

# ars

ISSN 0044-9008

ARS 1/2019

# ars

52, 2019, 1



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

ars 2019

Ročník / Volume 52

Číslo / Number 1

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

ŠÉFREDAKTOR / EDITOR IN CHIEF:

Ivan Gerát

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Veronika Kucharská

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL BOARD:

Barbara Balážová, Dana Bořutová, Július Fújak, Ivan Gerát, Daniel Grúň, Ingrid Halászová, Miroslav Haľák,  
Katarína Kolbiar Chmelinová, Alexandra Kusá, Jozef Medvecký, Peter Megyeši, Marian Zervan

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Balus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski † (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Sturton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

ADRESA REDAKCIE A VYDAVATEĽA / ADDRESS OF EDITOR'S AND PUBLISHER'S OFFICE:

Centrum vied o umení SAV – Ústav dejín umenia SAV  
Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, IČO: 00586986. Tel./Fax: 0421-2-54793895  
<http://www.dejum.sav.sk>, [veronika.kucharska@savba.sk](mailto:veronika.kucharska@savba.sk)

TEXTY / TEXTS ©

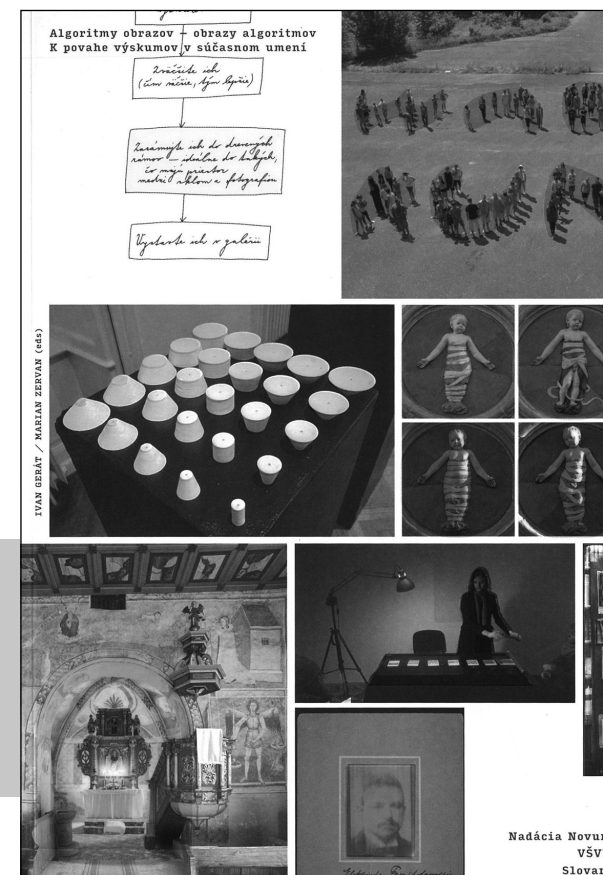
Jakub Adamski, Ingrid Halászová, Lenka Megyeši Ďurčeková,  
Peter Megyeši, Bibiana Pomfyová, Michael Viktor Schwarz 2019

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

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals,  
Bibliography of the History of Art, EBSCO, Ulrich's Periodicals Directory.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Severný portál Dómu sv. Alžbety v Košiciach (s. 73)



EDS.: IVAN GERÁT – MARIAN ZERVAN  
**ALGORITMY OBRAZOV – OBRAZY ALGORITMOV :**  
**K POVAHE VÝSKUMOV V SÚČASNOM UMENÍ**  
Bratislava : Nadácia Novum, Vydavateľstvo Slovart a Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2019. ISBN 978-80-556-4143-0

Publikácia pristupuje k problematike obrazov prostredníctvom pojmu algoritmu a konceptuálnej sústavy, ktorá je s ním spätá. Tento zámer dovolil predmet skúmania analyzovať z pozícií, ktoré súčasné umenie ale aj pohľad na dejiny obrazov otvárajú k otázkam nových kontextov, kam vstupujú ako súčasť procesov digitálnych komunikácií odohrávajúcich sa v kyberkultúre. Zároveň s novými technologickými a spoločenskými aspektmi, prostriedkami a funkciami umenia zachytávajú jednotlivé kapitoly aj impulzy vynárajúce sa v samom procese vzniku umeleckých diel. Východiskom prípravy textov bola rovnomenná výstava v galérii Médium, sprevádzaná interdisciplinárnym sympóziom s medzinárodnou účasťou historikov umenia ale aj filozofov, kognitívnych vedcov a antropológov.

**Obsah / Contents**

**ŠTÚDIE / ARTICLES**

Michael Viktor SCHWARZ

**Wenzels Grab und Kapelle beim Prager Dom: eine medienkritische Lektüre (3)**

*Wenceslas Tomb and Chapel of the Prague Cathedral: a Media-critical Reading*

Bibiana POMFYOVÁ

**Stredoveká architektúra klarisiek na Slovensku (21)**

*The Medieval Clarissine Architecture in Slovakia*

Jakub ADAMSKI

**Zum chronologisch-formalen Verhältnis der Portale der Katharinenkirche in Krakau-Kasimir und der Elisabethkirche in Kaschau. Ein Beitrag zur Geschichte der mitteleuropäischen Architektur um 1400 (63)**

*On the Stylistic Sources and Dating of the Portals in the Augustinian Church of Saint Catherine in Cracow-Kazimierz and their Relationship with Portals in the Parish Church of Saint Elisabeth at Košice*

**MATERIÁLY / MATERIALS**

Peter MEGYEŠI – Lenka MEGYEŠI ĎURČEKOVÁ

***Mundus Symbolicus: Emblémy v Kostole Nanebovzatia Panny Márie v Ľubici (89)***

*Mundus Symbolicus: The Painted Emblems in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Ľubica*

**RECENZIE / REVIEWS**

Ingrid HALÁSZOVÁ

**Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české (104)**

**NA PAMIATKU / IN MEMORY OF**

**Karol Kahoun (1930 – 2019) (108)**



## Wenzels Grab und Kapelle beim Prager Dom: eine medienkritische Lektüre

Michael Viktor SCHWARZ

### Abstract

The text discusses the Wenceslas Chapel of St. Vitus' Cathedral in Prague as an ensemble of architecture and images that was intended to serve both liturgical and communicative purposes. The view of the exterior made clear which roles the saint buried in the chapel played in the spiritual and political life of the kingdom and its capital. The interior defined Wenceslas' functions as a model of Christian life and as an intercessor at Mary's side.

**Keywords:** Saint Wenceslas, Prague, Middle Ages, Visual Culture

Duci te facias ad ciuitatem Pragensem ad ecclesiam sancti Viti, vbi requiescit corpus sancti Wenceslai martiris, cuius meritis perfectam recipies sanitatem.

*Karl IV., Wenzelslegende\**

Heiligengräber sind gewöhnlich von Medien umstellt. Texte, Bilder, Gesten, Klänge, Objekte, Räume informieren, affirmieren, kontextualisieren. Sie teilen den Besuchern mit, wer der Heilige ist und wofür er steht, sie helfen ihnen, ein persönliches Verhältnis zu ihm zu finden, sie wecken oder bestätigen Erwartungen an ihn, sie verknüpfen den Kult des Heiligen mit anderen, nach Möglichkeit älteren und prestigereichereren Kulturen. Sie werden bereitgestellt in der Absicht, Heil zu distribuieren und diesen Vorgang zu kontrollieren: Verteilt wird an die Gläubigen; Kontrolle wird ausgeübt von denen, die

über den verehrten Leichnam verfügen und daraus materiellen oder spirituellen Gewinn ziehen wollen.<sup>1</sup> Von diesen Einsichten mehr religionsgeschichtlicher als theologischer Herkunft darf ausgehen, wer Bau und Ausstattung der Grabkapelle eines Heiligen untersucht.

### Kultraum und Umraum

Bekanntlich änderte sich das Konzept für den Prager Veitsdom mit der Übernahme der Bauleitung durch Peter Parler (1356) grundlegend.<sup>2</sup> Vom

\* Das Motto nach: NAGY, B. – SCHAER, F. (Ed.): *Karoli IV Imperatoris Romanorum vita ab eo ipso conscripta et Hystoria nova de Sancto Wenceslao Martyre*. Martonvásár 2001, S. 206. Für Hinweise geht Dank an Milena Bartlová, Johann Joseph Böker, Petronilla Cemus, Jiří Kuthan, Karel Otavský, Assaf Pinkus, Gerhard Schmidt (†), Zuzana Všetěčková und Eva-Maria Waldmann. Vor allem weiß ich mich Marc Carel

Schurr verpflichtet, der viel Material und wichtige Ideen zu den architektonischen Fragen beisteuerte.

<sup>1</sup> BROWN, P.: *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago 1981; ANGENENDT, A.: *Heilige und Reliquien: Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München 1994.

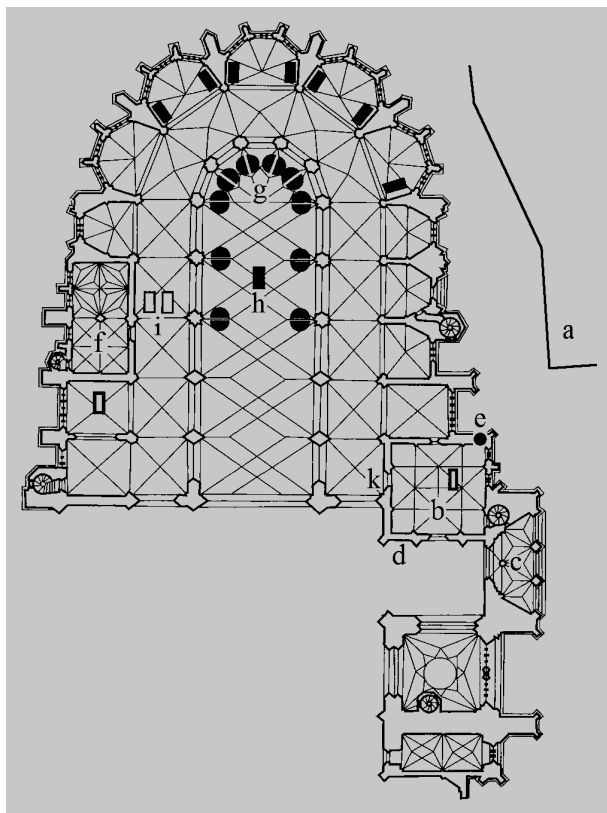


Abb. 1: St. Veit in Prag, Zustand um 1400. Schematischer Grundriß: a – Königspalast; b – Wenzelskapelle mit Wenzelstumba; c – Porta Aurea; d – Standort des Kreuzaltars; e – Standort der Wenzelstatue am Außenbau; f – Sakristei; g – Chorus maior mit Veitsaltar; h – Chorus beatae Mariae virginis mit Sepulcrum Caesaris; i – Gräber der Architekten; k – Portal zur Wenzelskapelle vom Chorumgang. Die Halbkreise repräsentieren die Triforiumsbüsten (ohne die nachträglich eingefügte Radeč-Büste). © M. V. Schwarz.

Stilistischen abgesehen kann man den Wechsel auf die Formel bringen: Aus einer gotischen Standard-Kathedrale, wie sie um dieselbe Zeit etwa auch in Südfrankreich hätte entstehen können (dort war Matthias von Arras, der Gründungsarchitekt, berufen worden),<sup>3</sup> wurde ein hochgradig individueller Kirchenbau, ausgelegt auf einen spezifischen Ort und die dort benötigten Funktionen. An der Wenzelskapelle läßt sich dies am besten ablesen.<sup>4</sup> Position, Raumform und Größe brechen aus dem von Matthias am Chorhaupt verwirklichten Raster aus und hintertreiben in der Folge jede Möglichkeit einer regelmäßigen Gestalt des Gesamtbauwerks (Abb. 1)<sup>5</sup>. Sowohl das Ausladen der Kapelle aus der Bauflucht nach Süden, als auch das Hineinragen ins Querhaus zeigen an, daß es darum ging, einen ganz bestimmten Ort großzügig zu umbauen und als geschlossenen Teilraum ins Ensemble der Kathedrale einzubeziehen. Es handelte sich um jenen Ort, an den der heilige Wenzel überführt worden war und wo ihn die Böhmen mit mindestens ebensoviel Eifer verehrten wie den heiligen Veit, dessen Kult er propagiert hatte. Wie Ausgrabungen zeigten, lag das Grab zunächst in der Südapsis einer dem heiligen Veit geweihten und von Wenzel selbst erbauten Rundkirche des 10. Jahrhunderts, dann im südlichen Nebenchor des Ostbaus einer im 11. Jahrhundert an ihrer Stelle errichteten Basilika.<sup>6</sup> Diese Kirche stand noch und beherbergte das Grab, als 1344 auf Betreiben Karls IV. – damals Kronprinz – die gotische Baustelle östlich davon eröffnet wurde.

Denkt man den Matthias-Plan, dem der Dom-bau von da an gut zehn Jahre folgte, nach Westen

<sup>2</sup> MERHAUTOVÁ, A. (Ed.): *Katedrála sv. Víta v Praze*. Prag 1994; SCHURR, M. C.: *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; KUTHAN, J. – ROYT, J.: *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, svatyně českých patronů a králů*. Prag 2011, S. 51-73 (englische Ausgabe: *The Cathedral of St. Vitus at Prague Castle*, Prag 2016, S. 45-68).

<sup>3</sup> HÉLIOT, P. – MENCL, V.: Mathieu d'Arras et les sources méridionales et nordiques de son oeuvre à la Cathédrale de Prague. In: *La naissance et l'essor du gothique méridional au XII siècle*. Toulouse 1974 (Cahiers de Fanjeux 9), S. 103-125; SCHURR, M. C.: Saint-Guy de Prague: Une cathédrale gothique «à la française»? Réflexions sur les sources de son architecture. In: *Bulletin monumental* 162, 2004 (2005), Nr. 4, S. 273-287, 331-332.

<sup>4</sup> Grundlegend zur Kapelle: KOTRBA, V.: Kaple svatováclavská v pražské katedrále. In: *Umění*, 8, 1960, S. 329-336. Bibliographie: KOSTÍLKOVÁ, M. – CHOTĚBOR, P.: *Kaple sv. Václava*. Prag 1999, S. 87-91. Zuletzt: KUTHAN – ROYT 2011 (wie Anm. 2), S. 108-123 (englische Ausgabe S. 97-112).

<sup>5</sup> Der Grundriß nach: SCHWARZ, M. V.: Kathedralen verstehen (St. Veit in Prag als räumlich organisiertes Medienensemble). In: VAVRA, E. (Ed.): *Virtuelle Räume: Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Berlin 2005, S. 47-68. Dort (S. 58-63) wird auch die Entscheidung erläutert, das Grabmal Karls IV. weiter im Osten zu verorten, als es in der Literatur zum Veitsdom üblich ist, und auf eine Einzeichnung der Büste des Baurektors Wenzel von Radeč zu verzichten.

<sup>6</sup> MERHAUTOVÁ 1994 (wie Anm. 2), S. 13-24.

weiter, so ergeben sich zwei Möglichkeiten für die Integration des Grabes in den Neubau: Entweder wäre der historische Grabplatz außerhalb der Kirche zu liegen gekommen; in diesem Fall hätte man den Leichnam von dort geborgen und in eine der Chorkapellen überführt.<sup>7</sup> So hätte sich Wenzel in die im Dom verehrten Heiligen eingereiht. Oder – wenn wir einen verkürzten Chor in Erwägung ziehen (vierjochig, wie in Narbonne, wo damals eine Kathedrale nach verwandtem Plan entstand)<sup>8</sup> – der historische Grabplatz hätte sich in der Ostecke des südlichen Querhausarmes wiedergefunden. Damit wäre eine der Position im romanischen Dom vergleichbare Situation entstanden: ein herausgehobener Ort, aber wegen der Nachbarschaft zum Südportal und damit zu einem wichtigen Verkehrsweg in der Kirche problematisch. Die Ratio des Bruchs mit der Matthias-Planung liegt somit auf der Hand: In Peter Parlers Wenzelskapelle kann mit großen Besuchermengen am authentischen Ort des Grabes gefeiert werden, ohne Konflikte mit anderen Nutzungen der Kathedrale, sei es durch Bischof und Domkapitel, sei es durch den Hof, heraufzubeschwören. Mit Blick auf den Grundriß mag man sich die Frage stellen, warum dies nicht noch konsequenter betrieben und ein sowohl nach Osten als auch nach Süden weiter ausgedehnter Raum konzipiert wurde, der das Grab in der Mitte gehabt hätte. Eine Vergrößerung nach Osten hätte allerdings das Entfallen des Strebesystems zwischen dem vierten und fünften Joch zur Folge gehabt und – nachdem die stützende Querhauswand durch die Westausdehnung der Kapelle geschwächt war – die Statik des Hochchors komplett untergraben. Und eine Ausweitung allein nach Sü-

den hätte zu einem quergelagerten Saal geführt, wie man ihn als Kapelle nicht kennt. Immerhin klärt das Gedankenspiel, wie schwierig das Entwurfs-Problem war und warum dem Ergebnis immer etwas Improvisiertes anhaften wird.

Eine andere Entscheidung Peter Parlers, die mit dem Konzept für das Grab und die Kapelle zusammenhing, war die Errichtung der Südfront von St. Veit nicht nach dem Muster der erprobten architektonischen Figur „Querhausfassade“, sondern als ein Konglomerat von Bauten. Bestandteile des erst im 19. Jahrhundert vollendeten Komplexes sind (erstens) die Grabkapelle, (zweitens) eine ihr funktional zugeordnete Reliquienkammer, die gut sichtbar und außen bald mit Mosaik dekoriert über einer breiten Portalvorhalle (Abb. 1, c) ruht, und (drittens) ein Riesenturm, der nie fertig wurde, als audiovisuelles Medium jedoch seit ca. 1400 in Betrieb ist. Seitdem bilden er und sein Geläute – mit einer Veit und Wenzel gemeinsam geweihten Glocke als Hauptstimme – den Mittelpunkt eines ausgedehnten Klang-Territoriums.<sup>9</sup> Die Massierung von Medien und baulichen Gesten inszeniert die Kathedrale und ihre wichtigste Kapelle mit Blick auf den Platz vor dem Königspalast. Diese Freifläche, der dritte Burghof, war ein Ort, wo die kirchlichen und staatlichen Aufgaben des Hradschin aufeinander trafen, eine Begegnung, wie sie Karl IV. sicher willkommen war: Wenn es richtig ist, daß er Aspekte des französischen Sakralkönigtum nach Böhmen übertragen wollte, dann war dem im Dom begrabenen heiligen Herzog Wenzel die Rolle zugebracht, die in Frankreich der heilige König Ludwig spielte.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> KALINA, P.: Peter Parler's innovations in St. Vitus's cathedral in Prague. In: *Acta Polytechnica*, 37, 1997, No. 1, S. 63-72, insbes. 67; FREIGANG, CH.: Köln und Prag. Der Prager Veitsdom als Nachfolgebau des Kölner Domes. In: *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner*. Hg. im Auftrag des Metropolitankapitels von HONNENFELDER, L. – TRIPPEN, N. – WOLFF, A. Köln 1998, S. 49-86, bes. 63.

<sup>8</sup> FREIGANG, CH.: *Imitare ecclesias nobiles: Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*. Worms 1992. Daß der Wiener Grundriß 16.820v mit seinen fünf Kapellen kein baufertiger Entwurf für den Prager Domchor ist, sondern eine Studie, die

zwischen den Vorbildbauten und dem Prager Projekt vermittelt, betont: BAUMÜLLER, B.: *Der Chor des Veitsdomes in Prag: Die Königskirche Kaiser Karls IV.* Berlin 1994, 58 f. Vgl. aber auch: BÖKER, J. J.: *Architektur der Gotik: Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*. Salzburg und München 2005, 73 f.

<sup>9</sup> PODLAHA, A. – HILBERT, K.: *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Prag 1906, S. 271. Die heutige Glocke ist ein Neuguß von 1542, der die 1541 beim Dombrand zerstörte wiederherstellt.

<sup>10</sup> KLEIN, W.: *Kaiser Karls IV. Jugendaufenthalt in Frankreich und dessen Einfluß auf seine Entwicklung*. Berlin 1926.

## Die Figur im Strebewerk

Ein besonders sprechendes Element am Südkomplex ist der Strebepfeiler über der Südostecke der Wenzelskapelle (Abb. 1, e). Bis 1847 befand sich hier unter einem steinernen Baldachin jene Figur des heiligen Wenzel, die durchgreifend restauriert seit 1913 im Inneren der Kapelle steht und dort mehr Aufmerksamkeit genießt als jedes andere Objekt (Abb. 2, 3). Vorher sah der Steinerne aus dem Tabernakel hinab auf den Königspalast.<sup>11</sup> Sein Blick heute verdankt viel der nazarenisch inspirierten Farbfassung.<sup>12</sup> Aber Freundlichkeit und Wohlwollen sind im skulpturalen Bestand der Züge angelegt. Wer auf die Dom-Südfassade oder die Westfassade des Palastes zuing und aufschaute, den wies die Figur auf die Lage des Wenzelgrabes im Domkomplex hin und signalisierte zugleich Nähe zwischen dem Heiligen und den Bewohnern des Palastes. „Protector et aiutor“ sei Wenzel für Karl, so der Kanoniker und Chronist Beneš von Weitmühl.<sup>13</sup> Da die Figur an ihrem Standort seit 1867 durch eine (vergrößerte) Kopie vertreten wird, läßt sich der Effekt leicht nachvollziehen. Vermutlich sah man im Mittelalter das Original aber nicht nur vom zweiten Burghof, sondern bereits vom Kleinseitner Ring bzw. vom Wälschen Platz aus, wenn man zu den Heiligtümern des Burgbergs hinaufzusteigen begann – ein Leitstrahl ins Herz der Praga sacra.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> SCHWARZ, M. V.: Wenzel in der Welt. In: FAJT, J. – LANGER, A. (Ed.): *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*. Berlin und München 2009, S. 184-191.

<sup>12</sup> Unbegründet ist die Zuschreibung der vorhandenen Farbfassung, die auf Maßnahmen von 1867 und 1913 zurückgeht, an Meister Oswald (erstmalig bei NEUWIRTH, J.: *Die Wandgemälde der Wenzelskapelle des Prager Domes und ihr Meister*. Prag 1899, S. 24-27 aufgrund eines Vermerks in im Rechnungsbuch des Dombaus vom 18. September 1373: NEUWIRTH, J.: *Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaus in den Jahren 1372-1378*. Prag 1890, S. 118). Über die Schicksale der Figur seit 1847, die Restaurierungen und die technischen Befunde bieten Hlobils Arbeiten Orientierung: HLOBIL, I.: Neue Beobachtungen zur Wenzelstatue im Prager Veitsdom. In: *Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium 2001*. Stuttgart 2004, S. 221-227 und HLOBIL, I.: Der Prager hl. Wenzel von Peter Parler – Fortsetzung eines hundertjährigen Diskurses mit neuen Argumenten. In: *Umění*, 54, 2006, S. 31-56.

Der Tabernakel, in dem die Figur stand (und heute die Kopie steht), ist das einzige Figurengehäuse im mittelalterlichen Strebewerk des Doms und ordnet sich auch dadurch der Kapelle zu. Seine Gestalt ist erprobt. Als Vergleich bieten sich die Figurentabernakel am Querhaus der Kathedrale in Reims an, eine Gegenüberstellung, die auch deutlich macht, wie die Reimser Figuren in ihren Unterständen Spielraum genießen, während der Prager Wenzel von 1867 den seinen derart füllt, daß die Bauglieder die Extremitäten optisch überschneiden. Offenbar war es vom historistischen Zeitgeschmack diktiert, als das Prager Baudirektorium sich entschloß, die Kopie vergrößert ausführen zu lassen.

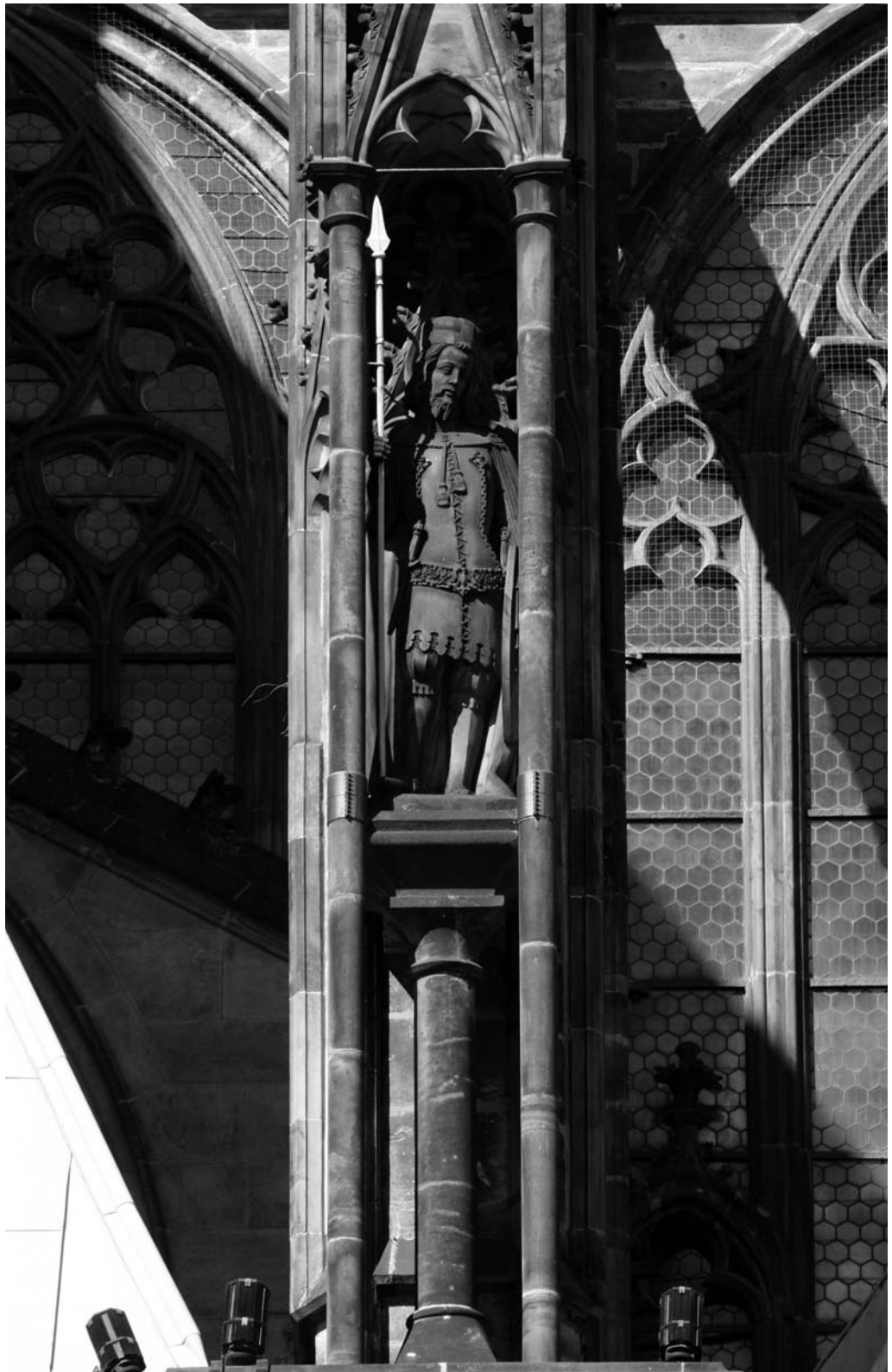
Die Tabernakel, die in Reims zu Dutzenden auftreten und dabei erstmalig die reguläre Präsentationsform von Statuen am Außenbau bilden,<sup>15</sup> sind weder nur Dekoration noch sind sie reine Schutzbauten für Skulpturen, auch wenn sie dieser Funktion gerecht wurden; die Bildwerke sind oft erstaunlich gut durch die Jahrhunderte gekommen. Neben der dekorativen und der konservierenden Funktion haben die Tabernakel den Auftrag zu vermitteln: Das Gehäuse setzt die Figur den Blicken aus und bietet ihr gleichzeitig einen Rahmen, der sie aus der Wirklichkeit herausnimmt. Mit der Statue, so die Botschaft, wird die Phänomenpalette der Welt nicht erweitert, sondern ein Zeichen gesetzt und ein Kanal zu dem bezeichneten Heiligen geöffnet. Er kann

<sup>13</sup> EMLER, J.: (Ed.): *Fontes Rerum Bobemicarum* IV. Prag 1884, S. 546.

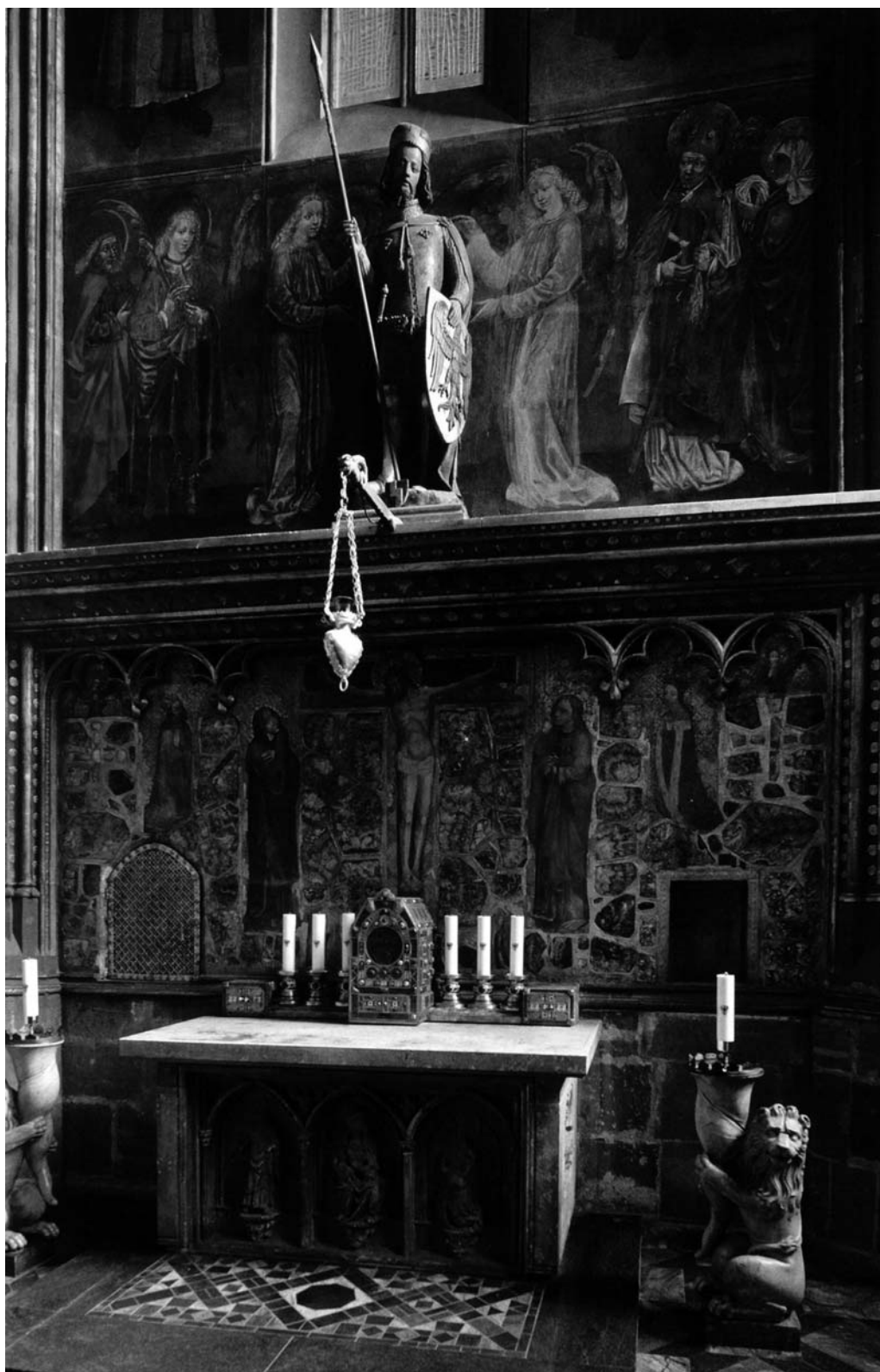
<sup>14</sup> Jiří Kuthan, Praga sacra: Kaiser Karls IV. Vision vom heiligen Prag. In: KUTHAN, J.: *Splendor et Gloria Regni Bohemiae: Kunstwerke als Herrschaftszeichen und Symbole der Staatsidentität*. Prag 2007, S. 349-402.

<sup>15</sup> SAUERLÄNDER, W.: *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*. München 1970, 14 f. Wenig später entstanden die Figurentabernakel der Kathedrale von Rouen: SCHLICHT, M.: *La cathédrale de Rouen vers 1300: portail des libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge; un chantier majeur de la fin du Moyen Âge*. Caen 2005, S. 341-45. Ob die Tabernakel am Chor des Martinsmünsters in Colmar dem Prager Tabernakel vorangingen, müßte noch geklärt werden: ANSTETT, P.: *Das Martinsmünster in Colmar: Ein Beitrag zur Geschichte des gotischen Kirchenbaus im Elsaß*. Berlin 1966, S. 58, 60.





*Abb. 2: Strebepfeiler-  
-Tabenakel über der  
Wenzelskapelle mit  
Kopie der Wenzelsta-  
tue. © Assaf Pinkus.*



*Abb. 3: Wenzelskapelle: Johannesaltar und Wenzelstatue an der Ostwand in der Anordnung Kamil Hilberts (1913). Foto nach: Kutšan, Jiří – Royt, Jan: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Svatyně českých patronů a králů. Prag 2011, S. 117.*

zugleich als anwesend und abwesend erlebt werden: auf dem Strebepfeiler abwesend (dort steht nur sein Bild), aber im Geist derer, die das Bild sehen, sowie in seinem Grab in der Kapelle darunter anwesend. Zu beachten ist daneben, daß die Prager Figur nicht wie die Reimser Statuen auf einem Pfeiler steht, sondern auf einer Säule. Die Säulenfigur läßt sich als ein Bild in gesteigerter Form begreifen, das Kult regelrecht einfordert.<sup>16</sup> Auf der Säule einerseits und unter dem Baldachin andererseits: Das Medium empfiehlt sich nachdrücklich und zugleich genau definiert der frommen Aufmerksamkeit und macht den in der Kapelle ruhenden Leichnam spirituell weithin verfügbar.

Die andere Gebrauchsanweisung gibt der Wappenschild an der Plinthe, der mit dem Winkelhaken das Zeichen der Parler trägt.<sup>17</sup> Von den Motiven ihrer Bereitstellung her ist die Figur ein gutes Werk, das die Betrachter anhalten soll, des Heiligen zu gedenken, ihm zu danken, oder das Gelegenheit gibt, ihn um etwas zu bitten. In diesem Zusammenhang hat der Schild die Aufgabe, denjenigen präsent zu machen, der das Werk tat oder tun half, also den Stifter oder den Künstler: Peter Parler, Architekt und Bildhauer, wohlhabend *und* auf Honorare angewiesen, kommt für beide Rollen in Frage;<sup>18</sup> seine Hingabe an das Prager Projekt drückt sich im Übrigen darin aus, daß er einen Sohn Wenzel nannte.<sup>19</sup> Wo der Urheber durch ein Zeichen gegenwärtig ist, entsteht ein Anlaß, ihn in die mit seiner Hilfe ausgelöste Andachtsleistung einzuschließen. Entsprechende Formeln in Inschriften sind bekannt. In der älteren

Kunsthistorik las man sie als durch Frömmerei deformierte Signaturen oder als Ausdruck von verstecktem Besitzer- oder Geberstolz. Nachdem heute klar ist, daß auch Vorstellungen ihre Geschichte haben, sollte man versuchen, die Texte wörtlich zu nehmen, etwa den Satz „Bitte got für hanssen muoltscheren!“ an Hans Multschers Wurzacher Altarflügeln in der Berliner Gemäldegalerie (1437).<sup>20</sup> Oder die Worte, die am 1385 gemalten Mühlhausener Altar Bildnis und Namensinschrift des Reinhart von Mühlhausen, Mitstifter der Tafeln, begleiten und die Besucher anweisen: „Bittent got daz er im [= daß er ihm, d.h. daß Gott dem Reinhart] gnedig sey amen!“ (Stuttgart, Staatsgalerie).<sup>21</sup> Zeichen des Stifters oder des Künstlers – für den Schild an der Plinthe sei folgende Lesung vorgeschlagen: „Wer bei Wenzel Heil sucht, möge die Familie Parler in sein Gebet einschließen!“

### In der Kapelle

Der Raum besitzt zwei Zugänge. Einer führt von Westen axial hinein: Wer sich vom Anblick der Figur auf dem Strebepfeiler gelöst hatte, trat durch die Portalvorhalle (Abb. 1, c) ins (künftige) Südquerhaus. (Dieser Abschnitt war immerhin provisorisch hergerichtet;<sup>22</sup> seit dem Weiterbau der Kathedrale im 19. Jahrhundert kann er in der von Peter Parler intendierten Form genutzt werden.) Zugang zur Kapelle fanden die Besucher dann rechts, noch bevor sie den interimistisch installierten Kreuzaltar erreicht hatten (Abb. 1, d). Die andere Tür gewährt Einlaß vom

<sup>16</sup> CAMILLE, M.: *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge 1989, S. 195-241.

