251-273 sowie Kat. Nr. 2.1.4. Von der unbestreitbaren motivischen Beeinflussung durch die Gruppe Klosterneuburg – Landshut-Seligenthal – Lutín abgesehen (vielleicht durch ein verlorenes Stück gleichen Faltentyps, jedoch abweichender Gestik), scheinen mir vor allem die kompakten, an die Pietà in der Frankfurter Liebfrauenkirche anschließenden Werke als stilistische Vorstufe der Preßburger Pietà nahezuliegen.

⁵¹ Zu vergleichen wären Kreuzigung und Beweinungsszene des Hohenfurter Altares, welche nicht nur die im ganzen muskulöse Gestalt mit dem vorgewölbten, von einer Querfalte übergrenzten Bauch, sondern auch das ikonographische Detail der tief freigelegten Hüftpartie mit der Pietà in St. Georg verbindet, welches im weiteren Verlauf der Entwicklung zunehmend an Bedeutung verliert. Vgl. PEŠINA, Jaroslav: *Der Hohenfurter Meister*. Prag 1982, bes. S. 33-37.

⁵² Aus Platzgründen und weil die Illustration eines detaillierten Vergleichs der Draperien weit über die Abbildungskapazität hinausginge, beschränke ich mich auf eine kurze Diskus-



20. Pietà aus Bratislava, Franziskanerkloster: zentrale Draperie. Foto: Juraj Žáry.

der Binnenform'. Den Antagonismus von Faltentraube und Stangenfalten, welche die Lotrechte eines fest aufgestellten Unterschenkels nachvollziehen, demonstrierte – im Gegensatz – auch die Breslauer Pietà aus der Magdalenenkirche: Mit ihren teils sehr steil geführten Ösensäumen und der ebenso steil in die zentrale Schüsselfalte eingreifenden Saumlinie vermittelt sie in der Komposition der Draperie zwischen der Prager und der Brünner Pietà, wobei die zentrale Sichelfalte der ersteren durch eine zum steilen Dreieck verbreiterte Stangenfalte mit halbmondförmigem Unterzug substituiert ist.

Die Pietà aus Landshut-Seligenthal schließlich [Abb. 19] demonstriert durch einen extrem angehobenen Schürzensaum die Hohlform zwischen ihm und dem von links her umknickenden Faltenzug und versetzt zugleich durch seine schräge, rechtslastige Führung die Draperie in eine nach links weisende Bewegung, welche dem extremen Gestus der vorne zum Nacken Christi geführten Hand korrespondiert – beides eine stilistisch fortgeschrittene Variante. Unter Verzicht auf den Schürzensaum zeigt die Pie-

⁵⁴ Die Zusammenhänge dieses beidseitigen Faltenflügels mit der analogen Entwicklung in der Standfigur (idealtypisch an der Krumauer Madonna, mit Einsicht in einen Ösensaum z.B. an

tà aus Tschechisch Krumau [Abb. 22] bei demonstrativ über der Fußspitze lotrecht gesetzter Faltentraube (einer Art Eckpfeiler der Faltenkomposition) ebenfalls eine deutliche, mit der Wendung des Marienkörpers korrespondierende Verschiebung der gesamten Draperie in Richtung des Christuskopfes. Die vereinheitlichende Tendenz der Werke aus Landshut-Seligenthal und Tschechisch Krumau fasst somit erstmals die vordem getrennten Entwurfsaufgaben von Gestik und Draperie zusammen. Die fortschrittlichste Draperie zeigt zweifellos die Pietà aus Bad Mergentheim [Abb. 23], deren vom linken Knie Mariens herabfallende, in einer symmetrischen Drillingsöse den Blick auf das dahinterliegende Untergewand freigebende Faltentraube einen nach beiden Seiten sanft ausschwingenden Faltenflügel entwickelt.⁵⁴ Das Motiv belegt eine systematische Auseinandersetzung mit der zu den Füßen Christi hinziehenden Faltenbahn und deren symmetrischer Ergänzung, wie sie an anderen Beispielen (an der Pietà aus Marburg oder jener aus Kirchheim im Ries ohne, an der Badener Pietà mit Entwicklung eines zweiten, linksseitigen Plinthenausle-

der Dorothea im Freskenzyklus der Judenburger Magdalenenkirche) sind bislang nicht untersucht.



21. Pietà aus Brunn, St. Thomas: zentrale Draperie. Foto: Autor.

gers) mit größerer Souveränität ausgeführt wird. Die Kombination dieses Hauptmotivs mit einer durch einen Faltenquerzug oben überschrittenen, vom anderen Knie leicht radial auseinanderstrebenden Faltentraube und einem in hinterer Ebene sichtbar gemachten zentralen Faltendreieck geht ebenfalls über die steifere Draperie der Horizontalen Gruppe hinaus. Die Bad Mergentheimer Pietà unterliegt hier, wie vielleicht auch in ihrer modernen Throngestalt, dem Einfluss einer jüngeren Werkgruppe, gehört aber durch ihre Physiognomie, den Schleiertrichter, die zweigedrehte Dornenkrone und die unbekümmert entwickelte Gestik noch dem Horizontalen Typus zu; von hier ist die Verbindung zur Werkgruppe um die Landshuter Pietà in der Dominikanerinnenkirche zu gewinnen.⁵⁵

Schließlich ist auch die emotionale Interaktion beider Figuren, die beim Klagegestus der Brünner und Lutíner Pietà noch ausgesprochen distanzierend aufgefasst ist, in der späten Gruppe durch die deutliche Wendung des Oberkörpers der Mariengestalt offensiv gesteigert. Dabei wird im Fall des Bad Mer-

⁵⁵ Vgl. KUTAL 1972 (wie Anm. 2), S. 489 zur Landshuter Pietà: „..., die im engsten Anschluss an die Kerngruppe entstanden sein muss, obzwar der Oberkörper Christi in diagonalen Position dargestellt ist.“; an dieses Stück schließt er unmittelbar die Frank-

gentheimer Stückes die eigentliche Geste – die feste Auflagerung der Linken auf der hinteren Brustpartie Christi und das phlegmatisch darübergekreuzte Handgelenk der anderen Hand [Abb. 15] – ostentativ herabgestimmt, beim Tschechisch Krumauer dagegen durch den Griff ans Kinn des Toten ins emotionale Extrem gesteigert; der experimentelle Charakter der Gruppe wird an dieser Stelle besonders deutlich. Davor ist wiederum die Klosterneuburger Pietà anzusetzen, welche durch die weisende Geste auf die Seitenwunde – hier sicher rezeptionsnormierend gesetzt – noch nicht zu einer entsprechenden Körperwendung und in ihr gegebenen Vertiefung der Emotionalität gelangt. Während die Stücke aus Brunn, Lutín und Bad Mergentheim das Motiv der beidhändig ausgedrückten Marienklage variieren, ist in Klosterneuburg und Krumau bereits der kanonische Griff in den Nacken gefunden, der später nurmehr innerhalb der konservativen Werkgruppe um die Vesperbilder aus Frankfurt/M (Liebfrauenkirche) und Landshut (Dominikanerinnenkirche) zugunsten der älteren

furter Pietà an. Zur Landshuter Pietà vgl. den wenig revolutionären Beitrag von KOBLEK, Friedrich: Kat.-Nr. 9. In: *Vor Leinberger ...* 2001 (wie Anm. 13).



22. Pietà aus Čechisch Krumau:
zentrale Draperie. Foto: Autor.



23. Pietà aus Bad Mergentheim:
zentrale Draperie. Foto: Autor.

Stützung der Schulterpartie wieder verlassen wird. Die Landshut-Seligenthaler Pietà dagegen steht mit der extremen Geste des Griffes der vorderen Marienhand zum Nacken Christi ohne Nachfolge da.

Entsprechend der skizzierten Entwicklung von Draperie und Emotionalität wird man dem wegen seines schlechten Erhaltungszustandes schwer zu bewertenden Stück aus Čipín [Abb. 24] eine frühe, vielleicht noch vor der Brünner Pietà anzusetzende Entstehung zumessen. Mit geradezu phantasieloser Klarheit sind hier die beiden von den voluminösen Knien herabfallenden, in Doppelösen endenden Faltentrauben durch die fast ungegliederte hohe Fläche zwischen der großzügigen Schüsselfalte und dem zwischen beiden Doppelösen symmetrisch eingespannten Schürzensaum voneinander getrennt. Ebenso klar ist der Mantel durch den flach anliegenden, nur über der zentral positionierten Fußspitze kurz aufgelpften Mantelsaum nach unten abgeschlossen. Der Gestus der über den hinteren Arm auf das vordere Handgelenk Christi gelegten Hand knüpft in seiner knappen, emotional reduzierten Prägung an die zweifellos ältere Lösung der Breslauer Pietà aus der Magdalenenkirche an, wo die Hand Mariens vergleichbar phlegmatisch auf dem hinteren Unterarm Christi aufliegt. Von einer bereits den emotionalen

Gehalt der Figurengruppe betreffenden experimentellen Draperie kann hier noch durchaus keine Rede sein.

Die Horizontalen Vesperbilder entwickeln somit im Gestischen zwei unterschiedliche Varianten, deren eine die weitgehende kompositorische Trennung beider Figuren verfolgt (Breslau; Čipín; Brünn; Lutín; Bad Mergentheim), während die andere die Möglichkeiten einer emotionalen Interaktion auslotet (Klosterneuburg; Landshut-Seligenthal; Tschechisch Krumau). Der gestischen Offensivität dieser zweiten Variante entspricht eine zunehmende Wendung der Maria gegen den toten Sohn, wie sie auch der späten, gestisch zurückhaltenden Bad Mergentheimer Pietà eignet. Die behandelten Vesperbilder – das Prager Stück immer ausgenommen – bilden also ein völlig konzises, in seiner Entwicklung durchaus folgerichtiges Œuvre, welches die Pietà als in Stein noch neue Gestaltungsaufgabe systematisch durchzuprägen unternimmt. Auch in ihren jüngsten Beispielen verharrt die skizzierte Gruppe in einer experimentellen Normierung insbesondere der Gestik und damit der primären Rezeptionsinstruktion des Vesperbildes; jedoch sind bereits alle in den folgenden Werken kanonischen Motive gefunden und erprobt. In diesem Sinne kann zu Recht von der Suche nach dem Kanon als stilistischem Movens der Horizontalen Ve-

sperbilder gesprochen werden. Inwiefern diese Suche in ihrer Spätphase bereits auf Anregungen einer weiteren Gruppe rekurriert, wie angesichts des Bad Mergentheimer Stückes angedeutet wurde, bedarf noch einer näheren Analyse.

Unstreitig bestehen zwischen der ältesten, von der Breslauer Pietà aus der Magdalenenkirche ausgehenden Gruppe (Breslau; Čipín; Brünn), den nahezu formatgleichen Schwesterstücken mit elaboriertem Blendmaßwerk (Klosterneuburg; Landshut-Seligenthal; Lutín) und den in bewegtere Gestaltung geratenden Spätwerken (Tschechisch Krumau; Bad Mergentheim) stilistische Unterschiede. Allerdings wird die Prägnanz dieser Stildifferenzen stark durch die abweichenden Formate und durch kompositionelle Divergenzen verschärft, die durchaus noch im Bereich der Entwurfsmöglichkeiten einer Werkstatt liegen. Separate Traditionslinien des Horizontalen Vesperbildes scheinen mir angesichts der Stringenz der zielbe-

wussten Entwicklung der gegebenen Ikonographie ausgeschlossen. Eher wäre eine Atelieregemeinschaft vorstellbar, innerhalb derer eine das Bildthema strenger auffassende Hand neben einer mit größerer Innovationsfreude arbeitenden tätig war. Da die absolute Datierung für keines der behandelten Werke feststeht, ließe sich der Übergang von der strengen zur experimentellen Formulierung des Horizontalen Vesperbildes aber wohl auch als stilistische Entwicklung eines einzigen Hauptmeisters deuten. (Die stark auf externe Quellen angewiesene Bad Mergentheimer Pietà dürfte in diesem Fall wohl nur als Replik eines Horizontalen Vesperbildes gelten.) Gewiss kann jedenfalls von einem gefragten ‚Atelier der Horizontalen Vesperbilder‘ gesprochen werden,⁵⁶ ob wir nun einen oder zwei ausführende Meister darin tätig sehen. Die noch unausgeloteten Möglichkeiten, diesem Atelier weitere Werke anderer Ikonographie anzuschließen, können im gegebenen Rahmen nicht verfolgt werden.⁵⁷

⁵⁶ Die von SCHMIDT 1977 (wie Anm. 2), S. 108 zugespitzte Antithese: „Während die Produktion von und der Bedarf an Vesperbildern des horizontalen Typus offenbar auf Böhmen und seine Nachbargebiete beschränkt blieb, haben die Schönen Pietàs von Anfang an breit gestreut.“ scheint mir einen bereits von Kotal übertriebenen Antagonismus fortzuschreiben.

⁵⁷ Hinzuweisen ist sicherlich auf die m. E. von Hartmut Krohm zu Recht früh datierte Hl. Agnes im Bodemuseum, über welche sich vielleicht der Anschluss an Draperie und Physiognomie der Madonnenstatuen erreichen ließe. Vgl. WEISS, Matthias: De virgine et virginibus – Geschlechtliche Unversehrtheit als inhaltliche und formale Konzeption zweier Skulpturen



24. Pietà aus Čipín: zentrale Draperie. Foto: Autor.

Das Werkstattœuvre der Horizontalen Vesperbilder kennzeichnet, wie gesehen, eine ausgesprochen stringente Suche nach einer kanonischen Formulierung des für die Steinbildhauerei neuen und kompositorisch problematischen Bildthemas. In der Forschungsliteratur gelten dabei die steinernen Vesperbilder als eine radikal neue Formulierung der Thematik, indem überzeugende Anknüpfungspunkte an die vorausgehenden hölzernen Werke nicht gegeben schienen, die – mit ‚treppenförmigem‘ oder ‚vertikalem‘ Christuskörper gegenüber dem ‚horizontalen‘

und mit ihrer expressiven Mimik und Gestik gegenüber der emotional herabgestimmten der Steinbildwerke – stilistisch und auch intentional einen völlig anderen Weg einschlagen.⁵⁸ Wenn abschließend versucht werden soll, dennoch einen solchen Anknüpfungspunkt zu benennen, sei damit eine die ältere Forschungsmeinung differenzierende Hypothese zur Diskussion gestellt.

Das Diözesanmuseum Pelplin bewahrt seit 1989 die – nicht unwesentlich restaurierte – Pietà aus Neukirch / Nowej Cerkwi [Abb. 25], welche stilkritisch

des Schönen Stils. In: BECK – KROHM 2002 (wie Anm. 3), S. 85-93 (mit weiterer Literatur). Ferner zeigt der kontrovers datierte Schmerzensmann aus dem Goldschmiedaltar der Magdalenenkirche im Breslauer Nationalmuseum (Abb. im Vorkriegszustand bei CLASEN 1974, Abb. der Physiognomie bei KUTAL 1974, beide wie Anm. 2) zwar alle motivischen Merkmale der jüngeren Vesperbilder (dreieckförmige Dornenkrone, wellenförmige Haar- und Bartlinien und Schneckenlocken), verharrt aber in seiner gehemmten Ponderation wie in der breiten und kantigen, aber nicht ausgezehrten Physiognomie mit dem lidparallelen Augenschnitt in einer stilistisch noch an die Horizontalen Vesperbilder anknüpfenden Starrheit. Der Frühdatierung durch CLASEN 1974, S. 108f. widerspricht SCHMIDT 1977, S. 111; vgl. auch KUTAL 1974, S. 390 (alle wie Anm. 2).

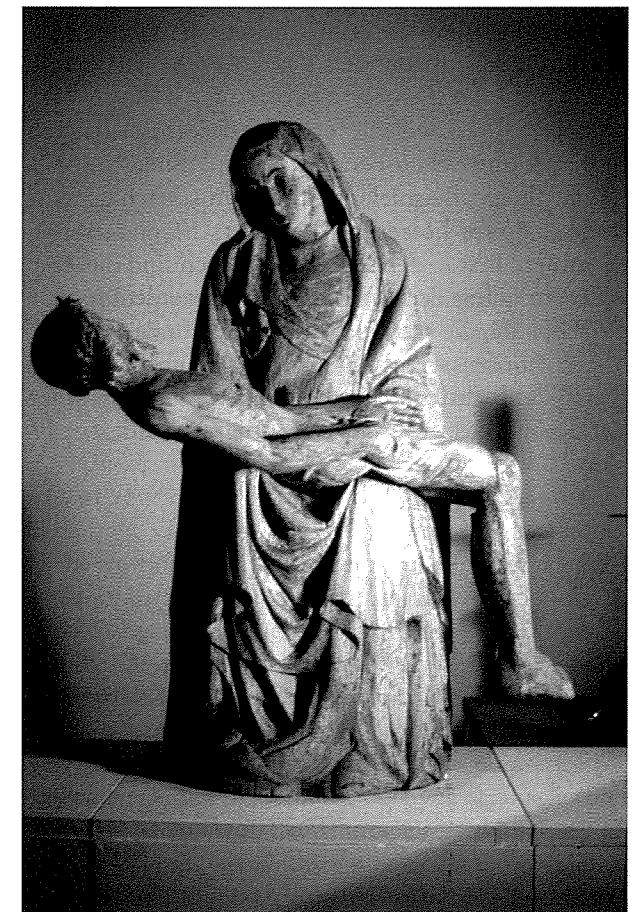
⁵⁸ Albert Kotal gelangt zu folgendem, rigorosem Fazit: „Die Situation scheint sich also folgendermaßen entwickelt zu haben: In den achtziger Jahren oder vielleicht etwas früher hat sich im Bereich der Prager parlarschen Plastik der Typus der horizontalen Pietà konstituiert, der mit der Tradition der vertikalen Vesperbilder radikal gebrochen und anstatt deren expressiver Deformation des Organischen das Gleichgewicht zwischen den materiellen Kräften zum Prinzip der Komposition und zum Träger des menschlichen Inhaltes erhoben hat.“, KUTAL 1972 (wie Anm. 2), S. 519; vgl. auch ebd. S. 489 sowie, weniger apodiktisch, KUTAL 1971 (wie Anm. 2), S. 110f. Die vorgeschlagene Relativierung dieser im gegebenen Vergleichsmaterial ja nicht unrichtigen These stützt sich auf die Ansicht, dass die ältere Tradition kein monolithes Gebilde der von Kotal skizzierten Art, sondern bereits ein Nebeneinander konkurrierender Vesperbildtypen darstellt.

von Roman Ciechowelski ans Ende des 14. Jh. datiert wurde.⁵⁹ Die Skulptur besteht aus einer aus dem halbrunden Stamm herausgearbeiteten, hinten mit Brettverschluss versehenen Unterpartie, dem – wie meist an den hölzernen Bildwerken des 14. Jh. – separat gearbeiteten Christuskörper und der oberen Partie der Marienfigur, welche trotz vollrund gearbeiteten Kopfes nahezu als Relief angesprochen werden kann und brettartig hinter dem Christuskörper hervorsteht. Die linke Hand Mariens ist abgebrochen, ihre Rechte, eng anliegend, unterhalb des Christuskörpers angedeutet, ohne eine regelrechte Stütze darzustellen. Die Christusgestalt folgt nicht dem ‚treppenförmigen‘ oder ‚vertikalen‘ Typus, sondern liegt über und vor dieser Hand flach ausgestreckt, mit leicht seitlich gewendetem Kopf und lotrecht herabhängenden Füßen. Der Grund für die an Holzbildwerken ungewöhnliche starre Körperhaltung Christi und für die mangelnde emotionale Affinität zwischen beiden Figuren liegt keineswegs in einer Anlehnung an bereits ältere Vesperbilder im Horizontalen Typus, sondern in der Funktionalität der Statue: Die Christusfigur besitzt (bzw. besass vor der Restaurierung zum heutigen Zustand) bewegliche Glieder. Mit Schulter- und Kniegelenken versehen, konnte die Figur im Rahmen liturgischer oder ritueller Passionshandlungen als Kruzifixus, bei einer Kreuzabnahme, im Zusammenhang der Pietà und schließlich als toter Christus im Grabe fungieren. Die Erhaltung im Zustand des Vesperbildes ist ein historischer Zufall: Die meisten der erhaltenen beweglichen Christusfiguren wurden nach Abkommen ihres liturgischen Passionsspielzusammenhangs im gängigsten ihrer Darstellungskontexte, als Kruzifix, montiert.⁶⁰

Die an den beweglichen oder Spiel-Kruzifix gestellten Erfordernisse bieten eine hinreichende Erklärung für die formalen Ausnahmefösungen der Pietà aus Neukirch/Nowej Cerkwi: die völlige Trennung

⁵⁹ Pelplin, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 150/I; Höhe 108 cm. Vgl. CIECHOWELSKI, Roman: *Quis ut Deus. Schätze aus dem Diözesanmuseum Pelplin – Kunst zur Zeit des Deutschen Ordens. Skarby Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie – Sztuka z czasów Zakonu Krzyżackiego*. Lüneburg 2000, S. 62 (mit Abb. S. 63).

⁶⁰ Zum Forschungsstand der spätmittelalterlichen Passionsspielfiguren vgl. TRIPPS, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und*



25. Pietà aus Neukirch/Nowej Cerkwi. Foto: Autor.

und formale Ungleichbehandlung von Unter- und Oberbau der Mariengestalt, die im Vergleich zur üblichen, schmerzverzerrten Darstellung der älteren hölzernen Vesperbilder weit weniger exzessive Gestik, welche allen Überschneidungen beider Figuren auszuweichen sucht, vor allem aber die mit Ausnahme der eingewinkelten Unterschenkel geradege-

Spätgotik. Habil. Heidelberg 1996. Berlin 1998 (mit weiterer Literatur). Zur Möglichkeit einer Einbindung der Pietà in diesen Kontext haben MINKENBACH 1986 (wie Anm. 3), S. 9f., 37 und SIEPE 2003 (wie Anm. 3), S. 47 spekuliert. Die von ihnen genannten Stücke in Freiburg (aus Radolfzell) und in Aachen bzw. in Bamberg, St. Martin sind in der Übersicht bei Tripps nicht berücksichtigt, der allein das weinende Vesperbild behandelt (S. 159-173) und von der Pietà zum Spielkruzifix (S. 121-128) keine Verbindung schlägt.

streckte Haltung des Christuskörpers, welche ganz analog zum Horizontalen Vesperbild die starke Suggestion der Leichenstarre hervorruft.

Betrachten wir die oben skizzierte stilistische Entwicklung des Horizontalen Vesperbildes⁶¹, so sind es die älteren Beispiele, welche dem starren Schematismus dieses hölzernen Pendants besonders nahe kommen. Erst in den späteren Werken sind die strenge Vertikalität der anfänglich sogar pendelnden Unterschenkel, die starre Haltung insbesondere des vorderen Christusarmes und die standflächenartige Position der rechten Marienhand überwunden; erst hier wird auch das gestische Potential des anderen, lin-

ken Armes der Maria ausgenutzt und deren Oberkörper insgesamt aus dem Lot verschoben. Demnach ist offenbar als bedeutendste formale Quelle des Horizontalen Vesperbildes neben dem durch die Prager Pietà in St. Georg belegten Typus das hölzerne Vesperbild aus dem Passionsspielzusammenhang anzunehmen. Es wäre folglich äußerst aufschlussreich, nach Quellenbelegen für derartige Spiele mit beweglichen Christusfiguren im Zusammenhang derjenigen religiösen Sozialisierungen zu fahnden, die von der Kunstgeschichte als Katalysatoren des frühen Weichen Stiles in Betracht gezogen werden.

⁶¹ Diese Entwicklung mit ihrem Ringen um die Form des Kastenthrones ist mit der in der neueren tschechischen Forschung diskutierten Spätdatierung der Horizontalen Vesperbilder – außen jenem in Brünn – erst nach den entwickelten Vesperbildern des Schönen Stils (Magdeburg, Baden, Breslau, St. Elisabeth), scherlich vereinbar; diese stützt sich stark auf die problematischen datierenden Schriftquellen. Vgl. bereits BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ, Milena: Die Skulptur des Schö-

nen Stils in Böhmen. In: *Gotik : Prag um 1400 ...* (wie Anm. 3), S. 81–86 sowie zuletzt den Tagungsbericht von Bartlová, Milena zum Brünner Colloquium „Albert Kutal zum 100. Geburtstag“ in: *Kunstchronik*, 2004, Nr. 9/10, S. 448f. Die Auffassung der hier frühdatierten Prager Pietà in St. Georg steht an dieser Stelle nicht zur Debatte; eine erweiterte Analyse der Skulptur ist in Vorbereitung.

Hranaté sa musí zaobliť – horizontálna pieta ako „hľadanie kánonu“

Resumé

Autor sa v príspevku pokúsil pochopiť štýlový vývoj raných kamenných piet ako variabilitu v premisách ich návrhov. Podoba „architektonického rámu“ skriňovitého trónu a plintu, ktorému v porovnaní so staršími, drevenými dielami pripadla nová závažnosť, sa v skupine horizontálnych piet zhutňuje do variabilného hľadania kanonickej formulácie témy. Centrálny význam pritom zohráva nájdenie proporcií, uloženie Kristovho tela a s tým spojené možnosti gestického vyjadrenia postavy Márie.

Detailnou analýzou tohto „hľadania kánonu“ dopspel autor k záveru, že na začiatok vývoja je potrebné položiť Pietu v pražskom kostole sv. Juraja, ktorá (s ohľadom na niektoré afinity k dielu Majstra z Vyššieho Brodu) stojí štýlovo mimoriadne blízko k malej Madone vo Vroclave. Iná ruka alebo dielňa vytvorila skupinu horizontálnych piet, ktorá tento prototyp ďalej rozvíjala, pričom spočiatku, pod vplyvom drevených piet vznikol typ s mŕtvolne strnulým Kristom a chýbajúcou interakciou. Neskoršie Œuvre ho relativizovalo v prospech životnejších a mäkkšie modelovaných figurálnych skupín, ktorých akčný potenciál napokon zasiahol aj drapériu. Paralelne k tomu –

vytvorením plintového podstavca („Bügelbrett“) ako statickej a optickej podpory Kristových nôh, zjednocujúcim prepracovaním trónu a plintu, v ktorom detailný realizmus doskového trónu nahradila dekoratívne zaoblená forma, a napokon tiež posunutím pravej Máriinej ruky k tylu mŕtveho Krista – rozvíjal ateliér horizontálnych piet kánonický typ, z ktorého vychádzajú všetky neskoršie skupiny. Ich nadviazanie na typ horizontálnych piet sa pritom neuskutočnil jednorázovo a po ukončení naskicovaného vývoja, ale na rôznych úrovniach tohto procesu, takže neskoré Œuvre sa opätovne vyznačuje vplyvom raných diel.

Na základe uvedeného možno k horizontálnym pietam priradiť ranú skupinu (Vroclav; Čipín; Brno), výrazne experimentálnu skupinu s náročne prepracovanými slepými kružbami na bočných stranách trónu (Klosterneuburg; Landshut-Seligenthal; Lutín), ako aj dva neskoré, mäkkšie modelované diela (Český Krumlov; Bad Mergentheim), ktorých pripísanie tomu istému ateliéru považuje autor za opodstatnené.

Preklad z nemeckého jazyka: Bibiana Pomfyová

K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě*

Zuzana VŠETEČKOVÁ

Studie o nástěnných malbách v Čechách a na Moravě v letech 1370 – 1430 vychází z grantového projektu, řešeného v letech 1998 – 2000, který se zaměřil na analýzu maleb formou katalogových čísel cca 70 objektů.¹ V úvodní kapitole jsem se pokusila postihnout slohový vývoj v průběhu jednotlivých desetiletí, kdy můžeme uvažovat o předpokladech vzniku krásného slohu v jeho rané, vrcholné a pozdní fázi. Počátky slohu shledáváme v dílech, která vznikla v okruhu dvorského malířství na sklonku vlády Karla IV. a v době mládí Václava IV. Slohový vývoj bezprostředně navazuje na malířskou výzdobu tří nejvýznamnějších památek dvorského okruhu – hradu Karlštejna, ambitu kláštera Na Slovanech v Praze a Svatováclavské kaple Svatovítské katedrály v Praze.² Domnívám se, že malíři pracující v početném dvorském ateliéru disponovali vzorníky, které se staly východiskem obou paralelních slohových proudů – prv-

ního, spíše postihujícího až karikující rysy zejména fyziognomií postav a druhého výrazně idealizujícího, který se stal určující pro konstituování krásného slohu v monumentálním malířství. Oba proudy nelze od sebe zcela oddělit. Zkoumáme-li pozorně figurální kánon postav a pojetí jejich draperie, setkáme se velmi často sice s „nehezkými“ obličejí řady postav, ale jejich záhyby šatů se postupně uvolňují a stávají se svými protáhlými a uvolněnými záhyby podobné draperiím příznačným pro ranou fázi slohu. Blízkou slohovou variantou jsou kresby tzv. Brunšvického skicáře.³ Určitou proměnu slohu postihl Jaromír Homolka při analýze karlštejnských maleb, kde zejména postavy proroků jej vedly k tezi o mistrovi, který pokračoval v slohových principech zaniklého „karlštejnského rodokmene“. Nově pak do mladšího období datoval dvě nejvýznamnější mariánské zobrazení v kostele Panny Marie na Karlštejně – v současné

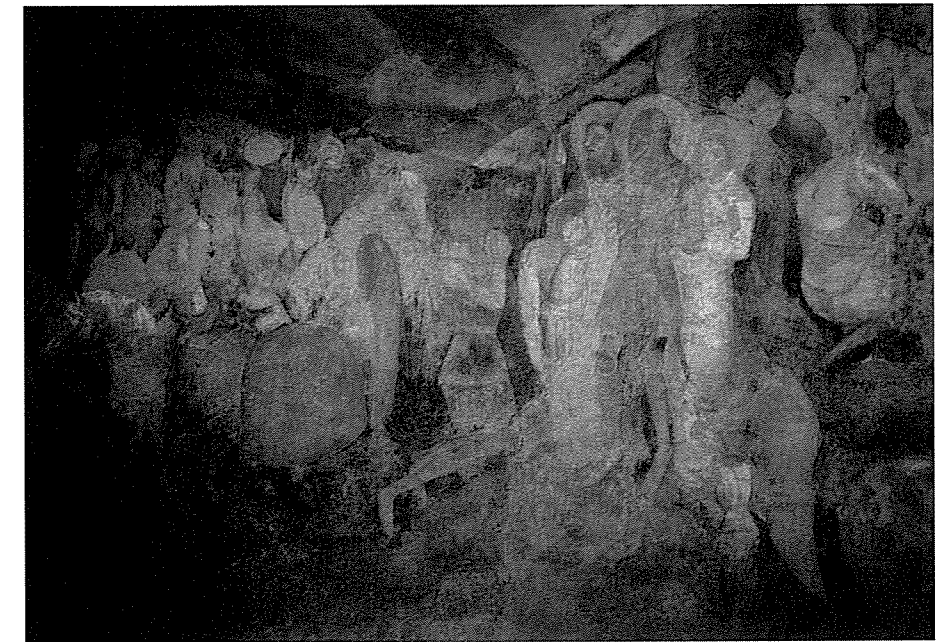
* Článek zasílám redakci časopisu ARS jako rozšířený diskusní příspěvek, který jsem proslovila na Mezinárodním kolokviu „Gotika na Slovensku a jej stredo-európsky kontext“ ve dnech 17. – 18. 3. 2004 v reakci na velmi přínosný referát Anci Gogiltan o neobyčejně kvalitních nástěnných malbách v rumunském Malmkrogu.

¹ Tato stať byla napsaná jako úvodní kapitola grantového projektu GA AV ČR: VŠETEČKOVÁ, Zuzana: *Korpus nástěnných maleb v českých zemích (1370 – 1430)* pod reg. č. A9033804.

² Problematika dvorského umění v 80. letech byla řešena pracovníky ÚDU AV ČR Vlastou Dvořákovou a Karlem Stejskalem v syntetických studiích v *Dějinnách českého umění I/1*. Ed. Josef KRÁSA. Praha 1984: DVOŘÁKOVÁ, Vlasta: Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV. In: *ibidem*, s. 311-327; STEJSKAL, Karel: Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy. In: *ibidem*, s. 328-342; STEJSKAL, Ka-

rel: *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*. In: *ibidem*, s. 343-354. V 90. letech 20. století byl vydán katalog *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.* Ed. Jiří FAJT. Praha 1997, který komplexně shrnuje především problematiku hradu Karlštejna a zejména jeho malířské výzdoby. Naposledy ke Karlštejnu napsala fundovanou syntézu HLA-VÁČKOVÁ, Hana: Karlštejn. In: VŠETEČKOVÁ, Zuzana: *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*. In: *Průzkumy památek*, 1999 – Příloha, s. 39-63. Pracovníci ÚDU AV publikovali knihu *Katedrála sv. Víta v Praze*. Ed. Anežka MERHAUTOVÁ. Praha 1994. K emauzským malbám jsem se ve dvou studiích vrátila rovněž v 90. letech 20. století – VŠETEČKOVÁ, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera na Slovanech*. In: *Umění*, 44, 1996, č. 2, s. 131-148.

³ KUTAL, Albert: The Brunswick Sketchbook and the Czech art of the Eighties of the 14th Century. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské University*, 10, 1961, s. 205-228.



1. Hrad Karlštejn, schodiště Velké věže – Radslav se koří sv. Václavu. Nástěnná malba. Kol. 1370? Foto: V. Bohdan.

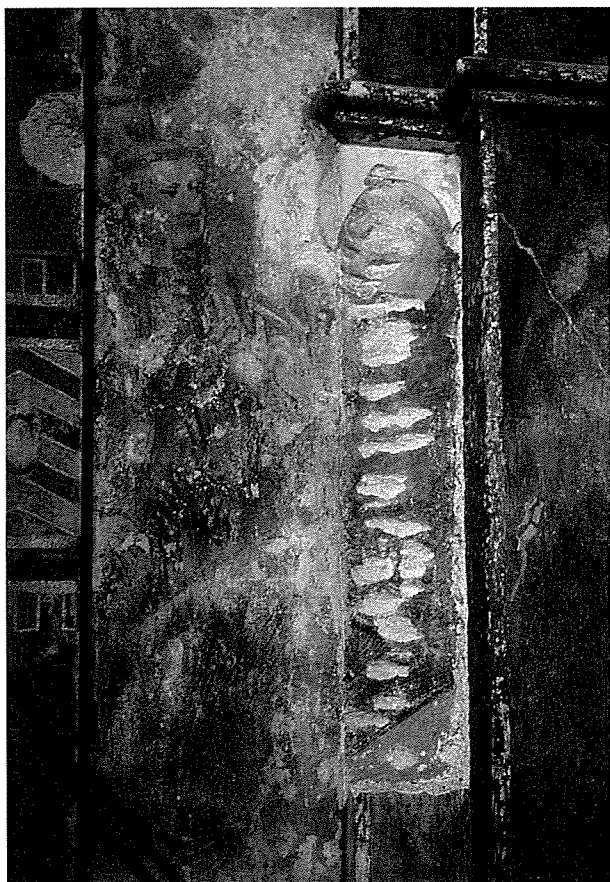
době uzavírající cyklus Apokalypsy – Pannu prchající před drakem a Pannu ve slunci.⁴ Oprávněnost předpokladu slohové proměny podporuje především idealizující typ tváře apokalyptické ženy na poušti, v případě Panny Marie ve slunci mírný esovitý postoj postavy s výrazně pokrčenou pravou nohou. Zaujme zdůrazněným pojetím kolena, příznačným nasazením světlejších tónů, ponderaci akcentuje protáhlý mísovité záhyb pod kolenem. Také motiv architektonického baldachýnu a šablonovitý ornament na spodním šatě Madony ukazuje rysy, které jsou velmi blízké monumentální malbě počátku 70. let 14. století. Komparace karlštejnské Panny Marie s Madonou ve slunci v jižním křídle emauzského ambitu ukazuje, že starší je pravděpodobně emauzská kompozice, která postrádá typickou „líbeznost“ karlštejnské Panny Marie.⁵

⁴ HOMOLKA, Jaromír: Umělecká výzdoba paláce a Menší věže hradu Karlštejna. In: *Magister Theodoricus*, c. d. (v pozn. 2), s. 96-142; HOMOLKA, Jaromír: Malíři a dílny pracující na výzdobě Kaple sv. Kříže vedle Mistra Theodorika. In: *ibidem*, s. 350-367; HOMOLKA, Jaromír: Poznámky ke karlštejnským malbám. In: *Umění*, 45, 1997, č. 2, s. 122-140.

⁵ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Praha – klášter Na Slovanech. In: *Korpus*, c. d. (v pozn. 1), nepublikované katalogové heslo.

Po restaurování schodištních cyklů ve Velké věži hradu Karlštejna s legendou sv. Václava a sv. Ludmily, můžeme nově sledovat proměnu figurálního kánonu v četných scénách a zejména pozoruhodné architektonické motivy s typickými triumfálními oblouky a členěnými trůny.⁶ Interiérové scény se střídají s krajinnými pasážemi, v nichž se objevuje i diagonální uspořádání krajinných kulís, které v mnohém předjímá krajiny Václavových rukopisů. Předpokládáme, že inspirace Itálií se projevila právě na mnohofigurálních scénách na Karlštejně, z nichž nejvíce zaujala restaurovaná scéna Radslav se koří sv. Václavovi. Motiv pootočení hlavy koní, který se na karlštejnské scéně plně projevil, je zcela analogický pohybu koně na sousoší sv. Jiří bratří z Kolosvaru, jehož slohová geneze jednoznačně ukazuje k Itálii, ale jeho možný vznik nebo původní umístění je stále předmětem dis-

⁶ Zásadní stat o schodištních cyklech po částečném restaurování Bohuslavem Slánským publikovala DVOŘÁKOVÁ, Vlasta: Karlštejnské schodištní cykly. K otázce jejich vzniku a slohového zařazení. In: *Umění*, 9, 1961, č. 2, s. 109-169. Znovu se k problematice schodištních cyklů vyslovili účastníci kolokvia: *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna. Stav po restaurování*. Praha – Emauz, květen 2004.



4. Praha, klášter Na Slovanech – kostel P. Marie a sv. Jeronýma – sv. Benedikt nebo sv. Prokop. Nástěnná malba. Před 1372. Foto: autorka.

Na malby ve Svatováclavské kapli navazuje již zmíněná monumentální výzdoba tzv. Vlašimské kaple. Na východní stěně spatřujeme Křest sv. Otilie, který považujeme za mladší variantu karlštejnské kompozice Křtu sv. Ludmily a knížete Bořivoje. Svatováclavská kompozice ve srovnání s karlštejnskou nepůsobí jen podobnou monumentálností, ale i neobyčejným půvabem, zjemněným figurálním kánonem a dobovým použitím pastiglií pro zvýraznění dekoru a drahocennosti nádob. Klečící donátor arcibiskup Jan Očko z Vlašimi zaujme výrazně červeným šatem zdobeným drobným šablonovitým ornamentem. Pro malířství 70. let 14. století je typická i gotická architektura chrámu, v němž stojí jeptišky doprovázející sv. Otilii. Malba je podobně jako ve Svatováclavské kapli provedená technikou tempery na tenké vrstvě podkladu přímo na kámen. Křest sv. Otilie vznikl zřejmě dříve než proti-

lehlá scéna s Bolestným Kristem, sv. Vojtěchem a Stětím sv. Kateřiny, kde je donátor zobrazen již jako kardinál s odloženým červeným kloboukem. Titul získal v roce 1378 a krátce na to v roce 1379 zemřel.¹⁷ Monumentalita sv. Vojtěcha a jeho dalmatika, ozdobená bohatým šablonovým dekorem spolu s neobyčejně působivým figurálním kánonem Bolestného Krista, opírajícího se o kříž a dynamika Stětí sv. Kateřiny ukazují nejlépe principy raného krásného slohu.

Do tohoto slohového názoru je třeba zahrnout i Klanění tří králů v Saské kapli Svatovítské katedrály, které Helena Königsmarková a Jaromír Homolka považují za rané dílo Mistra třeboňského oltáře. Jeho kompozice, v níž se bohatě uplatnila krajinná kulisa, zobrazuje postavy kráčejších králů a zejména sedící Madonu na rohoži s nahým Ježíškem. Malbu zdobí zřejmě pod vlivem děl Mistra Theodorika na Karlštejně bohatý plastický ornament na drahocenných darech. Typická lyričnost scény spolu s krajinným řešením ukazuje na vliv západoevropské malby, jak ji známe zejména z rukopisů. V pojetí draperie pláště Panny Marie se ale ukazuje, že malíř byl schoopen ojedinelé syntézy, která se projevila na motivu boltcového záhybu na plášti Madony, neboť ji v menším provedení spatřujeme i na šatu dvou andělů trubících k Poslednímu soudu na mozaice jižního průčelí Svatovítské katedrály. Mozaiku datujeme podle zpráv z kronik do let 1370 – 1371. Poučení z italské malby lze spatřovat i v idealizované tváři Madony a jejím vztahu k Ježíškovi. Ze tří králů nás zaujal zejména nejmladší, který má pod korunou točenici – symbol dvorského řádu „lázně“ mladého krále Václava IV., který nedávno podrobně vyložila Milada Studničková.¹⁸ Pokusila jsem se vznik malby Klanění tří králů spojit s říšskou korunovací Václava IV. v Bonnu v roce 1376, kde pro něj hlasoval saský kurfiřt, jenž byl patronem Saské kaple.¹⁹

Do dvorského okruhu patří bezpochyby malby v zámecké kapli moravského hradu Šternberka, které zřejmě vznikly na objednávku Alberta ze Štern-

¹⁷ VÍTOVSKÝ 1976, c. d. (v pozn. 12).

¹⁸ STUDNÍČKOVÁ, Milada: *Pozdné středověké dvorské řády a bratrstva*. Nепublikovaná přednáška přednesená na Collegiu historiae artium. Praha: ÚDU AV ČR, červen 2004.

¹⁹ VŠETEČKOVÁ 1996, c. d. (v pozn. 2).

berka, biskupa litomyšlského a majitele hradu.²⁰ Scéna Zvěstování Panny Marie a Narození Krista nese nejen nové rysy idealizace, ale i změnu ikonografie v pojetí obou scén. Do dvorského okruhu řadíme rovněž výzdobu kapitulní síně benediktinského kláštera na Sázavě, kde nás zaujal nový typ devočních mariánských obrazů, které izolovaností a i slohovým charakterem navazují na malby ve Svatováclavské kapli. Motivy jako Pochyby sv. Josefa a Infantia Christi se v takto monumentální podobě v české nástěnné malbě objevily poprvé. Velké scény Zvěstování Panně Marii, Narození Krista, Klanění tří králů a Zasnoubení Panny Marie dokládají poučení z karlštejnsko-emauzských cyklů. Poprvé se objevuje výzdoba klenby velkými postavami andělů, snad o něco dříve se polopostavy andělů s hudebními nástroji nacházely na klenbě schodiště Velké věže na Karlštejně. Kolem roku 1400 byly namalováni andělé s hudebními nástroji na klenbě v kryptě sv. Kateřiny v Kouřimi.²¹

Nově můžeme upozornit na neobvykle monumentální nástěnnou malbu, odkrytou v původní kapli Panny Marie v augustiniánském kostele Povýšení sv. Kříže v Litomyšli, kterou nedávno analyzoval Jan Royt.²² Poměrně rozměrná malba představuje sedící Pannu Marii s Ježíškem na baldachýnovém italizujícím trůně, před ní vlevo klečí a modlí se dva rytíři ve zbroji doprovázení sv. Viktorínem a sv. Dorotou. Badatel vyslovil tezi, že máme před sebou člena lucemburského panovnického dvora – snad markraběte Jošta jako nástupce legendárního syna Meluzíny, od níž se rod odvozoval. Elegantní postavy světců a monumentální rytířů s typicky dvorskými módními doplňky dokládají kvalitu nástěnné malby, která je srovnatelná s Karlovými cykly v okruhu pražského dvora. Litomyšlský klášter augustiniánů eremitů založil litomyšlský biskup a kancléř Karla IV. Jan ze Středy, po němž zde působil v letech 1364 – 1368 a 1372 – 1380 Albert ze Šternberka.²³

²⁰ JOSEFÍK, Jiří – SYSEL, František – TOGNER, Milan: Hradní kaple na moravském Šternberku. In: *Umění*, 24, 1976, č. 3, s. 243-255.

²¹ Sázava-kapitulní síň, Kouřim, krypta sv. Kateřiny. In: VŠETEČKOVÁ, Zuzana: *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*. In: *Průzkumy památek*, 1999 – Příloha, s. 161-172, s. 69-70.

²² ROYT, Jan: Syn Meluzíny. K ikonografii panovnické ideologie Lucemburků. In: *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštej-*



5. Hrad Karlštejn, schodiště Velké věže – Křest sv. Ludmily. Nástěnná malba. Kol. 1370? Foto: V. Bobdan.

Do roku 1370 vročil Pavel Pokorný malby v sakristii augustiniánského kláštera sv. Tomáše na Malé Straně na základě určení donátora litomyšlského biskupa Petra zv. Jelito.²⁴ Zde se vedle méně obvyklého zobrazení stojící sv. Hedviky, držící sošku Panny Marie a sřevíce, setkáme rovněž s italizující architekturou, která spolu s ikonografickým typem světice, odvoze-

na: *Stav po restaurování*. Nепublikovaná přednáška z kolokvia v Emauzském klášteře 5. – 7. 5. 2004. Praha 2004.

²³ MACEK, P. – ZAHRADNÍK, P.: Bývalý augustiniánský klášter v Litomyšli a jeho stavební proměny. In: *Průzkumy památek*, 1995, č. 1, s. 3-20.

²⁴ POKORNÝ, Pavel R. – VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Nová datace gotických nástěnných maleb v kostele sv. Tomáše v Praze. In: *Umění*, 46, 1998, č. 1, s. 42-50.



6. Praha, katedrála sv. Víta, Vlašimská kaple – Křest sv. Ottilie. Nástěnná malba. Po 1370. Foto: V. Bobdan.

ným z rukopisu Legendy sv. Hedviky z roku 1354, vedla starší badatele k datování maleb do první italizující vlny kolem roku 1360. Má-li pravdu přední český heraldik, pak určitou analogii, i když v trochu vzdálenější podobě, dokládají nedávno odkryté malby v kapli sv. Leonarda v kostele Panny Marie v Kájově. V přilehající boční kapli dnešního kostela se zachovala neobyčejně bohatá italizující kompozice trůnu, pravděpodobně mariánského, v jehož stupních spatřujeme dva anděle. V jiném italizujícím baldachýnu, mírně diagonálně umístěném, stojí světi, snad sv. Markéta. Do členitého architektonického trůnu s baldachýnem umístil malíř kompozici Trůnu Boží milosti, velmi oblíbeného motivu zejména v monumentálních malbách. Nicméně pojetí fyziognomií tváří postav spolu se strnulým postojem jinak neobyčejně módně oděného sv. Václava ukazuje, jak tradiční mohla být malba 70. let 14. století mimo přímý okruh dvorské malby. Vliv staršího lineárního slohu

dokládá především kompozice Smrti Panny Marie se stojícím Kristem v mandorle, který upoutá vlající draperií pláště, jež se objevila i na mladších malbách v hradní kapli v Bečově, v moravském Černvíru a na postavě sv. Jana na Ukřižování v Levoči. Italizující architektura a spíše kresebné pojetí tváří určují i scénu Zvěstování Panny Marie a sv. Kateřiny v kostele sv. Petra v Poříčí nad Sázavou. Italizující charakter maleb jsme shledali i na poměrně monumentálních kompozicích v příčné lodi kostela v Bříství, zejména na postavě Krista mezi apoštoly a u Panny Marie Ochránitelky. Na dobově oblíbených kazatelských scénách v Bříství je namalována řada motivů odvozených z dvorské malby. U těchto maleb se předpokládá, že mohly vzniknout pod patronací břevnovského kláštera.²⁵

²⁵ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Gotické nástěnné malby v kostele Nalezení sv. Kříže v Bříství. In: *ARS*, 1996, č. 1-3, s. 133-141.



7. Praha, mozaika na jižním průčelí katedrály sv. Víta – detail andělů ze střední části. 1370–1371. Foto: autorka.

70. léta 14. století dokládají svoji specifčnost i výrazným pokračováním v „nehezkých“ až karikujících fyziognomiích, navazujících na knižní malbu Mistra Antifonáře z Vorau.²⁶ Pokusila jsem se analyzovat malby zejména proroků v Kožlanech, které upoutají opačnými rysy než malby dvorského okruhu.²⁷ Kresebné až karikující obličejové výraznými pokrývkami hlav můžeme vysvětlit snad jejich židovským původem. Nicméně právě ona kresebnost spojuje západočeské malby s výše zmíněným jihočeským Kájovem a moravským Černvírem. Na rozdíl od rozvinuté italizující architektury řady zmíněných maleb se v Kožlanech uplatnil nový typ pozadí oživený hybnou vegetabilní úponkou, jejíž původ lze hledat na pozadí miniatur v dobových rukopisech. Rovněž dekorativní rozvinutí mluvicích pásek v rukách proroků se později stalo velmi typické právě pro díla krásného slohu. Dílensky blízké malby v Plané ve scéně Zvěstování Panny Marie korespondují s typem kompozice, která se opakuje o desetiletí později např. na malbách ve Slavětíně a na mladších malbách v Hněvkovicích.

²⁶ KRÁSA, Josef: Antiphonar des Kapitels zu Vyšehrad. In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Köln 1978, Sv. 2, s. 737.

²⁷ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Kožlanech a P. Marie v Plané nad Mží. In: *Gotika v Západních Čechách (1230–1530)*. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, s. 88-95.

Přední místo v malířství 80. let 14. století představují malby v kostele sv. Apolináře v Praze.²⁸ Zaujmou svým neobvyklým ikonografickým programem – zobrazením Krista předávajícího klíč sv. Petru, který je však jen prvním v řadě apoštolů, mezi nimiž nechybí i Jidáš. Jaromír Homolka spojil ikonografii maleb se spisem pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna *De potestate clavorum*, napsaném pod dojmem papežského schisma.²⁹ Typologický paralelismus spatřujeme na zobrazení polopostav starozákonních proroků vkomponovaných do jednoduchých arkád pod apoštoly a nesoucích v rukách výrazné nápisové pásky s texty *Creda*. Posun ve slohovém pojetí spatřujeme zejména v pojetí štíhlých, výrazně esovitě prohnutých postav, oděných do pláštíků často řasených paralelními i vlasničkovitými záhyby. Jestliže ještě u apoštolů lze konstatovat spíše nehezké fyziognomie, pak u protilehlé řady světic s Pannou Marií Ochránitelkou uprostřed postřehneme náznaky idealizujících rysů v pravé části, která zachycuje svaté panny s korunami na hlavách. Na levé straně spatřujeme světičky s dětmi, které představují s velkou pravděpodob-

²⁸ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze. In: *PRO ARTE*. Sborník k počtu Ivo Hlobila. Ed. Dalibor PRIX. Praha 2002, s. 157-168.

²⁹ HOMOLKA, Jaromír: Studie k počátkům umění krásného slohu. In: *AUC, Příspěvky k dějinám umění*. Praha 1976, s. 81-83.



8. Kájov, kostel Panny Marie – Trůn Boží milosti. Nástěnná malba. 70. léta 14. století? Foto: V. Bohdan.

ností Příbuzenstvo Páně, světice vpravo zobrazují svatě panny, které lze odvodit z litanie ke sveticím. Zaujme především v Čechách méně často zobrazovaná sv. Anežka Římská, která stojí první v řadě napravo. Způsob zavinutí pláště v partii pasu připomene ne jednu plastiku krásného slohu. Donátorem byl s velkou pravděpodobností Václav z Radče, kanovník pražský a děkan kapituly u sv. Apolináře v letech 1385 – 1409, člen bratrstva služebníků v Pražské katedrále. Na základě analýzy provenience Misálu Václava z Radče (Praha, KK P V) Jiřím Kozinou je pravděpo-

³⁰ KOZINA, Jiří: Provenience misálu Václava z Radce. In: *Studie o rukopisech*, 33, 1999-2000, s. 19-27.

³¹ Markovice – kostel sv. Marka, Libiř – kostel sv. Jakuba: VŠETEČKOVÁ 1999, c. d. (v pozn. 21), s. 117-123, s. 102-115.

dobné, že rukopis byl určen pro svatoapolinářský kostel, neboť obsahoval rubriku o procesí ke svátku sv. Apolináře, které se v hlavním pražském kostele nekonalo.³⁰ V kostele sv. Apolináře pracovali zřejmě dva malíři – spíše konzervativněji orientovaný Mistr apoštolů a světic a druhý mladší malíř, který v horním pásu zobrazil světce pod monumentálními italizujícími baldachýny, v lehce esovitě prohnutém figurálním kánonu s typickými měkce modelovanými obličejí, ovlivněnými již prosazujícím se krásným slohem. Také zobrazení sv. Václava mezi dvojicí andělů svou ikonografií navazuje na starší zobrazení v *Liber depictus* a na složitější, výše zmíněnou kompozici na Karlštejně, kde se světec objevuje na scéně s Radslavem Zlickým v doprovodu tří andělů.

Na starší malby ještě v mnohých rysech navazuje torzálně dochovaná výzdoba kostela v Markovicích, která zaujala zejména svou ikonografií. Podle mého názoru máme před sebou předstupeň mladších zobrazení Zákona a Milosti, v nichž významné místo představuje postava Mojžíše na hoře Sinai, Trůn Boží milosti a méně obvyklý typ Bolestného Krista se sv. Petrem a dvojicí andělů přidržujících roušku před Kristem a těž kalich s hostií. Architektura trůnu Boží milosti svojí monumentalitou připomene malby v Kájově a předznamenává asi o něco mladší malby v Libiři.³¹

Do 80. let 14. století jsem vročila i malby v kostele sv. Klimenta na Levém Hradci, u nichž spatřuji rovněž ohlas italizující architektury v kompozici Zvěstování Panně Marii.³² Za nový rys považuji prodloužení figurálního kánonu postav pašijového cyklu a za vysloveně k novému proudu se obracející kompozici Poslední modlitby Panny Marie a postavu sedícího sv. Vojtěcha. Také vertikálně pojaté Ukřižování s velmi působivým provedením Krista kontrastuje s naturalistickými rysy proroků a církevních otců na klenbě kostela a postav pašijového cyklu. Po ikonografické stránce je zajímavé Oplakávání Krista, připomínající horizontální Piety a čtyři andělé nesoucí Arma Christi s protaženými a velmi hybnými cípy pláště. Výraznou tendenci k idealizaci postav dokládají malby ve

³² Levý Hradec – kostel sv. Klimenta. *Ibidem*, s. 96-102.

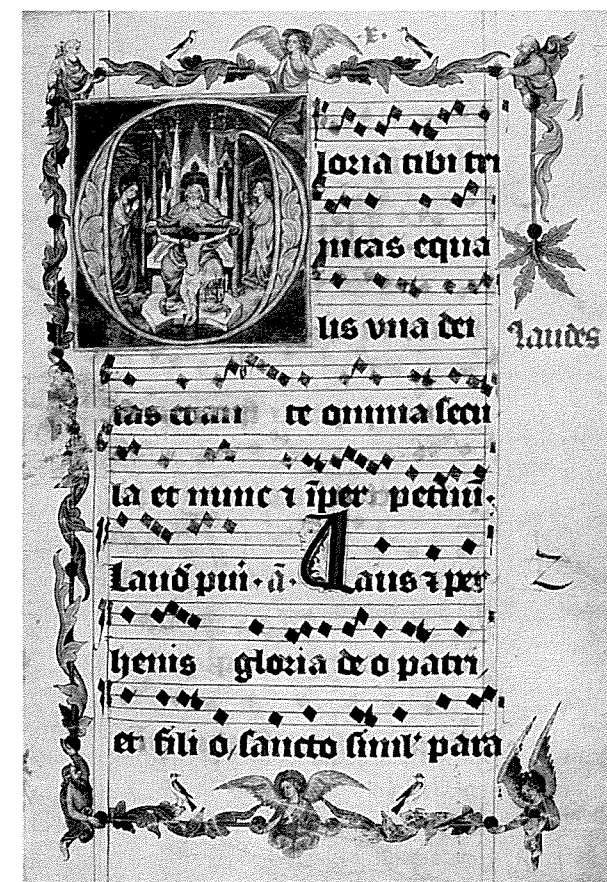
³³ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Strašice, kostel sv. Vavřince. In: *Gotika v Západních Čechách (1230 – 1530), II.* Ed. Jiří FAJT. Praha 1996, s. 441-442.

Strašicích, kde již dříve byl předpokládán zřejmě vliv Mistra třeboňského oltáře, daný rovněž skutečností, že objednavateli západočeských maleb byli vlastníci Strašic – jihočestí Rožmberkové. Vždy zaujala velká Kalvarie, o níž se Jaroslav Pešina domníval, že opakuje nedochovanou desku Třeboňského mistra, neboť Kristus na hoře Olivetské připomíná kompozici Třeboňského oltáře. Kompozice Oplakávání Krista ve Strašicích má podobu horizontální Piety.³³

Podobně idealizující projev konstatujeme na postavách evangelistů v arkýřové kapli tvrze v Roztokách, jejímž majitelem byl pražský patricij Reinhard z Mühlhausenu. Evangelisté vykazují výrazně „krásnosloho- vé“ typy tváří, poměrně bohaté řasená draperie pláště zdobená šablonovým dekorem naznačovala jejich drahocennost.³⁴ Naopak spíše naturalistický projev představují malby v presbytáři kostela ve Slavětíně. Zdá se, že byl charakteristický zejména pro světce a christologický cyklus s výjimkou scény Zvěstování Panny Marie. I když malby po posledním restaurování výrazně „ošklivý“ charakter ztratily, přece jen ve srovnání s malbami ve Strašicích a Roztokách zastupují jednoznačně druhý, „naturalistický“ proud, který neztratil na aktuálnosti ani v 90. letech 14. století. Klanění tří králů s průvodem se objevuje v kostelech v Dalešicích, Černvíru a v Hněvkovicích, ale jeho podoba je skromnější než v soudobé rakouské, slezské a slovenské nástěnné malbě.

Nově zrestaurované nástěnné malby v Hněvkovicích zaujaly celkovou výzdobou, zejména Posledním soudem s českými patrony a světcí a kompozicí sv. Jiří na koni, jehož natočení hlavy připomene malby na Karlštejně i sochu sv. Jiří na Pražském hradě. V kostele pracovali asi opět dva hlavní mistři, na malbách v presbytáři se podílel spíše tradičněji orientovaný malíř, který ve čtyřech pásech zachytil velmi narativní pašijový cyklus a druhý, zřejmě pokročilejší malíř, namaloval na severní stěně lodi již zmíněný Poslední soud, sv. Kryštofa a na jižní stěně lodi Zvěstování Panně Marii, Klanění tří králů, sv. Jiří bojujícího s drakem, sv. Michala s drakem a sv. Martina v okamžiku, kdy se dělí se žebrákem o plášť. Na triumfálním oblouku určíme dva biskupy při severní straně a Pannu Marii Ochránitelku a sv. Filipa se sv. Jakubem na jižní straně. V presbytáři použil malíř předlohy blízké

³⁴ Roztoky-tvrz: VŠETEČKOVÁ 1999, c. d. (v pozn. 21), s. 153-154.

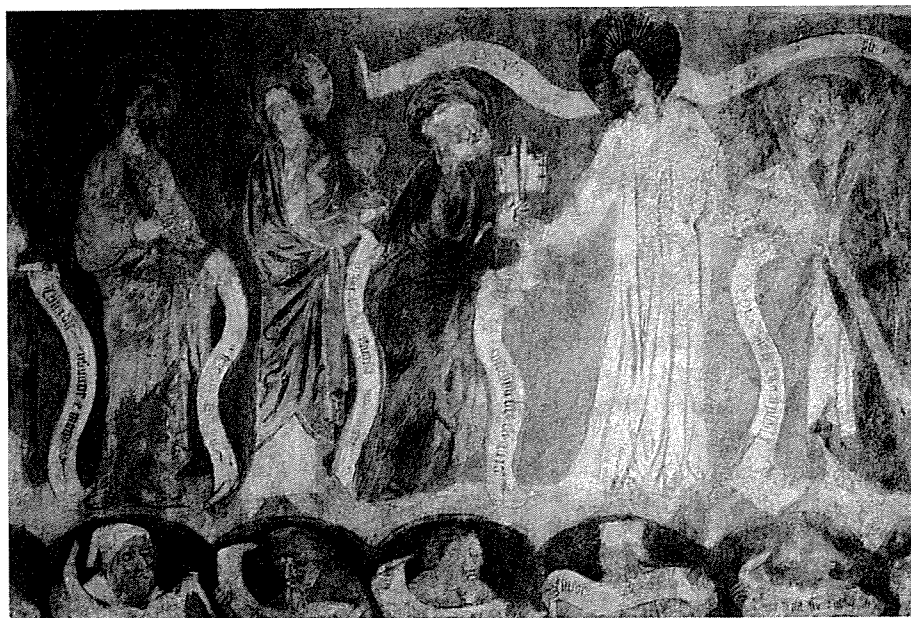


9. Antifonář z Vorau – Trůn Boží milosti. Vorau, Bibliothek des Chorherrenstifts, Cod. 265 (259/ I-IV.) 60. léta 14. století. Foto: V. Bohdan.

kompozicím na Levém Hradci, v Uhlířských Janovicích a v Záblatí, pro něž bylo typické zobrazení dynamických, spíše ošklivých mužů, obklopujících zajatého Krista. Hněvkovický malíř v rámci pašijového cyklu zobrazil rozměrné Zmrtvýchvstání Krista, jehož hrob okušoval anděl s kadidelnicí a zprava poklekal anděl se svící.

Sloh 90. let 14. století v nástěnných malbách charakterizoval Josef Krása při analýze maleb v Loukově.³⁵ Badatel upozornil na fenomén „naturalistického“ proudu, který odvodil zejména z kreseb Brunšvického skicáře a z knižní malby. Nedávno se fenoménem podrobně zabýval Gerhard Schmidt, který tento slohový proud označil jako „předeyckovský“ rea-

³⁵ KRÁSA, Josef: Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově. In: *Umění*, 8, 1960, č. 1, s. 25-30.



10. Praha, kostel sv. Apolináře – Kristus předává klíče sv. Petrovi. Nástěnná malba. 80. léta 14. století. Foto: V. Bobdan.

lismus.³⁶ V našich zemích se s ním setkáme zejména v menších venkovských kostelech, u nichž ale patronát měly významné osobnosti šlechtických rodů nebo církevním představitelů a kláštery. Narativní pojetí bylo blízké dobovému reformujícímu se církevnímu hnutí, odpovídalo mentalitě věřících, naslouchajících evangelijním událostem a kázáním, která mohla být právě v tomto prostředí již převážně česká. Ke skupině kostelů, ke které patřily kostely v Loukově, Lučici, Uhlířských Janovicích, Záblatí a Lažišti, lze nově přiřadit i malby v Nebovidech u Brna, kde se epicky odvíjí legenda o sv. Kateřině a malby v dnešním hřbitovním kostele v Telči, které byly zničeny v posledních letech požárem. Nicméně i v Nebovidech i v Telči lze konstatovat na postavách světic a Panny Marie určité ovlivnění nově se konstituujícím krásným slohem.³⁷

K nejdiskutovanější výzdobě patří bezpochyby malby v kostele v Libiši, které ve třech velkých scénách v presbytáři mohly vyjadřovat novou „veřejnou“

devoci laických věřících.³⁸ V Libiši asi pod přímým vlivem dvorského umění zobrazil malíř dobově důležité a aktuální kompozice Klanění tří králů, Tiburtinskou Sibylu ukazující císaři Augustovi Pannu ve slunci a Korunování Krista trním. Přímý vztah ke králi Václavu IV. dokládá točenice ve vlasech Sibyly i pojetí koruny císaře Augusta. Také motiv šablon s heraldickými lvy ukazuje, že objednavatelem maleb byl zřejmě člen buď doloženého řádu Obruče a kladiva krále Václava IV. nebo řádu „lázně“, jehož znakem byla právě točenice. Malby v řadě motivů korespondují s kresebným a méně idealizovaným pojetím, navazujícím na kresby v Brunšvickém skicáři, který ale působí neobyčejně „moderně“ v pojetí draperií, kdy smyčky a prodloužené hybné cípy ovlivnily, jak dokázal především Albert Kutal, krásný sloh. V Libiši vedle těchto tří velkých scén je mimo další výzdobu i méně známá scéna Bába horší než čert na vestavěné věži, jejíž odvození z kresebných předloh je zřejmé

³⁶ SCHMIDT, Gerhard: Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektive. In: *Internationale Gotik in Mitteleuropa. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*. Graz 1990, s. 34-47; SCHMIDT, Gerhard: „Pre-Eyckian Realism“: Versuch einer Abgrenzung. In: *Flanders in a European perspective*. Leuven 1995, s. 747-760.

³⁷ VÍTOVSKÝ, Jakub: Nástěnné malby, Nebovidy, Telč. In: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550*, II. Ed. Kaliopi CHAMONIKOLA. Brno 1999, s. 191-192, 193-194.

³⁸ Libiš, vid. pozn. 31.

a moralizující tendence jednoznačná. Naopak pojetí Panen moudrých a pošetilých a sv. Kateřiny s Pannou Marií Ochránitelkou ukazují, že estetika krásného slohu se uplatnila v esovitě prohnutých postavách s idealizujícími typy tváří i v tomto kostele. Podobnou tendenci můžeme sledovat i na sv. Michaelovi, vážícím duše a částečně na postavách světic. Nicméně jak silný byl vliv karikujícího slohu dokládají poměrně velké „masky“, tváře mužů, které se již po polovině 14. století objevily například na malbách v Černovičkách. Podobně nejednoznačný charakter maleb dokládá výzdoba kostela v Morašicích, jež zaujme rovněž spíše devočním charakterem maleb, který zde byl jednoznačně dán objednavatelem litomyšlským biskupem Janem V. Železným.³⁹ Podobně jako v Libiši celou plochu stěny pod klenebním polem vyplňuje velká kompozice Klanění tří králů a Bolestného Krista s nástroji umučení. Je příznačné, že vedle dalších kompozic Bolestných Kristů (Loukov, Pouchobradý) právě morašický postrádá dnes tolik diskutovaný kalich, podobně jako na iluminaci v kodexu Jana z Jenštejna. Zda právě na přítomnosti kalicha a hostie u Bolestných Kristů lze shledávat určitou reformní nebo tradičnější orientaci objednavatelů nelze asi jednoznačně vysvětlit, neboť eucharistický Kristus se často objevuje v tradičním nereformním prostředí.

Do 80. – 90. let 14. století lze klást malby, které jen částečně ukazují jednoznačné přijetí krásného slohu. V Praze patří k výrazně krásnoslohovému projevu několik vrstev malířské výzdoby v kostele sv. Vavřince pod Petřínem.⁴⁰ Starší je bezpochyby kompozice Umučení sv. Vavřince, patrně z přelomu 70. a 80. let 14. století, o něco mladší výpravné Umučení sv. Erasma a transferovaná postava sv. Vavřince, kterou jsme již dříve spojili s malbami ve vídeňském patricijském domě v ulici Tuchlauben 19, zobrazujícími román o Neithardovi.⁴¹ V kostele sv. Vavřince je doloženo k roku 1399 založení oltáře sv. Doroty na základě testamentu Petra Apotekáře, arcibiskupského

³⁹ STEJSKAL, Karel: Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století. In: *Umění*, 8, 1960, č. 2, s. 135-160.