<sup>17</sup> Der Schild ist nicht aus einem Block mit der Figur gearbeitet, aber zeitnah angebracht worden. Siehe dazu Hlobils Arbeiten zit. Anm. 10.

<sup>18</sup> Daß Peter schwerlich der Bildhauer ist, hat stilkritisch gezeigt: SCHMIDT, G.: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, 1970, S. 108-153, Nachdruck: SCHMIDT, G.: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. Wien 1992, S. 175-228, insbes. 220-228. In Frage kommt aufgrund eines Rechnungseintrags vom 3. April 1373 (NEUWIRTH, Wochenrechnungen zit. Anm. 10, S. 90) auch Heinrich IV. Parler. Doch ist fraglich, ob der genannte Heinrich mit Heinrich Parler und die Ymago Sancti Wenceslai mit der Figur identisch ist: SCHWARZ, M. V.: *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert: Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im*

*Vorfeld des Weichen Stils*. Worms 1986, S. 340; HLOBIL, I.: Heinrich IV. Parler und der Parlier Heinrich. In: *Umění* 45, 1997, S. 141-150. Die Figur stammt wohl weder von Peter noch von Heinrich.

<sup>19</sup> NEUWIRTH, J.: *Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie*. Prag 1891.

<sup>20</sup> Zit. nach: *Gemäldegalerie Berlin: 200 Meisterwerke*. Berlin 1998, S. 54.

<sup>21</sup> Zit. nach: MATĚJČEK, A.: *Gotische Malerei in Böhmen*. Prag 1939, S. 96.

<sup>22</sup> CROSSLEY, P.: Bohemia sacra: Liturgy and History in Prague Cathedral. In: JOUBERT, F. – SANDRON, D. (Ed.): *Pierre, lumière, couleur: Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*. Paris 2000, S. 341-365, bes. 358.



*Abb. 4: Blick in die Wenzelskapelle nach Südosten: rechts die rekonstruierte Tumba mit Schrein. Foto nach: Fajt, Jiří (Hg.): Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310 – 1437, München/Berlin 2006, S. 143.*

Chorumgang (Abb. 1, k). Für den fertiggestellten Dom war sicher ein Lettner vorgesehen, der den Zugang zum Sanktuarium während der Gottesdienste reguliert hätte. Am ehesten wäre er vor dem Chor im Querhaus aufgestellt worden; vermutlich gibt das Vortreten der Kapelle ins Transept einen Hinweis auf die geplante Tiefe der Lettnerbühne. In diesem Fall hätte sich die eine Tür der Kapelle hinter dem Lettner, im Revier des Klerus geöffnet, die erste aber vor dem Lettner, im Bereich der Laien.

Wer eintritt, findet sich in einem weiten Kubus wieder (Abb. 4). Belichtet ist er nur von Süden durch zwei Fenster mit farbiger Verglasung (beachtliche abstrakte Arbeiten von Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová, 1964-67). Drei weitere Fenster gehen bzw. gingen in die anderen Himmelsrichtungen, dabei aber nicht ins Freie. Ohne künstliche Beleuchtung ist der Raum nach heutigen Standards düster. Doch könnte dies bei nicht oder mäßig opaker Verglasung der Südfenster und wenn man sich das im frühen 16. Jahrhundert vermauerte Westfenster in ein durchlichtetes Querhaus offen vorstellt, anders sein. Jedenfalls zeigen auch die Probleme der Befensterung, wie die Gestalt des Raums mit Kompromissen erkaufte wurde. Und doch ist die Kapelle eine originelle und ausdrucksvolle Architektur. Die Wände des Würfels gliedern je zwei weit auseinandergerückte Dienstbündel, aus denen ein figuriertes Gewölbe wächst, dessen neuartige Konstruktion oft beschrieben wurde und die man sich am einfachsten aus vier halben Kreuzrippengewölben zusammengesetzt vorstellt, die ein um 45 Grad gedrehtes Kreuzrippengewölbe über der Mitte des Raums einfassen.<sup>23</sup> Auf knapp einem Drittel der Wandhöhe sitzt ein breites laufgangartiges Gesims, das die Bündel der Dienste überschneidet. Diese scharfe Markierung unterteilt den Raum horizontal in das betretbare Sockelgeschoß, über dem sich majestätisch eine unbetretbare Zone öffnet;

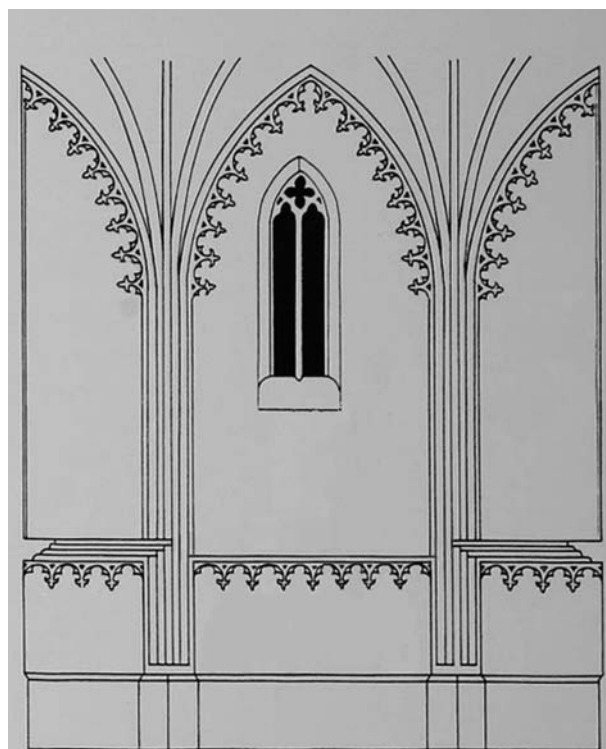


Abb. 5: Ostwand der Wenzelskapelle, Rekonstruktion des Zustandes bei Fertigstellung des Baus. © M. V. Schwarz

darüber bläht sich unerreichbar das Gewölbe. Indes gibt es vertikale Durchlässe: Das Gesims fehlt auf den beiden Wandfeldern, die von Türen durchbrochen sind, und ursprünglich war es auch auf dem Mittelfeld der Ostwand weggelassen (Abb. 5).<sup>24</sup>

Erstaunlich an dieser architektonischen Gliederung ist neben der neuartigen Fügung die Feingliedrigkeit der Details. Zierlichkeit, Eleganz und der graphische Effekt der Birnstäbe lassen an die von Matthias von Arras errichteten Teile des Doms denken.<sup>25</sup> Beim Weiterbau nach Westen hatte Peter

<sup>23</sup> BÜRGER, S.: Die Konstruktionen der Prager Gewölbefigurationen Peter Parlers und deren Potential für die mitteleuropäische Baukunst. In: JAROŠOVÁ, M. – KUTHAN, J. – SCHOLZ, S. (Ed.): *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Prague and the Great Cultural Centres of Europe in the Luxembourgian Era (1310–1437)* (=Opera Facultatis Theologiae Catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium vol. IX), Prag 2008 (2009), S. 653-679, bes. 662-665.

<sup>24</sup> SCHWARZ, M. V.: Die Ostwand der Wenzelskapelle und ihre Bildausstattung. In: JAROŠOVÁ – KUTHAN – SCHOLZ 2008 (wie Anm 23), S. 635-652.

<sup>25</sup> Vgl. MENCL, V.: Trojí sloh Petra Parléře. In: *Umění*, 1, 1949, S. 249-278, insbes. 250-252 und LÍBAL, D. – ZÁHRADNÍK, P.: *Katedrála Svatého Víta na Pražském Hradě*. Prag 1999; sowie VÍTOVSKÝ, J.: Svatováclavská kaple v pražské katedrále – Matyáš z Arrasu nebo Petr Parléř? In: *Památky a příroda*, 15, 1990, S. 339-340 und SCHURR 2003 (wie Anm. 2), S. 57-68.

Parler die Formensprache seines Vorgängers durch eine körperlichere abgelöst: Die Bündel der Birnstäbe werden durch säulenartige Runddienste ersetzt. Unter bestimmten Umständen respektierte Peter aber Matthias' Formen. Wo er dessen Chorhaupt nach oben fortbaute, führte er die feinen Profile einschließlich der Birnstäbe weiter und fügte sie in sein System ein. Der Effekt ist, daß wer den Chor von West nach Ost durchschreitet von einem durch die voluminösen Glieder merklich verengten Raum in einen entkörperlichten und geweiteten tritt. Der Umbruch erfolgt auch nicht einfach nur dort, wo im Baufortschritt die Leitung wechselte, sondern scheint gleichzeitig in jene Zone gelegt, wo das Grabmal Karls IV. über der Gruft Aufstellung fand (Abb. 1, h) und wo im Obergaden die berühmte Serie der Triforiumsbüsten einsetzt. Der Umschlag markiert eine funktionale Differenz im Chorraum. Und dabei waren es Matthias' feingliedrige Architekturdetails, die sich mit dem hierarchisch höheren Teil um den Hoch- oder Veitsaltar (Abb. 1, g) verbanden.<sup>26</sup>

Am ehesten in diesem Sinn griff Peter Parler in der Kapelle auf ähnliche Formen zurück. Sie kennzeichnen den Raum als eine Art zweiten Chor und den Altar des heiligen Wenzel als einen zweiten Hochaltar. Im Format wie in den Details war Peter Parlers Bau geeignet, den Wenzelskult in der Kathedrale auf Augenhöhe mit dem Veitskult zu bringen.

### Liturgische Disposition

Als am 27. September 1366 die Vollendung der „capella sancti Wenceslai“ gefeiert werden konnte – ein Ereignis, das die Chronik des Beneš von Weitmühl festhält<sup>27</sup> – dürfte nur ein Altar in dem Raum gestanden haben und zwar am Westende der Tumba des heiligen Wenzel. Wie heute die Rekonstruktion des Komplexes stand die originale Tumba nicht

mittig, sondern notgedrungen wie nach Südosten verschoben in der Kapelle und gab den Ort der originalen Ruhestätte an, um dessen Erhalt sich die Verantwortlichen mit so viel Aufwand mühten. Auf der Tumba war der in Karls Auftrag 1358 angefertigte (und von seinem Sohn Sigismund eingeschmolzene) Silberschrein plaziert, der die Gebeine des Herzogs enthielt und die würdige Aufbewahrung während der Bauzeit der Kapelle erlaubt hatte. Laut Domininventar von 1387 zeigte das Gehäuse auf der Frontseite („in capite“) Stifterbilder des Kaiserpaars und eine goldene Figur Wenzels.<sup>28</sup> Sie beglaubigte die physische Anwesenheit des Heiligen über seinem Altar. Weitere Reliefs zeigten die Reihe der böhmischen bzw. Dom-Heiligen und – auffallender Weise – ihrer aller Martyrien: Veit, Adalbert, noch einmal Wenzel sowie Ludmilla. Im selben Zusammenhang erschienen als Gruppe die fünf heiligen Eremitenbrüder, Zeitgenossen Wenzels, die in Polen ihr Leben gelassen hatten. Diese Bilder richteten sich nach Norden und damit dorthin, wo sich Publikum sammeln konnte. Hier empfingen die Besucher vom Anblick des Schreins die Botschaft, Heiligkeit vollende sich im Martyrium. Wenn übrigens nur die beiden in der Kapelle gut sichtbaren Fronten des Gehäuses dekoriert waren, so zeigt dies, daß Karls Schrein ortsfest und kein Prozessionsobjekt war wie die Vorbilder in Köln, Aachen und anderswo.

In dieser Phase hat offenbar kein Altar vor der Ostwand gestanden, und doch war sie hervorgehoben, nämlich einerseits durch den schon erwähnten Verzicht auf das trennende Gesims im Mittelfeld und andererseits durch den Umstand, daß das Maßwerkfries, welches das Gesims sonst begleitet, dort unabhängig davon weitergeführt und quasi als Schmuckmotiv absolut gesetzt war (Abb. 5). Die so hervorgehobene Achse zwischen dem Westportal und dem Mittelfeld der Ostwand verdeutlichte die

<sup>26</sup> SCHWARZ 2005 (wie Anm. 5).

<sup>27</sup> EMLER 1884 (wie Anm. 13), S. 534: „Eodem anno in vigilia sancti Wenceslai consummata est capella eiusdem sancti Wenceslai de novo et miro opere in ecclesia Pragensi.“

<sup>28</sup> Ibidem, S. 527; PODLAHA, A. – ŠITTLER, E.: *Chrámový Poklad u Sv. Víta: Jeho dějiny a popis*. Prag 1903, LIII f. Šittler und Podlaha lesen aus dem Text heraus, die Figur habe die Ostseite des Schreins dekoriert, während die Altarseite ohne Schmuck

gewesen sei. Dem entspricht die häufig nachgedruckte Rekonstruktion S. 78. Demgegenüber ziehe ich die Annahme vor, die Bezeichnungen „in capite“ (je nachdem: vorn, oben, stirn- oder kopfseitig) und „in pede“ (je nachdem: hinten, unten, fußseitig oder zu Füßen) seien vom Verfasser des Inventars inkonsistent verwendet worden. Dem entspricht, daß eine Urkunde von 1381 die Position des Wenzelsaltars „in capite tumbae“ bezeichnet: TOMEK, W. W.: *Základy starého mistopisu Pražského*. Praha 1872, S. 110.



Abb. 6: Wenzelskapelle (Nordwand): „Edelsteinwand“ und Engel. © Assaf Pinkus.

exzentrische Position von Tumba und Schrein, die dadurch als gegenüber dem sie umgebenden Bau souverän kenntlich wurde.

Bei dieser liturgischen Disposition blieb es nicht lange, wie die zweite Erwähnung der Kapelle in der Beneš-Chronik belegt. Ihr zufolge weihte Erzbischof Očko von Wlašim am 30. November 1367 in Gegenwart Karls IV. nicht eine Wenzelskapelle, sondern eine Kapelle des Evangelisten Johannes und des heiligen Wenzel.<sup>29</sup> Anders als im Jahr zuvor geplant, gab es nun einen zweiten Altar. Den Hintergrund dafür bildet nicht die Evakuierung eines Kults aus dem langsam verschwindenden romanischen Dom; soweit bekannt hat es dort zwar einen Altar

der Evangelisten, aber keinen für Johannes allein gegeben. Eher gehen Altargründung und Weihe auf eine Vorliebe Karls IV. für den Apostel, Autor und Apokalyptiker zurück:<sup>30</sup> Karls ca. 20 Jahre zuvor verfaßte Autobiographie hebt mit drei Kapiteln halb Fürstenspiegel, halb Regierungsprogramm an, deren Aussagen in auffälliger Dichte und Betonung mit Stellen aus dem Johannesevangelium belegt werden. Dabei spricht Karl den Heiligen nach seinem Symbol meist als Aquilaris an, den Adlergleichen. „Daher sagt der Adlergleiche im Evangelium: ...“, „Von dem zweiten Leben dagegen sagt der Adlergleiche: ...“, „Daher sagt derselbe Adlergleiche: ...“, usw.<sup>31</sup> Mit nicht schlechteren Gründen kommt Wenzel der Titel

<sup>29</sup> EMLER 1884 (wie Anm. 13), 535 f.: „... pater dominus Johannes, archiepiscopus Pragensis, dedicavit et consecravit capellam, in qua requiescit corpus sancti Wenceslai in ecclesia Pragensi, in honore sancti Johannis evangelistae et sancti Wenceslai presente eodem domino imperatore.“

<sup>30</sup> KOTRBA, V.: Der Dom zu St. Veit in Prag. In: SEIBT, F.

(Ed.): *Bohemia Sacra: Das Christentum in Böhmen 973 – 1973*. Düsseldorf 1974, S. 510-588, insbes. 532.

<sup>31</sup> NAGY, B. – SCHAER, F. (Ed.): *Karoli IV Imperatoris Romanorum vita ab eo ipso conscripta et Hystoria nova de Sancto Wenceslao Martyre*. Martonvásár 2001, S. 1-8. Übersetzung nach: BLASCHKA, A.: *Kaiser Karls IV. Jugendleben und St. Wenzels-Legende*. Weimar 1956, 19 f.

eines Aquilaris zu, war ihm doch laut Legende von Heinrich I. der schwarze (Kaiser-)Adler als Wappen verliehen worden. Und einen Adlerschild hat die Wenzelfigur vom Strebepfeiler. Aber ob es nun die in unseren Augen oberflächliche Verbindung über den Adler oder ein anderer Bezug war: Johannes, Lieblingsjünger und überhaupt einer der vornehmsten Heiligen, wird als Genosse des Landespatrons in die Kapelle eingeführt.

Seinen Platz fand der neue Altar vor dem Mittelabschnitt der Ostwand. Die würdige Gestaltung der Zone dahinter mit Bildschmuck erfolgte 1372 Hand in Hand mit der von Karl IV. veranlaßten sagenhaft aufwendigen Dekoration der Unterwände der Kapelle.<sup>32</sup> Der Belag besteht aus polierten Scheiben und großen Mugeln von Halbedelsteinen, die vergoldeter Stuck einfaßt. In die Dekoration eingepaßt ist ein Zyklus von Wandmalerei, der zur Linken des Westeingangs beginnt, umläuft und zur Rechten desselben Portals endet. Scheinbar über diese Verkleidung hinweg, die in Kreuzen und Kielbogen gipfelt, blicken gemalte Engel in den Raum – darunter feurig rote Cherubim (Abb. 6) – und lassen das umlaufende Band aus Halbedelsteinen und Gold wie einen mit Bildern geschmückten metallenen Wandschirm wirken.

Wandvertäfelungen aus farbigem Stein gab es in der Antike und in der byzantinischen Baukunst und daran angelehnt vereinzelt auch im mittelalterlichen Italien. Aber keine, die sich erhalten hat, verwendet so kostbare Substanzen (Jaspis, Chalzedon, Karneol, Chrysopras, Achat, Amethyst und anderes), betont derart die Materialität (durch die unregelmäßige Form der Platten) und bettet die Steine in eine Fassung ein, die statt tektonisch strukturiert zu sein an Goldschmiedearbeit erinnert.<sup>33</sup> In derselben Weise war die Wenzelstumba gestaltet (und so wurde sie auf der Grundlage von Fragmenten im frühen 20. Jahrhundert rekonstruiert); die Thumba wiederum kom-

munizierte mit dem auf ihr plazierten vergoldeten Behälter, den von innen die Gebeine des Heiligen, außen aber Gemmen und Edelsteine schmückten. Wer den Grabplatz mit dem Reliquienschrein als die ideelle Mitte und Existenzursache des Raums sah, erfuhr die Edelsteinwände oder -schirme als eine Art Einfriedung des Grabplatzes.

Darüber hinaus versteht die Verwendung des Materials wohl richtig, wer annimmt, die Nutzer des Raums sollten sich – wie Suger von Saint-Denis beim Anblick der liturgischen Geräte seiner Kirche – „von der in vielen Farben schimmernden Pracht der Edelsteine (multicolor gemmarum speciositas)“ aus dem Alltag entführen lassen, um meditierend „an einem unbekanntem Strand des Erdkreises“ anzukommen, verortet „weder ganz im Bodensatz des Irdischen (in terrarum faece) noch völlig in der Reinheit des Himmels (in coeli puritate)“.<sup>34</sup> Bekanntlich hat Erwin Panofsky diesen Text in den kunsthistorischen Diskurs eingeführt. Etwas abweichend von seiner Lesart legt Mary Carruthers in ihrer Interpretation der Stelle dar, daß Suger von einer Art Denkraum spricht, wo intensives spirituelles Erleben aus einem intensiven sinnlichen Erleben entsteht.<sup>35</sup> Auf die Situation in Prag übertragen geht es um das Erleben einer Präsenz Wenzels nicht nur als Toter im Grab, sondern als lebendiger Adressat der Gebete.

### Image und Imagines

Deutlich verbinden sich die zwischen die Halbedelsteine gesetzten, gleichfalls goldgefaßten Figuren und Szenen mit dem toten Herzog. Sie beziehen die Dekoration erzählend auf das Grab. Dargestellt ist der Leidensweg Christ vom Gebet am Ölberg bis zum Pfingstereignis, wobei jene Bilder, die den Höhepunkt des Geschehens zeigen, in der Südostecke des Raums sitzen.<sup>36</sup> So gruppieren sich die Szenen der Kreuzigung (Ostwand), der Grablegung und

<sup>32</sup> EMLER 1884 (wie Anm. 13), S. 546.

<sup>33</sup> LEGNER, A.: Karolinische Edelsteinwände. In: SEIBT, F. (Ed.): *Kaiser Karl IV.: Staatsmann und Mäzen. Ausstellungskatalog*. München 1978, S. 356-362 und ŠEDINOVÁ, H.: *Drabokamy Svatováclavské kaple*. Prag 2005.

<sup>34</sup> LEGNER 1978 (wie Anm. 33), S. 360. Zitate nach: PANOF-SKY, E. – PANOF-SKY-SOERGEL, G. (Ed.): *Abbot Suger on*

*the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*. Princeton 1979, S. 33.

<sup>35</sup> CARRUTHERS, M.: *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford 2013, S. 39-40.

<sup>36</sup> MERHAUTOVÁ (wie Anm. 2), S. 98-114 (Zuzana Vřetečková).





Abb. 7: Wenzelskapelle: Altarbild des Johannesaltars, 1372. Foto nach: Kutban – Royt: *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha*, S. 251.

der Auferstehung (Südwand) eng um den Ort des Wenzelgrabes, eine Anordnung, welche die Opfertode von Christus und Wenzel mit Nachdruck verknüpft. Neben Wenzels Märtyrerstatus war eine Voraussetzung dafür die Idee der Christoformitas: Ähnlichkeit mit Christus als Mittel zu oder Signum von Heiligkeit. Es handelt sich um eine Vorstellung, die durch das Wirken des heiligen Franziskus im 13. Jahrhundert aktuell geworden war und sich leichter mit dem Lebensweg eines Fürsten verbinden ließ als man denken sollte.<sup>37</sup> Ein Beispiel gibt König Ludwig der Heilige von Frankreich, der einer franziskanisch geprägten Frömmigkeit folgte und an den die Nachwelt des 14. Jahrhunderts sich auch so erinnert hat. Von Karl IV. wissen wir, daß er in Wenzel einen mindestens partiell christusförmigen Heiligen sah. In der von ihm verfaßten Wenzelslegende sind die Stationen von Wenzels Martyrium, wie Anton Blaschka sich ausdrückt, ins „Wortgewand der Christuspassion gehüllt“.<sup>38</sup> Die Inszenierung des Grabes durch den Bilderzyklus dürfte also Karls

Vorstellungen entsprechen: Wenzel als ein durch christusgleiches Leben und Leiden charakterisierter Heiliger nach den Standards einer damals modernen, franziskanisch-mystisch geprägten Spiritualität und trotzdem nicht ohne politisch-theologisches Potential, wie ein Seitenblick auf das Image Ludwigs des Heiligen zeigt.

Eine Station im Passionszyklus erscheint doppelt, nämlich die Kreuzigung: Dem einfigurigen Kreuzesbild auf dem Südabschnitt der Ostwand, das den Betrachtern beim Umschreiten der Tumba nicht so sehr eine Bilderzählung als ein gottmenschliches Pendant zur Gestalt des ermordeten Wenzel bietet, geht auf dem Mittelfeld derselben Wand eine dreifigurige Fassung voran (Abb. 7). Sie ist das Altarbild des 1367 geweihten Johannesaltars. Die Nachträglichkeit von Bild und Altar wird auch daran deutlich, daß der Bogenfries in der Mitte abgearbeitet werden mußte, damit eine Darstellung mit Zentralmotiv Platz finden konnte.<sup>39</sup> Das Thema der Kreuzigung mit Maria und Johannes fügt sich nicht nur in den Passionszyklus

<sup>37</sup> Grundlegend VAUCHEZ, A.: *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Paris 1981; GOODICH, M.: *Vita Perfecta: The Ideal of Sainthood in the Thirteenth Century*. Stuttgart 1982. Einschlägige Fälle: TELESKO, W.: *Imitatio Christi und Christoformitas: Heilsgeschichte und Heiligengeschichte in den Programmen hochmittelalterlicher Reliquienschreine*. In:

KERSCHER, G. (Ed.): *Hagiographie und Kunst: Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Berlin 1993, S. 369-384.

<sup>38</sup> BLASCHKA 1956 (wie Anm. 31), S. 102.

<sup>39</sup> NEUWIRTH 1890 (wie Anm. 12), S. 486.

ein und entspricht nicht nur den Anforderungen eines Altarbildes generell, sondern gibt auch ein passendes Bild speziell für einen Altar des Johannes ab. Laut Johannesevangelium (19, 26-27) erklärt Christus vom Kreuz herab den Lieblingsjünger zum neuen Sohn Mariens und Maria zur Mutter des Johannes – die höchste Auszeichnung, die der Jünger durch Christus erfährt.

Die Altarstelle selbst muß bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts zusammen mit einer Reihe barocker Einbauten beseitigt worden sein. Erst bei der Neuausstattung der Kapelle 1912/13, die das heutige Raumbild schuf, haben das Domkapitel und der Architekt Kamil Hilbert den Kultort wiederhergestellt (Abb. 3). Als Front der Mensa fand eine vom Bildthema her wenig geeignete Spolie aus der Annenkapelle des Doms Verwendung. Die andere Spolie, welche damals in die Kapelle kam, war die vom Strebepfeiler geborgene Wenzelsfigur, die seit über 60 Jahren auf eine würdige Unterbringung wartete und nun gleichfalls dem Schmuck des Johannesaltars diente. Die Berichte des Architekten lassen keinen Zweifel, daß sie in seinen Augen auf geradezu miraculöse Weise an jenen Ort zwischen den gemalten Engeln paßte, an dem sie bis heute steht und das Medienensemble der Kapelle regiert;<sup>40</sup> Hilbert schloß daraus, sie sei für diese Aufstellung angefertigt worden und in Zweitverwendung auf den Strebepfeiler geraten. Unerwähnt bleibt bei ihm, daß der Sims, auf dem er sie postierte, erst geschaffen werden mußte. Photos und Ansichten des 19. Jahrhunderts belegen, was hier schon berichtet wurde, daß nämlich vor Hilberts Eingriffen allein der Bogenfries die Wand gliederte und nichts darauf deutet, daß dieser Zustand nicht der originale war. Und selbst der Einbau des Gesimses war noch nicht angetan, die Figur wirklich in angemessener Position zwischen den gemalten Engeln erscheinen zu lassen, die Hilbert vorfand. Es brauchte zusätzlich ein ca. 20 Zentimeter hohes Podest, das man der Figur unterlegte.

Was die Besucher heute von den beiden Engeln und der Heiligenreihe sehen, ist Malerei, die dem Stilbefund nach dem mittleren 15. Jahrhundert an-

gehört. Allerdings haben technische Untersuchungen ergeben, daß unter dieser Schicht reichlich Farbreste liegen, die mit dem Passionszyklus an der Unterwand zusammengehen, also wohl der Ausstattung Karls IV. angehören.<sup>41</sup> Auch der Passionszyklus wurde im mittleren 15. Jahrhundert teilweise großflächig übermalt – renoviert, wie man es damals sah. Wenn aber die sechs Figuren, die heute an der Oberwand erscheinen, wirklich mehr oder weniger darstellungsgleiche Erneuerungen der Malerei des mittleren bis späten 14. Jahrhunderts sind, dann muß sich über dem Johannesaltar auch in karolinischer Zeit schon ein plastisches Heiligenbild befunden haben, das die Engel flankierten und dem sich die übrigen gemalten Gestalten ehrfurchtsvoll näherten – allerdings kann es mangels Unterlage weder steinern noch vollrund gearbeitet gewesen sein. Thematisch kommt eine Muttergottes in Frage. Diese Annahme läßt sich durch zwei Schriftquellen untermauern. Der eine Hinweis findet sich im Inventar der Kapelle von 1420. Der Text gliedert sich in (erstens) die „Dinge der Wenzelskapelle“ und (zweitens) die „Dinge am zweiten Altar“, was den Wenzelsaltar am Grab bezeichnet. Unter den „Dingen der Wenzelkapelle“, also unter den Gegenständen in der Kapelle, die nicht mit dem Grabaltar verbunden sind, wird eine „Imago lignea beatae Virginis“ aufgelistet, eine Holzfigur der heiligen Jungfrau, nach damaligem Sprachgebrauch eine Muttergottes. Neben zwei Kreuzen ist sie das einzige Bildobjekt, das genannt wird.<sup>42</sup>

Die andere Schriftquelle findet sich auf der eisernen Tür, die das Klerikerportal in die Wenzelkapelle verschließt und umfaßt zwei Buchstaben: Flankiert von einem Kaiser- (oder Wenzel- oder Johannes-) Adler und einem böhmischen Löwen erscheint über dem gekrönten W für Wenzel ein gekröntes M für Maria. Das besagt, daß hinter der Schwelle nicht nur ein Wenzelsheiligtum lag, sondern man auch erwarten durfte, der Muttergottes nahe zu sein. Das Johannes-Patrozinium des Ostwandaltars wäre also von einem Marienkult überlagert oder durch ihn ergänzt worden. Daneben sei vermerkt, daß die Kapelle in der Weihnachtsliturgie des Domes

<sup>40</sup> Das ging bis zu der (durch alte Photos leicht zu widerlegenden) Behauptung, in der Wand habe sich ein Haken befunden, der einem Ring im Rücken der Figur entsprach: HLOBIL 2004 (wie Anm. 12), S. 227.

<sup>41</sup> HLOBIL 2006 (wie Anm. 12), S. 41.

<sup>42</sup> PODLAHA – ŠITTLER 1903 (wie Anm. 28), S. LXI.

eine herausgehobene Rolle spielte: Laut dem Liber breviariorum von ca. 1384 wurde die Missa in Aurora, die Frühmesse am Weihnachtstag, nicht am Marienaltar mitten im Hauptchor, sondern hier gefeiert, also wohl am Johannesaltar.<sup>43</sup> Die weihnachtliche Funktion der Wenzelskapelle dürfte ein repräsentatives Madonnenbild regelrecht erfordert haben.

Über das Bildwerk, das hier auf einer Konsole stand oder an der Wand hing und ein Hauptstück der Ausstattung der Kapelle ausmachte, kann daneben noch gesagt werden, daß es eher ein Relief denn vollplastisch gearbeitet war – eine während dieser Zeit bei Madonnen im östlichen Mitteleuropa verschiedentlich nachweisbare Darstellungsform.<sup>44</sup> Weiter präzisieren läßt sich die Vorstellung, wenn man den Umriss der ungeschliffenen und ungefaßten Zone näher untersucht, welche die Engel flankieren und welche quasi der Schatten des Bildwerks ist: Rechts oben – links über der rechten Hand des rechten Engels (Abb. 3) – wurde sie, als man den Steinwenzel aufstellte, mit den passenden Farben ein Stück reduziert. Daraus ist zu schließen, daß die ursprüngliche Figur etwas kleiner war und den Kopf nach rechts statt wie die Wenzelstatue nach links gelegt hatte. Ideal passen würde ein Muttergottes-Typus ähnlich der Madonna aus Saras (Abb. 8), nur monumental (wie etwa die Prager Rathausmadonna) und vielleicht auf einem Löwen stehend (wie die Posener oder Berliner Löwenmadonna)<sup>45</sup> – letzteres würde die Verbreiterung des Figureschattens zu Füßen der Engel erklären. Eine Muttergottes, die mehr oder weniger dem Saraser Typus entspricht, wäre aber auch deshalb ideal, weil mit ihr das vom Maler differenzierte Verhalten der beiden Engel Sinn bekäme (das im Zusammenhang mit der Wenzelfigur nur irritiert). Der linke Engel würde geradeaus die Mutter anblicken, der rechte aber senkt dann



Abb. 8: Prag, Nationalgalerie. Madonna aus Saras. Foto: Archiv des Verfassers.

<sup>43</sup> MACHILEK, F.: Der Liber breviariorum der Kathedralkirche St. Veit zu Prag von ca. 1384 und seine topographischen Angaben. In: KOHLSCHEIN, F. – WÜNSCHE, P. (Ed.): *Heiliger Raum: Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*. Münster 1998, S. 207-224, bes. 221.

<sup>44</sup> HLOBIL, I.: Die Klosterneuburger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung: Analyse einer falschen Behauptung. In: *Umění* 54, 2006, Nr. 1, S. 85-98, bes. 96 f.

<sup>45</sup> Madonna von Saras: FAJT, J. (Ed.): *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*. Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 107-109 (Jiří Fajt, Robert Suckale). Rathausmadonna: ebenda S. 105-107 (Die Datierung auf 1356/57 ist nicht zwingend). Den Gedanken an eine Löwenmadonna steuerte Milena Bartlová bei. Löwenmadonnen: BLOCH, P.: Die Madonna auf dem Löwen. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 12, 1970, S. 253-294; SUCKALE, R.: Die „Löwenmadonna“, ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Karls IV.? In: SUCKALE, R.: *Das mittelalterliche Bild als Zeitspiegel: Sechs Studien*. Berlin 2002, S. 172-184.

den Blick auf das Kind. Auch die verschiedene Stimmung der Gesichter – helle Freude im einen, Rührung im anderen – kommt solcherart verteilten Rollen entgegen. Übrigens ist es ein geläufiges Motiv bei Marienbildern mit Engel-Eskorte, daß sich die Engel überkreuz den beiden hochheiligen Personen widmen und so die Doppelstruktur der Bildform Madonna veranschaulichen. Angeführt sei nur die Tafel von Neuhaus (Jindřichův Hradec) aus dem frühen 15. Jahrhundert (Prag, Nationalgalerie): Der linke Engel schaut Maria ins Gesicht, der rechte blickt auf das Kind.<sup>46</sup>

Die Wenzelskapelle Karls IV. verfügte demnach über zwei kultische Brennpunkte: den Komplex aus Wenzelschrein und -altar einerseits und andererseits den Johannesaltar. Der Passionszyklus und die Madonna über dem Johannesaltar verknüpften sie im Bildmedium miteinander. Wie der Passionszyklus stellte die Madonna Wenzels Leben und Rolle in den Zusammenhang der christlichen Lehre und des christlichen Kults. Insgesamt entsteht folgendes Image: Wenzel ist ein Märtyrer und Modell wie Christus, wie Maria ein Mediator und Fürbitter. Auch diese zweite Rollenzuschreibung überrascht nicht wirklich, konzentriert sich doch auf diesen Aspekt des Heiligen der tschechische Wenzelschoral. Hier die erste Strophe:

Svatý Václave, vévodo české země,  
kníže náš, pros za nás Boha,  
Svatého ducha,  
*Kyrie Eleison*

(Heiliger Wenzel, des Böhmerlandes Herzog,  
unser Fürst, bitt für uns bei Gott,  
den heiligen Geist,  
*Kyrie Eleison*)

Die älteste bekannte Niederschrift des populären Hymnus findet sich in der Beneš-Chronik zum Jahr 1368 und damit im gesellschaftlichen und zeitlichen Umfeld von Fertigstellung und Weihe der

Wenzelskapelle. Der Text ergänzt eine Verfügung des Prager Erzbischofs Johann Očko von Wlašim, der von seiner Vollmacht als päpstlicher Legat Gebrauch machte und einen Ablass ausschrieb: Wer reuigen Herzens und nach geleisteter Beichte das Lied dreimal singt, erhält einen Nachlaß zeitlicher Sündenstrafen von 40 Tagen.<sup>47</sup>

Schließlich unterstreichen das Thema Fürbitte auch die gemalten Heiligenfiguren, die auf der oberen Ostwand links und rechts von den Engeln folgen. Es sind die Dompatrone Veit und Adalbert (innen), Sigismund und Ludmilla (außen). Ursprünglich näherten sie sich verehrend und die an sie gerichteten Bitten der Böhmen weitertragend der Muttergottes, wurden durch deren Engelgarde und die Medien-differenz Skulptur/Malerei aber auf hierarchisch angemessener Distanz gehalten. Insgesamt war das Bildensemble der Kapelle geeignet, Fürbittgebete sowohl an Wenzel, den dort begrabenen Landespatron, als auch – direkt oder über die Dompatrone vermittelt – an Maria, die Menschheitspatronin, auszulösen. In solcher Weise kanalisiert wurde das in der Kapelle verfügbare Heil über den Kreis der Besucher hinaus an Lebende und Tote ausgeteilt.

## Wandel

Die Medien an den Heiligengräbern verändern sich mit der Welt ihrer Adressaten. Im Fall der Wenzelskapelle trat die erste noch wahrnehmbare Verschiebung durch jenen Wandbilder-Zyklus ein, der die Oberwände bedeckt und quasi die Heiligenreihe über dem Johannesaltar zu einer Gesamtausmalung komplettierte. Ausweislich der kolossalen Stifterporträts zu Seiten des Ostfensters wurde er von König Wladislaw II. Jagiello und Königin Anna von Foix zwischen 1502 und 1506 in Auftrag gegeben. Nachdem man bis dahin gerade nur etwas über Wenzels Tod erfahren hatte, findet mit diesen Bildern eine Fülle von visuellen Nachrichten über sein Leben Eingang in die Kapelle. In nicht weniger als 29 Stationen der Erzählung wird die Vorstellung von einem

<sup>46</sup> MATĚJČEK 1939 (wie Anm. 21), S. 131 f.; SCHMIDT, G.: Malerei bis 1450: Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei. In: SWOBODA, K. M. (Ed.): *Gotik in Böhmen*. München 1969, S. 167-321, bes. 243.

<sup>47</sup> EMLER 1884 (wie Anm. 13), S. 537. Wiedergegeben sind dort die ersten drei Strophen, während die vierte, die sich an Maria richtet, fehlt und wohl jünger ist: VELEK, V.: *Die St. Wenzelsche Musiktradition von ihrem Anfang bis 1848*. Phil. Diss. Wien 2008, S. 56.



*Abb. 9: Westwand der Wenzelskapelle: Wenzel auf dem Reichstag in Regensburg. Foto nach: Kuthan – Royt: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, S. 392.*

so tatkräftigen wie frommen Herrscher und Quasi-Zeitgenossen erschaffen, wobei Wunder keineswegs ausgespart bleiben und die Christoformitas-Motivik der karolinischen Mediensicht weitergeführt wird: Wenzels Martyrium wurde ein Bildfeld eingeräumt und an der „richtigen“ Stelle plaziert, nämlich in der Südostecke über dem einsamen Gekreuzigten der karolinisch dekorierten Unterwand.

Das größte Bild – man möchte vom Hauptbild sprechen – aber zielt in eine andere Richtung. Es bedeckt das Mittelfeld der Westwand vollständig (Abb. 9). Um das Überformat zu ermöglichen, wurde das Fenster zum Querhaus vermauert. Figurenreich, gesättigt mit Wappen und Kostümen und als perspektivisches Spektakel führt der Maler den Regensburger Reichstag vor, auf dem König Heinrich I. der Vogler den böhmischen Herzog empfing und dem Verspäteten aufgrund einer göttlichen Eingebung entgegeneilte. Der Auftritt zweier Engel und das Gold zweier Nimben macht die Darstellung als Szene einer Heiligenlegende kenntlich, ansonsten würde man ein Ereignis aus der Regierung Wladislaws als Gegenstand vermuten. Und wirklich mögen für manchen Betrachter Heinrich der Vogler und Kaiser Maximilian I. einerseits, Wenzel der Heilige und Wladislaw II. andererseits miteinander verschmolzen und der Rang des Königs von Böhmen im Reichsgefüge des 16. Jahrhundert zum Thema des Bildes geworden sein. Ohne den Zyklus in extenso zu analysieren – das hat Petronilla Cemus geleistet<sup>48</sup> –, läßt sich sagen, daß Wladislaw als Person und als Nachfolger Wenzels weit präsenter wird als je Karl IV., dessen kleine Stifterbilder, wie sie an der Kreuzigung des Johannesaltars erhalten sind, eher spirituelle Teilhabe als den Anspruch auf politische Nachfolge thematisieren.

Diese Differenz zwischen einem karolinischen und dem jagiellonischen Wenzelbild wird weiter anschaulich, wenn man sich der Wenzelfigur vom Außenbau zuwendet, die seit 1913 mit den Wand-

bildern koexistiert: die ebenmäßigen Züge, die Sanftmut im Antlitz und in der Körpersprache – ein Heiliger, der fühlt und duldet, nicht ein Fürst, der denkt und handelt, auch keiner der Wunder tut, sondern ein Beispiel für ein Leben der Innerlichkeit gibt (Abb. 3). Trotzdem hat die Aufstellung der Figur im Innenraum die karolinische Mediensicht der Kapelle nicht wirklich gestärkt, sondern eine Situation geschaffen, in deren Zusammenhang der in der Figur repräsentierte Charakter gar keine Rolle mehr spielt. Indem die Wenzelstatue an die Stelle der wahrscheinlich schon im Bildersturm von 1619 untergegangen Muttergottes trat, verschob sich die Funktion des Raums – nämlich von einem Wenzel gewidmeten Ort christlichen Kults hin zu einem Ort *bloßen* Wenzelskults. Wenzel tritt weder – wie unter Karl – als Nachfolger Christi und Vermittler des von Christus durch Leiden erworbenen Heils auf, noch – wie unter Wladislaw – als Vorbild des christlichen Fürsten, sondern souverän. Symptomatisch der von Kamil Hilbert entworfene raumbherrschende Radleuchter, dessen elektrisch herbeigezauberte Lichtfülle mit der damals sehr dunkel gewählten Verglasung korrespondierte.<sup>49</sup> Seine gleichzeitig expressionistische und historistische Formensprache ist „zu früh“ für die gotische Kapelle. In manchem lehnt er sich an die romanischen Radleuchter in Deutschland an. Mit den an byzantinisches Kunsthandwerk gemahnenden Pendilien will er aber noch eine Kunstpoche älter sein. Er tritt nicht als ein Werk auf, das eine Nachwelt für Wenzel schuf, sondern eines, das er der Nachwelt hinterlassen hat – Phantasie-Relikt aus der in Hilberts Ära archäologisch ergrabenen Veitsrotunde unter der Kapelle. In der Fassung von 1913 wird die Kapelle zum Heldenmonument, das seinen historischen Ort und sein Publikum in der Situation am Vorabend des Ersten Weltkriegs und der staatlichen Selbständigkeit der Tschechoslowakei findet - das katholisch lizenzierte Gegenstück zum 1912 entstandenen Wenzelsdenkmal auf dem Wenzelsplatz.

<sup>48</sup> ČEMUS, P.: Svatý Václav jako dynastický světec Jagellonců. In: KUBÍK, V. (Ed.): *Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471 – 1526): konference k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze* (2003). České Budějovice 2005, S. 293-313 und Dies., Die Aktualisierung der Wenzellegende im Jagiellonenzeitalter: Zur Ausmalung der Wenzelkapelle im Prager Veitsdom unter König Wladislaw II. In: BORKOW-

SKA, U. – HÖRSCH, M. – ADAMSKA, A. (Ed.): *Hofkultur der Jagiellondynastie und verwandter Fürstenhäuser*. Ostfildern 2010, S. 237-254.

<sup>49</sup> KOSTÍLKOVÁ, M.: *Die Kathedrale von St. Veit 2: Die Vollen-*  
*dung*. Prag 1994, S. 55.

## Stredoveká architektúra klarisiek na Slovensku

Bibiana POMFYOVÁ

### Abstract

In the Middle Ages, Clarissine monasteries only existed in two places of what is the present-day Slovakia – in Bratislava and Trnava. The presented study summarizes and analyses the current knowledge of the architectural development of both monasteries in the Middle Ages. Particular attention is paid to the process by which the monasteries were established, the interpretation of which has a significant impact on the interpretation of the initial stages of construction of the monasteries as well as their artistic and historical evaluation.

**Keywords:** Mendicant orders, Poor Clares, Church, Monastery, Sacred architecture, Middle Ages, Slovakia.

Na území dnešného Slovenska máme pre obdobie stredoveku doložené ženské kláštory v dvoch lokalitách – Bratislave a Trnave. V oboch prípadoch išlo o kláštory klarisiek, založené v 13. storočí. V Bratislave pôsobila pred príchodom klarisiek ešte staršia ženská rehoľná komunita, istý čas včlenená do cisterciánskeho rádu. Okrem toho sa pravdepodobne i v ďalších mestách vytvorili komunity begín. Avšak spoľahlivo doložené, dlhodobo existujúce regulárne ženské kláštory jestvovali len v Bratislave a Trnave.

Cieľom nasledujúcej štúdie je súhrn aktuálneho stavu poznatkov o stredovekom architektonickom vývoji oboch kláštorov. Obidva stavebné celky prešli viacerými architektonicko-historickými aj reštaurátorskými výskumami, ktoré priniesli nové zistenia, ale aj nové otázky, možnosti alternatívnych pohľadov a interpretácií. Tie doterajšia literatúra zvažuje len sčasti. Mnoho podnetov v tomto ohľade poskytuje aktuálny zahraničný výskum architektúry ženských kláštorov, ktorá mala svoje určité špecifiká. Osobitná pozornosť je v nasledujúcom texte venovaná procesu založenia kláštorov. Pri jeho skúmaní

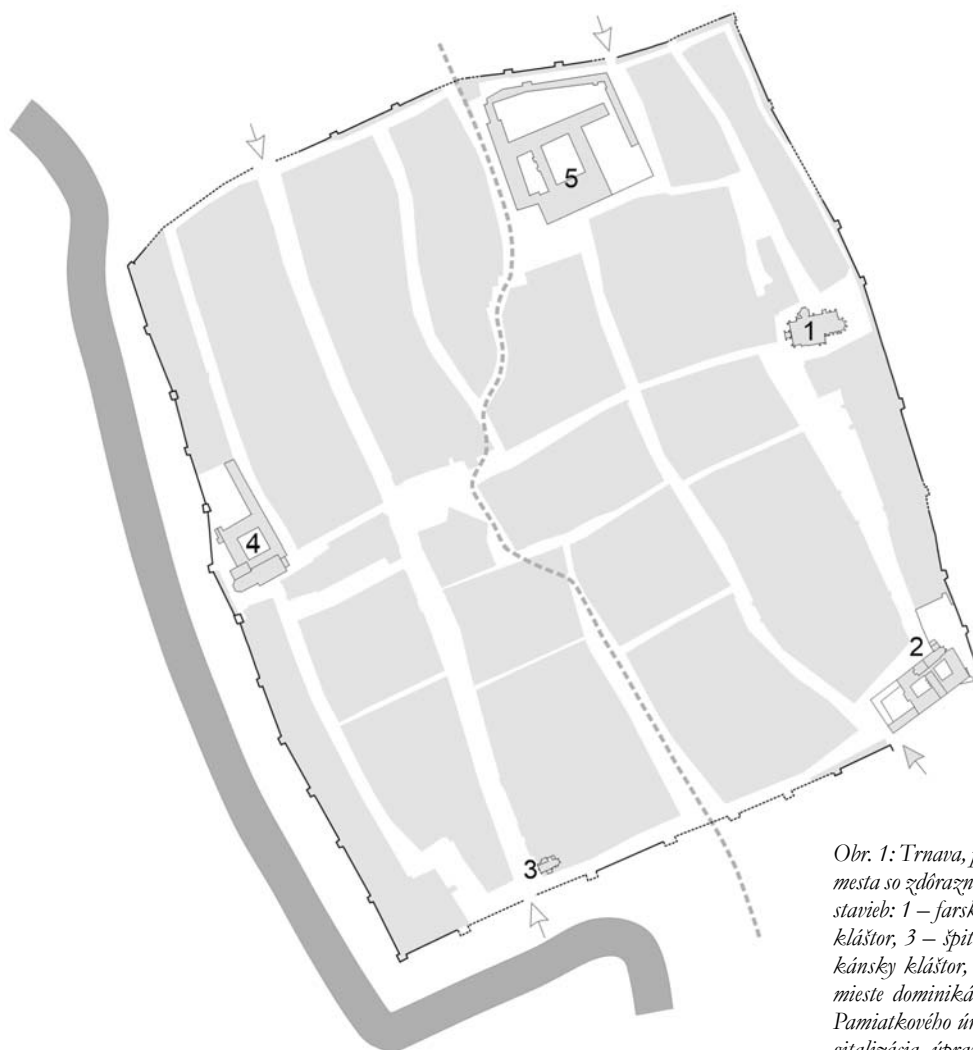
zostávajú hlavným východiskom naďalej písomné pramene, ktorých analýza spadá prioritne do oblasti historického výskumu. Ide však o otázky, ktoré majú zásadný dopad aj na stavebné počiatky kláštorov a ich umelecko-historické vyhodnotenie.

### TRNAVA

#### *Založenie kláštora*

Z uvedených dvoch klariských kláštorov bol starší kláštor v Trnave. Jeho počiatky siahajú do komplikovaných prvopočiatkov samotného rádu, keď ešte žila sv. Klára († 1253), podľa ktorej bol rád klarisiek neskôr pomenovaný. Trnavský kláštor bol najstarším klariským kláštorom a jedným z mála konventov tejto rehole na území celého stredovekého Uhorska. Do konca 13. storočia k nemu pribudol konvent v Bratislave, v priebehu stredoveku nasledovalo ešte založenie kláštorov v Starom Budíne (1334), Veľkom Varadíne (1338/40), Sárospataku (1385/1390) a Kluži (pred 1506).<sup>1</sup> Malý počet kláštorov je pozostávajú

<sup>1</sup> ROMHÁNYI, B. F. – LASZLOVSZKY, J. – SZAKÁCS, B. Zs. (eds.): *Kolostorok és társaskáptalanok a középkori Magyarországon*. Budapest 2008, CD-ROM, nepagin. V uvedenej práci sa omylom na mape klariských kláštorov ocitla rumunská lokalita



Obr. 1: Trnava, pôdorys opevneného historického jadra mesta so zdôraznenou polohou stredovekých sakrálnych stavieb: 1 – farský Kostol sv. Mikuláša, 2 – klariský kláštor, 3 – špitálsky Kostol sv. Heleny, 4 – františkánsky kláštor, 5 – univerzitný areál na mieste na mieste dominikánskeho kláštora. Podklady: Archív Pamiatkového úradu SR, sign. T1340, T3741. Digitalizácia, úprava a doplnenie: B. Pomfjová.

ruhodný, ak vezmeme do úvahy, že klarisky tvorili ženskú vetvu františkánskeho hnutia, ktorého mužské konventy mali spomedzi všetkých mníšskych aj kanonických reholí na území stredovekého Uhorska naopak najpočetnejšie zastúpenie.

Trnavský kláštor bol založený pred 20. májom 1239, z ktorého pochádza najstarší písomný doklad jeho existencie. Už jestvujúci konvent zobral vtedy

pod svoju ochranu pápež Gregor IX. Kláštor vznikol zrejme o niečo skôr, ako Trnava získala privilégia slobodného kráľovského mesta. Zachovaná privilegálna listina pochádza z roku 1238.<sup>2</sup> Na území Slovenska išlo (pokiaľ môžeme súdiť na základe zachovaných prameňov) o prvé mesto tzv. nového typu, teda mesto, ktorému boli písomne udelené privilégia. Trnava patrila k najprosperujúcejším

Šigőhoara/Segesvár (tu boli dominikánky) a chybnou je zrejme aj informácia o klariskom kláštore v Sibiu/Szebene (SCHWARCZ, K.: „Mert ihon jönn Afsonyotok és kezében új szoknyák“. *Források a klarissza rend magyarországi történetéből*. Budapest 2002, s. 16).

<sup>2</sup> MARSINA, R. (ed.): *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae II*. Bratislava 1987, s. 38, č. 53.



a prinajmenšom v uhorskom kontexte aj k najväčším mestám. Jadro mesta malo rozlohu 56 hektárov (s pôdorysom takmer pravidelného obdĺžnika s rozmermi cca 800 × 700 m) a opevnené bolo už v priebehu 13. storočia.<sup>3</sup> Vznik kláštora klarisiek v Trnave teda dobre zapadá do všeobecného obrazu, ktorý máme o žobravých reholiach. Podľa neho sa žobravé rehole usadzovali prioritne v mestskom prostredí. Neplatilo to síce bez výnimky, no Trnava je toho priam ukázkovým príkladom. V čase založenia klariského kláštora Trnava síce ešte nebola mestom *de iure*, išlo však o významnú trhovú obec, ktorá svoj status čoskoro posilnila i právne. A úroveň jej „mestskosti“ nepochybne zvyšovala aj prítomnosť žobravých reholí. Ešte v priebehu 13. storočia tu okrem kláštora klarisiek vznikli ďalšie dva mendikantské kláštory – pre františkánov aj dominikánov. Najneskôr koncom 13. storočia stáli zrejme všetky tri v blízkosti hradieb a mestských brán (klarisky v juhovýchodnom rohu mesta pri Lovčickej bráne, františkáni pri západnom úseku, dominikáni pri severnom úseku mestských hradieb neďaleko tzv. Malženickej brány). I v tomto ohľade zodpovedá situácia v Trnave vžitej predstave o situovaní kláštorov žobravých reholí v blízkosti mestských hradieb. V Trnave však takáto poloha necharakterizovala len mendikantské kláštory. V tesnej blízkosti mestských hradieb sa tu nachádzali aj iné dôležité sakrálné stavby – špitálny Kostol sv. Heleny aj farský Kostol sv. Mikuláša. Kostoly tak vytvárali akýsi sakrálny prstenec po obvode mestskej fortifikácie (obr. 1).

Je pravdepodobné, že prinajmenšom františkáni sa v Trnave usídlili spolu s klariskami tiež už v prvej polovici 13. storočia. V doterajšej literatúre sa uvedený predpoklad opiera o argument, podľa ktorého sa klarisky zvyčajne usádzali tam, kde už pôsobili františkáni, ktorí im pomáhali a zastupovali ich na verejnosti.<sup>4</sup> V Trnave máme františkánov prvýkrát doložených v roku 1299 ako zástupcov klarisiek v súdnom spore s ostrihomskou kapitulou,<sup>5</sup> čo

hovorí v prospech uvedeného predpokladu. Treba však vziať do úvahy, že situácia v oboch rádoch a ich vzájomných vzťahoch bola koncom 13. storočia úplne iná ako v jeho prvej polovici. Rád klarisiek nebol v čase založenia trnavského kláštora ešte zďaleka definitívne sformovaný, nemal ešte ustálené rehoľné pravidlá a vlastne ešte ani neexistoval. Existoval Rád sv. Damiána, ktorý bol akýmsi historickým experimentom predchádzajúcim vznik klariského rádu. Proces konštituovania sa rádu klarisiek bol zložitý a pomerne dlhý. Medzi tým, ako sv. Klára založila v roku 1211/1212 prvé spoločenstvo „*chudobných sestier*“ pri Kostole sv. Damiána pred mestskými múrmi Assisi, a vytvorením pevnejších základov pre fungovanie novej rehole, ktorá v roku 1263 dostala oficiálny názov *Rád sv. Kláry*, uplynulo polstoročie.

Počas tohto obdobia bol jedným z hlavných problémov vzťah (budúcich) klarisiek a menších bratov – františkánov. Sv. František síce prisľúbil podporu komunite okolo Kláry, tento svoj záväzok však nechápal ako záväzok františkánov i voči ďalším podobným ženským komunitám. Pápež Gregor IX. síce v roku 1227 prikázal františkánom, aby prevzali právnu zodpovednosť za ženské konventy a poskytovali im duchovnú opateru, s ohľadom na zvyšujúci sa počet ženských kláštorov sa však františkáni dlhodobo bránili voči jednoznačnému prijatiu takéhoto záväzku. Mnohé ženské spoločenstvá tak mali nevyjasnenú otázku dohľadu a duchovného zaopatrenia. Regula, ktorú pre formujúci sa nový ženský rád zostavil pápež Inocent IV. v roku 1247, úplne podriadila mníšky františkánskemu dohľadu, starostlivosti a zodpovednosti. Závaznosť tejto reguly však z rôznych dôvodov (vrátane odporu mníšok voči príliš tesnému naviazaniu ich rádu na rehoľných bratov, ktoré zahŕňalo nielen želané duchovné zaopatrenie, ale aj priveľké jurisdikčné a organizačné právomoci) odvolal už v roku 1250 sám pápež, čím stroskotal i zámer podriať nový ženský rád minoritom (dohľad nad ženským rádom

<sup>3</sup> STANÍK, I.: Mestské opevnenie. In: ŠIMONČIČ, J. (ed.): *Dejiny Trnavy, zväzok prvý*. Trnava 2010, s. 461-469 (461).

<sup>4</sup> Napr. KARÁCSONYI, J.: *Szt. Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig I*. Budapest 1922, s. 207; SLIVKA, M.: Funkcia cirkevných inštitúcií pri urbanizácii Trnavy. In: ŠIMONČIČ, J. (ed.): *Trnava 1988. Zborník materiálov z konferencie*

*Trnava 1238–1988*. Bratislava 1991, s. 21-30 (25); ROHÁČ, J.: Stredoveká Trnava. In: ŠIMONČIČ (ed.) 2010, c. d. (v pozn. 3), s. 83-149 (100), text je mierne prepracovanou verziou textu publikovaného v knihe ŠIMONČIČ, J. – WATZKA, J. (eds.): *Dejiny Trnavy*. Bratislava 1989, s. 42-44.

<sup>5</sup> ROHÁČ 2010, c. d. (v pozn. 4), s. 100.

prevzal poverený kardinál). Smerodajné usporiadanie pomerov tak priniesla až regula, ktorú pre Rád sv. Kláry schválil pápež Urban IV. v roku 1263. Podľa nej mali byť obidva rády – františkáni aj klarisky – podriadené jednému kardinálovi-protektorovi a ten mal niesť hlavnú zodpovednosť za to, komu bude zverená starostlivosť o ženské kláštory. Nemusel to byť nevyhnutne františkán, aj keď táto úloha bola vo väčšine prípadov zverená menším bratom, avšak s tým, že omšu má pre klarisky slúžiť na to ustanovený kňaz, pokým spoveď a udeľovanie sviatosti prislúcha bratom františkánom.<sup>6</sup> V rámci daných rehoľnými pravidlami sa sformovali viaceré modely užšieho či voľnejšieho súžitia klarisiek a františkánov. Najúžším, nie však príliš častým modelom boli zdvojené mužsko-ženské kláštory.<sup>7</sup> Najčastejšie žili rehoľné sestry a rehoľní bratia v samostatných kláštoroch, pričom v lokalite, kde sa usídlili klarisky, sa nachádzal i kláštor františkánov. Evidované sú však aj lokality, kde sa v stredoveku usadili klarisky, nie však františkáni.<sup>8</sup> S ohľadom na uvedený komplikovaný vývoj je namieste opatrnosť pri formulovaní úvah o skorom príchode františkánov do Trnavy na základe a priori predpokladanej väzby klarisiek na františkánov. Jestvuje síce nepriama indícia v prospech takejto väzby, čo ešte bude zmienené, no spoľahlivo tu vieme pred polovicu 13. storočia datovať na základe prameňov iba založenie kláštora klarisiek.

Okolnosti založenia ani zakladateľa kláštora nepoznáme. V zahraničnej literatúre venovanej dejinám klariského rádu sa môžeme stretnúť s tvrdením, že nevznikol z iniciatívy šľachtického zakladateľa, ale zo spontánne vytvoreného zoskupenia žien, ktoré v rámci vtedajšieho tzv. hnutia chudoby či kajúcnosti nasledovali príklad sv. Alžbety Uhorskej.<sup>9</sup> Naopak domáci historický výskum nepochybuje o tom, že išlo o kráľovskú fundáciu, hoci nepanuje jednotný názor, pokiaľ ide o samotnú osobu zakladateľa. Časť bádateľov predpokladá, že kláštor založila česká kráľovná Konštancia, dcéra uhorského kráľa Bela III., ktorá mala ku klariskám blízky vzťah prostredníctvom svojej dcéry Anežky, abatiše pražského konventu. Konštancia dostala územie Trnavy ako veno pri sobáši s českým kráľom Přemyslom Otakarom I. v roku 1198. V bližšie neurčenom čase po roku 1229, keď trnavské panstvo ešte spravoval osobitný úradník Konštancie, predala toto územie svojmu synovcovi Belovi. Došlo k tomu zrejme krátko po tom, ako sa Belo stal v roku 1235 uhorským kráľom (Belom IV.). Podľa jednej z hypotéz mala Konštancia iniciovať príchod klarisiek do Trnavy ešte pred touto transakciou.<sup>10</sup> Iná časť bádateľov považuje za fundátora až kráľa Bela IV.<sup>11</sup> Najnovšia interpretácia Vladimíra Rábika dáva založenie kláštora Belom IV. do časovej súvislosti s udelením mestských privilégií trnavským host'om. K obidvom aktom – fundácii kláštora a následne udeleniu privilégií – malo dôjsť

<sup>6</sup> SCHLOTHEUBER, E.: Armut, Demut und Klausur – Zur Geschichte des weiblichen Ordenszweiges. In: STIEGEMANN, Ch. – HEIMANN, H.-D. – SCHMIES, B. (eds.): *Franziskanus – Licht aus Assisi (Katalog zur Ausstellung Diözesanmuseum Paderborn 2011–2012)*. München 2011, s. 81–88 (86–87, 88); KUSTER, N.: San Damiano und der päpstliche Damiansorden. Die spannungsvolle Gründungsgeschichte der Klarissen im Licht der neuesten Forschung. In: ZAHNER, P.: *Lebendiger Spiegel des Lichtes: Klara von Assisi: Beiträge zum Grazer Symposium vom 12. – 13. November 2010*. Norderstedt 2013, s. 19–120 (50–51, 67–68, 96–97).

<sup>7</sup> MEZIHORÁKOVÁ, K.: Fenomén sdruženého kláštora ve středověku a jeho projevy v architektuře minoritů a klarisek. In: RYWIKOVÁ, D. (ed.): *Kláster minoritů a klarisek v Českém Krumlově: Umění, zbožnost, architektura*. Český Krumlov 2015, s. 75–87.

<sup>8</sup> Napr. na území Švajčiarska uvádza H.-J. GILOMEN (Stadtmauern und Bettelorden. In: *Stadt- und Landmauern, Bd. 1. Beiträge zum Stand der Forschung*. Zürich 1995, s. 45–62 (50,

52)) tri lokality, na ktorých bol v stredoveku založený kláštor klarisiek, nie však kláštor františkánov: Paradies (1253), Vevey (1422–1424), Orbe (1426–1430).

<sup>9</sup> ROUSSEY, M. C. – GOUNON, M. P.: *Nella tua tenda, per sempre. Storia delle Clarisse. Un'avventura di ottocento anni*. Città di Castello 2005, s. 122, 130 (pozn. 48); KUSTER, N.: Klaras Vernetzung mit Armen Schwestern. Blicke auf dem Damiansorden in Europa 1253. In: *Wissenschaft und Weisheit. Franziskanische Studien zu Theologie, Philosophie und Geschichte* 80, 2017, s. 105–167 (126).

<sup>10</sup> ROHÁČ 2010, c. d. (v pozn. 4), s. 100; MARSINA, R.: Listina ostrihomského arcibiskupa Jána z roku 1211 (úvahy o najstarších dejinách Trnavy). In: RÁBIK, V. a kol.: *Trnava 1211 – 1211. Historické štúdie k starším dejinám mesta*. Krakov/Kraków 2011, s. 11–24 (20–21).

<sup>11</sup> Napr. SLIVKA 1991, c. d. (v pozn. 4), 26; ROMHÁNYI – LASZLOVSZKY – SZAKÁCS (eds.) 2008, c. d. (v pozn. 1).

počas Belovho pobytu v Bratislavskej župe koncom júna alebo najneskôr v júli 1238.<sup>12</sup> Spodnou časovou hranicou pre založenie kláštora je v každom prípade rok 1235, keď bola svätorečená Alžbeta Durínska (Uhorská), Konštanciina neter a sestra Bela IV. Svätú Alžbetu si klarisky, zdá sa, zvolili v počiatkoch za svoju patrónku.

Otázka patrocínia a spolu s ním aj otázka počiatkov kláštora je ale komplikovanejšia. Zasvätenie kláštora Alžbete dokladajú listiny z 1. septembra 1251 (*abbatisse et conventui monialium inclusarum monasterii sancte Elisabeth in Tyrna ordinis sancti Damiani*),<sup>13</sup> 1. októbra 1255 (*abbatisse et conventui monialium inclusarum monasterii sancte Helisabet /Elisabeth/, ordinis sancti Damiani*),<sup>14</sup> z roku 1275 (*in honore sancte Elizabeth monialibus de Tyrna*)<sup>15</sup> a ešte aj z 13. januára 1297 (*sororibus domus Sancte Elizabeth de Thirna*).<sup>16</sup> Paralelne má byť však už v 13. storočí spomínané patrocínium Panny Márie. Jakab Rupp a v nadväznosti naňho aj iní autori uvádzajú, že už v roku 1255 by malo byť doložené patrocínium Panny Márie a Všetkých svätých, neuvádzajú však prameň, ktorý by to mal dokazovať.<sup>17</sup> Súčasný historický výskum eviduje dve listiny z uvedeného roku, vzťahujúce sa k trnavským klariskám. Jednou je už zmienená listina z 1. októbra 1255, v ktorej sa spomína „*abatiša a konvent uzavretých mníšok Kláštora sv. Alžbety Rádu sv. Damiána*“. Druhou je listina z 13. júla 1255, ktorá tiež uvádza „*abatišu*

*a konvent chudobných uzavretých sestier v Trnave, Rádu sv. Damiána*“ (*abbatissam et conventum pauperum sororum inclusarum in Tyrna, ordinis sancti Damiani*), avšak bez uvedenia akéhokoľvek patrocínia.<sup>18</sup> V dostupných prameňoch sa mariánske patrocínium objavuje v dokumente hlásiacemu sa k roku 1292, keď Michal, jobagión Bratislavského hradu, odkázal v testamente časť zeme Zavar „*sestrám Kostola Panny Márie v Trnave*“ (*sororibus ecclesie beate Marie Virginis de Zombohel*).<sup>19</sup> Listina je však zachovaná v prepise z roku 1381, čo vedie k otázke, či mariánske patrocínium v tomto dokumente skutočne odráža situáciu v roku 1292, keďže v roku 1297 je opätovne doložené patrocínium sv. Alžbety. András Mező eviduje ako prvý doklad mariánskeho zasvätenia trnavského kláštora listinu z 30. júla 1301, ktorá povoľovala udelenie 40-dňových odpustkov tým, ktorí navštívia trnavský Kostol Panny Márie mníšok Rádu sv. Kláry (*ecclesia beate uirginis in Tyrna, in qua sorores ordinis sancte Clare ... famulantur*) na sviatky Panny Márie, sv. Kláry alebo sv. Alžbety, či v rámci milostivého roku.<sup>20</sup> V neskorších prameňoch sa vyskytuje už len mariánske patrocínium.

Okrem rozdielneho patrocínia obsahujú listiny z 13. a začiatku 14. storočia aj rôzne označenie rádovej príslušnosti trnavských mníšok. Uvádzajú ich raz ako damiánky – príslušníčky Rádu sv. Damiána (1239, 1251, 1255),<sup>21</sup> inokedy ako sestry Rádu sv.

<sup>12</sup> RÁBIK, V.: Počiatky konventu klarisiek v Trnave v stredoveku. In: *Studia Capuccinorum Boziniensia* III, 2017, s. 58-71.

<sup>13</sup> MARSINA (ed.) 1987, c. d. (v pozn. 2), s. 259-260, č. 373.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 337-338, č. 487.

<sup>15</sup> NAGY, I. – DEÁK, F. – NAGY, Gy.: *Hazai oklevéltár 1234 – 1536*. Budapest 1879, s. 73, č. 63.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 154, č. 148.

<sup>17</sup> RUPP, J.: *Magyarország helyrajzi története* I. Pest 1870, s. 98; PÓSTÉNYI, J.: Z minulosti Trnavy do prevratu (1918). In: *Trnava 1238 – 1938*. Trnava 1938, s. 5-96 (87); ORIŠKO, Š.: Kostol klarisiek v Trnave (Príspevok k problematike architektúry mendikantov na Slovensku). In: *Archaeologia historica*, 23, 1998, s. 353-368 /362/. V najnovšej práci (*K architektúre a výtvarnému kontextu najstarších mendikantských stavieb na Slovensku*). In: KVASNICOVÁ, M. – ŠEREGLI, M. (eds.): *Architektúra kláštorov a reboľných domov na Slovensku. Dejiny a pamiatková ochrana*. Bratislava 2018, s. 138-158 /142/) sa Š. ORIŠKO

odvoláva na J. Karácsonyiho, ktorý však mariánske patrocínium uvádza až k roku 1292 (pozri pozn. 25), a J. Roháča. Z kontextu Roháčovho textu vyplýva, že existenciu mariánskeho patrocínia predpokladal už pred polovicou 13. storočia, neuvádza však žiadny prameň, ba ani tvrdenie o jeho výskyte v roku 1255. V prípade ostatných údajov sa dôsledne odvoláva na pramene (ROHÁČ 2010, c. d., v pozn. 4, s. 99-100).

<sup>18</sup> MARSINA (ed.) 1987, c. d. (v pozn. 2), s. 326, č. 472.

<sup>19</sup> NAGY – DEÁK – NAGY 1879, c. d. (v pozn. 15), s. 132, č. 127; Roháč 2010, c. d. (v pozn. 4), s. 99, 100.

<sup>20</sup> SEDLÁK, V. (ed.): *Regesta diplomatica nec non epistolaria Slovaciae* I. Bratislava 1980, s. 38, č. 24; MEZŐ, A.: *Patrocíniumok a középkori Magyarországon*. Budapest 2003, s. 443.

<sup>21</sup> Okrem vyššie citovaných tiež v listinách z 20. mája 1239 (*abbatisse et conventui monasterii de Tyrna ordinis sancti Damiani*; MARSINA (ed.) 1987, c. d., v pozn. 2, s. 38, č. 53) a 5. augusta 1251 (*abbatisse et conventui de Tyrna ordinis sancti Damiani*; Ibidem, s. 259, č. 371).

Františka (1240, 1247, 1256, 1271).<sup>22</sup> V spomenu-  
tej listine z roku 1301 sa prvýkrát objavuje neskôr  
bežné označenie Rádu sv. Kláry a listina z roku 1309  
uvádza „*abatišu a konvent uzavretých mníšok, resp. mníšok*  
*Rádu sv. Kláry, resp. Rádu sv. Damiána, resp. minoritky*“  
*(abbatisse et conventus monialium inclusarum, sive ordinis*  
*sancte Clare, sive sancti Damiani, seu minorisse dicantur,*  
*de Tirna).*<sup>23</sup>

Toto nejednotné pomenovanie v prameňoch –  
odlišné patrocínium i vyjadrenie rádovej príslušnosti  
– je vysvetľované rôzne. Môžeme sa stretnúť s názorom,  
že klarisky prevzali v Trnave v roku 1251 starší  
ženský kláštor založený pred rokom 1238,<sup>24</sup> alebo že  
mariánske patrocínium sa či už v roku 1255<sup>25</sup> alebo  
1292<sup>26</sup> vzťahovalo na novopostavený kostol staršieho  
Kláštora sv. Alžbety. Historika Juraja Roháča viedol  
nesúlady v patrocíniu a označovaní rádovej prísluš-  
nosti k úvahe, že v Trnave spočiatku existovali dva  
ženské rehoľné domy hlásiace sa k františkánskym  
ideám. Jeden malo obývať spoločenstvo damiánok  
zasvätené Alžbete Uhorskej. Vychádzajúc z alžbe-  
tínskeho patrocínia sa Roháč domnieval, že mníšky  
tohto spoločenstva nežili v klauzúre, ale starali sa  
o špitál pri kostole s neskôr doloženým patrocíniom  
sv. Heleny. Druhým spoločenstvom mal byť Kon-  
vent Blahoslavenej Panny Márie zriadený pri tzv.  
Lovčickej bráne, teda v priestore, kde dodnes stojí  
komplex niekdajšieho klariského kláštora. Oba  
rehoľné domy mali časom splynúť do jedného spo-  
ločenstva, k čomu malo dôjsť najneskôr začiatkom  
14. storočia, keď sa v listine z roku 1309 posledný-  
krát spomína Rád sv. Damiána.<sup>27</sup>

Pravdepodobnejšie však je, že v Trnave bol od  
počiatku len jeden ženský konvent. Keďže táto  
otázka je zásadná okrem iného aj pre posúdenie  
stavebných počiatkov kláštora, žiada si hlbšiu analýzu  
a krátky exkurz k počiatkom klariského rádu.

Pre pochopenie historického kontextu je dôležité  
zdôrazniť, čo podotkol už Vladimír Rábik,<sup>28</sup> že ozna-  
čenie sestry, mníšky či konvent *Rádu sv. Damiána* sa  
vyskytuje v pápežských listinách: v najstaršej listine  
vzťahujúcej sa k dejinám trnavského kláštora z roku  
1239, v ktorej pápež Gregor IX. zobral na žiadosť  
abatisse pod svoju ochranu tunajší konvent aj jeho  
majetky, a to nielen dovtedajšie, ale aj tie, ktoré  
sa kláštoru podarí získať v budúcnosti; v dvoch  
listinách z roku 1251, v ktorých pápež Inocent IV.  
najprv opätovne zobral trnavský konvent pod svoju  
ochranu (5. august) a zakrátko mu zmiernil rehoľné  
pravidlá tým, že mníškam povolil, aby mohli v zime  
nosiť kožušinový odev (1. september); v dvoch lis-  
tinách z roku 1255, v ktorých pápež Alexander VI.  
vyzval uhorského kráľa Bela IV., aby trnavským  
damiánkam pomohol pri zabezpečovaní ich potrieb  
(13. júl), a povolil im ďalšie úľavy z rehoľných pra-  
vidiel (1. október).

Všetci menovaní pápeži zasiahli do formovania  
sa (budúceho) klariského rádu, v súvislosti s označe-  
ním Rád sv. Damiána však treba pripomenúť najmä  
podiel Gregora IX. (1227 – 1241). Tento pápež bol  
ešte ako ostijský kardinál-biskup Hugolín (Ugolino  
dei Conti di Segni) konfrontovaný s problémom  
pribúdajúcich religióznych ženských spoločenstiev –  
vrátane spoločenstva zoskupeného okolo sv. Kláry –,  
ktoré sa rozhodli ísť cestou kajúcnosti a striktnej  
chudoby, svoj život však nepodriadili žiadnej z do-  
vtedy platných kláštorných reholí a predstavovali tak  
nebezpečenstvo herézy. Odborná literatúra hovorí  
v súvislosti s týmito neorganizovanými skupinami,  
poháňanými náboženským zápalom, o semireligióz-  
nych spoločenstvách. Kardinál sa ich snažil dostať  
priamo pod dohľad pápežskej stolice a integrovať  
do oficiálne uznaných rehoľných štruktúr. Keďže  
Lateránsky koncil v roku 1215 zakázal vznik nových

<sup>22</sup> 11. máj 1240: *sorum regulam et ordinem beati Francisci profitentium* (Ibidem, s. 50-51, č. 71), 7. november 1247: *sorum regulam et ordinem beati Francisci* (Ibidem, s. 194-195, č. 275), 1256: *sorores de Tyrna in beati Francisci ordine et regula commorantes* (Ibidem, s. 392-393, č. 563), 1271: *priorissa et sorores de Tirna sub regula beati Francisci* (MOL DL 2210).