⁴⁰ STEJSKAL, Karel: Praha, Dům čp. 553 na Malé Straně (býv. kostel sv. Vavřince). In: *České umění gotické 1350 – 1420*. Praha 1970, s. 199. Kapitola Nástěnné malířství. V 80. a 90. letech 20. století byl prostor rehabilitován, malby restaurovány a nové odkryty manžely Látalovými. Publikovala jsem je



11. Kouřim, kostel sv. Štěpána – krypta sv. Kateřiny – Anděl s dudy. Nástěnná malba. Před 1400? Foto: autorka.

písaře.⁴² Na východní stěně presbytáře uprostřed se skutečně nachází sv. Dorota a sv. Ondřej, kteří svým slohovým pojetím plně odpovídají principům krásného slohu. Nově byla manželi Látalovými odkryta o něco mladší pozoruhodná kompozice sv. Jeronýma ošetřujícího lva, doplněná původně ve dvou sloupcích napsaným latinským textem. Jiným příkladem je malířská výzdoba Týnského kostela, zobrazující

v kratší formě v *Uměleckých památkách Prahy. Malá Strana*. Ed. Pavel VLČEK. Praha 1999.

⁴¹ HÖHLE, Eva-Maria: Tuchlauben 19 – ehem Festsaal. In: LANC, Elga: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*. Wien 1983, s. 32-40.

⁴² HLEDÍKOVÁ, Zdeňka: Fundace pražských měšťanů do roku 1419. In: *Documenta Pragensia*, 4, 1984, s. 119-135.



12. Hněvkovice, kostel sv. Bartoloměje – sv. Jiří bojuje s drakem. Nástěnná malba. 90. léta 14. století? Foto: V. Bobdan.

v sakristii dva donátory, doporučené sv. Kateřinou a sv. Markétou k dnes nedochované ústřední scéně. Jedním z objednavatelů byl představitel Rožmberků, u jehož nohou spatřujeme znak s pětilistou růží. Otázkou je, který ze čtyř synů Petra z Rožmberka votivní obraz skutečně objednal. Zobrazení světic, jejich štíhlý figurální kánon i idealizující tváře s vysokým čelem plně odpovídají estetice krásného slohu. V roce 2000 byla v Týnském kostele na severní stěně odkryta mal-

ba sv. Jeronýma, který ošetřuje lva a Umučení 10.000 rytířů. Neobyčejně dobře dochovaná malba dobově oblíbeného světce, sedícího na architektonickém trůnu, snad vznikla na objednávku královského podkomořího Zikmunda Hulera, na nějž v souvislosti se založením oltáře sv. Jeronýma v roce 1394 v Týnském chrámu upozornila Zdeňka Hledíková.⁴³ Máme před sebou skutečně „dvorskou“ malbu, která po stránce slohové dokládá buď přímý vliv Mistra třeboňského oltáře nebo malíře, vyškoleného v jeho dílně.

Otázkou zůstává vrocení nově odkrytých nástěnných maleb v kryptě sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi, kde se na stěnách dochovaly scény Mučení sv. Kateřiny ozubenými koly a následný zásah bleskem, Ukřižování se dvěma donátory a jejich znaky v podobě břevna a torzálně dochované Stěti světice. Na obkročné klenbě ve 24 polích se nacházejí andělé hrající na různé hudební nástroje, což je zejména pro muzikology velkým objevem.⁴⁴ Slohové principy krásného slohu spatřujeme na postavách světice a andělů, štíhlý kánon je patrný i na postavách mučitelů sv. Kateřiny, jejichž tváře s typickými naturalistickými rysy bezpochyby souvisí s tzv. odvrácenou podobou krásného slohu, označovanou německým dějepisem umění jako „Nachtseite“ krásného slohu.⁴⁵ Štít s příčným břevnem na scéně Ukřižování lze jen těžko jednoznačně určit – v podobě černého na stříbrném poli patřil pražskému arcibiskupství, to by ale vylučovalo rytířský klenot. Snad mohl patřit příslušníkům rodu pánů ze Vserub, jejichž erb břevna je doložen na hradě Laufu. Stručnou charakteristiku rodu popsal Vladimír Růžek, nicméně nelze je jednoznačně určit.⁴⁶ Patronem chrámu byl v každém královském městě původně sám král. Patronátní právo postoupil Jan Lucemburský klášteře Sedleckému, ale Karel IV. jej získal zpět a obsazoval beneficium kouřimské světskými duchovními. Lze snad jen uvést, že v roce 1394 Mistr Petr ze Vserub byl dvorským kaplanem Václava IV.⁴⁷ I přes

⁴³ HLEDÍKOVÁ 1984, c. d. (v pozn. 42). Nově byla odkryta Martinem Pavalou nástěnná malba, zobrazující sv. Jerolýma se lvem, i v presbytáři dominikánského kostela sv. Anny na Starém Městě v Praze, pravděpodobně též z konce 14. století.

⁴⁴ MATOUŠEK, Lukáš: Hudební nástroje v rukách andělů na klenbě krypty sv. Kateřiny v Kouřimi. In: *Kouřim. Kostel sv. Štěpána. Gotická sochařská a malířská výzdoba krypty sv. Kateřiny*. Kouřim 2002; VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Gotické nástěnné malby v kryptě sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi. In: *ibidem*, s. 31-41, 43.

⁴⁵ *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit* [Kat. výst.]. Ed: Herbert BECK – Wolfgang BEEH – Horst BREDEKAMP. Frankfurt am Main 1975, s. 19.

⁴⁶ RŮŽEK, Vladimír: Česká znaková galerie na hradě Laufu v Norimberka z roku 1361. In: *Sborník archivních prací*, 38, 1988, s. 249-250.

⁴⁷ PODLAHA, Antonín: Kouřim. In: *Posvátná místa království českého, IV*. Praha 1910, s. 64-79.



13. Praha, kostel sv. Vavřince pod Petřínem – sv. Jeroným ošetřuje lva. Nástěnná malba po 1400? Foto: Z. Matyáško.

nejisté datování dokládají malby v kouřimské kryptě jednoznačný příklon k vrcholné fázi krásného slohu.

K roku 1400 pravděpodobně můžeme přiřadit malby v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech, které objednali bratři Diviš a Jimram z Říčan.⁴⁸ Nový slohový názor je patrný zejména na zobrazení čtyř proroků na triumfálním oblouku boční kaple, pro které je typický „internacionální“ charakter maleb, daný zejména svojí monumentalitou. Nicméně král David jednoznačně připomene dobově oblíbený typ, příznačný pro „krále Václava IV.“ Jeho podobu určíme zejména z rukopisů Václavovy bible a ze sedile Týnského chrámu. I méně dobře dochovaná malba na východní stěně, zachycující pravděpodobně Zvěstování Panny Marie, dokládá vrcholnou fázi krásného slohu především v pojetí záhybů plášťů. Řada apoštolů a zejména Umučení 10.000 rytířů je projevem spíše

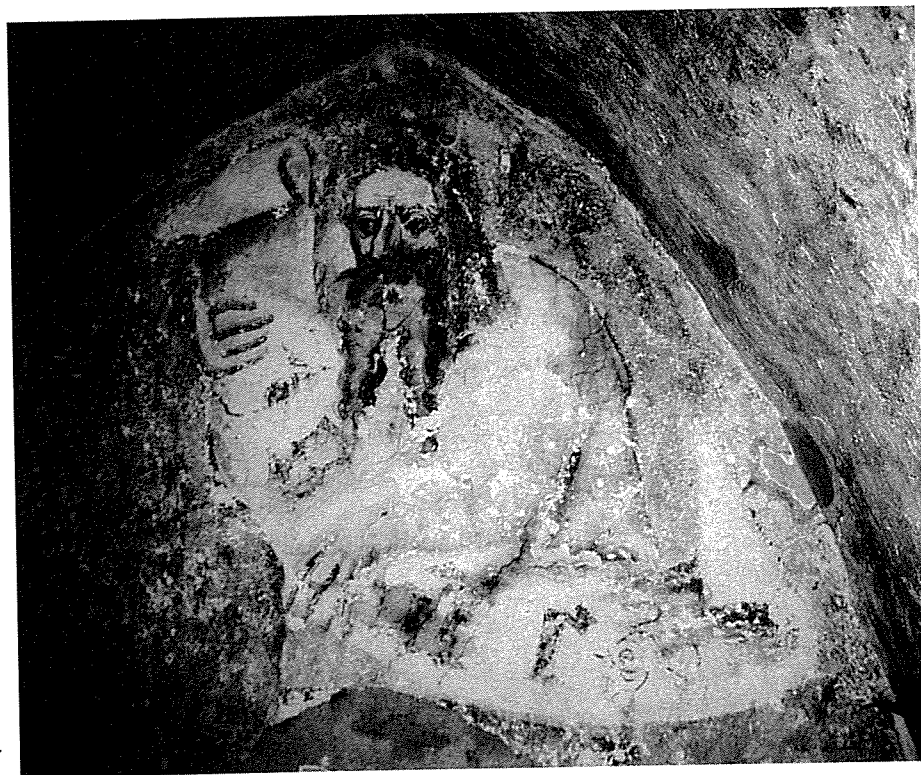
konzervativněji zaměřeného malíře, který zde asi pracoval s hlavním mistrem.

Již dříve analyzovaný „naturalistický“ sloh se projevilo na datovaných malbách v kostele v Rakovníku.⁴⁹ Je známo, že roku 1400 objednala vdova po Matěji Knotkovi Klára Knotková oltář sv. Doroty v souvislosti s úmrtím své sestry. Malby byly v roce 1997 restaurovány a zbaveny výrazných přemaleb. Přesto právě na nich si opět uvědomíme spíše nehezký typ obličejů jednotlivých postav, jednodušší draperie a architektonické trůny. Upoutá velká koruna sv. Doroty, která byla typickým atributem světců již na malbách v kostele sv. Apolináře v Praze, ve Slavětíně, Hněvkovicích a Libiši. Legenda o sv. Dorotě je doložena rovněž v kostele Panny Marie v Telči a ve výpravném provedení v kostele sv. Jakuba v Levoči.⁵⁰ Forma obrazu připomíná deskový polyptych se dvěma pásy vždy

⁴⁸ KROUPA, Pavel – KROUPOVÁ, Jaroslava: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech u Prahy. In: *Průzkumy památek*, 1994, č. 2, s. 106-110.

⁴⁹ Rakovník – kostel sv. Bartoloměje. In: VŠETEČKOVÁ 1999, c. d. (v pozn. 21), s. 146-148.

⁵⁰ Podrobně se legendou sv. Doroty zabýval BURAN, Dušan: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*. Weimar 2002, s. 70-86.



14. Staré město u Bruntálu, kostel P. Marie. Prorok, 1419? Foto: autorka.

se čtyřmi čtvercovými obrazovými poli. Nástěnná malba se nachází v presbytáři poměrně velkého městského farního kostela. Klademe si proto otázku, jaká mohla být liturgická funkce nástěnných maleb, zda měly podobnou funkci jako malované retabulum nebo zda jejich narativní charakter měl vyzývat věřící ke spoluúčasti s utrpením světců.

Do doby po roce 1400 jsme vročili i malby v kostele Všech svatých ve Zdětině, které zachycují poměrně méně obvyklé podobenství O bohatém mláďenci se zapsaným Desaterem a se Šesti skutky milosrdenství.⁵¹ Badatele vždy zaujala protější stěna presbytáře s kompozicí Sedmi svátostí, která opakovala starší malby z kostela sv. Anny na Starém Městě v Praze, jejichž vznik klade Jakub Vítovský do 70. let 14. století.⁵² Pro obě kompozice je charakteristická eucharistická podoba zobrazení, jehož osou je velký kříž s Ukřižovaným, u jeho paty pak oltář s kalichem

a kněz pozdvihující hostii. Ostatních šest svátostí je umístěno ve třech pásech po obou stranách kříže. Zdětínské malby ukazují dvojí slohovou orientaci přetrvávající i na počátku 15. století. Podobenství o bohatém mláďenci dokládá v pojetí draperie šatů postav výrazný příklon ke krásnému slohu, podobně i fyziognomie obličejů a zejména postava klečícího mládence, který svým oblečením připomíná královského syna. Navázání na starší dvorský sloh emauzského ateliéru ukazují Skutky milosrdenství s diagonálním umístěním lůžka umírajícího a zejména scény zobrazující šest svátostí kolem Ukřižování. Na malbách ve Zdětině si uvědomíme spíše méně obvyklý ikonografický program maleb, který zřejmě souvisel na konci 14. a počátku 15. století s tolik diskutovanou otázkou o reálné přítomnosti Krista v obou svátostech chleba a vína při slavení mše svaté. Tím, že křest není umístěn přímo pod rukou Krista, nemá ikonografie

⁵¹ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Ikonographische Aspekte zu Moraldarstellungen der Wandmalereien in der Kirche in Zdětin. In: *Umění*, 40, 1992, č. 4-5, s. 290-300.

⁵² VÍTOVSKÝ, Jakub: Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby. In: *AUC, Příspěvky k dějinám umění*, III. Praha 1980, s. 75-106.

maleb reformní, ale spíše dogmatický charakter, malby lze chápat ve smyslu ilustrovaného katechismu.

K roku 1406 můžeme klást vznik nástěnných maleb v původní kapli v domě Purkarda z Aldenburka v domě čp. 460/I, dnes transferované a uložené v Městském muzeu v Praze.⁵³ Dochované malby představují stojící české patrony sv. Prokopa, Vojtěcha a Víta a poprsí sv. Zikmunda. Čeští patroni se původně nacházeli na levé stěně soukromé kaple, kterou nechal v roce 1406 postavit pražský konšel Purkard z Aldenburka, který v této funkci působil v letech 1406–1412 a byl majitelem domu, který sousedil s kostelem sv. Michala. Stojící světci představují typické kompoziční principy postav krásného slohu s jejich variantami v uspořádání záhybů šatů a typickými „krásnými a oduševněnými“ tvářemi všech patronů. Poprsí sv. Zikmunda připomene již výše zmíněné portréty krále Václava IV. K výzdobě patricijských domů můžeme přiřadit i nově odkryté malby v domě čp. 458/I na Starém Městě v Praze a nedávno restaurované malby v domě čp. 150/I v Karlově ulici v Praze.⁵⁴ První zachytily cyklus panovníků se znaky a snad hold přicházejícímu panovníkovi, druhé zejména výjev z legendy sv. Jiljí a scénu z dobových románů, zobrazující hostinu.

Snad ještě do prvního desetiletí 15. století můžeme vročit apoštoly na poprsnici kruchty v kostele sv. Jiljí v Třeboni.⁵⁵ Také tyto malby dokládají slohové varianty figurálních typů krásného slohu, uplatňující se na šesti dochovaných apoštolech s páskami nesoucími slova Credo, sv. Pavlovi a oběšeném Jidášovi. Pokusila jsem se v disertační práci srovnat jednotlivé postavy apoštolů s určitými sochařskými díly, která představovala jakési vzorníky pro další umělce. Apoštolové zaujali pohybovým podáním a způsobem řasení draperie šatů a pláštíků, též náznakem vzájemného vztahu, který kontrastoval s jejich izolovaností, zdůrazněnou architektonickými arkádami.

Možná na samý počátek 2. desetiletí 15. století můžeme vřadit nástěnné malby v severní boční kapli v moravském Měříně, jejichž součástí je i heraldická výzdoba s českými lvy.⁵⁶ Snad jsou dokladem toho,

⁵³ STEJSKAL 1970, c. d. (v pozn. 40), s. 200.

⁵⁴ VŠETEČKOVÁ, Zuzana – PRIX, Dalibor: Nově odkryté nástěnné malby v domě čp. 458/I U zlaté lilie na Starém Městě v Praze. In: *Umění*, 51, 2003, č. 6, s. 511-517.



15. Praha, kostel Panny Marie před Týnem—sv. Jeroným ošetřuje lva. Nástěnná malba před 1400. Foto: Z. Matyáško.

že Moravu získal po smrti markraběte Jošta král Václav IV. Scénu Zvěstování Panny Marie můžeme určit díky podání fyziognomie tváří postav za dílo „moravského“ malíře. Druhá, méně obvyklá scéna Noli me tangere se odehrává v zahradě, kde před klečící sv. Maří Magdalenou stojí Kristus jako zahradník, zahalený do bohatě traktovaného pláště. Starší kompozici známe především z kaple sv. Kříže ve Velké věži hradu Karlštejna, která rovněž zaujala svou monumentalitou. Pro středověké věřící byla scéna Noli me tangere velmi přitažlivá, neboť tato pozemská zahrada, v níž se světci zjevil Kristus -Vykupitel byla předobra-

⁵⁵ STEJSKAL 1970, c. d. (v pozn. 40), s. 200.

⁵⁶ VÍTOVSKÝ 1999, c. d. (v pozn. 37), s. 194-195 (Měřín); VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Podzim středověku v moravských a slezských nástěnných malbách konce 14. a počátku 15. století. In: *Podzim středověku. Sborník ze symposia v Brně 2000*. Brno 2001, s. 21-31.

zem zaslíbené zahrady Ráje, kam měli být odvedeni spasení po Posledním soudu.⁵⁷

Před vypuknutím husitských bouří vznikla často publikovaná malba z knihovny augustiniánského kláštera v Roudnici, zobrazující sv. Augustina předávajícího regule augustiniánům kanovníkům a sv. Jeronýma, ošetřujícího tlapu lva. Na malbě situované do krajinného prostředí vždy zaujala polička s knihami a myš pojídající z misky. K malbě je připojen latinský nápis, doporučující mnichům, aby vraceli zapůjčené knihy zpět do knihovny. Určitá kresebnost a výsek krajiny, spolu se zátiším s knihami, dokládají opět vliv frankoflámsky orientované malby, která v prvním desetiletí 15. století částečně ustoupila plně rozvinutému krásnému slohu, v českém dějepisu umění spojovaném s Místrem Hasenburského misálu.⁵⁸

K letům 1407 nebo 1418 můžeme klást malby v kostele sv. Václava na Zderaze v Praze, jejichž vznik asi souvisel s blízkým sídlem krále Václava IV.⁵⁹ Již dříve jsem určila poměrně málo obvyklou kompozici Panenského mateřství Panny Marie, kterou literárně zpracoval vídeňský dominikán Franz von Retz ve spise *Defensorium inviolatae Beatae Mariae*. Po stránce uměleckohistorické věnoval geometrické typologické kompozici pozornost Ewald Maria Vetter.⁶⁰ Se zderazskými malbami nejtěsněji souvisí deskový obraz v Bonnu z doby před rokem 1420, který má stejné kompoziční schéma, obohacené ještě o postavy proroků. Proti mariánské kompozici v presbytáři kostela umístil malíř dnes nedochovanou scénu Stromu života s předpokládaným ukřižovaným Kristem a s medailonovou výzdobou, v níž snad byly zachyceny záznaky uzdravení nebo rozeslání apoštolů. Pod dvanácti větvemi Stromu života umístil malíř Zvěstování Panny

Marie, které symbolizovalo počátek Kristova pozemského života, zatímco Strom života s Ukřižovaným jeho konec. Malby mohly vyjadřovat symbolické vykoupení lidstva zdvojením svátku Zvěstování a Velkého pátku. K tomu dochází vzácně, nicméně právě na počátku 15. století připadl Velký pátek na 25. března právě v letech 1407 a 1418, která považujeme za pravděpodobná pro vznik maleb.⁶¹ Jejich objednavatelem musel být zkušený teolog, snad Johlín z Vodňan, nejznámější postava nedalekého kláštera křižovníků Božího hrobu, kteří dosazovali za faráře kostela sv. Václava členy svého konventu.

Datování nově odkrytých maleb v kostele Panny Marie ve Starém Městě u Bruntálu souviselo pravděpodobně podle Dalibora Prixe s odpustkovými listinami z roku 1419. Výzdoba tehdejšího presbytáře zaujala podobně jako proroci v Říčanech monumentalitou zejména v podání Mojžíše, Jeremiáše a Daniela.⁶² Předpokládáme, že máme před sebou projev „internacionálního“ slohu, který zejména motivem zahalení hlavy kapucí se stal inspirativní nejen pro postavy proroků například v Martyrologiu z Gerony, ale především na plastikách Clause Slutera a o něco později na apoštolech olomoucké Olivetské hory. Malby na základě historických pramenů badatel spojil s Janem II. Opavským a ratibořským.

Podobně méně jasná je výzdoba dominikánského klášterního kostela v Českých Budějovicích.⁶³ Nejstarší vrstvu maleb představuje výzdoba niky, v níž spatřujeme stojící Pannu Marii s dítětem a klečícím dominikánem, kterého doporučuje snad sv. Dominik nebo sv. Vavřinec. Tato vrstva, která byla restaurátory prezentována, byla asi dílem malíře vycházejícího z dvorské malby 70. let 14. století. Asi současně s Madonou



16. Praha, dům čp. 458/1 – celkový pohled na panovníky a uvítací scéna. Nástěnná malba. Před 1400. Foto: V. Bobdan.

byly namalovány po stranách niky dvě světice, které, podobně jako střed niky, překryla mladší vrstva maleb, zřejmě ze 2. desetiletí 15. století. Mladší malba sedile zachycuje Pietu s vertikálním podáním Kristova mrtvého těla, spočívajícího v klíně k němu skloněné Panny Marie. Tato monumentální kompozice představuje skutečně devoční obraz, který zřejmě imitoval sousoší, nicméně ze štyrských nástěnných maleb známe zobrazení Piety od italského malíře Francisca, působícího nejméně v pěti štyrských lokalitách. Pietu zobrazil v kostele sv. Magdaleny v Judenburgu v 70. letech 14. století.

V českobudějovickém dominikánském kostele byly současně s Pietou namalovány i světice sv. Barbara a sv. Kateřina. Druhá významná malba se nachází na jižní stěně kostela a představuje Zvěstování Panně Marii se sv. Jiřím a sv. Dorotou. Zvěstování je obohaceno o polopostavu Boha Otce, který k Panně Marii posílá inkarnovaného Krista-Logos v podobě malého dítěte s křížkem. Motiv Zvěstování s postavičkou dí-

těte vyložil Ernest Guldan. V českých nástěnných malbách se po polovině 14. století objevil v sakristii kostela sv. Vincence v Doudlebech a v kostele ve Starém Svojanově.⁶⁴ Na českobudějovických malbách po stránce slohové zaujme postava sv. Jiří, který zabíjí draka, jehož ocas se světci omotává kolem nohy. S tímto motivem se v 60. letech 14. století setkáme v Misálu Jana ze Středy, kde je podobně pojednán motiv ocasu na iluminaci sv. Michael zabíjí draka. V sochařských dílech se tento motiv, typický též pro sv. Jiří, objevuje na soše ve vídeňském kostele St. Maria am Gestade, z počátku 15. století. Z rakouských památek snad můžeme ještě upozornit na nástěnné malby v hradu Clam, na nichž podobně zobrazený sv. Jiří doprovází scénu Klanění tří králů. Hornora-

⁵⁷ Interpretace *Noli me tangere*: STOKSTAD, Marylin – STAN-NARD, Jerry (ed.): *Gardens of the Middle Ages*. Spencer Museum of Art; The University of Kansas, Lawrence 20. 5. – 4. 7. 1983 [Kat. výst.]. Lawrence 1983, s. 19-35.

⁵⁸ STEJSKAL, Karel: Votivní obraz v klášterní knihovně v Roudnici. Příspěvek k dějinám našeho malířství v počátku 15. století. In: *Umění*, 8, 1960, č. 6, s. 562-577; VŠETEČKOVÁ, Zuzana – ROYT, Jan: K pramenům ikonografie malby v bývalé klášterní knihovně v Roudnici nad Labem. In: *Umění*, 35, 1987, č. 6, s. 520-539.

⁵⁹ PLÁTKOVÁ, Zuzana: Nástěnné malby v kostele sv. Václava na Zderaze v Praze. In: *Umění*, 27, 1979, č. 3, s. 215-228.

⁶⁰ VETTER, Ewald Maria: *Die mariologischen Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium Franz von Retz*. Diss. Heidelberg 1954.

⁶¹ PLÁTKOVÁ 1979, c. d. (pozn. 59).

⁶² VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Nástěnné malby v kostele Panny Marie ve Starém Městě u Bruntálu. In: *Umění*, 47, 1999, č. 1-2, s. 18-32.

⁶³ PAVELEC, Petr: Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích. In: *Zprávy památkové péče*, 56, 1996, s. 296-305; PAVELEC, Petr: *České Budějovice, klášterní kostel Obětování Panny Marie*. České Budějovice 1997.

⁶⁴ STEINOVÁ, Iva: Ikonografie nástěnných maleb v sakristii kostela sv. Vincence v Doudlebech. In: *Umění*, 41, 1993, č. 3-4, s. 199-205.

kouské malby souvisí s českým krásným slohem a Elga Lanc jejich vznik klade do 80. let 14. století.⁶⁵

Asi na přelomu 2. a 3. desetiletí 15. století byla namalována sv. Kateřina, stojící na císaři Maxentiovi na oratoři v kostele sv. Víta v Českém Krumlově.⁶⁶ Objednavatel pravděpodobně zamýšlel vyzdobit celou prostorou, bezpochyby do tohoto raného období patří jen v podkresbě dochovaná kompozice Krista na hoře Olivetské. Velmi aktuální téma se prosadilo v již zmíněném kostele sv. Vavřince na Malé Straně, nicméně pražská kompozice působí monumentálněji, neboť zaujímá větší plochu severní stěny pravouhlého presbytáře. Mladší fázi krásného slohu kompozice u sv. Vavřince na Malé Straně konstatujeme zejména ve srovnání s ostatními dochovanými malbami v kostele, které pravděpodobně vznikly na objednávku buď patronů kostela pražských benediktinek od sv. Jiří – nebo představitelů pražského patriciátu.

Do 20. let 15. století jsme po analýze maleb datovali méně obvyklý cyklus 15 znamení konce světa v kapli sv. Kříže v Kateřinkách u Opavy, který pravděpodobně souvisel se slezskou tvorbou pozdního krásného slohu.⁶⁷ Podobně jako ve Starém Městě u Bruntálu můžeme i u opavských maleb konstatovat novou vlnu západoevropského internacionálního slohu, který se v Kateřinkách projevil zejména v pojetí figurálního kánonu, módních čapek a zejména vkomponováním scén do krajinných nebo městských kulis. Především zaujala jedna z nejlépe dochovaných scén Oddělení mužů od žen, která má literární předlohu v anglickém cyklu 15 znamení konce světa. Malby objednal pravděpodobně kníže Přemek I. Opavský, snad jako dobovou moralitu, která mohla souviset s ohlasem na husitské války nebo tehdejší morovou epidemii.

Nedávno mne manželé Paukrtovi z Pardubického Památkového ústavu seznámili s malbami proroků

v Kočí, které sice nejsou tak kvalitní jako malby ve Starém Městě, ale dokládají oblibu tématu. Naopak vysokou kvalitou na sebe upozornily v současné době restaurované malby v kostele v Přelouči, zobrazující monumentální postavy sv. Petra s papežskou tiárou a sv. Pavla, jehož fyziognomie vychází z typu tváří doložených od doby působení Mistra třeboňského oltáře. Postavy apoštolů, předních představitelů církve, jsou projevem vysoké malířské kvality jednoznačně krásného slohu, ale zaujmou i svým dogmatickým charakterem.⁶⁸ Dokládá to zejména zobrazení sv. Petra jako zástupce Krista na zemi, zobrazeného s papežskou tiárou se třemi korunami, bezpochyby ve smyslu tehdejšího postavení papeže jako prvního náměstka Krista na zemi, tedy dogma, které zpochybnilo reformní hnutí v Čechách.

Do doby vlády Albrechta III. Rakouského jsme datovali nástěnné malby v 1. patře domu „U kohouta“ v Praze, které zobrazovaly snad právě panovníkovo zvolení českým králem. Starší malby se nacházejí ve 2. patře, zelená úponka zde snad symbolizovala zahradu Ráje a spolu se znakovou galerií a s Asumptou, předznamenala „zelené“ světnice pozdně gotických hradů.⁶⁹

Z profánních maleb je třeba uvést dále výzdobu Jana z Klatov v domě „U tykví“, čp. 440/I v Praze, která je dnes dnes transferovaná a nachází se v Městském muzeu v Praze.⁷⁰ Zachytila polopostavy Bolesného Krista s Pannou Marií, sv. Janem Evangelistou, sv. Prokopem a sv. Václavem. Jejich kresebný charakter dokládá svěbytný projev v nástěnných malbách, který ve starším období známe ze sakristie kostela v Českém Rudolci. Z profánních prostor můžeme mimo jiné zmínit dvě scény Klanění tří králů v měšťanských domech, pravděpodobně starší kompozice se dochovala v domě čp. 30 na náměstí Přemysla Ota-

⁶⁵ LANC, Elga: Wandmalerei Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich. In: *Umění*, 41, 1993, č. 3-4, s. 168-178.

⁶⁶ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Víta v Českém Krumlově. In: *Průzkumy památek*, 1999, č. 2, s. 87-94.

⁶⁷ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Cyklus Patnácti znamení konce světa v kapli sv. Kříže v Opavě-Kateřinkách. In: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550, IV*. Ed. Kaliopi CHAMONIKOLA. Brno 1999, s. 78-85.

⁶⁸ PAUKRT, Václav: Nález gotických maleb v sakristii kostela sv. Jakuba Většího v Přelouči. In: *Zprávy památkové péče*, 63, 2003, s. 283-284. Malby v současné době restauruje Roman Ševčík. Údaj o patronátu opatovického kláštera – *Catalogus venerabilis cleri saecularis et regularis dioceseos Regina – Gradecensis*. Hradec Králové 1942, s. 52, č. 11.

⁶⁹ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Nástěnné malby v domě „U kohouta“ čp. 2/I na Staroměstském náměstí v Praze. In: *Umění*, 42, 1994, č. 4-5, s. 399-404.

⁷⁰ STEJSKAL 1970, c. d. (v pozn. 40), s. 201.



17. České Budějovice, kostel Obětování Panny Marie – dvě vrstvy maleb – Madona se světcem a Pieta. Nástěnná malba. Kol. 1370 a kol. 1410. Foto: autorka.

kara II. v Českých Budějovicích. Mladší a dnes silně přemalovaná rovněž výpravná scéna je v domě čp. 66 na Masarykově náměstí v Jihlavě. Jihlavské Klanění tří králů bylo podle Jakuba Vítovského pravděpodobně objednáno majitelem domu Henslinem nebo Frenclinem Holczem. Badatel předpokládá, že autory maleb mohli být malíři Petr, syn Tomáše z Ústí nad Labem, a Křišťan, zeť Petra ze Žatce. Malby datuje do doby po roce 1425.⁷¹

⁷¹ K domu v Českých Budějovicích: VŠETEČKOVÁ, Zuzana: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen. In: *Umění*, 41, 1993, č. 3-4, s. 179-188; K jihlavskému domu: VÍTOVSKÝ 1999, c. d. (v pozn. 37), s. 198.

Do 20. – 30. let 15. století lze klást i votivní nástěnnou malbu na pilíři kostela v Jindřichově Hradci, zobrazující Pannu Marii mezi sv. Petrem a Pavlem a klečícími donátory.⁷² Pozdní krásný sloh je patrný na protáhlém oválném obličejí trůnící Panny Marie i na postavách obou apoštolů, kteří doporučují manželský pár s částečně dochovaným erbovním znakem a snad syny a dcery. Jiným votivním obrazem, který rovněž vychází z estetiky sochařství a malířství krás-

⁷² KRÁSA, Josef: Nástěnné malířství. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 567.

ného slohu, je malba na pilíři českobudějovického dominikánského kláštera, zobrazující sv. Barbory s typickým gestem pravé ruky přidržuje levicí nesenou věž. Toto gesto pravděpodobně formuloval Jindřich Parlář na soše sedící sv. Barbory na portálu sv. Petra v katedrále sv. Tří králů v Kolíně nad Rýnem. V českém prostředí se gesto objevuje u Madony Šternberské.⁷³ Českobudějovická sv. Barbora stojí pod bohatě architektonicky rámovaným baldachýnem, klečící donátoři ve svých rukách drží erb.

Na přelom 20. a 30. let 15. století klademe transferované malby ze zbořeného kostela v Kopistech u Mostu, kterým katalogovou studii věnovala Vlasta Dvořáková při příležitosti jejich vystavení v NG v roce 1982.⁷⁴ Badatelka upozornila na velmi závažnou skutečnost, že držitelem tvrze v Kopistech byl Václav z Mrzlic (1409 – 1434), pravděpodobně světský objednavatel maleb. Patronátní právo ke kostelu měli křižovníci kláštera Božího hrobu na Zderaze v Praze. Badatelka spojila malby s ranou dobou Václava z Mrzlic a jeho vztahem ke králi Václavu IV., který právě v blízkosti kláštera Božehrobců měl svůj hrádek. Malby však v některých aspektech se zdají být mladší než předpokládala Vlasta Dvořáková. Snad je možné upozornit na kožešinovou čepici Piláta, před nímž stojí zajatý Kristus, která připomíná Zikmundovu kožešinovou čepici na vídeňském portrétu, který se klade do doby kolem roku 1430. Na deskových malbách se motiv kožešinové čepice objevil v okruhu Rajhradského mistra, jehož díla jsou Milenou Bartlovou vřazena až do doby kolem poloviny 15. století.⁷⁵ Na malbách z Kopist lze sledovat určité ztuhnutí drapeří, méně idealizované tváře apoštolů a poměrně pokročilou zbroj sv. Jiří, zápasícího s drakem před nesmírně zajímavou architekturou hradu s půlkruhovými oblouky a pravoúhlými okny. V kostele, který

byl zasvěcen Božímu Tělu, se nacházel Bolestný Kristus s kalichem a hostií v blízkosti sanktuaria. Je velmi pravděpodobné, že zobrazení mělo vztah i k zasvěcení kostela. Problematice Bolestných Kristů v před- a pohusitských Čechách v souvislosti se svátkem Božího Těla jsem se věnovala ve speciální studii.⁷⁶ Tradice krásného slohu je příznačná i pro malby kostela sv. Mikuláše ve Znojmě, jejichž vznik ve třicátých letech je pravděpodobný, zobrazují Umučení 10.000 rytířů, poměrně vzácnou izolovanou kompozici Poslední večeře a Veraikon.⁷⁷

Karel Stejskal dílensky spojil malířskou výzdobu v kostele sv. Jiří ve Třech Bubnech s malbami v poděbradské hradní kapli. Malby ve Třech Bubnech představují zejména kresebný projev krásného slohu, zaujme Panna Marie s Ježíškem, sv. Jan Evangelista, sv. Jiří zápasící s drakem s motivem otočeného ocasu kolem nohy koně a Kristus Trpitel s hostií a kalichem. Malby na základě identifikace erbu datoval do 40. let 15. století.⁷⁸ Ve východních Čechách byly v posledních letech odkryty též nástěnné malby v kostele ve Vápně, které publikoval Václav Paukert a které zaujmou jednak přetrvávajícími principy krásného slohu na postavách pašijového cyklu, ale též velmi překvapí dekorativním použitím šablon.⁷⁹

Snad ve třetím až čtvrtém desetiletí mohla vzniknout i mladší výzdoba kruchty v kostele sv. Víta v Českém Krumlově, zejména méně dobře zachovaná scéna Umučení 10.000 rytířů a světice. Malby v lodi, zobrazující Ukřižování s klečícím Oldřichem z Rožmberka a pás světic datujeme spíše až do přelomu 40. a 50. let 15. století.⁸⁰

Krásný sloh nelze v nástěnných malbách jednoznačně vymezit lety 1370 – 1430. Jeho typické slohové rysy podobně jako v deskové a knižní malbě spatřujeme již na karlštejnských nástěnných malbách

v kapli sv. Kříže, připisované Mistru Theodorikovi a datovaných do 60. let 14. století, ale i na řadě mladších památek právě ze 4. a 5. desetiletí 15. století, kam jsme vřadili malby v sakristii kostela ve Velvarech, Poděbradech, výzdobu hradní kaple na Zvíkove a další památky.⁸¹

Úvodní kapitola grantového projektu si v této fázi dovoluje jen stručně charakterizovat umění jednotlivých desetiletí, do nichž jsem především na základě slohové analýzy zařadila malby, které jsem zpracovala v jednotlivých katalogových heslech. Jsem si plně vědoma, že ještě chybí dohledání archivních pramenů, které by asi pomohly v některých případech přesněji určit donátory i datování maleb a rovněž chybí širší komparace s díly ostatních malířských oborů, především s deskovou a knižní malbou. Zároveň je třeba doplnit srovnání se středoevropskou nástěnnou malbou na konci 14. a počátku 15. století, i když v současné době se zdá, že každá oblast měla svá určitá specifika. Snad bude přínosné zpracovat „bohemika“ v jednotlivých lokalitách a tak doplnit celkový obraz poměrně dlouhého období „krásného“ a „internacionálního“ slohu. Nicméně již nyní lze říci, že v Čechách a na Moravě postrádáme monumentální Průvody a Klanění sv. Tří králů a komplikovanější dogmatická zobrazení, která se dochovala v řadě jiných středoevropských kostelech a v Jižních Tyrolích. Budoucnost snad ukáže, že „pražský“ krásný sloh mohl být inspirací pro malíře jakými byli Johannes Aquila, Mistr z Ponik, Mistr z Ludrové a Mistr z Bruck an der Mur, u něhož v současné době spatřuji ve shodě s Elgou Lanc především přímé ovlivnění pařížskou malbou kolem roku 1400.⁸² Ukáže-li se, že Mistr Mandvilova rukopisu měl pražské školení a objeví-li se v budoucnu jeho díla podobné nástěnné malby, pak budeme moci oprávněně předpokládat, že východiskem malířů krásného a „internacionálního“ slohu mohla

být Praha. To však pro monumentální malbu dosud nelze s jistotou tvrdit.

Předložená úvodní studie grantového projektu shrnuje stručně výsledky podrobného katalogu, zahrnujícího asi 70 lokalit, v nichž se dochovaly nástěnné malby z rozmezí let 1370 – 1430 nebo jejich torza. Předpokládám, že v příštích letech bude ještě rozšířena a doplněna o katalog maleb z let 1340 – 1370. Tím bude dán základ pro 2. svazek nástěnných maleb, který dodnes česká uměnověda postrádá.

Grantový projekt potvrdil, že krásný sloh představoval určitý fenomén také v monumentální malbě, která byla významnou součástí výzdoby především sakrálních prostor po celé zkoumané období poslední třetiny 14. století a první třetiny 15. století. Nicméně naši představu o významu nástěnné malby doplnili velký počet profánních památek. Znovu jsme upozornili i na paralelní „naturalistický“ proud, který se projevoval v dochovaném materiálu v letech 1370 – 1400 a který má paralelu v některých dílech deskové malby (Mühlhausenský oltář ve Stuttgartu, Braniborský oltář) a v rukopisech jej jednoznačně zastupuje dílna, soustředěná kolem Mistra Pavlových epištol.⁸³ Pro nástěnnou malbu je velmi významné zjištění, že se v ní objevila i řada nových ikonografických motivů, které souvisely s mariánskou úctou, s kultem eucharistie a s eschatologickými motivy, týkajícími se posledních věcí člověka. V tomto smyslu zastupovala skutečně nejen „poučení pro ty, kteří neuměli číst“, ale zejména vizuální představu řady dobově velmi subtilně diskutovaných teologických otázek. V jiném slova smyslu naprosto odpovídají Huizingovu označení „podzimu středověku“.⁸⁴

Při slohové interpretaci velkou úlohu sehrály nové objevy nástěnných maleb v posledních letech, které rehabilitovaly nástěnnou malbu zejména po stránce její kvality. Studii o krásném slohu v nástěnných mal-

⁷³ Naposlady HLOBIL, Ivo: Šternberská Madona. In: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska. III. Olomoucko*. Ed. Ivo HLOBIL. Olomouc 1999, s. 267-272.

⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ, Vlasta: *Nástěnné malby z Kopist*. Praha 1982.

⁷⁵ BARTLOVÁ, Milena: *Poctivé obrazy*. Praha 2001.

⁷⁶ VŠETEČKOVÁ, Zuzana: The Man of Sorrows and Christ Blessing the Chalice: The Pre-Reformation and the Utraquist Viewpoints. In: *The Bohemian Reformation and Religious Practice IV*. Ed. Zdeněk V. DAVID – David HOLETON. Prague 2002, s. 193-214.

⁷⁷ Naposlady VÍTOVSKÝ, Jakub: Nástěnná malba v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. In: *Od gotiky k renesanci*, c. d. (v pozn. 37), s. 199.

⁷⁸ STEJSKAL 1984, c. d. (v pozn. 2), s. 353.

⁷⁹ PAUKRT, Václav: Gotické malby v kostele sv. Jiří ve Vápně. In: *Zprávy památkové péče*, 61, 2001, s. 114-122. Kostel v té době patřil jihočeským Rožmberkům.

⁸⁰ VŠETEČKOVÁ 1999, c. d. (v pozn. 66).

⁸¹ Velvary. In: VŠETEČKOVÁ 1999, c. d. (v pozn. 21), s. 188-191. Nedávno publikoval PAVELEC, Petr: Nástěnné malby v bývalé kapli sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou – průzkum a záchrana. In: *Zprávy památkové péče*, 61, 2001, s. 263-271. Malby zobrazují sv. Kateřinu a snad sv. Zikmunda. Pozoruhodné jsou dochované nápisy, které datují malby do 70. let 14. století a postavy čtyř donátorů. Badatel v současné době sleduje restaurování nástěnných maleb v kostele sv. Víta a na faře v Českém Krumlově.

⁸² LANC, Elga: *Die mittelalterliche Wandmalereien in der Steiermark*. Wien 2002, s. 44-64.

⁸³ Mistru Pavlových epištol se věnovala řada badatelů, neboť do jeho dílny se lokalizuje poměrně velký počet rukopisů (Karel Stejskal, Hana Hlaváčková, Pavel Brodský). Při příležitosti výstavy *„Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika“* našel i dva iluminované listy v Kremnici komisař výstavy Dušan Buran.

⁸⁴ HUIZINGA, Johan: *Podzim středověku*. Jinočany 1999; VŠETEČKOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 56), s. 21-31.

bách rozšiřujeme o přemalované schodištní cykly na hradě Karlštejně, zachycující legendy o sv. Václavu a sv. Ludmile, disputujícího sv. Benedikta nebo sv. Prokopa v klášterním kostele Na Slovanech, o malby v kostele v Kájově, výmalbu interiéru kostela Hněvkovicích, sv. Jeronýma v Týnském chrámu a v kostele sv. Vavřince na Malé Straně, o výzdobu krypty v Kouřimi, malby v presbytáři kostela ve Starém Městě u Bruntálu, v dominikánském kostele v Českých Budějovicích, v klášterním kostele v Litomyšli a v kostele v Přelouči a další památky. Jednotlivé lokality výrazně obohatily starší fond nástěnných maleb a nově rozšířily naše znalosti o „krásném“ i „internacionálním“ slohu v nástěnných malbách sledovaného období, jejichž skutečně vysokou kvalitu můžeme ocenit právě až po těchto objevech.

Nadále konstatujeme, že krásný sloh nebyl ve zkoumaném období jediným slohovým proudem, ale že řada památek pokračovala ve starším naturalistickém slohu, který se často projevil i na jedné památce zejména u negativních postav. Problematiku internacionálního slohu z tohoto pohledu zdůraznili již autoři katalogu „*Kunst um 1400 am Mittelrhein*“ v roce 1975

a v zásadní stati Gerhard Schmidt ve zmíněné studii o internacionálním slohu v roce 1990. Je zřejmé, že Čechy a Morava se mohly zařadit do širších středoevropských slohových proudů, nicméně fond dochovaných památek neukazuje jednoznačně, jakou úlohu sehrála monumentální malba. Podobně jako v rukopisech a deskové malbě postihujeme přežívání principů typických krásnoslohových památek, ale na příkladu maleb ze 40. a 50. let 15. století se ukazuje, že příliv „nové věcnosti“ byl rovněž přijímán, nikoliv však v takové podobě jako ukazuje fond deskové malby, sochařství a rukopisů. Nicméně i řada odkrytých maleb, ke kterým patří malby na hradě Blatná, nově odkryté malby v Krnově-Kostelci, Vápně a na dalších místech ukazují, že principy lámaného slohu se dostávaly do českých zemí snad již po polovině 15. století a opět v podobě obou slohových principů a velmi často i v méně obvyklých ikonografických motivech, které navazovaly na starší památky nebo přijímaly prvky rytířské kultury. Nezdá se však, že by zobrazovaly komplikovanější teologické spekulace jako tomu bylo v sousedních zemích.

Die Wandmalereien des Schönen Stils in Böhmen und Mähren

Zusammenfassung

Die vorliegende Studie ist einleitendes Kapitel zu dem in den Jahren 1998 – 2000 bearbeiteten Grantprojekt (GA AV ČR, Reg. Nr. A9033804), das sich mit den Forschungen auf dem Gebiet der Wandmalereien in Böhmen und Mähren aus den Jahren 1370 – 1430, befasst. Mein Bestreben war es, bei den einzelnen Denkmalen die zweifache Orientierung festzuhalten, die für die Böhmisches Wandmalerei besonders im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts typisch war. Beide Stilrichtungen – die idealisierende, sowie auch die eher naturalistisch ausgerichtete – konnten ihren Ursprung im Hofatelier von Karl IV. haben, jedoch auch in den Wandmalereien der Burg Karlštejn (Karlstein) (in den neu restaurierten Treppenhäuszyklen), den Ausmalungen des Ambits und der Kirche des Klosters Na Slovanech und auch in den Wandmalereien der Kapellen des St. Veitsdomes. Zu den bedeutendsten Malereien aus der Zeit des Umbruchs der 70er und 80er Jahre des 14. Jahrhunderts zählen in Bezug auf Stil und Ikonographie die Malereien im Kapitelsaal des Klosters Sázava, italisierende Stil Tendenzen waren jedoch auch in den neu aufgedeckten Malereien in der Marienkirche in Kájov, in Bříství, sowie auch in der Kirche des Hl. Thomas in Prag gefunden worden, um ausgeprägten Naturalismus handelte es sich in Kožlany und Planá. Zu dem neuen, idealisierenden Stil reihen sich auch die Wandmalereien in der Burgkapelle im mährischen Šternberk und die neu freigelegten Wandmalereien in der Kirche der Kreuzerhöhung in Litomyšl. In den 80er Jahren des 14. Jahrhunderts kam das Eindringen des neuen Stils zu seinem Ausdruck in den eher unschönen Physiognomien der Figuren in den Malereien in der Kirche des Hl. Klement auf Levý Hradec, in der Kirche des Hl. Apollinaris in Prag und in Slavětín. Anzeichen des Schönen Stils dagegen sind in den Malereien in Strašice, Markovice und in Roztoky nachweisbar. In den 90er Jahren des 14. Jahr-

hunderts ist eine allmähliche Verwandlung auch in den Malereien in Libiš und in den neu aufgedeckten Malereien in Hněvkovice und Nebovidy zu finden. Als Ausdruck des Schönen Stils betrachten wir ebenfalls die Malereien in der Kirche des Hl. Laurentius unten dem Petřín, in der Teinkirche und im Haus in der Karlova ul. 150/I in Prag, vielleicht um etwas jünger sind die Malereien in der Krypta der Hl. Katharina in Kouřim und in der Kirche in Říčany. Eher naturalistisch wirken um 1400 die Malereien in den Kirchen in Zdětín, Rakovník und in der Prager Altstadt, im Haus Nr. 458/I. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts war die monumentale Malerei eindeutig vom Schönen Stil durchdrungen, Beispiel sind die Transferierungen aus der ehemaligen Kapelle des Purkard von Aldenburk (Praga, Museum der Stadt Prag), die Apostel in der Kirche des Hl. Ägidius in Třeboň, die Ausschmückung des nördlichen Seitenschiffs in Měřín, die neu aufgedeckten Malereien in České Budějovice, Staré Město bei Bruntál und in Přelouč, von den früher publizierten Malereien ist die Ausschmückung der Kirche des Sv. Václava (Hl. Wenzels) in Prag, Na Zderaze, und in der Klosterbibliothek in Roudnice zu erwähnen. Im dritten Dezenium des 15. Jahrhunderts betrachten wir als Beispiel des typischen „Schönen Stils“ die Hl. Katharina in Český Krumlov, während sich in den Wandmalereien in Kateřinky bei Opava die Übernahme westlicher und vielleicht auch schlesischer Motive feststellen lässt, ähnlich wie bei den transferierten Malereien in Kopicisty. Die Malereien in der Kirche in Tři Bubny und in Vápno haben eher den Charakter von Zeichnungen.

Ikonographische Motive wurden von uns nur kurz erwähnt, ihnen sind die Losungen im Katalog bestimmt, mit denen die eigentliche Granttätigkeit repräsentiert wird. Die Wandmalereien in Böhmen und in Mähren um 1400 belegen keineswegs die stilistische und ikonographische Priorität der Prager

Wandmalerei in Mitteleuropa, die neu aufgedeckten Malereien zeigen jedoch, dass das Aufblühen der Monumentalmalerei in den 60er und 70er Jahren des 14. Jahrhunderts auch später, in den Wandmalereien in Kouřim, Říčany, Staré Město bei Bruntál,

in Přelouč und in Český Budějovice, seine Fortsetzung gefunden hat.

Deutsch von der Autorin

Peter von Prachatitz als Urheber des Wiener Planes Inv. Nr. 16 817. Eine Typus- und Motivanalyse

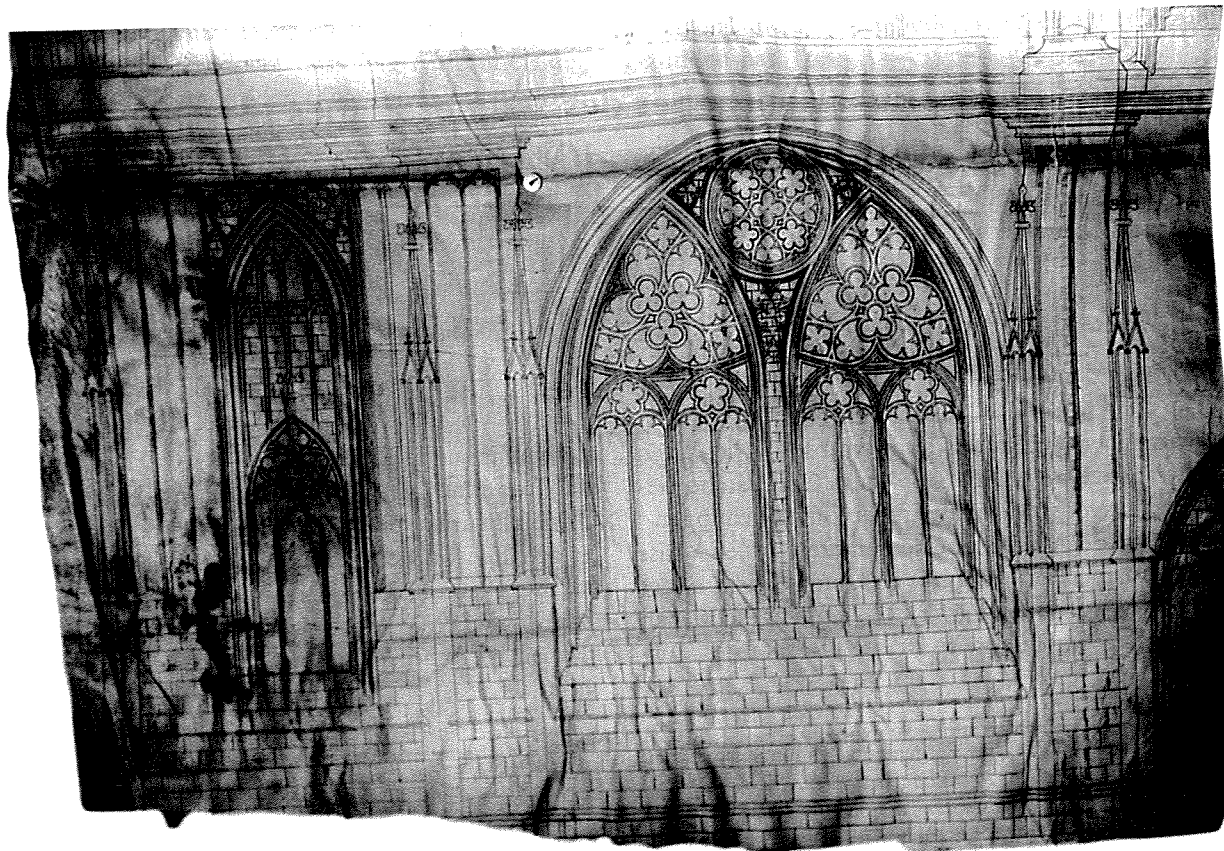
Richard NĚMEC

Seit seiner Veröffentlichung wurde der in Wien aufbewahrte Plan Nr. 16 817^v zum Gegenstand vieler deskriptiver sowie analytischer Untersuchungen.¹ Er zeigt auf der Vorderseite den unteren Außenaufriß des Südturmes am Prager Veitsdom, dessen erster Entwurf jüngst Peter Parler (†1399)² zugeschrieben wurde.³ Auf der Rückseite ist die Ostseite des Tur-

mes von innen in Richtung zum Kreuzschiff abgebildet. Der Plan Nr. 16 817^v ist zum einen für den Originalbauriss von Peter, Johann oder Wenzel Parler gehalten worden, zum anderen für die Wiedergabe einer Planungsstufe oder für die spätere Kopie der ursprünglichen Werkstattzeichnung. Ziemliche Unklarheit herrschte auch über die Datierung; die Ver-

¹ SCHMIDT, Friedrich: Die Pergamentzeichnungen der alten Bauhütte zu Wien. In: *Mitteilungen der k.k. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler*, 12, Wien 1867, S. 1-10; PODLAHA, Antonín – HILBERT, Kamil: *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Soupis památek historických a uměleckých v Království českém*. Praha 1906, S. 152ff.; TIETZE, Hans: Aus der Bauhütte von St. Stephan II. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Neue Folge, 5, 1931, S. 162ff., Abb. 174; KLETZL, Otto: Wenzel Parler, ein Dombaumeister von Prag, Witiko. In: *Zeitschrift für Kunst und Dichtung*, 3, 1931, S. 234ff.; KLETZL, Otto: Zur Identität der Dombaumeister Wenzel Parler d. Ä. von Prag und Wenzel von Wien. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 9, 1934, S. 45ff.; KLETZL, Otto: *Die Junker von Prag in Straßburg*. Frankfurt a. M. 1936, S. 121ff., Abb. 77; KLETZL, Otto: Originalpläne der Dombauhütte zu Prag. In: *Forschungen und Fortschritte*, 14, 1936, S. 377-378; KLETZL, Otto: *Planfragmente aus der deutschen Dombauhütte von Prag in Stuttgart und Ulm*. Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart; 3. Stuttgart 1939, S. 2ff.; KLETZL, Otto: *Peter Parler. Der Dombaumeister von Prag*. Leipzig 1940, S. 64ff., Abb. 69; STOCKHAUSEN, Hans-Adalbert von: Der erste Entwurf zum Straßburger Glockengeschoss und seine künstlerische Grundlage. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 11-12, 1941, S. 592ff., Abb. 23; SWOBODA, Karl M.: *Peter Parler. Der Baukünstler und Bildhauer*. Wien 1943, Abb. VII; BEHLING, Lottlisa: *Gestalt und Geschichte des Maßwerks*. Halle – Saale 1944, S. 39f.; HAINISCH, Erwin: *Gotische Baurisse der Wiener Bauhütte: Ausstellung an der Akademie der bildenden Künste*. Wien 1962, Kat. Nr. 17; BRÄUTIGAM, Günther: Die Nürnberger Frauenkirche. Idee und Herkunft ihrer Ar-

chitektur. In: *Festschrift für Peter Metz*. Hrsg. Ursula SCHLEGEL – Claus Zoege von MANTUEFFEL. Berlin 1965, S. 184ff.; KOEPF, Hans: *Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen*. Wien – Köln – Graz 1969, S. 36, Kat. Nr. 2, Abb. 68, 69; ZYKAN, Marlene: Zur Baugeschichte des Hochturmes von St. Stephan. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, Wien – Köln – Graz 1970, S. 59ff.; SCHOCK-WERNER, Barbara: Aufriß der untersten Turmgeschosse und des ersten Seitenschiffjoches des Veitsdomes in Prag, letztes Viertel des 14. Jahrhunderts. In: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Anton LEGNER. Köln 1978, Bd. II, S. 624; BAUMÜLLER, Barbara: *Der Chor des Veitsdomes in Prag: Die Königskirche Kaiser Karls IV.* Berlin 1994, S. 19, 50, Abb. 10; RECHT, Roland: *Le dessin d'architecture: origine et fonctions*. Paris 1995, S. 78; SALIGER, Arthur: Bauriss, Prager Veitsdom, Hasenburgkapelle. In: *850 Jahre St. Stephan: Symbol und Mitte in Wien 1147 – 1997*. [Kat. Ausst.] Hrsg. Renata KASSALMIKULA – Reinhard POHANKA. Wien 1997, S. 144, Kat. Nr. 3.69.9; LÍBAL, Dobroslav – ZAHRADNÍK, Pavel: *Katedrála svatého Víta na Pražském bradě*. Praha 1999, S. 95ff., 148ff., 157; BENEŠOVSKÁ, Klára: Gotická katedrála – architektura. In: *Katedrála sv. Víta v Praze*. Hrsg. Anežka MERHAUTOVÁ. Praha 1994, S. 39f.; BENEŠOVSKÁ, Klára: *Petr Parler: Svatovítská katedrála 1356 – 1399*. Praha 1999, S. 127ff. (Kap. Velká věž) (engl. *Peter Parler & St Vitus's Cathedral 1356 – 1399*. Prague 1999, S. 126ff.); BENEŠOVSKÁ, Klára: La haute tour de la cathédrale Saint-Guy dans ses rapports avec la façade sud. In: *Umění*, 49, 2001, S. 277ff.; HLOBIL, Ivo: Die Bauskulptur an der Frontseite des Parler-Turms am St. Veitsdom zu Prag. In: *Umění*, 49, 2001, S. 301ff.; HASSMANN,



1. Peter von Prachatitz: Der Außenaufriß der unteren Turmgewölbe des Veitsdoms zu Prag. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 16 817'. Feder und schwarze Tusche auf Pergament, H. 106 cm, B. 93 cm, unregelmäßig (Ausschnitt). Foto: Bildindex Foto Marburg, Nr. 136 806.

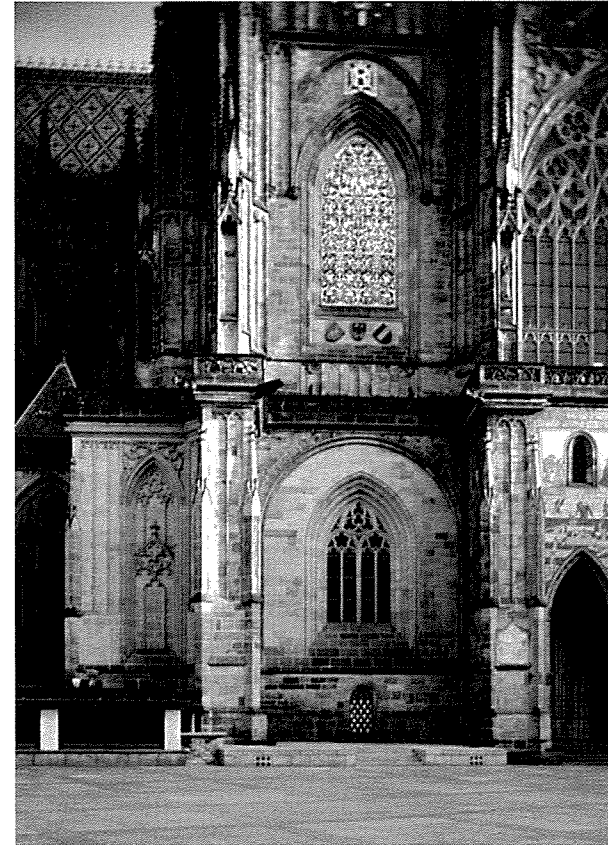
mutungen darüber variierten zwischen dem letzten Viertel des 14. Jahrhundert bis in das fortgeschrittene 15. Jahrhundert. Da sich das Forschungsinteresse überwiegend auf den Plan allein konzentrierte, sollen im folgenden einige noch nicht berücksichtigte Aspekte untersucht werden, die für die Typusgeschichte sowie die bauliche Gestalt einiger Bauten in Prag und Wien von Bedeutung scheinen. Die Ergebnisse können zugleich auch die Urheberschaft und Datierung des Wiener Plans präzisieren. Dabei müssen insbesondere zwei

Gesichtspunkte näher behandelt werden: Der Fenstertypus des Gabelfensters mit Okulus sowie die Couronnementdetails des Plans Nr. 16 817'.

Das Recto des Risses gibt die Gestalt der beiden unteren Turmgewölbe in einer detaillierten Fassung wieder, welche Profilierung, Mauerfugen, die Blendmaßwerke in den Zwickeln sowie auch bildhauerische Details erscheinen lässt [Abb. 1]. Im Erdgeschoss, das durch ein massives Gesims mit gekennzeichneter Profilierung vom Obergeschoss getrennt ist,

Elisabeth: *Meister Michael: Baumeister der Herzoge von Österreich*. Wien – Köln – Weimar 2002, S. 291, Abb. 67; SCHRÖDER, Jochen: Neuere tschechische Forschung zum Prager Veitsdom. In: *Kunstchronik*, 2003, Nr. 1, S. 25ff.; SCHURR, Marc Carel: *Die Baukunst Peter Parlers. Der Prager Veitsdom, das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolín im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte*. Ostfildern 2003, S. 123;

NĚMEC, Richard: Elisabeth Hassmann, Meister Michael: Baumeister der Herzoge von Österreich (Besprechung). In: *Kunstchronik*, 2004, Nr. 1, S. 27ff. Eine neue Edition der im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien aufbewahrten Plansammlung bereitet Hans J. Böker vor. Dem Verfasser danke ich für Zusendung der Korrekturfahnen, die ich aus Zeitgründen leider nicht mehr in diesen Text einarbeiten konnte.



2. Prag, Untergeschoss des Veitsdoms zu Prag (heutiger Zustand). Foto: Autor 2004.

wird ein drei- bzw. vierbahniges Fenster des Kapitelsaals und Archivs und das große (später vermauerte) achtbahnige Fenster der Hasenburgkapelle reproduziert.⁴ Auf der rechten Seite ist ein Teil der im Jahre 1368 von Johann Očko von Vlašim geweihten Südvorhalle angeschnitten.⁵ Das schmalere linke Fenster ist durch Blendpaneelierung und Strebepfeiler mit Fialen derart gerahmt, als wäre das ganze Joch ein selbständiger Bauteil [Abb. 2]. Die Konstruktion beider Fenster auf dem Wiener Plan mit steilen Sohlbänken, die den Raum *inter pilas* völlig ausfüllen, könnte folgendermaßen gelesen werden: Während das schmale Fenster aus zwei aufeinander „gestapelten“ Couronnements mit einem Krabbenbesatz am oberen und mit einer Blume am unteren Teil besteht, der wahrscheinlich ebenfalls mit einem Krabbenbesatz versehen sein sollte, wie sich aus dem unregelmäßigen Linienverlauf schließen lässt, ist das größere Fenster durch ein ausgemauertes Mittelfeld in zwei Hälften geteilt, in dessen linear komponierte Laibung

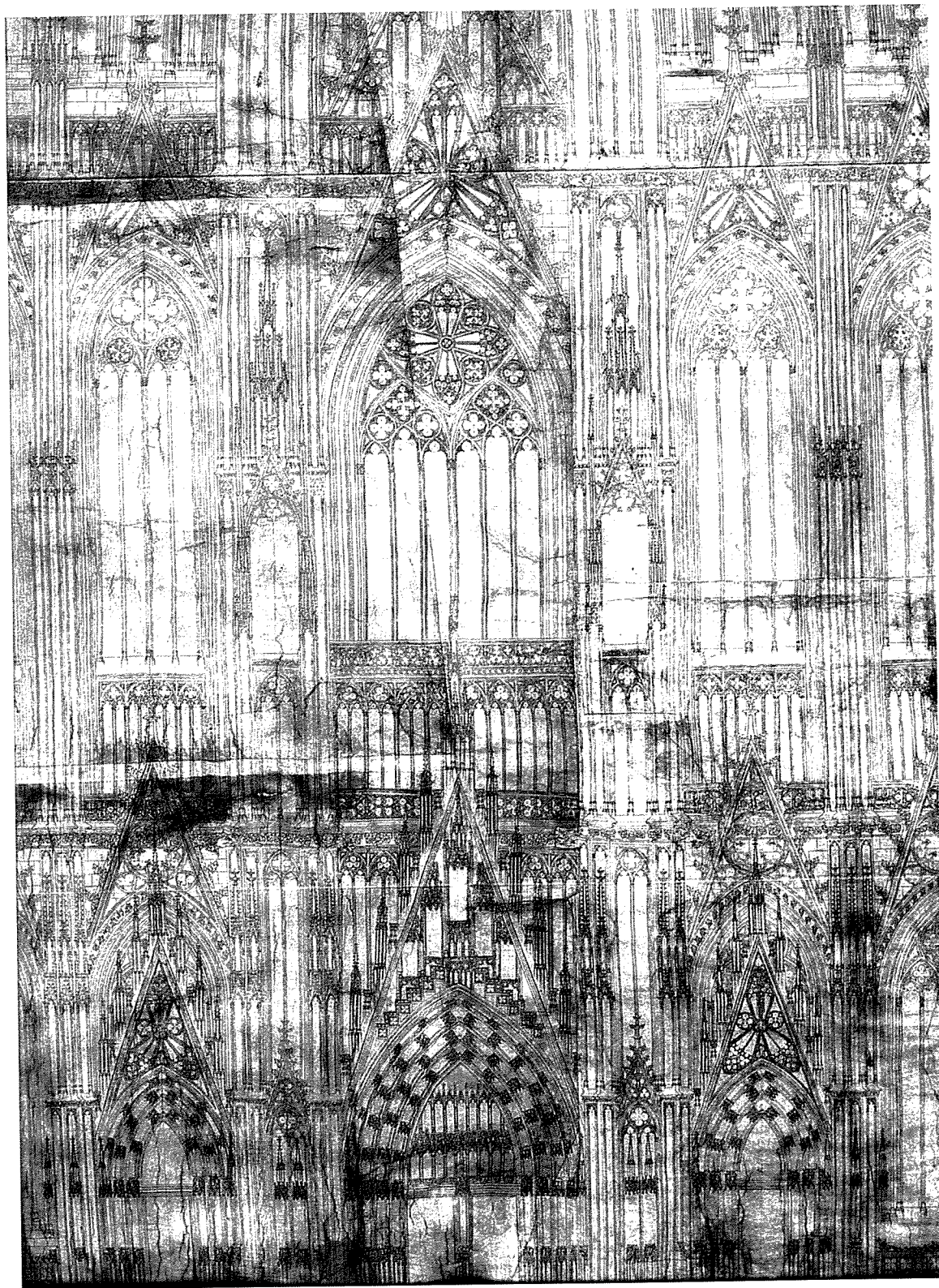
NEŠOVSKÁ 1999 (wie Anm. 1), S. 125; BENEŠOVSKÁ 1994, (wie Anm. 1), S. 54; vgl. die Rekonstruktion der Baugeschichte und der einzelnen Bauetappen des Südturmes bei CHOTĚBOR, Petr: Der Große Turm des St. Veitsdoms. Erkenntnisse, die bei den Instandsetzungsarbeiten im Jahr 2000 gewonnen wurden. In: *Umění*, 49, 2001, S. 265ff.; HLOBIL 2001 (wie Anm. 1), S. 301-302; SCHURR 2003 (wie Anm. 1), S. 136; SCHRÖDER 2003 (wie Anm. 1), S. 29, machte auf ein schlankes, rechtwinkliges Architekturmodell, höchstwahrscheinlich des Turmes, aufmerksam, das Peter auf seiner Grabplatte in den Händen hält. Vgl. VÍTOVSKÝ 2004 (wie Anm. 2), S. 472-480.