<sup>23</sup> SEDLÁK (ed.) 1980, c. d. (v pozn. 20), s. 278, č. 622.

<sup>24</sup> HERVAY, F. L.: Geschichte der Franziskaner in Ungarn bis zum Beginn der Reformation. In: *800 Jahre Franz von Assisi*.

*Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*. Wien 1982, s. 312-317 (316-317).

<sup>25</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 362.

<sup>26</sup> KARÁCSONYI, J.: *Szt. Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig II*. Budapest 1924, s. 464.

<sup>27</sup> ROHÁČ 2010, c. d. (v pozn. 4), s. 99-100.

<sup>28</sup> RÁBIK 2017, c. d. (v pozn. 12), s. 60.

kláštorňých regúl, Hugolín od týchto spoločenstiev požadoval, aby za základ svojho spôsobu života prijali Benediktovu regulu. V roku 1218/1219 pre ne zároveň ako usmernenie každodenného života ešte zostavil osobitný súbor pravidiel, konštitúcie, nazývané aj Hugolínova regula. Pri ich zostavovaní sa ako priaznivec cisterciánskeho rádu inšpiroval pravidlami cisterciánok, do istej miery však zohľadnil aj spôsob života Kláry a jej družiek pri Kostole sv. Damiána, keďže vplyv tohto spoločenstva sa postupne šírila a aj sám kardinál bol zasiahnutý silou osobnosti budúcej svätej.<sup>29</sup> Kláštory, ktoré kardinálove pravidlá prijali, nazýva súčasná literatúra niekedy aj hugolínovskými kláštorňami. V súdobých prameňoch sa označovanie týchto semireligióznych, postupne sa integrujúcich spoločenstiev menilo: popri „*chudobných sestrách*“; „*chudobných paniach*“; „*chudobných uzavretých sestrách / paniach*“; „*menších sestrách*“ (ekvivalent k menším bratom – minoritom, františkánom) sa v roku 1229 objavuje pre jedno novovznikajúce spoločenstvo v severnej Itálii (nešlo jednoznačne o hugolínovský kláštor) prvýkrát pomenovanie „*sestry Rádu sv. Damiána*“. O niekoľko rokov neskôr použil toto pomenovanie sám Hugolín – už ako pápež Gregor IX. – pre označenie kláštorov, ktoré prijali jeho pravidlá. Od roku 1234/1235 sa potom uvedené označenie stalo v nasledujúcich troch desaťročiach preferovaným pomenovaním hugolínovských kláštorov v kuriálnych dokumentoch. Vráťane tých, ktoré boli vydané pre kláštor v Trnave. Vzhľadom na charizmu a vplyv sv. Kláry si kardinál Hugolín/pápež Gregor prijal, aby sa Kláštor sv. Damiána stal centrom ním iniciovaného Rádu sv. Damiána. Hugolínove konštitúcie však nenaplnili celkom Klárinu predstavu o rehoľnom živote, ba priam ju ohrozovali v tom, čo Klára rovnako ako sv. František považovala za najdôležitejšie – v otázke radikálnej evanjeliovej chudoby, ktorá nemala byť len osobnou chudobou jednotlivých mníšok, ale aj kolektívnou chudobou kláštorov ako inštitúcií. Hugolínova regula naproti tomu nekládla hlavný dôraz na chudobu, ale na veľmi prísnu klauzúru ženských konventov, ktorú vnímala ako nevyhnutný predpoklad pre ich úspešnú integráciu do akceptovaných rehoľných štruktúr. V Klárinej a Hugolínovej pred-

stave tak na seba narazili dva nezlučiteľné princípy. Prísna klauzúra totiž vylučovala radikálnu chudobu kláštorov. Keďže bolo neprijateľné, aby sa mníšky potulovali mimo kláštoru a živobytie si zaobstarávali žobraním, ako to mali dovolené františkáni a iné mužské žobravé rehole, museli mať ženské konventy aspoň základné majetkové zabezpečenie, ktoré im malo umožniť nerušený kontemplatívny a voči svetu striktné uzavretý život. Hugolínova regula pôvodne zrejme obsahovala kapitolu o chudobe kláštorov, túto však sám pápež najneskôr v roku 1228 zo svojich konštitúcií vyškrtol. Jeho regula tak kláštorom nepriamo umožňovala kolektívne vlastníctvo a toto smerovanie – k prísnej klauzúre zaistenej majetkovým zabezpečením – bolo v praxi aj presadzované. Hugolínova regula preto nebola plne akceptovaná ani sv. Klárou a jej spoločenstvom, ani niektorými ďalšími kláštorňami. Spolu so skutočnosťou, že medzi hugolínovskými kláštorňami cirkulovali viaceré verzie Hugolínovej reguly, to nevyriešilo, ale naopak ešte zvýšilo súdobú diverzitu v životných formách ženských religióznych spoločenstiev. Komplikovanú situáciu sa pokúsil vyriešiť pápež Inocent IV. (1243 – 1254), keď v roku 1247 zostavil novú regulu pre „*uzavreté mníšky Rádu sv. Damiána*“, ktorej cirkevnoprávnym základom sa namiesto Benediktovej reguly stala Regula sv. Františka. De iure sa až v tomto momente damiánky odpúťali od starej benediktínskej tradície a stali sa súčasťou novej, mendikantskej tradície. Ani Inocentovou regulou sa však nepodarilo dosiahnuť jednotu. Tým, že pre všetky kláštory predpokládala majetok spravovaný svetskými prokurátormi, posunula ideál chudoby do roviny čistej fikcie, čo bolo jedným z hlavných dôvodov odporu, ktorý, ako už bolo spomenuté, viedol samotného pápeža k odvolaniu záväznosti jeho reguly. Azda „nešťastný“ pápežov experiment, za aký Inocentovu regulu označil N. Kuster, podnietil sv. Kláru k tomu, aby ako prvá žena v dejinách zostavila vlastnú regulu (pokiaľ o jej vytvorení neuvažovala už skôr). Hlavnou témou v nej zostala otázka evanjeliovej chudoby kláštorov, ktorú sa Klára pokúsila riešiť vo viacerých ustanoveniach tak, aby mníškam zaistila základné živobytie a zároveň aby ideál nebol oslabený kompromismi.

<sup>29</sup> O podiele jednotlivých vplyvov v Hugolínových konštitúciách sa vedú diskusie, napr. FREEMAN, G. P.: Klaras Kloster als Modell für die ersten Damianitinnen. In: SCHNEIDER, H.

(ed.): *Klara von Assisi – Gestalt und Geschichte*. Mönchengladbach 2013, s. 31-61.

Pápežského potvrdenia svojej reguly sa Klára dočkala dva dni pred smrťou, 9. augusta 1253.<sup>30</sup>

Aprobácia sa týkala len Kláštora sv. Damiána, s pápežovým súhlasom však prijali Klárinu regulu aj iné kláštory, ktoré sa inšpirovali Klárinou spiritualitou a nasledovali vzor jej komunity aj v otázke radikálnej chudoby. Názory historikov na to, ktoré kláštory to boli, sa rôznia. Striktné konštatovanie G. P. Freemana tvrdí, že v 13. storočí žili podľa Klárinej reguly len 3 kláštory – okrem assiského Kláštora sv. Damiána ešte Anežský kláštor v Prahe, prostredníctvom ktorého sa dostala aj do kláštora vo Vroclave.<sup>31</sup> Podľa iných autorov patrilo do tejto skupiny už v roku Klárinej smrti asi 12 kláštorov, pričom medzi ne radia aj Trnavu.<sup>32</sup> Takéto zaradenie trnavského kláštora je však nanajvýš sporné. Azda by k nemu mohlo motivovať odlišné označenie – „*sestry vyžnávajúce Regulu a Rád sv. Františka*“ – v kráľovských listinách z roku 1240 aj neskôr. Mohlo by indikovať, že trnavské mnišky sa podobne ako komunity okolo Kláry v Assisi a Anežky v Prahe usilovali o zachovanie prvotnej, pápežom neschválenej „*formy života*“ – stručných pravidiel, ktoré sv. Klára dostala od sv. Františka. Obsah písomných prameňov tomu však odporuje. Nič v nich nenasvedčuje tomu, že by trnavské mnišky disponovali podobne ako komunity v Assisi alebo Prahe osobitne udeleným privilégium chudoby, ktorý ich chránil pred snahou vnútiť im majetok, alebo že by sa v mene ideálu chudoby chceli zriecť kláštorného majetku, ako to okolo roku 1238 urobili komunity v Assisi aj Prahe. Naopak. Už v čase získania pápežskej ochrany v roku 1239 disponovali trnavské mnišky určitou majetkovou základňou v intraviláne

mesta, mimo svojho kláštora.<sup>33</sup> Plne to korešpondovalo so zámermi pápežskej kúrie, ktorá v 30. rokoch 13. storočia potvrdila viacerým kláštorom Rádu sv. Damiána exempciu (vyňatie spod dohľadu miestneho biskupa a prijatie priamo pod pápežskú ochranu) za podmienky, že disponujú dostatočným majetkom, ktorý im umožní život v klauzúre.<sup>34</sup> Trnavské klarisky sa tejto majetkovej základne ani neskôr nezriekli, ale akceptovali ďalšie donácie. V roku 1240 dostali od kráľa príjem z dediny Boleráz a v roku 1247 i samotný Boleráz, ktorého donácia bola v priebehu 13. storočia niekoľkokrát potvrdená.<sup>35</sup> To podporuje predpoklad G. P. Freemana, že sa trnavské damiánky riadili Hugolínovou regulou.<sup>36</sup>

Prečo teda to odlišné označenie v kráľovských listinách? V tejto súvislosti treba uviesť dve veci: 1. Označenie sestry/mnišky Rádu sv. Damiána bolo síce od 30. až do začiatku 60. rokov 13. storočia preferované v kuriálnej agende, nebolo však výlučné, pričom hlavne v lokálnych prameňoch sa objavujú aj iné označenia.<sup>37</sup> 2. Do Rádu sv. Damiána boli integrované spoločenstvá s rôznou genézou. Väčšinou išlo o komunity sformované na okrajoch miest, avšak s variujúcim spôsobom života, s rôznou mierou klauzúry (či dokonca jej absenciou), chudoby i ďalšími odlišnosťami v životných pravidlách. Boli medzi nimi komunity žijúce uzavreto, ale aj sociálno-charitatívne angažované. Také, ktoré mali kontakt na františkánov, či boli ovplyvnené priamo Kláriným vzorom, ale aj také, ktoré sa sformovali mimo františkánskeho hnutia. Práve tu by mohol byť kľúč k objasneniu označenia trnavských mnišok v kráľovských listinách z 13. storočia. Formulácie nás

<sup>30</sup> KUSTER, N.: San Damiano und der Damiansorden. In: KREIDLER-KOS, M. – RÖTTGER, A., OSC (eds.): *Genagtes Leben. 800 Jahre Klara von Assisi und ihre Schwestern*. Freiburg im Br. 2011, s. 44-61; KUSTER, N.: San Damiano und der päpstliche Damiansorden. Die spannungsvolle Gründungsgeschichte der Klarissen im Licht der neuesten Forschung. In: ZAHNER, P. (ed.): *Lebendiger Spiegel des Lichtes: Klara von Assisi*. Norderstedt 2013, s. 19-120 (19-112).

<sup>31</sup> FREEMAN 2013, c. d. (v pozn. 29), s. 54; FREEMAN, G. P.: San Damiano und die anderen Damianitinnenklöster. Eine Reaktion auf Niklaus Kuster. In: *Wissenschaft und Weisheit* 78, 2015, s. 94-120 (108-111).

<sup>32</sup> ROUSSEY – GOUNON 2005, c. d. (v pozn. 9), tab. II, III; KUSTER 2011, c. d. (v pozn. 30), s. 55; KUSTER 2013, c. d.

(v pozn. 30), s. 20, p. 4, s. 88, p. 167, s. 111; KUSTER 2017, c. d. (v pozn. 9), s. 126.

<sup>33</sup> RÁBIK 2017, c. d. (v pozn. 12), s. 64.

<sup>34</sup> KUSTER 2013, c. d. (v pozn. 30) s. 83.

<sup>35</sup> O donácii v kontexte mestských počiatkov Trnavy RÁBIK 2017, c. d. (v pozn. 12).

<sup>36</sup> FREEMAN 2015, c. d. (v pozn. 31), s. 111.

<sup>37</sup> FREEMAN, G. P.: Wanderklarissen: Über die verurteilten Minderschwestern 1241–1261. In: JAUCH, R., OFM (ed.): *Franziskanische Frauengestalten*. Kevelaer 1995, s. 40-77 (65-71); KUSTER 2013, c. d. (v pozn. 30), s. 70.

nenechávajú na pochybách, že trnavský konvent fungoval najneskôr v roku 1240, pokiaľ nie od momentu svojho založenia, v kontexte františkánskeho hnutia. V čase dlhodobo nevyjasnených pomerov ohľadom formujúcej sa ženskej rehole mohlo byť označovanie trnavských mníšok v kráľovských listinách motivované snahou jednoznačne zdôrazniť ich františkánsku väzbu, čo môže byť vnímané aj ako nepriama indícia v prospech existencie mužského františkánskeho kláštora v Trnave už okolo roku 1240. Toto označenie bolo zároveň v súlade so snahou pápeža Gregora IX. spojiť ním iniciovaný Rád sv. Damiána s osobou sv. Františka, ktorého v roku 1238 prvýkrát (v liste Anežke Českej) oficiálne označil za zakladateľa „*rádu uzavretých sestier*“, aby touto fikciou posilnil svoj zámer podriadiť Rád sv. Damiána ako celok (nielen jednotlivé kláštory) duchovnej starostlivosti františkánom.<sup>38</sup>

Na Gregorovu stratégiu nadviazal Inocent IV., avšak normatívny model fungovania novej ženskej rehole sa nepodarilo presadiť nielen žiadnemu z menovaných dvoch pápežov, ale ani samotnej Kláre. Ani Klárina regula sa nestala pre spoločenstvá chudobných sestier záväznou normou, iba jednou z možností, ku ktorej koncom 50. rokov 13. storočia pribudla ďalšia: regula, ktorej vznik iniciovala Izabela, sestra francúzskeho kráľa Ľudovíta Svätého, pre ňou založený kláštor Longchamps pri Paríži. Začiatkom 60. rokov 13. storočia tak boli v platnosti tri reguly pre kláštory Rádu sv. Damiána: Hugolínova, Klárina a Izabelina. Následný krok k odstráneniu zmätku v rehoľných pravidlách a k dosiahnutiu jednoty podnikol pápež Urban VI., keď v roku 1263 schválil ďalšiu regulu, ktorá mala byť prijatá všetkými kláštormi vzišlými z hnutia chudobných sestier. Zjednotené mali byť aj spoločným názvom „*Rád sv. Kláry*“ (*Ordo Sanctae Clarae*), sporadicky sa objavujúcim už prv.<sup>39</sup> Cieľ sa podarilo dosiahnuť prinajmenšom v názve. Určitá homogenizácia nastala však aj v životných

formách. Väčšina kláštorov Rádu sv. Kláry prijala Urbanovu regulu a len malá časť sa pridržala Klárinej, v otázke chudoby prísnejšej reguly.

Z uvedeného exkurzu vyplýva pre Trnavu nasledovné: Odlišné označenie trnavských mníšok v pápežských (damiánky) a kráľovských (františkánky) listinách z 13. storočia neindikuje existenciu dvoch komunit, ale je prejavom zložitého vývoja, ktorý viedol ku vzniku Rádu sv. Kláry v roku 1263 a počas ktorého popri iných nevyjasnených otázkach variovalo aj pomenovanie budúcich klarisiek. Dozvukom tejto variability je označenie „*uzavreté mníšky, resp. mníšky Rádu sv. Kláry, resp. Rádu sv. Damiána, resp. minorítky*“ v listine z roku 1309, prevzaté z o niečo staršieho pápežského dokumentu – privilégia, v ktorom pápež Bonifác VIII. oslobodil začiatkom júna 1296 všetky konventy klarisiek od platenia desiatkov a ďalších poplatkov.<sup>40</sup> Pred rokom 1263 patril trnavský kláštor do skupiny kláštorov, ktoré tvorili Rád sv. Damiána a v jeho rámci sa riadili Hugolínovou regulou, dodržiavali prísnu klauzúru (ako to vyplýva zo znenia listiny z 5. augusta 1255 aj z ich pomenovania v listinách, zdôrazňujúce, že išlo o uzavreté – v klauzúre žijúce mníšky) a akceptovali majetkové zabezpečenie. Z opakovaného potvrdenia donácie na Boleráz, ako aj ďalších pozemkových darov ešte pred koncom 13. storočia<sup>41</sup> možno súdiť, že po roku 1263 prijali trnavské mníšky už ako príslušníčky Rádu sv. Kláry miernejšiu (v otázke vlastníctva) Urbanovu regulu.

Pokiaľ ide o časovú súbežnosť dvoch patrociínií, údajný výskyt mariánskeho zasvätenia v roku 1255 zostal v doterajšej literatúre nepodložený. Patrocínium Panny Márie sa objavuje až v roku 1292, resp. 1301, keď vystriedalo (po krátkej koexistencii?) pôvodné zasvätenie Alžbete Durínskej. Otázka, či možno túto zmenu spojiť s výstavbou nového kostola, už priamo súvisí s interpretáciou architektonického vývoja zachovaného kláštorného komplexu.

<sup>38</sup> KUSTER 2013, c. d. (v pozn. 30), s. 84, 85, 104-105.

<sup>39</sup> FREEMAN 2013, c. d. (v pozn. 29), pozn. 64.

<sup>40</sup> Privilégium, udelené celému rádu klarisiek, bolo vydané v niekoľkých exemplároch, z ktorých jeden bol určený aj klariskám v Uhorsku, kde však v tom čase jestvoval zrejme len jeden kláštor tohto rádu – v Trnave. Môžeme ho teda považovať za exemplár určený pre trnavský kláštor. Edícia privilégia pre uhorské klarisky RÁBIK, V.: Trnavské príjmy Ostrihomskej

kapituly v stredoveku. In: RÁBIK, V. a kol: *Trnava 1211–2011. Historické štúdie k starším dejinám mesta*. Krakov 2011, s. 25-166 (77-78, č. 7), k obsahovej súvislosti s listinou z roku 1309 (ale aj z roku 1302) ibidem, s. 53-54; RÁBIK 2017, c. d. (v pozn. 12), s. 68-69.

<sup>41</sup> V rokoch 1275 a 1297 získali po častiach dedinu Močidlany (NAGY – DEÁK – NAGY 1879, c. d. (v pozn. 15), s. 73, č. 63, s. 154, č. 148; ROHÁČ 2010, c. d. (v pozn. 4), s. 99.



Obr. 2: Trnava, bývalý klariský kostol a naň nadväzujúca budova konventu, pohľad zo severozápadu. Foto: B. Pomfyová.

Aj keď odmietneme hypotézu Juraja Roháča o dvoch konventoch, zostáva aktuálna otázka, ktorú svojou hypotézou otvoril – otázka pôvodnej lokalizácie kláštora a jeho možného spojenia so špitálom.<sup>42</sup> Vzhľadom na skutočnosť, že semireligiózne počiatky mnohých neskorších klariských kláštorov sú zviazané s hospicom (vrátane Anežského kláštora v Prahe a možno i samotného Kláštora sv. Damiána pri Assisi),<sup>43</sup> je úvaha o počiatkoch pôsobení trnavských mníšok pri špitáli naďalej podnetná. Hypoteticky však prichádza do úvahy len v najranejšom období kláštora pred 20. májom 1239 alebo nanajvýš pred polovicou 13. storočia. Najneskôr v roku 1239, keď

<sup>42</sup> Nevylúčili ho ani iní autori, hoci ho pripustili len ako jednu z možností, napr. GOJDIČ, I.: Výsledky čiastkového pamiatkového výskumu Kostola sv. Heleny v Trnave. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja*, 13, 2009, s. 35-43 (36). Naopak odmietavo sa s ohľadom na prísnu klauzúru klarisiek vyjadril voči ich možnému spojeniu so špitálom M. SLIVKA (1991, c. d. v pozn. 4, s. 24-26), ktorý pri ňom predpokladal pôsobenie johanitov, resp. františkánov.

<sup>43</sup> ALBERZONI, M. P.: Das Leben von Pönitenten vor und nach der Verklösterlichung: hospitia werden zu monasteria. In: *Wissenschaft und Weisheit. Franziskanische Studien zu Theologie, Philosophie und Geschichte* 80, 2017, s. 87-104 (99-103).

<sup>44</sup> ROHÁČ 2010, c. d. (v pozn. 4), s. 100.

trnavské mníšky ako príslušníčky Rádu sv. Damiána zobral pod svoju ochranu pápež, nepochybne vzrástol tlak na uzavretý kontemplatívny spôsob ich života v klauzúre v súlade s Hugolínovou regulou. V roku 1251 sú doložené explicitne ako uzavreté, v klauzúre žijúce mníšky. Pramene však o spojení s hospicom nehovoria a ani argumentácia stavbou stojaceho špitálneho Kostola sv. Heleny, zriadeného údajne na mieste staršieho sakrálneho objektu,<sup>44</sup> nie je presvedčivá. Na základe stavebno-historických výskumov sa aktuálne zvažuje vznik tohto špitálneho kostola koncom 13. storočia<sup>45</sup> a podľa najnovšieho historického bádania pri ňom jestvoval benediktínsky priorát.<sup>46</sup> O prípadnom staršom predchodcovi pramene doloženého špitála možno len špekulovať. V čase vzniku stojaceho špitálneho kostola žili trnavské mníšky nepochybne v klauzúre vylučujúcej ich sociálno-charitatívne pôsobenie, a to na mieste dnešného areálu bývalého klariského kláštora pri Lovčickej bráne, čo vyplýva z poznatkov o jeho architektonickom vývoji. Usídlené tu boli zrejme najneskôr v polovici 13. storočia, keď je explicitne doložená ich klauzúra. Či to bolo miesto ich pôsobenia už v čase založenia konventu, súčasný stav poznatkov nedovoľuje jednoznačne posúdiť.

### *Prvá stavebná etapa kláštora*

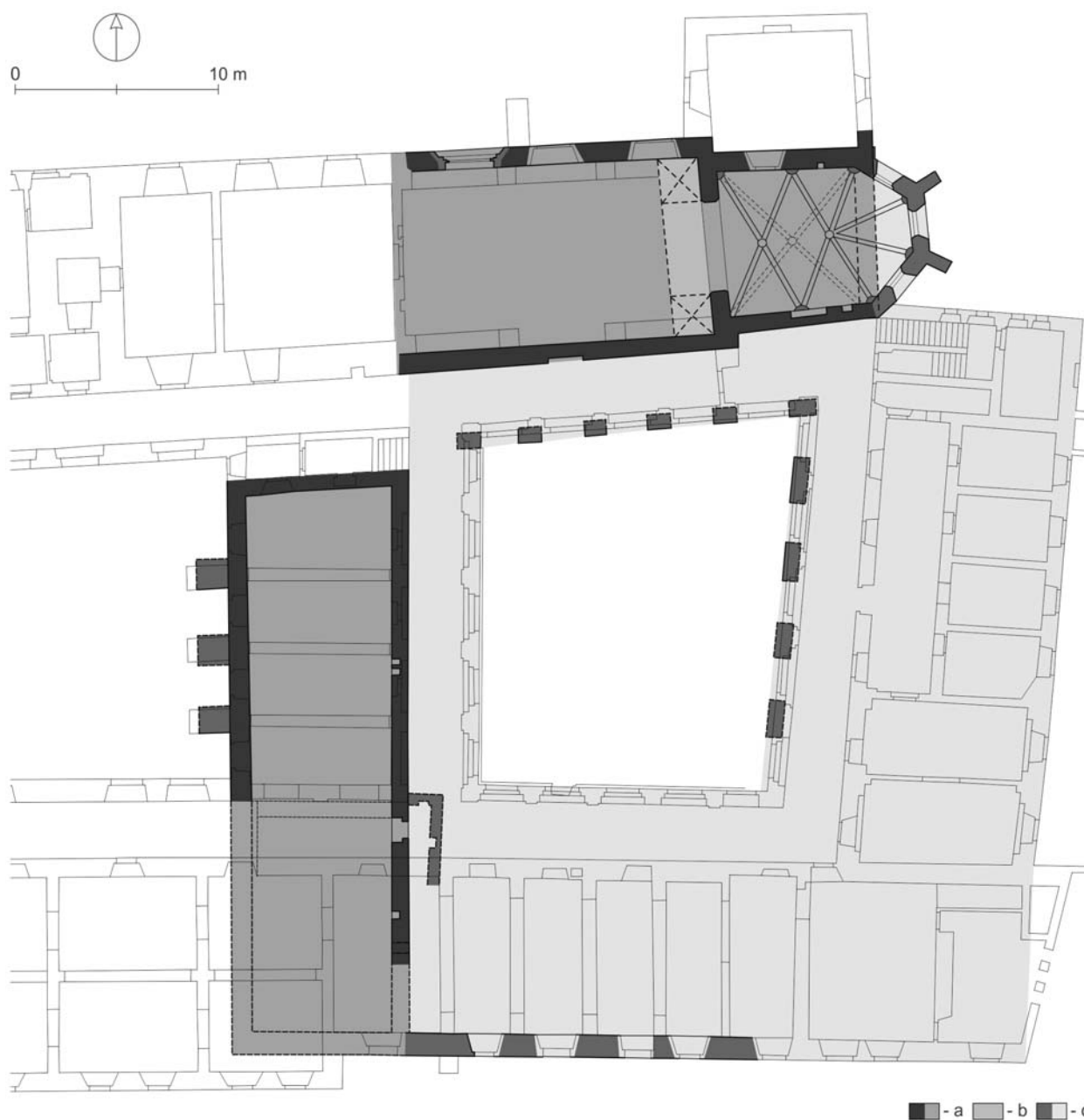
Všetky tri trnavské mendikantské kláštory – klariský (obr. 2), františkánsky i dominikánsky – boli v novoveku výrazne prestavané. V prípade františkánov i dominikánov stredoveká štruktúra zanikla úplne alebo takmer úplne.<sup>47</sup> Najviac poznatkov máme o stredovekej architektúre klarisiek. Kostol klariské-

<sup>45</sup> ORIŠKO, Š.: Špitálsky kostol sv. Heleny v Trnave (Príspevok k poznaniu stredovekého vývinu kostola). In: *Archaeologia historica*, 25, 2000, s. 245-252; GOJDIČ 2009, c. d. (v pozn. 42).

<sup>46</sup> RÁBIK, V.: Trnavský špitál Svätého Kríža v stredoveku. In: FIALOVÁ, I. – TVRDOŇOVÁ, D. (eds.): *Od špitála k nemocnici. Zdravotníctvo, sociálna starostlivosť a osveta v dejinách Slovenska*. Bratislava 2013, s. 40-47.

<sup>47</sup> Stručný súhrn aktuálneho stavu poznatkov s odkazmi na ďalšiu literatúru. POMFYOVÁ, B.: Stredoveká architektúra žobravých reholí na Slovensku – stav výskumu a problémové okruhy. In: KVASNICOVÁ – ŠEREGI (eds.) 2018, c. d. (v pozn. 17), s. 47-137 (dominikáni: 97, františkáni: 111-112).



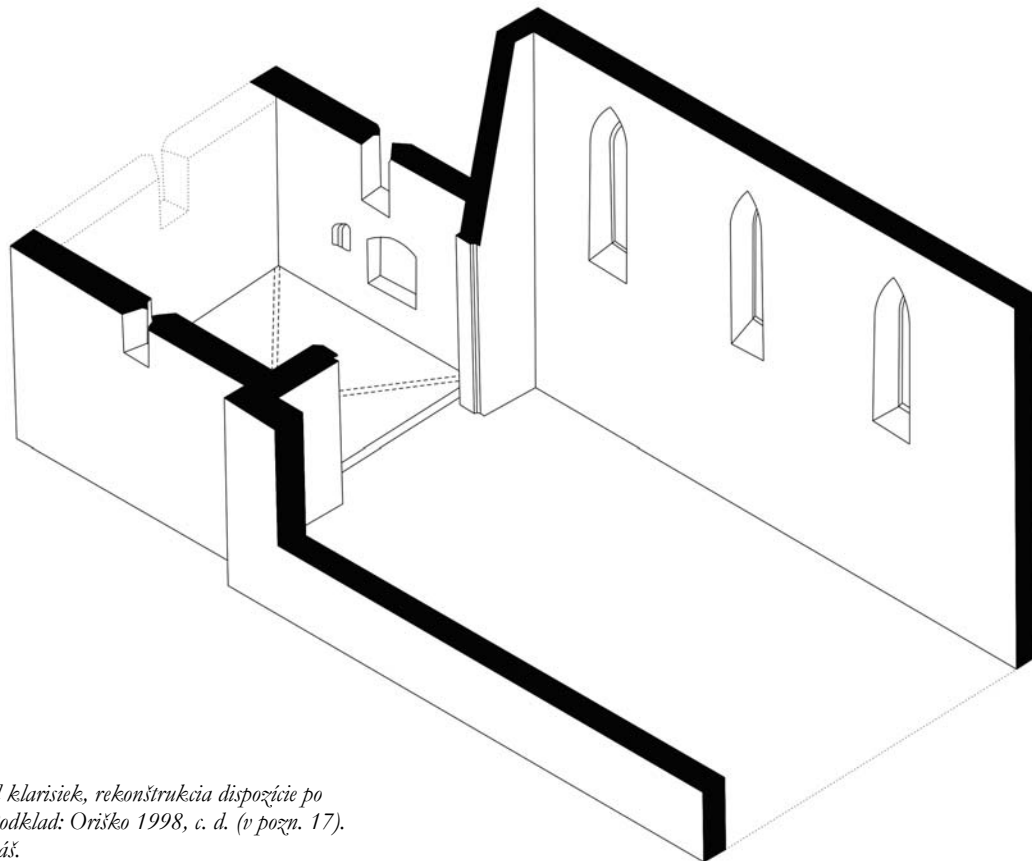


Obr. 3: Trnava, kláštor klarisiek, pôdorys: a – prvá stavebná etapa (okolo polovice 13. storočia); b – letner; c – mladšia gotická prestavba. Podklady: Archív Pamiatkového úradu SR, sign. A4698; Kazimír 1996–1997, c. d. (v pozn. 49). Digitalizácia, úprava a doplnenie: B. Pomfjová.

ho kláštora si zachoval gotické jadro zrejme už pri pohľade na pôdorys s polygonálnym presbytériom, na zachovaný severný portál lode i gotickú klenbu v presbytériu. Kostol a čiastočne aj príľahlá konventná budova navyše prešli stavebno-historickými výskuma-

mi, ktoré tu prebehli vo väčšom rozsahu než u ostatných dvoch spomenutých kláštorov. Kostol bol skúmaný ešte v roku 1978,<sup>48</sup> konventná budova v 90. ro-

<sup>48</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 353-368.



Obr. 4: Trnava, kostol klarisieck, rekonštrukcia dispozície po prvej stavebnej etape. Podklad: Oriško 1998, c. d. (v pozn. 17). Digitalizácia: A. Arpáš.

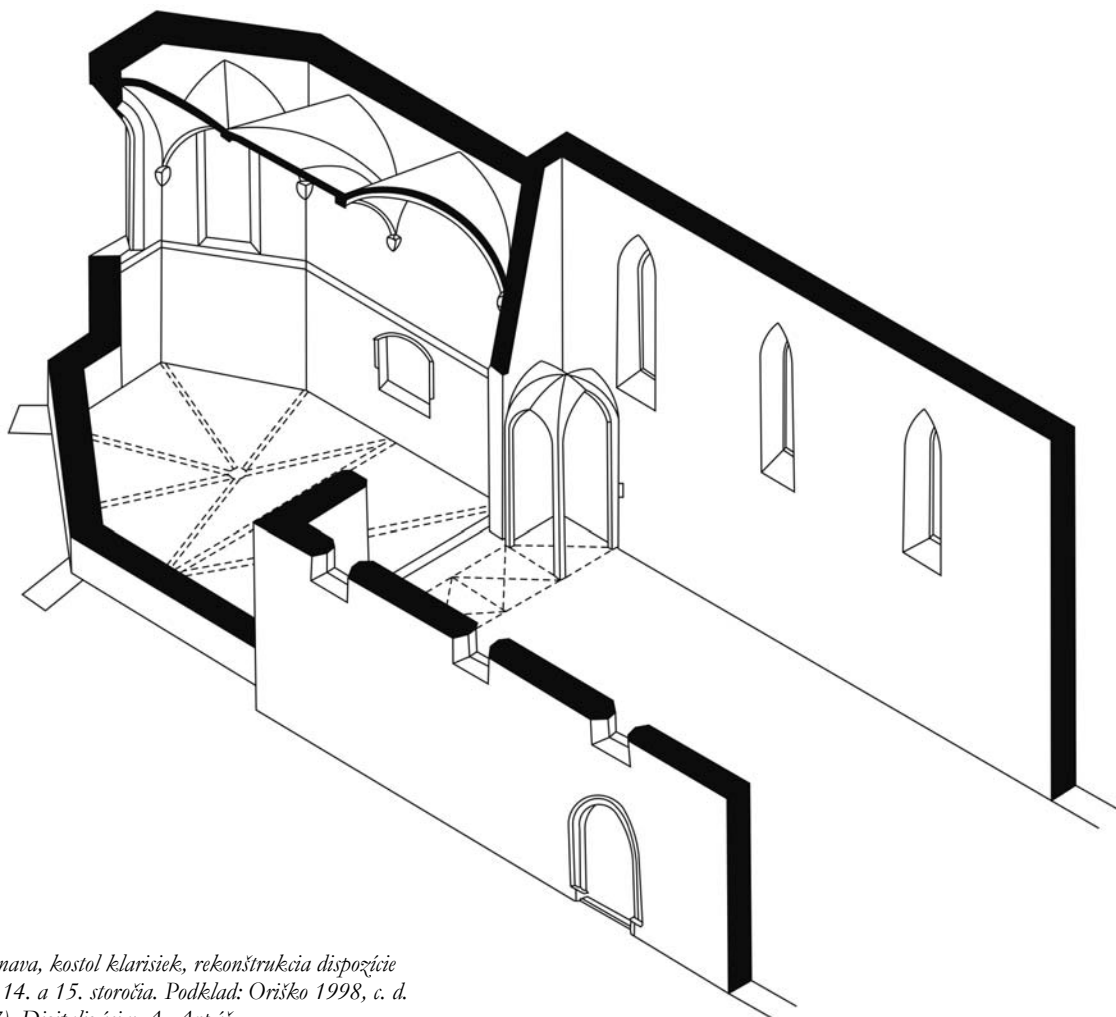
koch.<sup>49</sup> Na základe týchto výskumov boli rozlíšené tri až štyri stredoveké stavebné etapy (obr. 3).

V prvej stavebnej etape postavili jednolod'ový kostol s krátkym pravouhlým presbytériom (obr. 4). Svätyňa bola zaklenutá jedným poľom krížovej rebrovej klenby, po ktorej sa zachovali odtlačky na jednej z obvodových stien (na murivách triumfálneho oblúka). Loď mala určite plochý strop. Kostol postavili z tehál a jeho rezné, neomietnuté murivo upravili tzv. podrezávaným škárovaním: maltu, ktorá vytiekla z lôžka medzi tehľami uhladili a v škárach vytvorili murárskou lyžicou plytký výžľabok – „podrezali“ ich. Z tejto prvej stavebnej etapy boli okrem základného pôdorysného rozvrhu identifikované aj niektoré architektonické detaily. V lodi sú to pomerne vysoké

a štíhle lomené okná (tri v južnom múre, fragmenty ďalších v severnom múre). V presbytériu sa jedná tiež o fragmenty okenných ostení (po jednom v bočných obvodových stenách), ako aj fragment sedílie (južný múr) a jednoduché výklenky na odkladanie bohoslužobných predmetov (polkruhovo zakončená nika na južnej, hrotito ukončená nika na severnej strane). Na fragmente pôvodnej sedílie, ktorá bola pravdepodobne ukončená segmentovým záklenkom, sa zachovala aj o niečo mladšia maliarska výzdoba v podobe kruhových medailónov s päťlistými ružicami. Triumfálny oblúk, prestavaný počas barokových úprav, bol zrejme profilovaný pravouhlými ústupkami, ktoré vyplynuli z techniky murovania.<sup>50</sup> Otázka vstupu do kostola v tejto etape zostala neobjasnená.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> KAZIMÍR, M.: *Bývalý kláštor klarisieck v Trnave. Pamiatkový výskum časti objektu, 1996 – 1997*, nepublikovaný rukopis uložený v Krajskom pamiatkovom úrade Trnava.

<sup>50</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 354-359; ORIŠKO, Š.: *Stredoveká architektúra mendikantov v Trnave a ďalších mestách na Slovensku*. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 12, 2009, s. 135-144 (135-137).



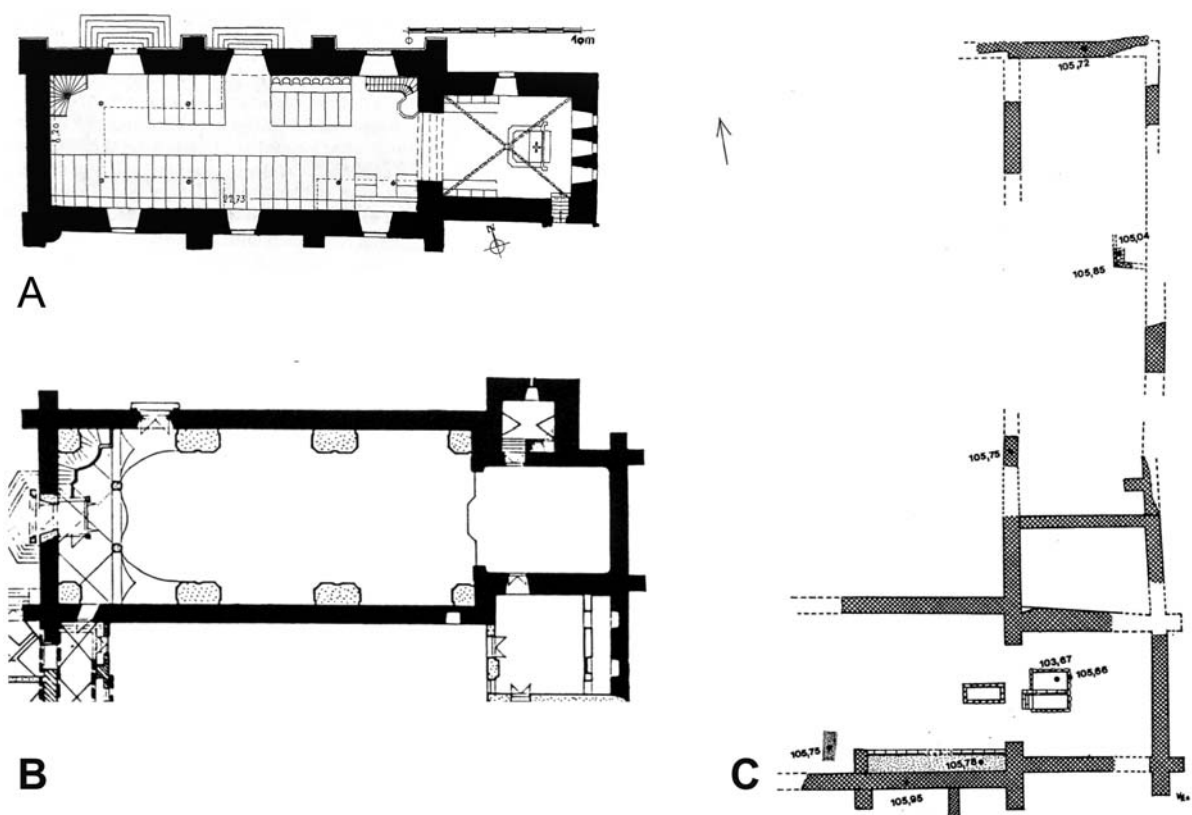
Obr. 5: Trnava, kostol klarisie, rekonštrukcia dispozície na prelome 14. a 15. storočia. Podklad: Oriško 1998, c. d. (v pozn. 17). Digitalizácia: A. Arpáš.

Približne v rovnakom čase ako kostol postavili tiež najstaršiu identifikovanú kláštorňú budovu. Stála na južnej strane kostola a pozdĺžnou osou smerovala k jeho západnej (pravdepodobne nezachovanej) časti. Mala podobu hranolového bloku a minimálne dve podlažia. Postavili ju rovnakou technikou ako kostol – z neomietaného tehlového muriva, upraveného

podrezávaným škárovaním. Spodné podlažie bolo čiastočne zahĺbené. V jeho východnej stene sa zachoval pôvodný vstup z exteriéru (z priestoru, kde azda už v tom čase bol uzavretý rajský dvor) a tiež dvojica ník na uloženie osvetľovacích telies, ktoré majú analogický tvar s hrotitým ukončením ako jedna z ník v presbytériu kostola.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 359, uvádza fragment oblúka a prípadnej hrany ostenia, zistený na exteriérovej strane v južnom múre lode, ktorý neumožňoval uspokojivo rekonštruovať formu portálu. V neskoršej práci (ORIŠKO 2009, c. d., v pozn. 50) tento nález v súvislosti so stredovekým vývojom kostola nezmieňuje.

<sup>52</sup> KAZIMÍR 1996 – 1997, c. d. (v pozn. 49), s. 46-49; ŽUFŤOVÁ J. – STANÍK, I.: Urbanistický a architektonický vývoj mesta. In: ŠIMONČIČ (ed.) 2010, c. d. (v pozn. 3), s. 387-459 (393).



Obr. 6: Príklady kostolov žobravých reholí s dispozíciou jednodolia s krátkym odsadeným presbytériom: A – Engelthal, kostol dominikánok (okolo 1244); B – Vasvár, kostol dominikánov (so zaklenutou svätyniou, okolo 1250 až 1260); C – Starý Budín, kostol františkánov (s pravdepodobne nezaklenutou svätyniou, pred 1241?). Zdroje: Jäggi 2006, c. d. (v pozn. 55); Kutnyánszky 2000, c. d. (v pozn. 54).

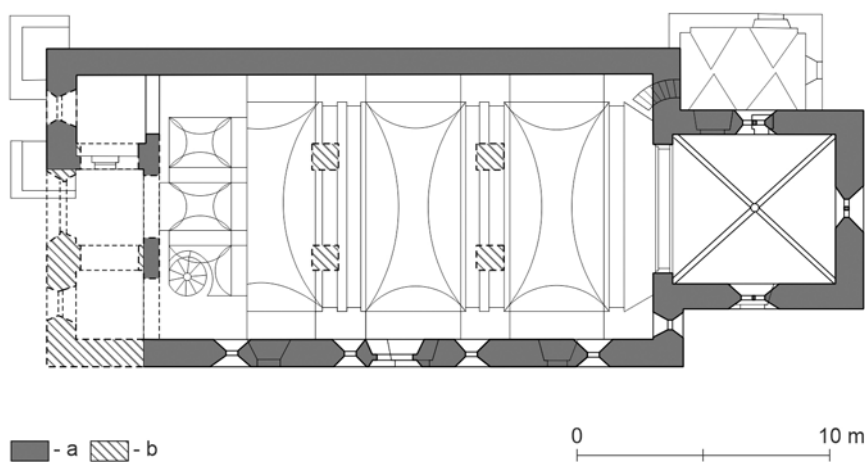
### Otázka datovania a stavebného typu kostola

Datovanie prvej stavebnej etapy kláštora vychádza primárne zo stavby kostola. Keďže sa z tejto etapy nezachovali žiadne chronologicky významnejšie tvaroslovné články, doterajšie datovanie sa opiera jednak o stavebný typ kostola a jednak o údajnú zmienku o mariánskom patrociníu z roku 1255, ktorá sa mala vzťahovať na práve postavený chrám.<sup>53</sup> Uvedená zmienka však, ako už bolo konštatované, nebola podložená žiadnym prameňom, ide zrejme o omyl, ktorý do literatúry vniesol J. Rupp. Datovanie kostola tak stráca významný oporný bod. Pokiaľ ide o stavebný typ, ten je možné posudzovať v dvoch hlavných kontextoch.

Prvým je architektúra žobravých reholí. Klariský kostol v Trnave typologicky veľmi dobre korešponduje s najstaršími známymi kostolmi mendikantských – tak mužských, ako aj ženských – kláštorov na území stredovekého Uhorska z doby pred polovicou a okolo polovice 13. storočia. Pred polovicu 13. storočia sú datované kostoly dominikánok vo Vespréme a františkánov v Starom Budíne (obr. 6:C), do doby okolo polovice alebo krátko po polovici 13. storočia sú radené kostoly dominikánov vo Vasvári (obr. 6:B) a františkánov vo Veľkom Varadíne. Všetky patrili k typu jednodolia s krátkou pravouhlou svätyniou a prinajmenšom posledne dva menované (Vasvár, Varadín) mali – tak ako kostol v Trnave – svätyniu zaklenutú jedným poľom klenby.<sup>54</sup> Analógie nachá-

<sup>53</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 362.

<sup>54</sup> KUTNYÁNSZKY, I.: A koldulórendek és építészetük az Árpád-kori Magyarországon. In: ROSTÁS, T. – SIMON, A.



Obr. 7: Kaplná, farský Kostol sv. Alžbety, pôdorys: a – zachovaný rozsah pôvodnej dispozície (po 1244); b – výskumom potvrdené (južná veža) a predpokladané (medziľodové piliere, resp. stĺpy) zaniknuté časti pôvodnej dispozície. Podklady: Kovačovičová-Puškárová – Jankovič 1965, c. d. (v poz. 59). Digitalizácia a úprava: A. Arpáš, B. Pomfjová.

dzame aj mimo niekdajšieho Uhorska, pričom vo viacerých prípadoch ide o kostoly ženských kláštorov (na území Itálie klariský Kostol S. Stefano in fundamento v Ravene, v nemeckých rádrových provinciách napr. kostol dominikánok v Engelthale, obr. 6:A).<sup>55</sup>

Výskyt tohto staveného typu v ranej architektúre mendikantov predstavuje diskutovanú otázku. Vzhľadom na geografický rozptyl je ťažké hľadať spoločné zdôvodnenie, v jednotlivých prípadoch prichádzajú do úvahy rôzne motivácie. Určite nešlo o akýsi rádrový stavebný typ, aj keď medzi niektorými stavbami mohli existovať vzájomné súvislosti a niekde je azda možné hovoriť aj o regionálnych skupinách mendikantských kostolov s touto dispozíciou. Jednolodie s užším krátkym pravouhlým presbytériom svojou jednoduchosťou zaiste vyhovovalo požiadavke rýchlo realizovateľnej, umiernennej architektúry vyjadrujúcej mendikantský ideál chudoby. Ten sa zobravé rehole snažili v prvo počiatkoch premietnuť aj do architektúry. Generálne

kapituly dominikánov a následne aj františkánov sa v duchu tohto ideálu usilovali (v štatútoch z 20. až 60. rokov 13. storočia a krátko ešte aj v neskorších napomenutiach) regulovať podobu svojich rádrových stavieb. V nadväznosti na tradičnú reformnú rétoriku, formulovanú pod zrejším cisterciánskym vplyvom, odmietali v architektúre všetko nadbytočné a vzbudzujúce zvedavosť. Stavby mali byť striedme, bez veže, nesmeli byť predimenzované, klenba bola dovolená len v priestore hlavného oltára a v sakristii. Konkrétny stavebný typ však nedefinovali. Naopak, ponechávali priestor na zohľadnenie „miestnych podmienok“ (*secundum loci conditionem*), ako poznamenávajú františkánske štatúty.<sup>56</sup> Týmto požiadavkám dokázali vyhovieť rôzne architektonické riešenia, jednolodie s užším krátkym pravouhlým presbytériom bolo len jedným z nich. Porovnateľne (ne)náročné boli aj jednolodia s dlhším odsadeným pravouhlým presbytériom, alebo svojou elementárnosťou až archaický typ jednolodia s priamo napojenou svätynňou. Výskyt

(eds.): *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Budapest, 2000, s. 83-127 (97-100); SZAKÁCS, B. Z.: Early Mendicant Architecture in Medieval Hungary. In: MARADO, C., A. (ed.): *Monastic architecture and the city*. Coimbra 2014, s. 23-34.

<sup>55</sup> JÄGGI, C.: *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*. Petersberg 2006, s. 32-34, 116-118, 160.

<sup>56</sup> DESCOEUDRES, G.: Choranlagen von Bettelordenskirchen. Tradition und Innovation. In: MORATH-FROMM, A. (ed.): *Kunst und Liturgie: Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*. Ostfildern 2003, s. 11-30 (26); RÜFFER, J.: *Mittelalterliche Klöster: Deutschland – Österreich – Schweiz*. Darmstadt 2009, s. 133.

sledovaného stavebného typu u mendikantov spadá do obdobia, keď si žobravé rehole ešte len hľadali vyhovujúce architektonické riešenia, pričom stavebná prax sa veľmi často prispôbovala lokálnym pomerom. Možno však konštatovať, že k najčastejšie diskutovaným faktorom v jednotlivých prípadoch patrí možný vplyv cisterciánskej architektúry (pre cisterciánov charakteristický pôdorys pravouhlej svätyně, častý výskyt jednodŕových kostolov v ženských cisterciách), súvis s regionálnou tradíciou farských chrámov a vplyv vidieckej architektúry.

Práve vidiecka architektúra predstavuje druhý dôležitý kontext pre klariský kostol v Trnave. Vzhľadom na výskyt stavebného typu jednodolia s pravouhlým presbytériom, ktorý v 13. storočí, hlavne v jeho druhej polovici, zažíval v našich regiónoch takpovediac boom, sa vidiecke kostoly opakovane pripomínajú ako možný zdroj aj pre iné mendikantské kostoly v Uhorsku. Mendikanti pritom neboli jedinými rehoľami, ktoré sa svojou architektúrou priblížili vidieckym sakrálnym stavbám. Podobné riešenia mali i niektoré menšie kláštorné kostoly benediktínov, premonštrátov či pavlínov.<sup>57</sup> Kostol trnavských klarisiek je dávaný do súvisu predovšetkým s farským Kostolom sv. Alžbety v neďalekej Kaplnej (obr. 7). Obe stavby spája základ pôdorysnej schémy s odsadeným pravouhlým presbytériom zaklenutým jedným poľom križovej rebrovej klenby a charakter tehlového muriva. Kostol v Kaplnej je považovaný za najbližšiu geografickú a typologickú analógiu a zároveň za určitú oporu pre datovanie trnavského kostola do doby okolo polovice 13. storočia, pričom sa usudzuje, že trnavské klarisky by v porovnaní s ním mali dokladať „slobovo o čosi pokročilejšiu stupeň“, indikovaný hlavne štíhlejšími tvarmi lomených okien

po celom obvode plášťa stavby.<sup>58</sup> Kostol v Kaplnej však nepredstavuje spoľahlivú oporu, keďže ani jeho datovanie nie je jednoznačné. Vychádza z listiny hlásiacej sa k roku 1244, podľa ktorej vtedy dostali bratia Farkaš a Dávid z Kaplnej kráľovo povolenie postaviť v obci kostol ku cti sv. Alžbety. Listina je falzom z polovice 14. storočia, napriek tomu jej bola prisúdená istá hodnovernosť. Paradoxne však nebola vyhodnotená ako terminus post quem, ale – v rozpore so znením – ako terminus ante quem: kostol mal v roku 1244 už stáť.<sup>59</sup> Dôvodom takéhoto datovania by mali byť románske prvky v tvarosloví kostolnej lode a veže (okná, vstupný portál). Chronologicky najsignifikantnejšia časť (zaklenutá svätynja) však vôbec nevyklucuje jeho vznik ani po polovici 13. storočia.<sup>60</sup>

Časová súvzťažnosť kostola v Kaplnej a klariského kostola v Trnave je neistá a otvorené zostávajú aj ďalšie podstatné otázky. Bol pre výber stavebného typu klariského kostola rozhodujúci vzor inej rehoľnej stavby alebo okolitej regionálnej architektúry? Bol klariský kostol článkom v regionálnom výskyte už etablovaného stavebného typu alebo jednou z iniciačných stavieb? Isté je, že lokálna stavebná prax zohrala svoju úlohu pri jeho realizácii prinajmenšom vo voľbe stavebnej technológie, ktorá v Trnave i širšom regióne zrejme už mala svoju tradíciu a uplatnenie našla s určitými obmenami aj na stavbách s podobnou dispozíciou.<sup>61</sup> V samotnej Trnave sa stavebná technika, ktorou postavili kostol aj k nemu náležiacu konventnú budovu (neomietané tehlové murivo, spôsob škárovania), stala charakteristickou pre najstaršiu murovanú architektúru i ďalších budov a mestského opevnenia. Predpokladá sa, že s masívnou výstavbou murovanej tehlovej architek-

<sup>57</sup> Príklady a odkazy na ďalšiu literatúru POMFYOVÁ 2018, c. d. (v pozn. 47), s. 65-66.

<sup>58</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 359-360; ORIŠKO 2009, c. d. (v pozn. 50), s. 136.

<sup>59</sup> KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ, B. – JANKOVIČ, V.: Kostol sv. Alžbety v Kaplnej pri Bratislave. In: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 53-66.

<sup>60</sup> Ihlanovité konzoly klenby vo svätyni, zbrázdené reliéfmi lupeňov, majú analógie (o niečo bohatšie štruktúrované)

napr. v tvarosloví predsiene tzv. Gozzovho hradu v Kremži z obdobia po polovici 13. storočia.

<sup>61</sup> Výskyt jednodolí s užším pravouhlým presbytériom na juhozápadnom Slovensku nie je dostatočne zmapovaný. Novšie výskumy napr. kostolov v Šaštíne-Strážach alebo Malej Mači (v oboch prípadoch ide o kostoly s valene zaklenutými krátkymi pravouhlými svätynjami) hovoria v prospech jeho výskytu už pred polovicou 13. storočia (Šaštín-Stráže: KALINOVÁ, M.: Pamiatkový výskum fasád Kostola sv. Alžbety v Šaštíne-Strážach. In: *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok*, 22, 2010, s. 166-181; Malá Mača: BÓNA, M.: nepublikovaná dokumentácia z výskumu poskytnutá autorom).

túry sa tu začalo po udelení mestských výsad v roku 1238. Dolná časová hranica je však odvodzovaná práve od klariského kostola.<sup>62</sup>

Poznatky o výskyte stavebného typu jednolodí s krátkym odsadeným pravouhlým presbytériom neumožňujú – zvlášť s ohľadom na neistý kontext (medikantský?, všeobecnejšie monastický?, regionálny?) – presnejšie časové zaradenie kostola trnavských klarisiek. Doteraz predpokladaný vznik k roku 1255, resp. okolo polovice 13. storočia<sup>63</sup> je prijateľný, nie je však spoľahlivo podložený. Vzhľadom na absenciu chronologicky jednoznačnejších prvkov nemožno vylúčiť ani neskorší vznik. Pokiaľ prijmeme predpoklad, že jeho výstavbu reflektuje mariánske patrocinium, potom sa terminus ante quem posúva až k roku 1292.<sup>64</sup>

Stojaci kostol ale v žiadnom prípade nemohol byť prvou sakrálnou stavbou, ktorú klarisky využívali. Aj keď prijmeme datovanie okolo polovice 13. storočia, medzi príchodom mníšok pred 20. májom 1239 a najstaršou identifikovanou stavebnou etapou zostáva prinajmenšom desať ročie. Počas tejto doby museli mať k dispozícii nejaký sakrálny objekt a pri ňom obytné priestory. Musíme preto uvažovať o istom provizóriu – či už hypotetickom drevenom kostole, aký predpokladal A. Loubal,<sup>65</sup> alebo inej sakrálnej stavbe, ktorú dostali prechodne do užívania. Obe scenáre by mali rad analógií.<sup>66</sup> Späťne nás to vracia k úvodným otázkam ohľadom založenia kláštora.

### Ďalšie architektonické premeny

S určitým časovým odstupom po dokončení jednolodia s pravouhlým presbytériom (prvej identifikovanej etape) vstavali do východnej časti kostolnej lode pred triumfálny oblúk letner. Samotná konštrukcia letnera sa nezachovala. Na obvodových stenách lode boli však pri stavebno-historickom výskume odhalené odtlačky lomených oblúkov jeho dvoch krajných klenbových polí. Stopy po klenbových poliach by sami osebe ako doklad letnera nepostačovali, pretože by mohli byť rekonštruované aj ako samostatné bočné cibóriové oltáre. Na južnej stene lode boli však zachytené aj stopy po schodisku, ktoré zrejme viedlo na vyvýšenú tribúnu letnera.<sup>67</sup> Celkový tvar letnera nie je možné spoľahlivo rekonštruovať, azda išlo o obdobu mendikantských halových letnerov (v podobe „haly“, radu klenbových polí v celej šírke lode). V rámci slovenského pamiatkového fondu ide o mimoriadne významný nález tejto deliacej konštrukcie, hoci nie tak ojedinelý, ako sa predpokladalo v čase jeho objavu.<sup>68</sup> Datovanie jeho výstavby sa nepodarilo spresniť, v relatívnej chronológii išlo voči obvodovým múrom lode o sekundárny zásah, ktorý predchádzal ďalšej prestavbe.

V prvej polovici 14. storočia kláštor vyhorel. Táto udalosť sa väčšinou spája s rokom 1325, no ako upozornil V. Rábik, listina, ktorá nás o tom informuje, nie je datovaná. Podľa osôb v nej spomínaných mohla

<sup>62</sup> ŽUFFOVÁ – STANÍK 2010, c. d. (v pozn. 52), s. 389-390, 393.

<sup>63</sup> ORIŠKO 2009, c. d. (v pozn. 50), s. 137; ORIŠKO, Š.: K problematike letnerov v mendikantskej architektúre na Slovensku. In: *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 22, 2010, s. 306-317 (309).

<sup>64</sup> Predchádzajúci výskyt alžbetínskeho patrocinia v roku 1275 však nemusí nutne znamenať terminus post quem. Zmienky patrocinii v dobových prameňoch je potrebné posudzovať s opatrnosťou. Nie vždy sa dôsledne rozlišovalo medzi patrocinium kostola a kláštora (pokiaľ sa líšili) a doložené sú aj prípady prežívajúceho staršieho patrocinia, ktoré sa viazalo k už zaniknutej stavbe. Príkladom môže byť patrocinium Kostola sv. Vavrinca v Prahe, na mieste ktorého bol postavený Kostol sv. Anny kláštora dominikánok (MEZIHORÁKOVÁ, K.: *Architektura středověkých klášterů dominikánek v Čechách a na Moravě*. Praha 2016, s. 118).

<sup>65</sup> LOUBAL, A.: *Krátke dejiny architektúry, sochárstva a maliarstva v Trnave*. In: *Trnava 1238-1938*. Trnava, s. 124-155 (133).

<sup>66</sup> Napr. podľa kronikárskych záznamov žili spočiatku v drevenom kláštore klarisky vo Vroclave, ktoré sem prišli v roku 1256 z Prahy. Nový kláštor tu bol pritom vysvätený už v roku 1260 (SOUKUPOVÁ, H.: *Svatá Anežka Česká. Život a legenda*. Praha 2015, s. 129-131). V Prahe a falckom Lambrechte sa dominikánky usadili pri starších kostoloch, ktoré boli postupne obnavované tak, aby tie staré mohli mníšky čo najdlhšie využívať aj počas stavby nových (MEZIHORÁKOVÁ 2016, c. d., v pozn. 64, s. 119). Početné ďalšie príklady uvádza JÄGGI 2006, c. d. (v pozn. 55), s. 24-31.

<sup>67</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 363-364; ORIŠKO 2010, c. d. (v pozn. 63), s. 309-311.

<sup>68</sup> K ďalším dokladom letnerov na území Slovenska ORIŠKO 2010, c. d. (v pozn. 63); POMFYOVÁ, B.: Letnery v stredovekých kostoloch na Slovensku. Príspevok k stavebným dejinám mendikantských kláštorov. In: *Archaeologia historica*, 44, 2019, č. 2, v tlači.

vzniknúť až medzi rokmi 1335 a 1342, pričom ako najpravdepodobnejší prichádza do úvahy rok 1335. K požiaru teda došlo niekedy pred týmto rokom, keďže listina obsahuje žiadosť o reštitúciu istého majetku klariskám, ktorých kláštor utrpel veľké škody, keď s väčšinou mesta úplne vyhorel.<sup>69</sup> Škody spôsobené požiarom mohli byť jedným z dôvodov, ktorý viedol k prestavbe kostola a kláštora, aj keď zrejme ešte ubehol nejaký čas, kým stavebné práce reálne začali.

Prestavba kostola znamenala najmä predĺženie presbytéria o polygonálny záver a nové zaklutenie tejto stavebnej časti (obr. 5). Dodnes zachovaná klenba má klinové vyžľabené rebrá, dosadajúce na konzoly s polygonálnou krycou doskou. Klenbové svorníky i konzoly sú zdobené rastlinnou ornamentikou aj figurálnymi motívmi. Záverový svorník nesie Božieho báraňka, na viacerých konzolách je zobrazený divý muž, na ďalšej bojujúce zvieratá. Na základe charakteru výzdoby, najmä tvaru listovej ornamentiky a motívu divých mužov, zaradil Š. Oriško kameňosochársku výzdobu v presbytériu klariského kostola do okruhu viedensky ovplyvnenej stavebnej plastiky, kam zrejme patrí aj prevažná časť kameňosochársky zdobených článkov súbežne budovaného farského Kostola sv. Mikuláša. Vychádzajúc z uvedených štýlových súvislostí dotoval prestavbu klariského kostola do poslednej tretiny 14. storočia, prípadne až na začiatok 15. storočia. V čase prestavby svätyne vytvorili v jej južnom múre novú sediliu – opäť so segmentovým záklenkom, no už s kamenným, jednoducho profilovaným rámovaním – a v severnom múre lode osadili nový vstupný portál, nasmerovaný zrejme do ulice, odkiaľ do kostola vstupovali mimokláštorní návštevníci. Loď kostola zostala naďalej v duchu rehoľných pravidiel, v tom čase však už málo rešpektovaných, nezaklutená. V nadväznosti na prestavbu sa ale uskutočnila zrejme rozsiahlejšia maliarska výzdoba kostola, z ktorej sa podarilo zachytiť zatiaľ len torzá na stenách lode a v o niečo mladšej vrstve aj na ostení jedného z okien. Figúry svätcov tvorili súčasť nateraz bližšie neidentifikovateľnej ikonografie.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> RÁBIK, V.: *Mestská kniha Trnavy (1392/1393) 1394 – 1530*. Trnava 2008, s. 45-46.

<sup>70</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 365-367; ORIŠKO 2009, c. d. (v pozn. 50), s. 137-138.

Rozsiahlejšie stavebné práce sa týkali konventnej budovy na južnej strane kostola, pričom nie je vylúčené, že sa tu začali ešte skôr ako prestavba kostola. K pôvodnému západnému murovanému krídlu pribudli – pravdepodobne v dvoch stavebných etapách – ďalšie dve krídla, južné (s určitosťou dvojpodlažné) a východné, čím vznikla typická uzavretá kláštorná dispozícia s ústredným rajsým dvorom, okolo ktorého obiehala arkádová krížová chodba (ambit).<sup>71</sup> Azda tejto časti kláštora sa týka zmienka o stĺporadí, či stĺpovej predsieni pred ambitom (*in porticu ante ambitum*), kde v roku 1465 nechala abatiša Marta spísať splnomocnenie pre minoritu Bartolomeja z Veľkého Varadína a trnavského mešťana Pavla z Budína, ktoré ich oprávňovalo zastupovať klariský konvent pred akýmkoľvek svetským aj cirkevným súdom.<sup>72</sup>

#### *Otázka liturgického chóru mnišok*

V architektonickom riešení klariského kostola zostáva nezodpovedaný jeden dôležitý moment – situovanie liturgického chóru mnišok, čo nás privádza k problému klauzúry v klariských, ale aj iných ženských kláštoroch a jej dopadoch na architektúru.

Viac či menej prísna klauzúra – v určitých ohľadoch prísnejšia ako v mužských kláštoroch – patrila k podstate ženského rehoľného života od jeho sledovateľných počiatkov v 4. (Východ) a 5. (Západ) storočí. V prvých desaťročiach 13. storočia, keď vznikol i rád damiánok/klarisiiek, nadobudol problém klauzúry na aktuálnosti v súvislosti s rozmachom ženského religiózneho „hnutia“ a potrebou regulácie a inštitucionalizácie semireligióznych spoločenstiev. Na jednej strane sa mnohé z nich prijatiu prísnej klauzúry alebo klauzúry vôbec z rôznych dôvodov bránili (napr. tzv. vandrujúce kajúcnice), na druhej strane bola prísna klauzúra podmienkou pre ich akceptáciu zo strany oficiálnej cirkvi a začlenenie či už do tradičných, alebo novovznikajúcich rádov. Už bolo spomenuté, že otázka klauzúry hrala dôležitú úlohu aj pri vzniku rádu damiánok/klarisiiek a že bola v nemalom rozpore s prvotným ideálom chudoby. V tejto

<sup>71</sup> KAZIMÍR 1996 – 1997, c. d. (v pozn. 49), s. 50-52; ŽUFFOVÁ – STANÍK 2010, c. d. (v pozn. 52), s. 401.

<sup>72</sup> RÁBIK 2008, c. d. (v pozn. 69), s. 104.



súvislosti sa v odbornej literatúre diskutuje i tom, do akej miery bola prijatiu klauzúry naklonená samotná sv. Klára a jej družky. V každom prípade sa v dôsledku naznačených historických procesov dostali do rehoľných pravidiel nielen damiánok/klarisiiek, ale aj ďalších ženských rádov, hl. dominikánok a cisterciánok, ustanovenia, ktoré o niečo podrobnejšie, ako to máme doložené v starších regulách, určujú život v klauzúre a zmieňujú aj niektoré nástroje, vrátane architektonických prvkov, ktoré ju mali zabezpečiť.

Prísna klauzúra v ženských kláštoroch žobravých rádov pre mníšku znamenala, že po zložení rehoľných sľubov nesmela opustiť múry kláštora do konca života (jedine, že ju k tomu prinútila prírodná katastrofa, alebo bola spolu s ďalšími vyslaná osídliť novozaložený kláštor). Na rozdiel od mužských mendikantských konventov boli mníšky striktné viazané princípom *stabilitas loci*. Rehoľné sestry mali mať ale aj v rámci kláštora obmedzený kontakt s inými jeho obyvateľmi, ako boli konveršky a konverši. Najmä však museli dodržiavať prísny dištanc voči návštevníkom kostola. Do klauzúry mníšok, ktorej súčasťou bol aj liturgický chór mníšok v kostole, mali cudzí návštevníci prísny zákaz vstupu. S výnimkou nevyhnutných prípadov to platilo aj pre kaplánov a spovedníkov, ktorí sa starali o duchovné zaopatrenie mníšok. Kostol bol však priestorom, kde sa stretávali rôzne sféry. Mendikantské kostoly, vrátane kostolov ženských kláštorov, bývali veľmi obľúbené a často navštevované, niektoré plnili dokonca funkciu farských kostolov. Takže muselo byť zabezpečené, aby bol liturgický chór mníšok separovaný od tzv. laickej časti kostola, do ktorej mali prístup návštevníci. Zároveň však boli mníšky obmedzené v účasti na liturgii v tom zmysle, že nesmeli mať vizuálny

kontakt s kňazom, ktorý pre ne celebroidal každodenné omše. Podľa rehoľných pravidiel damiánok/klarisiiek mali byť mníšky separované pomocou steny s otvorom, v ktorom mala byť hustá mreža zakrytá závesom. Ten smel byť odkrytý, len keď to bolo dôležité a dovolené, napr. počas omše v momente eucharistickej premeny. Súčasťou mreže malo byť okienko s dvierkami zo železného plechu, cez ktoré kňaz podával mníškam sväté prijímanie. V stene, resp. mreži mali byť aj uzamykateľné drevené dvere, ktoré bolo možné otvoriť len v prípade nutnosti.<sup>73</sup>

V praxi to znamenalo, že liturgický chór mníšok mal byť situovaný tak, aby bol oddelený jednak od laickej časti kostolnej lode a jednak od priestoru oltára, pri ktorom sa slúžili každodenné konventné omše. V tejto požiadavke spočíval azda najpodstatnejší rozdiel medzi ženskými a mužskými konventmi. Aj v mužských (nielen mendikantských) konventoch s väčšou alebo menšou prísnosťou platilo, že liturgický chór má byť oddelený od laickej časti lode. Neexistovala však striktná priestorová separácia medzi liturgickým chórom a oltárom, pri ktorom sa slávila svätá omša.

Stručne povedané: miesto vyhradené v kostole rehoľníckam malo byť riešené tak, aby zamedzovalo vizuálny kontakt nielen s ostatnými veriacimi, ale aj s celebrujúcim kňazom. Rádové predpisy sa zmieňujú o deliacej stene, závese a o uzatvárateľných otvoroch, ktoré umožňovali akustickú účasť mníšok na omšiach a kázňach, výrazne však obmedzovali iný kontakt, povolený len v určitých situáciách (napr. keď mohli mníšky zhliadnuť pozdvihnutú hostiu či prijímať telo a krv Kristovu). Do akej miery normatívnym predpisom zodpovedala žitá prax v jednotlivých kláštoroch, je ďalšou rovinou problému. Rehoľné pravidlá v každom prípade ponechávali

<sup>73</sup> Regule zostavené pre damiánky/klarisky zmieňujú aj iné architektonické prostriedky na zabezpečenie klauzúry, ako zabezpečenie a situovanie vstupnej kláštornej brány (brán), či zamrežované hovorové okno (*locutorium*), cez ktoré sa mníšky mohli rozprávať s návštevu a ktoré sa mohlo nachádzať priamo v kaplnke (kostole), lepšie však bolo, ak sa nachádzalo mimo nej v kláštore (križovej chodbe?). Formulácie predmetných ustanovení sa v jednotlivých, vyššie uvedených regulách do istej miery líšia. Napr. Hugolinova ani Klárina regula nezmieňujú okienko na podávanie sviatosti eucharistie, pričom Klárina regula umožňovala, aby kňaz slávil omšu vnútri klauzúry (liturgického chóru), keď mali mníšky dostať sväté prijímanie. Mladšie regule sú podrobnejšie a indikujú

spríušňujúce sa opatrenia na zabezpečenie klauzúry. Izabelina aj Urbanova regula obsahujú napr. ustanovenie, podľa ktorého mali mať deliace mreže na hovorovom okne aj na otvore v stene liturgického chóru z vonkajšej strany vystupujúce klince – toto opatrenie malo zabezpečiť odstup medzi mníškami a osobami na druhej strane mreží (JÄGGI 2006, c. d., v pozn. 55, s. 185-191; FREEMAN, G. P.: Gitter und Pforte. Die Instrumente der Klausur in den Damianitinnenregeln des 13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von San Damiano. In: *Wissenschaft und Weisheit* 80, 2017, s. 255-288). Podobné ustanovenia obsahovali tiež rehoľné pravidlá dominikánok (MEZIHORÁKOVÁ 2016, c. d., v pozn. 64, s. 145-170), ako aj iných ženských rádov.

pomerne veľký priestor pre variabilitu architektonických riešení.

Podľa prevažujúcej predstavy sa liturgický chór rehoľníčok nachádzal spravidla na vyvýšenej empore v západnej časti kostola.<sup>74</sup> Vychádzajúc z tejto predstavy bádateľov ale dlho rušila skutočnosť, že aj v kostoloch ženských konventov sa tak ako v mužských nachádzali prvky ako letner a najmä dlhý východný chór s hlavným oltárom. V niektorých prípadoch išlo dokonca o extrémne dlhé východné chóry, dlhšie než samotná loď. V kostoloch mužských konventov, ktorých hlavné bohoslužobné miesto bolo nepochybne pred hlavným oltárom, mali tieto prvky svoje logické funkčné zdôvodnenie. V kostoloch ženských konventov sa však s ohľadom na či už doloženú alebo predpokladanú západnú emporu zdali byť nadbytočné. Novšie výskumy ale ukázali, že problém je podstatne komplikovanejší a že situovanie liturgického chóru mníšok na západnú emporu bolo iba jednou z možností. Rehoľníčky mohli mať svoje miesto aj v prízemnej časti lode, príkladom čoho je kostol na Margitínom ostrove v dnešnej Budapešti, kde mali dominikánky vyhradenú najprv prízemnú západnú časť lode a až neskôr dodatočne vstavanú západnú emporu. Ďalšou možnosťou bolo situovanie liturgického chóru priamo do architektonického chóru pri hlavnom oltári, teda podobne ako v prípade mužských konventov. Na rozdiel od nich však prítomnosť ženského konventu a súčasne celebrujúceho kňaza v chóre predstavovala komplikáciu a pri hlavnom oltári sa v takých prípadoch slúžili azda len sviatočné omše. Písomné pramene naznačujú, že bežné konventné omše, pokiaľ boli mníšky prítomné v chóre pri hlavnom oltári, celebroval kňaz mimo ich zraku pri oltári pred letnerom v lodi. Prípady od prípadu možno v jednom kostole dokonca zvažovať dva liturgické chóry mníšok, z ktorých jeden bol určený napríklad pre choré mníšky. Alebo sa miesto liturgického chóru menilo v závislosti od bohoslužobných povinností. Pokým na konventné omše sa mníšky schádzali napríklad v architektonickom chóre

pri hlavnom oltári, bohoslužbu hodínok alebo jej časť absolvovali na empore. Prípadne mohol byť druhý liturgický chór určený pre privátnu pobožnosť rehoľníčok a ich memoriálne modlitby za donátorov pochovaných v kostole. Požiadavka separácie liturgického chóru v ženských konventoch mohla byť naplnená rôzne, a to i za pomoci takých prvkov ako bol letner a dlhý východný chór. Uvedená škála možností poskytuje vysvetlenie aj pre prípady, keď mal kostol súčasne dlhý chór aj západnú emporu, ktorá opäť v mnohých prípadoch bola značne rozsiahla. Doklady o stavebných premenách kostolov (sekundárnom vstavaní empor, prestavbách presbytérií) zároveň indikujú, že priestorové nároky sa vo vzťahu k liturgickému chóru mníšok v jednotlivých prípadoch časom menili.<sup>75</sup>

V trnavskom kostole klarisiek je pomerne spoľahlivo doložený letner v lodi pred triumfálnym oblúkom. Bolo dôvodom jeho výstavby situovanie a vymedzenie liturgického chóru mníšok, alebo mal iné funkcie? Vzhľadom na mnohofunkčnosť letnerov, nie je odpoveď jednoznačná. Pokiaľ by sme prijali prvú možnosť, museli by sme chór mníšok situovať „pred“ letner do východnej časti lode alebo „za“ letner do západného úseku presbytéria. Vzhľadom na skutočnosť, že presbytérium sa nevyznačovalo mimoriadnou priestranosťou, a to ani po jeho predĺžení o polygonálny záver, ktoré znamenalo zrejme len istú modernizáciu, nie zásadnú dispozičnú zmenu (rozhodne nemôžeme hovoriť o dlhom chóre), je málo pravdepodobné, že by trnavské mníšky využívali pre bohoslužby práve túto časť kostola. Situovanie do východnej časti lode nie je vylúčené, častejšie sa však takto situovaný liturgický chór vyskytoval u mníšok cisterciánskeho rádu a aj to len v niektorých regiónoch (Švajčiarsko), hoci ojedinele je doložený aj u klarisiek a dominikánok.<sup>76</sup> V prípade trnavských klarisiek však bude azda najpravdepodobnejšie, že bol situovaný v západnej časti lode, pričom na základe analógií prichádzajú do úvahy dve možnosti, a síce, že sa nachádzal v prízemí lode alebo na empore.