² Da die spezielle Problematik den Rahmen dieser Studie sprengen würde und somit an dieser Stelle nicht näher auf sie eingegangen werden kann, verwendet der Verf. die in der Literatur geläufige Bezeichnung Parler. Zur Problematik der Bezeichnung vgl. VÍTOVSKÝ, Jakub: Parléř. In: *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Hrsg. Pavel VLČEK. Praha 2004, S. 472. Auch SCHURR 2003 (wie Anm. 1), S. 14ff.; FLUM, Thomas: *Der spätgotische Chor des Freiburger Münsters: Baugeschichte und Baugestalt*. Berlin 2001, S. 86-104 (Kap. Das Freiburger Münster und die Parler); ferner HLOBIL, Ivo: Stavební účty katedrály sv. Víta dokládají parléře Jindřicha, ne Jindřicha Parléře. In: *Ars*, 1996, Nr. 1-3, S. 112-121, namentlich S. 114; HLOBIL, Ivo: Heinrich IV. Parler und der Parlier Heinrich. Die Rechnungsbücher des Veitsdoms in Prag beziehen sich auf den Parlier Heinrich, nicht auf Heinrich Parler. In: *Umění*, 45, 1997, S. 141-152, namentlich S. 146; KLETZL, Otto: *Titel und Namen von Baumeistern deutscher Gotik*. Schriften der Deutschen Akademie in München; 26. München 1936.

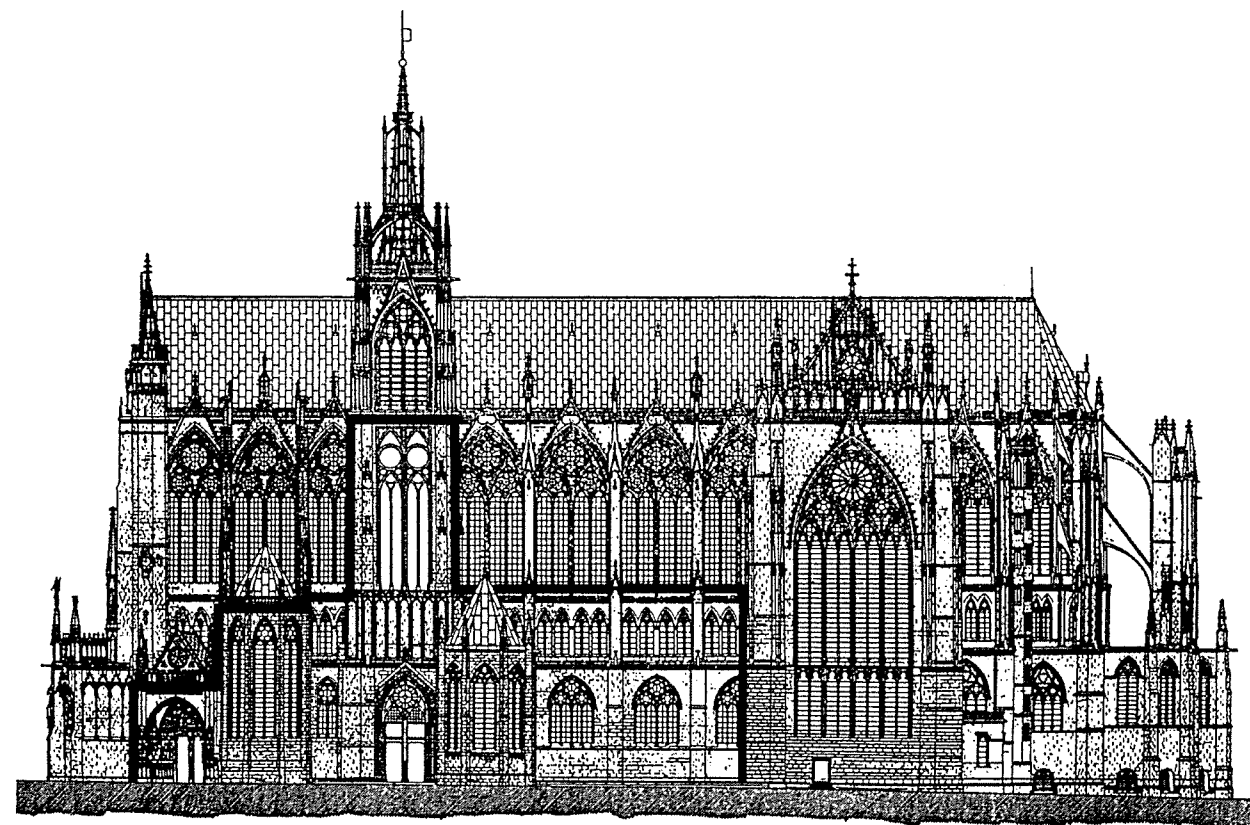
³ Im wesentlichen erfolgte der Bau erst nach 1396 durch Peters Söhne, deren Handschrift die Obergeschosse prägt. Vgl. BE-

⁴ Zu Josef Mockers neugotischen puristischen Sanierung des Südturmes vgl. PETRASOVÁ, Tatána: Die unvollendete puristische Instandsetzung des hohen Turms der St.-Veits-Kathedrale zu Prag (1879-191): Quelle der Erkenntnis und Ursprung von Irrtümern. In: *Umění*, 49, 2001, S. 305-320; PETRASOVÁ, Tatána: *Josef Mocker 1835-1899. Stavitel katedrál*. Praha 1999, S. 54ff.; vgl. KOSTÍKOVÁ, Marie – PETRASOVÁ, Tatána: Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském. Edice pramenů I: 1842 – 1871. In: *Fontes historiae artium*, 8. Praha 1999. Das Innere der Hasenburgkapelle zeigt ein Kupferstich von Josef Rybička aus dem Jahre 1858, nach der Zeichnung von Karl Würbs. Publ. in: AMBROS, August Wilhelm: *Der Dom zu Prag*. Prag 1858, zwischen S. 230-231. Hier ist insbesondere auf die Blendpaneelierung des Treppenturmes hinzuweisen, welche das Motiv der angeschnittenen Fischblasen wiederholt.

⁵ *Fontes rerum Bohemicarum*, IV. Hrsg. Josef EMLER. Praha 1884, S. 546.



3. Köln, Großer Fassadenplan F, um 1280 (Ausschnitt). Köln, Dombau-Archiv. Repro: Steinmann 2003 (wie Anm. 10), Faltplan.



4. Metz, Kathedrale St.-Etienne / Stiftskirche Notre-Dame, Südseite von außen. Die dicke schwarze Linie kennzeichnet die Baufuge zwischen dem 13. und 14. Jb. Repro: Brachmann 1998 (wie Anm. 17), S. 198, Abb. 4c.

zwei Fenster, von einem Okulus gekrönt, eingefügt sind. Die unmittelbar nebeneinander liegenden und dadurch betonten Bauelemente, laut Klára Benešová nach dem Prinzip „der Gabelung“ konzipiert,⁶ hatte Peter Parler schon in seinem früheren Werk bei der Gestaltung der Porta aurea wie auch bei der Fenstergestaltung der zwischen 1370 – 1387 gebauten Allerheiligenkirche in Prag verwendet.⁷

In der Forschung sind verschiedene Vermutungen bezüglich der Genese der ausgedehnten Öffnung mit eingefügten Doppelfenster und Okulus geäußert worden: Der Typus gehe über die Portalanlage der Nürnberger Frauenkirche⁸ sowie über das große Fenster im Südquerschiff des Regensburger Domes⁹ bis auf das mittlere Fenster der Westfassade des Kölner Domes bzw. auf den Riss F zurück [Abb. 3].¹⁰ Die

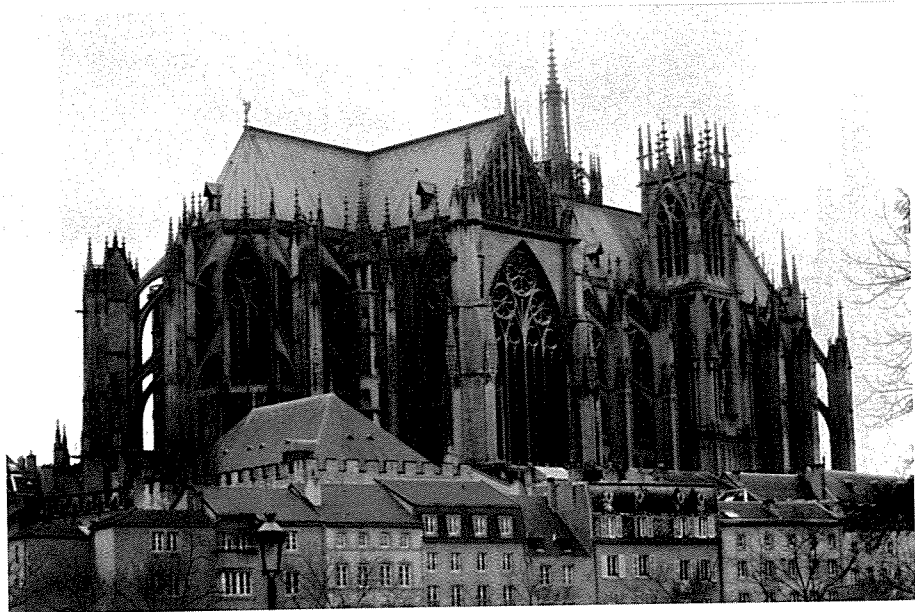
⁶ BENEŠOVSKÁ 1999 (wie Anm. 1), S. 127. Vgl. Vitovskýs Interpretation der Fenstergenese des Kapitelsaals und Archivs in diesem Band Ars.

⁷ Vgl. HOMOLKA, Jaromír: Královská kaple Všech svatých na Pražském hradě. In: *Pro Arte*. Sborník k počtě Ivo Hlobila. Hrsg. Dalibor PRIX. Praha 2002, S. 141-146; KAIGL, Jan: Kostel Všech svatých na Pražském hradě před požárem v roce 1541. In: *Zprávy památkové péče*, 2, 1992, S. 1-8; SOKOL, Jan: Parlěfův kostel Všech svatých na Pražském hradě. In: *Umění*, 17, 1969, S. 578ff.

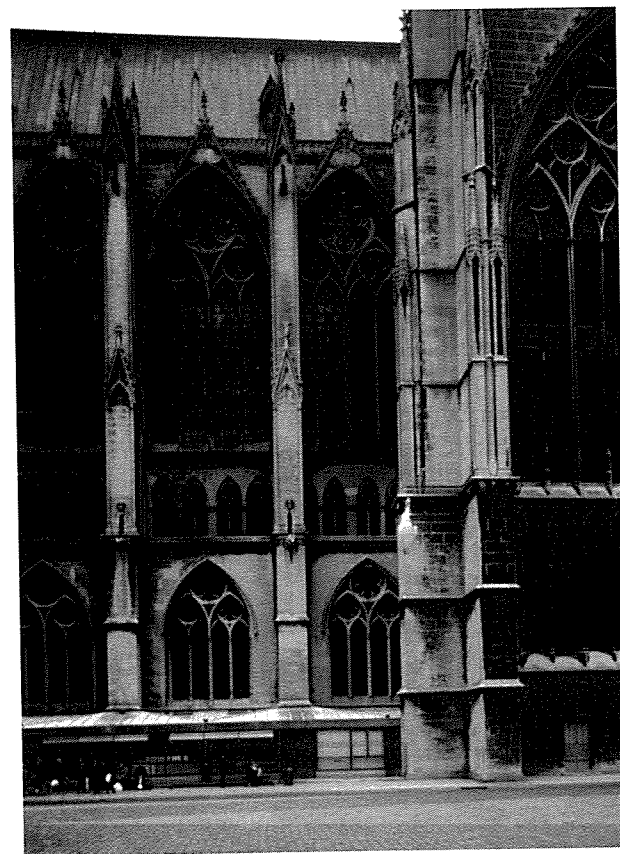
⁸ BRÄUTIGAM 1965 (wie Anm. 1), S. 184f.

⁹ SALIGER, Arthur: Gedanken zur „Goldenen Pforte“ des Prager Veitsdomes. In: *Umění*, 43, 1995, S. 265, deutet englische Einflüsse an. SALIGER 1997 (wie Anm. 1), S. 144. Zur Datierung HUBEL, Achim – SCHULLER, Manfred: *Der Dom zu Regensburg. Vom Bauen und Gestalten einer gotischen Kathedrale*. Regensburg 1995.

¹⁰ Vgl. BOISSERÉE, Sulpiz: *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln*. Hrsg. Arnold WOLFF. Köln 1979; NIEHR,



6. Metz, Kathedrale St.- Etienne / Stiftskirche Notre-Dame, Ostnordseite (Gesamtblick von außen). Foto: Autor 2003.



5. Metz, Kathedrale St.- Etienne / Stiftskirche Notre-Dame, Südseite (Detail). Foto: Autor 2003.

genannten Bauten, inklusive des Baseler Münsters, wo ein Werkmeister namens „Jobans von Gemunde“ tätig war,¹¹ reflektieren Reimser Fenster,¹² die aus

Klaus: „Ansichten, Risse und einzelne Theile ...“ Abbildungen des Kölner Doms als Dokumente früher Kunstgeschichte. In: *Kölner Domblatt*, 62, 1997, S. 167ff.; WOLFF, Arnold: Mittelalterliche Planzeichnungen für das Langhaus des Kölner Domes. In: *Kölner Domblatt*, 28/29, 1968, S. 137-178; RODE, Herbert: Zur Baugeschichte des Kölner Domes. In: *Kölner Domblatt*, 10, 1954, S. 67ff.; STEINMANN, Marc: *Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F*. Forschungen zum Kölner Dom; 1. Regensburg 2003, S. 119-126 (Kap. Die konkurrierenden Fassadenprojekte von Köln und Straßburg). Die im Jahre 1287 begonnene Kathedrale in Orléans zeigt ähnliche, wenngleich reduzierte und einfachere zusammengewachsene Doppelfenster mit einem Okulus, vgl. KURMANN, Peter: Köln und Orléans. In: *Kölner Domblatt*, 44/45, 1979-80, S. 255-276. Weitere Formenrezeption des Kölner Domes in Prag belegte zuletzt FREIGANG, Christian: Köln und Prag: Der Prager Dom als Nachfolgebau des Kölner Domes. In: *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln*. Festschrift zur 750. Jahresfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner. Hrsg. Ludwig HONNEFELDER – Norbert TRIPPEN – Arnold WOLFF. Studien zum Kölner Dom; 6. Köln 1999, S. 49-86.

¹¹ Zitiert nach REINHARDT, Hans: Johannes von Gmünd, Baumeister an den Münstern von Basel und Freiburg, und sein Sohn Michael von Freiburg, Werkmeister am Straßburger Münster. In: *Zeitschrift für Schweizer Archäologie und Kunstgeschichte*, 3, 1941, S. 138.

passgefüllten Okuli über den Fensterbahnen bestehen, und generell als gotische Inkunabel eines solchen Fenstertypus gelten können.¹³ Dass allerdings ein gewisser Realismus bei der Suche nach möglichst vielen Vergleichsbeispielen angebracht ist, machte zuletzt Thomas Flum klar.¹⁴ Es soll deshalb nicht gesagt werden, dass es sich um eine Kopie oder direkte Ableitungen von den genannten Bauten handelt, eher scheint dieser Fenstertypus bzw. das Öffnungsmotiv zum allgemein bekannten Formengut gehört zu haben, das von Peter Parler modifiziert und in einem anderen baulichen Kontext umgesetzt wurde.¹⁵ In diesem Sinne ist auch die Beobachtung von Marc C. Schurr zu verstehen, dass die Auszierung der Zwickelflächen des Prager Turmes an die Gestaltung der Rückflächen der Gruppenfenster im Südlügel des Konstanzer Münsterkreuzganges erinnere.¹⁶

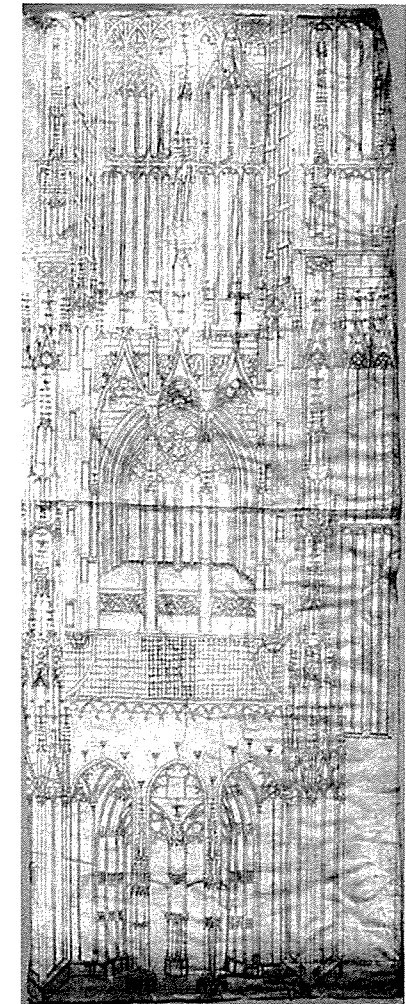
Das *fenêtre jumelée* spielte ferner eine entscheidende Rolle in der jüngst von Christoph Brachmann präzisierten Baugeschichte der Kathedrale im lothringischen Metz, die Marc C. Schurr in einem Artikel mit dem Kölner Dom verglich.¹⁷ Der Fenstertypus

¹² Vgl. STEINMANN 2003 (wie Anm. 10), S. 127-144 (Kap. Die Fassaden von Laon und Reims als Vorbild); DEMOUY, Patrick: *Reims – Die Kathedrale*. Monumente der Gotik; 2. Regensburg 2001; SCHENKLUHN, Wolfgang – KUNST, Hans-Joachim: *Die Kathedrale in Reims: Architektur als Schauplatz politischer Bedeutung*. Frankfurt am Main 1994.

¹³ Allg. zur Problematik BINDING, Günther: *Maßwerk*. Darmstadt 1989, S. 317f.; NUSSBAUM, Norbert: *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*. Köln 1985, S. 176; BEHLING 1944 (wie Anm. 1), S. 39f.; STRUHÁR, Alojz: Prinzipien des geometrischen Systems und der Konstruktion gotischer Maßwerke. In: *ARS*, 1975-76, Nr. 1-4, S. 259ff.; COWEN, Painton: *Die Rosenfenster der gotischen Kathedralen*. Freiburg – Basel – Wien 1979; SUCKALE, Robert: Thesen zum Bedeutungswandel der gotischen Fensterrose. In: *Stil und Funktion: Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. Hrsg. Peter SCHMIDT – Gregor WEDEKIND. München 2003, S. 327-361.

¹⁴ FLUM 2001 (wie Anm. 2), S. 86-104.

¹⁵ Vgl. BENEŠOVSKÁ 2001 (wie Anm. 1), S. 277ff. Das Motiv von zwei Lanzettenfenstern, die eine Rose bekrönt, und die zusammen in eine geräumige Öffnung eingesetzt sind, scheint auch im höfischen Milieu an Beliebtheit zu gewinnen, wie z. B. die Sainte-Chapelle des Herzog Jean de Berry zeigt (beg. ab 1370, geweiht 1405), vgl. DEVAÏLLY, Guy: Bourges. In: *Lexikon des Mittelalters*. Stuttgart – Weimar 1999¹¹, Bd. II, S. 514f.; SCHER, Stephen K.: Sainte Chapelle. In: *The Dictionary of Art*. New York 1996, Bd. IV, S. 582f.; dazu ALBRECHT,

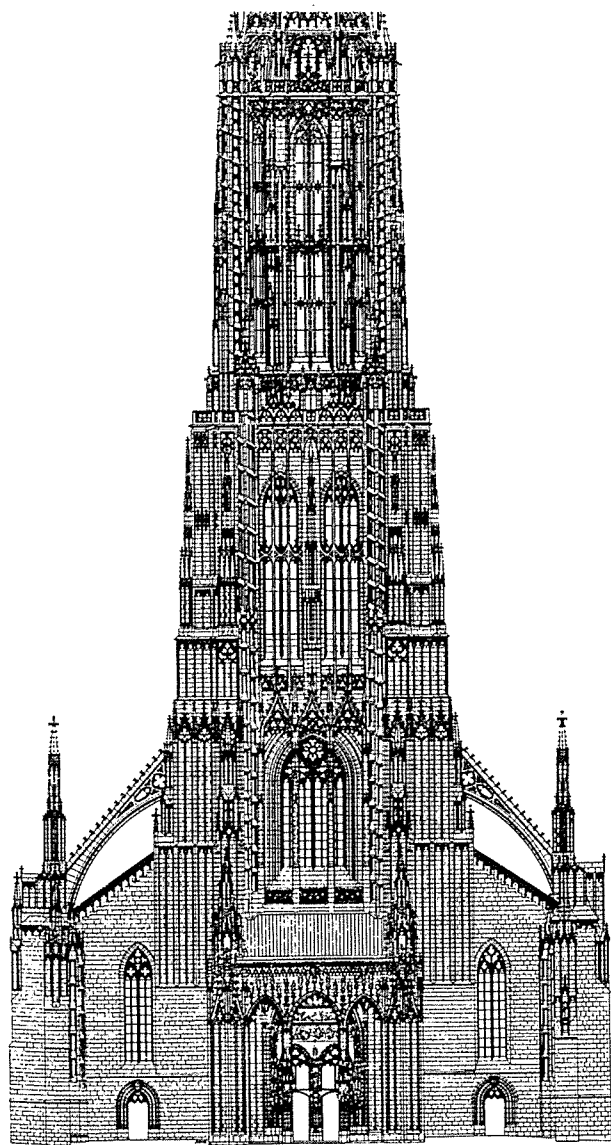


7. Moritz von Ensinger: Der Pergamentriss B des Westturmes vom Münster zu Ulm. Victoria and Albert Museum, Tusche auf Pergament, H. 148 cm, B. 67, 5 cm, Inv.-Nr. 3547. Repro: Koepf 1969 (wie Anm. 1), Abb. 65c.

Uwe: *Von der Burg zum Schloss. Französische Schloßbaukunst im Spätmittelalter*. Worms 1986, S. 53-55 (Herzogpalast von Bourges); ähnliche Maßwerkfiguren finden sich auch in Zwettl, SCHWARZ, Mario: *Gotische Architektur in Niederösterreich*. St. Pölten 1980, S. 29ff.; BRUCHER, Günther: *Gotische Baukunst in Österreich*. Salzburg – Wien 1990, S. 98ff.

¹⁶ SCHURR 2003 (wie Anm. 1), S. 123.

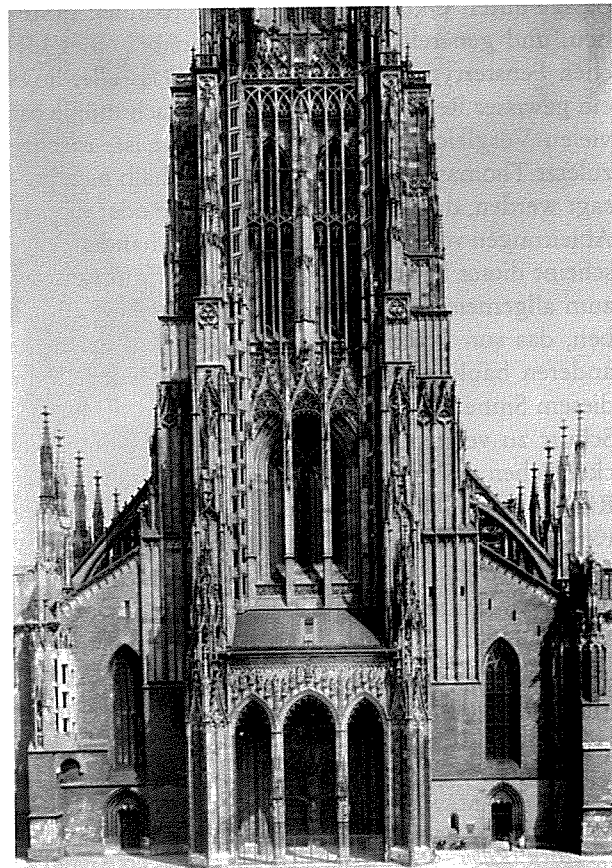
¹⁷ BRACHMANN, Christoph: *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-1260): Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*. Berlin 1998; SCHURR, Marc-Carrel: Von Meister Gerhard zu Heinrich Parler. Gedanken zur architekturgeschichtlichen Stellung des Kölner Domchores. In: *Kölner Domblatt*, 68, 2003, S. 116ff.



8. Ulm, Münster, Ansicht der Westfassade und des Turmes, Bauaufnahme (Ausschnitt). Repro: Koepf 1977 (wie Anm. 22).

ist nicht nur für die erste Baukampagnen charakteristisch, sondern auch für das jüngere Schauquerhaus, das ein weit ausladendes achtbahniges Fenster auf-

¹⁸ Das entsprechende Fenster ist wohl eine Planung des 13. Jahrhunderts, ausgeführt wurde es dann erst im 15. Jahrhundert. Dazu BRACHMANN 1998 (wie Anm. 17), bes. S. 50ff. Ähnlich ist auch das Querhaus der Benediktinerabteikirche St. Vinzenz in Metz gestaltet, *ibidem*, S. 55-69.



9. Ulm, Münster, Westturm. Foto: Bildindex Foto Marburg, Nr. 87 421.

weist [Abb. 4-6].¹⁸ Die Kathedrale St.-Etienne / Stiftskirche Notre-Dame in Metz stellt keinen willkürlichen Vergleich zu Prag dar; die Stadt erlebte 1356 die Verkündigung der Goldenen Bulle durch Karl IV., ferner die Übergabe der zwei Dornen aus der Dornenkrone Christi an den Kaiser durch den französischen Dauphin Karl.¹⁹ Im Jahre 1374 legte zudem Bischof Theoderich V., bekannt durch seine „Baulust“, das ihm von Kaiser Karl IV. übergebene „*Caput sancti Stephani prothomartiris*“ auf dem Altar seiner Kathedrale nieder.²⁰

¹⁹ Die Bedeutung dieser Reliquien schlägt sich auf dem Fresko im Karlstein nieder. Vgl. HOMOLKA, Jaromír: Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna. In: *Magister Theodericus: dvorní malíř císaře Karla IV.* Hrsg. Jiří FAJT. Praha 1997, S. 108ff. Vgl. BOBKOVÁ, Lenka: *Velké dějiny země Koruny české IVa*. Praha – Litomyšl 2003, S. 330-340 (Kap. Říšský sněm v Metách).

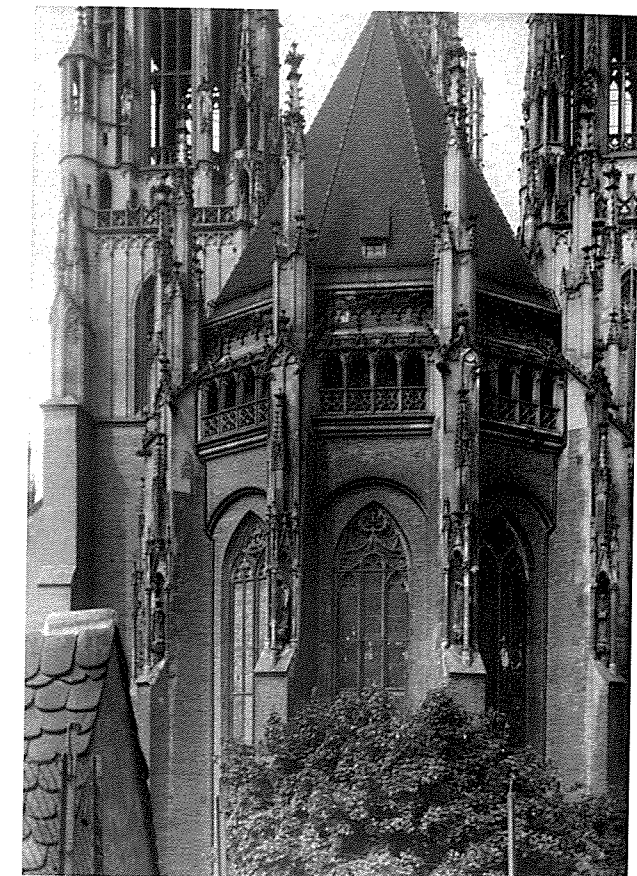


10. Ulm, Münster, Ansicht der Westfassade und des Turmes im Jahre 1666, Kupferstich von Jon Arnold. Foto: Bildindex Foto Marburg, Nr. 1.182 781.

Ein anderes zeitlich „nahes“ Vergleichsbeispiel ließe sich am Ulmer Turm finden, der unter Ulrich von Ensingen begonnen wurde (Planung 1392 – 1419) und auf mehreren Planfragmenten und Kopien überliefert

²⁰ BALBIN, Bohuslav: *Miscellanea historica regni Bohemiae, Topographicus et chorographicus*. Dec. I, Liber. VI. Pragae 1681, S. 71; KRAUS, Franz Xaver: *Kunst und Alterthum im Lothringen*. Strassburg 1889, S. 495: „Cestoit un homme qui se plaisoit tellement a faire bastir, qui l a laissé presque par tout son Euesché des marques de cette passion“; HOLZ, Walter: *Handbuch der Kunstdenkmäler im Elsaß und in Lothringen*. München 1965, S. 117, setzte in den figürlichen Fensterscheiben der Kathedrale in Metz böhmische Schulung, bzw. den „Einfluß des Meisters Bertram von Minden“ voraus.

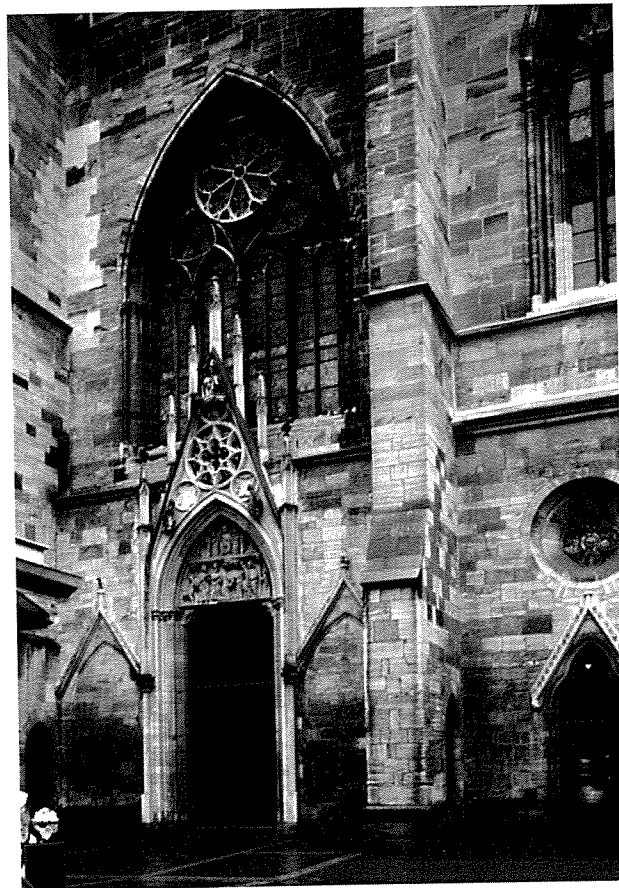
²¹ Vgl. NEUWIRTH, Joseph: *Das Münster zu Ulm*. Die Baukunst; 1, 12. Hrsg. Richard BORRMANN – Richard GRAUL.



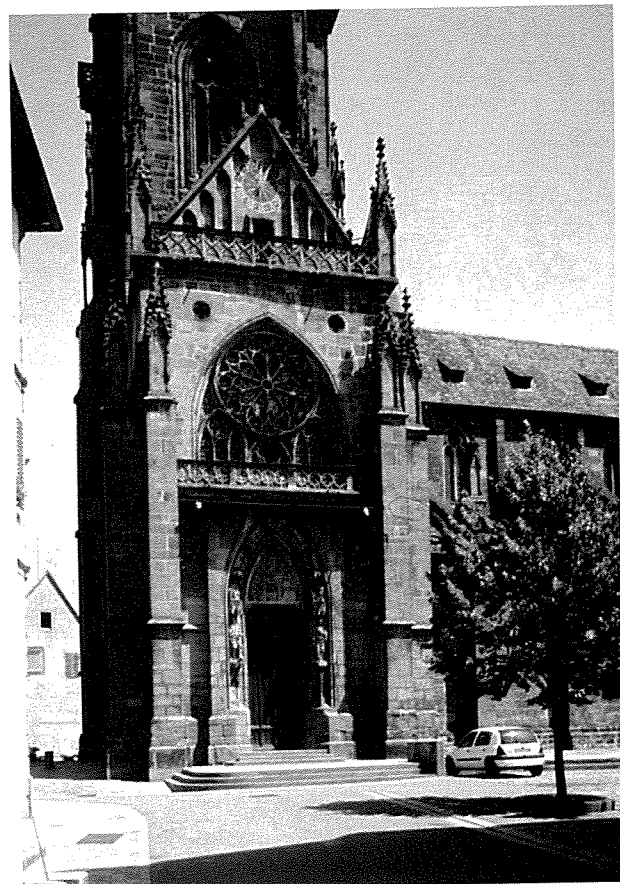
11. Ulm, Münster, Chor bis zum Fensterabschluss, axiale Chorfenster in Ulm mit abwärts gerichteten angeschnittenen Fischblasen. Foto: Bildindex Foto Marburg, Nr. 87 396.

ist.²¹ Einer dieser Pläne, der Riss B (London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 3547; Tusche auf Pergament, H. 148 cm, B. 67, 5 cm), Moritz von Ensinger zugeschrieben, gibt die Teile des Turmes wieder,

Stuttgart 1899, S. 8ff.; CONRADT, Armin: *Ulrich von Ensingen als Ulmer Münsterbaumeister und seine Voraussetzungen*. Diss. Freiburg i. Br. 1959, S. 58-67; SCHULTZ, Ingrid: Beiträge zur Baugeschichte und zu den wichtigsten Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster, Ulm und Oberschwaben. In: *Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, 34, 1955, S. 7ff.; ERLANDBRANDENBURG, Alain: *Gotische Kunst*. Freiburg – Basel – Wien 1985, S. 581f.; WORTMANN, Reinhard: Westturm des Ulmer Münsters. In: *Die Parler ...*, (wie Anm. 1), Bd. I, S. 325-327; KNAPP, Ulrich – REICHARDT, Karin – SCHURR, Marc Carel: *Die Esslinger Frauenkirche: Architektur, Portale, Restaurierungsarbeiten*. Esslinger Studien; 18. Esslingen am Neckar 1998, S. 73ff.



12. Colmar, St. Martin, Westfassade. Foto: Autor 2003.



13. Schlettstadt, St. Georg, Südseite. Foto: Autor 2003.

die auf dem Ulmer Riss A Ulrichs von Ensingen fehlen, nämlich die unteren drei Geschosse des Turmes mit einem Zwillingsfenster über der Vorhalle und zwei Fenstern im zweiten Obergeschoss [Abb. 7].²² Das achtbahnige ausgedehnte große Doppelfenster mit Okulus besitzt, ähnlich wie das Fenster auf dem Wiener Riss 16 817', einen dickeren Mittelpfosten, eine tiefe Fensterbank und eine tiefe profilierte Laibung. In der Literatur ist darauf hingewiesen worden, dass Ulrich von Ensingen Prager Pläne für die Gestaltung der Ulmer Turmvorhalle benutzt haben könnte.²³ Die verblüffende Ähnlichkeit beider Fenster scheint die Werkstattzusammenhänge zu bestätigen [Abb. 8-10].

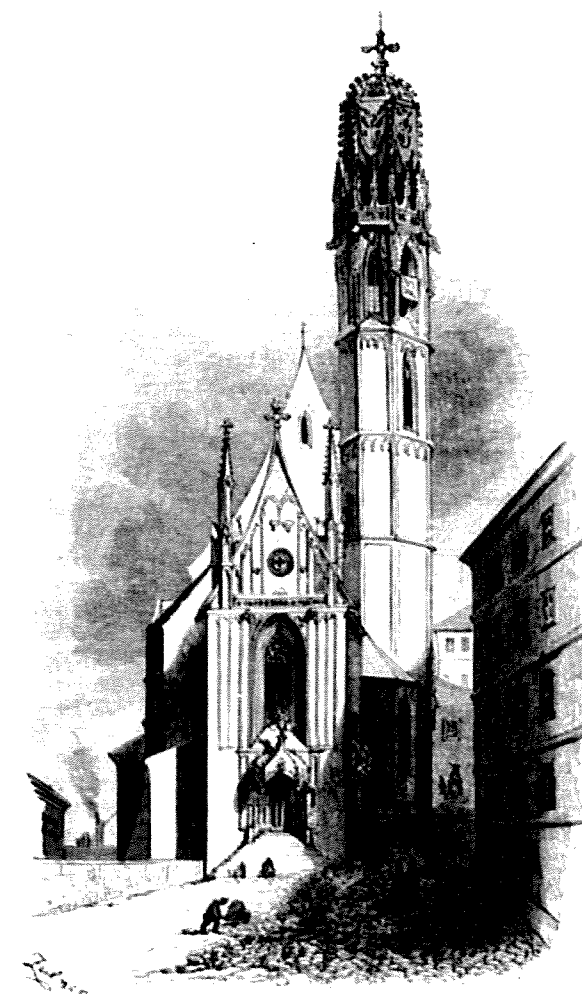
²² KOEPF 1969 (wie Anm. 1), S. 16, Nr. 35, Abb. 65c; KOEPF: *Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen*. Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm; 18. Stuttgart 1977, S. 38, Abb. 4.

²³ KOEPF, Hans: *Die Baukunst der Spätgotik in Schwaben*. Stuttgart 1958, S. 15ff.; CONRADT 1959 (wie Anm. 21), S. 67-73.

²⁴ MENCL, Václav: Trojí sloh Petra Parléře. In: *Umění*, 17, 1949, S. 249.

Die gezeigten Vergleichsbeispiele deuten an, dass Peter Parler nicht „wie ein Deus ex machina“ auf die Bühne der europäischen Architektur auftrat,²⁴ sondern im Laufe seiner langen Tätigkeit verschiedene Typen und Motive rezipierte, die in dem „parlerischen“ Kreis bzw. an deren Baustellen oder in der Nähe des Auftraggebers bekannt waren, und die er in seinem kreativen Œuvre eingearbeitet und modifiziert hatte.

Im Weiteren ist vor allem die Ausbildung eines expressiv gestalteten Maßwerkmotivs hervorzuheben. Die Couronnements des breiten Gabelfensters auf dem Riss 16 817' zeigen je drei zentrale Dreipässe, die laut Dobroslav Líbal „die spitzen Enden der senkrech-



14. Wien, Maria am Gestade, Westfassade (Historisches Abbild). Repro: Tschichka, Franz: *Geschichte der Stadt Wien*. Stuttgart 1852, S. 231.



15. Wien, Maria am Gestade, Westfassade. Foto: Autor 2002.

ten, konzentrischen Fischblasen abschneiden“.²⁵ Wie an anderer Stelle bereits gezeigt wurde, war das Motiv der konzentrisch angeschnittenen Fischblasen, die einen Dreipass umspannen, längst ein Teil des „parlerischen“ Repertoires geworden; sei es an den Blendarkaden des Giebels in Schwäbisch Gmünd oder ebenda, modifiziert, an einigen Langhausfenstern, sei es am Nordchorfenster in der Bartholomäuskirche in Kolín nad Labem oder an den Chorfenstern des Veitsdomes,²⁶ schließlich auch am axialen Chorfenster des Ulmer Münsters, in welchem schon Reinhard Wort-

²⁵ LÍBAL – ZAHRADNÍK 1999 (wie Anm. 1), S. 157.

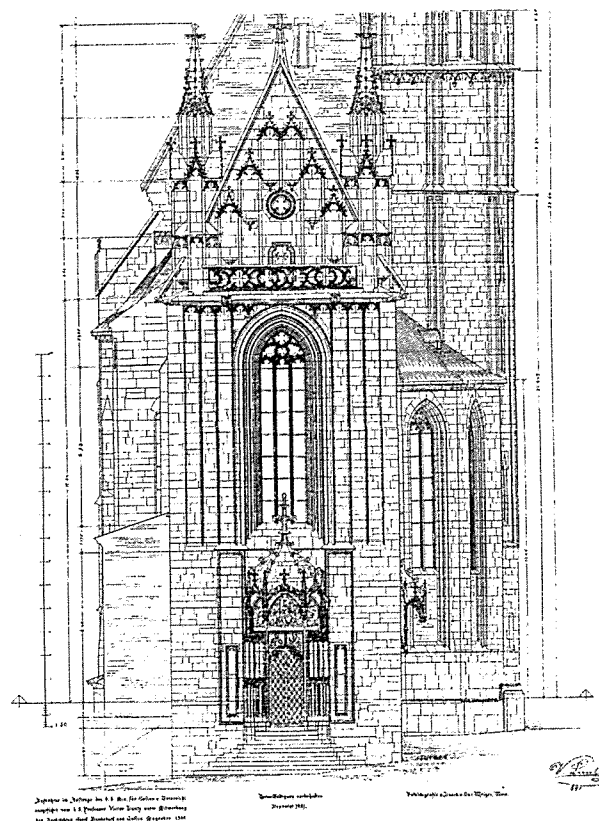
²⁶ NĚMEC 2004 (wie Anm. 1), S. 29ff.

²⁷ WORTMANN, Reinhard: Das Ulmer Münster unter den Parlern. In: *Die Parler ...* (wie Anm. 1), Bd. I, S. 325.

mann „Prager Formen“ sah [Abb. 11].²⁷ Aus dieser Perspektive scheint Líbals Schlussfolgerung, „dass die Maßwerke des Fensters eine gezielte Reaktion auf die Welt der Fischblasen Peter Parlers bildeten“²⁸ hinfällig; ebenso wie die These, dass der eigentliche Turmbau erst unter Wenzel Parler in Angriff genommen wurde, da er sich, laut Líbal, von Peters künstlerischem Ausdruck so stark unterscheidet.²⁹ Die deutlich ausgesprochene Zuschreibung des ursprünglichen Entwurfes des Prager Südturmes bzw. des Erdgeschosses an Peter Parler von Klára Benešová, Petr Chotěbor sowie

²⁸ LÍBAL – ZAHRADNÍK 1999 (wie Anm. 1), S. 157. Vgl. weitere Kritik an Líbals These von BENEŠOVSKÁ 2001 (wie Anm. 1), S. 277ff.

²⁹ LÍBAL – ZAHRADNÍK 1999 (wie Anm. 1), S. 154ff. Die Zuschreibung an Meister Wenzel vertraten auch ZYKAN 1970



16. Wien, Maria am Gestade, Aufriss der Westfassade (Ausschnitt).
Repro: Wiener Bauhütte, 25, 1902, gez. von V. Luntz 1891.



17. Wien, Maria am Gestade, Blick von innen nach Westen zur Fassade. Foto: Autor 2002.

Marc C. Schurr scheint sich damit zu bestätigen.³⁰ Da sich jedoch die einzelnen Geschosse des Südturmes, auf dem Aufriss zusammen aufgenommen, stilistisch voneinander unterscheiden und das Erdgeschoss wohl erst nach Abtreten des Meisters Peter Parler (†1399) entstand, schließt zuletzt Ivo Hlobil zu Recht Peter als Urheber des Plans Nr. 16 817^v aus; er hält ihn für eine Kopie des definitiven Projektes.³¹

Der Plan Nr. 16 817^v scheint insbesondere für den Werkstattzusammenhang Prag – Wien Bedeutung gehabt zu haben. Vergleicht man den besprochenen westlichen Teil des Prager Turmes (Kapitelsaal und

Archiv) mit dem Mittelteil der Westfassade von Maria am Gestade (1394 – 1414), deren Vollendung Elisabeth Hassmann durch die Wiener Hütte bzw. durch Peter von Prachatitz (Dombaumeister zwischen 1404 – 1429) annimmt,³² findet man Verwandtschaften sowohl im gesamten Aufbau als auch in Einzelheiten [Abb. 14-16]. Den Typus der ausgeprägten Schaufassade der Kirche Maria am Gestade versuchte jüngst E. Hassmann vom Elsass abzuleiten (St. Martin in Col-

(wie Anm. 1), S. 45; ZYKAN, Marlene: *Der Stephansdom*. Hamburg 1981, S. 91ff.; KLETZL 1934 (wie Anm. 1), S. 50.

³⁰ Siehe Anm. 3.

³¹ HLOBIL 2001 (wie Anm. 1), S. 301-302.

³² HASSMANN 2002 (wie Anm. 1), S. 294, 348.

³³ HASSMANN 2002 (wie Anm. 1), S. 283, 516; ferner BRUCHER, Günter: *Architektur von 1300 bis 1430*. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II: Gotik*. Hrsg. Günter BRUCHER. München – London – New York 2000, S. 286,

mar, St. Georg in Schlettstadt etc.) [Abb. 12, 13].³³ Die Suche nach künstlerischen Werkstattbeziehungen im Elsass ist insofern berechtigt, als die Gebiete im südlichen Elsass im 14. Jahrhundert, wenn auch mit gewissen Unterbrechungen, zu den Habsburgischen Ländern gehörten. Der künstlerische Austausch war beiderseitig fruchtbar, wie u.a. die Theobaldskirche im oberelsässischen Thann belegt, deren Prunkbau 1344 mit habsburgischer Hilfe begonnen wurde, worauf schon Kletzl in seiner eingehenden Analyse hingewiesen hat.³⁴ Diese „elsässische“ Inspiration wurde allerdings durch einige Merkmale bereichert, die das Erscheinungsbild der Kirche Maria am Gestade und des Kapitelsaals des Prager Doms wesentlich zu bestimmen scheinen [Abb. 14-16, 2]. Die beiden Fassaden sind vom Stützensystem umrahmt, bzw. die nischenartigen Fenster sind eng zwischen die Stützen eingebracht. An beiden, in zwei horizontale Zonen geteilten Fassaden sind die Blendpaneelierungen vorhanden, die Fensterbänke sind ebenso tief und steil. Ein nischenartiges Portal und ein sehr schmales, tief eingesetztes Fenster finden wir übrigens in ausgeprägter Form auch an der Prager Teynkirche.³⁵

Im Detail ist vor allem die Ähnlichkeit des Maßwerks des Prager Kapitelsaals mit dem Couronnement von Maria am Gestade auffallend, das Josef Löw für „einfach“ hielt [Abb. 17, 18].³⁶ Es handelt sich um eine Variation desselben Motivs. Während in Maria am Gestade das Couronnement aus einem Vierpass und einem Dreipass besteht – mit zwei abwärts gerichteten angeschnittenen Fischblasen, die auf zwei Dreipassbögen und einem Dreipassblattbogen sitzen –, sinkt die mittlere Bahn mit dem Dreipassbogen in

zitiert E. Hassmanns Dissertation. Vgl. RECHT, Roland: *L'Alsace gothique de 1300 à 1365*. Colmar 1974, S. 81ff.; ANSTETT, Peter: *St. Martin in Colmar: Die Baugeschichte eines oberrheinischen Münsters*. Diss. Freiburg i. Br. 1961, S. 161ff.; ANSTETT, Peter: *Das Martinsmünster zu Colmar. Beitrag zur Geschichte des gotischen Kirchenbaus im Elsass*. Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein; 8. Berlin 1966, S. 41ff.

³⁴ KLETZL, Otto: *Die Kreßberger Fragmente. Zwei Werkrisse deutscher Hüttengotik. Studie zur Baugeschichte der Westfassade des Straßburger Münsters und des Langhauses vom Stephansdom zu Wien*. Sonderdruck aus dem *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 13, 1940, S. 29; vgl. GRAF, Dieter: *Die Baugeschichte der Marienkirche zu Rufach*. Diss. Freiburg i.

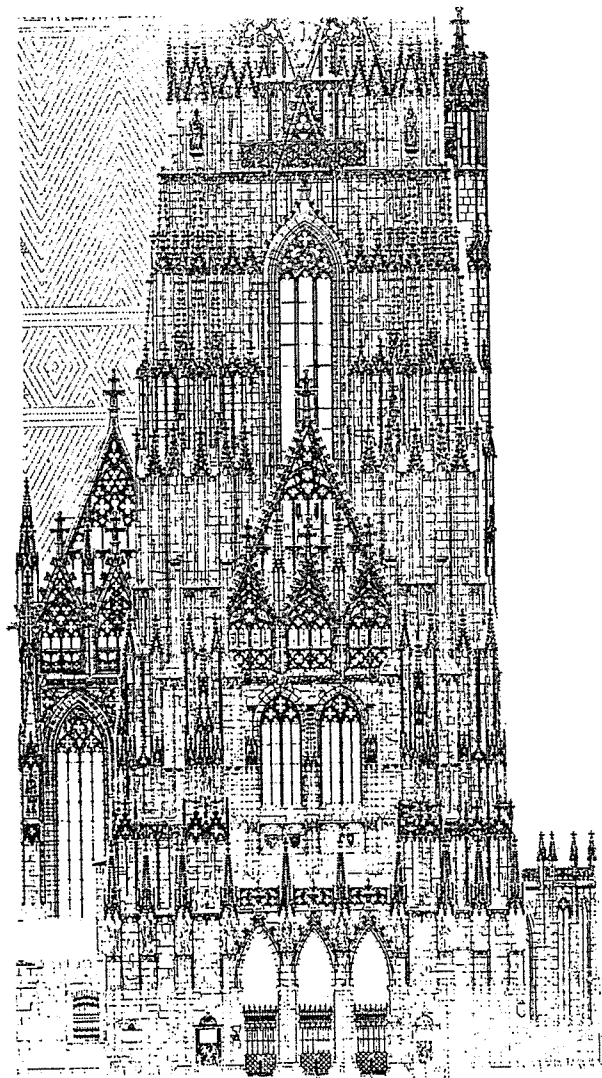


18. Wien, Maria am Gestade, Detail des Fenstercouronnement mit zwei abwärts gerichteten angeschnittenen Fischblasen. Foto: Autor 2002.

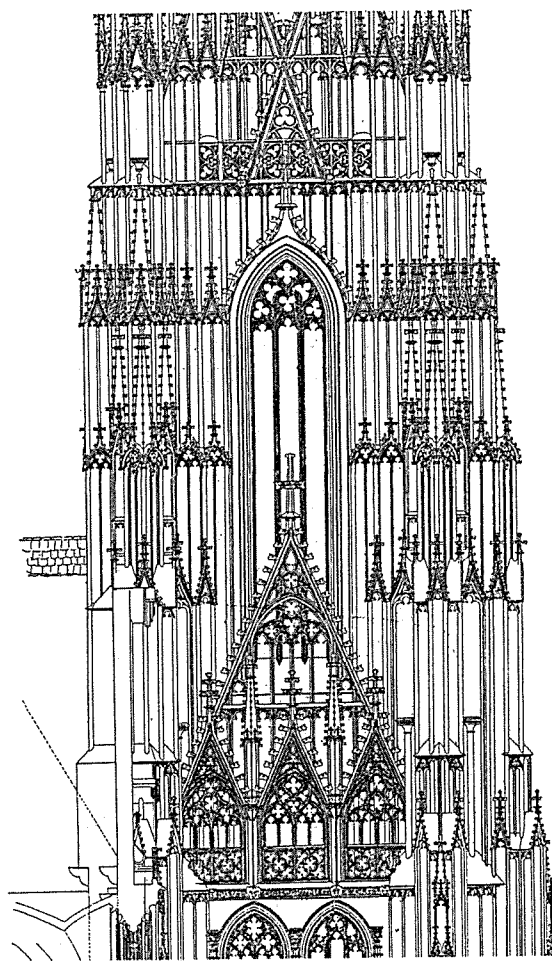
Br. 1964; JULIER, Jürgen: *Studien zur spätgotischen Baukunst am Oberrhein*. Heidelberg 1978; *Inventaire General des Monuments et des Richesses Artistiques de la France, Haut-Rhin, Canton Thann*. Paris 1980 (vgl. das alte Inventar von KRAUS, Franz Xaver: *Kunst und Alterthum im Ober-Elsass. Beschreibende Statistik*. Strassburg 1884, Thann S. 630ff.); PONSOT, Patrick – POINSOT, Gilbert: *Thann (Haut-Rhin): église paroissiale Saint-Thiébaud: la restauration de la flèche*. Strasbourg 2001. Mit dieser Problematik wird sich eine separate Studie befassen.

³⁵ Vgl. BAUMÜLLER 1994 (wie Anm. 1), Abb. 122, KALINA, Pavel: *Architecture as a Mise-en-scène of Power: The Týn Church of the Virgin Mary in Prague in the Pre-Hussite Period*. In: *Umění*, 52, 2004, S. 123-135.

³⁶ JOSEF, Löw: *Maria am Gestade (Maria Stiegen)*. Wien 1931, S. 45. Ein ähnliches Motiv befindet sich im Couronnement des westlichen Südfensters und des Fensters der östlichen Nordkapelle.



19. Wien, Stephansturm zu Wien, Ansicht von Süden, tiefes Fenster mit aufwärts gerichteten angeschnittenen Fischblasen und einer Kreuzblume (Ausschnitt). Zeichnung: Wiener Dombaühütte 1992 (Archiv des Autors).



20. Wien, Stephansturm zu Wien, Ansicht von Westen, Großer Giebel, Fenster und Balustrade mit angeschnittenen Fischblasen (Ausschnitt). Repro: Tietze 1931 (wie Anm. 40), Abb. 123.

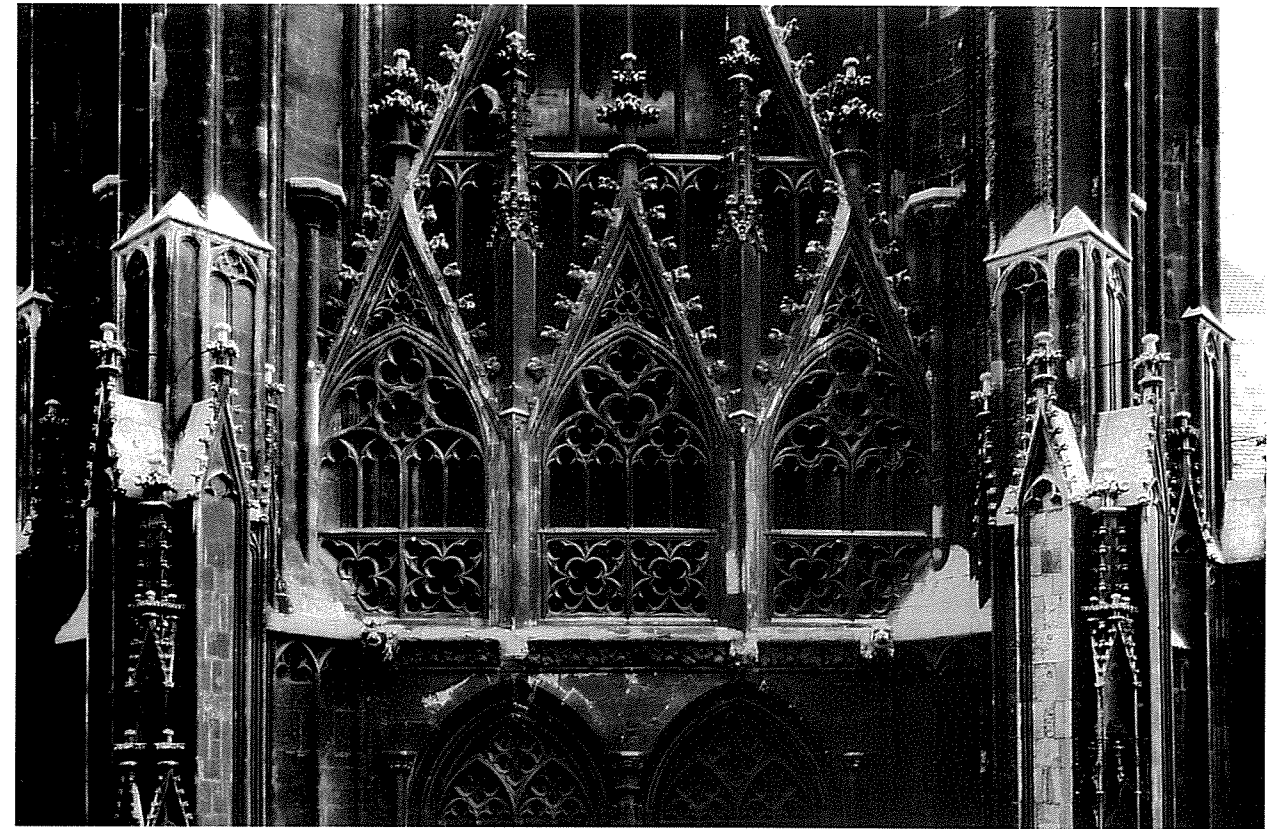
Prag, bzw. auf dem Plan Nr. 16 187^r etwas ein, und die Fischblasen sind aufwärts gerichtet.

In der Forschung ist mit Recht darauf hingewiesen worden, dass die Gestaltung der Fassade von Maria am Gestade in ihrer Anordnung an den Stephansdom erinnere [Abb. 19].³⁷ Dies könnte auch auf das Couronnement des Westfensters von Maria am Gestade

ausgedehnt werden, das eine ähnliche Figuration aufweist wie das Maßwerk des Fensters vom Glockenstübengeschoss des Wiener Südturmes [Abb. 20-22].³⁸ Am Stephansdom befindet sich das dreibahnige Fenster im zweiten Stock, in dem Teil also, der Peter von Prachatitz zugeschrieben wird;³⁹ ähnlich wie am Plan Nr. 16 187^r und an der Fassade von Maria am Gesta-

³⁷ BUCHOWIECKI, Walther: *Die gotischen Kirchen Österreichs*. Wien 1952, S. 267.

³⁸ HASSMANN 2002 (wie Anm. 1), S. 292.



21. Wien, Stephansturm zu Wien, Detail der angeschnittenen Fischblasen am großen Hauptgiebel. Foto: Autor 2002.

de ist es schmal und tief eingesetzt, mit Blindpaneeleierung und mit Kleeblattbögen verziert.⁴⁰ Das Fenstercouronnement am Stephansdom mit aufwärts gerichteten, konzentrisch eingeordneten, angeschnittenen Fischblasen und einer Kreuzblume auf dem abschließenden Kielbogen (ein derartiges Couronnementmotiv findet sich auch am großen Hauptgiebel und an der Balustrade), erinnert ebenso an die Motive des Plans

Nr. 16 817^r, insbesondere des Kapitelsaalfensters.⁴¹ Zusammengefasst scheint die Anwendung der Motive auf Peter von Prachatitz zurückzugehen.

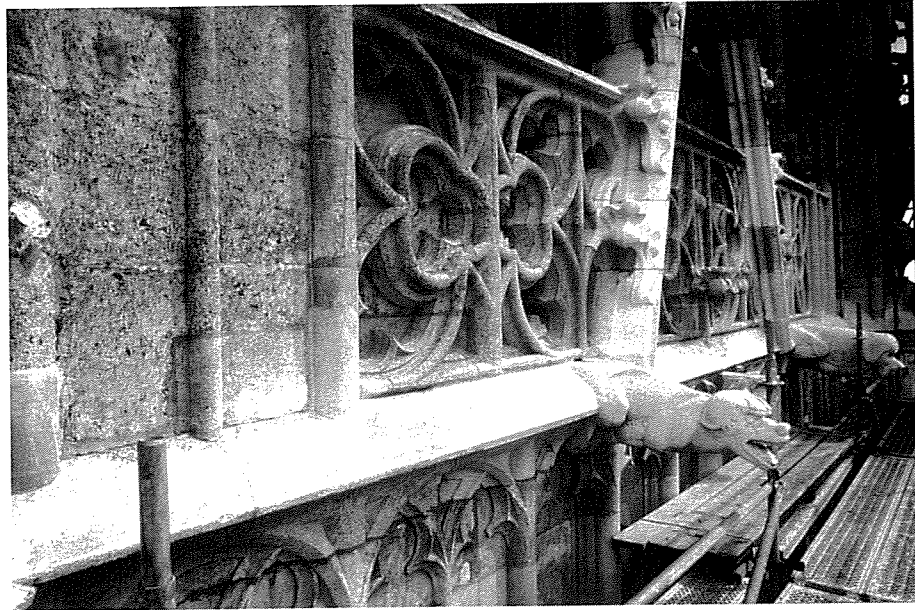
Für die Zuschreibung des Risses Nr. 16 817^r v an Peter von Prachatitz spricht ferner ein im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrtes Visierungsblatt (Inv. Nr. 105 066), das die Vorderansicht des Stephans-turmes wiedergibt [Abb. 23].⁴² In der älteren Litera-

³⁹ Zum Anteil des Meisters „Wenzla“ vgl. ZYKAN 1970 (wie Anm. 1), S. 58ff.

⁴⁰ PERGER, Richard: Die Baumeister des Wiener Stephansdomes im Spätmittelalter. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, Wien – Köln – Graz 1970, S. 88-89, 105; ZYKAN 1970 (wie Anm. 1), S. 49, 62ff.; vgl. dazu TIETZE, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. In: *Österreichische Kunsttopographie*, 23. Wien 1931, S. 16; GÖTZ, Fehr: *Benedikt Ried, Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen*. München 1961, S. 95.

⁴¹ Die Darlegung könnte auch auf andere vom Riss Nr. 16 817^r abgeleitete Motive ausgedehnt werden (Durchstoßen der Fialen durch die Giebelecken, bzw. gegenseitige Durchdringung von Baukörpern und Ziermotiven, Konkavgiebeln am Glockenstübengeschoss etc.). HASSMANN 2002 (wie Anm. 1), S. 292ff.; ZYKAN 1970 (wie Anm. 1), S. 55ff.

⁴² KOEPF 1969 (wie Anm. 1), S. 2, 54, Nr. 286, Abb. 11; umgezeichnet bei TIETZE 1931 (wie Anm. 40), S. 46f., Abb. 17, sowie ZYKAN 1981 (wie Anm. 29), S. 91; ferner GRIMSCHITZ, Bruno: *Hans Puschbaum*. Wien 1947, S. 41;



22. Wien, Stephansturm zu Wien, Detail der angeschnittenen Fischblasen an der Balustrade über dem Fenster (restaurierter Zustand). Foto: Autor 2002.

tur galt die Visierung als Bestandsaufnahme des fertigen Turmes durch Gregor Hauser. Marlene Zykan fand allerdings „zeichnerische Gemeinsamkeiten“ mit dem Plan Nr. 16 187^v und hat die Visierung berechtigterweise Peter von Prachatitz zugeschrieben und um 1407 angesetzt.⁴³ Da der Aufriss keine detailliert gezeichneten Maßwerke im Großen Giebel und im Fenster beinhaltet, gelangte M. Zykan zu dem Schluss, die „endgültige Lösung“ sei noch nicht gefunden.⁴⁴ Es scheint, als hätte Peter von Prachatitz die Maßwerkmotive erst von Prag übernommen und diese verspielte Dekorativart am Ende des ersten Jahrzehntes des 15. Jahrhunderts nach Wien transferiert.⁴⁵

Fazit

Die mehr als einhundert Jahre ausgeübte Forschung hat wesentlich zur Untersuchung des Wiener Planes Inv.-Nr. 16 817^v beigetragen. Außer den

festgestellten Analogien (Regensburg, Nürnberg) kann als Vergleichsbeispiel für den angewandten Typus des gekuppelten Gabelfensters mit Okulus insbesondere das Fenster über der Vorhalle in Ulm gelten. Darüber hinaus scheint sich der Meister Peter Parler als Projektant des Turmerdgeschosses in verschiedener Weise inspiriert haben zu lassen. Maßgeblich scheint die Art und Weise, in der Meister Peter just die zum Allgemeingut gehörenden Formen des Fenstermotivs, die sich z. B. an den Kathedralen in Metz, Basel, Köln (bzw. Plan F), Reims etc. finden lassen, sowie speziell die angeschnittenen Fischblasen, in seine Ideenwelt eingearbeitet und modifiziert hat.

Als Urheber des Wiener Planes Nr. 16 817^v könnte Peter von Prachatitz angenommen werden, da ähnliches Formengut (Fenster Typus sowie Maßwerke) sowohl an der Westfassade von Maria am Gestade als auch am Stephansdom in den Partien auftritt, die wohl unter seiner Leitung gebaut wur-

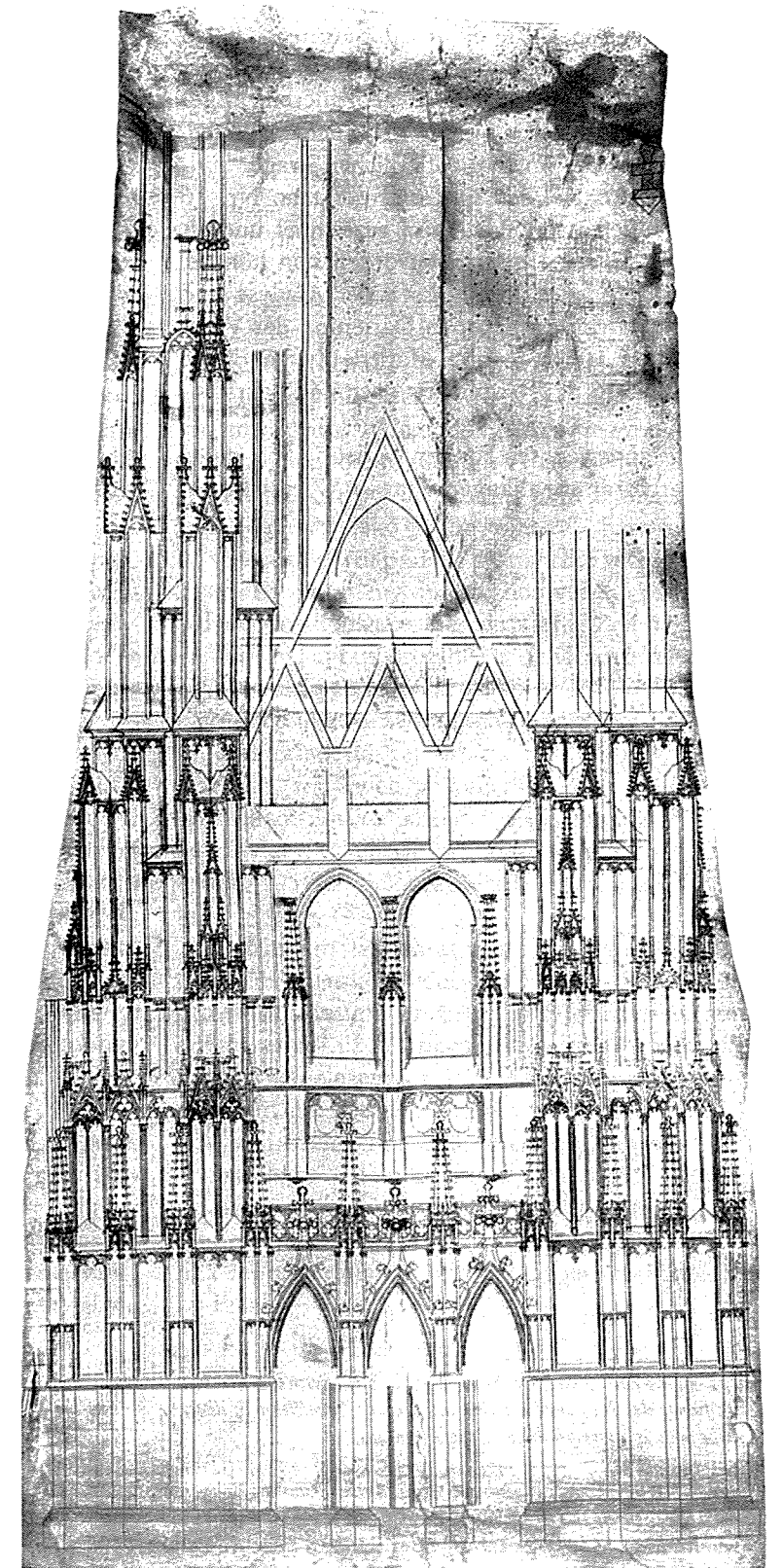
MACKU, Anton: Risse aus der Dombauhütte von St. Stephan. In: *Der Stephansdom*. [Kat. Ausst.] Wien 1962, Nr. 163.