<sup>74</sup> K stavu zahraničného výskumu tejto otázky JÄGGI 2006, c. d. (v pozn. 55), s. 191-192; v domácej literatúre napr. v súvislosti s kostolom trnavských klarisiek ORIŠKO 2010, c. d. (v pozn. 63), s. 310-311.

<sup>75</sup> JÄGGI 2006, c. d. (v pozn. 55), s. 191-223. Autorka uvádza

prípady aj iných osobitých riešení, keď bol liturgický chór (resp. oratórium) mníšok situovaný v priestoroch na bočných stranách kostola alebo dokonca nad hlavným bohoslužobným priestorom.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 207.

Nevieme, ako bola v stredoveku riešená západná časť kostola, nepoznáme ani jeho presnú dĺžku. Súčasná situácia v lodi je výsledkom prestavby v 17. storočí. Vtedy vznikla dnešná západná prístavba kostola, horizontálne rozdelená na dve podlažia: na jej prízemí bol zriadený refektár, na poschodí oratórium mníšok. Stavebno-historický výskum nezachytil v tomto priestore stopy stredovekých konštrukcií, bol však realizovaný len v obmedzenom rozsahu a archeologický výskum sa tu zatiaľ nekonal. Štefan Oriško predpokladal, že stredoveká loď sa mohla pôvodne končiť v miestach napojenia dnešnej ranobarokovej časti a že jej západnú polovicu vyplňala – podľa analógií – drevená tribúna mníšok.<sup>77</sup> Keďže však nebola zachytená ani cezúra medzi stredovekou a barokovou časťou lode, nie je vylúčené, že kostol bol už v stredoveku predsa len dlhší, pokračoval západným smerom do priestoru dnešnej ranobarokovej prístavby a že sa v jeho západnej časti nachádzal liturgický chór mníšok – či už na prízemí alebo na empore. Indíciou pre tento predpoklad je situovanie najstaršej konventnej budovy, ktorá bola pozdĺžnou osou nasmerovaná na dnešnú ranobarokovú (predpokladanú stredovekú) západnú časť kostola. Uvedené situovanie konventnej budovy mohlo vyplynúť práve z požiadaviek klauzúry – aby umožnilo priamy alebo čo najpriamejší prechod mníšok z dormitória a iných dôležitých priestorov konventu do liturgického chóru v západnej časti kostolnej lode.

## BRATISLAVA

### *Založenie kláštora*

V Bratislave mal kláštor klarisiek svoju málo známu prehistóriu. Vieme, že už pred rokom 1235 tu existovalo ženské religiózne spoločenstvo, ktoré bolo začlenené na žiadosť pápeža Gregora IX. do

cisterciánskeho rádu. Svedčí o tom záznam v štatútoch generálnej kapituly rádu, podľa ktorého sa v uvedenom roku stali dve „opátstva mníšok“, z toho jedno v Bratislave (*de abbatia monialium de Hilmetas, similiter de abbatia de Presborc*), cisterciánskymi filiálkami.<sup>78</sup> Pôvodná rádová príslušnosť tohto ženského spoločenstva je neistá. Uvažuje sa, že išlo o beginy, resp. komunitu bez pevnej rádovej príslušnosti, teda o jedno z tých semireligióznych spoločenstiev, ktorých pribúdajúci počet robil od začiatku 13. storočia pápežskej kúrii čoraz väčšie starosti a vyústil do vzniku nových reholí, ako boli napr. magdalénky či damiánky/klarisky. Aj príslušnosť k týmto rehoľiam sa zvažuje v súvislosti s bratislavským kláštorom pred jeho inkorporáciou. Úvahy o semireligióznej komunite, resp. magdalénkach sa opierajú hlavne o zasvätenie bratislavského kláštora Márii Magdaléne, patrónke kajúcnicok (prvýkrát doložené v roku 1290).<sup>79</sup> Ako však konštatoval Juraj Šedivý, označenie *abbatia monialium* poukazuje skôr na komunitu s pevnou *stabilitas loci* a organizačnou štruktúrou, na čele ktorej stála abatiša, na základe čoho sa uvedený bádateľ priklonil k názoru, že išlo o benediktinky. Tento názor zastával o. i. tiež Ferenc L. Hervay, ktorý však pripustil aj možnosť, že už vtedy išlo o klarisky, keďže i tie mali ako predstavenú abatišu.<sup>80</sup> Vzhľadom na dané obdobie a súvislosti uvedené už v prípade Trnavy by bolo primeranejšie hovoriť o damiánkach, nie klariskách. Kláštory Rádu sv. Damiána mali byť podľa Hugolínovej reguly, založenej na Benediktovej regule, vedené abatišami. Z tohto uhla pohľadu prichádzajú teda do úvahy skutočne aj damiánky. Vôbec však nie je vylúčené, že sa od začiatku jednalo o cisterciánske mníšky. Uvedené tvrdenie môže viesť k otázke, prečo by už existujúci kláštor cisterciánok bol začlenený do cisterciánskeho rádu až v roku 1235.<sup>81</sup> Odpoveďou je samotný proces začlenenia, inkorporácie, ktorý nebol totožný s aktom založenia

<sup>77</sup> ORIŠKO 1998, c. d. (v pozn. 17), s. 354-356, 359.

<sup>78</sup> HERVAY, F. L.: *Repertorium historicum ordinis cisterciensis in Hungaria. Bibliotheca cisterciensis* 7. Roma 1984, s. 157.

<sup>79</sup> SLIVKA, M.: Cisterciiti na Slovensku. In: *Archaeologia historica* 16, 1991, s. 101-117 (112-113); ŠEDIVÝ, J.: Cirkev v stredovekej Bratislave – staré odpovede a nové otázky. In: CZOCH, G. – KOCSIS, A. – TÓTH, Á.: *Kapitoly z dejín Bratislavy*. Bratislava 2006, 93-126 (108-110).

<sup>80</sup> HERVAY, F. L.: Bencés élet a középkori Magyarországon. In: TAKÁCS, I. (ed.): *Paradisum plantavit. Bencés monastorok a középkori Magyarországon / Benedictine Monasteries in Medieval Hungary*. Pannonhalma 2001, s. 461-547 (529).

<sup>81</sup> Názor o skoršom príchode cisterciánok do Bratislavy nie je nový, objavuje sa hlavne v staršej literatúre (Matej Bel, Arnold Ipolyi, Theodor Ortway). V nedávnej práci ho odmietol J. ŠEDIVÝ (2006, v pozn. 79, s. 109) v reakcii na Mateja Bela, ktorý predpokladal príchod cisterciánok už za kráľa

kláštora. Bol prejavom zdržanlivého až odmietavého postoja cisterciánov k prijímaniu ženských kláštorov do svojho rádu. Hoci prvé ženské kláštory hlásiace sa k cisterciánskemu spôsobu života a fungujúce pod dohľadom cisterciánskych opátov vznikli už krátko po založení rádu, oficiálne sa cisterciáni možnosti inkorporácie ženských spoločenstiev otvorili až začiatkom 13. storočia, pričom generálne kapituly rádu už v roku 1220 a opätovne v roku 1228 zakázali prijímať nové ženské komunity. Tento zákaz sa nepodarilo do praxe úplne presadiť, ako dokazuje aj príklad Bratislavy. Ženské kláštory, ktoré chceli alebo mali byť prijaté do cisterciánskeho rádu, však museli spĺňať určité podmienky, z ktorých najdôležitejšou bolo zachovávanie klauzúry, zaistené adekvátnym hospodárskym zabezpečením s vysporiadanými majetkovo-právnymi vzťahmi, ale aj adekvátnym stavebným riešením. Inkorporácia bola schválená až po preverení splnenia stanovených podmienok. Išlo o proces, ktorý mohol trvať i niekoľko rokov. Napr. kláštor cisterciánok v sliezskej Trzebnici bol založený v roku 1203, pápež ho v roku 1205 zobral pod svoju ochranu a podriadil dohľadu mužského cisterciánskeho kláštora Lubiąż, avšak generálna kapitula schválila inkorporáciu až v roku 1218, teda 15 rokov od založenia.<sup>82</sup> Je teda veľmi dobre predstaviteľné, že i v Bratislave bol niekedy pred rokom 1235 založený kláštor priamo pre mníšky, ktoré chceli alebo mali patriť do cisterciánskeho rádu, generálna kapitula však schválila jeho začlenenie do siete cisterciánskych filiáliek až s odstupom času, po preverení, že kláštor spĺňa požadované podmienky.<sup>83</sup>

Bratislavské mníšky dostali v roku 1238 od župana Ondreja na popud kráľa Bela IV. mlyn v Kuchyni

a v roku 1244 im župan Matej potvrdil a rozšíril predošlé vlastníctvo. Niektorí bádatelia dávajú tieto donačné listiny do súvisu s klariskami, považujúc ich za doklad skorej prítomnosti klarisiek v Bratislave.<sup>84</sup> V listinách sa rádová príslušnosť mníšok neuvádza, spomínané sú len „*chudobné sestry*“ (*super paupertate sororum Posonii*, 1238),<sup>85</sup> resp. „*abatiša a mníšky*“ (*abbatissa et moniales eiusdem de Posonio*, 1244)<sup>86</sup> bez bližšej špecifikácie. Avšak skutočnosť, že nešlo o klarisky, ale o cisterciánky, vyplýva z uvedeného záznamu z roku 1235. Cisterciánky sa explicitne v písomných dokumentoch objavujú aj neskôr. Preto, ak by sme listiny z rokov 1238 a 1244 spojili s klariskami, museli by sme pripustiť, že v Bratislave jestvovali v 13. storočí istý čas súbežne dva ženské kláštory. Tomu však odporuje obsah ďalších prameňov.

Cisterciánky – Kunigunda a Petronela, sestry z bratislavského Kláštora Márie Magdalény z cisterciánskeho rádu (*Kynegunt et Petronella sororibus ecclesie beate Marie Magdalene de Posonio de ordine Cisterciensis*) – sa naposledy spomínajú v listine z 20. júla 1290, ktorou sa v prospech kláštora uzavrela istá majetkovoprávna záležitosť.<sup>87</sup> Ich spoločenstvo bolo vtedy zrejme už dlhší čas v úpadku, predpokladá sa, že k nemu prispela okupácia mesta Přemyslom Otakarom II. (1271, 1273). Krátko po roku 1290 zaniklo. V roku 1297 bol kláštor cisterciánok opustený, o čom svedčia dve listiny. Prvá, datovaná 9. septembrom 1297, je listina kardinála-diakona Mateja, protektora minoritov, adresovaná ministrovi uhorskej provincie minoritov. Podľa Matejovho zámeru mala prísť do Bratislavy skupina 4 až 6 mníšok Rádu sv. Kláry z niektorej susednej provincie, aby zaujali bývalý cisterciánsky kláštor a k nemu prislúchajúce majet-

Bela II. v roku 1132, s odôvodnením, že je to vzhľadom na chronológiu rozširovania sa rádu príliš skorý dátum a že by bolo nelogické uvažovať o inkorporácii staršieho kláštora až v roku 1235. K tomu možno dodať, že tento variant sa javí ako nelogický vtedy, ak prijmeme predpoklad takéto skorého príchodu cisterciánok, o akom uvažoval M. Bel (ktorý zrejme nepoznal záznam z r. 1235), čo treba rozhodne odmietnuť. Ak však pripustíme variant, že cisterciánske mníšky prišli len krátko (niekoľko málo rokov) pred rokom 1235, nadobúda o niečo neskoršia inkorporácia svoju historickú logiku.

<sup>82</sup> AHLERS, G.: *Weibliches Zisterziensertum im Mittelalter und seine Klöster in Niedersachsen*. Berlin 2002, s. 47-78.

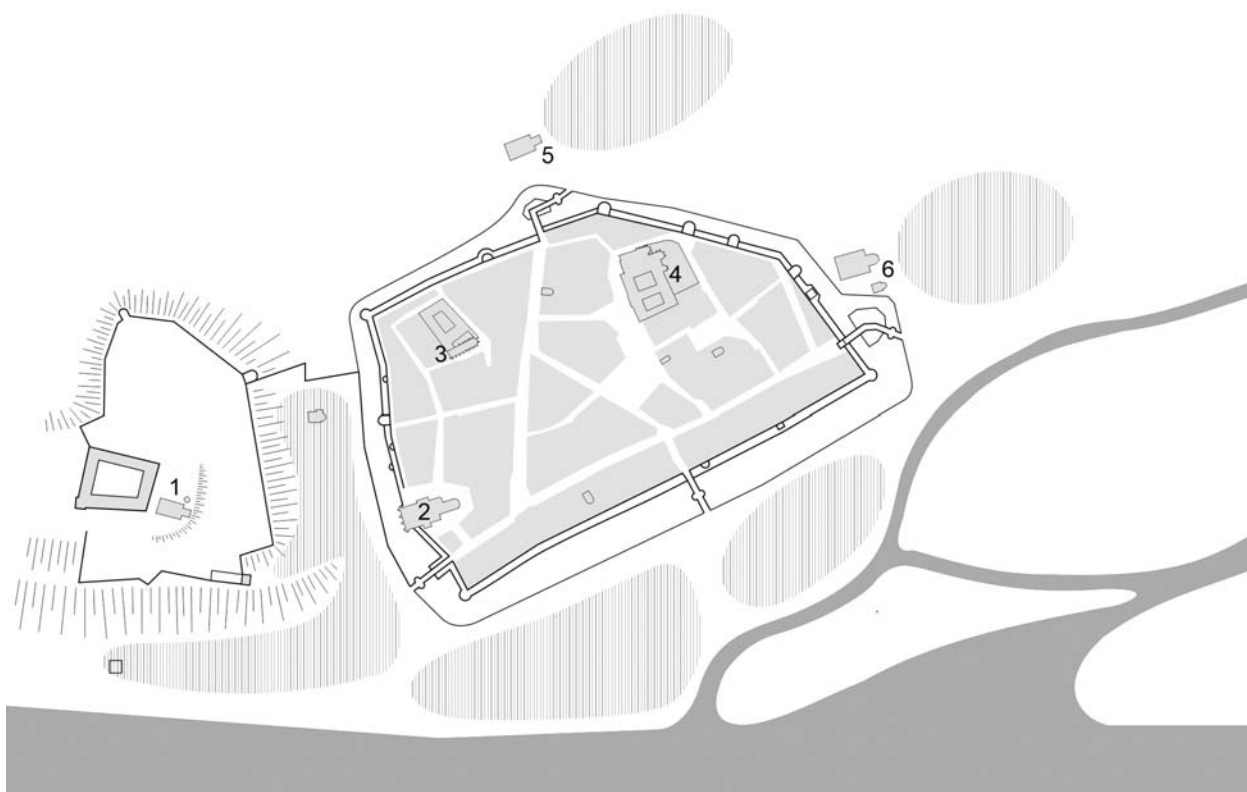
<sup>83</sup> Bokom ponechávam s témou tohto príspevku nesúvisiacu otázku, či išlo o plnú inkorporáciu.

<sup>84</sup> HUDEC, R.: *Františkáni v Bratislave v rokoch 1238 – 1950*. Bratislava 2009, 14; RÁBIK 2017, c. d. (ako v pozn. 12), s. 68 (v súvislosti s listinou z roku 1238).

<sup>85</sup> HERVAY 1984, c. d. (v pozn. 78), s. 157; MARSINA (ed.) 1987, c. d. (v pozn. 2), s. 32-33, č. 46

<sup>86</sup> HERVAY 1984, c. d. (v pozn. 78), s. 157; MARSINA (ed.) 1987, c. d. (v pozn. 2), s. 116, č. 172.

<sup>87</sup> HERVAY 1984, c. d. (v pozn. 78), s. 157; ŠEDIVÝ 2006, c. d. (v pozn. 79), 112.



Obr. 8: Bratislava, schematický pôdorys stredovekého mesta so zdôraznenou polohou hlavných sakrálnych stavieb: 1 – bradný (pôvodný prepoštský) Kostol Najsvätejšieho Spasiteľa; 2 – farský a prepoštský Kostol sv. Martina; 3 – klariský kláštor; 4 – františkánsky kláštor; 5 – farský Kostol sv. Michala; 6 – farský Kostol sv. Vavrínca s Kaplnkou sv. Jakuba. Digitalizácia (na základe viacerých podkladov) a úprava: M. Samuel, B. Pomfrová.

ky.<sup>88</sup> K naplneniu tohto zámeru došlo čoskoro, keďže podľa druhej listiny z 26. októbra 1297 daroval kráľ Ondrej III. majetok bývalého kláštora cisterciánok klariskám. V listine sa píše, že kláštor cisterciánok je dávno opustený, mníšky pomreli, nové sestry tejto rehole neprišli a kláštorný majetok je bez správy údajne už 20 rokov.<sup>89</sup>

V doterajšej literatúre prevažuje názor, že klarisky nielen prevzali majetok, ktorý predtým patril cisterciánskym mníškam, ale že sa aj usadili na mieste cisterciánskeho kláštora. Znamenalo by to, že kláštor cisterciánok sa nachádzal na miernom svahu v seve-

rozápadnej časti opevneného jadra mesta, tam, kde dodnes stoja budovy niekdajšieho kláštora klarisiek (obr. 8). Táto priama topografická kontinuita oboch kláštorov ale vôbec nie je jednoznačná, ide skôr o vžitú predstavu. V skutočnosti nevieme s určitosťou povedať, kde sa kláštor cisterciánok nachádzal. Listina Ondreja III. jasne rozlišuje medzi kláštorom cisterciánok a ich majetkami, ktoré, keďže neboli využívané, dostali klarisky. O majetkoch hovorí, že sa nachádzali na území mesta (*in territorio civitatis*), samotný kláštor cisterciánok ale situuje *ante civitatem* – pred mesto, resp. mimo jeho jadra, v čase vydania

<sup>88</sup> FEJÉR, G. (ed.): *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis VII/5*. Budae 1841, s. 538-540, č. 350; HERVAY 1984, c. d. (v pozn. 78), s. 157-158; ŠEDIVÝ 2006, c. d. (v pozn. 79), s. 115-116.

<sup>89</sup> FEJÉR, G. (ed.): *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis VI/2*. Budae 1830, s. 538-540, č. 350; HERVAY 1984, c. d. (v pozn. 78), 158; MARSINA, R. (ed.): *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov III. V kráľovstve svätého Štefana*. Bratislava 2003, s. 279, č. 145.



Obr. 9: Bratislava, bývalý kostol klarisiek, pohľad z východu. Foto: L. Borodáč, Archív Pamiatkového úradu SR, Zbierka negatívov, sign. 79680.

listiny zrejme už viac-menej opevneného.<sup>90</sup> Listina okrem toho uvádza, že klarisky sa usadili „*z rozhodnutia a s povolením bratislavských mešťanov (...) v kúrii či na pozemku danom mešťanmi*“.<sup>91</sup> Pokiaľ formulácie v listine skutočne odrážajú dobovú situáciu, potom sa kláštor cisterciánok nemohol nachádzať na mieste klariského kláštora, pretože ten vznikol v rámci opevneného jadra mesta. Poloha mimo mesta (mimo jeho jadra) by napokon zodpovedala i jednej z podmienok pre inkorporáciu ženských kláštorov do cisterciánskeho rádu, ktorá požadovala ich situovanie mimo miest (hoci sú známe aj výnimky).<sup>92</sup>

Na základe listín z roku 1297 vieme spoľahlivo datovať založenie klariského kláštora na samý zá-

ver 13. storočia a konštatovať, že klarisky prevzali majetky cisterciánok. Prevzali tiež patrocínium ich kláštora zasväteného Márii Magdaléne.<sup>93</sup> Napriek tomu otázka architektonickej kontinuity oboch kláštorov, či dokonca otázka prvotného sídla klarisiek, rozhodne nemá jednoznačné odpovede. Situáciu ešte komplikuje tradícia zachytená v listine cisára Ferdinanda I. z roku 1540. Podľa nej klarisky predtým, ako sa nast'ahovali do svojho nového kláštora, bývali mimo mesta – na mieste zvanom *Nunenbank* (miesto kláštora cisterciánok?, dnešná Panenská ulica?). Až po rekonštrukcii alebo skôr vybudovaní nového kláštora sa mali pret'ahovali medzi jeho múry.<sup>94</sup>

V priestore klariského kláštora aj jeho bezprostrednom okolí sa konali archeologické prieskumy,<sup>95</sup> problém kontinuity kláštorov cisterciánok a klarisiek sa im ale nepodarilo doriešiť. Zistili sa síce staršie murivá (obr. 10:a, b), tieto však nie je možné spoľahlivo interpretovať ako kláštornú architektúru. Osobitne zaujímavé je zistenie, že klariský kostol bol pristavaný k staršiemu objektu (obr. 10:b), ktorý archeológom typovo pripomínal meštiansku architektúru – tzv. dom so vstupnou šijou, pričom spolu istý čas koexistovali.<sup>96</sup> Uvedené zistenie by mohlo hovoriť v prospech doslovného výkladu listiny Ondreja III., teda že klarisky sa neusadili na mieste cisterciánskeho kláštora, ale na mieste meštianskej kúrie či pozemku. Nešlo by o výnimočnú situáciu. V nadalpskom priestore bývali ženské mendikantské kláštory často založené a postavené na darovaných pozemkoch s profánnymi stavbami. Podľa bádateľky

<sup>90</sup> Chronológia výstavby mestských hradieb nie je doriešená. Podľa aktuálneho stavu bádania sa so stavbou murovaných hradieb začalo v Bratislave po mongolskom vpáde v 40. rokoch 13. storočia, hoci sa teoreticky pripúšťa aj možnosť, že už v druhej polovici 12. a v prvej tretine 13. storočia mohla vzniknúť „*nejaká silnejšia ochrana*“ areálu postupne sa zrastajúcich osád od severu a východu (ŠEDIVÝ, J.: Od županovho podhradía ku kráľovskému mestu. In: ŠEDIVÝ, J. – ŠTEFANOVIČOVÁ, T. (eds.): *Dejiny Bratislavy 1. Od počiatkov do prelomu 12. a 13. storočia*. Bratislava 2012, s. 431-439 /435-436/).

<sup>91</sup> „... *de consilio et permissione civium Posoniensium in curia, seu fundo ab ipsis civibus praedictis Dominabus collato locavit, seu instituit, ...*“

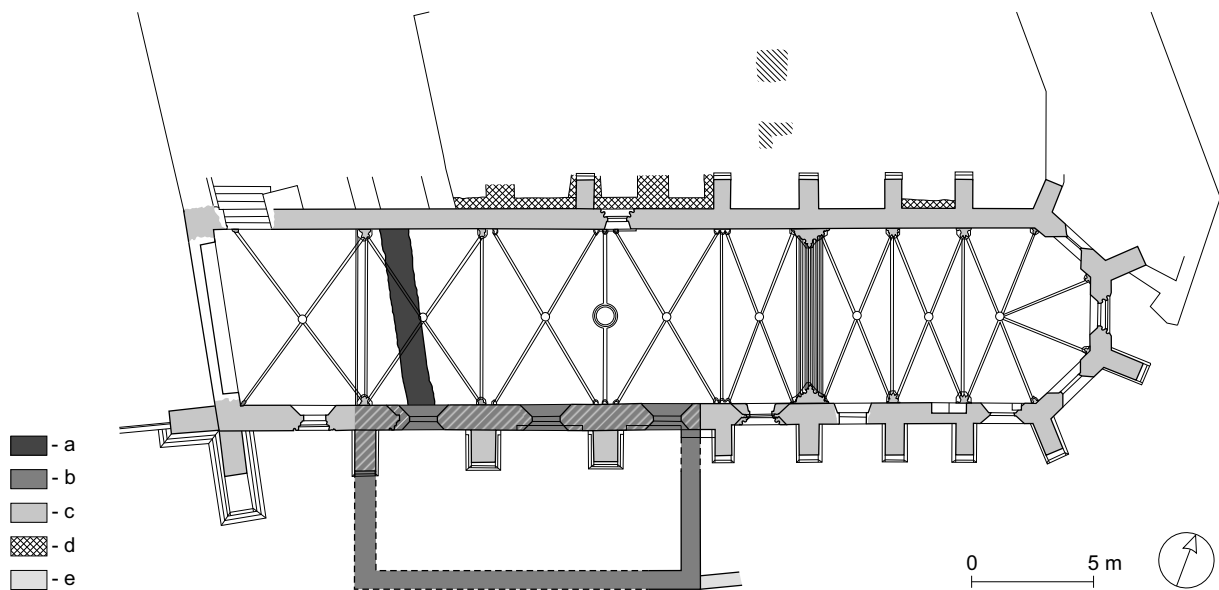
<sup>92</sup> AHLERS 2002, c. d. (v pozn. 82), s. 71. Pochybnosti o situovaní kláštora cisterciánok na mieste klariského kláštora vyslovili už J. Sopko aj J. ŠEDIVÝ 2006, c. d., (v pozn. 79), s. 112-113.

<sup>93</sup> Menovite sa po roku 1290 objavuje bratislavský kláštor Márie Magdalény (*claustru Beate Marie Magdalene de eodem Posonio*) v prameňoch opäť v roku 1379/1412 (MEZŐ 2003, c. d., ako v pozn. 20, s. 250).

<sup>94</sup> MEDVECKÝ, L.: Klariský kostol v Bratislave. In: *Bratislava – Spisy mestského múzea v Bratislave 5, 1969*. Martin 1970, s. 275-294 (276); ŠEDIVÝ 2006, c. d. (v pozn. 79), s. 113.

<sup>95</sup> ŠTEFANOVIČOVÁ, T.: Príspevok k dejinám stredovekej Bratislavy: Prieskum klariského kostola. In: *Zborník Slovenského národného múzea – História 17, 1977*, s. 103-113; LESÁK, B.: Výskum v areáli klarisiek v Bratislave. In: *Pamiatky a múzeá 57, 2008*, č. 2, s. 18-21.

<sup>96</sup> LESÁK 2008, c. d. (v pozn. 95), s. 20.



Obr. 10: Bratislava, kostol klarisieck, pôdorys: a, b – staršie objekty (pred výstavbou kostola); c – obvodové múry kostola (14. storočie); d – základy kostola previazané s ďalšími murivami; e – obradový múr kláštora. Podklady: Archív Pamiatkového úradu SR, sign. V5354; archív Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava, sign. V935; Štefanovičová 1977, c. d. (v pozn. 95); Lesák 2008, c. d. (v pozn. 95). Digitalizácia, úprava a doplnenie: B. Pomfjová.

Caroly Jäggi sú dokonca častejšie doložené prípady, keď pri zakladaní kláštorov dali podporovatelia mníškam k dispozícii nie sakrálne, ale profánne stavby.<sup>97</sup>

### Architektúra kostola

Zo stredovekých kláštorných budov klarisieck sa zachoval len kostol (obr. 9–15), resp. je to jediná známa a dosiaľ evidentná časť gotického kláštora. Má jednodňovú dispozíciu s polygonálnym presbytériom. Stavbu korunuje subtilná vežica, postavená nad juhozápadným nárožím lode. Loď aj presbytérium kostola sú rovnako široké, napojené na seba priamo, bez odsadenia. Stavba tak pôsobí dojmom sálovej architektúry s extrémne zdôraznenou pozdĺžnou osou. Tento dojem je prítomný osobitne v exteriéri, kde rozdiely v architektonických detailoch (forma

okien, priebeh podokennej rímasy a obvodového sokla) síce naznačujú hranicu medzi oboma funkčnými časťami, nezodpovedajú jej však presne. V interiéri je priestorové členenie o niečo zreteľnejšie, rozhranie medzi loďou a presbytériom tu vytvára bohato profilovaný, lomený triumfálny oblúk a odlišná klenba, ktorá sa v priebehu stavebných dejín menila. Okrem toho je pravdepodobné, že v stredoveku bol interiér – podobne ako v Trnave – členený ďalšími prvkami, ktoré sa nezachovali.

Na základe reštaurátorského prieskumu realizovaného v rokoch 1966 až 1967<sup>98</sup> bola dispozícia kostola považovaná za výsledok troch hlavných stavebných etáp. Na konci 13. až začiatku 14. storočia mal v prvej etape vzniknúť jednodňový kostol s plochostropou loďou a so svätyňou neznámeho riešenia. Po polovici 14. storočia mala byť v druhej stavebnej

<sup>97</sup> JÄGGI 2006, c. d. (v pozn. 55), s. 30.

<sup>98</sup> Na prieskume sa podieľali reštaurátor Ján Rybárik, akad. maliar Albert Leixner, historik umenia Jiří Kostka, architekt Karel Chudomelka. Doplňený bol aj archeologickou

sondážou, ktorú realizovala T. Štefanovičová (*Kostol a kláštor klarisieck – kompletný prieskum, inventár, historický vývin*, 1965, nepublikovaný rukopis uložený v archíve Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava, inv. č. V832, s. 1; MEDVEČKÝ 1970, c. d., v pozn. 94, s. 285-286).



Obr. 11: Bratislava, kostol klarisieck, pohľad na južnú fasádu. Podklady: archív Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava, sign. V935. Digitalizácia a úprava: B. Pomfjová.

etape loď predĺžená východným smerom o jedno klenbové pole, doplnená o dnešné presbytérium a po určitom prerušení stavebných prác zaklenutá. V tretej stavebnej etape s kolísavým datovaním mala byť vybudovaná vežica.<sup>99</sup> Zásadne nový poznatok priniesol reštaurátorský výskum kostola v rokoch 2005 až 2006.<sup>100</sup> Ukázalo sa, že obvodové múry lode aj stojaceho presbytéria vznikli súčasne. Kostol bol

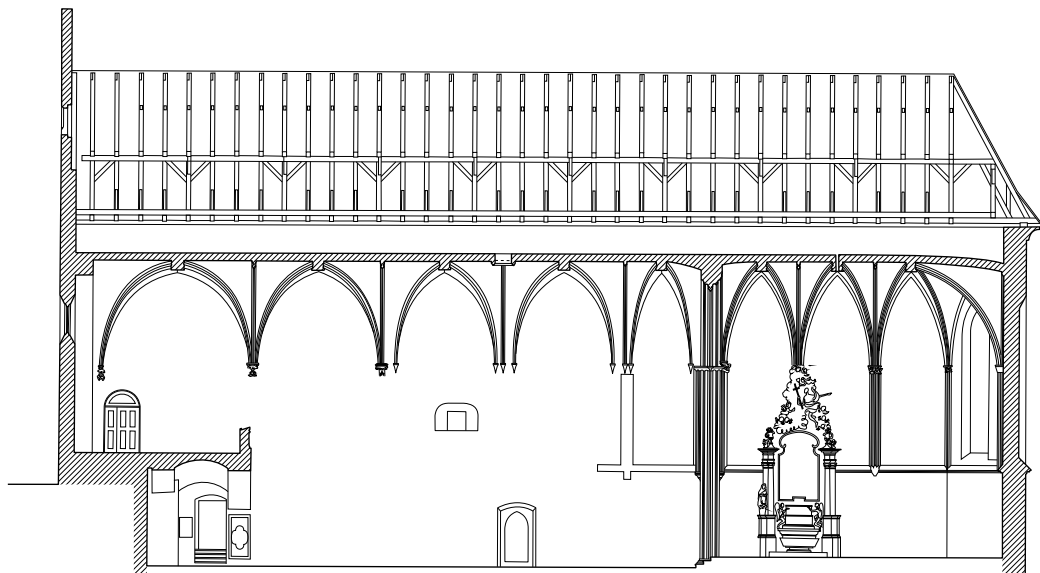
teda s výnimkou veže vybudovaný v dnešnom rozsahu už v prvej etape.

Súčasne s obvodovými múrmi kostola vznikli dva lomené portály. Portál v južnom múre lode zabezpečoval vstup do kostola z ulice, druhý portál v severnom múre lode umožňoval prechod z kostola do areálu kláštora. Preukázaná bola tiež pôvodnosť hrotitej sedície a mníškou ukončeného pastofória

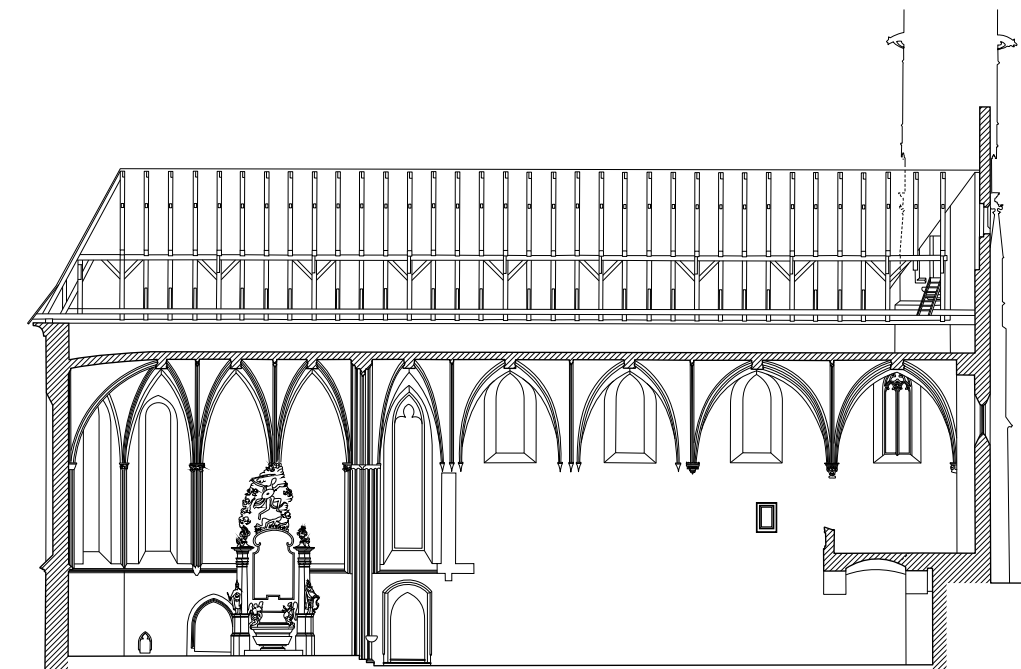
<sup>99</sup> MENCL, V. – MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. In: FABIÁNOVÁ, O. (ed.): Bratislava. Stavebný vývin a pamiatky mesta. Bratislava 1961, s. 37-132 (s. 61, 62-63); HROMADOVÁ, E.: Bývalý kostol klarisieck. In: Ibidem, s. 179-180; MEDVECKÝ 1970, c. d. (v pozn. 94), s. 285-293; KOSTKA, J.: Umelecko-historický vývoj kostola klarisieck v Bratislave. In: Zborník FFUK – Musaica 22 (13), 1973, s. 129-137; KOSTKA, J.: Klarisiek kostol v Bratislave. Bratislava 1976.

<sup>100</sup> ČERNÁK, M. – ŠTASSEL, I.: Reštaurátorské a umelecko-remeselné práce. Kostol klarisieck na Klariskej ulici č. 3 v Bratislave. Záverečná dokumentácia. Bratislava 2006, nepublikovaný rukopis uložený v Krajskom pamiatkovom úrade Bratislava; SABO, E. – CHAMUTI, L.: Reštaurátorský výskum a návrh na reštaurovanie troch štukových oltárov a kamenných prvkov v presbytériu kostola klarisieck v Bratislave. Bratislava – Modra 2010, nepublikovaný rukopis uložený v Krajskom pamiatkovom úrade Bratislava.





Obr. 12: Bratislava, kostol klarisieck, severný rezopobľad. Podklady: archív Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava, sign. V935. Digitalizácia a úprava: B. Pomfjová.



Obr. 13: Bratislava, kostol klarisieck, južný rezopobľad. Podklady: archív Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava, sign. V935. Digitalizácia a úprava: B. Pomfjová.



Obr. 14: Bratislava, kostol klarisieck, pohľad do presbytéria. Foto: P. Breier, archív Centra vied o umení SAV – Ústavu dejín umenia.