⁴³ ZYKAN 1970 (wie Anm. 1), S. 59ff.

⁴⁴ ZYKAN 1981 (wie Anm. 29), S. 91; ZYKAN, Marlene: Štěpánská věž a nedostavěná věž severní. In: *Vídeňská goti-*

ka: Sochy, sklonalby a architektonická plastika z domu Sv. Štěpána ve Vídní. [Kat. Ausst.] Praha – Vídeň 1991/1992, S. 43.

⁴⁵ Auf allgemeiner Ebene sprach schon STOCKHAUSEN 1941 (wie Anm. 1), 592ff. davon, dass der Wiener Architekt die Aufrisse in Prag „betrachten und bearbeiten“ konnte.



23. Peter von Prachatitz: Visierung des Stephans-turmes zu Wien um 1407. Historisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 105 066. Repro: Koepp 1969 (wie Anm. 1), Abb. 11.

den.⁴⁶ Daraus mag die Schlussfolgerung gezogen werden, dass einige Motive aus Prag, unter denen insbesondere die konzentrisch geordneten, angeschnittenen Fischblasen als „motif principal“ gelten, von dem unterdes im Bau befindlichen Prager Südturm abgeleitet worden sind und der Plan Nr. 16 817^v von Peter von Prachatitz gezeichnet und als Vorlage nach Wien gebracht worden sein könnte. Ausgehend von den Ergebnissen der Analyse und auch von der vorgeschlagenen Datierung der Visierung Inv. Nr. 105 066 durch Marlene Zykan, dürfte der Plan Nr. 16 817^v wohl erst nach 1407 entstanden sein.

Da die angewandten Formen eindeutig von engen Werkstattzusammenhängen Prag – Wien zeugen,

tritt die schon im Jahre 1893 von Joseph Neuwirth suggestiv gestellte Frage wieder in den Vordergrund: „Ist der 1418 in Prag als Dombaumeister nachweisbare Steinmetz Peter vielleicht identisch mit dem 1415 genannten Meister von Prachatitz?“⁴⁷ Nicht zuletzt weil mit Peter von Prachatitz der Gewölbetypus, den Clasen als „Knickrippenstern I.“ bezeichnete, in Verbindung gebracht werden kann, der in modifizierter Form an den höchst repräsentativen Domaufträgen sowohl in Wien als auch in Prag seine Anwendung fand, ist diese Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen.⁴⁸

Für fachliche Anregungen und sorgfältiges Lektorat sei Janine Reinhard, Marc C. Schurr und insbesondere Jochen Schröder gedankt.

Peter z Prachatic jako autor vídeňského plánu inv. č. 16 817. Analýza typu a motivů

Resumé

Prakticky nepřetržitě od svého publikování se stal plán inv. č. 16 817^v předmětem četných popisných i analytických studií. Plán uchovávaný ve Vídni (Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett), byl jednou považován za originál Petra Parlře, podruhé za rys Jana či kopii zhovovenou Václavem Parlřem. V dosavadní literatuře panovaly nejasnosti i v otázce datace, jež kolísala v rozmezí téměř jednoho století.

Studie se neomezuje jen na samotný rozbor gotického plánu, na jehož rectu je zachycena venkovní strana spodní části svatovítské věže, na versu pak východní část věže směrem do transeptu, nýbrž analyzuje typy užitých oken a detaily kružeb v širším kontextu evropských staveb. Mimo již v literatuře konstatovaných analogií k specifickému pražskému typu „okna v okně“ (Řezno, Norimberk), autor nově upozornil na obdobně konstruované široké okno nad předstíní kostela v Ulmu. Jako zásadní se ukázala skutečnost, jakým způsobem Petr Parlř do svého ideového světa „zapracovával“ různá schémata a motivy užívané ve velkých evropských stavebních hutích a modifikoval již zmiňovaný typus dvojitého okna s okulem (Mety, Bazilej, Kolín n. R., Remeš ad.), stejně jako motivy vykrojených plamének (Švábský Gmünd, Ulm, Praha, Kolín n. Labem ad.).

V souvislosti s problematikou autorství plánu č. 16 817 byly nově zohledněny umělecké vztahy Praha – Vídeň kolem roku 1400 a analyzovány vybrané stavby. Se zřetelem ke skutečnosti, že západní fasáda kostela Panny Marie am Gestade, stejně jako některé části svatoštěpánského dómu, jejichž autorství bylo

v obou případech speciálním bádáním připsáno Petrovi z Prachatic, vykazují obdobné formální prvky, obsažené na plánu č. 16 817, je oprávněné mezi ním a jmenovanými vídeňskými stavebami hledat užší spojitost. Autor vyslovil domněnku, že typus vysokého okna s hlubokým ostěním a bankálem, stejně jako i specifické kružby, mezi nimiž platí zejména vykrojené plaménky jako „motif principal“, byly odvozeny od spodních partií pražské svatovítské věže, Petrem z Prachatic zakresleny do jím zhotoveného plánu, jenž byl jako předloha přenesen do Vídně. Zdá se, že teprve poté byl typus protáhlého okna pražského kapitulního sálu a archivu i kružebné motivy vykrojených plamének uplatněny na svatoštěpánském dómu i na západní fasádě kostela Maria am Gestade, tedy na stavbách, stavěných po vedením Petra z Prachatic. Na základě nových poznatků a výsledků analýz Marlene Zykan, týkajících se možné datace vizírovacího listu č. 105 066, je oprávněné vznik plánu č. 16 817 klást po roce 1407.

Vzhledem k formálním shodám, svědčících o těsném dílenském kontaktu Praha – Vídeň, jež se projevil v transferu uměleckých typů a forem, autor opět vznesl již Josephem Neuwirtem v roce 1893 suggestivně položenou otázku, zda totiž pražský stavitel a kameník Petr zmiňovaný v roce 1418, není identický s Mistrem z Prachatic, jmenovaným v roce 1415. V neposlední řadě také proto, že je možné s Petrem z Prachatic spojit typ klenby „Knickrippenstern I.“ (Clasen), jenž se v modifikované formě nachází na několika reprezentativních zakázkách jak ve Vídni, tak i v Praze.

⁴⁶ Vgl. KLETZL 1940 (wie Anm. 34), S. 35: „Peter von Prachatitz führte das Maßwerk der drei ältesten der Turmgiebel in dieser Reihe noch in ausgesprochenen Pragformen aus.“

⁴⁷ NEUWIRTH, Joseph: *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III.* Prag 1893, Bd. I, S. 419; KLETZL 1934 (wie Anm. 1), S. 46, wies auf enge Beziehungen zwischen Peter von Prachatitz und dem jüngsten Sohn von Peter gen.

Parler Janco hin, „da er diesem 1415 in Falle seines Ablebens einen Teil des Zinses eines eben gekauften Weingerges zuwenden wollte“; vgl. GÖTZ 1961 (wie Anm. 40), S. 95ff.

⁴⁸ CLASEN, Karl Heinz: *Deutsche Gewölbe der Spätgotik.* Berlin 1958, S. 70ff. Abb. 55; vgl. NĚMEC 2004 (wie Anm. 1), S. 30ff. Dazu VÍTOVSKÝ, 2004 (wie Anm. 2), s. 494; ferner eingehend auch in diesem Band Ars.

Petr z Prachatic – stavitel vídeňského a pražského dómu († 1429)

Jakub VÍTOVSKÝ

Částečná příbuznost jižních věží pražského dómu sv. Víta a svatoštěpánského dómu ve Vídni je známým, ale ne úplně objasněným jevem.¹ Moje přezkoumání parléřovské problematiky, jehož výsledky jsem shrnul jinde², ukázalo mj. některé dosud neznámé příčiny vzniku uvedeného vztahu. Silné pouto mezi pražskou a vídeňskou stavbou totiž nevzniklo jen činností bývalého pražského *magistra fabricae* Václava Parléře v čele svatoštěpánské hutě v letech 1402 – 1404, ale hlavně tím, že Václavův pokračovatel Petr z Prachatic řídil svatoštěpánskou a svatovítskou huť zároveň.³ Sloh vídeňské dómské hutě Petrovy doby se projevuje i na stavbě vídeňského kostela Maria am Gestade a košického dómu sv. Alžběty.⁴ Na všech čtyřech uvedených architekturách lze pozorovat také odklon od krásného slohu k pozdní gotice. K osobnosti Petra z Prachatic se proto vracím podrobněji v následujícím příspěvku.

Předem je ovšem třeba připomenout, že i největší středověcí architekti často přebírali projekční dokumentaci po svých předchůdcích. Teprve když její zásoba došla anebo nevyhovovala, přistoupili k vlastní projekční tvorbě. Ve středověku lze proto mnohde i na stavebním díle z doby jediného architekta spatřit změny projekčního stylu (dané projekty předchůdců či společníků). To lze pozorovat také v Praze u sv. Víta. Projektantů tam bylo také více než se dosud připouštělo. Čím zevrubněji je dóm zkoumán, tím jsou rozdíly mezi jednotlivými projektanty zřetelnější. Zároveň jsou patrné i slohové skluzby. Tak např. Petr Parléř, který nastoupil v roce 1356, dostavoval ještě v šedesátých letech polygonální kaple Matyáše z Arrasu podle Matyášových plánů z roku 1342.⁵ Svě první čtvercové kaple stavěl podle koncepce předchozího projektanta z let 1353 – 1356⁶ a navíc podle plánů vytvořených otcem.⁷ Při stavbě jižního průčelí kaple

sv. Václava snad dokonce použil ještě předarrasovský návrh z roku 1341.⁸ Podobně se u sv. Víta postupovalo i za Parléřových synů a Petra z Prachatic o půl století později.

Celkově sedmým nebo osmým projektantem Svatovítského dómu byl na prahu husitských válek *magister fabricae* Petr (z Prachatic). Jeho díla si badatelé dosud všimli jen zběžně. I samotná Petrova bibliografická data odhadli nepřesně. Správně sice konstatovali, že Petr stál v čele svatovítské hutě v roce 1418, ze zastaralých prací ale převzali mylnou domněnku, že se do své funkce po husitských válkách vrátil a zemřel až v letech 1453 – 1454.⁹ Revizí pramenů jsem naproti tomu zjistil, že Petr huť řídil přinejmenším od roku 1410, po husitských válkách se do jejího čela nevrátil a již od roku 1430 je uváděn v minulém čase.¹⁰ Protože předešlý svatovítský architekt Jan Parléř zemřel v roce 1406, Petr huť řídil deset až patnáct předválečných let. Důležité je, že Petrovo projekční dílo u sv. Víta lze částečně určit. To je ale možné jen tehdy, jestliže místo pouhého odhadu náležitě ohraňujeme a analyzujeme stavbu z doby Petrova magisteria. I v Petrově době totiž stavba vzrostla o dvě části – jednu Petrem vybudovanou podle převzatých plánů a druhou Petrem nově vyprojektovanou.

Pokud jde o celkový objem stavební činnosti vyvíjené ve svatovítské hutě za Petrova magisteria, pro lepší představu je třeba předeslat, že pod Petrovým dohledem se stavěla celá západní část dómu. Pracovalo se na transeptu, na jižní věži a na třech polích trojlodí s postranními kaplemi. Nezaložena zůstala jen severní věž. Kvůli husitským válkám však dóm nebyl dokončen. Navíc byly některé Petrem vybudované části později přestavěny a rozestavěné trojlodí kromě

jižní věže a kaple Nanebevzetí Panny Marie (sakristie) dokonce zbořeno.¹¹ Kromě torzální stavby se však navíc zachovaly některé fragmenty Petrovy projekční dokumentace. Jde hlavně o známý vídeňský rys č. 16 817,¹² převzatý Petrem od Parléřovců a autorsky dotvořený. Jedna strana uvedeného rysu znázorňuje Petruv návrh na východní čelo svatovítské jižní lodě, dodatečně přidané zevnitř dómu k hotovému jižnímu podvěží. Druhá představuje jedno a půl patra jižní věže se sousední kaplí Nanebevzetí (sakristií), a to opět s návrhem dodatečných změn – tentokrát na přepatrování vnitřku na sakristii a knihovnu. Petrovým návrhem na zaklenutí rozestavěné svatovítské lodě by mohl být půdorys na zadní straně plánu č. 3 Městského archivu ve Stuttgartu.¹³ Jak stavba pražského dómu před husitskými válkami postupovala, ukáží níže.

Petrova realizace velkého svatovítského projektu vytvořeného kolem roku 1400 „Mistrem pamětní desky“

V době Petrova magisteria vyrostla svatovítská stavba především o dvě dominanty, které se vypínají uprostřed jižní strany dómu obrácené k městu. Ty vzhledem ke své poloze a monumentálním rozměrům změnily panorama celé Prahy. Šlo jednak o dnešní horní polovinu jižní věže – tj. o horní část prvního zvonového patra a následující druhou zvonici (k níž je třeba připočítat i později snesené úpatí nedokončené vrcholové etáže) [obr. 2]. Dále se jednalo o hořejšek jižní transeptové stěny nad Zlatou bránou, tj. o horní část tamějšího velkého okna s nadokenní galerií ve formě ohromné královské koruny [obr. 1 a 3]. Jak

¹ Srov. ZYKAN, Marlene, Zur Baugeschichte des Hochturmes von St. Stephan, In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1970, s. 25–68; ZYKAN, Marlene: Ke stavebním dějinám a uměleckohistorickému významu Svatoštěpánského dómu ve Vídni. In: *Vídeňská gotika*, Národní galerie v Praze 10. 10. 1991 – 19. 1. 1992. [Kat. výst.] Ed. Historisches museum der Stadt Wien 1991, s. 41–50, 56–58 (tam další literatura).

² VÍTOVSKÝ, Jakub: Die Parler – eine berühmte Künstlerfamilie im neuem Licht. In: *Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung*. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17. – 19. Juli 2001. Arbeitsheft des Landesdenkmalamt Baden-Württemberg; 13. Stuttgart 2004, s. 149–155; VÍTOVSKÝ, Jakub: Parléřové. In: *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Ed. Pavel VLČEK. Praha 2004, s. 472–480.

³ VÍTOVSKÝ, Jakub: Petr z Prachatic. In: *Encyklopedie ... 2004*, c. d. (v pozn. 2), s. 494.

⁴ K Marii am Gestade viz HASSMANN, Elisabeth: *Meister Michael. Baumeister der Herzöge von Österreich*. Wien 2002; rec. NĚMEC, Richard in: *Kunstchronik*, 2004, č. 1, s. 23–32. K dómu v Košicích viz MAROSI, Ernő: Kaschau, Pfarrkirche St. Elisabeth. In: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. [Kat. výst.] Ed. Anton LEGNER. Köln 1978, sv. II, s. 456.

⁵ VÍTOVSKÝ, Jakub: Matyáš z Arrasu. In: *Encyklopedie ... 2004*, c. d. (v pozn. 2), s. 412–413.

⁶ VÍTOVSKÝ, Jakub: Ulrich. In: *Encyklopedie ... 2004*, c. d. (v pozn. 2), s. 676–677; VÍTOVSKÝ, Jakub: Matyáš z Arrasu. In: *ibidem*, s. 413.

⁷ VÍTOVSKÝ, Jakub: Jindřich Parléř (1). In: *Encyklopedie ... 2004*, c. d. (v pozn. 2), s. 473–475; VÍTOVSKÝ, Jakub: Petr Parléř. In: *ibidem*, s. 478–479.

⁸ VÍTOVSKÝ, Jakub: Petr (Delphin). In: *Encyklopedie ... 2004*, c. d. (v pozn. 2), s. 492.

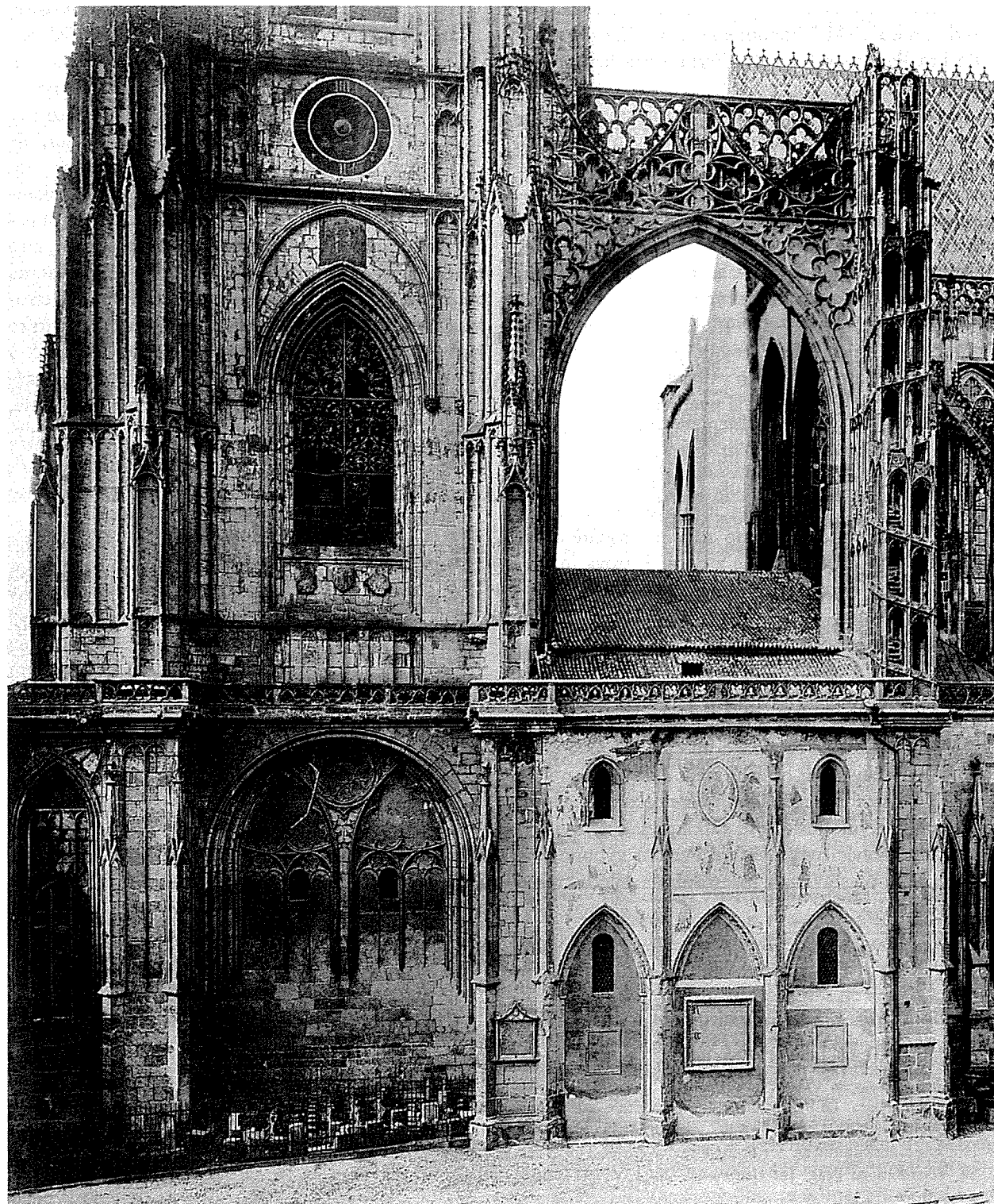
⁹ BENEŠOVSKÁ, Klára: Gotická katedrála. In: *Katedrála sv. Víta v Praze*. Ed. Anežka MERHAUTOVÁ. Praha 1994, s. 56 a 108, pozn. 105; LÍBAL, Dobroslav – ZÁHRADNÍK, Pavel: *Katedrála sv. Víta*. Praha 1999, s. 157, 182; BENEŠOVSKÁ, Klára: La haute tour de la cathédrale Saint-Guy. In: *Umění*, 49, 2001, s. 275 a 287, pozn. 23–25; HLOBIL, Ivo: Die Bauskulptur an der Frontseite der Parler-Turms am St. Veitsdom zu Prag. In: *Umění*, 49, 2001, s. 292 a 302, pozn. 9.

¹⁰ VÍTOVSKÝ, Jakub: Petr z Prachatic. In: *Encyklopedie ... 2004*, c. d. (v pozn. 2), s. 494.

¹¹ Srov. LÍBAL, Dobroslav: Zaniklá gotická loď svatovítské katedrály. In: *Zprávy památkové péče*. Praha 1994, s. 288–294; ZÁHRADNÍK, Pavel: Stavební dějiny svatovítské katedrály od husitství do poloviny 19. století. In: *ibidem*, s. 295–304; LÍBAL – ZÁHRADNÍK 1999, c. d. (v pozn. 9).

¹² K vídeňským plánům srov. TIETZE, Hans: Die Pergamentzeichnungen der alten Bauhütte in Wien. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, V, 1931, s. 160–165. Nově k nim viz NĚMEC, Richard: Peter von Prachatitz als Urheber des Wiener Planes Inv. Nr. 16 817 v tomto čísle *ars*-u.

¹³ Ke stuttgartským plánům viz KLETZL, Otto: *Plan-Fragmente aus der deutschen Dombauhütte von Prag*. Veröffentlichungen des Archives der Stadt Stuttgart; 3. Stuttgart 1939.



1. Dóm sv. Víta. Věž do úrovně nad komorou orloje, včetně přepatrované sakristie vlevo dole a torza jižní korunné galerie transeptu vpravo nahoře. (Záběr z doby kolem 1870 se zhruba kryje se stavem stavby dosaženým Petrem z Prachatic 1411). Anonymní foto v Ústavu dějin umění ČAV, odd. sbírkových fondů. Repro: K. Benešová 1994, c. d. (v pozn. 9).

ještě doložím, pro datování uvedených dominant Svatovítského dómu do Petrovy doby svědčí stará nálezo-
vová dokumentace nedokončeného stavu, dále provázání jižní stěny transeptu se zvonící, komparace kamenických značek, tři starší projekční fáze, údaj o orloji, zmínky o zvonech, poznámka o klenbě ve věži, zprávy o oltářích v podvěží a konečně data podvěžních pohřbů. To, že jižní koruna transeptu a věž od zvonice výš vykazuje jiný sloh než přízemí nepřekvapuje, protože horní části dómu byly zvláště exponované. Avšak tamější malebný sloh vyznačující se se širokými zvířecími konzolami, konkávně vykrouženými štíty, impresionisticky nakupenými baldachýny a mělkými profily prozrazuje, že Petr skoro celý hořejšek věže a jižní strany transeptu neprojektoval sám, ale stavěl ho podle projektu předem vytvořeného mistrem, který byl již dříve odpovědný za výtvarný návrh pamětní desky umístěné na Zlaté bráně. Charakteristicky utvářená a orámovaná deska s vykrouženým štítem zaznamenává vývoj dómu včetně přenesení ostatků sv. Vojtěcha v roce 1396, ale Petra Parlěře zmiňuje ještě bez posmrtného „olím“ († 1399). Vznikla tedy v letech 1396–1399. Protože v roce 1397 stál v čele huti Václav Parlěř a v letech 1398–1405 Jan Parlěř, sloh desky a tím i projekt koruny transeptu a věže od první zvonice výš patří jednomu z nich.

Odlišení projekčního díla Petra z Prachatic od tvorby Parlěřovců činných ve věžním přízemí

Odlišnou částí Svatovítského dómu vzniklou v době Petra z Prachatic byl interiér Házmburské kaple v přízemí věže. Při novodobé obnově dómu byl sice zničen, je však zobrazen na rytině J. Rybičky z roku 1858 [obr. 6].¹⁴ Detaily jsou zachyceny také na návrzích připravených pro neprovedené restaurování (dnes nepřesně pokládáných za dokumentaci původního stavu) [obr. 7 a 8].¹⁵ Z hlediska Petrovy tvorby šlo o zvláště důležitý prostor. Právě interiér Házmburské kaple vznikl totiž dodatečnou úpravou a byl tudíž

Petrovým vlastním projekčním dílem. Za daných okolností je ovšem nutné před ohrazením Petrova díla začít analýzou předchozí parlěřovské etapy.

Růst věže lze podle dochovaných pramenů sledovat s dostatečnou přesností [obr. 2]. Věžní přízemí dodatečně upravené na Házmburskou kapli bylo navrženo a rozestavěno ještě pod vedením Petra Parlěře. Založeno bylo těsně před polovinou devadesátých let. Na Petra Parlěře tady poukazuje půlkruhový typ všech stavebních otvorů a řešení exteriéru, navazující na Zlatou bránu. V roce 1396 stál z věžního přízemí dolejšek jižního průčelí. Vyskytují se na něm mj. značky všech čtyř kameníků, kteří toho roku pracovali na vyzdívce hrobu sv. Vojtěcha.¹⁶ V roce 1398 povolil arcibiskup Olbram ze Škvorce bratrstvu vikářů založit oltář Nanebevzetí Panny Marie, který se od té doby nacházel u jednoho ze dvou západních věžních opěráků a v roce 1403 už v nové, k opěrákům přistavěné kapli – sakristii.¹⁷ Všechny čtyři strany věžního přízemí, tj. severní a východní arkáda, stejně vysoká západní zeď a hořejšek jižního průčelí byly hotové v roce 1402. Jižní průčelí přitom sahalo po celou dobu stavby poněkud výš než ostatní strany.

Důležité je, že právě po založení věže byla projekční činnost Petra Parlěře posílena již zmíněnou spoluprací jeho dospělých synů – v roce 1397 Václava a od roku 1398 Jana. Oba užívali pochopitelně jiný projekční sloh než otec. Po jednom z těchto nových projektantů nezbyla z doby tehdejší spolupráce s otcem v dómě žádná jiná památka kromě uvedené pamětní desky. Je však pravděpodobné, že z huti odešel jako sochař pověřený vytvořením soch pro Svatovojtěšskou hrobku, která pojala ostatky zmíněné v jím navržené desce. Deska s hrobkou v každém případě souvisí. Hrobka měla podobu téměř oválného věžového mauzolea s početnými sochami. Předpokládá se, že je zobrazena na jednom ze stuttgartských plánů.¹⁸

Druhého nového projektanta lze naproti tomu na stavbě sledovat kontinuálně. Nastoupil před otcovou smrtí a projekčně dokončoval především věžní příze-

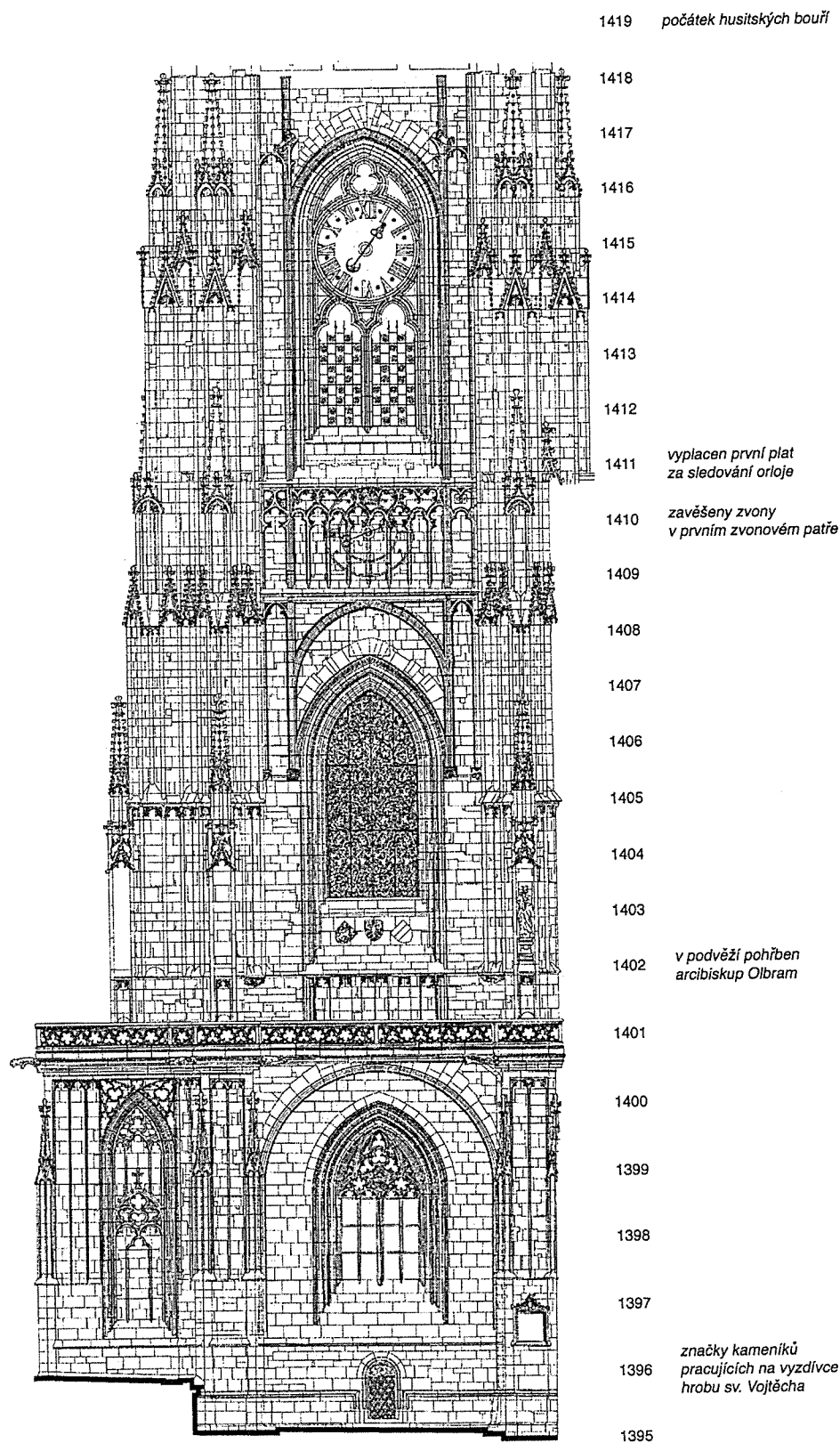
¹⁴ AMBROS, August Vilém: *Der Dom zu Prag*. Praha 1858 (Archiv Pražského hradu, Sbírká starých tisků, sign. ST 25/19).

¹⁵ PODLAHA, Antonín – HILBERT, Kamil: *Metropolitní chrám sv. Víta*. Praha 1906, obr. 103 a tab. VIII.

¹⁶ Fotodokumentace značek v archivu autora.

¹⁷ Viz níže v odstavci o kapli Nanebevzetí.

¹⁸ Viz KLETZL 1939, c. d. (v pozn. 13), s. 50-60 a tab. IV. Podle půdorysu a neúplného nárysu na uvedeném stuttgartském plánu šlo o podélné dvanáctiboké mauzoleum se síťovou klenbou a dvěma patry baldachýnů pro sochy.



2. Dóm sv. Víta, schéma růstu jižní věže. Nárys jižního průčelí Petr Chotěbor, datování věže J. Vítovský.

mí. Svůj projekt odlišný od otce tady realizoval po několik let, ale jen do úpatí první zvonice. Jeho projekční sloh prozrazuje, že se nevyškolil u otce, ale u linearisticky orientovaného mistra mimo svatovítskou hut. Při dokončení ostění velkého okna a obou arkád věžního přízemí použil místo otceva slohu linearistický sloh, v případě arkád dokonce s „arrasovským“ širokým hruškovcem. Týž projektant zaměřený na lineární tvorbu připravil na krajích východní strany věžního přízemí i dvě přípory pro neprovedenou klenbu transeptu. V transeptu možná navrhl i nedochovaný severní portál, protože v roce 1405 se oltář sv. Kříže zakládal „*latus capellae s. Sigismundi et prope hostium ecclesie ad manum sinistram*“.¹⁹ Projektoval i některé části dvou kaplí založených na západ od věže, kde mu lze připisat část kaple Nanebevzetí (sakristie) a „arrasovský“ půdorys kaple Obětování (viz níže). Avšak realizace linearistických návrhů tohoto projektanta byla v roce 1401 v úpatí jižního okna transeptu náhle zrušena²⁰ a do roku 1402 ustala i na věži. Lineárně vyškolený Parlěovec potom už ve své projekční činnosti dál nepokračoval a přijal za závazný projekt, který mezitím vytvořil mistr pamětní desky. Projektem tohoto mistra se linearista začal v roce 1402 řídit nejen na zvonici a v transeptu, ale i těsně pod římsou výše zmíněné kaple Nanebevzetí – sakristie.

Problém Petrových předchůdců Václava a Jana Parlěe

Protože Petr z Prachatic byl v Praze pokračovatelem Václava Parlěe a Jana Parlěe, z nichž Václav

byl navíc ve Vídni v letech 1402 – 1404 přímo Petrovým *magistrem operis*, je třeba k nim krátce odbočit. Otevřenou otázkou je především to, který z uvedených Parlěových synů byl identický s linearisticky vyškoleným projektantem arkád svatovítského podvěží, a který s velkým projektantem zvonových pater věže a jižní strany transeptu (jinak mistrem pamětní desky a představitelem „slohu vykroužených vimperků“). Nedávný pokus ztotožnit onoho velkého svatovítského projektanta automaticky s Janem Parlěem se totiž jeví jako příliš zjednodušující.²¹ Časový rozdíl mezi Václavovým a Janovým magisteriem se tady nezdá být bezpečným vodítkem, protože je proti letitému skluzu realizace velkého svatovítského projektu příliš malý. Hlubší rozbor naopak naznačuje, že oním velkým svatovítským projektantem byl Václav Parlě.

Právě Václav Parlě²² byl na přelomu století umělcem par excellence. V době vzniku velkého svatovítského projektu sídlil v blízkosti dómu na Hradčanech. Nezaložil patrně žádnou vlastní rodinu a nerozptyloval se finančními transakcemi. V době sochařské výzdoby Svatovojtěšského mauzolea přenechal řízení hutě Janovi a působil pod alternativním rodinným jménem „*de Castro*“ v malířském cechu – podobně jako kdysi Petr Parlě při výzdobě Zlaté brány.²³ Místo vlastních dětí ochraňoval budoucího malíře Alberta Rotleva.²⁴ Jako umělec se stal tak světoznámý, že od roku 1401 (kdy se s ním na Pražském hradě seznámili viscontiovští diplomaté) dostával nabídky až z Milána. V letech 1402 – 1404 byl ve Vídni projektantem svatoštěpánského dómu. Tam se pokusil založit zvonici na širokých zvířecích konzolách, jaké

¹⁹ TOMEK, Václav Vladivoj: *Základy starého místopisu pražského*. Praha 1872, sv. III-V, s. 113.

²⁰ Viz PODLAHA – HILBERT 1906, c. d. (v pozn. 15) průmět profilací na obr. 108. Totéž LÍBAL – ZAHRADNÍK 1999, c. d. (v pozn. 9) obr. 100.

²¹ HLOBIL, Ivo: *Zur bildhauerischen Ausschmückung des Veitsdomturms*. In: *Pražský hrad – jiný pohled: Umění a řemesla*. Praha 1992, s. 60-62, 99-100; HLOBIL 2001, c. d. (v pozn. 9).

²² Viz VÍTOVSKÝ, Jakub: Václav Parlě. In: *Encyklopedie ...* 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 479-480.

²³ Srov. PATERA, Adolf – TADRA, Ferdinand: *Das Buch der Prager Malerzoeche*. Prag 1878, s. 91-92 (*Petrus sculptor a Wenceslaus de Castro*). Vstup hutních předáků do malířských

cechů nebyl při tvorbě větších souborů soch ničím výjimečným. Jako pouhý „*Petrus sculptor*“ figuruje P. Parlě v cechu vzhledem k právní subjektivitě cechovní organizace. Zařazení cechovního členství P. Parlěe do doby vzniku soch Zlaté brány plyne z mé datace dvou nejstarších malířských rejstříků do 7. a 21. září 1366. Jedná se totiž o úryvek platebních register, jehož přesné vrocení jsem provedl podle zmínky o konání svatolukášské hostiny v neděli, podle kontinuity vyznačené formulí „*supra videas*“, podle pojmenování štítařů „*de Nova Civitate*“ (kam byli přeloženi malířskou reformou 16. ledna 1365) a podle souběžných zpráv z městských knih. Rejstřík ze 7. září 1366 zachycuje v hieratickém pořadí výsledek mimořádné sbírky. Tu jako první zaplatili cechmistr „*primus magister*“ Teodorik a Herdegen, zatímco „*Petrus sculptor*“ (P. Parlě) je na třetím místě (protože cechmistem směl být podle statut jen malíř). Rejstřík z 21. září eviduje výběr tzv. kvartálů, což plyne ze čtvrtletního data, absence Teodorika a Herdegena (cechmistrů



3. Dóm sv. Víta, torzo jižní koruny transeptu. (Projekt kolem 1401 Václav Parlář, realizace Petr z Prachatic 1406 – 1411). Foto: Fr. Eckert, kolem 1870, Archiv hl. města Prahy, sign. XII-654. Digitální korekce snímku G. Čapková.

předtím pod pražskou zvonici navrhl sám velký svatovítský projektant. Přinejmenším jihovýchodní vídeňská konzola je dílem téže ruky jako pražské konzoly. Za zmínku stojí i to, že kameník stejného jména zhotovil u sv. Víta některá triforiová zábradlí, přičemž dva z odpovídajících kusů nesou značku zjištěnou na začátku Václavovy činnosti napřed na pouhých kvádrech, potom na složitějších dílcích, dále

na velké listové konzole pod Václavem IV. na Mostecké věži a nakonec u sv. Víta přímo na jedné z podružných plastik mistra zvířecích konzol.²⁵ Také velký svatovítský projektant užíval výrazové prostředky blízké malířství a sochařství. Jeho jižní transeptová koruna i seskupení baldachýnů na věži působí neobyčejně malebně [obr. 1 a 3]. Velký svatovítský projekt mohl být právě tím Václavovým dílem, které na Hra-

kvartály neplatili) a nehieratického pořadí. Přípisky týkající se pokut vznikly 10. října 1366. Pokud jde o soubor soch Zlaté brány („*hostium magnum et porticus ... in ecclesia Pragensi de opere sculpto et sumptuoso*“), ten byl P. Parlářem vytvořen v letech 1366 – 1368. Viz TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 107.

²⁴ VÍTOVSKÝ, Jakub: Albert Rotlev. In: *Encyklopedie ...* 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 562.

²⁵ Fotografie značek v archivu autora.

dě upoutalo pozornost Miláňanů (o arkádách podvěží lze stěží uvažovat).

Naproti tomu Jan Parlář²⁶ (v pramenech *Johannes de Castro*) byl v době vzniku velkého projektu zaměřen jinak. Byl usedlý především na Starém Městě. Finančními transakcemi a dvěma sňatky tam získal domy a renty pro sebe a své syny. O jeho činnosti v pražském uměleckém bratrstvu se nezmiňuje žádný z cechovních rejstříků. Dvě z Janových rezidencí byly jen několik kroků od huti Týnského chrámu, kde týnský *magister fabricae* s erbem tří kladiv²⁷ pěstoval týž sloh jako linearistický mistr ze svatovítského podvěží a k sochařské výzdobě přizval Janova otce. Ani pro Janovu projekční činnost na zvonici vídeňského sv. Štěpána nic nesvědčí. S ohledem na tamější Václavův post je naopak skoro vyloučena. Jan a Václav jako dva protichůdně orientovaní bratři předtím soupeřili nejen o místo po boku Petra Parláře, ale v letech 1397 – 1398 i před církevním soudem (Václav jako ochránce a Jan jako otčím Alberta Rotleva). Bylo by konečně nelogické, kdyby stěžejní projekt byl svěřen Janovi, který v huti i v rodině vystupoval až na druhém místě. O tom, že velký svatovítský projekt, podle všeho Václavův, se stal závazný pro Jana Parláře i pro jeho nástupce Petra z Prachatic, rozhodl zřejmě stavebník.

Postup stavby svatovítské první zvonice, druhé zvonice a dodatečných úprav přízemí

V roce 1402 bylo přízemí svatovítské věže hotové do té míry, že se v něm mohlo pohřbívat. Zároveň se nad ním mohlo po celém obvodu římsy dál stavět. V roce 1402 byl v přízemí věže pohřben zadlužený pražský arcibiskup Olbram stížený papežskou klatbou. Podle jeho hrobu opatřeného jen ma-

²⁶ VÍTOVSKÝ, Jakub: Jan (2) Parlář. In: *Encyklopedie ...* 2004, c. d. (cit. v pozn. 2), s. 472-473.

²⁷ Doložený velkým malovaným štítem se třemi zubáky na klenbě jižní lodi. V Týnském chrámu působil i jako řadový kameník, protože totéž znamená se tu zprvu vyskytuje jako obyčejná značka. Viditelné je např. na prvním jižním arkádovém pilíři. Viz VÍTOVSKÝ, Jakub: Karel. In: *Encyklopedie ...*, c. d. (v pozn. 2), s. 299. Fotografie znaku a značek v archivu autora.

²⁸ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249: „*in capella nova Wolframii ... penes lapidem Petrinum parvum, sub quo jacet Wolframus archiepiscopus*“. Srov. KOSTÍLKOVÁ, Marie: *Středověký relikviiář*

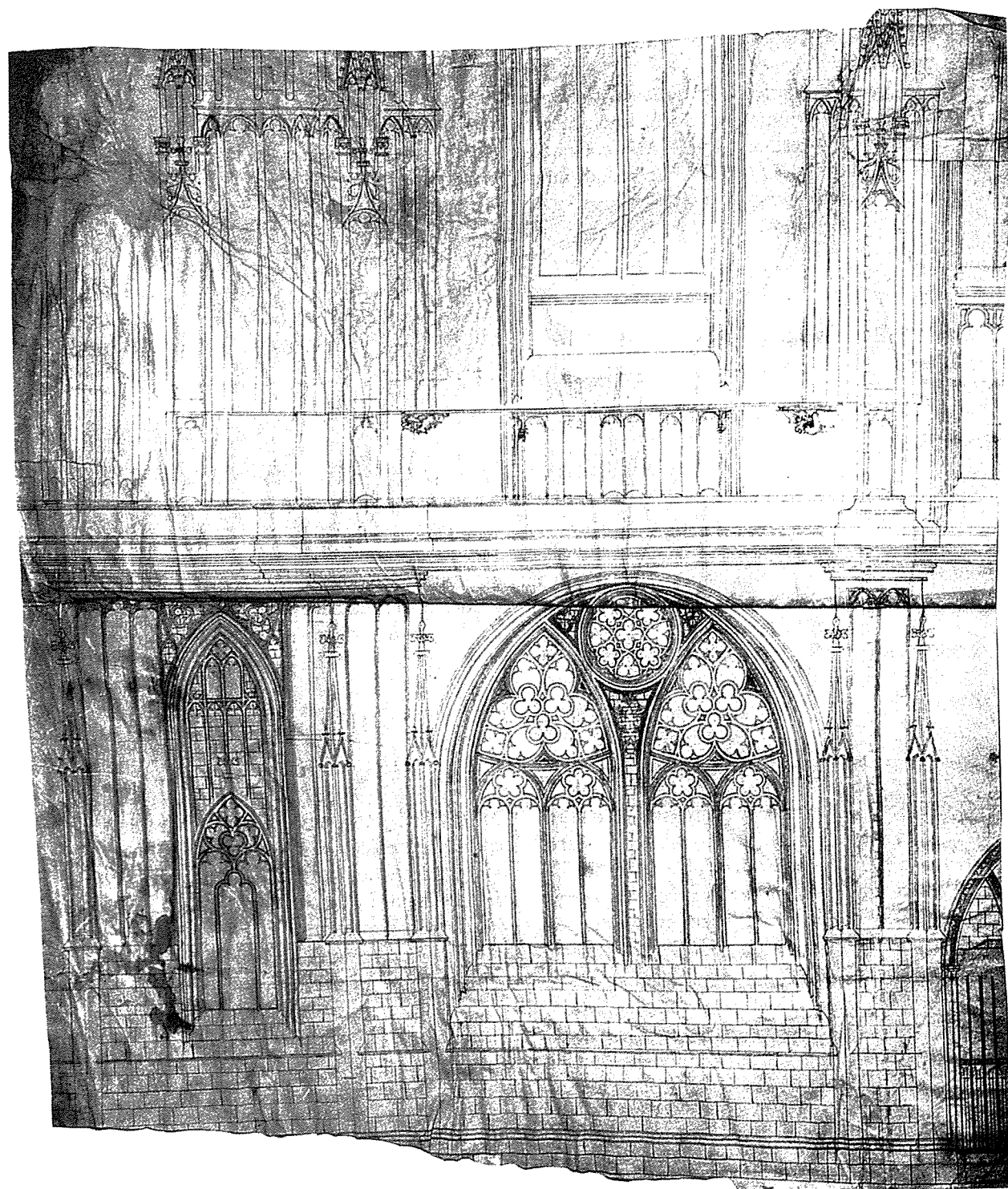
lou opukovou deskou dostalo podvěží název „*capella Wolframii*“.²⁸ V roce 1403 byl v přízemí pod velký náhrobník z mramoru pohřben i doktor práv Jaroslav z Pořešína.²⁹ Avšak už před prvním arcibiskupským pohřbem se kolem roku 1401 začala nad přízemím s předstihem stavět jižní stěna první zvonice, a to včetně přilehlého ostění transeptového okna. Stejně jako v přízemí věže byla totiž i tady jižní strana upřednostněna. Když přízemí věže v roce 1402 dosáhlo také vzadu plné výšky umožňující založit zvonici ze všech stran, jižní průčelí už dosahovalo nad zvířecí konzoly. Stejně vysoko sahala i ostění sousedního transeptového okna, jehož úpatí v roce 1401 zrušilo linearistickou příporu.³⁰

Paradoxní je, že to vše se u sv. Víta odehrávalo během magisteria Jana Parláře, který tady přímo uprostřed svého funkčního období začal respektovat velký projekt konkurenčního mistra pamětní desky. Uvedený velký projekt zároveň vstoupil v platnost zrovna v okamžiku nejhlubší mocenské krize českého krále a politických obrátů pražského arcibiskupského stolce. Na něm zemřelého Olbrama zapojeného do panské rady uzurpující v roce 1401 královskou moc vystřídal v roce 1402 králi v té době oddaný Zbyněk. Je pozoruhodné, že realizace projektu se dokonce rozběhla právě v době kdy političtí odpůrci unesli krále do Vídně a kdy úpatí štěpánské zvonice podobně pražskému prozrazuje, že velký pražský projektant (podle vídeňských zpráv před 28. dubnem 1403 Václav Parlář) odešel od sv. Víta do míst, kde se nacházel král (král byl ve Vídni držen od září 1402 do 11. listopadu 1403). Václavův vztah ke králi byl snad bližší než dnes můžeme tušit. Důležité je konečně to, že v roce úmrtí Jana Parláře a potenciálního nástupu Petra z Prachatic v roce 1406 sahala věž k zá-

nalezený v makovici jižní věže katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha v Praze. In: *Pražský sborník historický*. Praha 2003, s. 5-38. Tam publikován závěr, že podvěžní prostor byl tehdy již skutečně vysvěcenou kaplí. Studie se mi bohužel dostala do ruky teprve po odevzdání rukopisu.

²⁹ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249: „*It. In anniversario domini Jaroslai decretorum doctoris... in capella nova Wolframii... ubi lapis marmoreus magnus jacet in parte sinistra...*“. K datu Jaroslavova úmrtí viz TRÍŠKA, Josef: *Životopisný slovník předbuzitské pražské univerzity*. Praha 1981, s. 211.

³⁰ Viz pozn. 20.



4. Původní stavební výkres ze svatovítské hutě. Akademie výtvarných umění Vídeň, plán č. 16817. Přední strana znázorňující jižní věž se sakristií ve stavu dosaženém 1405 Janem Parlěrem a doplněném Petrem z Prachatic o návrh změny. (Projekt přízemí Petr Parlář před 1396, přetáčivý záklenek velkého podvěžního okna a bořejšek kružby v okně sakristie Jan Parlář 1398 – 1401; projekt věžní zvonice a kružeb pod římsou sakristie Václav Parlář kolem 1401, realizace Jan Parlář 1401 – 1405; dolejšek kružby v okně sakristie Petr z Prachatic mezi 1406 a 1411; kružba velkého podvěžního okna Petr z Prachatic podle Petra nebo Václava Parláře?). Repro: Tietze 1931, c. d. (v pozn. 12).

klenku okna první zvonice. V následujícím odstavci totiž prokáži, že celá první zvonice byla dokončena v roce 1409. V přízemí ale stále ještě chybělo schodiště, klenba a zřejmě i okenní kružba. Ta je poprvé doložena až přední stranou vídeňského plánu [obr. 4] aniž však víme zda příslušný detail byl součástí původního plánu, pozdějším projekčním doplňkem Petra z Prachatic nebo již obrazem hotové kružby (osazené každopádně před husitskými válkami).

K dodatečným stavebním úpravám svatovítského podvěžního interiéru došlo, jak doložím dál, v tamější druhé a třetí stavební etapě. První etapa podvěží zahrnovala především nosnou stavbu. Ve druhé etapě vzniklo v letech 1406 – 1411 ozdobné schodiště z Házmburské kaple do knihovny, která byla v té době nově vložena do patra sousední kaple Nanebevzetí (sakristie). Ve třetí etapě v letech 1418 – 1419 bylo podvěží zaklenuto. Klenbu totiž nebylo účelné provést před vytažením zvonů do zvoníc. Závěrečné úpravy podvěží také souvisely s úmrtími arcibiskupa Zbyňka z Házmburka a moravského markraběte Jošta (oba † 1411).

Vytažení zvonů do první zvonice se uskutečnilo těsně před rokem 1411. Bezdětný Jošt totiž odkázal nedlouho před svou smrtí dómu celých 1000 kop grošů na založení tří oltářů „*in nova capella sub turri, in qua campanae debent locari*“.³¹ První Joštův oltář byl zasvěcen Panně Marii a sv. Přišce, druhý sv. Duchu s anděly a apoštoly, a třetí Zemským patronům, sv. doktorům, andělům, Markétě a Všem svatým. Nelze vyloučit, že Joštův ohromný odkaz urychlil i některé zvonařské a stavební práce. V roce 1411 kdy Jošt zemřel, byla ve stále nezaklenutém přízemí, nad nímž však již v tomto případě stála celá zvonice i se zvony („*infra novam turrim, ubi campanae asservantur*“), zřízena tumba arcibiskupa Zbyňka (podle pozdějšího popisu „hrob mramorový s jeho nápisem“).³² Kaple pak dostala nový název Házmburská. Jiná důležitá zpráva z roku 1411, podle níž tehdy kapitula přikázala vyplatit z právě založeného účelového fondu první pravidelnou mzdu „*de registro orlogii*“³³ svědčí, že tehdy už stála nejen první zvonice, ale i hodinový sokl druhé

zvonové etáže a s ním svázaná jižní transeptová koruna. Celou první zvonici tedy Petr z Prachatic dokončil už v roce 1409. Druhá zvonice a později snesené úpatí dalšího patra pak vyrostlo ve zbývajících předválečných letech 1410 – 1420 [obr. 2].

Dvě etapy Petrových dodatečných prací v Házmburské kapli

V interiéru Házmburské kaple v podvěží [obr. 6, 7, 8] působila na návštěvníky mocným dojmem již uvedená okenní kružba, ozdobné schodiště se vstupním pavlánem směřujícím do sousední knihovny a hvězdová klenba. Klenba byla zničena v roce 1882, schodiště v roce 1886 a torzo okenní kružby téhož roku. Jak jsem již naznačil, ani vyjmenované umělecké prvky dotvářející interiér Házmburské kaple nevznikly najednou.

Velké okno Házmburské kaple [obr. 1, 4, 6] má půlkruhový tvar od Petra Parláře. Jeho spodek byl podle růstu věže navržen již kolem roku 1396. Venkovní ostění záklenku okna má pozoruhodnou profilaci. Lineárně pojatý záklenek se tady postupně pootáčí. Při pohledu z dálky jakoby pružně odolával tíze zvoníc nad oknem. Při pohledu zblízka pootočení jeho profilu koriguje optický klam. Záklenek se nachází v zóně Jana Parláře z let 1398 – 1401. Interiérové ostění s čistě lineární skladbou profilace odlišnou od vnějšího ostění bylo zřejmě celé vytvořeno až v Janově době. Dílem jinak orientovaného projektanta je vzorec velké okenní kružby s rozbíhavě uspořádanými dvojicemi širokých nosů. Podobné kružbové obrazce používal u sv. Víta již Petr Parlář. Kružba však patří spíše až do okruhu mistra velkého parlářovského projektu a Petra z Prachatic. Mistrovi velkého projektu patří analogické kružby doložené v nadokenních cviklech kaple Nanebevzetí, která dosáhla příslušné výšky někdy v letech 1401 – 1403.³⁴ Také na transeptové galerii se kružbové vzorce prováděly podle uvedeného velkého projektu – i když až v době Petra z Prachatic. Sám Petr z Prachatic vytvořil podobné kružby v dolní polovině okna kaple Nanebevzetí a v koruně

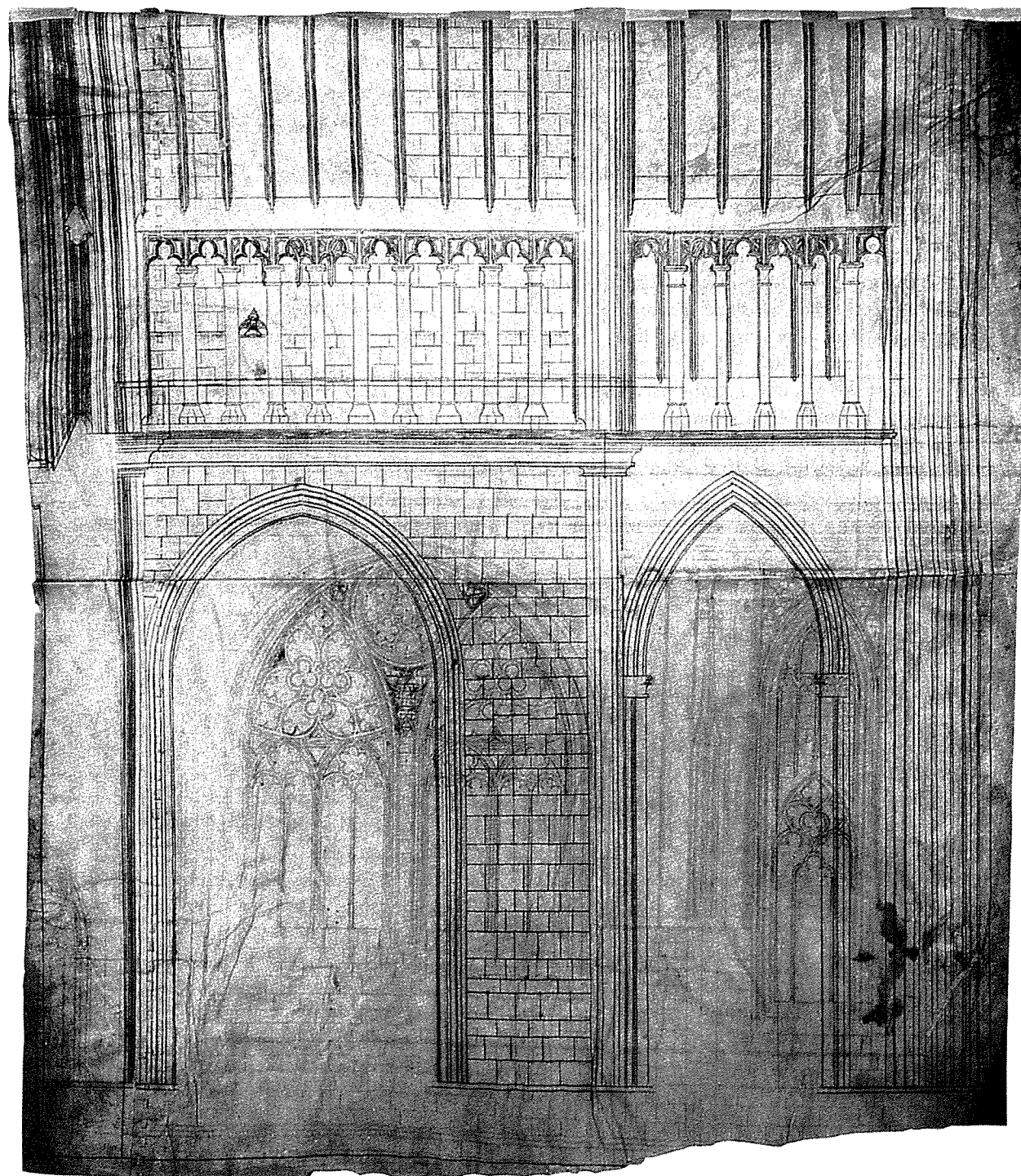
³¹ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 114 (zde k r. 1412).

³² TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 114.

³³ Archiv Pražského hradu, rkp. XXVII-1, fol. 54: „*It. Wenceslaus*

de Radicz custos ecclesiae Pragensi deposuit de Cozolup 12 sex. 30 gr., de quibus pecuniae dedi domino Johanni dicto Mras de mandato capituli de registro orlogii pro salario suo 1 sex gr.“

³⁴ Viz kapitolu o kapli Nanebevzetí.



5. Původní stavební výkres ze svatovítské butě, Akademie výtvarných umění Vídeň, plán č. 16817. Zadní strana znázorňující východní stěnu věže ve stavu dosaženém kolem 1405 Janem Parléřem a rozšířeném Petrem z Prachatic o návrh čela jižní boční lodi. (Podvěžní arkáda a obě přípory v přízemí Jan Parléř 1398 – 1401; patro věže s pokračováním přípor a částí jižního okna transeptu 1401 – 1405 Jan Parléř podle projektu Václava Parléře; levý úsek triforia se vstupem do zvonice a bystou 1401 – 1405 Jan Parléř podle koncepce Petra Parléře; návrh čela jižní lodi kolem 1407 Petr z Prachatic podle téže koncepce). Repro: Tietze 1931, c. d. (v pozn. 12).

schodiště. V případě kružby ve velkém okně však neznáme přesně dobu návrhu ani realizace.

Skvostné schodiště v Házmburské kapli [obr. 6, 7] bylo patrně stavbou představující symbolické stupně moudrosti gradující do protohumanistického dómského studiola. Schodiště totiž původně vůbec nevedlo do patra věže (přístupné zprvu naopak triforiovým portálkem s bystou arcibiskupa), ale výhradně na pavlán knihovny. Tam bylo ukončeno na způsob archaické orientální koruny, patrně Šalamounovy. Koruna se skládala z kružeb zasazených do pěti sférických obrazců, které se navzájem prostupovaly. Schodištní plášť nesl erby zakladatelů kaple, arcibiskupů Olbrama a Zbyňka. Pavlán byl nesen krakorci s ušatými hlavami [obr. 7]. Schodiště i s pavlánem bylo Petrovým projekčním dílem. Jelikož funkčně nesouviselo s Házmburskou kaplí ale s knihovnou v patře sousedního prostoru, vodítka pro datování schodiště budou tatáž jako u knihovny. Knihovna byla vložena dodatečně do sakristie – kaple Nanebevzetí z let 1398 – 1403.³⁵ Datem *ante quem* je naproti tomu rok 1411, kdy oltář kaple Nanebevzetí byl už v důsledku přepatrování rozdělen na dva.³⁶ Schodiště tedy vzniklo v letech 1406 – 1411. Vzniklo v Petrově době nejen kvůli dodatečnosti a pokročilosti klenby pod knihovnou, ale i své vlastní. Projekt schodiště je Petřův, protože nic dodatečného tady nemohlo být plánováno předem.

Stejně skvostná hvězdová klenba byla čtyřcípá s osmicípým středem [obr. 6]. Předpokládá se, že velký kruhový otvor, který v ní zel v 16. – 19. století, byl pozůstatkem žebrem rámovaného otevřeného středu [obr. 8]. Kruhový otvor tu však byl pravděpodobně pozůstatkem po instalaci obrovského pozdně

gotického zvonu v roce 1509 a v konečné fázi výsledkem renesanční opravy znovu kalkulující s vyzdvihováním zvonů vnitřkem věže.³⁷ Původní gotická klenba byla nejspíš plná, protože vznikla až po zavěšení předhusitských zvonů a při požáru v roce 1541 zadržela všechnu roztavenou zvonovinu.³⁸ Po kruhových žebrech středního otvoru nejsou na Rybičkově rytině žádné stopy. Žádné z kruhových žebor se ani nedochovalo – takže střední kruh nemusel být v 19. století určen správně. Naopak se zdá, že i tady šlo o hvězdovou klenbu s plným středním obrazcem, ne nepodobnou hvězdovým klenbám v lodi Marie am Gestade.

Z hlediska datování Petrovy klenby Házmburské kaple je důležité, že v roce 1415 byl „*sub nova turri iuxta tumbam quondam dicti... Sbynonis*“ založen Zbyňkův oltář Sv. Janů a Bartoloměje.³⁹ Uvedený Zbyňkův oltář byl totiž podle dodatečných glos v „*Inventariu altariorum*“ z doby kolem roku 1411 zrovna v době zaklenutí vnitřku věže zbořen, umístěn u okna a v roce 1418 zvolen za místo pohřbu kanovníka Václava z Radče. Příslušný zápis zní: „*altare s. Iohannis evangeliste et Bartholomei sub campanili (novo, ubi jacet Wenceslaus Radicz); (noviter destructum quando testudo fiebat nova in turri); (sub vitris)*“.⁴⁰ Protože stál i kolem roku 1430 „*sub fenestram*“⁴¹ byl v době klenutí kvůli podpůrnému lešení buď přeložen z jiného místa kaple⁴² nebo přinejmenším rozebrán a rekonstruován.

Hvězdová klenba Házmburské kaple byla z těchto důvodů současná až s nedochovaným vrcholem věže založeným nad druhou zvonici. Protože v době klenutí byl podle citovaných glos zbourán Zbyňkův oltář postavený teprve v roce 1415, klenba nemohla vzniknout před tímto datem. Ba navíc, protože Václav z Radče zemřel až v roce 1418,⁴³ Radčův hrob

³⁵ Viz kapitolu o kapli Nanebevzetí.

³⁶ Viz kapitolu o kapli Nanebevzetí.

³⁷ K záměru zavěsit renesanční zvon viz zprávy z let 1509 a 1573 – 1581. Zesílení klenby cihlami bylo provedeno v té době. K tomu i k zavěšení pozdně gotického zvonu viz LÍBAL – ZÁHRADÍK 1999, c. d. (v pozn. 9), s. 25, 30, 154-155.

³⁸ R. 1541 „*zvonové se všichni rozpustili... a zvonovina všechna se slila a zůstala na sklepě tu v veliké věži nad kaplou páně Zajícovou*“. Viz LÍBAL – ZÁHRADÍK 1999, c. d. (v pozn. 9), s. 26.

³⁹ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 116.

⁴⁰ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 246.

⁴¹ Archiv Pražského hradu, rkp. XXV, fol. 4b: „*cum altare ibidem sub fenestra sanctorum Iohannis baptiste, Iohannis apostoli et evangeliste (et) s. Bartholomei dominorum Leporum...*“.

⁴² Původní umístění Zbyňkova oltáře a protilehlé Zbyňkovy tumbky neznáme. V úvahu ale připadá jihovýchod a jihozápad, protože o Joštových oltářích víme, že byly rozmístěny na severovýchodě („*prope columpnam*“), „*in medio... capelle*“ a u západní zdi („*prope pariente in eadem capella*“). Již uvedený Jaroslavův náhrobník se nacházel poblíž Joštova prvního oltáře – srov. Tomek 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249: „*penes altare Assumptionis, quod fundavit marchio Jodocus*“. Místo Olbramova pohřbu neznáme.

⁴³ K datu Radčova úmrtí viz TRÍŠKA 1981, c. d. (pozn. 29), s. 526-527.

u ještě nepřestěhovaného oltáře posouvá datování klenby až do let 1418 – 1419. Tomu odpovídá i klenební vzorec překonávající svou pokročilostí parléřovské plány z přelomu století. Zpoždění realizace o dvě desetiletí by ostatně bylo již na hranici lhůt, které byly při výhledové tvorbě plánů a jejich dodržování obvyklé. Tomu, že klenba byla dodatečně nasazena na cizorodé přípory, odpovídá také Rybičkovovo vyobrazení [obr. 6]. Pro Petra z Prachatic jako projektanta klenby svědčí též příbuznost s Vídní.

Petrovo přepatrování kaple Nanebevzetí P. Marie (sakristie) a problematika třetí jižní kaple Obětování P. Marie

Druhá jižní postranní kaple, kterou nazývám podle jejího někdejšího oltáře Nanebevzetí Panny Marie, sloužila v předhusitské době jako sakristie neboli divizoř. V literatuře nese také názvy západní věžní přístavek a kapitulní knihovna. Jak jsem již předeslal, i tato kaple – sakristie měla Petrem z Prachatic dodatečně změněný vnitřek a vnějšek. Uvnitř Petr z Prachatic uskutečnil její přepatrování na sakristii a knihovnu. Petrova úprava vnějšku kaple spočívala na jihu v přestavbě jejího okna a na východě ve výstavbě již zmiňovaného ozdobného schodiště. Po opravě z let 1909 – 1929 však ani z této kaple – sakristie nezbylo mnoho původního. I tady musíme srovnávat dnešní stav s dokumentací.

Jde o obdélnou kapli, která byla druhotně přistavěna ke dvojici západních opěráků věže [obr. 1, 4, 10, 11]. Právě kvůli její dodatečné pozici na konci dochované středověké stavby za věží se dnes hovoří o západním věžním přístavku. Kapli podle slohu a chronologie projektovali postupně všichni čtyři architekti činní u sv. Víta před husitskými válkami. Jižní panelované průčelí dokládá, že i tady byl původcem výchozího návrhu ještě Petr Parléř. Profil okenního ostění naznačuje, že také tuto kapli projekčně dotvářel Parléřův syn orientovaný na linearistickou tvorbu (týž jako v transeptu, v podvěží atd.). Jeho dílem tady byla kromě okenního ostění hlavně horní část okenní kruž-

by se dvěma padajícími plamínky, ale nikoli už dodatečně vložená dolní část kružby se širokými rozbíhavými nosy. Těsně před dokončením se na fasádě kaple uplatnila též projekční tvorba linearistova konkurenta. Ten těsně před dovršením kaple umístil do dvou cviklů pod její římsou své kružby s rozbíhavými nosy. Standartní výška okenního ostění zároveň dokládá, že kaple měla v této původní podobě z doby kolem roku 1400 jednoprostorový vnitřek stejně vysoký jako podvěží. Všechny popsané detaily kaple vidíme i na vídeňském plánu [obr. 4].

Písemné zprávy se slohovým rozbohem prvních stavebních etap příslušné kaple – sakristie plně korespondují. Byla skutečně založena krátce před smrtí Petra Parléře. Jejím svatostánkem byl oltář, jehož zakladateli byli roku 1398 členové svatovítského bratrstva vikářů a rektor pražské univerzity Adam z Nežetic. V roce 1398 povolil arcibiskup Olbram vikářskému bratrstvu založit „*altare fraternitatis... ministrorum et vicariorum sub titulo Assumptionis s. Mariae, patronorum nostrorum regni Bohemiae et omnium Christi fidelium animarum*“.⁴⁴ Podle jiné zprávy pak Adam z Nežetic vikářský mariánský oltář skutečně založil („*altare beatae virginis, quod tenent vicarii, quod etiam ipse fundavit*“).⁴⁵ Jinak řečeno šlo o „*altare vicariorum dotatum per magistrum Adam doctorem sacrae theologiae*“.⁴⁶ Založení oltáře Adam uskutečnil právě v odpovídajícím prostoru – výslovně u jednoho ze dvou západních opěráků podvěží neboli kaple Olbramovy („*prope statuam, quae sustentat capellam novam Wolframi archiepiscopi*“).⁴⁷

Příslušná kaple kolem oltáře Nanebevzetí Panny Marie se také opravdu stavěla za magisteria Jana Parléře. Když v roce 1402 vstoupil v platnost velký věžní projekt, jak se domnívám Václavův, byla skutečně před dokončením; už tehdy sloužila jako sakristie a stejně jako několik jiných sakristií v bazilice a v dómu dostala název divizoř („*divisoria*“, „*divisorium*“).⁴⁸ Tento její název včetně nepřímé informace, že v době přijetí velkého věžního projektu byla zrovna dokončována, je obsažen ve zmínce ze sousední třetí kaple. Tamější nový oltář Andělů a Všech Svatých byl totiž

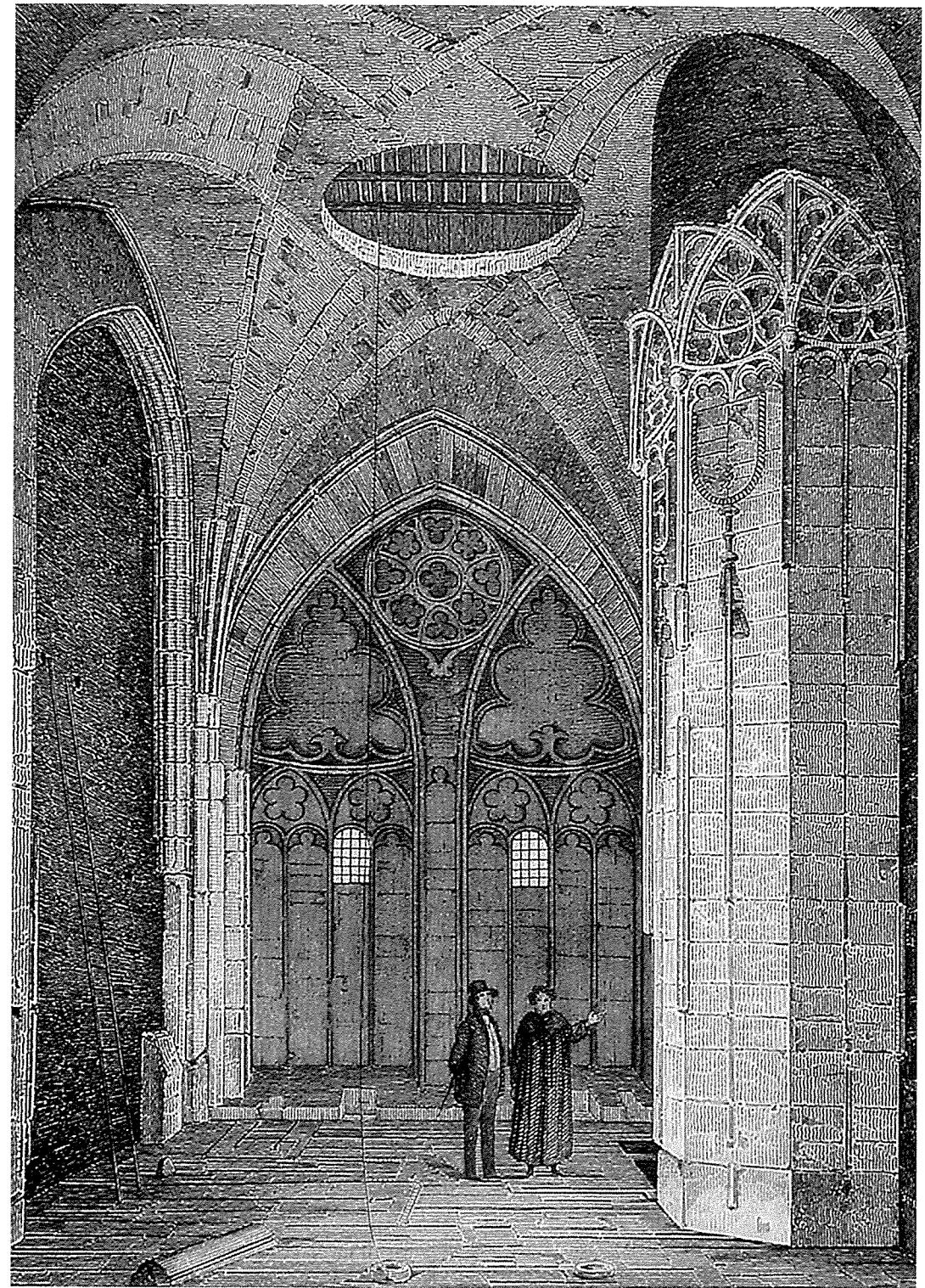
⁴⁴ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 111-112.

⁴⁵ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249.

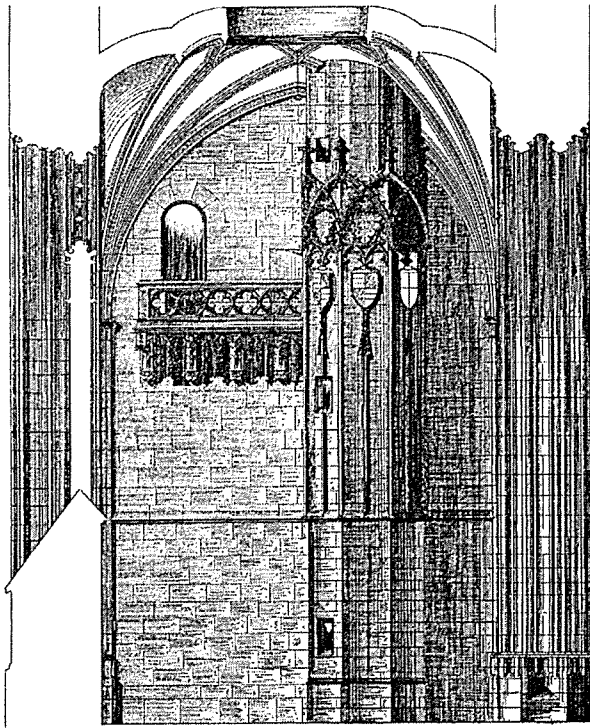
⁴⁶ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 118.

⁴⁷ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249.

⁴⁸ K významu slova „*divisoria, divisorium*“ viz *Latinitatis Mediaevi Lexicon Bohemorum*. Ed. Jan MARTÍNEK. Praha 1986, sv. IX, s. 234.



6. A. Rybička (podle K. Würbse), Olbramova neboli Házmberská kaple v domě sv. Víta před regotizací. (Schodiště 1406 – 1411 Petr z Prachatic, klenba 1418 – 1420 Petr z Prachatic, kružba okna Petr z Prachatic podle Petra nebo Václava Parléře?, otvor v klenbě 1573 – 1581?). Repro: Ambros 1858, c. d. (v pozn. 14).



7. Nerealizovaný návrh na restaurování Házmburské kaple považovaný za dokumentaci stavu před opravou. Svíslý řez. (Vyústění schodiště nad klenbu a žebrem orámovaný kruhový otvor patrně neodpovídá skutečnosti). Repr: Podlaha – Hilbert 1906, c. d. (v pozn. 15), tab. VIII.

už v roce 1403 nazván „circa divisoriam“.⁴⁹ Druhý tamější oltář Mariina Obětování se pak kolem roku 1411 v rejstříku „altaria in capellis“ nazývá „post novam turrim et post divisoriam“, zatímco na předešlém místě téhož rejstříku se uvádí i samo „altare Assumptionis et patronorum“.⁵⁰ O prostorové identifikaci a datování žádné ze tří jižních kaplí proto nemůže být pochyb.

Pozdější přepatrování, při kterém vznikla z horní části kaple Nanebevzetí knihovna, iniciovali svatovítečtí bibliofilové v čele s arcibiskupem Zbyňkem zase

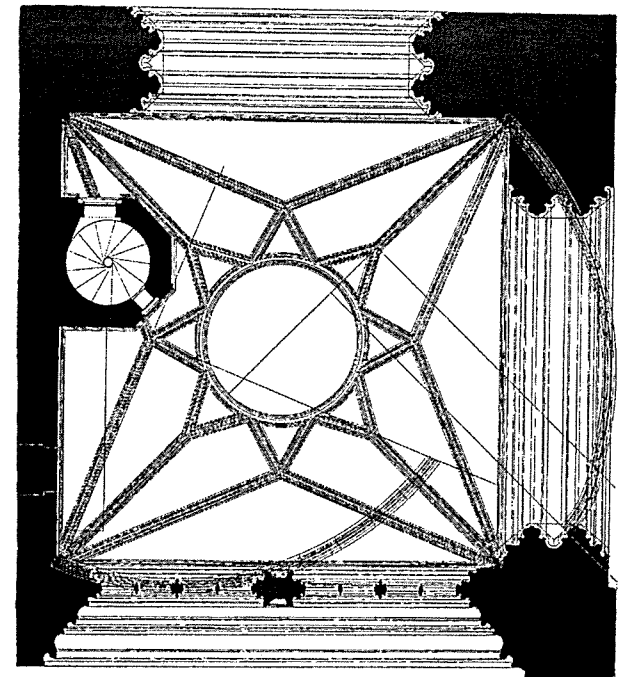
za účasti bývalého rektora univerzity Adama z Nežetic. Víme, že Adam před smrtí odkázal kapitule za účelem zapůjčování univerzitním studentům svou vlastní sbírku knih uloženou v osobním tresoru („in speciali reservaculo“). Ten byl již před sepsáním odkazu na jeho rozkaz a náklad zřízen v knihovně nad sakristií („supra a sacristia in libraria“).⁵¹ Zmíněným odkazem tedy Adam zanechal doklad o knihovně v příslušném poschodí i o založení její zvláštní studentské sekce. K přepatrování kaple – sakristie došlo před rokem 1411, neboť v rejstříku „altaria in capellis“ je oltář náležející přepatrované kapli již rozpůlený na „altare Assumptionis“ a „altare animarum“.⁵² Adam zemřel v roce 1414 a byl pohřben před svým oltářem Nanebevzetí pod náhrobek z mramoru.⁵³ Jako rektor univerzity byl snad sám původcem myšlenky symbolického schodiště (k podobnému sblížení stavby domu s univerzitou docházelo i ve Vídni). Celý projekt přepatrování včetně klenby pod knihovnou (a snad i nedochované klenby nad ní) patřil podle již zmíněné dodatečnosti a pokročilosti Petrovi z Prachatic.

Při dodatečném vložení přízemní klenby do kaple Nanebevzetí Petr z Prachatic improvizoval podobně, jako kolem roku 1365 Parlěrovci při přepatrování kaple sv. Michala z let 1353 – 1356 na chórovou sakristii a pokladnici. Rozdíl byl jen v tom, že v případě jižní sakristie s knihovnou nemusel Petr z Prachatic zbořit většinu obvodového zdiva ani přenést o patro níž vzácnou visutou klenbu.⁵⁴ Je dokonce možné, že Petrem z Prachatic přestavovaná kaple – sakristie nebyla před přestavbou vůbec sklenutá, ačkoli byla již používána. Při přepatrování Petr z Prachatic zaklenul její přízemí dvěma poli čtyřcípé hvězdotvé klenby se středními kosočtverci. Půdorys J. Krannera z roku 1871 a dochované konzoly svědčí, že hvězdotvé vzorce jsou tady i přes výměnu klenby stejně jako v době vložení. Důležité je, že šlo o jednu z nejčasnějších kleneb typu „Knickrippenstern“.⁵⁵ Uvnitř přízemí se do-

datečné vložení dolní klenby do kaple projevilo hlavně na klenebních podporách. Ve čtyřech koutech totiž zbyly z předchozí parlěrovské etapy sokly s oblými příporami, na nichž spočívají stejné kalichovité hlavičky, které Petr z Prachatic podle koncepce Petra Parlěře použil v triforiu příčné lodi (viz vídeňský rys). Těmito redukčními prvky se Petr z Prachatic i zde přizpůsoboval Parlěrovu slohu. Jinak však vyřešil výběhy žebér mezi oběma hvězdami kde žádné přípory nenašel. Tam dodatečně umístil jehlancové konzoly pokryté vzduťnými kadeřavými listy. Knihovna v patře postrádá původní gotickou klenbu již od 16. století. Podle zjištění z roku 1905 byla zaklenutá na maskaronové konzoly trojicí křížových polí anebo sítově. Dnes má klenbu novou až na jednu konzolu.

Dodatečné přepatrování se projevilo, jak jsem předeslal, také na průčelích kaple. V jižním průčelí musel Petr z Prachatic v úrovni klenby dodatečnou zadržkou rozdělit vysoký okenní otvor zřízený tady před rokem 1403 linearisticky vyškoleným Parlěrovcem. Do dolní části okna pak vložil dodatečnou kružbu s rozbíhavými nosy odlišnou od původní, z níž zůstal na místě hořejšek. Vytvořil tak „dvě okna v okně“, z nichž dolní osvětlovalo sakristii a horní knihovnu. Důležité je, že s přestavbou okna už počítá Petrův vídeňský rys jižního průčelí, kde se dolní část okenní výplně zdá být dokonce dodatečně změněna [obr. 4]. V tom případě by mohlo jít o pouhou Petrovu korekturu parlěrovského originálu. Na východním průčelí kaple obráceném do podvěží se nově vložené patro s knihovnou projevilo shora popsanou stavbou schodiště a pavlánu. Na Petrově návrhu čela jižní lodi není schodiště v pozadí východní podvěžní arkády naznačeno, takže se musíme ptát, zda návrh čela jižní lodi Petr nenarýsoval dřív než změnil okno na výkresu průčelí. Schodiště však může na plánu chybět i z jiných důvodů. Přepatrování kaple Nanebevzetí i se schodištěm patří podle shora uvedených pramenů do let 1406 – 1411. Pokud by oba vídeňské návrhy byly současné, Petr je vytvořil kolem roku 1407.

Z nedochované třetí jižní kaple s oltářem Obětování Panny Marie, sv. Jiří a Ignáce, založené za Jana



8. Nerealizovaný návrh na restaurování Házmburské kaple. (Půdorys k obr. 7). Repr: Podlaha – Hilbert 1906, c. d. (v pozn. 15), obr. 103.

Parlěře v roce 1401, byl v roce 1879 odhalen fragment základů. Náznak soklu a římsy na vídeňském plánu ji avizuje jako další neorganický přístavek. Tamější oltář Mariina Obětování byl založen v roce 1401 rytíři ze Skalky.⁵⁶ Podle již citovaného rejstříku zvaného „altaria in capellis“ se nacházel „post novam turrim et post divisoriam“.⁵⁷ Tamější druhý oltář Andělů a Všech Svatých, pojmenovaný v roce 1403 „circa divisoriam“, byl taktéž nový („quia novum est, non taxatum“).⁵⁸ Podle rejstříku oltářů stál vedle předešlého (penes illud).⁵⁹ Tamější třetí oltář sv. Fabiána, Šebastiána a andělů, zmíněný kolem 1415, byl také nový. Také on stál vedle obou předešlých „retro sacristiam“.⁶⁰ Zvláště důležité je, že část základů jihovýchodní zdi kaple Obětování, odhalená shora zmíněným výkopem [srov. obr. 10 vpravo dole], svědčila o půdorysu s obdélným vnějškem a polygonálním vnitřkem. V koutě

⁴⁹ TOMEK, Václav Vladivoj: *Registra decimarum papalium*. Praha 1873, s. 12, rejstřík z r. 1403: „Angelorum et Omnium Sanctorum circa divisoriam. Solvit 12. gr. ad bonam rationem, quia novum est, non taxatum“.

⁵⁰ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 248.

⁵¹ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 116.

⁵² TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 247.

⁵³ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249. K datu Adamova úmrtí viz TRÍŠKA 1981, c. d. (v pozn. 29), s. 13-14.

⁵⁴ K přepatrování kaple sv. Michala, která nebyla od Matyáše z Arrasu ani od Petra Parlěře viz VÍTOVSKÝ, Jakub: Matyáš z Arrasu. In: *Encyklopedie...* 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 413; VÍTOVSKÝ, Jakub: Ulrich. In: *ibidem*, s. 677.

⁵⁵ Srov. CLASEN, Karl Heinz: *Deutsche Gewölbe der Spätgotik*. Berlin 1958.

⁵⁶ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 112.

⁵⁷ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 248.

⁵⁸ Viz pozn. 49.

⁵⁹ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 248.

⁶⁰ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 246.

byl zjištěn sokl s hruškovou příporou.⁶¹ Protože kaple se začala stavět v roce 1401 za magisteria Jana Parléře orientovaného na linearistickou tvorbu arrasovského směru, shora uvedený nále z odpovídá Janově slohové orientaci a navíc svědčí, že Jan toho roku začal v západní části dómu projektovat i „arrasovské“ půdorysy. Za kaplí Obětování P. Marie předhusitské stavebníště dómu zřejmě končilo, protože hrob sv. Vojtěcha je až do roku 1420 zmiňován „*in medio chori*“.

Petrovo trojlodí a otázka severních kaplí

Na projektu trojlodí začal Petr z Prachatic pracovat od rozhraní mezi transeptem a jižní boční lodí. Okraj jižní lodi tady vytvořily shora uvedené postranní kaple založené již před Petrovým nástupem. Sloh, v jakém Petr začal rozhraní transeptu a boční lodi projektovat, si lze představit podle návrhu na zadní straně vídeňského plánu č. 16817 [obr. 5].

Na uvedeném návrhu čela jižní boční lodi Petr z Prachatic napřed převzal z projekční dokumentace zanechané Parléřovci nárys půl druhého patra východní strany jižní věže. V přízemí věže je na výkresu vidět lineární podvěžní arkáda včetně římsy a dvou transeptových klenebních přípor zrušených v patře autorem velkého projektu (od římsy výš byly i ve skutečnosti zrušeny okenním ostěním i oběma hořejšky týchž přípor). V patře věže pak vidíme první úsek západního triforia transeptu s portálkem zdobeným v nadpraží bystou arcibiskupa. Šlo o jediný středověký vchod do zvonice, protože dodatečně zřízené schodiště v Házmburské kapli vedlo původně jen do knihovny (do zvonice bylo skrz klenbu proraženo až při renesanční přestavbě).⁶² Nad triforiem je zachycena i část panelování. Zobrazené jedno a půl patro věže bylo v době vzniku návrhu právě hotovo. Východní strana věže dosáhla totiž zobrazené výšky v roce 1405,

zatímco u prvního pilíře lodi byl založen oltář v roce 1408 (viz níže).

Také Petrem z Prachatic vyprojektované čelo jižní lodi je na návrhu zachyceno z transeptu. Znárodněna je tu čelní arkáda a nad ní druhý úsek západního transeptového triforia včetně zóny s panelováním. Vpravo na to vše navazuje jihozápadní pilíř křížení. Z návrhu plyne, že Petrem z Prachatic navržené čelo jižní lodi parafrázovalo sloh Petra Parléře. Arkáda má střídme profilované oblé parléřovské přípory s prstenčovými hlavicemi. Jen lomený oblouk je bohatěji profilovaný. Také navržené triforium se silnými krajními sloupky napodobuje na rozdíl od věžního úseku původní chórový prototyp Petra Parléře, ač je vzhledem k umístění nezalamované. Tytéž parléřovské hlavice jako tady použil Petr z Prachatic ostatně i v přízemí kaple Nanebevzetí ke spojení čtyř Parléřových koutových přípor se svými hvězdoými klenbami.

Z detailů plánu je zřejmé, že čelo jižní boční lodi bylo dodatečně připojeno zevnitř chrámu k hotovému jednomu a půl patru věže. Důležité je, že zrovna u Petrem znázorněného prvního pilíře křížení („*apud primam columpnam prope novam turrim*“) byl v roce 1408 založen oltář sv. Ducha, Marie, patronů a Všech Svätých.⁶³ Petrův návrh čela jižní lodi a prvního arkádového pilíře musel proto vzniknout před uvedeným datem. V roce 1409 byl založen také oltář Mariina Zvěstování, který stál podle pořadí u druhého arkádového pilíře.⁶⁴ Třetí v pořadí byl oltář sv. Anežky a Alexia (zaznamenaný v r. 1415 stranou od mauzolea sv. Vojtěcha).⁶⁵ Krátce po roce 1415 stál i oltář sv. Marty v jihozápadním koutě trojlodí („*in introitu chori novi in acie ad dextram partem*“).⁶⁶ Z toho plyne, že Petrovo zakládání jižní lodi probíhalo směrem od východu k západu zhruba s patnáctiletým zpožděním po zakládání jižních kaplí. Jak Petr řešil neorganický vnitřek lodi nevíme.

pilířových oltářů srov. TOMEK, Václav Vladiwoj: *Dějepis města Prahy*. Praha 1871, sv. 2, oltáře č. 48-51 na s. 90-91, ovšem s chybným určením oltáře sv. Marty do severní lodi (k jeho poloze viz moji pozn. 66).

⁶³ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 246: „*altare s. Agnetis et Alexii ad latus s. Adalberti*“.

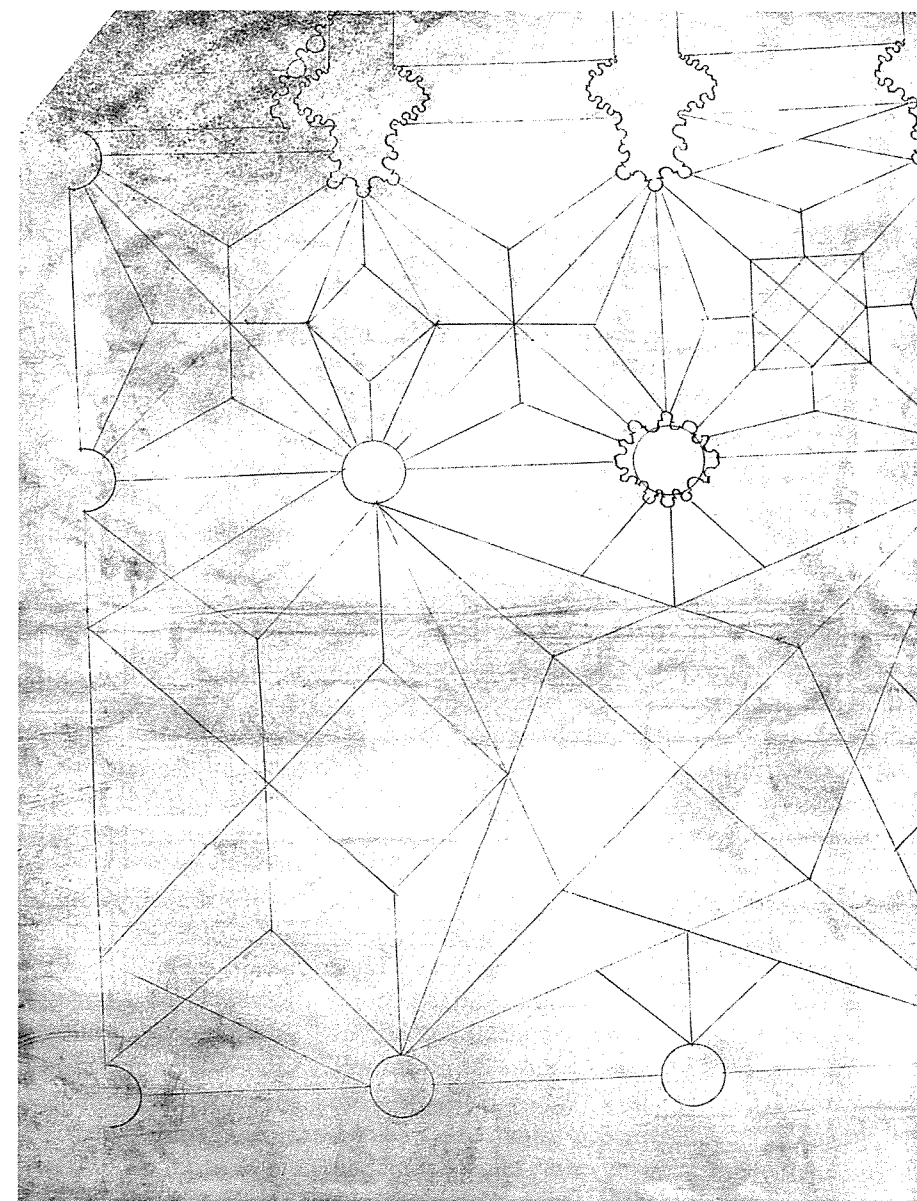
⁶⁶ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 246: „*altare s. Marthae violatum. Jam est de novo edificatum in introitu chori novi in acie ad dextram partem*...“.

⁶¹ Srov. BENEŠOVSKÁ 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 55 a 65 pozn. 194. Nákras nálezu viz Archiv Pražského hradu, *Mockerovy skicáky*, sešit 7.

⁶² R. 1568 Bonifác Wohlmut píše, že opravil zřícený šnek a udělal ho až nahoru nad klenbu, aby se mohlo jít až ke zvonu. Viz LÍBAL – ZAHRADNÍK 1999, c. d. (cit. v pozn. 9), s. 29.

⁶³ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 113.

⁶⁴ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 114. K poloze jižních



9. Fragment původního stavebního výkresu ze svatovítské butě. Městský archiv ve Stuttgartu, plán č. 3. (Jde snad o nerealizovaný návrh na zaklenutí nedostavěné severní a střední lodi svatovítského dómu). Repro: Kletzl 1939, c. d. (v pozn. 13), tab. VI.

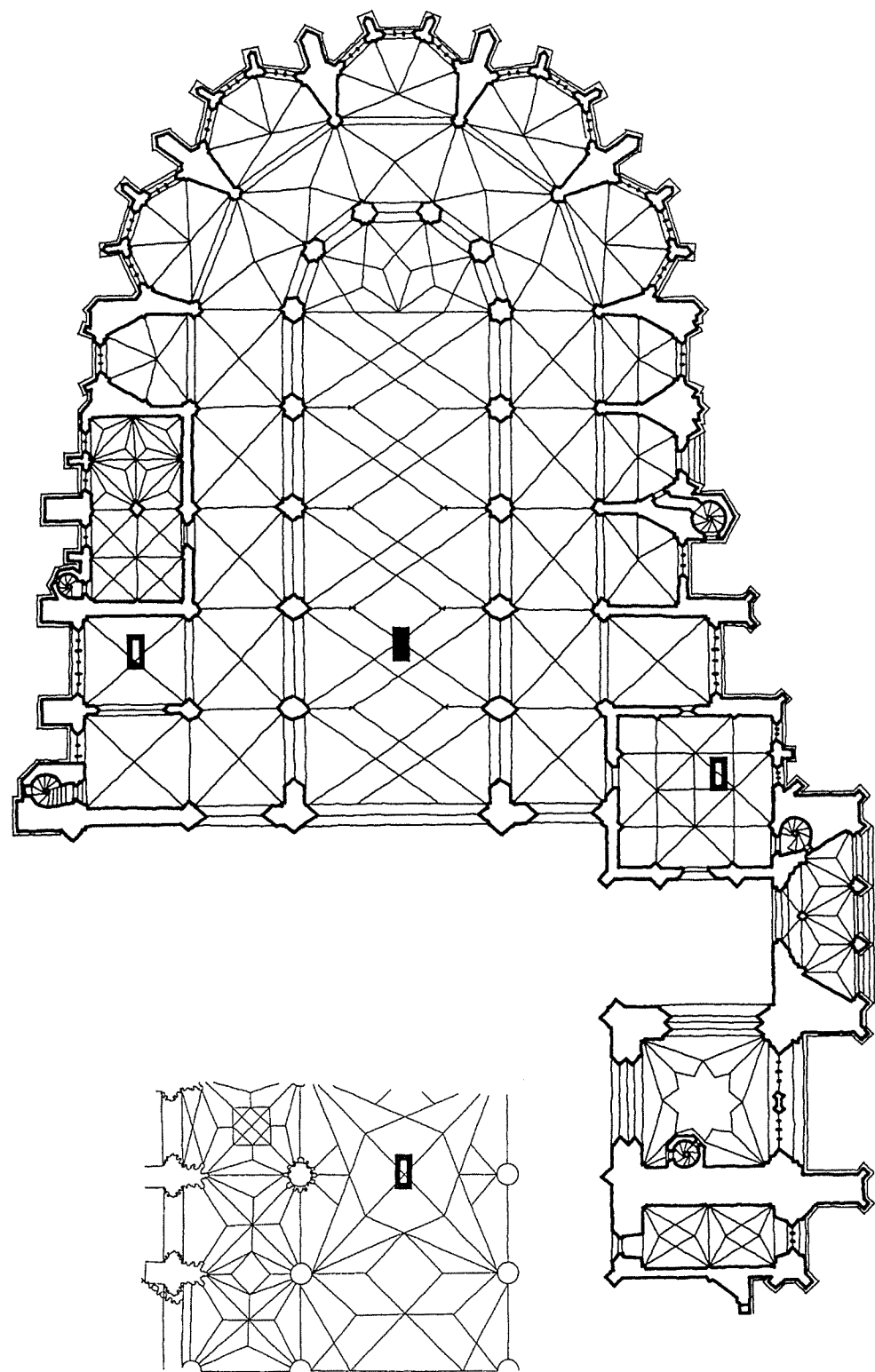
V době magisteria Petra z Prachatic byla ovšem založena i střední a severní loď. V obou těchto lodích se před rokem 1419 připomínají kněžské ceremoniální lavice⁶⁷ a další inventář. Za těchto okolností se musíme ptát, zda Petrovým návrhem na zaklenutí střední

a severní lodi dómu není rys č. 3 z již zmiňovaných stuttgartských plánů pražského původu [obr. 9].⁶⁸ Na rysu zakreslené síťové a hvězdové klenby typu „*Knickrippenstern*“ patří do Petrova okruhu. I datování plánu před rok 1420 je přijatelné. Příslušný půdorys dvou

⁶⁷ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249, po r. 1416: „...*dymnicze imponuntur super sedes, ubi sacerdotes solent sedere et feretrum preparatur in medio ante sepulcrum s. Adalberti*...“; tamtéž: „...a

sede lignea, in qua solent sacerdotes sedere in choro sinistro, quando celebratur de s. Procopio...“.

⁶⁸ Viz KLETZL 1939, c. d. (cit. v pozn. 13).



10. Půdorys předhusitské části dómu sv. Víta, s nedochovanými hvězdovými klenbami Petra z Prachatic v podvěží a jižní sakristii, doplněný navíc o projekci stuttgartského plánu č. 3 do prostoru trojlodí. Podklady archiv autora. Digitální montáž G. Čapková.

lodí, jejichž stavba po sestrojení poloviny severního portálu s konzolami pro sochy ve čtvrtém interkolumniu uvázla a byla předčasně uzavřena zdí, odpovídá poměrům u sv. Víta. Ani modul interkolumnní není se svatovítskou stavbou v nepřekonatelém rozporu. Západní pilíře křížení by ovšem musely být při aplikaci plánu u sv. Víta protaženy do trojlodí víc než východní do chóru. To však lze vysvětlit záměrem situovat ústřední hvězdovou klenbu nad mauzoleum sv. Vojtěcha [obr 10]. Jižní loď připojenou u sv. Víta k nesoudržným jižním vnějším kaplím stuttgartský plán nezachycuje. Plánem znázorněná severní loď žádné vnější kaple nemá. Má pouze prosklenou stěnu a vtažené opěráky s jednou mělkou vnitřní polokaplí a portálem. Pokud by stuttgartský plán skutečně představoval část svatovítského trojlodí, sakristie mansionářů, o které je známo, že měla okno proti oltáři sv. Kryštofa u hrany pilíře za hrobem sv. Vojtěcha, by nejspíš byla na jihu v kapli Obětování a ne na severu.⁶⁹

Rozestavěné trojlodí Petr z Prachatic ještě před husitskými válkami zastřešil dřevěnou konstrukcí. Za husitských válek ani za vlády Ladislava Pohrobka, Jiřího z Poděbrad a Vladislava Jagellonského ale nebylo dokončeno. Huť sice podle jmen správců v letech 1421, 1445 a 1455 – 1457 pořád formálně existovala,⁷⁰ ale teprve v roce 1460 je přímo zmíněn další svatovítský *magister fabricae* Petr.⁷¹ Trojlodí však nedokončil ani on ani „*Johannes murator*“ tj. Hans Spiess z Frankfurtu. Ten sice ve vladislavské době převzal obvyklou formou na dva životy hutní dům „*ut ecclesiam reformaret in edificis*“, ale zemřel právě v době, kdy se s víc než stoletým zpožděním zakládala severní věž.⁷² Gotický dóm se nakonec nepodařilo dostavět ani Benediktovi Riedovi zvanému v roce 1518 „*Werkmeister zu Prag des loblichen stifts Sant Wentzels gebew*“.⁷³

⁶⁹ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 249: „*retro sepulcrum s. Adalberti... bis calcare directe ab acie statuae, quae attingit altare s. Cristofori contra fenestram sacristie mansionariorum...*“.

⁷⁰ PODLAHA, Antonín – ŠITLER, Eduard: Chrámový poklad u sv. Víta. Praha 1903, s. 86, k r. 1421: „*dominus Hanzelin director fabricae ecclesie Pragensis*“. Dále viz LÍBAL – ZAHRADNÍK 1999, c. d. (cit. v pozn. 9), s. 25, 33, pozn. 2.

⁷¹ Viz níže v kapitole o Petrovi z Prachatic.

⁷² Srov. VÍTOVSKÝ, Jakub: Hans Spiess. In: *Encyklopedie ...* 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 612-613. K pokusu o dostavbu 1509

V roce 1541 byla nejzápadnější část dómu kvůli mohutné dřevěné střeše naopak nejhůře postižena požárem a časem zanikla. Na jejím místě v 19. století stála už jen barokní Svatovojtěšská kaple [obr. 11].

Osobnost Petra z Prachatic podle písemných pramenů

Jak jsem již předeslal, dosavadní literatura klade úmrtí předhusitského stavitele Svatovítského dómu Petra mylně až do let 1453 – 1454. Toto dogma zneumožnilo na víc než sto let jeho ztotožnění se svatoštěpánským Petrem z Prachatic zemřelým v roce 1429 a dávno doloženým i v Praze. Všechny pohusitské zprávy o svatovítském Petrovi jsou ovšem teprve posmrtné a naopak korespondují s úmrtím Petra z Prachatic mezi 15. – 19. únorem 1429. Již v roce 1430 je Petrův hradčanský dům čp. 185a označen „*Petrlikonis quondam*“.⁷⁴ V roce 1433 byl nazván „*Petrlikův někdy, nyní slovného Jana z Kopaniny*“.⁷⁵

K mylnému stanovení Petrova úmrtí byli badatelé svedeni zmínkami z let 1454 – 1455, kdy uvedený dům figuruje pod názvem „*Petrlikonis directoris fabricae ecclesiae Pragensis*“.⁷⁶ To však nehraje žádnou roli, protože dům se nazýval „*domini Petrliconis*“ a „*dům Petrlikův*“ i v letech 1464 a 1471, ačkoli už v roce 1455 se o něj pozůstalý „*Henricus filius eiusdem bone memorie Petrliconis*“ za pomoci své matky Kateřiny soudil na dálku s tehdejšími držiteli, a přestože ho v roce 1458 „*ex testamento bone memorie Petrliconis mariti sui*“ obdržela a v roce 1460 prodala „*Katherina Petrlikonissa contiboralis magistri Petri magistri fabricae operis ecclesiae Pragensis*“. Podle všeho byl dům v letech 1454 – 1455 pouze předmětem soudní žaloby, jejíž podání umožnila Petrovým pozůstalým majetkoprávní revize po korunovaci Habsburka Ladislava Pohrob-

– 1511 viz *Scriptores rerum Bobemicarum*. Praha 1829, sv. 2, s. 319, 329.

⁷³ Srov. VÍTOVSKÝ, Jakub: Benedikt Ried. In: *Encyklopedie ...* 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 544-547 (546-547).

⁷⁴ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 132.

⁷⁵ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 132.

⁷⁶ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 157, k roku 1454 a 1455: „*sub domo Petrlikonis directoris fabricae ecclesiae Pragensis*“ (Archiv hl. m. Prahy, rkp. 2253, fol. 13a, 14a).

ka.⁷⁷ Z kontextu zpráv navíc plyne, že Petrova vdova byla v roce 1460 už vdaná za nového svatovítského stavitele stejného jména.

Totožnost svatovítského stavitele se svatoštěpánským lze nyní doložit z mnoha stran. Nejen svatoštěpánský ale i pražský Petr se psal „z Prachatic“, dosáhl vrcholu své kariéry ve stejné době, zemřel zhruba ve stejném roce, pěstoval týž sloh a byl odpovědný za nejmladšího syna Petra Parlěře Janka. Byl to snad také sám Petr anebo jeho chráněnc Janek, kdo část pražských plánů odvezl za husitských válek ke sv. Štěpánu. Petrův sloh rozvíjený v Praze u sv. Víta a ve Vídni u sv. Štěpána a u Marie am Gestade se kolem roku 1425 projevil také v dómě sv. Alžběty v Košicích. Bylo to snad umožněno přerušením Petrovy činnosti v Praze.

Petrův původ neznáme. Víme však, že nepocházel z rodu Parlěřovců. Mezi ním a Jankem Parlěřem není zaznamenán příbuzenský, ale jen opatrovnícký vztah. Ve Vídni Petr nesl přídomky „von Wrachawicz“ a „von Brachawicz“. Jeho vídeňským nástupcem byl Hans zvaný mj. „von Brachadicz“. V Praze Petr nesl přídomek „de Prachaticz“. Uvedené přídomky ukazují na pražskou rodinu „z Prachatic“ nebo na Brachwitz u Halle.

Ve Vídni a v Praze Petr z Prachatic nahradil zemřelého Václava Parlěře a Jana Parlěře. První zprávy o Petrovi z Prachatic jsou z Vídně ze svatoštěpánské hutě, kde pod jménem „Peter von Wrachawicz“ byl nejpozději od 29. prosince 1403 do 26. července 1404 polírem Václava Parlěře. Od 2. srpna 1404 do 15. února 1429 tam byl potom vedoucím architektem.⁷⁸ Jako polír u sv. Štěpána v roce 1403 spolupracoval se zhruba dvacetiletým synem tehdejšího pražského „magistra operis“ Jana Parlěře Janem (první svatoštěpánský Jaeny von Prag, Hanns von Prag, Hanns der Pechaim).⁷⁹ V roce 1404 tam začal spolupracovat i s již

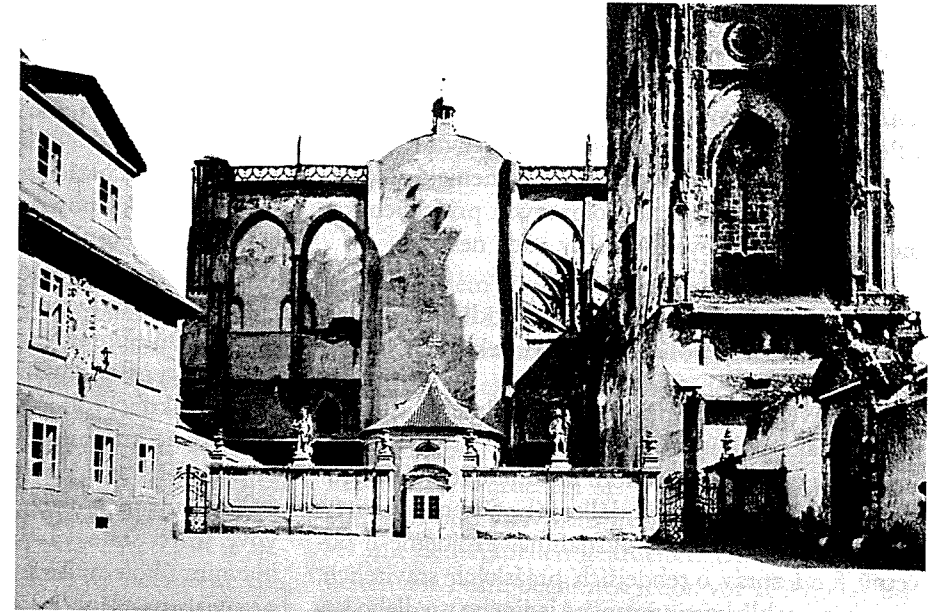
uvedeným nejmladším synem Petra Parlěře Jankem (druhý svatoštěpánský Jaeny von Prag, Hanns von Prag, Jaeny Pechaim). Ten zrovna v roce 1404 dosáhl plnoletosti, protože jeho narození čekali rodiče v roce 1386.⁸⁰ Oba pražští Janové však od sv. Štěpána ještě téhož roku odešli, první v květnu a druhý v červnu.

Petr v čele štěpánské huti budoval v letech 1404 – 1407 podle projektu Václava Parlěře zvonici nad zvířecími konzolami z Václavovy doby. V letech 1407 – 1409 ovšem vídeňská dozorcí komise svatoštěpánskou stavbu zastavila, část zvonice byla ubourána a Petr z Prachatic projekt změnil.⁸¹ V roce 1416 dokončil první zvonici, v roce 1427 druhou zvonici a nakonec vytesal šestnáct chrličů helmy. Od roku 1416 Petr u sv. Štěpána zaměstnával jako políra Hanse z Prachatic. Ten po Petrově smrti v roce 1429 svatoštěpánskou huť převzal a dál řídil. Hans zemřel v roce 1437. Jak byl s Petrem příbuzný nevíme.

V pražských pramenech Petr z Prachatic vystupuje pod jmény „Petrus“, „Petrus de Prachaticz“, „Petřík“ a „Petrlík“. Podle přechylování křestního jména na „Petrlík“ se k Petrovi v Praze přistupovalo jako k bilingvistovi. Řízení svatovítské huti se Petr z Prachatic ujal nedlouho po úmrtí Jana Parlěře. Svědčí o tom shora provedená analýza věže svatovítského dómu a vídeňského rysu. V pražských zprávách z předválečné doby pak Petra z Prachatic dobře rozeznáme podle toho, že vystupuje společně s uvedeným Jankem Parlěřem. Příznačné je, že sice nežili v majetkoprávním nedílu, ale vzájemně si ručili a odkazovali.

Nejstarší pražská zpráva o svatovítském Petrovi (kterou jsem objevil již před dvaceti lety) pochází ze 14. ledna 1410.⁸² Podle ní se „magister Petrus alias Petrizzo, magister fabricae ecclesie Pragensis“ zaručil při změně vlastnictví za dům na Hradčanech, který teh-

11. Prostor po zaniklém svatovítském trojlodí rozestavěném Petrem z Prachatic. (Vpravo věž sakristií, uprostřed barokně obnovené mauzoleum sv. Vojtěcha, v pozadí čtveřice východních oken transeptu). Foto: S. Reach, kolem r. 1865, Archiv Národního památkového ústavu, sign. F 47.388.



dy „Johannes dictus Janek filius magistri Petri lapicide bone memorie olim magistri fabricae ecclesie Pragensis“ prodal Janovi, oltářníkovi sv. Moudrosti a arcibiskupskému notáři v jedné osobě. Šlo o dům čp. 180g mezi městišti svatovítského plebána a Henzlina poenitenciáře, zděděný Jankem po otci („domum ... que ad ipsum ... ex dicti patris sui legatione est devoluta“). Formulace, podle níž Janek dům prodal „de suorum amicorum et fautorum consilio“ zároveň svědčí, že zůstal i po Jankově návratu do Prahy za Janka odpovědný. Za zmínku stojí i to, že zrovna v roce 1410 kdy se Petr zdržoval v Praze, děkan kostela sv. Apolináře požádal papeže, aby klerik „Nicolaus Petri de Prachatic“ – za kterého se přimlouvala královna – byl přijat do kláštera ve Zlaté Koruně.⁸³ Pokud šlo skutečně o jednu rodinu, můžeme tedy předpokládat, že Petr měl kromě choti Kateřiny syna Jindřicha, syna Mikuláše a syna nebo bratra Hanse.

Důležitá je i známá zpráva z 28. listopadu 1415, kdy „Janco filius olim magistri Petri lapicide de castro Pra-

gensis“ koupil v Praze plat z vinice a odkázal ho pro případ smrti „magistrum lapicidam Petrum de Prachaticz“ (a vikáři Jakubovi Smolíkovi).⁸⁴ Zda byl Petr tehdy v Praze přítomen nevíme. Jisté ale je, že když byl „magister Petrus lapicida et director fabricae ecclesiae Pragensis“ v roce 1418 volán Řehořem z Nezabudic před hradčanský soud, sám ani prostřednictvím zástupce před uvedený soud nepředstoupil.⁸⁵ Pokud jde o pražský majetek, Petr kromě již zmíněného vlastního domu čp. 185a užíval také dva služební domy svatovítské hutě. Ty dnes známe jen z titulů listin chovaných po husitských válkách u sv. Víta pod označením „Petro vel Petrzikone, qui fuit lapicida, domus pro fabrica circa domum altaris s. Wenceslai in capite“ a „Super domo in Hradczano pro fabrica et pro lapicida Petro vel Petrzikone“.⁸⁶ Důležité je, že jeden z těchto služebních domů Petra z Prachatic se nacházel v místech bývalého hutního domu Petra Parlěře čp. 180g, prodaného Jankem Parlěřem v roce 1410. Protože hutní domy byly u sv. Víta stavitelům propůjčovány na dva životy, dům

⁷⁷ CHYTIL, Karel: *O junkerech pražských*. Praha 1903, s. 66-67. Archiv hl. m. Prahy, rkp. 2253, fol. 17b. TOMEK 1972, c. d. (v pozn. 19), s. 132, 157. K tehdejšímu majetkoprávnímu procesům srov. URBÁNEK, Rudolf: *Věk poděbradský III*. České dějiny : díl III., část 3. Praha 1930, s. 125-129.

⁷⁸ PERGER, Richard: Die Baumeister des Wiener Stephansdomes im Spätmittelalter. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, s. 88-89.

⁷⁹ VÍTOVSKÝ, Jakub: Jan z Prahy (1) Beheim. In: *Encyklopedie ...* 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 267.

⁸⁰ VÍTOVSKÝ, Jakub: Jan Parlěř (3) Bílý. In: *Encyklopedie ...*, c. d. (v pozn. 2) s. 473; VÍTOVSKÝ, Jakub: Jan z Prahy (2) Beheim. In: *ibidem*, s. 267; VÍTOVSKÝ, Jakub: Jan z Prahy (3) Beheim. In: *ibidem*, s. 268; VÍTOVSKÝ, Jakub: Jan z Prahy. In: *ibidem*, s. 268.

⁸¹ Srov. ZYKAN, 1970, c. d. (v pozn. 1).

⁸² Archiv Pražského hradu, rkp. III-9, fol. 173a.

⁸³ ERŠIL, Jaroslav: *Summorum Pontificum res gestas Bohemias aevi praehussitici et hussitici illustrantia*, 1, 1980, s. 312-313.

⁸⁴ NEUWIRTH, Joseph: *Peter Parler von Gmünd*. Prag 1891, s. 141.

⁸⁵ TOMEK 1872, c. d. (v pozn. 19), s. 116.

⁸⁶ Archiv Pražského hradu, rkp. XXII, fol. 113b, 117b-118a. Jeden z nich stál u domu oltářníků „s. Wenceslai in capite“ čp. 71.

byl v roce 1410 od Janka pravděpodobně jenom vykoupěn na způsob odstupného a pak znovu odevzdán hutí, tentokrát Petra z Prachatic. Dvojice hutních domů svědčí, že svatovítská huť byla i v době Petra z Prachatic početná. Téměř všechny předválečné svatovítské kameníky známe podle kamenických značek. Kterým z pramenně doložených pražských kameníků však dochované značky patří nevíme.

Janek Parlář jako pravděpodobný pražský polír Petra z Prachatic

Na závěr pojednání o Petrovi z Prachatic zbývá provést také pokus o hypotetické určení jeho svatovítského políra. Úloha tohoto lokálního stavbyvedoucího musela být v době dálkového řízení svatovítské hutě z Vídně zvláště významná. Projdeme-li početný fond zpráv o tehdejších pražských stavitelích, nacházíme v blízkosti staveniště jediného usedlého kameníka. Tím byl opět nejmladší syn Petra Parláře, Petrův chráněnc Janek Parlář zvaný později „Bílý“ (*„Janco filius olim magistri Petri lapicide de Castro Pragensi, Johannes dictus Janek, Johannes dictus Janek byely“*). Sice nevelký, avšak přesto relativně nejvyšší počet zmínek o Jankově pobytu na Hradčanech se zdá být známkou toho, že právě on byl v době Petrova magisteria svatovítským polírem. Zpráva, podle které „*Johannes dictus Janek byely lapicida*“ vyměnil v roce 1420 na Hradčanech dům čp. 176a za dům čp. 185c vedle Petrova domu 185a naznačuje, že huť svých předků a nedokončené dílo Petra z Prachatic neopustil ani za revolučních událostí. Z Hradčan odešel teprve tehdy, když se situace ukázala být pro další stavbu beznadějná. Ani Janek Parlář se na svůj pražský post nevrátil. Po pravděpodobné návštěvě u Petra z Prachatic ve Vídni v letech 1420 – 1422 přeložil těžiště své činnosti do Záhřebu. Tam si v roce 1430 koupil na řece Prudník mlýn po Janu Behemovi potrestaném klatbou a zemřel před rokem 1452 jako zámožný radní a pravděpodobný hlavní

šifitел poparlářovské hutní tvorby na území Chorvatska a Slovinska.⁸⁷

Petr z Prachatic a „Junkeři z Praby“

Petr z Prachatic může být na základě dnešního stavu poznatků považován za hlavního pokračovatele Petra Parláře. Na Parlářovu tvorbu navázal v její vrcholné fázi ovlivněné Parlářovými výjezdy do Kolína nad Rýnem v roce 1380 a do Štrasburku v roce 1383⁸⁸. Důležité je, že i v díle Petra z Prachatic je zřetelná porýnská složka, kterou lze vysvětlit právě zprostředkující rolí uvedených Parlářových cest. Petr z Prachatic kromě toho navázal také na tvorbu Václava Parláře, se kterým spolupracoval jako štěpánský polír. Provádění Václavových projektů se po Václavově smrti stalo ve Vídni a v Praze Prachaticovým hlavním úkolem. Teprve když Petr začal projektovat nezávisle na plánech Parlářovců, dopracoval se k osobitému stylu. Ten odpovídá již poparlářovskému uměleckému cítění. Stará řešení Petr často spojoval se svými pokročilými klenebami. Byl činný též v oboru sochařství. Zpráva o štěpánských chrličích svědčí, že byl tvůrcem rozměrných kamenných skulptur. Jako sochař byl zřejmě považován také za jednoho z členů legendární umělecké skupiny „*Junckerů z Praby*“ (Pražských paniců).⁸⁹ V pražském malířském cechu jsou po roce 1400 připomínáni „*panic Václav*“, „*panic Janek*“ a k nim připsaný „*panic Petr*“.⁹⁰ Členem cechu byl sice již v roce 1366 Petr Parlář pracující na Zlaté bráně, uvedená trojice „*Paniců*“ ale odpovídá spíš třem představitelům velké sochařské dílny, která působila v první polovině 15. století na trase Praha – Vídeň – Záhřeb. Kromě Václava Parláře činného v cechu kolem roku 1400 se tu nejspíš jedná právě o Václava žáka Petra z Prachatic a o Petrova žáka Janka Parláře. Pověst o umělcích – Junkerech se udržela i přímo ve Vídni. O glorirole, která Petra z Prachatic posmrtně obestřela, svědčí ostatně i jeho nezvyklý titul „*dominus*“ v již citované pozdní pražské zmiince z roku 1464.

... 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 470-471. Podrobněji viz CHYTIL 1903, c. d. (v pozn. 77).

⁸⁷ Viz pozn. 80.

⁸⁸ K uvedeným výjezdům do Porýní viz VÍTOVSKÝ, Jakub: Petr Parlář. In: *Encyklopedie ...* 2004, c. d. (v pozn. 2), s. 478 a 479.

⁸⁹ Srov. VÍTOVSKÝ, Jakub: Panicové z Prahy. In: *Encyklopedie*

⁹⁰ Srov. PATERA, Adolf – TADRA, Ferdinand: *Das Buch der Prager Malerzucht*. Prag 1878, s. 96 (rejstřík „*Animae magistrorum pictoriae artis*“).

Peter von Prachatitz Der Baumeister des Wiener und Prager Doms († 1429)

Zusammenfassung

Die Abhandlung betrifft die Beziehung zwischen der Prager und der Wiener Dombauhütte im 15. Jahrhundert. Die Verbindung zwischen Prag und Wien entstanden nämlich nicht nur durch die Tätigkeit des ehemaligen Prager „*magister fabricae*“ Wenzel Parler an der Spitze der Stephanshütte in Wien 1402 – 1404, sondern vor allem deshalb, weil Wenzels Nachfolger Peter von Prachatitz die Wiener und Prager Hütte gleichzeitig leitete. Wie bekannt ist, war Meister Peter 1418 Architekt des Prager Veitsdoms. Bislang wurde von ihm angenommen, dass er nach den Hussitenkriegen in die Prager Dombauhütte zurückgekehrt war und erst 1453 – 1454 starb. Eine Überprüfung der Quellen ergab jedoch, dass Peter die Veitshütte zumindest ab 1410 geleitet hatte und nach den Hussitenkriegen nicht mehr dorthin zurückkehrte. Seit 1430 wird er bereits in der Vergangenheit angeführt. Unter diesen Umständen kann er mit dem Werkmeister des Wiener Doms Peter von Prachatitz († 1429) gleichgesetzt werden. Nicht nur der Wiener, sondern auch der Prager Peter wurden „*von Prachatitz*“ genannt, wirkten in derselben Zeit, entwickelten denselben Stil und waren für Peter Parlers jüngsten Sohn Janko verantwortlich.

Im Jahr 1404 war Peter von Prachatitz Polier des Werkmeisters Wenzel Parler in Wien bei St. Stephan. Im selben Jahr übernahm Peter nach Wenzels Tod die Leitung der Stephanshütte. 1404 arbeiteten in der Stephanshütte auch zwei Johanns aus Prag, die mit dem etwa zwanzigjährigen Sohn von Johann Parler Johann und dem achtzehnjährigen Sohn von Peter Parler Janko identisch sein können. Letzterer verkehrte mit Peter von Prachatitz auch später in Prag. Peter von Prachatitz leitete die Stephanshütte bis zu seinem Tode 1429. Bei St. Stephan erbaute er beide Glockengeschosse des Südturms. Das erste Glockengeschoß war schon von Wenzel Parler nach Wenzels Projekt begonnen worden, 1407 ersetzte es Peter jedoch durch ein eigenes Projekt.

Nach dem Tod von Johann Parler wurde Peter um 1406 die Leitung der Prager Veitshütte übertragen. Diese Leitung musste Peter jedoch aus der Ferne mittels eines Poliers ausüben, der wohl Peters ehemaliger Wiener Schüler Janko Parler war. Janko war in den Häusern der Veitshütte bis 1420 ansässig. In Peters Zeit wurde bei St. Veit am Querschiff, dem Südturm und vier Jochs des dreischiffigen Langhauses mit den Kapellen gearbeitet. Die Gründungsarbeiten am Turm begannen schon vor 1395. Das Erdgeschoss des Turms war 1402 fertig. Als Peter um 1406 die Leitung der Prager Bauhütte übernahm, reichte das erste Glockengeschoß bis zur Höhe der Fensterbögen. 1411 waren der Uhrwerksockel des zweiten Glockengeschoßes und die südliche Krone des Querschiffs abgeschlossen. Die Fertigstellung des zweiten Glockengeschoßes kann um 1418 datiert werden. 1420 kam der Bau über dem zweiten Glockengeschoß zum Erliegen.

Die Glockengeschosse des Turms und die Südkrone des Querschiffs des Veitsdom stammen freilich nicht aus dem Projekt des Peter, auch wenn sie während Peters Magisteriums entstanden. Sie wurden nach einem früher Projekt erbaut. Für die angeführten Dominanten des Veitsdoms war dieses Projekt von 1401 bis zu den Hussitenkriegen verbindlich. Offensichtlich war jedoch auch Peters direkter Prager Vorgänger Johann Parler (Johannes de Castro) nicht Autor des von Peter ausgeführten Projekts. Er erscheint eher als Vertreter des linearistischen Stils, der in den Jahren 1398 – 1401 beim Bau der Arkaden der Turmhalle und der Gründung der Dienste des Querschiffgewölbes Anwendung fand. Während des Magisteriums von Johann wurde das linearistische Projekt von einem gegensätzlichen Projekt abgelöst.

Autor des Projekts der Prager Glockengeschosse und die Südkrone des Querschiffs war ebenso wie im Falle des ursprünglichen Projekts der Wiener Glockengeschosse Wenzel Parler (Wenceslaus de Castro). Dieser war um 1400 die wichtigste schöpferische

Persönlichkeit der Veitshütte und wurde auch international berühmt. Im Gesamtkontext erscheint er bei St. Veit als Vertreter eines an der Malerei und Plastik orientierten Stils mit breiten Tierkonsolen, Wimpergen mit konkav geschwungenen Giebeln, malerischen Maßwerken, impressionistisch gruppierten Baldachinen und weichen Profilen. Es zeugt von Wenzels malerischen und bildhauerischen Erfahrungen, wenn er 1397 zur Entstehungszeit der Statuen für das Adalbert-Mausoleum die Leitung der Veitshütte Johann übergab und unter dem alternativen Familiennamen Wenceslaus de Castro an die Spitze der Bildhauer der Malerzeche berufen wurde, ähnlich wie 1366 zur Entstehungszeit der Statuen der Goldenen Pforte Peter Parler. Bei St. Veit können Wenzel Parler der Rahmen der Gedenktafel zur Translation der Reliquien des hl. Adalbert, die nicht erhaltenen Statuen des Adalbert-Mausoleums, die Skulpturen der Galerie über der Turmhalle und das angeführte Projekt des Turmes und der Südkrone des Querschiffs gehören. In Wien verblieb von Wenzels Projekt nach den von Peter vorgenommenen Änderungen nur noch ein Torso.

Das eigene Werk von Peter von Prachatitz kam bei St. Veit vor allem im Projekt des Langhauses und bei nachträglich in die Turmhalle und die südliche Sakristei eingefügten Elementen zur Geltung. Heute kann es jedoch nur noch anhand von sekundären Quellen studiert werden. In den Jahren 1406 – 1411 teilte Peter die südliche Sakristei aus den Jahren 1398 – 1403 in ein Erd- und ein Obergeschoss. Den oberen Teil der Sakristei, der zur Bibliothek umgewandelt wurde, überspannte Peter mit zwei Jochs eines Sterngewölbes mit „*Knickrippensternen*“. Der Eintritt in die Bibliothek war aus der Hasenburger Kapelle in der Turmhalle, wozu Peter eine prachtvolle Wendeltreppe anfertigte, die mit einem Maßwerkkranz und einem Pavlan abgeschlossen war. Beim erwähnten Umbau änderte Peter auch das Fenster der Sakristei, in dessen untere Hälfte ein neues Maßwerk eingefügt wurde. Die Änderung der Sakristei ist zusammen mit den Türmen des Veitsdoms auf der Vorderseite des Wiener Plans Nr. 16817 festgehalten. Fenster der Sakristei sowie Treppenhaus aus der Turmhalle in die Bibliothek wurden beim Wiederherstellung des Veitsdoms in den 80er Jahren des 19.

Jahrhunderts entfernt. 1418 – 1419 fertigte Peter nachträglich auch in der Hasenburger Kapelle das Sterngewölbe an. Das prachtvolle vierzackige Sterngewölbe hatte wahrscheinlich eine volle sternförmige oder polygonale Mitte und nicht die angenommene runde Öffnung. Auch das Torso des Gewölbes wurde bei der Erneuerung des Doms entfernt.

Am Projekt des dreischiffigen Langhauses begann Peter ab der Grenze des Querschiffs und des südlichen Seitenschiffs zu arbeiten. Zwei Südseitenkapellen (Turmhalle und Sakristei) waren schon vor Peters Antritt fertig. In Peters Zeit begann der Bau der Arkadenpfeiler. 1406 – 1408 zeichnete Peter den Entwurf der in das südliche Seitenschiff geöffneten Ostarkade. Peters Entwurf ist auf der Rückseite des Wiener Plans Nr. 16817 erhalten. Das Stuttgarter Plan-Fragment Nr. 3 aus der Zeit um 1420, das ein unvollständiges dreischiffiges Langhaus mit Knickrippensterngewölben darstellt, könnte Peters nicht realisierten Entwurf für das Mittel- und Nordschiff des Veitsdoms darstellen. Das monumentale Sterngewölbe mit einem eingelegten Achteck, würde dem Adalbert-Mausoleum entsprechen.

Peter von Prachatitz kann als wichtigster Fortsetzer von Peter Parler betrachtet werden. Er knüpfte eng an dessen Werk an. Außerdem war er von Wenzel Parler stark beeinflusst, dessen Pläne er in Wien und Prag ausführte. Als er jedoch selbst zu projektieren anfang, erlangte er bald einen persönlichen Stil. Alte Lösungen verband er oft mit Knickrippensterngewölben, die nachparlerische Baugedanken entsprechen. Auch am Bau der Pfarrkirche Maria am Gestade in Wien und Domkirche St. Elisabeth in Kaschau läßt sich Anteilsnahme Peters nachweisen. Nach den Wiener Baurechnungen war Peter von Prachatitz auch als Bildhauer tätig. In der Prager Malerzeche sind nach 1400 „*panicz Waczlaw*“, „*panicz Janek*“ und „*panicz Petr*“ nachgewiesen. Dieser späte Zweig der legendären Künstlergruppe der „*Jungberrn von Prag*“ kann mit Wenzel Parler, Janko Parler und Peter von Prachatitz als Vertretern einer Bildhauerwerkstatt auf der Achse Prag – Wien – Zagreb identifiziert werden.

Deutsch von Andreas Weber

Obraz *Judášov bozk* z retabula oltára Korunovania Panny Márie v Spišskej Kapitule. Možné odpovede na niektoré otázky súvekej vizuálnej praxe

Ingrid CIULISOVÁ

V predkladanej štúdiu sa budem podrobnejšie zaoberať jediným oltárnym obrazom. Tak trochu netradične, ak zohľadníme, že uvažovaný obraz bol pôvodne vyhotovený ako súčasť neskorogotického retabula a len vďaka náhode a viacerým priaznivým okolnostiam unikol osudu „muzealizácie“ a dodnes plní svoju pôvodnú funkciu. Domnievam sa totiž, že takýto prístup môže byť aj prínosný. Napríklad, ak sa jedná, ako je tomu v tomto prípade, o obraz, ktorého ikonografický námet nie je vo fonde stredovekej tabuľovej maľby na území Slovenska príliš častý. Ďalej, ak práve kompozícia a formálna skladba tohto obrazu pomáha načrtnúť súradnice geografickej mapy vizuálnej kultúry Spiša na konci 15. storočia, ktorej spoluvorcom bol aj jeho autor. A navyše, ak práve tento obraz vcelku zreteľne približuje maliarsky repertoár dielne, v ktorej neznámy majster pracoval, ako aj vzory a predlohy, ktorými v rámci nej disponoval.

Predmetom skúmania bude obraz *Judášov bozk* z retabula oltára Korunovania Panny Márie v kostole sv. Martina z Tours v Spišskej Kapitule (tempera, lípové drevo, 144 × 88 cm, pôvodný rám) [obr. 3].

Analýza obrazu: zobrazenie udalosti *Zajatie Ježiša*

Udalosť *Zajatia Ježiša* spomínajú všetci evanjelisti. Kľúčová scéna tohoto emocionálne mimoriadne silného príbehu o láske a zrade sa podľa ich rozprávania, rovnako ako podľa rozprávania majstra, ktorý spišskokapitulský obraz vyhotovil, odohrala v Getsemanskej záhrade, v prítomnosti zákonníkov a veľkňazov. Na spišskokapitulskom obraze je zachytený vrcholný dejový moment príbehu. Judáš, jeden z dva-

nástich, práve oslovil Majstra, pripravený naplniť svoju dohodu so zákonníkmi. Odetý v dlhom, po päty siahajúcim šafránovožltom rúchu, stojí v tesnej Kristovej blízkosti, priamo pred ním, a ľavou rukou ho dôverne objíma okolo ramena. Tvárou sa približuje k Ježišovi ľavému lícu, prichystaný pobožkať ho. Tento moment celej udalosti je tu autorom obrazu zdôraznený natoľko, že skúmaný obraz je možné vyhodnotiť ako *Judášov bozk*. Azda najpodrobnejšie celú udalosť vo svojom rozprávaní približuje evanjelista Matúš: „...prišiel Judáš, jeden z dvanástich, a s ním zástup od veľkňazov a zákonníkov a starších s mečmi a kyjmi. Jeho zradca bol s nimi dohovorený, povedal im totiž: ktorého pobožkám, ten je i chyťte Ho a spoľahlivo odvedte! Keď teda prišiel, hneď pristúpil k Ježišovi a povedal: Majstre! A pobožkal ho!...“ (M 14:43-52).

Samotný Kristus, ktorého postavu Judáš svojím telom divákovi z veľkej časti prekrýva, odovzdane stojí, dívajúc sa Judášovi priamo do tváre. Rovnako rezignovane ako Ježiš stojí aj Šimon Peter, popri Judášovi jediný z Kristových učeníkov, ktorého na obraze nachádzame. V snahe Ježiša ochrániť, odťal sluhovi Malchusovi ucho a práve zasúva svoj meč do pošvy. Vedomý si vážnosti situácie sa ochromený pozerá smerom von z obrazu. Odťaté ucho drží Ježiš vo svojej ruke. Zaskočený Malchus, sediaci na zemi pred Šimonom Petrom, ešte nestačil skloniť ruku s kyjom, ktorým naňho zaútočil. Ježiša, objímaného Judášom, zo zadnej strany obkloľujú muži, „*zákonníci a vojaci*“, ktorí ho prišli zajať. V rámci celkovej úspornej figurálnej kompozície, pre ktorú sa autor spišskokapitulského obrazu rozhodol, je ich počet značne zredukovaný. Ústrednú scénu sleduje štvorica mužov. Naopak, ďalší traja vojaci, kráčajúci po klukatej ceste v pozadí obrazu, o ňu záujem nejavia. Zdá sa, akoby

s dramatickou udalosťou, odohrávajúcou sa na proscéniu obrazu, súviseli iba okrajovo.