*Obr. 15: Bratislava, kostol klarisieck, pohľad z presbytéria na západnú emporu. Foto: P. Breier, archív Centra vied o umení SAV – Ústavu dejín umenia.*



Obr. 16: Bratislava, veža kostola klarisiek pred neogotickou obnovou (pohľadnica z obdobia rokov 1890 – 1898). Zdroj: Súkromná zbierka L. Kálmána na PamMap.sk

v južnej stene presbytéria. Potvrdenou primárnou súčasťou obvodových múrov sú i dve okná v južnej stene lode v úrovni západných klenbových polí. Jedno má ešte pôvodnú kružbu, druhé sa zachovalo v torze, prevrstvené mladším gotickým oknom.

Architektonický plán kostola od počiatku predpokladal, že pôjde o celozaklenutú stavbu. Spolu s obvodovými múrmi sa v prvej stavebnej fáze začalo s realizáciou klenby prinajmenšom v lodi, kde boli v podkroví zachytené jej odtlačky. Pôvodná klenba siahala do väčšej výšky než súčasné zaklenutie a podľa autorov reštaurátorského výskumu išlo o valenú klenbu. Toto pôvodné zaklenutie však nebolo vytvorené v plnom rozsahu, uvažuje sa o zmene plánu alebo zrušení klenby.<sup>101</sup> Následne loď zaklenuli nižšie vypätou krížovou rebrovou klenbou. Novej situácii prispôbili aj veľkosť okien na južnej strane lode. Pôvodné vyššie okná zamurovali a nahradili nižšími, ktoré korešpondovali s výškou zaklenutia. Z tejto klenby sa zachovali dve západné polia s ornamentálnou, figurálnou aj rastlinnou kameňosochárskou výzdobou na konzolách. Ostatné tri klenbové polia sa zrušili pravdepodobne pri požiari v roku 1515 a následne boli nahradené novou krížovou klenbou.<sup>102</sup>

Klenba vo svätyni aj víťazný oblúk sú aktuálne považované za mladšie než obvodové múry kostola.<sup>103</sup> Otázne však je, kedy vznikli – či bola ich realizácia výsledkom len určitej postupnosti v rámci prvej stavebnej etapy, alebo dlhšieho časového odstupe a prípadnej zmeny stavebného plánu. Táto otázka je kľúčová pre datovanie výstavby kostola. Niet pochyb, že od začiatku stavby sa počítalo so zaklenutou svätynou. Jednoznačne to dokladajú exteriérové oporné piliere, ktoré sú v základoch previazané s obvodovými múrmi svätyně.<sup>104</sup> Nevyluč-

<sup>101</sup> ČERNÁK – ŠTASSEL 2006, c. d. (v pozn. 100), kap. 4. Nové zistenie, nepagin.

<sup>102</sup> MENCL – MENCLOVÁ 1961, c. d. (v pozn. 99), s. 61; MEDVECKÝ 1970, c. d. (v pozn. 94), s. 288, 289. Ľ. HROMADOVÁ (1961, c. d., v pozn. 99, s. 180) spojila čiastočné zrušenie klenby so zemetrasením v rokoch 1560 – 1568. Jednotlivé články východných klenbových polí boli opätovne nahradené počas opravy v 40. rokoch 20. storočia (Ľ. Medvecký prisúdil novodobej oprave ihlanovité konzoly, podľa vyhodnotenia I. Černáka a I. Štassela boli menené aj rebrá a svorníky).

<sup>103</sup> V podkroví bolo zreteľne odlišiteľné staršie murivo obvodových stien od mladšieho muriva víťazného oblúka

(ČERNÁK – ŠTASSEL 2006, c. d., v pozn. 100, kap. 4. Nové zistenie, nepagin.). Interpretácia vychádzajúca zo staršieho prieskumu predpokladala vznik obvodových múrov svätyně (a východného úseku lode), klenby svätyně, ako aj víťazného oblúka v rámci jednej etapy (KOSTKA 1976, c. d., v pozn. 99, s. 10-11). Archeologický výskum odkryl na južnej strane pôvodnú pätku jestvujúceho triumfálneho oblúka, publikované informácie však neuvádzajú, či bola previazaná s obvodovým múrom (ŠTEFANOVIČOVÁ 1977, c. d., v pozn. 95, s. 105, obr. 2, s. 110).

<sup>104</sup> ŠTEFANOVIČOVÁ 1977, c. d. (v pozn. 95), s. 106. Previazanie múrov svätyně a oporných pilierov preverila archeologická sonda na severnej strane kostola, kde sa potvrdilo



Obr. 17: Bratislava, kostol klarisiek, skupina sôch z veže. Foto: P. Breier, archív Centra vied o umení SAV – Ústavu dejín umenia.

čuje to však, že v priebehu výstavby došlo k určitým korekciám v stavebnom pláne. Uvažuje sa totiž, že víťazný oblúk sa pôvodne nachádzal o jedno klenbové pole západnejšie a až niekoľko desaťročí po dokončení klenby lode mal byť presunutý, resp. nahradený dnešným triumfálnym oblúkom.<sup>105</sup> Uvedená domnienka má dva dôvody. Prvým dôvodom je odlišná veľkosť východného klenbového poľa lode, ktoré je oproti ostatným travé v lodi užšie, je však zhodné s klenbovými poľami v presbytériu. Druhým dôvodom sú „stopy po príporách a horizontálnych rímsach

... s osekanou kamennou profiláciou“ na rozhraní prvého a druhého klenbového poľa (smerom od východu, obr. 12, 13).<sup>106</sup> Pokiaľ je úvaha o zmene triumfálneho oblúka správna, znamenalo by to, že presbytérium bolo pôvodne plánované s väčšou dĺžkou štyroch (nie troch) klenbových poľí klenbových poľí (vrátane päťosminového záveru). Takáto dĺžka presbytéria by sa takmer rovnala dĺžke lode. Dodatočným presunom by bol priestor lode z určitého dôvodu predĺžený na úkor svätyne. Iné vysvetlenie osekaných zvyškov ale ponúkol Štefan Oriško. Podľa neho sa

i previazanie prvého oporného piliera lode s obvodovým múrom. Medzi druhým pilierom a múrom lode bola v základoch i nadzákladovej časti cezúra, tento bol teda pristavaný dodatočne. Neskorší archeologický výskum potvrdil sekundárne pristavanie pilierov aj na južnej strane lode. Súviselo so zaklenutím lode rebrovou klenbou a zánikom staršej budovy, ku ktorej bol kostol pristavaný (LESÁK 2008, c. d., v pozn. 95, s. 20).

<sup>105</sup> ČERNÁK – ŠTASSEL 2006, c. d. (v pozn. 100), kap. 4. Nové zistenie, nepagin.

<sup>106</sup> Kostol a kláštor klarisiek – kompletný prieskum ... 1965, c. d.,

v pozn. 98, kap. III. Prieskum objektu, s. 7; MEDVECKÝ 1970, c. d., v pozn. 94, s. 289. V staršej interpretácii boli užšie východné pole lode a stopy po príporách považované za doklad etapovitej výstavby kostola, hoci sa nezistili predpokladané východné nárožia lode a naopak sa zistilo, že východné aj naň nadväzujúce klenbové pole lode boli previazané podokennou rímsou (Ibidem; KOSTKA 1976, c. d., v pozn. 99, s. 10).

<sup>107</sup> Na túto možnosť upozornil už Š. ORIŠKO (K problematike letnerov v mendikantskej architektúre na Slovensku. In: *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 22, 2010, s. 306-317 /314-315/).



Obr. 18: Bratislava, kostol klarisiek, klenbová konzola v lodi. Foto: P. Breier, archív Centra ved o umení SAV – Ústavu dejín umenia.



Obr. 19: Bratislava, kostol klarisiek, klenbová konzola v lodi. Foto: P. Breier, archív Centra ved o umení SAV – Ústavu dejín umenia.

tu môže jednať o pozostatok letnera, ktorý vyplňal východné klenbové pole lode.<sup>107</sup> Svätyňa by mala v takom prípade od počiatku svoje súčasné dimenzie. To platí aj v prípade tretieho možného vysvetlenia odlišného rytmu klenbových travé v lodi a nálezu osekaných zvyškov, ktoré podľa môjho názoru prichádza do úvahy – a síce, že tu bola východná hranica dlhej tribúny mníšok. K tejto možnosti sa nižšie argumentačne ešte vrátim.

V architektúre klariského kostola hrala podľa všetkého pomerne dôležitú úlohu sochárska výzdoba situovaná tak v interiéri, ako aj v exteriéri (obr. 17–21). Zachovaná interiérová výzdoba sa viaže na podporné články klenieb – konzoly v lodi a hlavice v presbytériu. V exteriéri je to predovšetkým kamenárska drobnokresba vežice doplnená aj o figurálnu výzdobu. Okrem toho sa zachoval silne poškodený reliéf Posledného súdu, pôvodne osadený na jednom v exteriérových pilierov presbytéria. Reštaurátorský výskum priniesol poznatky tiež o stredovekej ma-

liarskej úprave interiéru lode. Plocha krížovej klenby mala monochrómny svetločervený náter, severnú stenu pod klenbou pokrývali veľkoplošné fresky s motívmi okenných kružieb.<sup>108</sup>

Písomné pramene nám poskytujú minimum oporných bodov pre stredoveké architektonické premeny kostola a kláštora. Možno z nich tušiť skôr spoločenský význam a obľubu, ktorej sa klariskám dostávalo zo strany panovníka, mesta aj jednotlivých mešťanov. Pokým panovníci svoju priazeň kláštora prejavovali udelením viacerých výhod a privilégií, zo strany mesta dostávali mníšky každoročnú peňažnú aj naturálnu podporu. Hoci na rozdiel od mužských spolubratov františkánov nemohli verejne pôsobiť, veriaci si cenili duchovné služby, ktoré im mníšky mohli poskytnúť. Z testamentov vyplýva, že obyvatelia Bratislavy rehoľné sestry zaväzovali k modlitbám a spievaniu žalmov za spásu ich duší. V posledných vôľach sa viackrát objavujú aj dary určené na stavbu kláštora. Zachované doklady pochádzajú z 15. a 16. storočia (1431, 1433, 1471, 1511, 1514), takže sa môžeme domnievať, že sa týkali kláštorných budov alebo priebežných obnov, či ešte len zamýšľanej

<sup>108</sup> SABO – CHAMUTI 2010, c. d. (v pozn. 100), nepagin.



Obr. 20: Bratislava, kostol klarisieck, figurálna blavica (anjel s nápisovou páskou) v presbytériu. Foto: P. Breier, archív Centra vied o umení SAV – Ústavu dejín umenia.



Obr. 21: Bratislava, kostol klarisieck, figurálna blavica (symboly evanjelistov Lukáša a Matúša) v presbytériu. Foto: P. Breier, archív Centra vied o umení SAV – Ústavu dejín umenia.

prestavby. Po požiarí v roku 1515 bol kláštor vrátane kostola renovovaný na trovy kráľa a mešťanov (uhorský panovník Vladislav II. prispel na obnovu sumou 1000 zlatých dukátov, mesto poskytlo 150 zlatých dukátov). Prispeli aj jednotlivci, ako to opäť dokladajú testamentárne odkazy určené na stavbu kláštora (1516, 1517, 1518, 1521).<sup>109</sup> Do súvisu s touto obnovou môžeme dať už spomenuté tri východné klenbové polia v lodi.

#### *Otázka datovania kostola*

Staršia odborná literatúra vychádzala pri datovaní kostola z predpokladanej viacetapovej výstavby, ktorú sa snažila zaradiť do obrazu možných štýlových vzťahov. Na tomto základe prevážil dodnes sčasti prežívajúci názor, ktorý vznik klariského kostola síce kladie do doby okolo roku 1300, no jeho výslednú

podobu vníma v prevažnej miere ako dielo 2. polovice 14. až začiatku 15. storočia. Zatiaľ len malá odozva našli názory, ktoré otvárajú možnosť skoršieho datovania štýlovo určujúcich prvkov. V súvislosti s najnovšími architektonicko-historickými zisteniami nadobúdajú tieto názory na relevanciu.

Datovanie klariského kostola musí zohľadňovať dva navzájom súvisiace súbory argumentov. Prvým súborom je relatívna stavebná chronológia. Hoci už nie je aktuálny predpoklad, že obvodové múry kostola vznikli v dvoch stavebných etapách, počas ktorých malo dôjsť k zmene dispozície, stále do argumentácie vstupujú menšie, čiastkové stavebné úpravy: zmena v zaklnutí lode, vo vzťahu k obvodovým múrom sekundárna realizácia triumfálneho oblúka a klenby v presbytériu, zrejme dodatočná výstavba vežice. Druhý súbor argumentov predstavuje štýlová analýza kameňosochárskych súčastí kostola.

Terminus post quem pre výstavbu kostola je jednoznačný – je ním príchod klarisieck do Bratislavy v roku 1297. Hornú časovú hranicu určuje výstavba veže ako najmladšej gotickej (i keď prestavanej) časti

<sup>109</sup> ORTVAY, Th.: *Geschichte der Stadt Preßburg*, II/4. Pozsony 1903, s. 529-534.

stavby (ak odhliadneme od reparovaných východných klenbových polí lode). Keďže pri jej datovaní sa nemôžeme oprieť o písomné pramene, musíme vychádzať z formálno-štylovej analýzy, ktorá zahŕňa tak kameňosochársku výzdobu, ako aj typológiu vežice.

Subtílna veža bratislavských klarisiek patrí k typu kameňosochársky náročne prepracovaných veží s bohatou plastickou modeláciou a sochárskou výzdobou. Pomerne náročné riešenie predstavuje aj staticky. Trojpodlažná hmota veže je osadená na juhozápadnom nároží lode, kde ju podopierajú exteriérové oporné piliere a rímsové konzoly. Jej súčasná podoba je výsledkom regotizácie z konca 19. storočia (1898 – 1899). Pred regotizáciou mala barokovú cibulovitú strechu (získala ju v roku 1702 pri obnove po poškodení zemetrasením, tento stav zachytávajú aj fotografie pred regotizáciou, obr. 16). Súčasná ihlanovitá helmica s kružbovou paneláciou a krabmi, ako aj horný prstenec vimperkov a fiál sú novotvarom inšpirovaným vežou bratislavského františkánskeho kostola,<sup>110</sup> pôvodné ukončenie veže je teda neznáme. Počas regotizácie boli tiež upravené okná a vymenené – a zrejme aj preskupené – niektoré iné prvky výzdoby. Každopádne dôležitú súčasť kameňosochárskej výzdoby veže tvorili sochy v mierne podživotnej veľkosti (s výškou okolo 130 cm), umiestnené na konzolách a pod baldachýnmi po obvode druhého podlažia. Podľa počtu konzol a baldachýnov bolo sôch desať, zachovali sa však len štyri (originály sú inštalované v interiéri kostola, obr. 17, na veži sa nachádzajú ich kópie). Tri sú ikonograficky jednoznačné: tróniaca Panna Mária a dvaja králi pochádzajú zo skupiny Kľaňania troch kráľov. Štvrtá socha zobrazuje nejednoznačne identifikovateľnú sväticu, uvažuje sa o Panne Márii zo Zvestovania alebo o sv. Alžbete.

Práve štylová analýza tejto skupiny štyroch sôch predstavuje kľúčový argument v diskusiách o datovaní veže, a tým v konečnom dôsledku aj kostola. Ide o najkvalitnejšiu časť zo zachovaného súboru jeho kameňosochárskej výzdoby. Analýzu však i v jej prípade sťažuje skutočnosť, že sochy sa zachovali len v torze, navyše v silne zvetranom stave, keďže boli dlhodobo situované v exteriéri. Na ich štylovú provenienciu existuje celé spektrum názorov,<sup>111</sup> oprávnené ale prevažujú názory o viedenskom vplyve. No aj v ich rámci jestvujú zásadné rozdiely v tom, na ktorú časovú a štylovú vrstvu viedenskej gotiky nadväzovala sochárska výzdoba veže bratislavských klarisiek. Časť bádateľov ju zaradila do kontextu mäkkého, či krásneho slohu, alebo ešte konkrétnejšie do okruhu vplyvu viedenského architekta Michala (v staršej literatúre nazývaného Michal Chnab/Knab), pričom však aj v rámci tohto kontextu sa datovanie pohybovalo v rozmedzí 80. rokov 14. storočia až doby okolo roku 1400, či dokonca 1. štvrtiny 15. storočia.<sup>112</sup> Ďalšia skupina bádateľov tvrdí, že veža bratislavských klarisiek nemá s touto slohovou vrstvou nič spoločné, je staršia a svojou kameňosochárskou výzdobou nadväzuje na sochársku výzdobu tzv. Albertínskeho chóru Dómu sv. Štefana vo Viedni, ktorý bol podľa tradičného datovania postavený medzi rokmi 1304 až 1340 (za Alberta I. a Alberta II. Habsburgovcov). Na štylové afinity medzi jeho bohatou kameňosochárskou plastikou a skulptúrami z veže klariského kostola dôrazne poukázal Anton C. Glatz. Za východisko pre bratislavské sochy považoval už staršiu skupinu sôch vo viedenskom chóre, datovanú zvyčajne medzi roky 1320 až 1330 a situovanú pod baldachýnmi na pilieroch v strednej a severnej lodi chóru (diela tzv. prvej stavebnej huty). Upozornil o. i. na niektoré sochy z mariánskeho cyk-

<sup>110</sup> KOSTKA 1976, c. d., v pozn. 99, s. 18. Ešte pred regotizáciou bolo publikované grafické zobrazenie veže s jednoduchou ihlanovitou helmico (Zwei gotische Kirchthürme in Pressburg. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunts- und historischen Denkmale* 17, 1872, s. LXIX – LXXI /LXX/), ktoré vychádzalo z kresbového návrhu F. Schulza. Pod vedením staviteľa L. Gyalusa a za spoluúčasti architekta F. Schuleka bolo ale napokon realizované súčasné, tvaroslovne bohatšie riešenie kamennej helmice, ktoré malo viac zodpovedať dolným podlažiam veže (BUDAY, P.: *Obnova historickej architektúry v Bratislave a budapeštianska Krajinská komisia pre pamiatky (1891 – 1914)*. In: *Bratislava – Zborník*

*Múzea mesta Bratislavy* 26, 2014, s. 81-108 (95-102, 104-107).

<sup>111</sup> Súhrne GLATZ, A. C.: *Gotické umenie z bratislavských zbierok* (výst. katalóg). Bratislava 1999, s. 15-20; ORIŠKO, Š.: Sochy z veže bývalého kostola klarisiek. In: BURAN, D. (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003, s. 657-658, kat. č. 2.1.2.

<sup>112</sup> Porovnaj napr. MENCL – MENCLOVÁ 1961, c. d. (v pozn. 99), s. 62-63; GÜNTHEROVÁ, A. (ed.): *Súpis pamiatok na Slovensku* 1. Bratislava 1967, s. 194; KOSTKA 1976, c. d. (v pozn. 99), s. 12.



lu v severnej lodi, ktoré predstavujú nielen štýlovú (typológia hlavy, kontrapost, traktovanie drapérie), ale aj ikonografickú analógiu (tróniaca Panna Mária z Klaňania troch kráľov). Súvislosti považoval za natoľko tesné, že sochy klariského kostola pripísal priamo viedenským majstrom, ktorí mali prísť do Bratislavy v rokoch 1330 až 1335, keď vo Viedni došlo k nástupu novej generácie sochárov.<sup>113</sup> S rovnakou vrstvou skulpturálnej výzdoby viedenského dómu spojil sochy klariského kostola tiež Robert Suckale, ktorý v nich popri tejto súvislosti videl aj isté, bližšie nešpecifikované talianske rysy.<sup>114</sup> V prospech spojitosti s výzdobou Albertínskeho chóru sa napokon vyjadril Š. Oriško, mierne korigujúc Glatzovu interpretáciu v tom, že pripustil väzbu aj na mladšiu vrstvu výzdoby chóru z rokov 1330 až 1335/40 (skulptúry v južnej lodi, diela tzv. druhej stavebnej dielne), v dôsledku čoho posunul vznik bratislavských sóch do obdobia pred a okolo polovice 14. storočia. Podobne ako obaja predchádzajúci autori aj on rozhodne odmietol súvis s „chnabovským“ tvaroslovím neskorého 14. storočia.<sup>115</sup>

Nadväznosť na výzdobu Albertínskeho chóru, najpodrobnejšie zatiaľ analyzovaná A. C. Glatzom, sa javí byť presvedčivá. No aj keď ju akceptujeme, otázka datovania klariskej veže nie je doriešená. Aby komplikáciám nebol koniec, do celého komplexu problémov ešte vstupujú aktuálne diskusie ohľadom chronológie výstavby Dómu sv. Štefana vo Viedni. Uvedené tradičné, dlhú dobu akceptované časové zaradenie Albertínskeho chóru medzi roky 1304 až 1340 nabúrál vo svojej monografii z roku 2007 Johann Josef Böker. V jeho interpretácii sa z Albertínskeho chóru stal do veľkej miery Rudolfský chór,

dokončený až za vojvodu Rudolfa IV. Habsburského v roku 1365. Posun v datovaní a celková reinterpretácia architektúry prirodzene zahŕňa aj skulpturálnu výzdobu chóru.<sup>116</sup> Bökerova predstava o architektonických premenách viedenského dómu je však vo viacerých bodoch kontroverzná, nie všetci bádatelia akceptujú jeho chronologické posuny, čo sa prejavuje v rôznom datovaní niektorých stavebných častí, vrátane tých, ktoré sú dôležité pre tu sledovaný kontext. Málo presvedčivá je najmä téza, podľa ktorej medzi loďovými piliermi chóru – o. i. nositeľmi časti sochárskeho programu – vznikli až s určitým časovým odstupom (medzi rokmi 1359 – 1365) po vybudovaní obvodových múrov a zastropení chóru (do 1340).<sup>117</sup> Diskusia okolo svätoštefanského dómu, jednej z kľúčových stredoeurópskych gotických stavieb, má významný dopad aj na interpretáciu gotickej architektúry na Slovensku, vrátane bratislavského kostola klarisiek. Pokiaľ prijmem nadväznosť sochárskej výzdoby veže klariského kostola na výzdobu Albertínskeho chóru, potom chronológia klarisiek musí zohľadňovať túto diskusiu. V najnovších prácach o Dóme sv. Štefana však badať návrat k tradičnému datovaniu,<sup>118</sup> čo nám dovoľuje predpokladať vznik klariskej veže okolo polovice, alebo ešte aj pred polovicou 14. storočia.

Takéto časové zaradenie nevyučuje ani samotný typ veže. Typ kamenársky bohato modelovaných veží s odhmotňujúcimi prvkami, fiálami, kružbami, panelovaním, baldachýnmi, mal svoje východisko vo veži katedrály vo Freiburgu zo začiatku 14. storočia. Zo 14. storočia poznáme z oblasti Podunajska viacero veží, ktoré nadväzovali na tento umelecky aj technologicky náročný vzor, napr. veža Kostola sv. Michala vo Viedni, kartuziánskeho kostola v dolnorakúskom

<sup>113</sup> GLATZ 1999, c. d. (v pozn. 111), s. 18-19.

<sup>114</sup> SUCKALE, R.: Počiatky gotickej skulptúry. In: BURAN (ed.) 2003, c. d. (v pozn. 111), s. 121-127 (126).

<sup>115</sup> ORIŠKO 2003, c. d. (v pozn. 111), s. 658.

<sup>116</sup> BÖKER, J.: *Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*. 2007, s. 90-92.

<sup>117</sup> JUCKES, T. – SCHWARZ, M. V.: Recenzia knihy Johann Josef Böker: *Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*. In: *Kunstchronik* 62, 2009, č. 6, s. 265-274 (266-267); FISCHENEDER, A.: *Der Albertinische Chor des Wiener Stephansdomes. Ergebnisse einer*

*stilkritischen Bauuntersuchung*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 67, 2013, č. 1/2, s. 106-121.

<sup>118</sup> Napr. B. SCHEDL (Der beschwerliche Weg zum Dom. In: KRONBERGER, M. – SCHEDL, B. (eds.): *Der Dombau von St. Stephan. Die Originalpläne aus dem Mittelalter*. Wien 2011, s. 28-35 /s. 29, obr. 1, s. 30-32/) v prehľadovej stati o stredovekom architektonickom vývoji viedenského Kostola sv. Štefana najprv prijala Bökerovu chronologickú schému. V najnovšej monografii síce uvádza, že dokončenie Albertínskeho chóru sa preklenulo cez polovicu 14. storočia, medzi loďovými piliermi sú tu však opäť súčasťou celkového halového konceptu realizovaného do roku 1340 (SCHEDL, B.: *St. Stephan in Wien. Der Bau der gotischen Kirche, 1200–1500*. Wien et al. 2018, s. 42-48, 295, obr. 9).

Gamingu (1332 – 1342), pútnického kostola v Maria Straßengeli (1355 – 1366, Štajersko). Priamo v Bratislave mal podobnú vežu františkánsky kostol (bola zrejme o niečo mladšia než veža klarisie). Z hľadiska chronológie aj geografickej blízkosti sú pre klariskú vežu osobitne zaujímavé dve navzájom súvisiace stavby veží. Prvou je veža farského Kostola sv. Michala vo Viedni, v podobe akú nadobudla po požari v roku 1327 (okolo 1340/1344). Ani ona sa, podobne ako veža klarisie, nezachovala vo svojom pôvodnom stave, bola viackrát prestavovaná. Z dobových zobrazení však vieme, že nadväzovala na vzor veže vo Freiburgu výrazne odhmotnenou štruktúrou nových oktogonálnych podlaží, lomenými oknami, prelamanou kamennou pyramidálnou vežicou.<sup>119</sup> Druhým príkladom je šesťboká veža kartuziánskeho kostola v dolnorakúskom Gamingu, opäť v náročnom kameňosochárskom prevedení.<sup>120</sup> Obe veže (ako aj o niečo mladšia veža v Straßengeli) súviseli prinajmenšom štýlovo. Obe dokladajú, že typ kameňosochársky náročne utváraných veží, vychádzajúcich z freiburgského vzoru, bol v priestore stredného Podunajska (susedného Dolného Rakúska) realizovaný už pred polovicou 14. storočia. Z menovaných príkladov predstavuje vo vzťahu k bratislavským klariskám zvlášť blízku analógiu veža v Gamingu svojimi subtílnejšími proporciami, ktoré vyplynuli – podobne ako v kostole bratislavských klarisie – zo staticky náročného situovania (veža gamingského kostola spočíva na murive triumfálneho oblúka). V oboch prípadoch predstavovalo situovanie subtílnych veží – nad triumfálnym oblúkom alebo nad nárožím lode – určitý kompromis so zákazom budovať dominantné kostolné veže na priečeliach, ktorý bol prítomný tak u mendikantov, ako aj u kartuziánov.

Posun v datovaní veže zásadným spôsobom mení optiku na klariský kostol. Z architektúry, ktorá sa mala svojim štýlom ťažiskovo hlásiť do druhej polovice 14. až začiatku 15. storočia, sa stáva dielo spred

a okolo polovice 14. storočia. Skoršie datovanie veže veľmi dobre korešponduje s architektonicko-historickým zistením, že obvodové múry kostola vznikli v jednej stavebnej etape. Nevieme presne povedať, s akým časovým odstupom od príchodu klarisie sa začalo so stavbou. Vžitú datovanie okolo roku 1300 sa okrem dátumu príchodu klarisie v roku 1297 opiera o kružbu so sférickým trojuholníkom v jednom z južných okien lode.<sup>121</sup> Tento motív bol však natoľko rozšírený a časovo rozptýlený, že spoľahlivo neukotvuje datovanie začiatku výstavby. Nie je vylúčený ani odstup viacerých rokov. Stavba však mohla byť realizovaná v pomerne krátkom časovom rozpätí. Nie je nutné predpokladať väčší časový odstup medzi čiastkovými stavebnými fázami (zmena v zaklenuť lode s následnou zmenou okenných otvorov a prístavbou oporných pilierov lode, vytvorenie triumfálneho oblúka sekundárneho voči obvodovému murivu, vybudovanie veže). A to ani s ohľadom na štýlový charakter ďalších kameňosochárskych prvkov v interiéri kostola. Naopak, i väčšinu z nich je možné zaradiť do podobných štýlových súvislostí ako vežu klariského kostola, teda do súvislostí smerujúcich prevažne k výzdobe Albertínskeho chóru, resp. ním ovplyvnených stavieb (napr. Imbach, Kaplnka sv. Kataríny). Podľa Antona C. Glatza nielen sochy z veže, ale i konzoly v lodí (obr. 18–19) hovoria o bezprostredných vzťahoch k viedenskej sochárskej tvorbe tzv. prvej svätoštefánskej huty.<sup>122</sup> Viedenský vplyv však prichádza do úvahy aj v prípade figurálnych hlavíc v presbytériu. Najmä hlavice s polpostavami anjelov s nápisovými páskami a so symbolmi evanjelistov (obr. 20–21) majú svoje pravdepodobné východisko v početných variáciách konzolových figur v interiéri aj na vonkajšom plášti Albertínskeho chóru. S ohľadom na uvedené a pokiaľ budeme vychádzať z tradičného datovania Albertínskeho chóru, je možné výstavbu klariského kostola v Bratislave vrátane jeho veže ťažiskovo datovať do 2. štvrtiny až polovice 14. storočia.

<sup>119</sup> SCHWARZ, M.: Die architekturgeschichtliche Analyse bis 1626. In: *St. Michael 1288 – 1988. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien, 1288 – 1988* (výst. katalóg). Wien 1988, s. 106–119 (115).

<sup>120</sup> BRUCHER, G. (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2 – Gotik*. München et al. 2000, s. 273–274, kat. č. 49 (G. BRUCHER).

<sup>121</sup> L. MEDVECKÝ (1970, c. d., v pozn. 94, s. 289) uvádza koniec 13. storočia, J. KOSTKA (1976, c. d. v pozn. 99, s. 9) začiatok 14. storočia.

<sup>122</sup> GLATZ 1999, c. d. (v pozn. 111), s. 19. Uplatnenie figurálnej konzoly viedenského typu v interiéri klariského kostola uvádza bez konkretizácie aj Š. ORIŠKO, c. d. (2003, c. d., v pozn. 111, s. 658).

### *Otázka stavebného typu*

V Bratislave bol už v prvej etape realizovaný stavebný typ, ktorý sa v architektúre mendikantských kláštorov – najmä tých ženských – vyskytoval pomerne často od druhej polovice 13. storočia. Išlo o typ pozdĺžneho, sálového jednolodia s polygonálnym presbytériom v šírke lode (obr. 22). Vo svojej podstate išlo o obmenu iného, dispozične azda najjednoduchšieho typu sakrálnych stavieb, ktorým bolo jednolodie s rovnako širokým a rovno uzavretým presbytériom. Tento typ je v architektúre ženských mendikantských kláštorov doložený tiež okolo polovice 13. storočia i neskôr. Oba typy – s rovným i polygonálnym východným záverom – mali podobne ako jednolodia s užším presbytériom súdobé paralely aj v architektúre ženských cisterciánskych kláštorov.<sup>123</sup> Najviac evidovaných príkladov sa viaže ku kláštorom dominikánok. Podobne ako v prípade jednolodia s užším presbytériom možno aj v prípade týchto dvoch typov predpokladať, že vyhovovali požiadavke relatívne rýchlej a nenáročnej realizácie. Základným spoločným znakom oboch typov bola absencia odsadenia presbytéria, ktorého rozsah nebol z pôdorysu čitateľný a aj v exteriérovom členení sa dal často nanajvýš tušiť. Podľa českej bádateľky Kláry Mezihorákovvej možno tento ich spoločný znak – rovnako široké presbytérium – považovať do určitej miery za charakteristický pre ženské mendikantské chrámy. Nie preto, že by sa u nich vyskytoval častejšie ako iné dispozičné riešenia, ale preto, že v architektúre mužských kláštorov je doložený len výnimočne.<sup>124</sup> V interiéri boli kostoly oboch typov priečne členené rôznymi, viac alebo menej architektonizovanými prostriedkami na loď a presbytérium. V rámci oboch typov jestvovali rôzne modifikácie v proporciách, priestorovom pomere medzi loďou a presbytériom, náročnosti celkového architektonického stvárnenia. Architektonická štruktúra niektorých bola mimoriadne strohá;

nemali klenbu a boli tak oprostené aj od plastického členenia a výzdoby viazaných na klenbový oporný systém. Zaklenutie sa výrazne častejšie vyskytovalo u variantov s polygonálnym záverom, no aj tu mnohokrát iba – v zhode s obmedzujúcimi ustanoveniami v rádových štatútoch – v presbytériu.<sup>125</sup> Zvlášť v porovnaní s nezaklenutými príkladmi vyznieva bratislavský kostol s celozaklenutým priestorom, kameňosochárskou výzdobou a filigránskou vežicou ako pomerne exkluzívna stavba. Výber dispozične jednoduchého stavebného typu tu preto sotva možno zdôvodňovať mendikantským ideálom chudoby. Azda bol – spomedzi v tom čase už overených riešení – vyhovujúcou voľbou s ohľadom na topografickú situáciu, zvažujúci sa terén a jestvujúcu zástavbu.

Paralely k stavebnému typu bratislavského kostola nachádzame hlavne v nadalpskej architektúre, prevažne v nemecky hovoriacich regiónoch. Pozornosť môžeme v tejto súvislosti obrátiť opäť do Viedne, kde azda už v 1. polovici 14. storočia vznikli kostoly dominikánok a klarisiek s neodsadenými presbytériami, ktoré však nemali polygonálne, ale rovné závery; navyše nie je isté (najmä v prípade klariského kostola), či išlo pôvodne o jedno alebo viacloďové stavby.<sup>126</sup> Primeranejšou analógiou je tak klariský kostol v korutánskej lokalite St. Veit an der Glan (po 1323), ktorého záverový polygón mal ale nezvyčajný pôdorys tvorený štyrmi stranami šesťuholníka (obr. 22:A).<sup>127</sup> Zodpovedajúcou analógiou s päťosminovým záverom je napr. Kostol sv. Anny kláštora dominikánok v Prahe (obr. 22:E). S jeho stavbou sa začalo po roku 1313, dokončený bol až v 70. rokoch 14. storočia, teda zrejme o čosi neskôr, ako kostol v Bratislave. Nie je vylúčené, že dispozične nadväzoval na Kostol Panny Márie dominikánskeho kláštora v Brne, založeného v rokoch 1240/1245–1250.<sup>128</sup> Brniansky kostol bol už na prelome 16./17. storočia nahradený novostavbou, a tak len na základe ikonografických a písomných prameňov, ako aj archeologických prieskumov sa predpokladá, že išlo o jednolodie s dĺžkou piatich

<sup>123</sup> JÄGGI 2006, c. d. (v pozn. 55), s. 35-40, 54-75, 161 a i.; MEZIHORÁKOVÁ 2016, c. d. (v pozn. 64), s. 58-67.

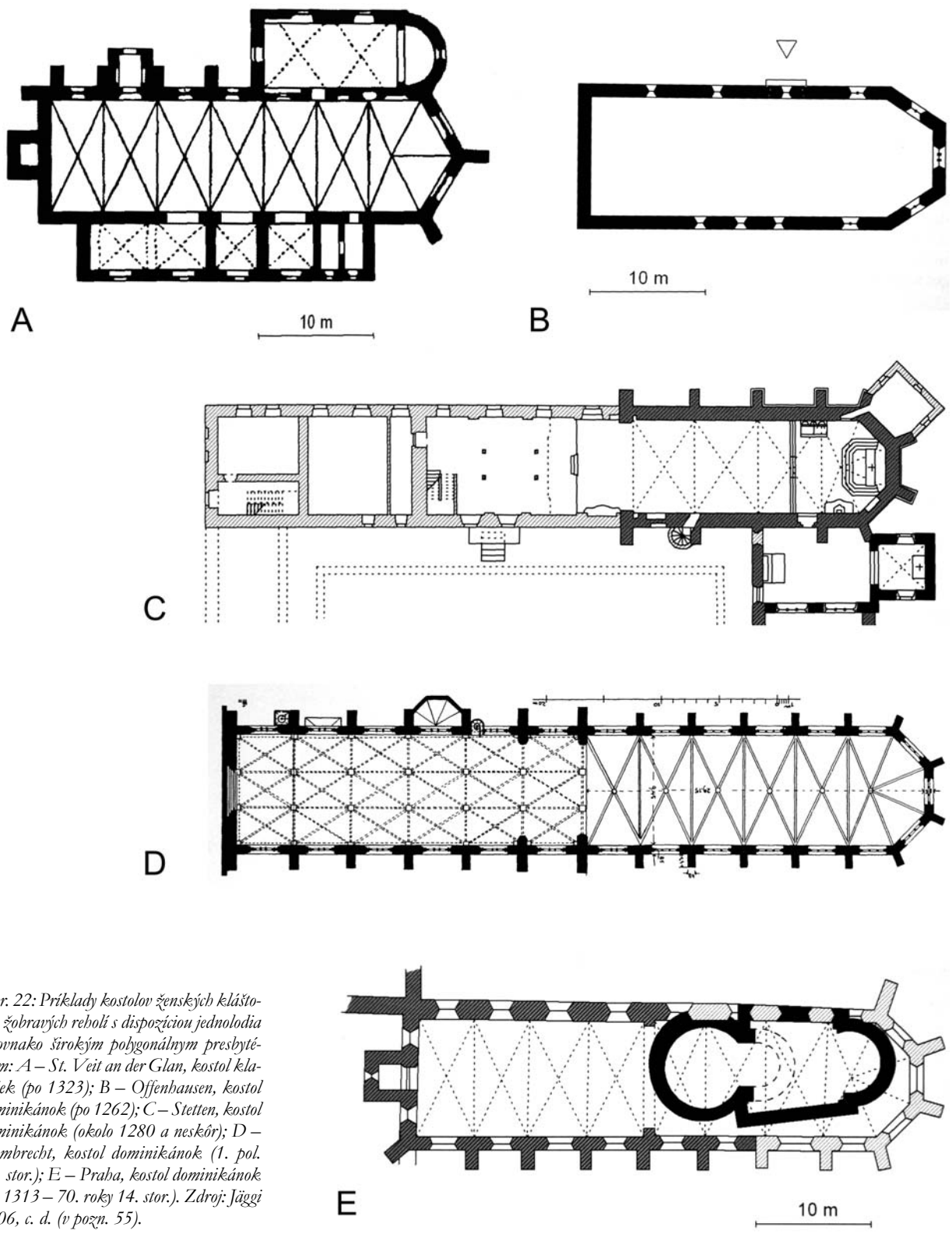
<sup>124</sup> MEZIHORÁKOVÁ 2016, c. d. (v pozn. 64), s. 65.