Epicentrom spišskokapitulského obrazu je celkom jednoznačne postava zradcu – Judáša. Je umiestnená takmer na ústrednej vertikálnej osi obrazu a postavu Krista takmer úplne prekrýva. Výnimočné miesto Judáša i jeho rolu v rámci celkovej obrazovej kompozície navyiac výrazne akcentuje jasná žltá Judášovho dlhého rúcha. Aj z hľadiska zvolenej mierky je pozoruhodné, že Judáš, stojaci v porovnaní s Kristom trochu viac v popredí, je takmer rovnako vysoký ako samotný Ježiš. Toho rozpoznávame aj vďaka jemne naznačeným lúčom svätožiari. Tento aspekt budovania priestoru ešte viac vystúpi do popredia pri porovnaní s postavami Šimona Petra a Malchusa, ktorého detsky podaná figúra dokladá, že autor spišskokapitulského obrazu stále rešpektoval princípy stredovekej výstavby obrazu.

Postavy Krista a Judáša sú statické a napriek strhujúcej dráme odohrávajúcej sa udalosti, pôsobia dojemom divadelnej reprezentatívnosti. Naproti tomu štvoricu mužov, vojakov a zákonníkov, sa autor obrazu snažil predstaviť ako aktívnych účastníkov deja a ich prostredníctvom zobrazovanú udalosť zdramatizovať. Vojak v čiernom brnení, situovaný v pravej časti obrazovej kompozície, je zobrazený od chrbta, s vykročenou pravou nohou. Autor tým navodzuje ilúziu priestorovej hĺbky a pohybu zároveň. Muž v červenom špicatom klobúku vedľa neho, je zasa podaný z profilu, ďalší z trojštvrťového pohľadu a napokon muž v červenom turbane, ktorý sa telom od ústrednej scény odvracia, v prepojení na figurálnu štafáž pozadia, završuje pohybovo dynamicky odstupňovanú dejovú sekventovanosť. Jednotlivé postavy štvorice mužov maliar umiestnil na obraze tak, že ich vzájomné priestorové i dejové prepojenie nie je organické. Figúry nie sú zobrazené ako celky, ale iba jednotlivými výsekmi tiel. Muži vzájomne nekomunikujú a ich rolu, podľa všetkého, autor obmedzil na kulisu pre ústredných aktérov deja. Práve táto skupina mužských postáv azda najzreteľnejšie podporuje domnienku, že autor spišskokapitulského obrazu komponoval svoj obraz vzájomným kombinovaním jednotlivých figúr, sólovo vynatých z konvolútu grafík a kresieb, ktorým v rámci svojej dielne pravdepodobne disponoval.

Popri úsilí o istú mieru statickej reprezentatívnosti, ktorej nositeľmi sú postavy Ježiša, Judáša, ale aj apoštola Šimona Petra, a ktoré podporuje aj zvolený po-

zdĺžny formát obrazu, je pre autora spišskokapitulskej tabule charakteristický aj ďalší rukopisný prvok. Je ním už spomenutá sústredená a cieľavedomá snaha o dosiahnutie priestorovej hĺbky obrazu. S tým korešponduje nielen moment zobrazovania figúr od chrbta, ako to bolo už uvedené v súvislosti s vojakom v brnení, mužom v červenom turbane i vojakmi v pozadí, ale aj spôsob, akým autor spišskokapitulského obrazu zobrazil miesto, kde sa udalosť *Judášovho bozku* odohráva, a síce Getsemanskú záhradu. Pustá plocha javiska, do stredu ktorého umiestnil Ježiša s Judášom, je iba veľmi úsporne konkretizovaná kameňmi rôznej veľkosti. Javisko sa postupne zvažuje a preklápa. Dojem priestorovej hĺbky dosahuje autor spišskokapitulského obrazu predovšetkým využitím motívu hadiacej sa cesty v zadnom obrazovom pláne, do ktorej proscénium vyúsťuje. Cesta s viacerými zákrutami sa vinie uprostred krajiny charakterizovanej v pravej časti listnatými stromami, vľavo miernou pahorkatinou. Jej horizont koncipoval autor tak, aby aj v rovine krajiny, vyvýšeninou, ktorú tvorí skupina stromov, zdôraznil v obrazovej kompozícii ústredné postavenie dvojice figúr – Ježiša a Judáša. Zreteľne vyznačenou líniou krajinného horizontu sa však sféra pozemského života naraz končí. Plocha, ktorá bola na obraze rezervovaná pre oblohu, autor spišskokapitulského obrazu v súlade so stredovekou symbolikou a významom vyplnil tradične zlatom.

Na budovaní priestorovej hĺbky obrazu sa významnou mierou podieľa aj svetlo. Nie je to však len nadzemské „svetlo“ zlatej oblohy. Postavy účastníkov deja, rovnako ako aj ďalšie scénické rekvizity, sú osvetľované aj z ďalšieho svetelného zdroja, bližšie nekonkretizovaného. Prichádza z pravej strany obrazu a prispieva k tomu, že figúry i jednotlivé predmety tvoriace súčasť obrazu, strácajú plošný charakter, dôsledne vrhajú tieň a sú vo svojej hmote svetlom modelované. Azda najviac evidentné je to v prípade postavy vojaka v čiernom brnení. Práve svetlo dopadajúce na kov brnenia, umožňuje maliarovi rozohrať textúru kovového materiálu so všetkým efektmi, zdôrazňuje lesklý povrch kovu a dáva vyniknúť jednotlivým zdobným prvkom kovania. Úloha, ktorú zohráva svetlo, je však dobre čitateľná napríklad aj v prípade dvojice skál v pravej zadnej časti obrazovej kompozície. Práve za aktívnej účasti svetla sa tu rozmaľúva členitá štruktúra sivej kamennej hmoty. Tu sa však zaujatie autora spišskokapitulského obrazu o objektívnu rea-

litu zároveň aj končí. Spôsob, akým autor obrazu narába s farbou, nám neumožňuje detailne špecifikovať textúru a povrch predmetov.

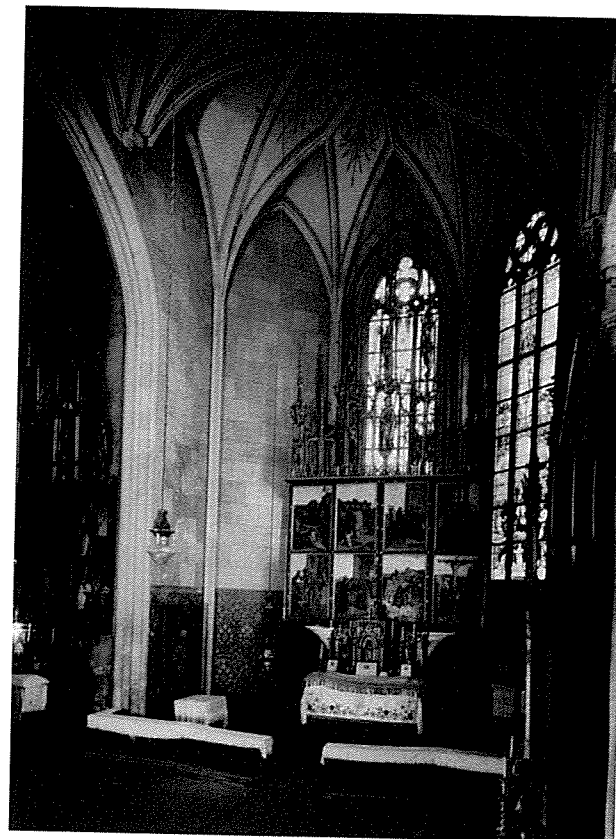
Miesto obrazu v celku oltárneho retabula

Retabulum oltára Korunovania Panny Márie [obr. 1, 2] pozostáva z ôsmich rozmerných tabúl. Štyri z nich sú v podobe dvojice oltárnych krídel pohyblivé a obojstranne maľované. Z celkového súboru dvánástich obrazov sa štyri vzťahujú k mariánskemu zasväteniu oltára a ústrednému súsošiu v oltárnej skrini. Zostávajúcich osem obrazov tvorí súčasť pašiového cyklu. Obraz so zobrazením *Judášovho bozku* je v rámci ľavého pohyblivého krídla oltára namaľovaný na zadnej strane jeho hornej tabule. Predná, slávnostná strana tejto tabule je vyhradená „radostnej“ udalosti Zvestovania Panne Márii.

Epicky bohatý príbeh Kristových paší je na spišskokapitulskom oltári zobrazený tradičnými scénami: *Kristus na hore Olivovej*, *Judášov bozk*, *Ježiš pred Kaifášom*, *Bičovanie*, *Korunovanie trnám*, *Ježiš pred Pilátom*, *Nesenie kríža* a *Ukrižovanie*. Všetky zvolené sekvencie udalosti Kristových paší spája v rámci prezentovanej narácie spoločný menovateľ: vybrané boli scény viažúce sa výlučne k pozemskému účinkovaniu Ježiša, udalosti, ktoré Ježiš zažil ako smrteľný človek. Dôraz je pritom položený na dve významové roviny. Prvou je konfrontácia Ježiša so svetskou mocou. K tomuto významovému aspektu sa vzťahujú obrazy s predvedením Ježiša pred Kaifáša a pred Piláta. Druhým akcentovaným prvkom pašiového cyklu retabula je zobrazenie Kristovho pozemského utrpenia. Sem patria obrazy s *Kristom na hore Olivovej*, *Bičovanie*, *Nesenie kríža*, *Ukrižovanie* a napokon aj diskutovaný obraz *Judášov bozk*.

Pri celkovej vizuálnej prezentácii pašiového cyklu so zatvorenými oltárnymi krídlami sa obraz *Judášov bozk* nachádza priamo v epicentre divákovho vnímania. Umiestnený v hornom rade, medzi obrazy Kristovej modlitby a Ježišovho predvedenia pred Kaifáša sa z pohľadu diváka javí do značnej miery ako dominantný. Skúmajme detailnejšie, čo sa na tom podieľa a aké boli dôsledky takéhoto umiestnenia.

Postava Judáša je integrálnou súčasťou starostlivo rozohraného kompozičného rytmu vertikál, ktorý spoluurčuje kompozičnú skladbu pašiového cyklu. Dominantné vertikály sú dané postavami Ježiša bičovaného, korunovaného trnám, ďalej postavou muža



1. Oltár Korunovania Panny Márie. Južná kaplnka kostola sv. Martina v Spišskej Kapitule. Foto: Illek a Paul, 30. roky 20. storočia, Archív Pamiatkového úradu v Bratislave.

pridrživajúceho Pilátovi misku s vodou a napokon vertikálou kríža s Ukrižovaným. Všetko v korešpondencii so zvislým formátom jednotlivých obrazov. Pozoruhodné však je, že postava Judáša nachádza v rámci figurálnej i farebnej kompozície celku retabula svoje dôsledné optické vyváženie iba v postave Ježiša visiaceho na kríži z obrazu Ukrižovania. Negatívnej postave zapredanca a zradcu sa tak v celku oltárneho retabula Kristových paší dostáva významného postavenia. Judáš Iškariotský, ktorý zapredal Ježiša za tridsať strieborných židovským veľkňazom, sa v rámci epického celku Kristových paší stáva jednou z určujúcich figúr. Je v istom zmysle protiváhou Krista. Na postavení, ktoré v celku spišskokapitulského retabula oltára Korunovania Panny Márie zaujíma obraz *Judášovho bozku* a v rámci neho samotná postava Judáša, malo určujúci podiel rozhodnutie autora obrazu umiestniť postavu Judáša pred Ježiša Krista a naj-

mä, zaodieť ho do dlhého, svietivožltého rúcha. Práve z rozhodnutia autora uplatniť takýto obrazový koncept sa Judáš Iškariotský stal jednou z ústredných optických dominánt pašiového cyklu oltárneho retabula vôbec. Významové vyznenie pašiového cyklu sa tým posunulo do roviny základnej etickej konfrontácie dobra a zla. Autor spiškokapitulského obrazu s vyobrazením *Judášovho bozku* svojím rozhodnutím istým spôsobom revokoval prístup, ktorý v rámci freskovej výzdoby padovskej Capella degli Scrovegni all'Arena na obraze *Judášovho bozku* na samom začiatku 14. storočia uplatnil Giotto. Napokon práve giottovský je aj už spomínaný postup majstra spiškokapitulského obrazu zvyšovať dojem priestorovej hĺbky zobrazovaním jednotlivých dejových postáv zozadu.

Materiály a technika obrazu

Obrazy tvoriace retabulum oltára Korunovania Panny Márie boli prednedávnom reštaurované a vďaka výpovedi reštaurátora sme pomerne dobre informovaní aj o materiálových a technických aspektoch skúmaného obrazu.¹ Teda nepriamo aj o tom, akým spôsobom a kde bol jeho autor remeselné vyškolený, s akými remeselnými postupmi sa v dielni, kde pôsobil, pracovalo a v neposlednom rade tiež o tom, na akých tradíciách táto dielňa stála a produkovala. Tu je však zároveň potrebné poznamenať, že o konkrétnych spôsoboch a praktikách jednotlivých dielní, ktoré pracovali v závere 15. a na začiatku 16. storočia na území Spiša, a ktorých produkcia je v relatívne hojnnej počte dodnes zachovaná, vieme doposiaľ prekvapivo málo. Prakticky takmer nič nevieme o tom, akým spôsobom a kde si jednotliví maliari zaobstarávali materiály, s ktorými pracovali. Predovšetkým minerály, z ktorých sa potom v súlade s dobrou praxou dorábali jednotlivé pigmenty priamo v dielnach. Nevieme, akým spôsobom si budovali nevyhnutné konvolúty kresieb a grafík, s ktorými pri svojich objednávkach pracovali, a ktoré patrili k štandardnej výbave každej etablovanej dielne. Aké pravidlá platili pri využívaní týchto konvolútov v rámci spolupráce jednotlivých dielní. Ako tieto dielne fungovali

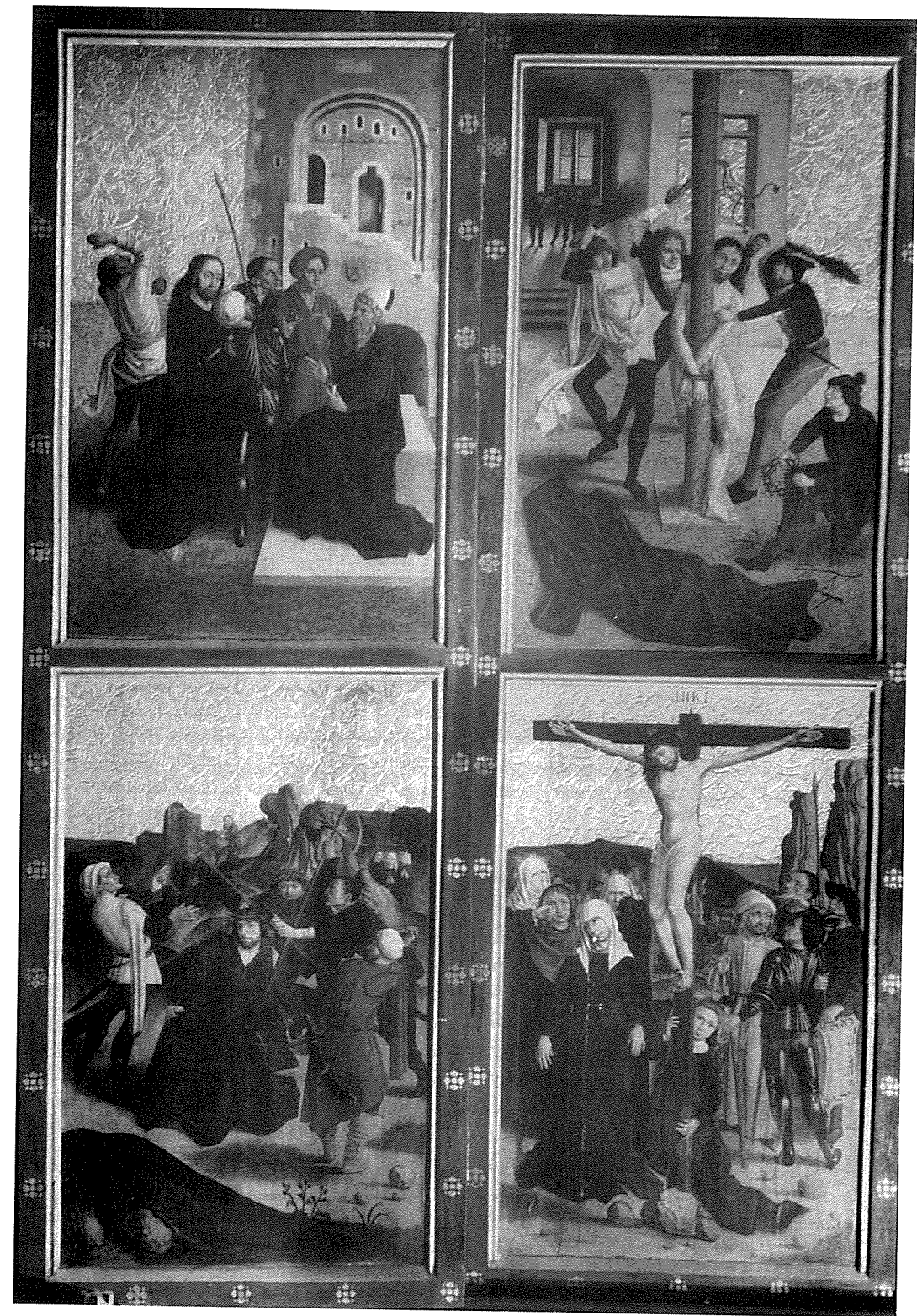
v rámci existujúcich cechov a bratstiev. Pri skúmaní neskorogotických tabulových obrazov spišského regiónu máme k dispozícii iba celkom hmlistú predstavu napríklad aj o takej kardinálnej otázke, akou bola mobilita majstrov, tovarišov, pomocníkov, vandrových pomocníkov na jednej strane a mobilita vzorníkov a predlôh na strane druhej.

Obraz *Judášov bozk* je situovaný na zadnej strane obojstranne maľovanej tabule vyhotovenej z lipového dreva (144 × 88 cm). Súčasťou tohoto obrazu je snímateľný drevený profilovaný rám s maľovanou a zlátenou časťou. Samotná maľba je realizovaná technikou tempery na kriedovom podklade. Absentuje však plátenný poťah tabule. Reštaurátorský prieskum ukázal, že jednotlivé obrazy retabula oltára Korunovania Panny Márie boli najprv starostlivo predkreslené štetcom čiernou farbou. V jednotlivých prípadoch, kde sa v rámci technickej výstavby počítalo so zlátením, boli obrisy jednotlivých detailov vyznačené rytými linkami. Vlastná maľba bola potom nanášaná miestami v pomerne pastóznej vrstve, rýchlymi ťahmi. Inkarnáty jednotlivých postáv boli budované tradičným postupom severskej maľby, vysvetľovaním s využitím olovnatej beloby v kombinácii s kostnou čerňou a uhlíkom, resp. v mixe s inými pigmentmi, najmä okrami. A to v závislosti od významu a úloh, ktoré jednotlivá figúra v rámci zobrazenej udalosti zohrávala. Škála použitých pigmentov vykazovala závislosť na tradičnej stredovekej symbolike farieb a vo svojom repertoári v zásade nevybočovala z tradičného súvekeho dielenského rámca. V prípade spiškokapitulského oltárneho retabula dominovali najmä tradičné červené, modré, žlté a okrovo-hnedé pigmenty. V súvislosti so zobrazením krajinného rámca tiež pigmenty zelené. Podľa údajov reštaurátora sa pri vyhotovovaní spiškokapitulského oltárneho retabula pracovalo s rumelkou, mínium, puzzuolou, azuritom, malachitom, pálenou sienou a ďalšími pigmentmi. Klasické kvalitné dukátové zlato bolo rezervované v rozhodujúcej miere na pozadie jednotlivých obrazov.

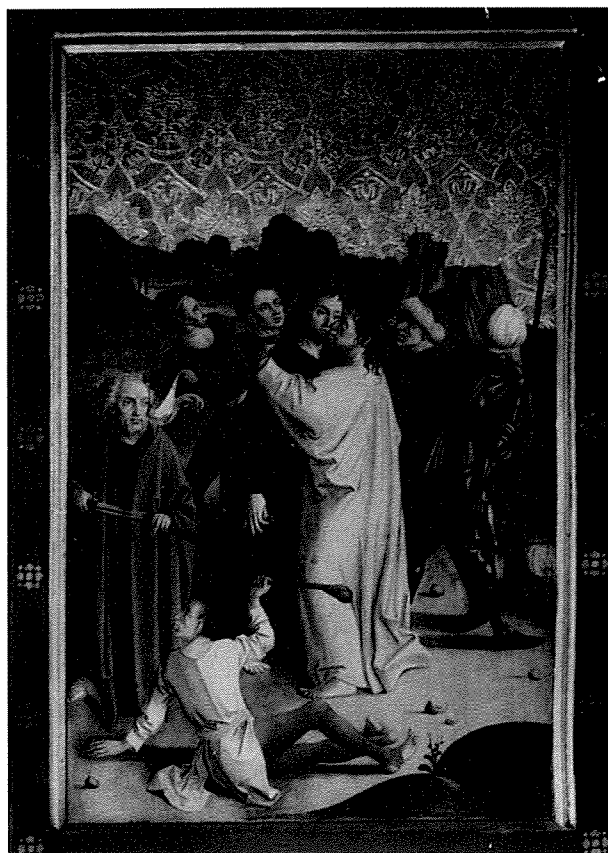
Na obrazoch retabula oltára Korunovania Panny Márie sa však celkom výnimočne v kontexte spišského regiónu, ba celého územia Slovenska, stretáme

¹ Oltár Korunovania Panny Márie bol ako celok reštaurovaný v rokoch 1973 – 1977. Obrazy oltárneho retabula reštaurovala akmal. M. Spoločníková. Poznanky získané v procese reštaurovania reštaurátorka publikovala v knihe SPOLOČNÍKOVÁ, Mária: *Ko-*

runovanie Panny Márie. Oltár v Zápoľského kaplnke v Spišskej Kapitule. Košice 1997. V štúdiu sa odvolávame predovšetkým na tie uzávery reštaurátorky, ktoré Spoločníková zhrnula v kapitole O technológii, stave tabulových maľieb a ich reštaurovaní: ibidem, s. 56-62.



2. Oltár Korunovania Panny Márie v Spišskej Kapitule. Retabulum s Kristovými pašiami. Foto: Illek a Paul, 30. roky 20. storočia, Archív Pamiatkového úradu v Bratislave.



3. Oltár Korunovania Panny Márie v Spišskej Kapitule. Obraz Judášov bozk. Foto: Illek a Paul, 30. roky 20. storočia, Archív Pamiatkového úradu v Bratislave.

s použitím dvoch vzácných pigmentov. A síce šafránovožltej farby a prírodného ultramarínu.² Teda pigmentov, ktoré boli v tej dobe nielen zriedkavo a pomerne ťažko získateľnou komoditou, ale ktorých dielenská príprava vyžadovala skúsenosť a špeciálne, niekoľkoročné dielenské školenie. Vieme, že jediným známym zdrojom minerálu potrebného na získavanie modrého ultramarínu bola počas celého 15. a 16. storočia lokalita Badakshan v súvekom severovýchodnom Afganistane. Ultramarín bol v tom čase drahý, často dokonca drahší ako čisté zlato. V rámci ekonomického dielenského hospodárenia nebolo preto vý-

nimkou ani to, že ultramarín sa kombinoval s lacnejším azuritom. Podobne tomu bolo aj v prípade mimoriadne drahej toxickéj žlte, vyrábanej z lístkov a bližien žltého kvetu šafránu rastúceho v južnej Európe, využívanej najmä iluminátormi. Je zaujímavé, že na spišskokapitulskom obraze *Judášov bozk* dostala šafránovožltá prednosť pred podstatne lacnejšou a v tej dobe u nás častejšie využívanou neapolskou žltou.³ Práve prítomnosť vyššie spomenutých oboch pigmentov celkom zreteľne indikuje nadobudnuté bohatstvo a spoločenské postavenie toho, kto obrazy spišskokapitulského oltárneho retabula objednal a platil.

Možno teda konštatovať, že materiál drevnej podložky, kriedový charakter podkladu, technika maľby, použité pigmenty, uplatnená výstavba polychrómie obrazov spolu s použitými pigmentmi umožňujú spojiť dielňu, v ktorej obrazy retabula oltára Korunovania Panny Márie vznikli, so severnou gotickou maliarskou tradíciou. Táto dielňa mala pravdepodobne regionálny charakter a import skúmaných oltárnych obrazov možno podľa doterajších zistení vylúčiť. Avšak majster, ktorý dielňu viedol, sa s veľkou pravdepodobnosťou školil v niektorom z významnejších súvekých umeleckých centier. Geograficky ich možno v základe vymedziť medzi porýnsku oblasť s centrom v Kolíne nad Rýnom na jednej strane a región Sliezska s centrom vo Vroclave na strane druhej.

Dielňa a jej vzorníky

Retabulum oltára Korunovania Panny Márie z prepoštského kostola sv. Martina z Tours v Spišskej Kapitule bolo v minulosti z umelekohistorického hľadiska pomerne detailne skúmané. Jednotliví bádatelia opakovane zdôrazňovali výnimočné postavenie anonyma, tzv. Majstra tabúl oltára Korunovania Panny Márie a jeho význam pre konštituovanie tzv. spišskokapitulskej maliarskej školy. Osobitne v súvislosti s maliarskou produkciou tzv. Majstra z Okoličného. Uzávery bádateľov mali však skôr všeobecnejší charakter. Spravidla sa obmedzovali na zdôraznenie, či už priamych, alebo sprostredkovaných, nizozemsko-dolnonemeckých, resp. rakúskych súvislostí tohto

racteristics. Ed. Ashok ROY. Oxford 1993, zv. II, s. 37-65; KÜHN, Hermann: Safran und dessen Nachweis. In: *Leitz-Mitteilungen für Wissenschaft und Technik*, 11, 1961, č. 1, s. 24-28.

² SPOLOČNÍKOVÁ 1997, c. d. (v pozn. 1), s. 58.

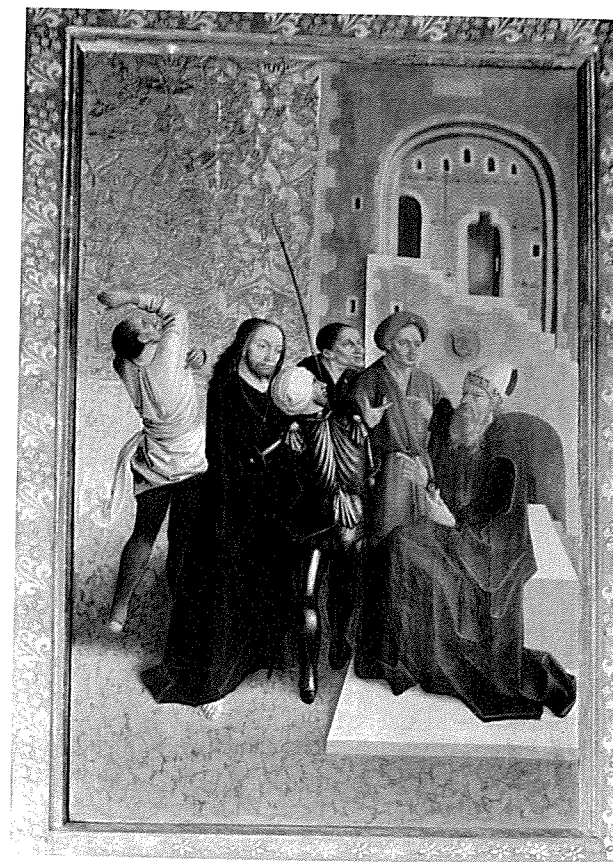
³ PLESTERS, Joyse: Ultramarine Blue, Natural and Artificial. In: *Artists pigments: A Handbook of their History and Cha-*

tabuľového súboru.⁴ Nedávno sa obrazom spišskokapitulského oltára Korunovania Panny Márie podrobnejšie venoval Jiří Fajt. Opätovne odcitoval uzávery vyslovené už roku 1938 Oskarom Schürerom, Erichom Wiesem a neskôr Antonom C. Glatzom, i ďalšími bádateľmi, o „nizozemsko-dolnonemecký“, resp. „nizozemsko-porýnsky“ ladenej tvorbe Majstra oltára Korunovania. Naviac zdôraznil inšpiráciu niektorými kompozíciami Hansa Memlinga, hovoriac o „memlingovsko-schongauerovskej“ tradícii a upozornil, že v typológii niektorých tvárí zaznievajú ešte ohlasy staršej vrstvy nizozemského maliarstva Rogiera van der Weyden. Správne upriamil pozornosť na úlohu, ktorú pri realizácii spišskokapitulského oltárneho retabula zohrali grafické predlohy Martina Schongauera.⁵

Pokúsme sa na príklade nami skúmaného obrazu so zobrazením *Judášovho bozku* o kritické preverenie spomínaných uzáverov.

Z komparácie so Schongauerovými rytinami je evidentné, že tieto skutočne predstavovali pre autora obrazu *Judášov bozk* dôležitý východiskový zdroj. Napokon vieme, že Schongauerove grafiky používali aj Albrecht Dürer, Israel van Meckenem, Tilman Riemenschneider, Hieronymus Bosch, Nicoletto da Modena, či Veit Stoss, ak máme uviesť iba niektorých. Práve od Martina Schongauera prevzal autor spišskokapitulského obrazu napríklad postavu Malchusa i typológiu tváre apoštola Šimona Petra (Lehrs 20). Z toho istého zdroja pochádza aj typ členitej dvojice sivých skál v pozadí obrazu. Inšpirácia rytinami Schongauerovho pašiového cyklu išla v prípade obrazov oltárneho retabula Korunovania Panny Márie dokonca tak ďaleko, že tieto predstavujú určujúce východisko aj v prípade spôsobu maliarskeho pojednania

⁴ Tu je potrebné uviesť najmä heuristicky prínosné príspevky nasledovných autorov: CSÁNKY, Dénes: Tafelmalerei von Szepeshely (Zipser Kapitel) im XV-XVI Jahrhundert. Zwei Tafeln eines Zipser Malers im Museum der Bildender Kunst zu Breslau. In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve*, 1937, s. 113-115; SCHÜRER, Oskar – WIESE, Erich: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn – Wien – Leipzig 1938, s. 233-234; WAGNER, Vladimír: Príspevok k neskorogotickému maliarstvu severného Slovenska. In: *Bratislava*, 10, 1936, s. 316-340; ŠPIRKO, Jozef: *Výtvarné pamiatky Spišskej Kapituly*. Martin 1943, s. 30; GLATZ, Anton C.: Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440-1540. In: *Zborník Slovenskej národnej galérie – Galéria 3: Staré umenie*. Ed. Karol VACULÍK. Bratislava 1975, s. 39; GLATZ, Anton C.: Pokus o vymedzenie maliarskych okruhov na Spiši v prvej polovici 16. sto-



4. Oltár Korunovania Panny Márie v Spišskej Kapitule. Obraz Kristus pred Kaifášom. Foto: Fototéka ÚDU SAV.

záhybov rúcha jednotlivých figúr formou špecifických rúrkovitých záhybov. Tie sú charakteristické práve pre Schongauerove rytiny. Aj ich prostredníctvom sa do spišskokapitulského retabula dostala často zdôraz-

ročia. In: *Art*, 1987, č. 2, s. 56-57; GLATZ, Anton C.: Dve tabule z Okoličného 1506-1509. In: OLEXA, Ladislav (ed.): *Gotické umenie z košických zbierok*. [Kat. výst.] Ed. Ladislav OLEXA. Košice: Východoslovenské múzeum – Bratislava: SNG, 1995, kat. č. 31, s. 62-70. Staršiu literatúru k téme podrobne cituje D. Radocsay vo svojom kompendiu: RADOCSAY, Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest 1955, s. 442-443.

⁵ FAJT, Jiří: Oltár Korunovania Panny Márie v Spišskej Kapitule. In: BURAN, Dušan et al.: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2003, s. 722-724, obr. 345, 351. Tiež FAJT, Jiří: Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských. In: *Ibidem*, s. 408-410.

ňovaná nizozemská intonácia. Azda najviac čitateľná je v prípade obrazu s *Adoráciou* Ježiša z mariánskeho cyklu spišskokapitulského oltára. Schongauerova rytina s *Narodením* (Lehrs 5), ktorá bola určujúcim východiskom pri realizácii tohto obrazu, spojila spišskokapitulského majstra s prúdom nizozemského maliarstva štyridsiatych rokov 15. storočia reprezentovaným Rogierom van der Weyden. Konkrétne v tomto prípade to boli inšpirácie jeho Middelburgským oltárom (Rogier van der Weyden, tzv. Bladelinov oltár, Berlin, Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. č. 535). A to aj v prípade takých detailov, ako je trojica anjelov s nápisovou páskou, vznášajúcich sa nad výjavom s Máriou, Jozefom a Ježišom. Spišskokapitulský obraz s *Adoráciou*, najmä charakteristický typus Márie s dlhými, vysoko z čela sčesanými zlatistými vlasmi, previazanými jemnou čiernou stužkou, je dokonca viac ako spomínanej Schongauerovej rytine bližší priamo obrazu Martina Schongauera s *Klaňaním pastierov* z obdobia okolo roku 1480 (Martin Schongauer, *Klaňanie pastierov*, Berlin, Staatliche Museen, Preussische Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. č. 1629). Schongauerove rytiny zohrali dôležitú úlohu aj pri vyhotovení obrazu s *Ukrižovaním* a boli rozhodujúcim východiskom napríklad aj v prípade tabule Kristus pred Kaifášom.⁶

Figúra Judáša stojaceho pred Kristom zo spišskokapitulského obrazu už však s prácami Martina Schongauera nijako nesúvisí. Na spomínanej Schongauerovej rytine so *Zajatím Ježiša* sa Judáš vôbec nenachádza. S Judášom, stojacim pred Kristom, po jeho ľavi-

ci, sa stretávame v nizozemskej malbe van eyckovskej orientácie už skôr. A síce v druhej tretine 15. storočia, pri maliarskej výzdobe rukopisu Turínskych hodín.⁷ Ale tiež napríklad u porýnskeho anonyma, Majstra E. S. (Lehrs 38) a Israhela van Meckenem (Lehrs 143). V prípade spišskokapitulského obrazu so *Zajatím Ježiša* však mala porýnska komponenta ešte ďalšiu, zdá sa, že konkrétnejšiu a bezprostrednejšiu väzbu. Celkom zreteľne to vyplynie z porovnania skúmaného spišskokapitulského obrazu s obrazmi *Zajatie Ježiša* od tzv. Majstra Lyversbergských pašii (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 144, ľavé oltárne krídlo, 93,5 × 68,4 cm)⁸ a od tzv. Majstra mníchovského *Zajatia* (Mníchov, Alte Pinakothek, inv. č. 990, 105 × 66 cm).⁹ Obidva obrazy boli ako bezprostredná reakcia na boutsovský nizozemský prúd vyhotovené priamo v Kolíne nad Rýnom. Obraz *Zajatie Ježiša* od Majstra Lyversbergských pašii bol pôvodne súčasťou oltára kolínskeho kartuziánskeho kostola sv. Barbory (okolo roku 1464), obraz *Zajatie Ježiša* od anonyma, Majstra mníchovského *Zajatia*, sa v umeleckohistorickej literatúre zvykne spájať s kolínskym kostolom sv. Vavrinca (80. roky 15. storočia).

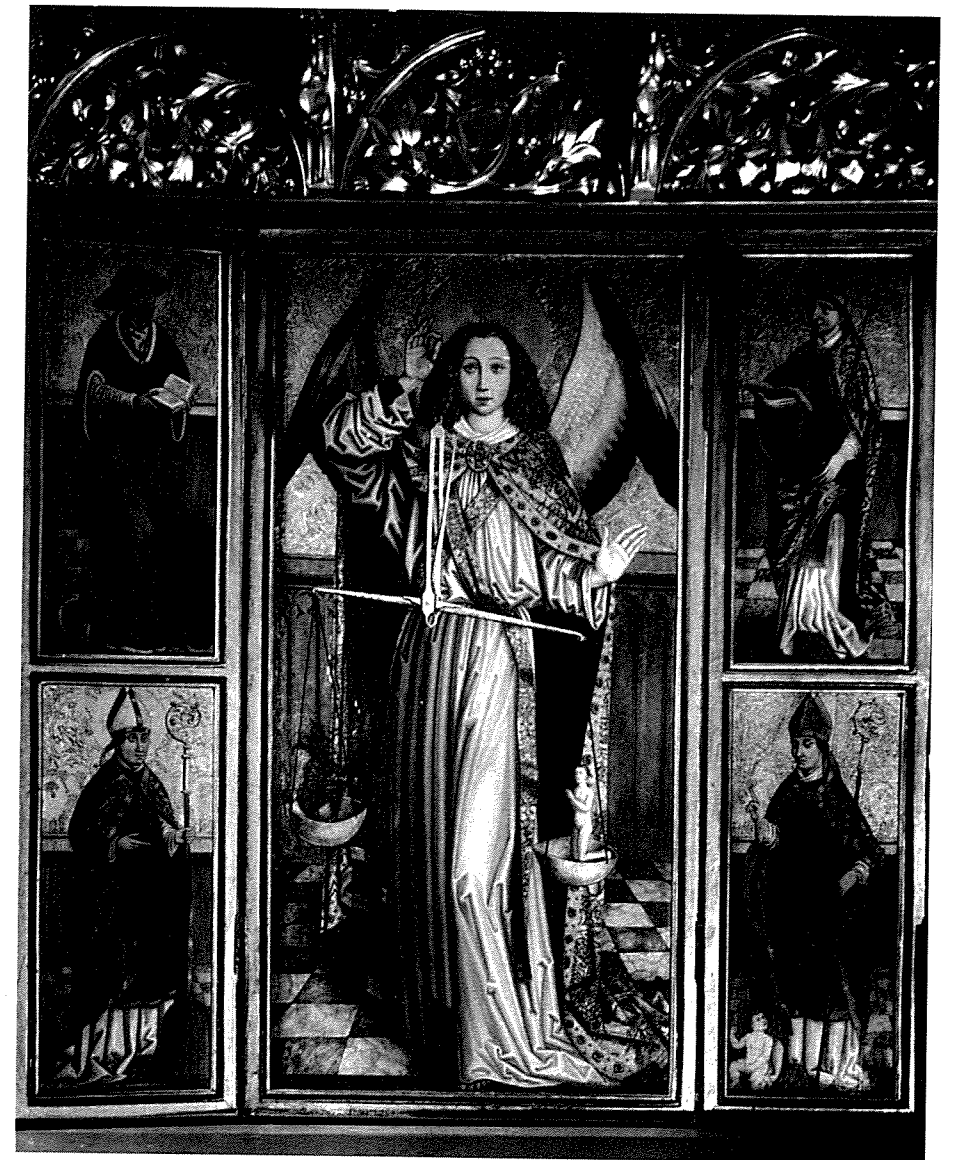
Postava chrbtom obráteného vojaka v čiernom brnení, vykračujúceho jednou nohou doprava zo spišskokapitulského obrazu *Judášov bozk* je detailným prepisom figúry vojaka z mníchovskej tabule. Tiež základná typológia tvárí mužov, ktorí prišli Ježiša zajať, v mnohom spája spišskokapitulský a mníchovský obraz. Na druhej strane je scéna z mníchovského obrazu podstatne dramatickejšia, a celkom odlišná je na-

⁶ Autor tohto obrazu využil Schongauerovu grafiku s výjavom Krista pred Annanášom s tým, že celkovú figurálnu kompozíciu zjednodušil a v súlade s celkovým ikonografickým konceptom spišskokapitulského pašiového cyklu v jednotlivých detailoch upravil (napr. pozmenená pokrývka hlavy sudcu, absencia laterny v ľavej ruke Malchusa). Na spišskokapitulskom obraze tak stojí Kristus pred židovským veľkňazom Kaifášom. Kristov súd ďalej pokračuje scénou predvedenia Krista pred Pilátom, na spišskokapitulskom obraze zobrazeného s charakteristickým gestom umývania rúk. Domnievame sa preto, že ikonografické vyhodnotenie pašiového cyklu spišskokapitulského oltára Korunovania Panny Márie zo strany Oskara Schürera a Ericha Wieseho zostáva aj naďalej platné. Nedávny pokus Jiřího Fajta interpretovať oba spomínané obrazy ako Kristus pred Annanášom a Kristus pred Kaifášom nemožno, domnievam sa, akceptovať. SCHÜRER – WIESE 1938, c. d. (v pozn. 4), s. 233; FAJT 2003, c. d. (v pozn. 5), s. 722.

⁷ SMEYERS, Maurits: Answering some questions about the Turin-Milan Hours. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture*. Colloque VII, 17 – 19 septembre 1987. Ed. Roger VAN SCHOUTE – Hélène VEROUGSTRAETE-MARCQ. Louvain-la-Neuve 1989, s. 55-71, najmä s. 63.

⁸ ZEHNDER, Frank Günter: *Katalog der Altkölner Malerei*. Köln 1990, s. 345-355, obr. 225-234.

⁹ SCHERER, Annette: Der Meister der Münchener Gefangennahme. Werk und Wirkung. In: *Bouts Studies*. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 26 – 28 November 1998. Ed. Bert CARDON – Maurits SMEYERS – Roger VAN DER SCHOUTE – Hélène VEROUGSTRAETE. Leuven – Paris – Sterlin (Virginia) 2001, s. 57-71, obr. 1; porovnaj tiež CHATELET, Albert: *Les primitifs Hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV^e siècle*. Paris 1980, s. 212-213 s podrobnou referenciou o stave umeleckohistorického výskumu.

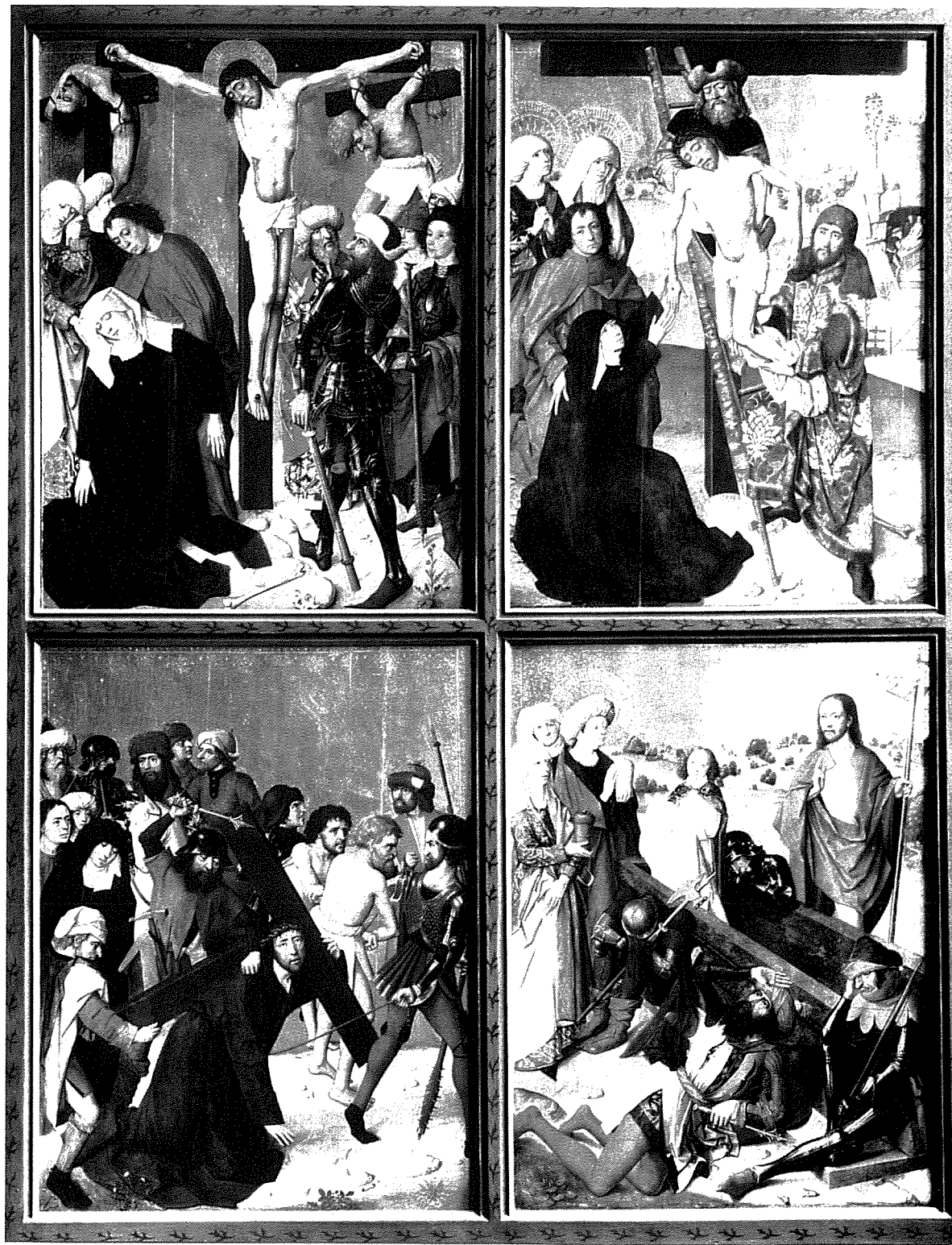


5. Oltár Sv. Michala Archanjela. Kostol sv. Martina v Spišskej Kapitule. Foto: Illek a Paul, 30. roky 20. storočia, Archív Pamiatkového úradu v Bratislave.

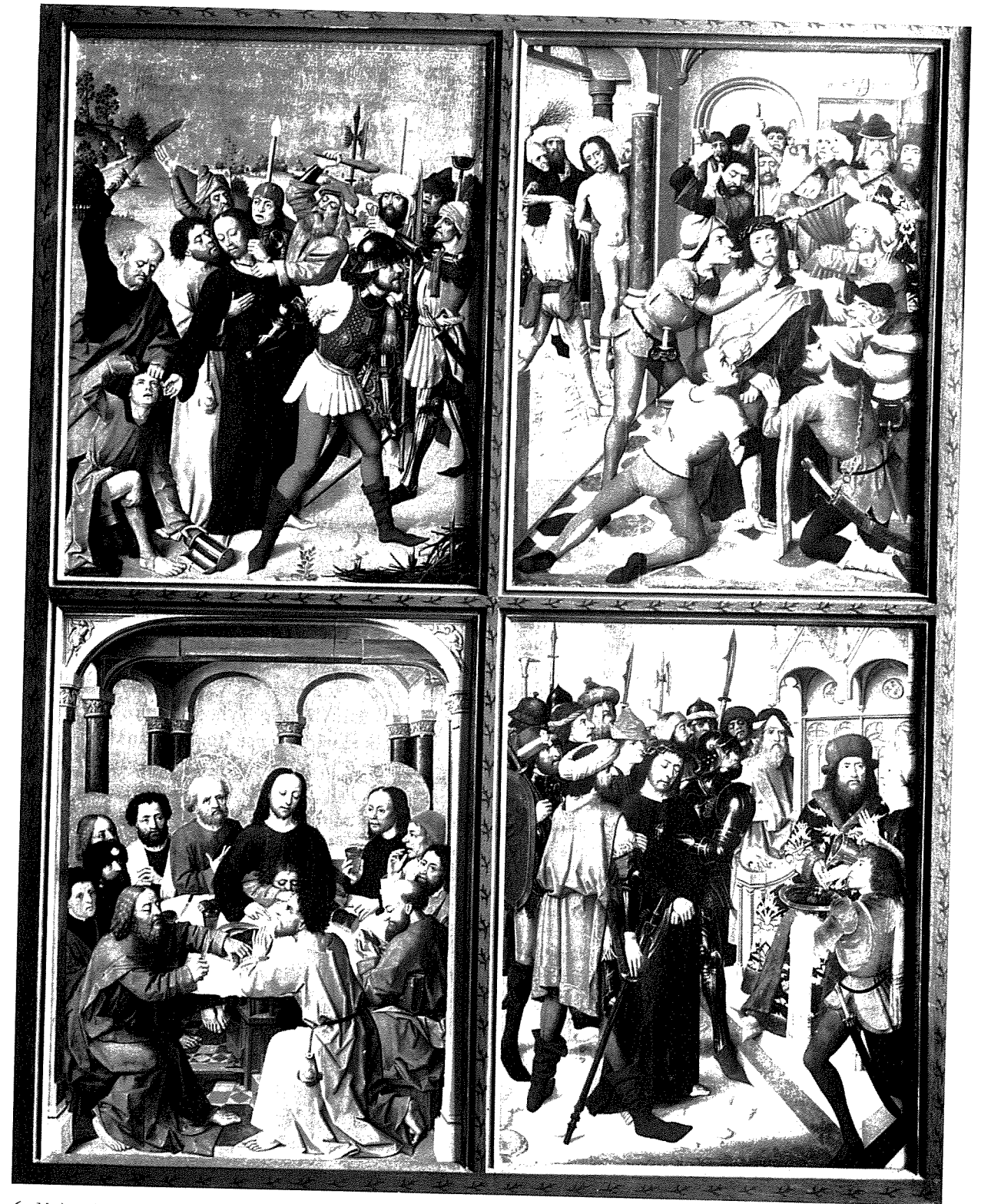
príklad aj farebná kompozícia oboch obrazov. Kým Kristus je v oboch prípadoch odtý do tradičného modrého rúcha, šat Judáša, na mníchovskej tabuľu stojaceho za Kristom, je zelený. Vojak z mníchovského obrazu je odtý do pestrého modročerveného odevu, na rozdiel od čierneho brnenia vojaka v Spišskej Kapitule. Za dôležitý rozdielny prvok je možné považovať aj prístup k zobrazeniu krajiny. Udalosť odohrávajúca sa v pozadí mníchovského obrazu, je na rozdiel od Spišskej Kapituly umiestnená do nočného krajinného rámca, zahŕňajúceho výmalbu oblohy.

V oveľa väčšej miere je spišskokapitulský obraz *Judášov bozk*, ale aj ďalšie obrazy z pašiového cyklu tohto spišskokapitulského oltára, možno spojiť s kolínskymi obrazmi Majstra Lyversbergských pašii, ktoré pôvodne tvorili súčasť už spomínaného kolínskeho oltára fundovaného okolo roku 1464 obchodníkom Johannom Rinckom a jeho synom Petrom¹⁰ [obr. 6]. A to nie-

¹⁰ MARTENS, Didier: Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive



6. Majster Lyversbergských pašii: oltárne krídla s Kristovými pašiami. Wallraf-Richarz-Museum, Kolín nad Rýnom. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln.



6. Majster Lyversbergských pašii: oltárne krídla s Kristovými pašiami. Wallraf-Richarz-Museum, Kolín nad Rýnom. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln.

len z hľadiska budovania obrazovej kompozície, farebnej skladby, ale aj spôsobu, akým sa tu konštruoval obrazový priestor. Aj v prípade obrazov Majstra Lyversbergských pašii sa proscénium postupne preklápa do krajinnej scenérie, ktorá končí obrysou linkou horizontu s tým, že priestor vyhradený pre oblohu je dôsledne pozlátý. Dojem priestorovej hĺbky sa dosahuje využitím motívu hadiacej sa cesty, po ktorej kráčajú dve drobné postavičky. Rovnako ako v Spišskej Kapitule sa tu využíva ďalší, neviditeľný svetelný zdroj, v dôsledku ktorého nadobúdajú jednotlivé figúry i ďalšie predmety na obraze plasticitu.

Jednotlivé udalosti Kristových pašii na ôsmych obrazoch Majstra Lyversbergských pašii sú však zobrazované ako mnohofigurálne scény. Postavy obrazom jednoznačne dominujú, na rozdiel od spišskokapitulských obrazov, kde je počet aktérov deja značne zredukovaný a kde je v rámci celkovej kompozície jednotlivých obrazov vyhradené podstatne dôležitejšie miesto architektúre. Práve prostredníctvom architektonických interiérov sa totiž dôsledne a programovo buduje obrazová hĺbka. Azda najlepšie si to uvedomíme pri porovnaní spišskokapitulského a kolínského obrazu so scénou Krista pred Pilátom. Spišskokapitulským obrazom chýba aj charakteristická boutsovská modelácia tváre Krista, typická tak pre Majstra Zajatia ako aj pre Majstra Lyversbergských pašii. Spojitosti sú však natoľko úzke, že umožňujú vysloviť domnienku, že majster, ktorý určoval výtvarný koncept spišskokapitulského pašiového cyklu, mohol istý čas pobývať v Kolíne nad Rýnom.

Ďalšie detaily, ako je napríklad postava muža pridržujúceho Pilátovi miskú, alebo postava anjela z obrazu so Zvestovaním, členku ktorého zdobí biele pero, by zároveň mohli napovedať, že spišskokapitulský majster poznal aj súveké podunajské maliarstvo osemdesiatych rokov 15. storočia. Na druhej strane je však zrejme, že hoci bol relatívne dobre oboznámený súvekými stredoeurópskymi maliarskymi trendmi, z hľadiska remeselnej zručnosti nedosaho-

val úroveň oboch spomínaných kolínskych anonymov. Azda najočividnejšie je to v prípade kľačiaceho kráľa na obraze s *Kľaňaním troch kráľov*, prevzatého so značnými anatomickými deformáciami z rovnomennej Schongauerovej rytiny (Lehrs 6) a jej prostredníctvom od Rogiera van der Weyden.

V prípade nizozemskej komponenty, prítomnej na obrazoch retabula spišskokapitulského oltára Korunovania Panny Márie, však možno uvažovať aj o tom, že spišskokapitulský maliar a jeho dielňa nemuseli byť odkázaní výlučne iba na sprostredkovateľskú úlohu kolínskeho umeleckého prostredia druhej polovice 16. storočia, ani na tradičný dielenský konvolút kresieb a rytín. S nizozemským umením sa mohli stretnúť priamo v prepoštskom kostole v Spišskej Kapitule. Zachované archívne materiály viažúce sa k dejinám spišskej prepozitúry nás informujú, že roku 1478, v čase rozsiahlej prestavby kostola sv. Martina z Tours, sa v chráme nachádzalo jedenásť oltárov, včítane hlavného oltára. Medzi nimi sa uvádzal aj oltár zasvätený sv. Michalovi archanjelovi, ktorý tu dodnes stojí¹¹ [obr. 5]. Už v staršej umeleckohistorickej literatúre bola tomuto oltáru venovaná osobitná pozornosť. A to predovšetkým v súvislosti s hlavným oltárnym obrazom, znázorňujúcim sv. Michala archanjela v jeho tradičnej úlohe sudcu vážiaceho duše. Bolo tiež presvedčivo poukázané na skutočnosť, že maliarovi, ktorý vyhotovil túto tabuľu, museli byť dobre známe práce Rogiera van der Weyden. Konštatované bezprostredné úzke súvislosti medzi spišskokapitulským obrazom so sv. Michalom a tabuľou s Posledným súdom oltára Rogiera van der Weyden v Beaune (Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu) potvrdzujú, že autor tohoto spišskokapitulského obrazu poznal, či už priam alebo sprostredkovane, van der Weydenovu prácu z obdobia rokov 1443 – 1451.¹² Znamená to, že aj keď v súlade s dobovými praktikami predpokladáme, že definitívne ukončenie spomínaných spišskokapitulských oltárov sa mohlo pretahovať aj niekoľko rokov, niekedy na začiatku

osemdesiatych 15. storočia už mohol v spišskokapitulskom prepoštskom kostole stáť oltár, ktorý svojou maliarskou výbavou v relatívne krátkom časovom odstupe sprostredkúval aktuálne trendy súvekeho nizozemského maliarstva. A to predlohy iného druhu, ako reprezentoval napríklad triptych s Posledným súdom Hansa Memlinga, v tej dobe vystavený v Gdaňsku.

Známe a frekventované boli v umeleckom prostredí Spišskej Kapituly v sedemdesiatych rokoch 15. storočia už aj rytiny Martina Schongauera. Pracovalo sa s nimi napríklad pri vyhotovení retabula hlavného oltára spišskokapitulského prepoštského kostola sv. Martina.¹³ Napokon, usudzujúc z oltárných obrazov poslednej tretiny 15. storočia, zachovaných na území Slovenska, nepredstavovali Schongauerove rytiny nič výnimočné. Skôr naopak. Zdá sa, že spolu s grafikami Majstra E. S. patrili k štandardnej výbave konvolútov dielni činných v tej dobe na území Slovenska. Z takéhoto uhla pohľadu sa potom bezprostredné využitie rogierovskej predlohy maliarom oltárneho obrazu so sv. Michalom Archanjelom javí istým spôsobom ako výnimočné. Isté však je, že majster, ktorému bola zadaná objednávka na vyhotovenie ďalšieho oltára pre tento spišskokapitulský prepoštský kostol, tentoraz pre oltár v južnej kaplnke, bol s oltárom sv. Michala bezprostredne konfrontovaný.

Sumarizujúc teda môžeme povedať, že pre autora obrazu *Judášov bozk* z retabula oltára Korunovania

súdu Rogiera van der Weyden v Beaune pozri FRIEDLÄNDER, Max Jacob: *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*. Leyden 1967, obr. 23, s. 62-63; VERONEE-VERHAGEN, Nicole: *L'Hôtel-Dieu de Beaune*. Bruxelles 1973; K jeho miestu v zachovanom oeuvre Rogiera van der Weyden novšie DE VOS, Dirk: *Rogier van der Weyden: das Gesamtwerk*. München 1999 s. 252 an. K otázke recepcie nizozemských predloh v kontexte gotickej tabuľovej maľby na území Slovenska porovnaj TÖRÖK, Gyöngyi: *Zur Frage der Niederländerrezeption in der Tafelmalerei Ungarns*. In: *Begegnungen mit alten Meistern: Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Ed. Frank Matthias KAMMEL – Carola Bettina GRIESS. Nürnberg 2000, s. 89-96. V súvislosti so spišskokapitulským oltárom Korunovania Panny Márie Török pripomína súvislosť s prácami Rogiera van der Weyden a Majstra z Flémalle: *ibidem*, s. 94, obr. 5, 6. V širších stredoeurópskych súvislostiach ďalej najmä ROSENAUER, Artur: *Zum Einfluss der Niederlande auf die mitteleuropäische Kunst*. In: *Gotika v Sloveniji: O nastajanju kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom / Gotik in Slovenien: Vom Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria..* Akti mednarodnega simpozija Ljubljana / Vorträ-



7. Klenba južnej kaplnky kostola sv. Martina v Spišskej Kapitule. 30-roky 20. storočia. Foto: Illek a Paul, Archív Pamiatkového úradu v Bratislave

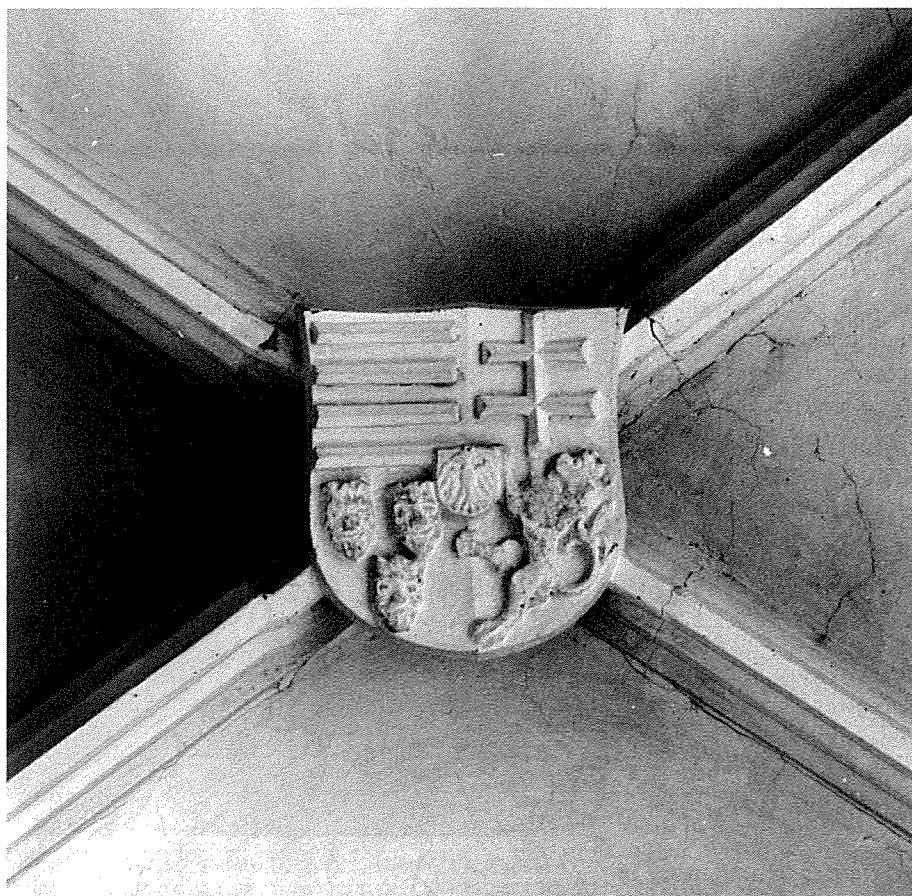
ge des internationalen Symposiums, 20. – 22. Oktober 1994. Ed. Janez HÖFLER. Laibach 1995, s. 37-45. K situácii v rakúskej neskorogotickej tabuľovej maľbe pozri najmä ACHIM, Simon: *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluss im 15. Jahrhundert*. Berlin 2002.

¹³ HOFFMAN, Edith: *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez*. In: *Archaeologiai értesítő*, 50, 1937, s. 27-28. V širšom stredoeurópskom kontexte zostáva pre problematiku šírenia a recepcie grafických listov Martina Schongauera stále jednou zo základných prác KORENY, Fritz: *Über die Anfänge der Reproduktionsgrafik nördlich der Alpen*. Dizertačná práca Viedenskej univerzity. Wien 1968; novšie porovnaj najmä *Le beau Martin. Gravures et Dessins de Martin Schongauer (vers 1450 – 1491)*. Colmar (Musée d'Unterlinden) 13 September – 1 December 1991. [Kat. výst.] Ed. Albert CHÂTELET – Emmanuel STARCKY. Colmar 1991; tiež *Le beau Martin: Études et mises au point*. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1^{er} et 2^e octobre 1991. Ed. Albert CHÂTELET – Pantxika BÉGUERIE. Colmar: Musée d'Unterlinden – Strasbourg: Imprimerie Valblor, 1994. K otázke šírenia a impaktu Schongauerových gra-

dans la peinture flamande et allemande de la fin du moyen age. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, s. 65, s. 80-84. K Majstrovi Lyversbergských pašii najmä SCHMIDT, Martin H.: *Der Meister des Marienlebens und Sein Kries: Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*. Düsseldorf 1978; SCHERER, Annette: *Drei Meister – eine Werkstatt: die Kölner Malerei zwischen 1460 und 1490*. Diss. Univ. Heidelberg 1998, zv. I-III.

¹¹ WAGNER, Carolus: *Analecta Scopusii sacri et profani*. Collegit et notis illustravit Carolus Wagner. Poonii et Cassoviae 1774, zv. I, s. 347-351.

¹² ÉBER, László: *A szepeshelyi Szent Mihály oltár*. In: *Archaeologiai értesítő*, 33, 1906, s. 193-202. Detailnejšiu analýzu oltárneho obrazu so sv. Michalom archanjelom v súčasnosti neumožňuje jeho celoplošná premaľba. K oltáru Posledného



8. Svorník s erbom, klenba južnej kaplnky kostola sv. Martina v Spišskej Kapitule. Foto: Fototéka ÚDU SAV.

Panny Márie v plnej miere platí, že nevynachádza nič v zmysle, ktorý priradujeme tomuto slovu v dnešnej dobe. Prisvojuje si repertoár iných, ktorý transformuje, vytvárajúc vlastný, zreteľne čitateľný kompozičný a farebný vzorec. V súlade s dobovou praxou a kritériami toho, čo moderna označila za tvorbu, spočíva jeho „majstrovstvo“ a „originalita“ v prvom rade v kapacite jeho vizuálnej skúsenosti, v schopnosti selektovať a kombinovať vzory a predlohy iných majstrov.¹⁴ V tomto prípade to boli skutočne tak, ako všeobecne konštatovali nami už viackrát spomínaní Oskar Schüre, Erich Wiese a Anton C. Glatz, predlohy ni-

zozemsko-porýnskej proveniencie. Domnievame sa, že prvky nizozemského maliarstva sa do maliarskeho registra nášho autora dostávajú viacerými kanálmi. Prvým – a zdá sa, že najdôležitejším – boli grafické listy Martina Schongauera. Práve ich prostredníctvom sa do obrazov spiškokapitulského oltárneho retabula dostali štýlové výdobytky nizozemského maliarstva tej vrstvy, ktorú reprezentuje Rogier van der Weyden. To vysvetľuje, prečo v typológii niektorých tvárí zaznamenávame ešte ohlasy prác tohoto nizozemského maliara. S predlohami Rogiera van der Weyden sa však majster a dielňa, v ktorej boli vyhotovené ta-

fík v Porýni porovnaj najmä *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450 – 1525*. Große Landesausstellung Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. [Kat. výst.] Ed. Dietmar LÜDKE. Stuttgart 2001, zv. I., s. 189-241.

¹⁴ RECHT, Roland: La circulation des artistes, des oeuvres, des modèles dans l'Europe médiévale. In: *Revue de l'art*, 120, 1998, č. 2, s. 7; BAXANDALL, Michael: *The Limewood sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale Univ. Press, 1980, s. 123, 125.

bule oltára Korunovania Panny Márie, mali možnosť oboznámiť aj priamo v domácom prostredí. Ako už bolo spomenuté, rozhodujúcu úlohu mohol zohrať oltár sv. Michala Archanjela zo spiškokapitulského prepoštského kostola. Nizozemské štýlové prvky však mohla sprostredkovať aj porýnska tabuľová maľba. Domnievame sa, že v prípade spiškokapitulského retabula oltára Korunovania mohlo zohrať kľúčovú rolu umelecké prostredie Kolína nad Rýnom. A tu takí majstri, ako bol napríklad Majster Lyversbergských pašii, resp. Majster mníchovského Zajatia.

Kaplnka Nanebovzatia Panny Márie a jej oltár: otázka objednávateľa

Oltár Korunovania Panny Márie, ktorého súčasťou je aj skúmaný obraz *Judášov bozk*, je hlavným oltárom južnej kaplnky spiškokapitulského prepoštského kostola sv. Martina. Archívne doklady bezpečne vypovedajú o tom, že túto kaplnku fundoval jeden z najbohatších a najvplyvnejších súvekých uhorských magnátov, Štefan Zápoľský (†1499), ktorý si tam prial byť pochovaný. Z archívnych materiálov ďalej vyplýva, že táto kaplnka bola zasvätená Nanebovstúpeniu Panny Márie.¹⁵ Ako uvádza Dobroslava Menclová, v roku 1488 dal Štefan Zápoľský zbúrať staršiu kaplnku Božieho tela, ktorá stávala pri južnom múre kostolného trojlodia a na jej mieste dal postaviť novú, ktorá mala byť obdobou staršej kaplnky, postavenej v Spišskom Štvrtku.¹⁶ Archívne materiály skutočne potvrdzujú existenciu staršej kaplnky, avšak s mariánskym zasvätením. Už spišský prepošť Muthmer vo svojom testamente z roku 1273 okrem iných vecí zanecháva dve liturgické pomôcky kaplnke P. Márii. K 7. septembru 1382 sa ďalej eviduje záznam o konsekrácii kaplnky Panny Márie, pristavanej k vonkajšiemu múru katedrálneho kostola spišského chrámu.¹⁷

Zo súčasnej podoby architektúry Zápoľského kaplnky, ktorá prešla v závere 19. storočia i po roku 1945 razantnou pamiatkovou obnovou,¹⁸ je relatívne zložitá detailnejšie vyšpecifikovať stredoveké relikty

¹⁵ WAGNER 1774, c. d. (v pozn. 11), s. 148: publikovaný text závetu Štefana Zápoľského.

¹⁶ MENCLOVÁ, Dobroslava: *Spišský brad*. Bratislava 1957, s. 115.

staršej spomínanej stavby a ich časovú príslušnosť. O niečo jednoduchšie je to v prípade stavby fundovanej Štefanom Zápoľským. Okrem základnej hmoty architektúry kaplnky a jej architektonických súčastí by istý oporný bod mohli predstavovať kamené reliéfne svorníky klenby [obr. 7]. Aj keď, usudzujúc zo staršej fotografickej dokumentácie, bola časť z nich odstránená a pravdepodobne zničená, a svorníky s reliéfmi *Kristovej tváre* a *Pelikána kŕmiaceho svoje mláďatá* nesú zreteľné stopy druhotných úprav, jeden svorník sa zachoval v relatívne autentickej podobe. Jedná sa o svorník so známym korvínovským erbom v podobe, ako ho poznáme napríklad aj z klenby presbytéria prepoštského kostola. Avšak s tým podstatným rozdielom, že v strede malého srdcového štítu sa nenachádza korvínovský havran, ale jageľovská orlica [obr. 8]. Možno teda predpokladať, že výstavba kaplnky Nanebovzatia Panny Márie bola započatá ešte za vlády panovníka Mateja Korvína, niekedy koncom osemdesiatych rokov. K jej ukončeniu však s veľkou pravdepodobnosťou došlo už po Korvínovej smrti, za panovania Vladislava II. Jageľovského.

Na korunovaní Vladislava Jageľovského roku 1490 za uhorského kráľa a na jeho víťazstve v spore o uhorský trón s nemanželským synom Mateja Korvína, Jánom, mal napokon veľkú zásluhu práve fundátor kaplnky, Štefan Zápoľský. Paradoxne, keďže rod Zápoľských vďačil sa svoje významné spoločenské postavenie a bohatstvo, ktorým v druhej polovici 15. storočia v rámci uhorského kráľovstva disponoval, práve Matejovi Korvínovi. Obaja Zápoľskí, Imrich a Štefan, si svoje spoločenské postavenie, politický vplyv a veľké bohatstvo vydobyli práve v Korvínových službách a v prvom rade zbraňou, vojenskými zásluhami. Z tohoto hľadiska predstavujú v rámci nastupujúceho novoveku priam zosobnenie nového spoločenského typu – kondotiéra. To však Štefanovi Zápoľskému nebránilo, aby napriek tomu, že sa písomne zaviazal podporovať nástupníctvo Jána Korvína, spolu s biskupmi Tomášom Bakóczom a Jánom Filipcom, nevyjednával nástupníctvo na uprázdnený uhorský

¹⁷ SOPKO, Július: Stredoveké rukopisy na Spiši. In: *Spišské mestá v stredoveku*. Ed. Richard MARSINA. Košice 1974, s. 103-105.

¹⁸ SPOLOČNÍKOVÁ 1997, c. d. (v pozn. 1), s. 56;

trón pre Vladislava Jagelovského. Podľa vopred daného sľubu, ktorý sa však zo strany panovníka Vladislava II. Jagelovského nikdy nerealizoval, odmenou Štefanovi Zápoľskému za podporu poľskej kandidačтуры, mala byť ešte Žigmundom Luxemburským zálohovaná časť Spiša.¹⁹

„Zrada“ na rode Hunyady, vyniesla Štefanovi Zápoľskému veľa. Roku 1492 sa stal druhým mužom v krajine, keď podobne ako predtým Imrich Zápoľský, získal post uhorského palatína, pričom bohatstvom a vplyvom presahoval samotného panovníka. Do roku 1499, kedy zomrel, nadobudol aj ďalšie majetky. Práve „zrada,“ pripomínaná na retabulu oltára kaplnky, vydláždila rodu Zápoľských cestu vedúcu až na uhorský trón. Postoj Štefana Zápoľského, jeho rozhodnutie podporiť Vladislava II. Jagelovského, zásadným spôsobom prispeli k tomu, že jeho syn, Ján Zápoľský, bol roku 1526 v Stoličnom Belehrade slávnostne korunovaný za uhorského kráľa.

Kým fundátora kaplnky Nanebovzatia Panny Márie poznáme, o osobnosti objednávateľa oltára Koru-

novania Panny Márie toho zatiaľ s určitosťou veľa nevieme. Prítomnosť vzácných a drahých pigmentov síce indikuje jeho významné spoločenské postavenie a triednu príslušnosť, avšak odkaz k Zápoľským prostredníctvom dvojice sôch tradičných uhorských patronálnych svätcov, sv. Štefana a sv. Imricha, nachádzajúcich sa spolu so sochou sv. Ladislava v štítovom nadstavci oltára, považujeme za málo presvedčivý.²⁰ Smer ďalšieho výskumu by však mohol naznačovať obraz s *Kristom pred Kaifášom* z pašiového cyklu oltára [obr. 4]. Už Oskar Schürer a Erich Wiese upozornili, že na stene diagonálne situovaného kamenného schodiska palácového interiéru, nachádzajúceho sa v pravom zadnom obrazovom pláne, je v maľovanom kruhu umiestnený erbový štít, ktorého výplň tvoria snáď dve vzájomne sa požierajúce ryby.²¹ Títo bádatelia zároveň vyslovili domnienku, že sa tu jedná o autorovu značku. Možno iba ľutovať, že v procese posledného reštaurovania súboru obrazov retabula oltára Korunovania Panny Márie zostal tento detail nepovšimnutý a interpretačne nevyužitý.

¹⁹ SUCHÝ, Michal: Spišské mestá v poľskom zálohu. In: *Spišské mestá v stredoveku*. Ed. Richard MARSINA. Košice 1974, s. 65. K rodu Zápoľských predovšetkým WAGNER, Carolus: *Analecta Scepusii sacri et profani*. Collegit et notis illustravit Carolus Wagner. Posonii et Cassoviae 1778, zv. IV, s. 6-7; HÝROŠ, Štefan: Rodopis a rodom z Zápoľských. In: *Letopis Matice slovenskej*, 11, 1874, č. 2, s. 19-34.

²⁰ Zároveň je však potrebné uviesť, že pôvodná výzdoba predely oltára, ktorá v súlade s dobovou praxou mohla byť nositeľkou historickej výpovede, sa nezachovala. Podrobne o tom informuje M. Spoločníková: „*Vieme, že pri rozsiahlej renovácii interiéru v rokoch*

1874 a 1890 v kostole sv. Martina na Spišskej Kapitule padli za obeť viaceré vzácne umeleckohistorické pamiatky a ich mobilné časti. Pri regotizácii bola napríklad okrem iného vymenená stavba predely oltára Korunovania Panny Márie z roku 1499 v Zápoľského kaplnke. Pri reštaurovaní tohoto celku v rokoch 1973-76 a po rozobratí neogotickej predely stalo sa známym, že na výstuž bočných strán vnútrajška boli použité viaceré rozpílené kusy niekdajšej, gotickou maľbou pokrytej tabule.“ SPOLOČNÍKOVÁ, Mária: Úvod do štúdia maliarskych technik inkarnátov spiškopodhradského okruhu. In: *Zborník SNG – Galéria 8 : Staré umenie*. Bratislava 1984, s. 131.

²¹ SCHÜRER – WIESE 1938, c. d. (v pozn. 4), s. 233.

Das Bild *des Judaskusses* vom Retabel des Marienkrönungsaltars in Spišská Kapitula (Zipser Kapitel). Überlegungen zeitgenössischen visuellen Praxis

Zusammenfassung

In der vorliegenden Studie beschäftigt sich die Autorin mit einem einzigen Altarbild. Sie ist nämlich der Ansicht, dass auch eine solche Vorgehensweise ihren Beitrag leisten kann. Zum Beispiel dann, wenn es sich wie in diesem Fall um ein Bild handelt, dessen ikonographisches Motiv nicht sehr häufig ist im Fonds der mittelalterlichen Tafelmalerei auf dem Gebiet der Slowakei. Weiter, wenn gerade die Komposition und der formelle Aufbau dieses Bildes helfen die Koordinaten der geographischen Karte einer visuellen Kultur der Zips Ende des 15. Jahrhunderts aufzuzeichnen, an der auch der Bildautor mitwirkte. Und zusätzlich, wenn gerade dieses Bild insgesamt deutlich das malerische Repertoire einer Werkstatt näher bringt, in der der unbekannte Meister arbeitete, sowie Muster und Vorlagen, über die er in ihrem Rahmen verfügte. Gegenstand der Forschungsarbeit ist das Bild *des Judaskusses* vom Retabel des Marienkrönungsaltars in der Kirche des Hl. Martin von Tours in Zipser Kapitel (Tempera, Lindenholz, 144×88cm, ursprünglicher Rahmen).

Das Bild erfasst den Höhepunkt des Geschehens bei der Gefangennahme Jesu. Judas, einer der Zwölf, hat gerade den Meister angesprochen, bereit seine Vereinbarung mit den Hohenpriestern durch einen Kuss zu erfüllen. Dieser Moment des gesamten Geschehens wird hier durch den Autor so stark betont, dass man das Bild als *Judaskuss* bezeichnen kann. Epizentrum des Bildes ist die Figur des Verräters – Judas. Die außerordentliche Position von Judas, sowie seine Rolle in der gesamten Bildkomposition, werden wesentlich durch das klare Gelb von Judas langem Gewandt akzentuiert. Die Figuren von Christus und Judas sind statisch und vermitteln trotz der mitreißenden Dramatik des stattfindenden Ereignisses theatralischer Repräsentativität. Im Gegensatz dazu bemühte sich der Autor des Bildes die vier Männer, Soldaten und Hohenpriester als aktive Teilnehmer des Geschehens vorzustellen und durch sie das dargestellte Ereignis zu dramatisieren. Der Maler hat

ihre Gestalten auf dem Bild so platziert, dass ihre gegenseitige Verknüpfung in Raum und Handlung nicht organisch ist. Gerade diese Gruppe männlicher Gestalten unterstützt vielleicht am offensichtlichsten die Annahme, dass der Autor des Bildes aus dem Zipser Kapitel sein Bild durch gegenseitige Kombination der einzelnen Figuren komponierte, die er einzeln aus dem Konvolut von Graphiken und Zeichnungen wählte, über die er wahrscheinlich im Rahmen seiner Werkstatt verfügte.

Neben dem Bemühen um ein gewisses Maß an statischer Repräsentativität, deren Träger die Gestalten von Jesus, Judas, aber auch des Apostels Simon Petrus sind, und die auch durch das gewählte längliche Gemäldeformat gefördert wird, ist für den Autoren der Tafel aus dem Zipser Kapitel ein weiteres Element seiner Handschrift charakteristisch. Es ist das bereits erwähnte konzentrierte und zielbewusste Bemühen eine räumliche Tiefe des Bildes zu erreichen. An ihrem Aufbau beteiligt sich auch das Licht in wesentlichem Maß. Es ist jedoch nicht das überirdische „Licht“ des goldenen Himmels. Die Gestalten der Handlungsteilnehmer beleuchtet ebenso wie weitere Szenerequisiten eine weitere Lichtquelle, die nicht näher konkretisiert wird. Es kommt von der rechten Seite des Bildes und trägt dazu bei, dass die Figuren und auch die einzelnen Gegenstände, die Bestandteile des Bildes sind, ihren zweidimensionalen Charakter verlieren, konsequent Schatten werfen und in ihrer Masse durch das Licht modelliert werden.

Das Retabel des Marienkrönungsaltars besteht aus acht großflächigen Tafeln. Vier davon bilden Paare der Altarflügel, sind beweglich und von beiden Seiten bemalt. Von den insgesamt zwölf Bildern haben vier einen Bezug zur Marienweihung des Altars und der zentralen Skulpturengruppe im Altarschrank. Die übrigen acht Bilder sind Bestandteil des Passionszyklus. Das Bild mit der Darstellung des *Judaskusses* befindet sich auf dem linken beweglichen Altarflügel und ist auf die hintere Seite seiner oberen Tafel ge-

malt. Die vordere, feierliche Seite dieser Tafel ist dem „freudigen“ Ereignis *Mariä Verkündigung* vorbehalten. Die episch reiche Geschichte der Christuspassion ist auf dem Altar des Zipser Kapitels mit traditionellen Szenen dargestellt: *Christus auf dem Ölberg, Judaskuss, Jesus vor Kaiphas, Auspeitschung, Krönung mit der Dornenkrone, Jesus vor Pilatus, Tragen des Kreuzes* und *Kreuzigung*. Bei der gesamten visuellen Präsentation des Passionszyklus mit geschlossenen Altarflügeln befindet sich das Bild des Judaskusses direkt im Epizentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters. Bemerkenswert ist, dass die Gestalt des Judas im Rahmen der figuralen und farblichen Komposition des Retabels als Ganzem seine konsequente optische Ausgewogenheit nur in der Gestalt von Jesus am Kreuz auf dem Bild Kreuzigung wieder findet. Judas Ischarioth ist in gewissem Sinne das Gegengewicht von Christus. An der Stellung, die im Rahmen des gesamten Retabels der Marienkrönung das Bild des Judaskusses und in seinem Rahmen die Gestalt des Judas selbst einnehmen, hatte die Entscheidung des Autors die Gestalt von Judas vor Jesus Christus zu platzieren und vor allem, ihn in ein langes, leuchtendgelbes Gewandt einzukleiden wesentlichen Einfluss. Judas Ischarioth wurde zu einer der zentralen optischen Dominanten des Passionszyklus des Altar-Retabels überhaupt. Die Bedeutung des Passionszyklus verlagerte sich so auf die Ebene der grundlegenden ethischen Konfrontation des Guten und des Bösen.

Die Bilder, die das Retabel des Marienkrönungsaltars bilden, wurden vor kurzem restauriert und Dank der Aussage des Restaurators sind wir auch relativ gut über die Material- und Technikaspekte des erforschten Bildes informiert.

Das Bild *des Judaskusses* wurde auf die hintere Seite einer von beiden Seiten bemalten Tafel aus Lindenh Holz platziert (144×88 cm). Bestandteil dieses Bildes war ein abnehmbarer profiliertes Holzrahmen mit einem bemalten und vergoldeten Teil. Das Bild selbst wurde in Temperatechnik auf Kreideuntergrund realisiert. Es fehlte jedoch ein Leinenüberzug der Tafel. Die Restauratoruntersuchung ergab, dass die einzelnen Bilder des Retabels Marienkrönung zuerst sorgfältig mit schwarzer Farbe und einem Pinsel vorgezeichnet wurden. In einzelnen Fällen, in denen im Rahmen des technischen Aufbaus mit einer Vergoldung gerechnet wurde, hat man einzelne Details

mit gestochenen Linien umrissen. Die Malerei selbst wurde dann stellenweise in einer relativ pastösen Schicht, in schnellen Zügen aufgetragen. Die Skala der verwendeten Pigmente weist auf die Abhängigkeit von der traditionellen mittelalterlichen Farbsymbolik hin und weicht in ihrem Repertoire nicht grundsätzlich vom zeitgenössischen Werkstattrahmen ab. Auf den Gemälden des Retabels des Marienkrönungsaltars treffen wir jedoch ganz außergewöhnlich im Kontext der Zipser Region, sogar des gesamten Gebiets der Slowakei auf den Einsatz von zwei wertvollen Pigmenten. Und zwar Safrangelb und natürlichem Ultramarin. Also Pigmenten, die zu damaliger Zeit nicht nur selten und relativ schwer zu beschaffende Güter waren, sondern auch in der Werkstattvorbereitung Erfahrung und besondere mehrjährige Werkstattdschulung erforderten. Gerade die Präsenz der beiden oben genannten Pigmente weist offensichtlich auf das erworbene Reichtum und die gesellschaftliche Stellung dessen hin, der die Bilder des Altar-Retabels vom Zipser Kapitel in Auftrag gab und bezahlte.

Man kann also feststellen, dass das Material der Holzunterlage, der Charakter des Untergrundes, die Maltechnik, der angewandte Polychromieausbau der Bilder zusammen mit den verwendeten Pigmente es ermöglichen, die Werkstatt, in der die Bilder des Retabels des Altars Marienkrönung entstanden sind, mit der nördlichen gotischen Malertradition in Verbindung zu bringen. Diese Werkstatt war wahrscheinlich von regionalem Charakter und der Import einzelner Bild kann nach bisherigen Feststellungen ausgeschlossen werden. Der Meister jedoch, der die Werkstatt führte, wurde mit großer Wahrscheinlichkeit in einem der bedeutungsvolleren zeitgenössischen Künstlerzentren geschult. Geographisch kann man sie zwischen das Rheinland mit Zentrum in Köln am Rhein auf der einen Seite und Schlesien mit Zentrum in Breslau auf der anderen Seite platzieren.

Ergebnisse kritischer Forschung haben gezeigt, dass der Autor des Bildes *des Judaskusses* nicht in dem Sinne erfindet, den wir diesem Wort in heutiger Zeit zuweisen. Er eignet sich das Repertoire anderer an, die er transformiert, wobei er eine eigene deutlich lesbare Kompositions- und Farbformel entwickelt. Im Einklang mit der zeitgenössischen Praxis und den Kriterien dessen, was die Moderne als Schaffen bezeichnete, beruht sein „Können“ und seine Originalität

in erster Reihe in der Kapazität seiner visuellen Erfahrung, der Fähigkeit Muster und Vorbilder anderer Meister zu selektieren und zu kombinieren. In diesem Fall waren es tatsächlich so wie generell durch die von uns mehrfach erwähnten Oskar Schürer, Erich Wiese und Anton C. Glatz festgestellt wurde, Vorlagen der niederländisch-rheinländischen Provenienz. Wir sind der Ansicht, dass Elemente der niederländischen Malkunst in das Malregister unseres Autors über mehrere Kanäle gelangten. Der erste und wie es den Anschein hat wichtigste, waren die Graphikblätter von Martin Schongauer. Gerade durch diese flossen in die Bilder des Altar-Retabels vom Zipser Kapitel die Stylerrungenschaften der niederländischen Malerei der Schicht ein, die Rogier van der Weyden repräsentiert. Das erklärt, warum wir in der Typologie einiger Gesichter Reaktionen auf Arbeiten dieses Niederländischen Malers verzeichnen. Mit den Vorlagen Rogier van der Weydens konnten sich jedoch der Meister und die Werkstatt, in der die Tafeln des Altars Marienkrönung angefertigt wurden, auch direkt in heimischer Umgebung bekannt machen. Eine entscheidende Rolle konnte der Altar des Erzengels Michael von der Propstkirche im Zipser Kapitel gespielt haben. Die festgestellten unmittelbaren engen Zusammenhänge zwischen dem Bild mit dem Hl. Michael im Zipser Kapitel und der Tafel mit dem Letzten Gericht des Altars von Rogier van der Weyden in Beaune bestätigen, dass der Autor dieses Bildes im Zipser Kapitel, das irgendwann am Ende der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts fertig gestellt wurde, die Arbeiten von Weyden aus der Zeit um das Jahr 1450 kannte. Die niederländischen Stilelemente konnte jedoch auch die rheinländische Tafelmalerei vermitteln. Wir sind der Ansicht, dass im Fall des Retabels des Krönungsaltars im Zipser Kapitel das künstlerische Umfeld von Köln am Rhein eine Schlüsselrolle spielen konnte. Und hier solche Meister wie zum Beispiel der Meister der Lyversberger Passion, bzw. der Meister der Münchener Gefangennahme.

Der Altar Marienkrönung, dessen Bestandteil auch das erforschte Bild *des Judaskusses* ist, ist der Hauptaltar der Südkapelle der Propstkirche des Hl. Martin im Zipser Kapitel. Archivunterlagen liefern sicheren Beleg darüber, dass die Kapelle durch einen der reichsten und einflussreichsten zeitgenössischen ungarischen Magnaten fundiert wurde, Stefan Zapolya (†1499),

der sich wünschte dort begraben zu werden. Aus Archivunterlagen geht weiter hervor, dass diese Kapelle Maria Himmelfahrt geweiht war. Ihr Ausbau begann noch zur Zeit der Herrschaft von König Matthias Corvinus, irgendwann Ende der achtziger Jahre, fertig gestellt wurde sie jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit erst nach Corvinus Tod, während der Herrschaft von Wladislaw II. Jagello. Grossen Verdienst an der Krönung von Wladislaw Jagello im Jahr 1490 zum ungarischen König und seinem Sieg im Streit um den ungarischen Thron mit dem unehelichen Sohn von Matthias Corvinus, Johann, hatte letztendlich gerade der „Fundator“ der Kapelle, Stefan Zapolya. Paradoxaerweise, denn das Geschlecht Zapolya verdankte seine bedeutende gesellschaftliche Stellung und seinen Reichtum, über das es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Rahmen des ungarischen Königreichs verfügte, ausgerechnet Matthias Corvinus. Das hinderte Stefan Zapolya jedoch nicht daran, dass er Nachfolgerverhandlungen auf den leer gewordenen ungarischen Thron für Wladislaw Jagello führte. Der „Verrat“ am Geschlecht Hunyady, brachte Stefan Zapolya viel ein. Im Jahr 1492 wurde er zu zweiten Mann des Landes, als er ähnlich wie zuvor Emmerich Zapolya den Posten des ungarischen Palatins erwarb, wobei er durch Reichtum und Einfluss den König selbst übertraf. Gerade der „Verrat“, der am Retabel des Kapellenaltars in Erinnerung gebracht wird, ebnete dem Geschlecht Zapolya den Weg, der bis zum Thron Ungarns führte. Die Einstellung von Stefan Zapolya, sein Entschluss Wladislaw II. Jagello zu unterstützen, trug wesentlich dazu bei, dass sein Sohn Johann Zapolya, im Jahr 1526 in Stuhlweissenburg feierlich zum ungarischen König gekrönt wurde.

Obwohl wir den „Fundator“ der Kapelle Mariä Himmelfahrt kennen, wissen wir über die Person des Auftraggebers des Marienkrönungsaltars bis jetzt mit Bestimmtheit nicht sehr viel. Die Verwendung seltener und aufwendiger Pigmente indiziert seine gesellschaftliche Stellung und Klassenzugehörigkeit. Wir halten jedoch den Hinweis auf die Zapolyas über zwei Statuen der traditionellen ungarischen Schutzherren, den Hl. Stefan und den Hl. Emmerich, die sich zusammen mit der Statue des Hl. Ladislaus auf dem Altarvorbau befinden, für wenig überzeugend.

Deutsch von Roman Cvrkal

Fragmenty gotických iluminovaných kódexov z dvoch slovenských archívov

Dušan BURAN

Štúdium stredovekých iluminovaných rukopisov so slovenskou provenienciou má v rámci európskeho bádania niekoľko špecifických črt. Ani umenovedný, ani paleografický alebo literárnohistorický výskum nemajú u nás dlhšiu tradíciu. Namiesto interdisciplinárnych odborných tímov sa tejto problematike dodnes venujú len jednotliví bádatelia, z ktorých najvýznamnejšie výsledky publikovali Alžbeta Güntherová a Július Sopko.¹ Sám predmet ich výskumu totiž v minulosti v mnohých prípadoch podľahol neistým podmienkam existencie rukopisných zbierok, či už to bolo rozdávanie alebo rozpredaj kódexov ich vlastníckmi (vrátane rímskokatolíckej cirkvi), ale aj ich vandalské ničenie, nehovoriac o obrovských stratách, pod ktoré sa podpísal komunistický režim po roku 1948.

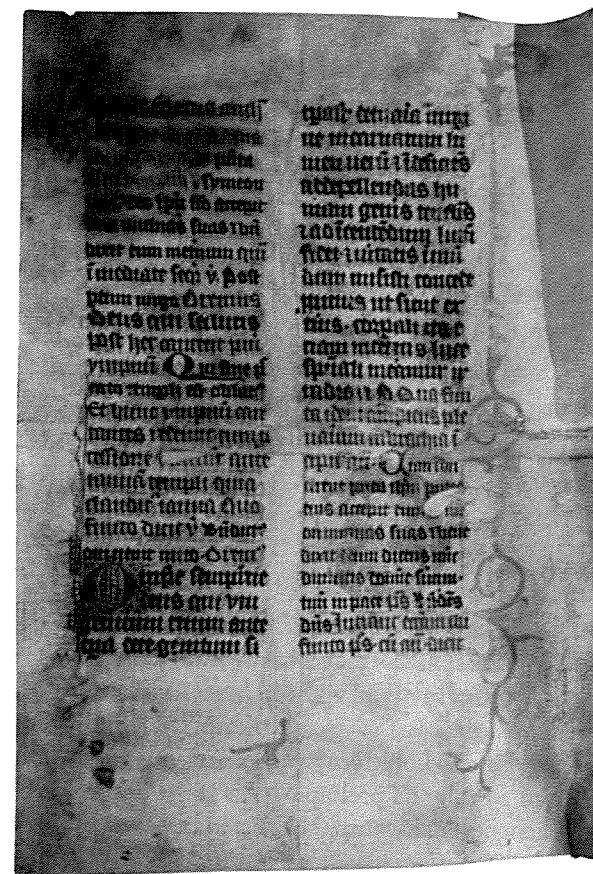
Nemožno preto považovať za veľkú senzáciu, keď sa i teraz objavujú nové časti rukopisov, odbornou literatúrou zatiaľ podrobnejšie nespracované. Pri systematickom mapovaní archívnych a knižných zbierok by takéto objavy boli priebežne registrované a postupne publikované. Archívny výskum v súvislosti so sekciou iluminovaných rukopisov a listín pre výstavu *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*² bol výskumom účelovým a jeho primárnym cieľom teda mohla byť len revízia základných poznatkov o najvýznamnejších iluminovaných kódexoch na Slovensku.

Napriek tomu sa aj pri ňom objavilo niekoľko neznámych, resp. len lokálne inventarizovaných fólií s vyzdobenými iniciálami, ktoré by vzhľadom na svoju kvalitu ako aj kultúrno-historické súvislosti nemali znova upadnúť do zabudnutia. Účelom tohto krátkeho príspevku je základná umeleckohistorická klasifikácia troch pergamenových fólií v Kremnici a jedného listu inkunábuly v Bratislave, ktorá v budúcnosti možno pomôže zaplniť niektoré medzery pri kompletizácii rukopisných materiálov v ďalších stredo-európskych zbierkach.

MV SR, Štátny archív v Banskej Bystrici – pobočka Kremnica

Kremnický archív uchováva niekoľko fragmentov kódexov, ktoré boli na začiatku 17. storočia sekundárne použité na spevnenie väzby mladších rukopisov. Z nich tri obsahujú figurálne iniciály, dovoľujúce nielen pomerne spoľahlivo datovať pôvodné kódexy, ale aj štýlovo ich podrobnejšie analyzovať, resp. hypoteticky určiť lokalitu ich vzniku. Všetky tu publikované fólie boli súčasťou väzby mladších kníh, ktorých titul a rok dokončenia uvádza nápis s datovaním 1603, resp. 1611. Fyzický stav fólií zodpovedá jednak veku pergamenu, no najmä jeho sekundárnemu použitiu.³

³ Bezprostredne pred výstavou tri pojednávané fragmenty v Reštaurátorských ateliéroch SNG reštaurovala Jana Krajčovičová. Najväznejšími poškodeniami bolo neprirodzené zloženie fólií, pričom v skladoch bola mechanicky oslabená štruktúra pergamenu, strany fólií bez iluminácií boli pretreté hrubými vrstvami lepidla. V scéne *Predstavenia v chráme* bola diera, pri reštaurovaní zacelená kúskom pergamenu. Okrem toho boli zošúchané farebné vrstvy, predovšetkým zlátenie.



1. (MV SR, ŠA Banská Bystrica, pob. Kremnica) Fragment (A) misálu, okolo roku 1400. Recto fólia. Foto: autor.

Fragment A

Rožmery: 421 × 290 mm; Písmo v dvoch stĺpcoch nepravidelne napísanou kaligrafickou gotickou minuskulou, 24 riadkov v stĺpci, šírka stĺpcov 85 mm, výška písma ± 10 mm.

Text je súčasťou liturgie k sviatku sv. Simeona (2. február), resp. Očisťovania Panny Márie (*Purificatio Sancta Mariae*) a teda zimnej časti *Officia de sanctis misálu*.⁴ Témou iniciály *S-uscepimus* v ľavom stĺpci versa je *Predstavenie Ježiša v chráme*: Litera je lemovaná len tenkým modrým rámom, zlátenie plochy za ňou sa takmer celé zošúchalo. Sotva viditeľné telo písmena má svetlookrovú farbu, v drieku je členené štylizovaným akantom. Celý výjav je vsadený pred

⁴ K Simeonovi, resp. sviatku *Predstavenia v chráme* poskytuje základnú orientáciu LUCCHESI-PALI, Elisabeth – HOFFSCHOTTE, Lidwina M. M.: *Darbringung Jesu im Tempel*.



2. (MV SR, ŠA Banská Bystrica, pob. Kremnica) Fragment (A) misálu, okolo roku 1400. Detail – *Predstavenie v chráme*. Foto: Archív SNG – P. Breier.

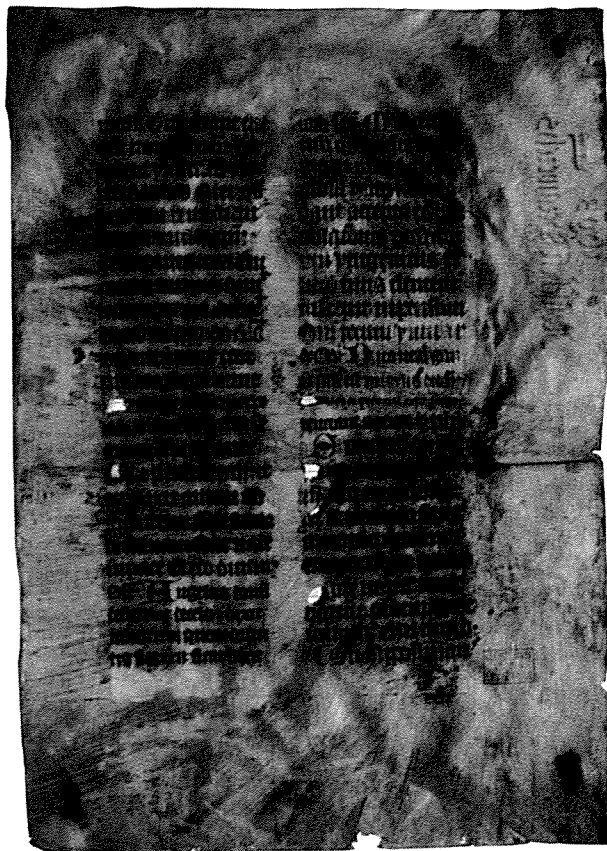
ploché modré pozadie, vlastná scéna pozostáva z trojice (pôv. štvorice) postáv v popredí, pred driekom písmena: Panny Márie a Simeona, stojacích oproti sebe, pridžajúcich nad obetným stolom nahé telo Ježiša. Máriin modrý a Simeonov zelený plášť štruktúruje zakaždým jeden výrazný záhyb, celá scéna je navrhnutá so snahou o symetrickú kompozíciu. Túto podčiarkujú tiež dve figúry v pozadí, napravo sv. Jozef, naľavo prorokyna Hana držiaca sviecu (časť jej postavy bola zničená vytrhnutím pergamenu). Vlasy a tváre, obľúbené sú najmä profily a 3/4 profily, charakterizuje pomerne robustná kresba hnedým tušom, ktorá zároveň prispieva k jednoznačnému štýlovému zaradeniu iluminácie. Keďže podľa všetkých dôležitých komponentov k rovnakému rukopisu patrilo aj ďalšie fólio, otázke štýlu sa možno venovať po jeho základnom predstavení.

Fragment B

Rožmery: 420 × 311 mm. Typ písma, štruktúra a rožmery stĺpcov rovnaké ako pri fragmente A.

Text je súčasťou liturgie k sviatku sv. Apolinára biskupa (27. júla). Na recto strane fol. v texte pravé-

In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Ed. Wolfgang BRAUN-FELS. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968–1976 (reprint 1994, ďalej cit. ako LCI), zv. 1, stl. 473–477.



3. (MV SR, ŠA Banská Bystrica, pob. Kremnica) Fragment (B) misálu, okolo roku 1400. Recto fólia. Foto: autor.

ho stĺpca dole zvýraznenie začiatku officia: *S(anc)ti Apollinaris...* Iniciala *S-acerdoes* v hornej časti ľavého stĺpca na verse je prostredím scény s biskupským posvätením sv. Apolinára.⁵ Podobne ako v predchádzajúcom prípade dve postavy takmer zakrývajú okrové písmeno S. Výjav zachytáva kľáčaceho svätca v červe-

⁵ Sv. Apolinarius z Ravenny patril medzi učeníkov sv. Petra, údajne ho sprevádzal z Antiochie do Ríma a jeho život bol poznamenaný prikoriami kresťanského misionára v ranom období cirkvi. Martýrium (ubitím) utrpel pravdepodobne v roku 75, bazilika postavená nad jeho hrobom neďaleko Ravenny – *San Apollinare in Classe* – sa bezprostredne po smrti stala uctievaným centrom jeho kultu. Por. SEELIGER-ZEISS, Anneliese: Apollinaris von Ravenna. In: *LCI* 1968–1976, c. d. (v pozn. 4), zv. 5, stl. 229–231.

⁶ Najlepšie zatiaľ tento štýl charakterizoval SCHMIDT, Gerhard: Malerei. In: *Gotik in Böhmen*. Ed. Karl M. SWOBODA.

nom plášti so zopnutými rukami v okamihu, keď mu sv. Peter na hlavu s vyholenou tonzúrou kladie mitru. Pápež sedí na jednoduchom drevenom stolci diagonálne situovanom voči ploche obrazu, zelený plášť s červeným rubom variuje farebnosť plášte sv. Apolinára, modrý šat pod ním, biely amikt, časť infuly a červená pápežská tiara naznačujú hierarchicky vyššiu pozíciu apoštola. Zlato zo svätožiar oboch postáv je (podobne ako na fragmete A) takmer zošúchané, rovnako zlátenie na pozadí iniciály. Plocha za scénou je modrej farby, subtílna biela linka so skromným ornamentom opisuje vnútorný obvod písma.

Figurálny štýl oboch iniciál charakterizuje pomerne výrazná kontúrová kresba takmer „drevorezového“ charakteru; tváre, ruky a celé postavy sú namalované jednoducho, najmä však rutinne. Plášte člení niekoľko prostých záhybov, k ich schematickému, až „abstraktnému“ vyzneniu prispieva predovšetkým často využívaný farebný kontrast medzi rubom a lícom, uplatnený zväčša len v jednej vertikálnej „slučke“. Modelácia inkarnátov je nevýrazná, hoci úplne neabsentuje. Štýl iluminácií sa vyznačuje určitou prostotou, zároveň však aj konkrétnym maliarskym rukopisom známym z Prahy na prelome 14. a 15. storočia. Všetky zmienené znaky totiž charakterizujú tvorbu maliara, núdzovo pomenovaného Majster Pavlových epíštol – konzervatívneho pražského iluminátora, ktorý za svoje meno vďačí výzdobe kódexu Listov sv. Pavla (Viedeň, ÖNB, cod. 2789).⁶ Vyšiel určite z dielenského okruhu tzv. Václavských rukopisov, avšak pracoval taktiež na objednávkach mimo kráľovského dvora, približne medzi 80. rokmi 14. storočia a 1411. Pripisuje sa mu napr. výzdoba Životopisu Karola IV. (Viedeň, ÖNB, cod. 619), jednej nemeckej Modlitebnej knižky (Berlin, Staatsbibliothek, ms. germ. Oct. 489)⁷ alebo Brnenského (?) misálu (Brno, UK R 397), ako

München 1969, s. 239 a 437 (pozn. 363 so zoznamom jemu pripisovaných rukopisov); por. tiež KRÁSA, Josef: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1974, s. 191–192, s. 257–258, (oproti Schmidtovi s mierne modifikovaným zoznamom). Z novšej lit. najmä ROLAND, Martin: *Die Handschriften der alten Wiener Stadtbibliothek in der Österreichischen Nationalbibliothek.* Wien 1999, s. 82–83.

⁷ CERMANN, Regina: Gebetbuch einer Fürstin? In: *Aderlass und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln.* Ed. Peter Jörg BECKER – Eef OVERGAAUW. Berlin 2003, s. 266–267.



4. (MV SR, ŠA Banská Bystrica, pob. Kremnica) Fragment (B) misálu, okolo roku 1400. Detail – Posvätenie sv. Apolinára. Foto: Archív SNG – P. Breier.

aj mnohých ďalších misálov, žaltárov, teologických diel, resp. ich fragmentov.⁸

Fragment C

Dvojfólio neznámeho misálu nepatrí k rovnakému kódexu ako obe predchádzajúce. Svedčí o tom už jeho rozmer (340 × 440 mm), ale i menšie písmo (kalligrafická gotická minuskula) a napokon aj štruktúra

⁸ Podrobnejší prehľad o tvorbe Majstra Pavlových epíštol a jeho ateliéru dodnes absentuje. Pri príležitosti medzinárodného kolokvia usporiadaného pri príležitosti bratislavskej výstavy vystúpila s taktó koncipovaným príspevkom Hana Hlaváčková (*Majster Pavlových epíštol*). Príspevok bude spolu s ostatnými referátmi publikovaný v Ročenke SNG *Galéria* 2004.

⁹ ROLAND, Martin: Die Handschriften aus der Böhmischo-Österreichischen Hofkanzlei in der Österreichischen Nationalbibliothek. In: *Codices manuscripti* 31, 2000, s. 17 a n.; ROLAND, Martin: Illumierte Missalien in Brünn, Preßburg und Österreich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Methodische Ansätze zur Lokalisierung von Cod. 4812 der Österreichischen Nationalbibliothek. In: *The History of written Culture in the „Carpatho-Danubian“ region* (Latin Paleography Net-

iluminácie. Ide o súčasť úvodnej časti misálu – graduálu – s iniciálou *A-d te levavi*. Iniciala na zlatom plošnom pozadí, navrchu „spletená“ z dvoch driekových častí, pozostáva z akantového ornamentu zelenej farby, prechádzajúceho do úponkov vo vnútrnom i vrchnom margu. Postava tróniaceho žehnajúceho Krista dominuje scéne pred modrým pozadím, sedí „pred“ písmenom iniciály, trón vidno iba vo forme bohato nariasenej svetlohnedej drapérie. Je znázornený prísne *en face*, modelovaný biely plášť na kolienách zvýrazňuje diagonálny motív s jasnou modrou podšívku. V ľavej ruke guľa svetovlády, pravá s dvoma prstami pozdvižená v žehnajúcom geste. Nimbus je naznačený len lúčmi v tvare kríža, tvár modeluje sivo-ružový inkarnát; brada a symetricky učesané vlasy majú sivo-okrovú farbu. Akantový dekor fólia prechádzajúci do vnútorného, horného i spodného margu je pomerne skromný, tak farebnosťou, ako tvarmi podriadený iniciále. V texte fólia sú zvýraznené dve červené a jedna modrá lombarda (*e, i, a*). K rovnakému rukopisu pôvodne zrejme patrili i ďalšie dve voľné fólia kremnického archívu, ktorých výzdoba však spočíva iba v ornamentálnych iniciálach (*D-ominus a I-ster*).

Martin Roland prednedávnom poukázal na špecifikum ikonografie Tróniaceho Krista v iniciále *A-d te levavi* na príklade skupiny rukopisov, z ktorých jeden (Viedeň, ÖNB, cod. 4812) bol staršou literatúrou považovaný za misál bratislavskej kapituly.⁹ Tento motív, podľa početných analógií dokázateľne českomoravského pôvodu, nahradzuje v iniciále dovedty frekventovanejšiu postavu Kráľa Dávida. Kým Dávid sa štandardne objavuje okolo roku 1400 v bratislavských rukopisoch,¹⁰ i medzi misálmi tunajšej kapitulskej bibliotéky zaznamenávame v 30. rokoch 15.

work Central & Central-East Europe I). Ed. Hana PÁTKOVÁ – Juraj ŠEDIVÝ. Bratislava 2004, s. 121–153; Zo staršej lit. najmä: GÜNTHEROVÁ – MIŠIANIK 1961, c. d. (v pozn. 1), s. 49, obr. 85–90; TÖRÖK, Gyöngyi: Pozsonyi missale. In: *Művészeti Zsigmond király korában 1387–1437* [Kat. výst.]. Ed. László BEKE – Ernő MAROSI. Budapest 1987, zv. 2, s. 370–371.

¹⁰ Por. napr. fragment Bratislavského misálu VI (Bratislava, Mestské múzeum, sign. A/2) alebo Bratislavský misál D (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, clmae 216, fol. 11r); ŠEDIVÝ, Juraj – BURAN, Dušan: Bratislavský misál VI – fragmenty; Bratislavský misál D. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Ed. Dušan BURAN. Bratislava 2003, s. 784–785 (ďalej cit. ako *Gotika* 2003); BERKOVITS, Ilona: *Illumierte Handschriften aus Ungarn vom 11.–16. Jahrhundert*. Hanau/M. 1968, obr. XVI.



5. (MV SR, ŠA Banská Bystrica, pob. Kremnica) Fragment (C) misálu, okolo roku 1420 – 1430. Tróniaci Kristus. Foto: Archív SNG – P. Breier.

storočia inováciu so žehnajúcim Kristom (neraz však v literatúre pomerne konfúzne identifikovanú).¹¹ Roland síce spochybnil bratislavský pôvod misálu ÖNB 4812, jednako však zároveň niekoľkými príkladmi doložil frekvenciu iniciály *A-d te levavi* s tróniacim Kristom v oblasti medzi Viedňou a Brnom. Dodajme jedným dychom, že Majster Michal ju použil aj v Bratislave (OSzK, cod. 218). Namiesto je preto otázka bližšej lokalizácie tohto, ako aj oboch predchádzajúcich kremnických fragmentov: Kde boli napísané a vyzdobené misály z ktorých pochádzajú? Pre ktoré oltáre, resp. kostoly boli určené?

¹¹ V Bratislavskom misáli E od viedenského Majstra Michala (Budapešť, Országos Széchényi Könyvtár, clmae 218, fol. 9r). V tomto zmysle chybné identifikovali „kráľa Dávida“ GÜNTHEROVÁ – MIŠIANIK 1961, c. d. (v pozn. 1), s. 49, 199, obr. 91; BERKOVITS 1968, c. d. (v pozn. 10), s. 109, obr. XIX ako aj SOPKO 1982, c. d. (v pozn. 1), s. 47 (obr. na s. 336 navyše s chybnou popisovkou) a napokon aj BURAN, Dušan – ŠEDIVÝ, Juraj: Bratislavský misál E. In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 10), s. 785 – Postava síce má panovnícke atribúty (žezlo, cisárske jablko, koruna), krížový nimbus ju však charakterizuje predsa ako tróniaceho Krista. Takto znázornená svätožiara s niekoľkými lúčmi vo forme kríža je v ateliéri iluminátora Michala vyhradená výlučne Kristovi. Por. napr. scény v Kremnickej mestskej knihe – ibidem s. 786. Naopak,

Keďže ich posledná doložená funkcia bola sekundárna, v kremnickom archíve neexistujú záznamy o ich nadobudnutí.¹² Na základe štýlu vieme, že všetky tri museli vzniknúť okolo roku 1400, posledný z nich snáď o niečo neskoršie – s možnosťou datovania do obdobia 20. najneskôr 30. rokov 15. storočia. Tak isto vieme, že v roku 1426 zakladajú Kremničania svoju novú mestskú knihu s miniatúrami viedenského maliara Michala a tzv. Majstra Kremnickej mestskej knihy, pracujúcich v 20. a 30. rokoch okrem Viedne či Klosterneuburgu i v službách bratislavskej kapituly. Je preto pravdepodobné, že i pergamenové časti mestskej knihy Kremničanom sprostredkovali v Bratislave.¹³ Od štýlu Kremnickej mestskej knihy sa však iluminácie fragmentov výrazne odlišujú svojím pôvodom v Čechách, resp. bezprostrednou orientáciou na české umenie. Otázka, do akej miery je možné, aby medzi bratislavskou kapitulou a kremnickou farou existovala už okolo, resp. krátko po roku 1400 dlhodobšia kultúrna výmena, spočívajúca okrem iného v sprostredkovaní liturgických kódexov, alebo priamo iluminátorov sa na základe dochovaných fragmentov spoľahlivo zodpovedať nedá. Ani známa pramenná báza z tohto obdobia neposkytuje konkrétnu oporu. Niekoľko neskorších udalostí však naznačuje mimoriadne živé kontakty, možno cesty, ktorými sa do Kremnice v neskorom stredoveku mohli dostať tiež dnes už rozobraté rukopisy: 1439 sa napr. zaviazal Bratislavský senát vyplatiť kremnickému kostolu sv. Ondreja obrovskú sumu 1000 zlatých.¹⁴ Kremničania naopak v Dóme sv. Martina v Bratislave udržiavali najneskôr už v roku 1443 Oltár sv. Juraja a sv. Vojtecha, ktorého altaristom bol Mikuláš Kelner z Vroclavu.¹⁵ Od 50. rokov 15. storočia do 1471

postava kráľa Dávida s nimбом mi nie je známa ani v bratislavských, ani v dolnorakúskych rukopisoch.

¹² Zmienka o fragmentoch s ilumináciami „českej školy“ sa však do literatúry dostala – LAMOŠ, Teodor: *Vznik a počiatky banského a mincového mesta Kremnice 1328 – 1430*. Banská Bystrica 1969, s. 208.

¹³ BURAN, Dušan: Kremnická mestská kniha. In: *Gotika* 2003 (cit. v pozn. 10), s. 785-786 (s najdôležitejšou staršou lit.).

¹⁴ AMB Bratislava, No. 1628, Lad. 15, No. 1103 LEHOTSKÁ, Darina et al.: *Archív mesta Bratislavy. Inventár stredovekých listín, listov a iných príbuzných písomností*. Praha 1956, s. 229.

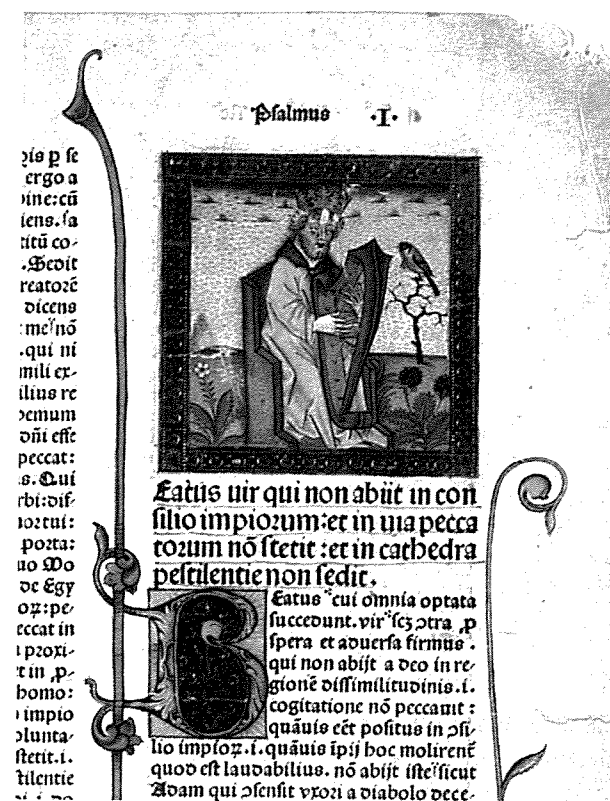


6. (MV SR, Archív hlavného mesta SR Bratislavy, EC Lad. 2/51). Výklad žalmov, inkunábula, okolo roku 1480. Foto: Archív SNG – A. Mičichová.

je dokumentovaný dlhodobý spor Kremničianov s bratislavskou mestskou radou, dovedený až na kuriálnu úroveň. Súvisel s kremnickou kaplnkou Panny Márie, Matky milosrdenstva, v ktorej naopak Bratislavský senát udržiaval (avšak neplatil!) kaplána Andreja.¹⁶ Medzi kódexmi Kremnickej farskej knižnice sa nachádza niekoľko rukopisov s bratislavskou provenienciou, predsa však tiež až z 2. polovice 15. storočia. Jedine *Speculum humanae salvationis*, ktoré napísal

¹⁵ Sám oltár je doložený už v 14. stor. a podľa neskoršieho inventára (1517) k jeho výbave patril i „*unus liber Missalis in pergameno cum iluminaturis et bone scripture*“. Por. HLAVÁČKOVÁ, Miriam: Oltárne benefícia v bratislavskom Dóme sv. Martina v 15. storočí. In: *Galéria 2001 – Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 2001, s. 94.

¹⁶ Zoznam a obsah dokumentov por. podrobnejšie u LEHOTSKÁ 1956, c.d. (v pozn. 14), s. 263, 272, 306, 315 (ďalej podľa registra).



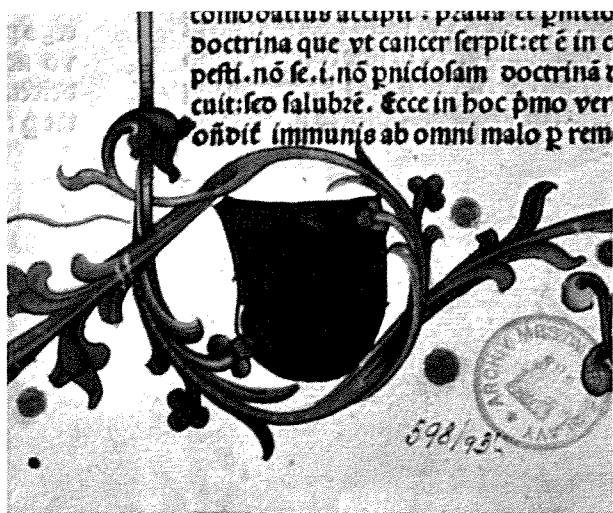
7. (MV SR, Archív hlavného mesta SR Bratislavy, EC Lad. 2/51). Výklad žalmov, inkunábula, okolo roku 1480, detail – Kráľ Dávid. Foto: Archív SNG – A. Mičichová.

Mikuláš z Vroclavu, by sa dalo spojiť priamo s Bratislavou, pravda pod podmienkou, že v osobe pisára by išlo o spomínaného bratislavského altaristu Kelnera, pred rokom 1446 zastávajúceho miesto kazateľa bratislavského Dómu sv. Martina.¹⁷

Druhá hypotéza by vychádzala z predpokladu o na Bratislave nezávislom sprostredkovaní rukopisov. Hoci ju nemôže potvrdiť takmer žiaden porovnávaci materiál,¹⁸ štýlová orientácia na umenie „internacio-

¹⁷ SOPKO 1981, c. d. (v pozn. 1), s. 187, ako aj list v AMB No. 2129, Lad. 31, No. 3996 – LEHOTSKÁ 1956, c. d. (v pozn. 14), s. 297

¹⁸ Inventár rukopisov Kremnickej farskej knižnice (v rozhodujúcej väčšine bez náročnejšej výzdoby) spracoval SOPKO 1981, c. d. (v pozn. 1), s. 182-216. Množstvo rukopisov ako aj ich obsahová štruktúra naznačujú, že farská knižnica v Kremnici mohla disponovať i náročnejšie zdobenými kódexmi, než aké sa dodnes zachovali.



8. (MV SR, Archív hlavného mesta SR Bratislavy, EC Lad. 2/51). Výklad žalmov, inkunábula, okolo roku 1480, detail – erb na spodnom margu. Foto: autor.

nálneho slohu“ najmä českej a rakúskej proveniencie, ktorého príkladom sú iluminácie Kremnickej mestskej knihy, ale ktorý sa prejavuje i v kremnickom kameňosochárstve, troch fragmentoch z bývalej radnice,¹⁹ naznačuje stabilizovanú donátorskú vrstvu vyhľadávajúcu umelcov v popredných európskych centrách. Priamej objednávke misálu v Prahe však akoby protirečila úroveň jeho iluminácií, nakoľko Majster Pavlových epistol, resp. členovia jeho dielne patrili skôr k priemerným dobovým iluminátorom, dostupným i v Uhorsku.

MV SR, Archív hlavného mesta SR Bratislavy

Fragment inkunábuly

List s textom výkladu žalmov a miniatúrou kráľa Dávida (AMB, EC Lad. 2/51) nie je v kodikologickej či muzikologickej literatúre celkom neznámy. Július Sopko publikoval jeho popis v 3. zväzku svojho in-

ventára,²⁰ jeden obrázok s krátkym komentárom nedávno priniesol i časopis Pamiatky a múzeá.²¹

Miniatúrou v pravom stĺpci dvojstĺpcovej tlače je výjav Kráľa Dávida hrajúceho na harfe. Orámovanie zlatým plošným štvorcovým rámom, v ňom pravidelné puncovanie jednoduchými puncami a rozetkami, v rohoch o niečo väčšími, celú stránku charakterizuje ako relatívne luxusný kódex, hoci ide o časť dostupnejšej tlačenej knihy. Vlastná scéna je situovaná do krajinného prostredia: V spodnej tretine zelený terén s jahodovým (?) kvietkom a datelinou, nad nízkym horizontom modré nebo s oblakmi, hore tmavšími. Do stredovej osi obrazu iluminátor umiestnil postavu kráľa Dávida, sediaceho na drevenom tróne a hrajúceho na harfe. Sedadlo je voči ploche obrazu situované diagonálne, telo v 3/4 profile, čo výjavu dodáva na priestorovosti, hoci sám krajinný priehľad je len schematický. Ružový plášť s ostro zalamanými záhybmi, hnedý kožušinový golier, ale i harfa, zopár strún, drevo nástroja rovnakej farby ako trón sú detailne vykreslené. Napravo od postavy vyčnieva pred horizontom uschnutý kmeň stromu, na ňom sedí jeden farebný vták. Tvár Dávida je poškodená perforáciou, na sivom inkarnáte čierna kresba, veľmi podrobná, len pery sú červené, na hlave koruna okrovej farby. V rovnakom stĺpci sa nachádza aj iniciála prvého žalmu *B-eatus* (*Beatus cui omnia optata succedent...*): modré B na ružovom pozadí s lúčmi, v brušku plocha so zlatou fóliou, puncovanou 5-lupeňovými rozetkami a dubovými lístkami – motívy dobre známe z rukopisov Bratislavskej kapituly na sklonku 15. storočia. V interkolumniu vidno jeden dlhý akantový úponok spojený s touto iniciálou, pomerne bohatá akantová výzdoba sa však nachádza predovšetkým na spodnom a vonkajšom margu: kvety s dlhými peľnicami s chlpkami, dole ešte jeden vták, zlaté pukličky bez puncovania, čiastočne zošúchané. Marginálnemu dekoru dominujú tmavoružová, zelená a modrá farba.

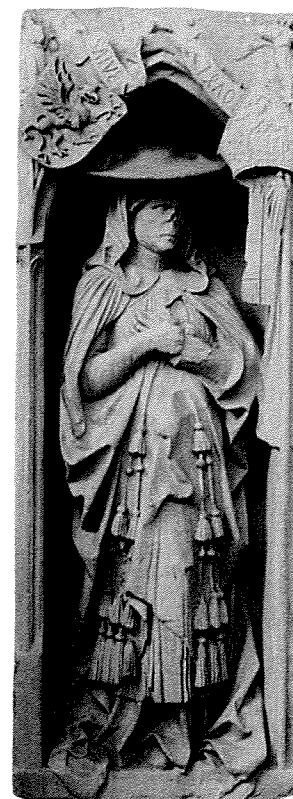
Dôležitým identifikačným znakom je erb v spodnom margu: V červenom štíte kráčajúci čierny gryf

¹⁹ BARTLOVÁ, Milena: Tri fragmenty z radnice v Kremnici. In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 10), s. 660.

²⁰ SOPKO 1986, c. d. (v pozn. 1), s. 58, č. 479. 385 × 285 mm. List je na viacerých miestach poškodený, najmä roztrhnutím na okrajoch alebo perforáciou (i v miniatúre).

²¹ KALINAYOVÁ, Jana: Hudobné motívy v liturgických kódexoch. In: *Pamiatky a múzeá*, 1997 č. 2, s. 24-25.

²² *Wappenbuch des Adels von Ungarn sammt den Nebenländern der St. Stephans-Krone*. Ed. Johann SIEBMACHER u. Géza v. CSERGHEO. Nürnberg 1885-1892, zošit 22-28, obr. 403.



9. Náhrobok prepošta Georga Peltella von Schönberg v Dóme sv. Martina v Bratislave, 1470. Foto: autor.



10. Náhrobok prepošta Georga Peltella von Schönberg v Dóme sv. Martina v Bratislave, 1470, detail s erbom prepošta. Foto: autor.

zachytený z profilu so zlatou korunkou na hlave. Polokruhly štítok je trikrát červeno-sivo delený, na sivých (pôv. strieborných?) pásoch jemné, sotva viditeľné damaskovanie. V spodnom margu vidno pečiatku AMB a prírastkové číslo 598/934. Druhá strana listu je bez akéhokoľvek dekoru.

Prírastkové číslo naznačuje medzivojnové obdobie, keď sa do archívu prostredníctvom bratislavských, ale i zahraničných antikvariátov dostalo niekoľko fragmentov, ktoré však nemuseli priamo súvisieť s bratislavským stredovekom. Že tomu pri našom fragmente tak nebolo, vyplýva z dvoch poznatkov: V prípade znázorneného štítiku totiž ide s veľkou pravdepodobnosťou o erb najvýznamnejšieho bratislavského prepošta a vicekancelára Academie Istropolitany Juraja

Schomberga (Georg Peltell von Schönberg, †1486), podobný rodový erb s gryfom zdobí napokon i jeho náhrobok v Dóme sv. Martina v Bratislave (1470).²² Motivika oboch erbov, vrátane delenia, je takmer identická, jediný rozdiel spočíva v skutočnosti, že na náhrobku je gryf otočený doľava, na iluminácii doprava. Podrobnú štúdiu o tejto, nielen pre Bratislavu mimoriadne významnej osobnosti s novými poznatkami pripravuje Miriam Hlavačková,²³ nebudem preto na tomto mieste popisovať biografické údaje. Zamerajme sa na autora miniatúry, ktorý nám je z knižnice bratislavskej kapituly tak isto dôverne známy.

Už prvý pohľad na charakteristický figurálny štýl a výzdobný systém prezrádza prácu salzbursko-viedenského maliara Ulricha Schreiera, iluminátora dvoji-

²³ HLAVAČKOVÁ, Miriam: Prepošt Bratislavskej kapituly Juraj zo Schönbergu († 30. 9. 1486) a Dóm sv. Martina. In: *Galéria 2004 – Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 2004 (v tlači). Autorke ďakujem za sprístupnenie rukopisu pred publikovaním. Za konzultácie k atribúcii erbu vďačím

Radoslavovi Ragačovi. K sochárskemu spracovaniu náhrobku umiestneného v Kaplnke sv. Anny v bratislavskom Dóme: CHAMONIKOLASOVÁ, Kaliopi – LUXOVÁ, Viera: Náhrobok Juraja Schomberga. In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 10), s. 667.

zvázkového antifonára (tzv. Hanovho kódexu) a niektorých ďalších rukopisov.²⁴ Tak ako v jeho početných rakúskych, či niekoľkých bratislavských prácach, i tu nachádzame obľúbenú vzdušnú krajinu v pozadí, pre Schreierov okruh typické punce, ale aj marginálny dekor s pretiahnutými úponkami a farebnými vtákmi. Nakoniec, fragment výkladu žalmov by tiež nebola jediná inkunábula, ktorú v Schreierovej dielni vybavili maľbami.²⁵

Z kombinácie erbu a miniatúry, resp. zo stretnutia spomínaných dvoch osobností v pozícii objednávateľa a umelca na základe tohto (mimochodom, jediného) dokladu ich kontaktu nevieme predbežne vyvodit' ďalšie závery. Než sa podarí získať ďalšie dokumenty, možno len sformulovať hypotézu, že to bol sám prepošt Georg Peltel von Schönberg, ktorý už v 70. rokoch inicioval zákazky z prostredia bratislavskej kapituly pre Schreierov viedenský ateliér. Tomuto rakúskemu a bratislavskému duchovnému, diplomatovi v službách kráľa Mateja Korvína i cisára Friedricha III. azda teda patrila prvotná zásluha na angažovaní Ulricha Schreiera pre kapitulskú bibliotéku v Bratislave (možno tiež pre univerzitnú knižnicu Academie Istropolitany²⁶). Bezprostredne po jeho smrti (1486) pokračoval v kapitulskom prostredí v tejto spolupráci kanonik Johannes Han, čoho výsledkom bol – okrem iného – mohutný dvojzvázkový antifonár dokončený v rokoch 1487–1488.²⁷



11. (MV SR, Archív hlavného mesta SR Bratislavy, EC Lad. 4) Antifonár kanonika Hana, 1487–1488, detail. Foto: autor.

Lederschnittbände Ulrich Schreiers. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel – Frankfurter Ausgabe*, 12, 1964, s. 350.

²⁴ JANKOVIČ, Vendelín: Stredoveká bratislavská univerzita vo svetle nových prameňov. In: *Historický časopis*, 40, 1992, s. 145–170; RATKOŠ, Peter: Vzťah Jána zo Stredny a Juraja Schönberga k Univerzite Istropolitana. In: *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. storočí*. Ed. Ludovít HOLOTÍK a Anton VANTUCH. Bratislava 1967, 66–87.

²⁵ Okrem lit. v pozn. 24 pozri *Bratislavský antifonár II / Antiphonary of Bratislava II*. (Memoria Slovaciae – Medii aevi manuscripta). CD-Rom Faksimile rukopisu. Ed. Dušan BURAN – Jozef HANUS – Lubomír JANKOVIČ. Martin 2000.

* Za pomoc pri sprístupnení originálov rukopisov ďakujem Mgr. Adriane Ezrovej, riaditeľke kremnického archívu (MV SR, SA Banská Bystrica, pob. Kremnica) ako aj PhDr. Anne Buzinkayovej, riaditeľke AMB (MV SR, Archív hlavného mesta SR Bratislavy). Zverejnenie fragmentov ďalších iluminovaných rukopisov, predovšetkým z bratislavského Mestského múzea a AMB pripravujem v dohľadnom období.

Fragmente gotischer Buchmalerei in zwei slowakischen Archiven

Zusammenfassung

In slowakischen Archiven und Bibliotheken werden viele bisher unveröffentlichte Fragmente der mittelalterlichen illuminierten Kodizes aufbewahrt. Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, vier von ihnen – drei Folia im Kremnitzer Archiv und ein Fragment einer Inkunabel im Preßburger Stadtarchiv – kunstwissenschaftlich kurz vorzustellen.

Die zwei Fragmente eines Missals im Staatsarchiv zu Kremnitz (MV SR, *Štátny archív Banská Bystrica, pob. Kremnica – ohne Sign.*) stammen von dem Meister der Paulusbriege, der um 1400 für Prager, bzw. böhmische Auftraggeber tätig war. Das Folio A dominiert eine Miniatur der Darbringung Christi im Tempel in der Initiale *S-uscepimus* (zum Fest des *Purificatio Mariens*), auf dem Folio B wird eine Initiale *S-acerdotis* zum Rahmen der etwas seltenen Szene der Bischofsweihe des hl. Apollinaris von Ravenna (zum Offizium des Heiligen). Das dritte Fragment, ursprünglich einem anderen Missal zugehörig, stellt in einer *A-d te lavavi* Initiale den thronenden und segnenden Christus dar – ein ikonographisches Motiv, das nach 1400, bzw. in den 20er und 30er Jahren des 15. Jhs. vor allem in Brünn und Wien, doch aber auch in Preßburg anzutreffen ist.

Nach der Beschreibung und ikonographischer Einordnung aller drei Fragmente werden einige, die

mögliche Provenienz der heute verschollenen Handschriften betreffende Fragen formuliert. Allem Anschein nach wurden beide durch Preßburg (Bratislava) vermittelt, war die Preßburger Kapitel im 15. Jh. doch das führende Zentrum der Buchmalerei in dem west- und mittelslowakischen Raum mit Kontakten der zahlreichen Kirchenmänner zu Kremnitz.

Zum Schluss wird noch die Miniatur einer Inkunabel (Psalmenkommentar) vorgestellt (MV SR, *Archív hlavného mesta SR Bratislavy – Sign. EC Lad 2/51*). Diese zeigt den auf einer Harfe spielenden König David und lässt sich aufgrund des Stils relativ zuverlässig der Werkstatt Ulrich Schreiers zuschreiben, welche von der Preßburger Kapitelbibliothek in den 80er Jahren des 15. Jhs. öfters Aufträge bekommen hat. Das Blatt zeigt am unteren Rand ein Wappen, das als Zeichen des Propstes Georg Peltel von Schönberg (†1486), des Vizekanzlers der *Academia Istropolitana* und Diplomaten im Dienst von König Matthias Corvinus sowie Kaiser Friedrich III. identifiziert werden dürfte. War dieser, aus Niederösterreich stammende Gelehrte derjenige, der die spätere Arbeiten der Werkstatt Schreiers in Preßburg überhaupt initiierte?

Deutsch vom Autor

Schwarz, Michael Viktor: Visuelle Medien im christlichen Kunst

Ivan GERÁT

Schwarz, Michael Viktor: *Visuelle Medien im christlichen Kunst. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert.* Wien – Köln – Weimar : Böhlau Verlag, 2002, 308 s.

Len zriedka sa ponúka príležitosť sledovať riadneho profesora dejín starého umenia na viedenskej univerzite pri tom, ako sa namiesto starostlivého pestovania mýtu a autority viedenskej školy usiluje vykročiť za hranice rámcov, vytýčených tradičnými umeleckohistorickými pojmami, pohnúť sa v ústrety disciplinám, ktoré mnohých milovníkov starého umenia poburujú svojou neúctivou novotou. Kniha Michaela Viktora Schwarza sľubuje podobnú skúsenosť už svojím názvom: Jeden z kľúčových pojmov hlučného a neraz povrchného sveta modernej komunikácie – „médiu“ – má dostať právo vypovedať o tichých priestoroch starých chrámov. Navyše sa autor hneď na prvých stránkach knihy programovo pokúša vyčistiť priestor diskusie od rozličných „prízrakov“, ktoré sa skrývajú za – nielen umeleckohistorickým, ale aj náboženským a filozofickým – pojmom ducha (či Ducha? – nemecký pravopis neumožňuje vždy jednoznačne rozhodnúť...). V tomto zmysle nadväzuje na Gombrichovu kritiku heglowsko-dvořákovskej tradície, v jej mene sa však dištančuje aj od textov rozhodne oveľa súčasnejších, napr. od nedávneho Kempovho pokusu o teoretické uchopenie kresťanského umenia,¹ či od bližšie nešpecifikovaných marxistických umeleckohistorických metód, do ktorých vraj prenikla hneď dvojnásobná dávka hegelianizmu – jednak cez Marxa, jednak cez tradíciu umeleckohistorickej disciplíny (s. 12). Takéto hodnotenie síce nie je celkom nezmyselné, spája sa s ním však aj tradičná nerest historikov umenia, žonglovať slovom „hegelianizmus“ bez bližšieho záujmu o to, čo z jednotlivých Heglových názorov sa na ceste napríklad do Marxovej či Dvořákovskej hlavy jednoducho vyparilo. V dôsledku toho sa jedným a tým istým slovom označujú celkom



rozdielne štýly myslenia, celkom rozdielni „duchovia“. Filozoficky podkutejší čitateľ sa potom môže právom pýtať, aký zmysel má neskoršie minuciózne rozlišovanie rôznych umeleckých diel, ktoré sa na seba predsa len podobajú neporovnateľne viac, než citovaní mysli-

¹ KEMP, Wolfgang: *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen.* München 1994.

telia. Odpoveď je vcelku jednoduchá – má zmysel v rámci disciplinárnych rámcov dejepisu umenia. Kniha sa síce tvári ako opúšťanie týchto kontextov, napokon však ostáva príkladne verná disciplinárnej tradícii. Túto vernosť cítiť nielen v explicitnej metodológii úvodného textu, ale aj v metodikách, použitých na riešenie detailných problémov v jednotlivých štúdiách knihy.

Po úvodných vyhláseniach autora čitateľ právom očakáva odpovedať na otázku predmetu bádania. Čo z neho ostane, keď sa prestaneme zaujímať o „rozlišovanie duchov“, ba dokonca – varovaní neskorým Wittgensteinom (s. 13) – stratíme samotné právo pýtať sa na význam jednotlivých artefaktov? Dá sa vôbec bez vyjasnenia týchto otázok pýtať, na čo jednotlivé artefakty slúžili? Veď práve ich funkcia v systémoch vizuálnej i mimovizuálnej komunikácie ich robí médiami, teda sprostredkujúcimi materiálmi danosťami a napokon aj spoluvorcami životných praktík svojej doby (s. 14). Takto pochopené médium nemá podľa autora znamenať stratu zrozumiteľnosti, presnosti či estetickéj kvality, ale naopak – ich zisk (s. 15). Jednotlivé artefakty nezískali svoje kvality samoučelnou hrou, ale tvorivým úsilím o optimálny komunikačný úspech (s. 20). Pri pohybe v tomto širokom rámci technických, osobných, kultúrnych i funkčných súvislostí, môže využitie špecifických nástrojov tradičného dejepisectva umenia len pomôcť (s. 16). Schwarz pripomína o.i. aj Beltingove práce, venované obrazu ako médiu kresťanského kultu, pritom sa však dištančuje od Beltingovho programu výskumu obrazov „pred érou umenia“.² Zastáva názor, že práve umenie spolukonštituovalo aj médium kultového obrazu (s. 19). Preto napriek zdanlivo revolučným myšlienkam v konkrétnych analýzach využíva čo najviac poznatkov doterajšieho dejepisu umenia.

Prvá z analytických kapitol sa venuje soche Ukrižovaného na západnom letneri v Naumburgu. Pre Schwarzovu metódu je príznačné, že opis sochárskeho diela neabstrahuje od priestoru, pre ktorý bolo určené. Myslí na diváka, ktorý prechádzal priestorom vchodu chóru popod ramená Ukrižovaného, takže mohol mať dojem, že mu krv z rán na Kristových rukách padá na hlavu. Dojem bezprostrednej prítomnosti Krista, ktorý socha vyvolávala, tak nepovažuje za abstraktnú umeleckú kvalitu, ale chápe ho vo vzťahu ku konkrétnemu divákovi na konkrétnom mieste. Sochárske dielo tak dodáva nečakane konkrétny rozmer známej metafory o Kristovi ako bráne (s. 30-

31). Vznikla ilúzia bezprostrednosti – cieľavedome pestovaná zážitková forma, blízka vizionárskym skúsenostiam mystikov a mystičiek, pri ktorých niekedy dochádzalo až k zmiznutiu mediálneho filtra z vnímania obrazu (s. 56). Na pestovaní tohto dojmu sa okrem vlastných prostriedkov vizuálneho média zúčastňovali aj slová, spevy, úkony a vône liturgie (s. 53). Vytrhnutie vnímateľa z každodenného sveta (žeby návrat kritizovaného novoplatonizmu?) sa teda dosahovalo prostredníctvom ilúzie autenticity. Tá pôsobila na telesnosť a city vnímateľa celým súborom názorných prostriedkov (vrátane správ o zázrakoch), a teda nie argumentáciou, zameranou čisto na vnímateľov rozum. Historik umenia sa usiluje o čo najdokonalejší opis mnohostranného mediálneho produktu, aby poprel „hegelianske“ abstrakcie. Svojím opisom nepopiera zložité symbolické významy, ktoré boli súčasťou daného javu, ani dobovú teologickú reflexiu o vzťahnutosti obrazu k praobrazu. Do značnej miery však prekračuje abstrahujúci interpretačný horizont stredovekých teológov, ktorí nepodrobili bezprostredný účinok presvedčivých obrazov na neškolených vnímateľov priamej analýze. Nedisponovali totiž primeraným pojmom umeleckej slobody – ak ho vôbec používali, obsadzovali ho skôr negatívnymi konotáciami (por. s. 39).

Schwarzova analýza neredukuje obraz na abstrahujúci znak, ale hodnotí ho ako mediálnu formu, ktorá sprostredkovala zjavenie Boha prežívaniu konkrétneho vnímateľa (por. s. 64). Nepopiera, že obraz chcel byť akýmsi návodom na úctu k praobrazu (s. 82); namiesto otázky kam obraz ukazuje, sa skôr pýta, ako to robí. Preto venuje starostlivú pozornosť aj témam, ktoré sa zdajú byť teologicky, ba dokonca i „umelecky“ ľahostajnými – napr. prázdnej lavici na obraze Pietra Lorenzettiho v priečnej lodi Dolného kostola sv. Františka v Assisi. Aj takéto obrazové motívy chápe ako funkčné prvky jednotnej koncepcie, ktorej prostredníctvom umelec i objednávateľ uzatvárali istú „zmluvu s vnímateľmi“ (napr. s. 93-94). Táto nepísaná dohoda mala usmerňovať liturgické a duchovné procesy v sakrálnom priestore. Pojem zmluvy však obsahuje – podobne ako jeho nepriznaný rousseauovský predchodca – určitý revolučný potenciál: sugeruje totiž určitú, možno nadsadenú predstavu o účasti ovládaných (t.j. laikov) na jej formulovaní.

² BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 1990.

Spoluúčasť vnímateľov na tvorbe obrazu v stredoveku sa vďaka absencii priamych dokumentov nedá rekonštruovať priamo. Nástrojom rekonštrukcie ostáva najčastejšie dôvtipná interpretácia zachovaných indícií. Aj nasledujúca časť knihy, venovaná paramentu z Narbonne ukazuje, že takýto metodický prístup môže viesť k zaujímavým výsledkom aj pri dielach, o ktorých už boli popísané stovky strán. Schwarz neváha siahnuť k dietologickej metafore – parament nazýva „*pôstnym jedlom pre zbožné oči*“, ba dokonca aj – vzhľadom na mimoriadnu formálnu kultúru diela, často porovnávanú s parížskou dvorskou maľbou – „*slávnostným vizuálnym pokrmom pre labužníkov*“ (s. 127). Liturgické predpisy totiž vyžadovali zrieknuť sa obrazov v pôstnom období pred Veľkou nocou. Na tento účel slúžili práve oltárne prikrývky, do tradície ktorých sa narbonnský parament zaraďuje. Práve liturgická funkcia vysvetľuje nielen striedmy základný tón jeho formy (nehýri farbami a pohybuje sa v rámci sivej škály), ale aj pašiové témy jeho naratívnych obrazov. Ikonografia tiež pomáhala efektívnym spôsobom sprítomňovať texty, ktoré sa čítali práve počas pôstneho obdobia (s. 123-126). Forma navyše podáva diferencované hodnotenie jednotlivých postáv: negatívne postavy vykreslil umelec najrealistickejšie – najtelesnejšie, najindividuálnejšie, niekedy priam karikujúco. Pozitívni hrdinovia si zasa zachovali abstrahujúco-idealizujúcu formu, a tým aj odstup od vnímateľa (s. 116). Takéto a podobné jemnosti dokazujú inteligenciu umelca a potvrdzujú, že náboženská funkcia diela v tomto prípade určite neznamenala nepochopenie estetických kvalít obrazu (s. 114).

Ďalšia kapitola nesie aj v nemeckom origináli anglický názov *Chichele's Two Bodies*. Vedomá narážka na slávnu Kantorowiczovu knihu³ upozorňuje čitateľov, že autor nabral odvalu na spochybnenie vplyvnej medievalistickej autority, ktorej lesk z pohľadu historika umenia zvyšovalo aj priateľstvo s Erwinom Panofskym.⁴ Nová interpretácia canterburského náhrobku arcibiskupa Chichela (ktorý dvojnásobným zobrazením biskupovho tela priam provokuje na použitie citovanej metafory), nenapáda len nežijúcich nemeckých emigrantov, a spolu s nimi nielen vplyvnú nemeckú tradíciu politickej teológie stredoveku, ale aj nedávne texty berlínskeho profesora dejín umenia Horsta Bredekampa (citácie por. s. 135, pozn. 6). Schwarzova argumentácia cieľi predovšetkým proti metode, ktorá podrobuje vizuálne dokumenty ikonografickej analýze preto, aby ich vzápätí zaradila do kontextu dejín ideí (resp. mýtov). Takýto prístup podľa Schwarza prirýchlo smeruje k významom diel: najskôr sa vraj treba pýtať, kto bol konkrétnym adresátom toho-ktorého posolstva a aké materiálne i nemateriálne aspekty podmieňovali dobovú vizuálnu komunikáciu (s. 164-165). Takýto kritický prístup vopred vylučuje kantorowiczovské zovšeobecnenia, ako napr. vzťahovať aj na stredovek politické významy dvoch tiel panovníka, o ktorých je reč, až v londýnskych právnických textoch 16. storočia. Schwarz neponúka len kritickú analýzu vplyvných teórií, ale aj vlastnú alternatívnu interpretáciu dvoch rozličných tiel arcibiskupa na spomínanom náhrobku: Vrchná socha (*gisant*) má byť mediálne dištancovaným obrazom, inscenovanou konvenciou (napr. aj vďaka oficiálnemu ošateniu zosnulého). Nahá spodná socha zasa s krutou bezprostrednosťou inscenuje realitu rozkladajúceho sa mŕtveho tela (s. 150-52). Nemal však aj samotný krutý obraz *transi* – aj vzhľadom na svoju obrazovú tradíciu – konvenčný charakter? O tom by sa azda dalo polemizovať. Táto polemika by sa však netýkala autorovej hlavnej tézy, že totiž konkrétnym funkčným kontextom takto mediálne diferencovaného obrazu bola prezentácia, ktorá mala predlžovať trvanie rituálu pohrebnej liturgie, a teda aj modlitieb za zosnulého až po deň Posledného súdu. Tento funkčný kontext opäť súvisí aj s viacerými aspektmi dobového mystického prežívania, dokumentovanými nielen textovo, ale aj obrazom (mimochodom: opäť sa tak potvrdzuje nosnosť aktuálneho trendu,⁵ zapájať do výskumu mystických tradícií aj obrazy, na ktoré by sa inak vzťahovala tradičná formalistická rovnica: umelecky menejcenné = ľahko ignorovateľné).

V úvode knihy Schwarz vyzeral menej radikálny vo vzťahu k tradícii, ako Belting. Kapitola *Zviditeľ-*

³ KANTOROWICZ, Ernst: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton 1957.

⁴ Nešlo len o nepriamy vplyv – Kantorowicz čerpal z Panofského nemenej slávnej knihy o náhrobnej plastike (PANOFSKY, Erwin: *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York 1964).

⁵ Pozri napr. knihy HAMBURGER, Jeffrey: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998; DINZELBACHER, Peter: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*. Darmstadt 2002.

nenie neviditeľného, venovaná Raffaelovej Sixtínskej Madone však prekvapí ostrou polemikou s Beltingovým výkladom.⁶ V jej rámci Schwarz znova kritizuje údajné preceňovanie novoplatónskej tradície v dejepise umenia. Novoplatónsky orientovaný humanizmus síce formoval vzdelanostné pozadie renesančnej umeleckej elity, jej vlastná práca však obsahovala aj významný komponent empirického štúdia. Preto Schwarz odmieta považovať za metodické východisko interpretácie delenie na matériu a ducha, vnútorný a vonkajší svet, zmyslové zdanie a ideu (s. 178-179). Pociťuje výraznú nechuť uspokojovať požiadavky tej časti publika, ktorá od dejepisu umenia očakáva odpovede na otázky zmyslu existencie či autentickejšie. Alternatívou štúdia obrazom stelesnených ideí má byť empirická analýza funkcií a zobrazovacích problémov umenia v úlohe liturgického média. V priemete na Raffaelov obraz tento program konkretizuje rozvíjaním Praterových poznatkov o pôvodnom priestorovom i kultovom kontexte obrazu.⁷ Médium maľby sa rozličnými prostriedkami (napríklad smerom pohľadov jednotlivých postáv) vzťahovalo jednak k liturgickému priestoru (napríklad k letnerovému krížu), jednak k samotnému kultu (najmä rámcovaním pohľadu na pozdvihnutý kalich a hostiu). O rekonštrukciu týchto súvislostí sa opiera ďalšia kontextualizácia obrazu: Úvahy o eucharistických témach v Raffaelových vatikánskych dielach ústia do otázky, aké ciele sledovali ich pápežskí objednávateľia. Ich zbožnosť a politika sa však nedá interpretovať bez ideologického pozadia. Preto sa opäť dostávame k ideám, dokonca priamo k jemným rozlíšeniam, ktorými sa Tomáš Akvinský vyrovnával s eucharistickými zázrakmi. Do autorovej interpretačnej hry tak opäť vstupuje napríklad aj rozlíšenie medzi vonkajškovou a osebe neviditeľnou pravdou. Autor vie, že citát najvplyvnejšej teologickej autority stredoveku mu pomohol pochopiť úlohu vizuálneho média (s. 207). Priznáva sa dokonca aj k neistote ohľadom miery zakorenenia našich názorov v empirii či v ideológii (s. 210). Vo svetle týchto zistení sa azda dá zmierniť tón úvodných teoretických téz. Keď sa nahradí *oddelovanie* sveta ideí

⁶ BELTING, Hans: *Bild und Kult*. München 1991, tomuto problému venuje len stručnú pasáž na s. 533-538. Väčší rozsah by bol v rozpore so syntetickým charakterom knihy.

⁷ PRATER, Andreas: *Jenseits und diesseits des Vorhangs. Bemerkungen zu Raffaels Sistineischer Madonna als religiöses*

od sveta faktov ich *odlišovaním*, novoplatónsku či hegelovskú tradíciu možno posudzovať zmierlivejšie. Otázne je, či by tým text nestratil niečo zo svojej vnútornej dramatickosti.

Autor vo svojej kritike Beltingovej raffaelovskej pasáže ponúka obsažnejšiu empirickú analýzu, zároveň však vyzýva k triezvosti pri konštruovaní teórií. Jeho návrh vidieť v renesancii namiesto Beltingom navrhovaného prechodu obrazu do „*epochy umenia*“ zmenu liturgicky funkčného média na autonómne dielo (s. 214-215), umožňuje vidieť úlohu umenia v meštianskej kultúre ako jeden z mnohých historických faktov. Faktov, ktoré sa dajú konštatovať aj bez toho, aby sa im nebadane pripisovala nespochybniteľná nevyhnutnosť akéhosi nadľudského sekulárneho zjavenia.

Aj posledná materiálová kapitola Schwarzovej knihy, venovaná Pilgramovým viedenským autoportrétom si kladie otázky, spojené s nástupom novoveku. Sústreďuje sa na často mýtizovaný pojem individua, umeleckohistoricky nastolený hlavne Burckhardtovou knihou o talianskej renesancii.⁸ Svojím stupňom realizmu a individualizácie Pilgramove autoportréty provokovali k opätovnému uplatňovaniu tejto paradigmy. Schwarz sa však aj tu rozhodol ísť inou cestou: pýta sa, na aký liturgický objekt sa mohla busta z konzoly organovej emporie dívať. Namiesto prométeovsky vzdorovitej tragiky sebavedomého individua potom čitateľovi vykresľuje umelcovu seba prezentáciu zbožného sochára, člena bratstva Božieho tela. Jeho k oltáru otočená tvár mala žijúcich členov spoločenstva vyzývať k príhovoru a modlitbe. V prípade Pilgramovej busty na nohe viedenskej kazateľne zasa využíva programovú komparáciu s kazateľňami v Štrasburgu a Freibergu. Sochárov autoportrét sa nachádza na mieste, kde mohol čo najlepšie rozjímať nad plamennými protikacíckymi kázňami predreformačných čias. Od Dürerovho autoportrétu, ktorý takisto rozvíja technické prostriedky sústredeného výtvarného výskumu vlastnej subjektivity, sa seba prezentácia sochára odlišuje hlavne svojím cieľom: prioritou ostáva účasť v inscenovanej zbožnosti korporatívneho charakteru.

Kunstwerk. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 40, 1991, s. 117-136.

⁸ BURCKHARDT, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Gesammelte Werke*. Berlin b.r. (podľa 2. vyd. 1869), zv. III, s. 89-115.

Teoretický záver knihy, venovaný niektorým tradičným problémom dejepisu umenia, nesie príznačne neutrálny názov *Procesy* (autor sa vyhýba teleológii, ktorú by mohli sugerovať slová ako „pokrok“ či vývoj). Schwarz nepopiera vývoj mimetických kvalít výtvarných diel, v súlade s Rieglom ich však chápe ako produkt určitej umeleckej vôle – sochári 13. storočia pracovali práve na tom, aby ich diela *nevyzerali* naturalisticky. Vizuálne štandardy, prezentované médiami, chápe v duchu konvencionalizmu, azda najvýraznejšie reprezentovaného Gombrichovými prácami (s. 255). Vyzdvihuje však úlohu diváka v procesoch vizuálnej komunikácie (s. 258). V tradičnom spore, či autorom stredovekých diel bol „umelec“ alebo „remeselník“, navrhuje používať latinský termín *artifex*. Chce tak opísať blízkosť stredovekých tvorcov technikom či mediálnym inžinierom (s. 261), ktorí musia disponovať nielen remeselnou zručnosťou, ale aj špecifickým vzdelaním a výtvarnou inteligenciou. Možno sa mu tak podarí prispieť k premosteniu rozdielov

medzi elitami s literárno-humanistickým a prírodovedno-technickým vzdelaním. Záverečná pasáž Schwarzovej knihy o „*subtílnych laikoch*“ totiž opisuje významnú etapu dejín prekonávania priepastných kultúrnych rozdielov, podnietenú presakovaním myšlienok za hranice pôvodne úzkej a pomerne uzavretej teologickej elity na dvory a do miest. Táto postupná intelektuálna infiltrácia neskôr vyvolala takpovediac kultúrnu revolúciu. Recipienti sa už neuspokojili s púhym pasívnym prijímaním. Svoju narastajúcu teologickú a liturgickú kompetenciu využili – s nemalou pomocou techník a postupov náboženského umenia – na to, aby sami začali hrať kľúčovú úlohu vo vytváraní podôb vlastnej spirituality. Odhalením vzdelanostných predpokladov novovekého kultúrneho vývinu Schwarz poskytuje dostatok argumentov pre tézu, že skutočne plodná autonómia tvorcu mediálnych produktov sa nemôže zakladať na hrubej a ne-vzdelanej svojvôli.

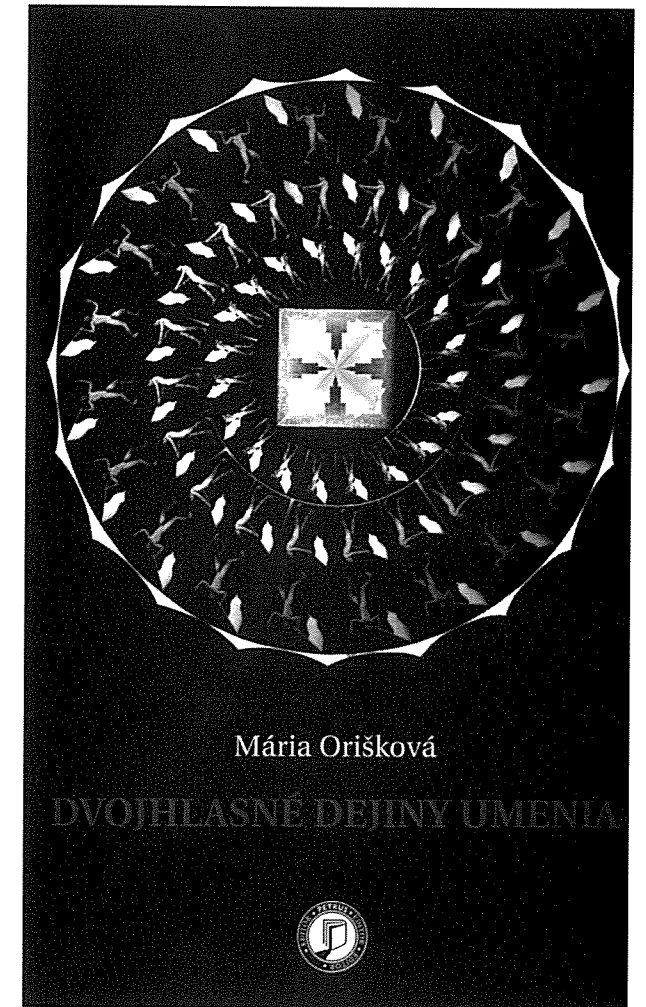
Dvojhlasné dejiny umenia

Anděla HOROVÁ

Orišková, Mária: Dvojhlasné dejiny umenia. Bratislava : Petrus, 2002, 205 strán, čb. vyobr.

Slovenský dejepis umění (či spíše obecněji věda o umění) nabídl za posledních několik let řadu zajímavých publikací, zejména slovníkového a syntetického charakteru, a nechybějí ani úvahy metodologické. Stojí jistě hned při prvním ohledání za zmínku, že významný podíl na této produkci mají ženy, a to bez jakéhokoli náznaku feminismu či sexismu. Pouze jako konstatování: na Slovensku vyrostla plejáda chytrých a průbojných žen, které vnesly do úvah o dějinách umění pronikavý vhled a zevrubnou znalost pramenů a literatury. Plnou měrou platí tento chvalozpěv i pro rozsahem nevelkou publikaci Márie Oriškové, nazvanou poněkud tajuplně *Dvojhlasné dejiny umění*. Dlužno předeslat, že jde o jednu z prvních knih, kde je velká část analýzy věnována „*východoevropskému umění*“ po roce 1945, a to pochopitelně zejména z pozice umění slovenského, jehož geopolitická poloha je východu přece jen o něco blíže. Pojem, který by měl pomoci mapovat a interpretovat tuto pozici, nezní nejlépe: středo-východoevropské umění; poměrně přesně však vystihuje osudovost této geopolitické determinace. Patří sem samozřejmě i české země (zejména jako formace zvaná kdysi Československo). Nutno také poznamenat, že autorka s přehledem uvádí ve své analýze příklady z českého abstraktního (a tedy ve zkoumaném období nežádoucího) umění (Vladimír Boudník, Václav Boštík, Stanislav Kolíbal), undergroundu, neoficiálního a hlavně akčního umění (Milan Knížák, Petr Štembera, Jan Mlčoch) a nabízí překvapivá srovnání se slovenským, polským a maďarským uměním této doby.

Slovenský dejepis umění (zejména v osobnosti Jána Bakoše) věnuje dlouhá léta pozornost struktuře tohoto středo-východoevropského modelu. Lze poněkud zjednodušeně říci, že svého času byla v poststrukturalistickém rámci dlouho na programu dne otázka



center a periférií. Světová revize dějin umění, završená studii o jejich konci z pera Hanse Beltinga (od něhož si také autorka vědomě vypůjčila termín „*dvojhlasné dejiny umění*“) a dalších, tuto starou dichotomii úplně zrelativizovala, zrušila tzv. „*velký příběh dějin umění*“, který ještě donedávna omílaly (a patrně v mnoha případech i nadále budou omílat) všechny

velké příručky světových dějin umění a nabídla v podstatě model, v němž je nakonec, obrazně řečeno, periférií úplně všechno. Autorka mimo jiné velmi přesvědčivě ukazuje, jak definitivní rozpad těchto dichotomických struktur souvisí s rozpadem struktur mocenských a ve své „East Side Story“, vtipně viděné i v rámci dosavadních teorií dějin umění, hledá nová, autentická východiska.

Málokdo je asi ochoten si připustit, že pokud jde o skutečnou „story“ umění, nikdy se pověstný „velký příběh“ nepsal (jako první to asi připomněl trochu opomíjený E. H. Gombrich). Souběžně pomalovával třeba Papuánc svá stavení v době, kdy v Itálii ležel Michelangelo pod stropem Sixtinské kapele a o mnohých kulturách „velká Evropa“ neměla tehdy ani ponětí. Velký příběh dějin umění byl vždy konstruktem a k dotyku s „ostatním“ světem patrně došlo zase v souvislosti s cestami, které vedly mimo umění: díky světovým cestovatelům a velkým zámořským objevům. Tehdy ovšem byl „velký příběh“ stále normou, k níž se vše ostatní vztahovalo na nějaké škále „primitivismu“ či „mimo-evropanství“. I když se v moderním euroamerickém umění vztahy „vysokého a nízkého“, jak známo, všelijak proměňovaly, nakonec vždy představoval ten který úsek velkého příběhu normu, která určovala tu modernost, tu kvalitu nově vznikajícího umění, včetně dobově dominantních center, soustřeďujících podle tohoto modelu „nejvyšší“ produkty umění (Řecko, Řím, Benátky, Florencie, Vídeň, Paříž, Praha ad.).

M. Orišková nejde nakonec ve svých úvahách tak daleko, aby dospěla k definicím současnosti. Nabízí jinou velmi užitečnou cestu: Zkoumá, jak se podepsal totalitní systém na rozpadu velkého příběhu a na utváření specifických středo-východoevropských fenoménů v tomto rámci. Kniha je velmi košatě strukturovaná. V první kapitole se autorka zabývá samotným pojmem „středo-východoevropské umění“ z hlediska geopolitického a historického a nabízí jeho periodizaci po roce 1945. Zde dochází především k závažnému konstatování: středo-východoevropské umění tohoto období není jednoduchým dobovým doplňkem či přídatkem k umění západoevropskému, ale vytvořilo v nesouměřitelném kontextu „jiný“ koncept, především proto, že se muselo vymezovat vůči moci, ideologii, nesvobodě, a tudíž je v něm všudypřítomný zejména princip revolty a utopie. Autorka pěkně dokládá, jak tento princip, vlastní modernismu a avantgardám, zůstává všudypřítomný i za železnou opo-

nou, ale projevuje se úplně jinak – apolitičností, snahou o autonomii a posléze kritikou establishmentu, komercializace a institucionalizace.

Obdobně dokládá v další kapitole, jak různé byly reflexe umění po obou stranách hranic. Věnuje pozornost nejen už zmíněnému rozpadu dichotomií center a periférií, ale zejména jevu, specifickému pro východ – disidentskému paradigmatu (autorku pocho-pitelně nezajímá produkce vůči režimu loajální, tam jsou znaménka a historické dimenze jasné). Přináší hlubinnou analýzu procesu, jak a proč se nakonec umění (spjaté zejména s modernou, avantgardou a všemi formami společenského protestu) stalo v zemích východního bloku jednak alternativou politické aktivity (pokud ji vůbec nesuplovalo, autorka hovoří o fúzi umění a politiky, a to jak na úrovni oficiální tak v polohách protestu) a nakonec nejvyšší duchovní hodnotou, která potvrzuje „obecné pravdy“ (a to na obou pólech – ideologicky zatíženém i svobodném). Sleduje v rámci širokého záběru zejména recentních světových úvah o dějinách umění, jak se v tomto zkoušeném prostoru rodil „druhý blas“ a nakonec ho nazve posttotalitní neomodernou.

Ve třetím oddíle své práce navrhuje rozčlenit tento proces do čtyř částí: ve středo-východoevropském prostoru fungoval podle jejího názoru „nezápadní“ modernismus. Zatímco na západě prošel koncept modernismu několika vlnami kritiky a relativizace (především bral za své mýtus originality, novosti, kultu autora), v krajinách totality se předválečná avantgarda stala národním kulturním dědictvím. „Představa univerzálního, komplexního a homogenního internacionálního modernismu jako platného hodnotového systému chtěla být nábrážkou za zmátek v oblasti hodnot, a to nejenom v kultuře“. A dále: „Vysněná identita avantgardy jako nositelky revolty byla na Východě pochopená jako angažovanost v politickém smyslu a přetrvávala v podstatě až do pádu berlínské zdi“.

V dalších třech kapitolách sleduje, jak se umělecké problémy (abstrakce versus figurace) měnily v problémy svobody (abstrakce versus politika či ideologie), jak se moderna (zejména v předválečné podobě) stávala synonymem tvůrčí svobody a „podvratných“ prostředků ve skrytém i otevřeném souboji s indoktrinací socialistického realismu, jak se estetika měnila v etiku. I koncept „čistého umění“ se v tomto kontextu stával exemplarem zápasu. Dalším prostorem, kam se přesouvala tato permanentní bitva, byly konceptuální strate-

gie, „sociologické umění“, postdadaistická filosofie „fluxu“ jako odmítání všeho etablovaného a mocenského. Posiloval se tak modernistický mýtus umělce („je tu zprostředkovatelem a často i hrdinou, který vede dialog s oficialitou v přímých nebo substitučních formách umění“), ale po roce 1968 se rodí nová identita umělce, který (zejména v body artu) nabízí své tělo jako oběť (politické tělo – frapantní je v této souvislosti, že to bylo vždy tělo mužské!!). Aniž by snahy avantgardy ztratily cokoli na své hodnotě, směřuje autorka k názoru, že modernistická strategie musela postupně ztratit svůj smysl jako zástupná politická aktivita v době, kdy sama politika dostávala otevřenější prostor.

Závěr knihy by (při povrchním ohledání!) mohl vypadat i kacířsky. Umělci středo-východu Evropy 50. – 80. let 20. století, kteří usilovali o osvobození svého žitého prostoru, totiž v momentě, kdy se k němu podle svých představ dopravovali, paradoxně přispěli i k úplné likvidaci kontextu, v němž fungovali autenticky (a jejich tvorba měla smysl). Ocitli se vlastně v situaci, kdy se jejich tvorba stala historií a museli hledat novou strategii, aniž by ovšem jejich dílo ztratilo hodnotu (jen přestal aktuálně existovat kontext, k němuž se vztahovali!). Pokud by však této disidentské, jinotajné či mučednické strategii měl být přiznán statut obecné, nejvyšší pravdy, byl by svobodný při-

běh umění znovu ohrožen, a to vlastní kanonizací (jako ostatně v dějinách všichni mučedníci a hrdinové ... V Čechách na toto nebezpečí poprvé upozornila konference 2003 věnovaná dílu Mikuláše Medka a různorodost postojů byla jasným dokladem, jak složité je hledání nového, otevřenějšího příběhu dějin českého umění. Došlo zde totiž k záměně „smyslu“ a „hodnoty“, když mladí radikálové chtěli martyrium této generace zbavit autentické hodnoty a domnívali se, že tím zbavují M. Medka falešného „zbožnění“ a nekritické, mýtické adorace).

Autorka varuje před touto povrchní hegemonií, která na první pohled může vypadat jako dějinná spravedlnost. Další významný umělec vyznávající (svého času) československou disidentskou strategii, Stanislav Kolíbal, by mohl připojit důkaz, jak je jinotajná zátěž dnes do jisté míry překážkou autentického zařazení jeho díla do světového kontextu 60-80. let 20. století a jak bolestně a vlastně nespravedlivě tuto okolnost pocítuje. Historický čas je ovšem nenávratný a nelze jej restituovat. „Úlohou kritického umění i kritické teorie může být odhalování, jak fungovaly určité mýty, klíše a stereotypy“ říká závěrem M. Orišková, „které jsou s odstupem času viditelnější“. Závažné memento knihy o druhém hlasu dějin umění spočívá nepochybně právě v tomto závěru.

Umelecké dielo a trh: minulosť a prítomnosť (Niekoľko poznámok ku kolokviu)

Mária ORIŠKOVÁ

V priebehu posledných pätnástich rokov došlo v našej spoločnosti k ďalekosiahlym zmenám, v rámci ktorých sa okrem iného objavili pojmy ako voľný trh, globálna ekonomika či prechod na trhové hospodárstvo. Tieto pojmy, pochádzajúce zo sveta ekonomiky, sa však iba málokedy pretínajú s pojmom umenie. Je zrejmé, že dedičstvo minulého režimu, keď sa buď prísne oddeľovali estetické hodnoty a finančné motivácie, alebo fungoval veľmi oklieštený, štátom a stranou dozorovaný obchod s umením, je u nás stále prítomné. Trh s umením určite nepatrí – a ešte ani dnes nepatrí – k často ventilovaným témam. V rámci disciplíny dejín umenia sa iba pomaly a váhavo pozornosť zameriava na spoločenský a ekonomický kontext umenia a mnohé otázky s ním súvisiace.

Aj keď sa otázky vzťahov umenia a trhu akademický dejepis umenia tradične vyhýba – akoby agenda dejín umenia bola predsa len o čomsi „vyššom“, vznešenejšom ako trh, obchod a peniaze – nezlučiteľnosť podstaty umenia a ekonomickej terminológie je iba zdanlivá. Pojmy ako objednávateľ, patrón, kupec, obchodník s umením, komodita či vystavovanie už dávno figurujú v oblasti sociológie umenia. Sociálne dejiny umenia (od svojich počiatkov v 40. a 50. rokoch 20. storočia, keď sa spájali najmä s menami ako Frederick Antal a Arnold Hauser), zaznamenali v 70. rokoch v západoeurópskom a americkom prostredí radikálny posun od pomerne úzko marxisticky orientovaných, zameraných na priamy vzťah ekonomickej základne a spoločensko-kultúrnej nadstavby, smerom k používaniu sofistikovanejších ekonomických mode-

lov a podrobnejšiemu skúmaniu historických či politických okolností (Timothy J. Clark, Michael Baxandall).¹ Skúmanie špecifických spoločenských funkcií a konkrétneho spoločenského kontextu, v ktorom umelecké dielo funguje, dlho chápané buď príliš simplifikovane alebo jednoducho nepovažované za podstatné pri výklade umeleckého diela, sa v posledných desaťročiach ukázalo ako mimoriadne podnetné. Nová historiografia umenia, prelínajúca sa s kultúrnymi a vizuálnymi štúdiami, nielenže rozšírila sféru záujmu dejín umenia, ale zároveň upozornila svojimi kritickými a relativizujúcimi stanoviskami na dlhodobú stagnáciu tradičných dejín umenia ako „objektívnej“ vedeckej disciplíny, orientovanej na znalecké, štýlové a formálne otázky nadčasových umeleckých diel. V posledných rokoch sa bádanie upriamilo napr. na postavenie umelca v spoločnosti, inštrumentalitu fungovania umeleckých inštitúcií ako je múzeum a na politiku vystavovania, na publikum a jeho kultúrne a dobovo špecifické vizuálne skúsenosti, na problematiku hodnoty a komodity v rámci trhu s umením a podobne. Kým F. Antal, A. Hauser či E. H. Gombrich sú aj v našom prostredí známi a boli tiež kriticky reflektovaní, T. J. Clark, M. Baxandall či S. Alpers nezanechali hlbšiu stopu v našom prostredí.²

Prvým pokusom prepojiť výklad umenia s ekonomickými javmi a nadviazať na už dlhšie fungujúce prúdy novej historiografie umenia v západnej Európe a v USA, bolo medzinárodné kolokvium nazvané „Umelecké dielo a trh – minulosť a prítomnosť“, usporiadané v dňoch 11. – 13. decembra 2003 v Bratislave. Konferenciu inicioval a koncipoval prof. Ján Bakoš,

riaditeľ Ústavu dejín umenia SAV, a organizačne ju zabezpečila Nadácia – Centrum súčasného umenia. Ako avizoval program konferencie, celá problematika bola rozdelená do niekoľkých blokov: od kontextov a implikácií dialektiky umenia a trhu k ďalším trom časťami, ktoré sa týkali historických dimenzií a metamorfóz dialektiky umenia a trhu až po príspevky k súčasným antinómiám a budúcim perspektívam tejto problematiky. Konferencie sa zúčastnili mnohí významní odborníci, bádatelia v uvedenej oblasti zo západnej i východnej Európy a tiež z USA. Po úvodnej prednáške Jána Bakoša, nazvanej „Dejiny umenia: od kritiky ideológie k apológii trhu“, ktorou naznačil dva krajné póly sociálnych dejín umenia a ich premeny počnúc Jacobom Burckhardtom a končiac Michaelom Baxandallom a Svetlanou Alpers, odznelo množstvo príspevkov, ktoré by sa dali rozdeliť do niekoľkých skupín.

I.

Prvú skupinu príspevkov možno označiť ako fundované historické prehľadové štúdie, kde sa autori venovali napríklad vývoju a špecifikám trhu s umením v západnej Európe od 16. po začiatok 20. storočia. Tak sa Peter Burke ako kultúrny historik zameril na skúmanie vzťahu medzi umením a spoločenskými inštitúciami, zbieraním a trhom, Michael North ako špecialista na finančné dejiny a dejiny obchodu a kultúry³ ponúkol historický prehľad západoeurópskeho trhu s umením, ktorý chápe mimo problematiky zákazky, lokalizujúc jeho počiatky do 13. storočia v Taliansku. Jeho referát zahrnul významné centrá obchodu s umeleckými dielami ako sú Bruggy v 15. storočí, Antwerpy v 16. storočí, nemecký, holandský, anglický trh až po new-yorský trh s umením v súčasnosti.

Do tzv. prehľadových štúdií možno zaradiť tiež referáty východoeurópskych historikov umenia, a to jednak ruského byzantinistu Michaela Bibikova, ktorý sa venoval umeniu v kontexte komunikácie a šírenia informácií od stredoveku po 19. storočie a dvoch maďarských kurátorov a kritikov Gábora Ébliho a Andrása Zwickla. Vzťahy ideológie a trhu, ktoré už určitým spôsobom indikovala prednáška Jána Bakoša (a aj možnú konfrontáciu Východu a Západu) zazneli v referátoch spomenutých účastníkov kolokvia. Ébli a Zwickl zamerali svoju pozornosť na zberateľské

a výstavné aktivity prvej a druhej polovice 20. storočia a tiež na vzťah patrónov a umelcov či kontroverzné polohy zbierania a podporovania neoavangardných umelcov za socializmu. V oboch príspevkoch však bolo zjavné, že ide vlastne o základný, prvotný výskum v tejto oblasti a možno preto aj tu prevážil pozitivistický prístup s množstvom faktov a detailov nad hlbšou analýzou. Potreba obhajoby zakázaného umenia i jeho tajného a vášnivého zbierania v minulom režime svedčí síce o kritickom postoji, ale často prináša iba čiernobiele stanoviská bez teoretických zdôvodnení. Z inej perspektívy pristúpila k tomuto problému Éva Forgács (žijúca od roku 1994 v USA), ktorá vo svojom príspevku nazvanom „Trh a morálka“ zamerala pozornosť na zjavné rozdiely konceptu moderného umenia vo vzťahu k trhu vo východnej Európe a v západnom svete. Vychádzajúc z osobných skúseností v rodnom Maďarsku a v USA, charakterizovala umenie v socialistickom Maďarsku ako „posvätné a tajné“, spájané s otázkou modernistickej etiky tvorby, ktorá bola v rozpore s akýmkoľvek profitom prostredníctvom umenia. S tradične problematickým vzťahom avantgardy k trhu tu súvisela spoločenská rola umelca i ďalšie faktory, evaluačné mechanizmy či koncept úspechu. Forgács špecifikovala úspech ako čosi, čím sa vlastne opovrhovalo, pretože úspech bol automaticky spájaný s úspechom komerčným. Okrem striktno avantgardistických postojov, ktoré sa neznášali s konceptom umenia, kde „úspech na trhu robí umelca akceptovaným a bez trhu by akceptovaným nebol“ (Yves-Alain Bois), Forgács pripomenula inú situáciu v Maďarsku počnúc 80. rokmi, keď začali vznikať komerčné galérie a aukcie a otvorila tiež debatu smerom k súčasným problémom či deficitom v oblasti trhu s umením či k spoločensko-ekonomickému fungovaniu umenia v Maďarsku dnes. Tak vyprovokovala na kolokviu diskusiu okolo existencie či skôr neexistencie trhu s umením v bývalom východnom bloku a tiež otvorila otázku fungovania výtvarnej kritiky vo východnej Európe, kde z obecnstva zaznela úvaha či nepatrí zásadné slovo a moc v evaluačných procesoch samotným umelcom.

Do rámca prehľadových štúdií možno priradiť i metodologicky ojedinelý príspevok od parížskeho

¹ Pozri bližšie: CLARK, Timothy J.: *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London 1973 a BAXANDALL, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972.

² Až na Jána Bakoša na Slovensku a Ladislava Kesnera ml. v Čechách neboli títo autori zatiaľ reflektovaní. Napr. BAKOŠ, Ján: *Umelec v klietke*. Bratislava 1999; KESNER, Ladislav ml.: *Vizuálna teória*, Praha 1997 a *Muzeum umění v digitální době*. Praha 2000.

³ Michael NORTH spolu s D. ORMRODOM je editorom antológie s názvom *Art Markets in Europe 1400–1800*. Aldershot 1998.



Záber z otvorenia konferencie. Zľava: Paul Mattick, Bohdana Sprušanská, Martha Woodmansee, Katarína Beňová, Ján Bakoš. Foto: Archív N-
CSU Bratislava.

sociológa Allaina S. Quemina pod názvom „*Ilúzia zmazania hraníc v súčasnom umeleckom svete. Rola rozličných krajín v ére globalizácie a métissage*“.⁴ Prostredníctvom štatistických metód sledoval Quemin zastúpenie umelcov (podľa národnosti) vo významných umeleckých inštitúciách, zbierkach, trhoch, aukčných sieňach, dôležitých výstavách a časopisoch a zistil, že vo všetkých formách trhu vedú Spojené štáty americké a Nemecko, prípadne Veľká Británia a Francúzsko a pod zdanlivou rôznorodosťou je ukrytá tvrdá hierarchia. Aj keď po roku 2000 vznikla istá geografická diverzifikácia „najlepších“, čo ilustruje fenomén multikulturalizmu, Quemin sa pýta ako je možné, že 88% úspešných umelcov je vždy zo Západu (napr. podľa vplyvného nemeckého časopisu *KunstKompass*). Hoci sa súčasný umelecký svet dovoľáva temer výlučne talentu a génia ako zdroja či kritéria umeleckého úspechu, analýzy trendov jasne ukazujú, že kariéra umelca a voľba inštitúcie je založená na úplne inej logike. Quemin sa tu dotkol nielen problematiky „certifikovania tvorcov“, ale tiež nanovo otvoril starý problém kontrastov medzi centrom a perifériou a tiež otázku národnosti, ktorá sa nahradila termínom „geografického pôvodu“. Záverom vyslovil kritický názor, že vplyvný trh je len v rámci USA a západoeurópskych

krajín a tento malý počet bohatých krajín diktuje pravidlá trhu ostatným.

II.

Druhú skupinu príspevkov možno nazvať monografickými štúdiami, v rámci ktorých odznel napríklad referát významného švajčiarskeho historika umenia Oskar Bätschmanna, amerického nezávislého kurátora a umenovedca DeCourcy McIntosha a mladého rakúskeho bádateľa a kurátora Christiana Huemera. Oskar Bätschmann⁵ vo svojom príspevku „*Paul Cézanne a Ambrois Vollard: maliar a obchodník s umením*“ reflektoval konflikt medzi sebaujadrením a svetom trhu a tiež problém neporozumenia alebo neúspechu umelca. Bätschmann poukázal na to, ako Cézannov osud a kariéra súviseli s pohnútkami a investíciami obchodníka Vollarda a tiež s tržnými mechanizmami či s výstavami ako dôležitými nástrojmi, ktoré využívali umelci od druhej polovice 18. storočia. DeCourcy McIntosh vo svojom príspevku nazvanom „*Vzťahy vydávania umeleckých tlačí a predávania umeleckých diel: úspešné obrazy New Yorku 70. rokov 19. storočia*“ sledoval parížske vydavateľstvo Maison Goupil, kde sa obchodovalo nielen s originálmi, ale i s reprodukciami

dernen Kunstsystem. Köln : DuMont, 1997 a *Artist in the Modern World: The Conflict Between Market and Self-Expression*. Yale University Press 1997.

⁴ Pojmom *métissage* označuje Quemin zmiešaný pôvod.

⁵ Oskar BÄTSCHMANN je autorom viacerých publikácií na túto tému, napr. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im mo-*

v rámci rozsiahlej klientely (najmä v USA) v 19. storočí. Christian Huemer vo svojom príspevku pod názvom „*Teatrálnosť Charlesa Sedelmeyera: umenie a špekulácia v Paríži neskorého 19. storočia*“ si všimol vzťah medzi umelcom a obchodníkom a sledoval vplyv sociálneho a ekonomického prostredia na dielo umelca a jeho úspešnosť. Analýzou výstavných stratégií, uskuťčňovaných dealerom/producentom a spoluprácou vo forme akéhosi moderného patrónstva, sa tu dokonca ukázali niektoré znaky, typické aj pre súčasné výstavné či kurátorské postupy.

Viacere monografické príspevky možno považovať za tzv. *case studies*, v ktorých sa na základe konkrétneho „prípady“ objavujú všeobecnejšie princípy či vzťahy medzi umením a obchodom alebo umelcom a obchodníkom, ktoré v konečnom dôsledku vrhajú nové svetlo na samotnú tvorbu umelca. Ukazuje sa tu často, ako je umelecké dielo spoluvytvárané určitými podmienkami, špecifickými okolnosťami a tak predstava autonómie umenia a umelca dostáva vážne trhliny. Práve takéto prístupy sú príznačné pre nové sociálne dejiny umenia.

III.

Aj keď nie je možné jednoznačne kategorizovať či roztriediť jednotlivé príspevky do skupín podľa tém, období či umelekohistorických žánrov, predsa sa v rámci kolokvia objavili také, ktoré možno označiť ako prínosné z pohľadu kritickej teórie a nových dejín umenia. Tu viaceré prednesené štúdie od renomovaných autorov nastavili zrkadlo modernistickej paradigme a jej najzákladnejším postupom v teórii i výstavnej praxi alebo ukázali staré problémy v novom svetle. Medzi takéto rozhodne patrili príspevok americkej historičky umenia Patricie Mainardi⁶ s názvom „*Impresionistická replika a trh*“. Na príklade impresionistických maliarov – Renoira, Degasa, Pissarra a Moneta – autorka ukázala, ako títo umelci z rôznych dôvodov (existenčné problémy, komerčné motivácie, požiadavky kupcov a obchodníkov s obrazmi) vytvárali repliky svojich diel, avšak už v dobe, keď vzhľadom k objaveniu fotografie akékoľvek opakovanie toho istého motívu znamenalo zlú reputáciu. Tento

⁶ Patricia MAINARDI je autorkou knihy *End of the Salon Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge 1993. Momentálne pracuje na antológii *Copies, Variations, Replicas in the 19th century*.

fakt sa pokúšali zakryť či nejakým spôsobom ospravedlniť nielen samotní umelci, ale najmä kurátori v priebehu celého 20. storočia, keď originalita a chronologické prvenstvo predstavujú v rámci modernistického kánonu najvyššiu priečku hodnotenia umenia. Pretože hodnoty estetické stoja vyššie ako finančné či komerčné, aj práca na predaj je záležitosťou, ktorú kurátori výstav veľkých majstrov minulosti dodnes maskujú alebo vysvetľujú ako umeleckú nevyhnutnosť hľadania nových metód maľovania. V mene udržiavania mýtu tvorca sa často nemohli priznať komerčné ciele ani produkcia replík na základe požiadaviek obchodníka s umením. Mainardiovej prehodnocujúce úvahy, ako sama hovorí, umožnil postmoderný obrat, prostredníctvom ktorého sme schopní vidieť diela 19. storočia z nového uhla pohľadu, naplno odhaľujúceho modernistické fetišizovanie umeleckého objektu ako jedinečného a originálneho. Praktiky či mechanizmy vystavovania (kde sa zásadne ukazujú na obdiv len jedinečné, neopakovateľné diela umelca) prispeli rovnakou mierou k absolutizovaniu umelcovho génia. Samotné výstavy sú totiž mocným inštrumentom vplyvných muzeálnych inštitúcií, kde sa zamlčujú okolnosti fungovania a produkcie umenia ako čohosi „nízkeho“, čo nepatrí do sféry vážneho a vznešeného. Avšak práve cez praktiky trhu sa Patricii Mainardi podarilo nielen rozkrýť konštrukcie modernizmu, ktoré vymazávali niektoré nežiadúce odkazy na komerčnosť v umení, ale tiež poukázať na to, že žiadne umelecké dielo neexistuje v hermetickej uzavretosti či izolácii. Práve naopak, umelecká produkcia aj recepcia sú situované v konkrétnych podmienkach. Nové sociálne dejiny umenia zdôrazňujú, že samotné umelecké diela možno chápať ako depozit vzťahov, medzi iným aj ekonomických, kde niektoré z ekonomických praktík doby sú celkom konkrétne obsiahnuté v diele.⁷

Na priesečníku estetiky, ekonomiky a práva pracujú autorky Mariet Westermann a Martha Woodmansee. Westermannovej socio-ekonomický prístup bol zrejmy aj na kolokviu v Bratislave, kde svoj príspevok s názvom „*Pobrávanie sa s trhom: umelec ako agent v zlatej ére Holandska*“ zamerala na príklad holandského maliara 17. storočia Adriena Van der Venne ako

⁷ Pozri bližšie: BAXANDALL, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. Oxford : Clarendon Press, 1972.

všestranného a inteligentného podnikateľa, ktorý vytváral technikou *grissaille* rôzne verzie obrazov pre záujemcov rôznych vrstiev spoločnosti. Jeho obrazy nielenže ironizovali rôzne spoločenské triedy, ale aj sám maliar komentoval svoju pozíciu ako hru s trhom, obzvlášť keď sa v jeho obrazoch začali objavovať vtípné nápisy o „robení obrazov pre peniaze“. Podľa Westermannovej trhové mechanizmy, resp. ekonomické rozhodnutia umelcov a obchodníkov odhaľujú súvislosti toho, čo by sme ešte donedávna nazývali umeleckou inováciou či genialitou tvorcu. Spoločenská funkcia obrazov⁸ je nielen zdrojom nových odhalení, ale i pochopenia umeleckých diel ako dynamických kultúrnych produktov práve očami trhu. Na túto zásadnú premenu interpretačného rámca disciplíny dejín umenia, kde dielo nie je nadčasovým produktom tvorivého génia, ale produktom špecifickej spoločenskej situácie, už dlhšie poukazujú viacerí autori z rôznych uhlov pohľadu. Téma trhu – vskutku podceňovaná akademickými dejinami umenia v zrejmej obave podkopania samotných jej základov (kde boli utvorené postupy či komplexný „aparát“, ktorý slúži oceňovaniu diel na trhu) – sa javí dnes ako mimoriadne dôležitá.

Povedľa už spomínaných prepojení umelca s obchodníkom či produkcie a recepcie, objavujú sa tiež nové výklady a témy v súvislostiach so súčasným umením a aktuálnymi umeleckými stratégiami. Jednou z nich je určite téma autorstva a autorského práva (copyrightu), ktorému sa venuje Martha Woodmansee.⁹ Svoj referát nazvala príznačne „*Autorské právo ako stimul a prekážka tvorby*“. Na súdnom spore „Rogers vs. Koons“ demonštrovala „*dvojako*“ pojmu kreativity: na jednej strane šlo o moderný európsky pojem, vzťahujúci sa k pôvodnosti a géniovi, jedinečnosti a originalite diela a na druhej o kolektívny faktor, ktorý stojí vo vzťahu k práci iných. Hoci súdny spor tu nevyhral postmoderný umelec Jeff Koons, pretože nič nevytvoril vlastnými rukami ale neznámy fotograf Art Rogers, je zrejmé, že Koons praktizoval takú formu tvorivej práce, ktorá bola aj v minulosti v umení bežná a nespochybniteľná, keď mnohokrát dochádzalo k prepracovaniu myšlienok iných autorov.

Ako mimoriadne komplexný a artikulovaný smer k spoločným funkciám umenia, resp. konzumu, možno označiť príspevok new-yorského filozofa a teoretika umenia Paula Matticka s názvom „*Umenie po kultúre*“ stojí za pozornosť. Mattick v ňom skúmal umenie ako fenomén modernej spoločnosti, počnúc dvorskou spoločnosťou neskorej stredovekej Európy s jej záujmom o reprezentáciu, dekoráciu a zdobenie, k reklasifikácii týchto produktov na „*krásne umenie*“ v 18. storočí až k premene na „*kultúru*“ v 19. storočí. Pozastavuje sa však nad tým, že málokto kritik dosiaľ vysvetľuje koncept, ktorý by hovoril o zarábaní peňazí či konzume (aj keď moderná spoločnosť je založená na masovej výrobe a na zarábaní peňazí, čiže na spoločenských praktikách zahŕňajúcich trhové operácie), akoby umenie vôbec nesúviselo s praktikami trhu a bolo určené výlučne pre kontempláciu. Akademický model umenia i Kantova estetika, pravdaže, zohrali v takomto chápaní významnú úlohu, rovnako ako aristokratické pohľadanie obchodom a vyzdvihovanie umenia ako čistej a najvyššej hodnoty, čo sa postupne prenieslo i do noriem buržoáznej spoločnosti a avantgárd. Na osi umelec-génus-peniaze, tak Mattick rozviedol myšlienku spojenia avantgardného umenia s vládnucou triedou, kde kultúra umožňuje očistenie modernej buržoáznej spoločnosti a dovoľuje dominantným triedam cez vlastníctvo umeleckých diel stať sa dedičmi aristokracie. A tu dospel k rozpoznaniu zásadného obratu, keď tvrdí, že v súčasnosti sa objavuje antipatia voči tomuto spojeniu vytvorenému ešte v 19. storočí a preto prostredníctvom umelcov, kritikov a historikov umenia narastá kritiky mienené, ostentatívne predvádzanie komerčného charakteru umenia a jeho spojenia s vládnucimi triedami v kapitalizme. Nedávne výstavy ako „*Peniaze či umenie*“ ukazujú koniec identifikácie umenia s antiburžoáznu kultúrou a narastajúce stotožnenie umeleckých objektov s neušľachtilou komoditou, luxusom, módou. Hoci sa dnes od umelca očakáva spoločenská kritickosť a konfrontácia, táto kritickosť sa spája so zábavnosťou a škandalom. Umenie v súčasnosti, ako forma zábavy vyššej strednej vrstvy alebo možná investícia, znamená nové mutácie v spoločenskej praxi

⁸ Pozri bližšie napr. ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago : The University of Chicago Press, 1983.

⁹ Pozri bližšie: WOODMANSEE, Martha: *The Author, Art and the Market*, New York 1994 a *The New Economic Criticism: Studies at Intersection of Literature and Economics*. Routledge – New York : Columbia University, Press London 1999.

umenia a nie krízu ani jeho koniec. Možno iba súhlasiť s názorom, že po druhej svetovej vojne existuje ne-bývalé množstvo umelcov a záujemcov o umenie a to, čo odumiera, nie je umenie, ale idea kultúry ako skúsenosti prekračujúcej každodenný, obyčajný život – je to dnes skôr aktivita medzi mnohými ďalšími, síce spoločensky privilegovaná, avšak bez ambície meniť svet či individuálne vedomie. Zmena statusu umeleckého diela tu súvisí nielen s novým publikom a voľným časom či zábavou, ale i s novou hierarchiou hodnôt v súčasnosti.

Na tému hodnoty, ceny a peňazí v súčasnosti bol orientovaný aj záverečný príspevok kolokvia nazvaný „*Nové ekonómie: umenie a hodnota*“. Nemecká historička umenia, kurátorka a teoretička kultúry Ursula Frohne tu venovala pozornosť najmä problematike hodnoty ako dosiaľ málo preskúmanej v postmodernom umení a estetike. Podľa nej, aj napriek tomu, že medzi postmodernými kritikmi je prijatá všeobecná predstava vzťahov trhu a umenia, konkrétne vzťahy medzi determinujúcimi faktormi pre priznanie hodnoty špecifickým výtvarným dielam a vynárajúcimi sa trendmi, sú nepreskúmané a skôr sa prisudzuje význam všeobecnému predpokladu, že úspech umenia podlieha prchavým premenám trhu alebo manipulatívnej sile niekoľkých vplyvných agentov. Frohne sa vo svojom referáte venovala globálnemu rastu trhu a najmä explózií amerického trhu po druhej svetovej vojne, ktorý vyrástol zo súkromného vlastníctva a z importu umeleckých diel z Európy do víl amerických milionárov.¹⁰ Hoci ešte na začiatku 20. storočia fungovala predstava nezlučiteľnosti podstaty umelecké-

ho diela a ekonomickej terminológie v rámci konzumentských komodít, už vtedy nastupuje estetika priemyselných produktov (Bauhaus) a ich vystavovanie, vrátane estetiky vystavovania a rétoriky presvedčania.¹¹ Nové dimenzie inštitucionálnej aliancie medzi umením a obchodom sa utvorili podľa Frohne v 90. rokoch 20. storočia a dnes má umenie viac spoločného s politikou a ekonomikou ako s estetikou – múzeum spája umenie, architektúru, turistiku, zábavu a marketing s ekonomickým profitom a aj s novou klientelou múzea. Frohne, podobne ako Mattick, sa prikláňa k názoru o novom statuse umeleckého diela, ktoré nielenže otvorene priznáva svoj charakter komodity na trhu, ale súčasne samo tematizuje túto svoju novú „rolu“. Mnoho umelcov skúma postavenie umenia v rámci konzumnej spoločnosti, kde už nie je rozdiel medzi umením ako tovarom a iným luxusným zbožím či prestížnou módnou značkou. Reprézenciou hodnoty diela môžu byť potom priamo (vystavené) peniaze (dielo Marie Eichhorn). Hodnota a cena sa viažu k sebe ako obsah a forma a umenie samotné je abstraktnou komoditou či predmetom trhovej špekulácie. Ursula Frohne spolu s ďalšími účastníkmi (Brandon Taylor) na záver kolokvia otvorila problematiku vzťahu umenia a trhu smerom k súčasnému daniu, ktoré sa však ešte stále málo dotýka našich podmienok a fungovania slovenského umenia na trhu. Aj napriek tomu možno povedať, že toto kolokvium – ako prvé svojho druhu na Slovensku – bolo nesmierne potrebnou a dôležitou udalosťou, ku ktorej sa aj prostredníctvom pripravovaného zborníka ešte mnohokrát budeme vracieť.

¹⁰ Ursula FROHNE nedávno vydala publikáciu *Maler und Millionäre*, 2000.

¹¹ Na tieto vzťahy poukázala napr. Mieke BAL vo svojej knihe *Double Exposure*. Routledge – New York – London 1996.

Artwork through the Market: The Past and the Present
(Several Remarks on International Colloquium in Bratislava)

Summary

During the last fifteen years our society has been changed a lot and even though market economy became a part of our lives, the notion of market only rarely interconnects with the notion of art. Probably the legacy of the previous regime caused that we still separate aesthetic values from financial motivations. The discipline of art history only grundgingly focuses on social and economic context of art. Nonetheless, art history traditionally avoids questions of art and market as if the agenda of our discipline should not concern "low" interests of money, business and market but some "higher" values. However, a range of notions as commission, patron, art dealer, commodity, trade or exhibition have already been examined by social history of art since 1940s and 1950s (Frederick Antal, Arnold Hauser). From narrowly Marxist oriented towards the economic base and its cultural superstructure, since 1970s social art history has been more developed using more sophisticated models and more detailed examinations of historical, social and political circumstances (T.J.Clark, Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Hans Belting, etc.). The new art historians shifted the attention towards specific social functions and the particular context within which an artwork functions. A lot of new approaches based on the idea of social power/social context not only casted doubts on traditional issues as canon, genius, quality or style but broadened the academic discipline of art history towards visual/cultural studies, as well. In the late 1980s and in the early 1990s new inquiries focused on instrumentality of art institutions, its public, politics of display, specific visual experience, the issue of value and commodity, art market, etc.

For the first time in Slovakia the issue of art market was raised within the international colloquium held in Bratislava in December 2003. The colloquium was initiated and organized by professor Ján Bakoš, the director of the Institute of Art History at the Slovak Academy of Sciences and the Foundation-Center

for Contemporary Arts in Bratislava. Several sections of the colloquium included the problematics of the contexts and implications of art/market dialectics as well as historical dimensions and metamorphosis of art/market relations. Ján Bakoš opened the colloquium with his paper named Art History: from ideology critique to the apology of the market. Afterwards, a lot of interesting papers were delivered by outstanding experts in this field from the different parts of the world.

The first group of papers could be described as historical surveys related to the development and specifics of art market, e.g. Peter Burke as cultural historian focused on relations between art, social institutions, collecting and art market. Michael North as a specialist in monetary and financial history and of the history of commerce and culture paid attention to the history of Western European art market from 13th century Italy onwards. As survey papers could be considered papers of several East European participants: Russian Byzantinist Michael Bibikov and two Hungarian curators and critics Gábor Ébli and András Zwickl. Both Hungarian participants focused on relations between the ideology and market in the former Eastern bloc. The attempt to plead for secret and passionate collecting of "forbidden" art was obvious, however, the immense reservoir of data prevailed over deeper analysis. From different perspective approached the same issue the Hungarian art critic Éva Forgács (since 1994 living in the US) taking in account Eastern European concept of art as "sacred and secret" and differences between "art making and money making" during totalitarian era and afterwards. She also opened the issue of success which had acquired an entirely different meaning from what it had been in the West. Among survey papers a distinct position belonged French sociologist Allain S.Quemin. Examining the main art institutions of the contemporary art world, he put the question whether a hierarchy between countries does exist. In his con-

clusion he argued that even though various players within a vast international art network declare that geographical borders and nationalities are of negligible importance, the equality is largely an illusion and there are two geographical core zones which are still made up of a small number of Western European countries and US.

The second group of papers could be considered monographic essays. Swiss art historian Oskar Bächtelmann examined the conflict between artistic self-expression and the market in his case study of Paul Cézanne and Ambroise Vollard, young Austrian scholar and curator Christian Huemer focused on relations between artist (Mihály Munkácsy) and dealer (Charles Sedelmeyer). Case studies like these revealed commercial practices as circumstances of the career of the artist. Then the market is taken in account as a dynamic mechanism which cannot be separated from a creative process. Not only the person of an art dealer or exhibitionary strategies but fine art publishing and dealing through the houses as Maison Goupil – the paper delivered by the American independent scholar DeCourcy McIntosh – became influential factor within the commercial life of the works of art and the careers of the artists, as well.

Even if it is not possible to lot the delivered papers exactly into sections according to the art-historical genres, periods, themes or approaches, there were some which could be considered challenging in a sense of critical theory and the new art history. E.g. American art historian Patricia Mainardi disclosed modernist taboo of originality. In her paper with the title Impressionist Replication and the Market she opened the question how Impressionist painters made replicas of their own works (for different reasons) but in the era of photography when exact copy of the earlier work or repetition ment the conflict with the concept of originality. The modernist concept of originality caused major problems in evaluating the repetitions that were common in nineteenth-century art production. Moreover, curators and art historians celebrating artist as genius during the whole twentieth-century avoided acknowledging repetition of a theme, fearing that their existence would harm artists reputation. Masking commercial aims of the works of art and elevating aesthetic values above financial have been sustaining the myth of artist. According to Mainardi it is our post-modernist swing away from

the modernist fetishizing of the art object as unique and original that at least partially accounts for our willingness to look at the work of earlier nineteenth-century artists in this new light. As the new social art history emphasize the work of art is the deposit of a social relationship and some of the economic practices are concretely embodied in the works of art (Baxandall).

Socio-economic approach was represented at the colloquium by two American scholars Mariet Westermann and Martha Woodmansee. Westermann in her paper Playing the Market: The Artist as Agent in the Dutch Golden Age focused on the works of seventeenth-century Dutch painter Adriaen van der Venne examining how market mechanisms directed artistic decisions which used to be called lately artistic innovation. Martha Woodmansee works on the intersection of the aesthetics, economics and law. In her paper Copyright as Dis/Incentive to Creative Production she discussed the issue of "using" the cultural heritage in the creation of new works, the modernist concept of originality and creative production as well as the issue of property, authorship and copyright law in the production of art in the late twentieth century.

Extraordinary complex and articulated towards social functions of art was the paper Art after Culture by American philosopher Paul Mattick. The starting point of his thoughts was the historical nature of art as a phenomenon of modern society. Focusing on one hand on modern industrial society and its social practices (including money making) and on the other hand on Kantian concept of art and its defining artistic activity as "free" and not performed for wages but governed only by the genius of the artist, he articulated the idea of changed centrality of the "cult of art" to the bourgeois "art of living". Mattick pointed out that since 1960s the image of the artist (and the perception of art) has been altered by the knowledge of prices and possible gain through art and since 1980s glamour, success, scandal and money are integral parts of art making. Taking in account current cultural practices (art institutions, art investments or "art industry") Mattick articulated the striking idea of art function today as upper-middle class entertainment as well as "the idea of fading not art but the idea of culture as a sphere of experience transcending <everyday> or <ordinary> life".

At the colloquium there was one more paper I would like to pay attention to. The German curator and art historian Ursula Frohne in her paper *New Economies: Art and Value* focused on value, price and money in contemporary art world. She claimed this issue deserves "closer examination particularly under the premises of an increasingly influential system of value-defining agents, consisting of galleries, museums, private collectors, artists, curators, critics, art journals, art historians, cultural managers and other instances responsible for the mediation of art and its cultural self-preservation". Pursuing the circulation of artworks as commodities in an ever-expanding art

market in Europe and in the United States since the late nineteenth century and the development of the aesthetics of display since the early twentieth century Frohne offered an insight into dialectics of the aesthetic and economic value under the conditions of postmodernity and global marketing methods. Her final comment on the representation of value through art works (e.g. Sylvie Fleury, Maria Eichhorn) opened the issue about money itself as the work of art considered the latest artistic strategies totally merging value and price, art and money.

English by Mária Orišková

AUTORI

Dušan Buran, Slovenská národná galéria, Riečna 1, SK – 815 13 Bratislava, uz@sng.sk

Ingrid Ciulisová, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, SK – 841 04 Bratislava, dejuciul@savba.sk

Anděla Horová, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Husova 4, CZ – 110 00 Praha 1, borova@udu.cas.cz

Ivan Gerát, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, SK – 841 04 Bratislava, ivan.gerat@savba.sk

Frank Löbbecke, BauKern – Architektur und Geschichte, Flaunserstr. 7, D – 79102 Freiburg, loebbecke@baukern.de

Richard Němec, Kunsthistorisches Institut, Universität Freiburg i. Br., Werthmannplatz 3 (KGIII), D – 79085 Freiburg im Breisgau (doktorand), richardnemoc@hotmail.com

Mária Orišková, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Hviezdoslavovo nám. 18, SK – 814 37 Bratislava, oriskom@traco.sk

Daniel Parello, Corpus Vitrearum Deutschland, Forschungszentrum für mittelalterliche Glasmalerei, Arbeitsstelle der Mainzer Akademie der Wissenschaften und Literatur, Lugostr. 13, D – 79100 Freiburg im Breisgau, www.cvma-freiburg.de

Jochen Schröder, Oortskamp 12, D – 22523 Hamburg, jochen-k.schroeder@freenet.de

Jakub Vítovský, Národní památkový ústav, Valdštejnské nám. 3, CZ – 118 01 Praha 1, Vitovsky@up.npu.cz

Zuzana Všetěčková, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Husova 4, CZ – 110 00 Praha 1, vseteckova@udu.cas.cz