<sup>125</sup> JÄGGI 2006, c. d. (v pozn. 55), s. 161.

<sup>126</sup> Obidva boli v 18. alebo 19. storočí strhnuté, ich podoba je známa len z dobových zobrazení (JÄGGI 2006, v pozn. 55, s. 139-144).

<sup>127</sup> JÄGGI 2006, c. d. (v pozn. 55), s. 146.

<sup>128</sup> MEZIHORÁKOVÁ 2016, c. d. (v pozn. 64), s. 117-140.



Obr. 22: Príklady kostolov ženských kláštorov zobrazených reholi s dispozíciou jednoduša s rovnako širokým polygonálnym presbytériom: A – St. Veit an der Glan, kostol klarisiek (po 1323); B – Offenhausen, kostol dominikánok (po 1262); C – Stetten, kostol dominikánok (okolo 1280 a neskôr); D – Lambrecht, kostol dominikánok (1. pol. 14. stor.); E – Praha, kostol dominikánok (po 1313 – 70. roky 14. stor.). Zdroj: Jäggi 2006, c. d. (v pozn. 55).

klenbových polí a polygonálneho, päťosminového záveru, pričom veľkú časť jeho priestoru, možno až štyri západné klenbové polia, vyplňala empóra.<sup>129</sup> Pokiaľ je hypotetická rekonštrukcia správna – mnohé vrátane chronológie v nej zostáva neisté –, išlo by o geograficky pomerne blízku analógiu polygonálne ukončeného variantu s významom potenciálneho vzoru aj pre Bratislavu. Niekoľko príkladov sa však viaže aj k územiu niekdajšieho Uhorska, pričom nejde o kostoly ženských, ale mužských kláštorov františkánskeho rádu. Geograficky najbližším je kostol františkánskeho kláštora v Szemenye (Vašská župa), založeného v roku 1248. Jeho výrazne predĺžený sálový pôdorys s polygonálnym ukončením poznáme však len z nákresu Giulia Turca z roku 1569, na základe ktorého je nedatovateľný (kláštor bol v 17. storočí zničený). V 14. storočí mal dispozíciu kratšieho jednolodia s priamo napojenou polygonálnou svätyňou františkánsky kostol v severochorvátskom Iloku (v roku 1468 bol predĺžený na takmer dvojnásobnú dĺžku, pričom sa zopakovalo riešenie s neodsadeným polygonálnym presbytériom). Tretím príkladom je kostol františkánov v srbskej lokalite Bač, tehlová stavba, vybudovaná už v druhej polovici 13. storočia ešte s neskororománskym tvaroslovím v podobe kratšieho jednolodia so zriedkavou formou polygonálneho záveru tvorenou piatimi stranami dvanásťuholníka.<sup>130</sup>

Okrem základného pôdorysného rámca je pri hľadaní analógií potrebné zohľadňovať tiež funkčné členenie interiéru. Vyššie spomenutý pražský Kostol sv. Anny je pre porovnanie s bratislavským kostolom zaujímavý aj v tomto ohľade. Jeho hlavné funkčné časti – loď aj presbytérium – boli z hľadiska priestorového rozvrhu takmer rovnocenné, mali približne rovnakú dĺžku: presbytérium pozostávalo z troch klenbových polí a päťosminového záveru, loď tvorili štyri klenbové polia, pričom ju v plnom rozsahu vyplňala empóra. Rovnakým priestorovým pomerom

lode a presbytéria sa možno pôvodne vyznačoval aj bratislavský kostol – ak prijmeme predpoklad, že jeho triumfálny oblúk bol spočiatku situovaný o jedno pole západnejšie.<sup>131</sup> Takýto rovnocenný dĺžkový pomer presbytéria a lode, alebo dokonca riešenia s prevažujúcou dĺžkou presbytéria neboli v architektúre ženských mendikantských kláštorov ojedinelé. Vo svojej výslednej podobe s presbytériom tvoreným dvoma klenbovými poľami a polygonálnym záverom patrila bratislavský kostol ale ku „konvenčnejším“ variantom daného stavebného typu, v ktorých prevažoval priestor lode nad priestorom presbytéria.<sup>132</sup> Toto základné rozdelenie bolo však v lodi s najväčšou pravdepodobnosťou doplnené o ďalšie členiace architektonické prvky, ktoré v porovnaní s dnešným stavom vytvárali úplne iný interiér. Dostávame sa tým opäť k problému liturgického chóru mníšok.

#### *Otázka liturgického chóru mníšok*

Priestorový pomer lode a presbytéria s jednoznačnou prevahou lode hovorí v prospech toho, že i v bratislavskom kostole klarisiek sa liturgický chór mníšok nachádzal v lodi, azda na empore. Podobne ako v Trnave však ani tu nemáme spoľahlivé doklady o existencii stredovekej empory.

Dnešná krátka empóra v hĺbke západného klenbového poľa lode vznikla pri úprave kostola po roku 1838. Mala však určite staršiu predchodkyňu. Jej stopy boli zistené pri výskume v 60. rokoch na obvodových stenách lode v druhom a treťom klenbovom poli smerom od západu. Išlo o pruhy zasekaných priečok a odtlačky oblúkov, podľa ktorých siahala empóra asi do polovice tretieho klenbového poľa. Jej pôdorysný rozsah pravdepodobne zachytávajú plány J. Tallherra z roku 1783/1784.<sup>133</sup> Bola to priestranná hlboká empóra, ktorú je možné s istotou interpretovať ako liturgický chór mníšok. Neistý je však čas jej vzniku. Stratigrafia omietok neumožnila datovanie,

<sup>129</sup> Ibidem, s. 29-36.

<sup>130</sup> KUTNYÁNSZKY 2000, c. d. (v pozn. 54), s. 111 (Szemenye), 114 (Bač); VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, Diana: Mittelalterliche Kirchen der Bettelorden in Kroatien. In: HARIŠ, A. (ed.): *Koldulorendi építészet a középkori Magyarországon*. Budapest 1994, s. 63-89 (66, Ilok).

<sup>131</sup> Túto dispozičnú podobnosť si všimla už C. JÄGGI (2006, c. d., v pozn. 55, s. 139).

<sup>132</sup> Rozsah dvoch klenbových polí a päťosminového záveru mal napr. zaniknutý kostol klarisiek vo Weissenfelde (Sasko-Anhaltsko, po 1301), ešte kratšiu dĺžku jedného klenbového poľa a päťosminového záveru mal napr. kostol dominikánok v Adlersbergu (Bavorsko, ok. 1280).

<sup>133</sup> Plány sú uložené v Maďarskom národnom archíve a dostupné na [https://maps.hungaricana.hu/en/MOLTervtar/179/\[10.7.2019\]](https://maps.hungaricana.hu/en/MOLTervtar/179/[10.7.2019]).

nález bol preto len na základe analógie (ranobaro- kovej emporu v klariskom kostole v Trnave) vyhod- notený tak, že sa jednalo o dvojposchodovú emporu včlenenú do lode okolo polovice 17. storočia (resp. v rámci prestavby kláštora v rokoch 1637 – 1640).<sup>134</sup> Vzhľadom na neisté datovanie je ale potrebné uva- ťovať aj o tom, že išlo ešte o stredovekú emporu. Tribúna s takýmto rozsahom by sa nevyklúčovala ani s konštrukciou letnera vo východnej časti lode, ktorú predpokladá Š. Oriško.

Do úvahy však prichádza aj iná, vyššie už nazna- čená možnosť, že existenciu stredovekej emporu (nie letnera) nepriamo indikujú osekané zvyšky na rozhraní prvého a druhého východného klenbového poľa lode (obr. 12, 13). V prospech tejto hypotézy by hovorili krátke okná s vysoko osadenými parapetmi v južnej stene lode. Na ich základe predpokladali „*dlhú ženskú tribúnu asi so strednými stĺpmi*“ už Dobro- slava a Václav Menclovci.<sup>135</sup> Dnes máme k dispozícii odlišný stav poznatkov, ktorý nás núti uvažovať aj o tom, že vyššie situované okenné parapety mohli byť podmienené tiež existenciou staršej budovy na južnej strane kostola, ktorá s ním istý čas koexistovala. Úvaha Menclovcov je však stále relevantná.<sup>136</sup> Pokiaľ forma okien skutočne súvisela s emporou, potom išlo o hlbokú tribúnu siahajúcu až do štvrtého klen- bového poľa od západu (druhého od východu). Jej východnú hranicu by mohlo naznačovať ukončenie zosekanej rímsy na bočných stenách prvého a čiasto- čne aj druhého východného poľa lode. Rímsa sa

nachádzala vo výške podokennej rímsy v presbytériu a nadväzovala tiež na parapet vysokého južného okna v prvom klenbovom poli lode. Rímsu pravdepodobne pretínali konzoly (klenbových?) prípor na rozhraní prvého a druhého klenbového poľa lode, ktoré boli neskôr tiež zosekané. Pokračovala ešte asi meter za príporami, kde mohla byť ukončená práve kvôli emporu.<sup>137</sup> Existencia emporu by vysvetľovala odlišné riešenie východného a ostatných travé lode s odlišnou výškou okien i zaklenutia. Pokým vo východnom poli zodpovedali formám (výškovému nasadeniu okien, spôsobu a rytmu zaklenutia) v presbytériu,<sup>138</sup> v ostat- ných poliach lode mohli tak krátke okná, ako aj vyššie podchytená klenba reflektovať konštrukciu emporu a na nej, azda pozdĺž stien umiestnené chórové lavice mníšok. Takáto hlboká empora (mohlo ísť len o dre- venú konštrukciu) je asi ťažko predstaviteľná pre dnešného návštevníka kostola, zvyknutého na jeho „čistý“, takmer vyprázdnený interiér. V stredoveku by však nešlo o výnimočné riešenie. Nejedna ženský konvent žobravých reholí mal vo svojom kostole emporu presahujúcu polovicu dĺžky jeho lode alebo vstavanú dokonca v celom rozsahu lode, ako napr. vyššie spomenutý kostol dominikánok v Prahe.<sup>139</sup> Overenie uvedenej hypotézy – rovnako ako aj jej al- ternatív (letner, resp. pôvodný triumfálny oblúk) – je úlohou pre budúce terénne výskumy.

*Štúdiá vznikla v rámci riešenia grantového projektu VEGA 2/0023/16 Stredoveké kláštory žobravých reholí na Slovensku.*

<sup>134</sup> Po polovici 18. storočia mala byť skrátaná o šírku jedné- ho klenbového poľa a po roku 1838 nahradená dnešnou. K nálezovej situácii chýba podrobnejšia dokumentácia. Dostupná je len textová časť, ktorá obsahuje stručný popis, viac-menej zhodný s publikovanými informáciami (*Kostol a kláštor klarisiek – kompletný prieskum ...* 1965, c. d., v pozn. 98, kap. Prieskum objektu, s. 7-8, kap. Umelecko-historické zhodnotenie, s. 12, 13; MEDVECKÝ 1970, c. d., v pozn. 94, s. 289, KOSTKA 1976, c. d., v pozn. 99, s. 15, 18).

<sup>135</sup> MENCL – MENCLOVÁ 1961, c. d. (v pozn. 99), s. 61.

<sup>136</sup> Do argumentácie vstupujú nedoriešené otázky architekto- nickej podoby zaniknutej južnej budovy a času jej zániku v rámci relatívnej chronológie stavebných premien kostola (pred alebo po vytvorení okien?).

<sup>137</sup> Vychádzam z opisu nálezovej situácie v zdrojoch uvedených v pozn. 106.

<sup>138</sup> Vysoké južné okno sa podľa zistení staršieho prieskumu pô- vodne nachádzalo aj v západnom klenbovom poli lode (*Kostol a kláštor klarisiek – kompletný prieskum ...* 1965, c. d., v pozn. 98, kap. Prieskum objektu, s. 6-7; MEDVECKÝ 1970, c. d., v pozn. 94, s. 289). K. Chudomelka, ktorý sa na prieskume podieľal, rekonštruoval v rovnakých proporciách aj pôvodné okno v druhom klenbovom poli od západu (archív Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava, sign. V935). Záklenky oboch okien siahali každopádne vyššie než záklenky súčas- ných okien, k úprave pôvodných okenných otvorov došlo v čase zaklenutia lode krížovou rebrovou klenbou (SABO – CHAMUTI 2010, c. d., v pozn. 2010, nepagin).

<sup>139</sup> Dodaj možno, že v architektúre ženských mendikantských kláštorov sa dajú nájsť paralely aj pre spôsob maliarskej výzdoby v podobe iluzívnych okenných kružieb, zachytený reštaurátorským prieskumom na severnej stene brati- slavského kostola (napr. Pfullingen, kostol klarisiek, maľba okenných kružieb a iluzívneho kvádrovania azda z druhej polovice 13. stor.; JÁGGI 2006, c. d., v pozn. 55, s. 268).

## The Medieval Clarissine Architecture in Slovakia

### *Résumé*

In the Middle Ages, Clarissine monasteries only existed in two places of what is the present-day Slovakia – in Bratislava and Trnava. The older of the two Clarissine monasteries was built in Trnava. Constructed in the very first years of the Order's complicated existence – when St. Clare was still alive – the monastery in Trnava was established before 20th May 1239, which is the date of the earliest written evidence of its existence. At that time, Pope Gregory IX took the already established convent under his protection. The founder of the monastery is unknown. Some historians believe the Czech Queen Constance, who owned Trnava for some time, to be its founder. Other explorers believe that the monastery was founded by the Hungarian King Belo IV. The nuns in Trnava were given various different names in the sources dating back to the 13th century: members of the Order of Poor Ladies of San Damiano (1239, 1251, 1255), or the sisters of the St. Francis Order (1240, 1247, 1256, 1271). Written sources indicate different patrons for their monastery: St. Elizabeth (1251, 1255, 1275, 1297) and the Virgin Mary (for the first time probably in 1292). This inconsistency in the written records led the historian J. Roháč to the conclusion that there used to be two convents in Trnava in the 13th century: one of them being the Poor Ladies of San Damiano, devoted to St. Elizabeth of Hungary, and the other being the Convent of the Blessed Virgin Mary. The presented study rejects this view and explains that the different names attributed to the convent in the sources from the 13th century result from the complex formation of the Order of St. Clare, initially called the Order of Poor Ladies of San Damiano. The change of patron might have been the result of the construction of the new monastery church, with the older patron, St. Elizabeth and the new patron, the Virgin Mary, coexisting for a time.

The initial location of the monastery is uncertain. No later than the mid-13th century, when the nuns' enclosure was explicitly documented, the Poor Ladies

of San Damiano/Poor Clares in Trnava were probably settled on the South-East edge of the town near to the town walls and one of the town gates (the town was fortified in the course of 13th century), i.e. where the many times reconstructed area of the former Clarissine monastery has stood ever since (the present-day Museum of Western Slovakia). Initially the existing monastery church was built of brick, it had a longitudinal nave and narrow rectangular presbytery with a single bay rib groin vault. Several churches of mendicant orders in Medieval Hungary built before and around the mid-13th century were constructed in a similar fashion. Similar parallels may also be found outside the territory of Hungary, mainly in the architecture of women's monasteries. However, similar building methods may also be seen in numerous village churches built in the 13th (especially the second half) and the 14th century (e.g. the Parish Church of St. Elisabeth in Kaplna after 1244). The oldest version of the Clarissine church in Trnava found so far has been dated mainly through the alleged first occurrence of the patronage of the Virgin Mary in 1255, which is not correct. The first occurrence of the patronage of the Virgin Mary was provided by the *terminus ante quem* no earlier than 1292. More reliable information that supports the date of this stage of construction has yet to be found.

The oldest identified convent building was built at approximately the same time as the church. It stood to the south of the church and its longitudinal axis was oriented towards its Western part, where it is plausible that the liturgical choir of nuns may have been situated. The convent building was shaped like a square prism with at least two floors (as had the church) and was constructed using un-plastered brick.

Some time after the first stage of construction (that has been discovered so far), a rood screen was built in the Eastern part of the church nave, in front of the triumphal arch (today there are only marks left from the rood screen on the side walls).

In the first half of the 14th century (possibly before 1335) the church burnt down, which may have been the reason for the progressive and vast reconstruction of the convent building as well as the church. The original Western section of the convent building was rebuilt with two more wings – probably in two stages of construction – the Southern (which was certainly comprised of two floors) and the Eastern. This formed the typical closed monastery construction with a central viridarium and cloister. The reconstruction of the church, dated from the turn of 14th and 15th century, in particular introduced a prolonged presbytery with a polygonal finish and new vaulting to the presbytery. The church nave was left un-vaulted.

The Clarissine monastery in Bratislava also has a less well-known more ancient history. It is well-known that there was a women's religious order before 1235, incorporated in that year into the Order of Cistercians on the request of the Pope. Certain historians assume that the presence of the Poor Clares in Bratislava is proven by documents from 1238 and 1244; however, these refer to the Cistercian nuns. The last mention of the Cistercians in Bratislava dates back to 1290. In 1297, their monastery had already been abandoned and the property of the former Cistercian monastery was allocated to the Poor Clares. Testimony to the arrival of the Poor Clares to Bratislava in 1297 can be found in two documents. It is often assumed that not only did the Poor Clares receive the property formerly held by the Cistercians, but also that they settled in the former Cistercian monastery. However, this is not so certain. It is equally possible that the Clarissine monastery was built on top of a former town manor house.

Of all the medieval monastery buildings of the Poor Clares in Bratislava, today only the church is still standing. It is disposed of a longitudinal nave and an equally broad and polygonal presbytery. This building was constructed in a single stage of construction. From the beginning it was intended that both the nave and church would be vaulted, even though certain corrections were made over the course of the construction process (e.g. instead of a high barrel vault, a lower rib groin vault was eventually constructed). Questions arise when observing the Eastern vault bay of the nave, whose realisation (the width of the vault bay, size of the Southern window, the remaining verges of the vaults) corresponds more to the forms of the presbytery than to the remaining bays of the nave. There are three hypotheses that attempt to account for this phenomenon: 1. The Eastern vault bay of the nave was supposed to be an integral part of the presbytery and only as a result of construction changes (the shift of the triumphal arch) did it become a part of the nave; 2. A rood screen stood in the Eastern vault bay; 3. A long *matroneum* (for the liturgical nun's choir) stood in the nave; this affected the shape of the windows and vaulting in the remaining vault bays of the nave.

The church's construction may be dated to a point between the first half and the middle of the 14th century. According to recent analyses, its most recent part – the richly decorated tower – was created around the mid-14th century and its sculpted decorations share the style of the sculpted decorations of the so-called Albertine choir of St. Stephen's Cathedral in Vienna.



## Zum chronologisch-formalen Verhältnis der Portale der Katharinenkirche in Krakau-Kasimir und der Elisabethkirche in Kaschau. Ein Beitrag zur Geschichte der mitteleuropäischen Architektur um 1400\*

Jakub ADAMSKI

### Abstract

Close formal affinities between the ornamented portals in the south aisle and porch of Saint Catherine's church of the Hermits of Saint Augustine in Cracow's Kazimierz and the three nave portals of the parish church of Saint Elizabeth in the city of Košice in Upper Hungary were discovered by August Essenwein as early as over 150 years ago. Undoubtedly, the above works are the most original and simply the most important portals from the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century in this part of East Central Europe. The enormous extent of their artistic influence is best attested by the fact that they started two independent regional groups of portals: with stepped heads in Lesser Poland and with fanciful ornamented heads in Hungary (especially in Transylvania). Since Essenwein's times, the problem of the relationship between the portals in Cracow and Košice has intrigued many generations of, especially Polish, Czech, Slovak, Hungarian and British, art historians. The present paper is an attempt to provide a definitive answer to the questions about the relative and absolute chronology of the portals under discussion and their artistic relationship.

**Keywords:** Gothic Architecture, Church Architecture, Portal, Cracow, Košice, Architecture around 1400.

Schon vor über 150 Jahren konstatierte August Essenwein die enge formale Verwandtschaft zwischen den südlichen Seitenschiffs- und Vorhallenportalen der Augustiner-Eremitenkirche St. Katharina im Krakauer Stadtteil Kasimir (polnisch

*Kazimierz*) und den drei Langhausportalen der einstigen Pfarrkirche St. Elisabeth in ehemals oberungarischen Kaschau (slowakisch *Košice*, ungarisch *Kassa*).<sup>1</sup> Seitdem haben mehrere Forschergenerationen aus Polen,<sup>2</sup> Tschechien, der Slowakei,<sup>3</sup> Ungarn<sup>4</sup> und

\* Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen des vom Polnischen Nationalen Wissenschaftszentrum (Narodowe Centrum Nauki) geförderten Projekts Nr. DEC-2016/21/B/HS2/00598. An dieser Stelle danke ich Frau Dr. Krystyna Greub-Frańcz für die sprachliche Korrektur des Manuskripts.

<sup>1</sup> ESSENWEIN, A.: *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*. Leipzig 1865, S. 127-128.

<sup>2</sup> ŁUSZCZKIEWICZ, W.: *Kościół św. Katarzyny z klasztorem OO. Augustynów*. Kraków 1898 (*Biblioteka Krakowska*, Bd. 8),

S. 27-38; KOPERA, F.: Recenzja z pracy W. Łuszczkiewicza „Kościół św. Katarzyny...”. In: *Kwartalnik Historyczny*, 14, 1900, S. 650-652; MUSZYŃSKA-KRASNOWOLSKA M.: Kościół św. Katarzyny w Krakowie w świetle nowych badań. In: *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 4, 1935/1936, S. 171-192; Eadem: Z dziejów budowy zespołu Augustiańskiego. In: *Rocznik Krakowski*, 47, 1976, S. 23-44; MIŁOBĘDZKI, A.: Kraków – Kazimierz, Augustinerkirche St. Katharina, Innenportal der Vorhalle. In: LEGNER, A. (Hg.): *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Ausstellungskatalog Köln, Museum Schnütgen.

jüngst auch Großbritannien<sup>5</sup> die Frage des künstlerischen Verhältnisses dieser Werke verhandelt. Dieses ungewöhnlich starke Forschungsinteresse ist im Hinblick auf die architekturhistorische Bedeutung beider Bauwerke nicht verwunderlich – die Elisabethkirche in Kaschau (seit 1804 Kathedrale) ist zweifellos der wichtigste und imposanteste spätgotische Kirchenbau Oberungarns, während das Südschiff der Katharinenkirche in Krakau-Kasimir, nach Adam Miłobędzki, zumindest was die Architekturformen betrifft, als „das bedeutendste Denkmal mittelalterlicher Steinmetzkunst in Polen“<sup>6</sup> angesehen werden kann. Nicht minder bedeutsam ist, dass sich die Portalensembles beider Kirchen durch eine Einzigartigkeit ihres architektonischen Entwurfs auszeichnen, wobei sie zugleich zahlreiche verwandte Formmotive und gestalterische Züge aufweisen, was die meisten Forscher als Beleg für einen unmittelbaren formalen Bezug dieser Werke werten.

Dabei haben ihre quellenmäßig nicht belegte Entstehungszeit auch eine von der Forschungsperspektive des jeweiligen Herkunftslandes der Wissenschaftler beeinflusste Sichtweise zumindest einiger Autoren, zu diametral unterschiedlichen Ansichten hinsichtlich der Datierung dieser Werke und damit der Einflussrichtung zwischen den Portalen in Krakau und Kaschau geführt.

In seiner kürzlich erschienenen, eingehenden Baumonographie der Kaschauer Kirche nimmt Tim Juckes diese Fragestellung erneut auf.<sup>7</sup> Seine aufschlussreichen, wenngleich nicht unumstrittenen Forschungsergebnisse fordern jedoch eine Stellungnahme heraus, die im vorliegenden Aufsatz *sine ira et studio* geleistet werden soll. Das Hauptaugenmerk der Erwägungen liegt dabei auf der endgültigen Beantwortung der Frage nach der relativen und absoluten Chronologie der obengenannten Portalensembles sowie einer Bestimmung der Art ihres künstlerischen

Köln 1980, Bd. 2, S. 479; Idem: *Zarys dziejów architektury w Polsce*, 6. Aufl. Warszawa 1989, S. 85-87; SZYMA, M.: Nawa południowa i kruchta i kruchta kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu w Krakowie. Zagadnienia chronologii, warsztatu i stylu. In: *Rocznik Krakowski*, 60, 1994, S. 21-49; idem: Z badań nad południową kruchtą kościoła św. Katarzyny w Krakowie (komunikat). In: *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego*, 4, 1996, S. 159-166; Idem: Kilka uwag o architekturze kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu. In: OŻÓG, K., GAŁUSZKA, T., ZAJCHOWSKA, A. (Hg.): *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*. Kraków 2008 (*Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, Bd. 4), S. 257-269; GRZYBKOWSKI, A.: Architektura polska około 1400 roku. In: FALKOWSKI, W. (Hg.): *Polska około roku 1400. Państwo społeczeństwo kultura*. Warszawa 2001, S. 96-104; idem: *Gotycka architektura murowana w Polsce*, Warszawa 2014, S. 120-129; PAJOR, P.: Pinakle w nawie głównej kościoła św. Katarzyny w Krakowie – forma, geneza i znaczenie. In: *Rocznik Krakowski*, 81, 2015, S. 57-75.

<sup>3</sup> MENCLOVI, D. und V.: O účasti Slovenska na vzniku pozdne gotické architektury. In: *Umění*, 11, 1938, S. 271-275; MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezskopoľskej vetvy. In: VÁROSS, M. (Hg.): *Zo starších výtvarných dejín slovenska*. Bratislava 1965, S. 45-50; BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. In: *Arx*, 4, Nr. 1, 1968, S. 93-104; BAKOŠOVÁ, J.: Reliéfna výzdoba severného a západného portálu košického domu. In: *Arx*, 15, Nr. 1, 1982, S. 30-55.

<sup>4</sup> GEREVICH, L.: Mitteleuropäische Bauhöfen und die Spätgotik. In: *Acta Historiae Artium*, 5, 1958, S. 247-255, 280;

MAROSI, E.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau (Kassa, Košice). Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400. In: *Acta Historiae Artium*, 15, 1969, S. 25-75; idem: Stiltendenzen und Zentren der Spätgotischen Architektur in Ungarn. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 6, 1971, S. 6-18; Idem: Architektúra prvej polovice 15. storočia na Spiši a východnom Slovensku. Dóm sv. Alžbety v Košicach. In: BURAN, D. (Hg.): *Gotika. Dejiny slovenského umenia*. Bratislava 2003, S. 206-223, 638-639; idem: Das künstlerische Erbe der Zeit Sigismunds. Auftakt zur Spätgotik. In: TAKÁCS, I. (Hg.): *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437*, Ausstellungskatalog Budapest, Szépművészeti Múzeum. Mainz am Rhein 2006, S. 559-560; TÓTH, S.: Kaschau, Elisabethkirche, von der Westfassade her betrachtet. In: *Művészettörténeti Értésítő*, 42, 1993, S. 113-139; idem, Kaschau, Pfarrkirche Sankt Elisabeth. In: TAKÁCS (Hg.) 2006 (wie Anm. 4), S. 652-654.

<sup>5</sup> JUCKES, T.: Sigismund and Košice. Architecture and Patronage in Hungary around 1400. In: FAJT, J. – LANGER, A. (Hg.): *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext*. Berlin–München 2009, S. 409-423; Idem: *The Parish and Pilgrimage Church of St Elisabeth in Košice. Town, Court, and Architecture in Late Medieval Hungary*. Turnhout 2011 (*Architectura Medii Aevi*, Bd. 6).

<sup>6</sup> MIŁOBĘDZKI 1989 (wie Anm. 2), S. 85.

<sup>7</sup> JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 67-70, 96-125, 199-208, 213 [mit ausführlicher Literaturangabe zur Elisabethkirche in Kaschau].

Verhältnisses. Wesentliche Grundvoraussetzung dafür sind neue Funde zur Baugeschichte des Südseitenschiffes der Krakauer Katharinenkirche, die bis heute immer noch weniger erforscht ist als die Elisabethkirche in Kaschau.

Eingangs seien die wichtigsten Meinungen der Fachliteratur zur hier behandelten Forschungsfrage referiert. Dobroslava und Václav Mencl vertraten als erste den Standpunkt, die Portale in Kasimir und Kaschau seien das Werk ein und derselben Werkstatt. Diese habe zunächst in Krakau gearbeitet und sei dann vor 1414 in die oberungarische Metropole umgezogen, wo sie um 1420 – 1430 die Portalrahmungen der Elisabethkirche geschaffen habe.<sup>8</sup> In späteren Aufsätzen erhielt Václav Mencl die Annahme einer formalen Abhängigkeit der Kaschauer Portale von denen in Kasimir aufrecht, ging aber nicht mehr von einer gemeinsamen Autorschaft beider Ensembles aus. Als Entwerfer des südlichen Seitenschiffes der Katharinenkirche, dessen Architektur zahlreiche parlerische Motive aufweist, nahm er nun den Prager Meister Niclas Wernher an, den Erbauer des Langhauses der Krakauer Marienkirche. Mencls Ansicht nach hätten die Kaschauer Steinmetze ebenso Kenntnis von der Architektur des Parlerkreises besessen, diese aber vor allem *via* Krakau erhalten.<sup>9</sup>

Die letztgenannte Ansicht des tschechisch-slowakischen Kunsthistorikers, ähnlich wie auch seine Zuschreibungsvorschläge, wurden von Maria Krasnowolska widerlegt. Auf Basis von Baukunden und Schriftquellen zeigte die Forscherin auf, dass der Südteil der Kasimirer Katharinenkirche bereits in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts vollendet gewesen sein muss und damit vor Baubeginn der weit komplexeren Portalanlagen in Kaschau. Sie sah letztere als „Ergebnis des Kontaktes der Krakauer Steinmetze mit jenen der nachparlerischen Stilrichtung“<sup>10</sup> an. Der Kasimirer Bau hingegen sei das Werk einer Werkstatt,

die in kreativer Weise zahlreiche parlerische Formen mit einheimischen Krakauer Lösungen verbunden habe.<sup>11</sup> Krasnowolskas Schlussfolgerungen fanden in der polnischen Fachliteratur breite Aufnahme,<sup>12</sup> allen voran bei Marcin Szyma, der in seiner eingehenden Studie zum Südseitenschiff und der Vorhalle der Kasimirer Katharinenkirche den Großteil der Ergebnisse der Forscherin bestätigt fand.<sup>13</sup>

Eine andere Sicht auf die hier behandelte Frage vertrat die ungarische Forschung. In seiner ersten Stellungnahme zum Thema beurteilte László Gerevich die von Mencl vorgeschlagene direkte Herleitung der Kaschauer aus den Krakauer Portalen als verfrüht, schloss aber einen polnischen Einfluss in deren ausladenden abgetreppten Bekrönungen nicht aus. Die wichtigste Beobachtung Gerevichs bestand jedoch in der Erkenntnis, dass der Bauschmuck der Elisabethkirche, neben offensichtlichen Bezügen zur Formensprache des Prager Parlerkreises, auch Anleihen aus der höfischen Architektur Ofens (ungarisch *Buda*) der Zeit um 1400 aufweist.<sup>14</sup> Diesen Gedanken nahm in der Folge Sándor Tóth auf, der zugleich auf die Ähnlichkeit der Portalgewände und Dienstsockel im Westteil der Pfarrkirche in Kaschau zu den entsprechenden Bauformen der Ofener Liebfrauenkirche (heute Matthiaskirche) und der Klarissinnenkirche in Alt-Ofen (ungarisch *Óbuda*) hinwies. Zugleich machte Gerevich als erster auf die uneinheitliche Baustruktur der Kaschauer Portale aufmerksam, deren reich ausgebildete, phantasievoll entworfenen Bekrönungen einer anderen Formenwelt angehören als die zwar reich, doch eher schematisch gestalteten, baldachingeschmückte Figurennischen aufnehmenden Gewände.<sup>15</sup>

Von den ungarischen Kunsthistorikern hat Ernő Marosi am häufigsten über die Pfarrkirche in Kaschau geschrieben. In seinem Schlüsseltext von 1969 setzte er die Entstehungszeit der dortigen Portale

<sup>8</sup> MENCLOVI 1938 (wie Anm. 3), S. 272-275.

<sup>9</sup> MENCL 1965 (wie Anm. 3), S. 45-50; idem., *Gotická architektúra Košic*. In: *Vlastivedný časopis (Pamiatky a múzeá)*, 15, 1966, S. 25.

<sup>10</sup> KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 43.

<sup>11</sup> Ibidem, S. 30-44.

<sup>12</sup> U.a.: MIŁOBĘDZKI, Kraków (wie Anm. 2), S. 479; GRZYBKOWSKI, *Gotycka architektura* (wie Anm. 2), S. 122-123; PAJOR 2015 (wie Anm. 2), S. 58.

<sup>13</sup> SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 21-49.

<sup>14</sup> GEREVICH 1958 (wie Anm. 4), S. 247-255, 280.

<sup>15</sup> TÓTH 1993 (wie Anm. 4), S. 119-121; TÓTH 2006, S. 655-656.



*Abb. 1: Krakau-Kasimir, Katharinenkirche, inneres Vorhallenportal. Photo: M. Mašlanka.*

stilistisch an den Anfang des 15. Jahrhunderts und betrachtete ihre elaborierten Bekrönungen als eine Konsequenz der Entwicklung der Portalanlagen in der süddeutschen Architektur, die auch für das künstlerische Schaffen Peter Parlers bestimmend war. Im Hinblick auf das südliche Seitenschiff und die Vorhalle der Katharinenkirche in Kasimir vertrat Marosi hingegen die Meinung, deren Portalrahmungen stellten vereinfachte Nachbildungen der Kaschauer Portale dar, jedoch, frei von parlerschen Zügen und bis an die Grenze des Kuriosen geführt. Marosi setzte die Entstehungszeit dieses Teils der kleinpolnischen Kirche nach 1425 an, unter fälschlichem Bezug auf die „neuere polnische Fachliteratur“, zitierte dabei aber ein Büchlein von Władysław Łuszczkiewicz aus dem Jahre 1898 und einen Aufsatz Maria Krasnowolskas von 1936.<sup>16</sup> Die Datierung der Portale in Kaschau „um 1400“ und Krakau „nach 1425“, erhielt Marosi auch in seinen zahlreichen nachfolgenden Publikationen aufrecht.<sup>17</sup>

Die Ansichten des renommierten ungarischen Kunsthistorikers waren in hohem Maße für die Erwägungen von Tim Juckes ausschlaggebend. Juckes setzt die oberen Partien der Kaschauer Portale hypothetisch um 1400/1405–1415 an, und führt damit gleichzeitig die Ansicht Tóths weiter, wonach deren dekorative Rahmenformen in zwei unterschiedlichen Bauphasen entstanden seien. Die ausladende Kompositionsstruktur dieser Portale verdanke sich, Juckes zufolge, keinem konkret benennbaren Vorbild, doch habe sich der Kaschauer Meister bei seinem Entwurf in großem Umfang am Formenvokabular des Parlerkreises und anderer führender Werkstätten aus den süddeutschen Gebieten des Römisch-Deutschen Reiches bedient. Demselben Kaschauer Atelier weist Juckes die beiden Portale der Katharinenkirche in Kasimir als Spätwerke zu. Seiner Überzeugung nach ist die Struktur des inneren Vorhallenportals nicht einheitlich, da dessen Bekrönung (sowie das gesamte Außenportal der Vorhalle) eine Hinzufügung aus

der Zeit um 1430 – 1440 darstelle. Diese Bauteile verdankten sich einer Stiftungsinitiative des Krakauer Bischofs Zbigniew Oleśnickis, dessen Wappen die Schlusssteine des Vorhallengewölbes schmücken. Damit, so Juckes, stellten die Kasimier Portale, neben den komplexen Portalrahmungen der Pfarrkirche in Klausenburg (rumänisch *Cluj*, ungarisch *Kolozsvár*), eine der frühesten Bezugnahmen auf die elaborierten Portalanlagen der Elisabethkirche in Kaschau dar, die ihrerseits eine lange Reihe von Nachfolgewerken initiierten, insbesondere in Siebenbürgen und Oberungarn.<sup>18</sup>

Den nachfolgenden Erwägungen ist vorzuschicken, dass die Spätdatierung der Portale der Krakauer Katharinenkirche aus mehreren, vor allem quellenkundlichen und bauarchäologischen Gründen auszuschließen ist und ich deshalb im Folgenden die Kaschauer Portallösungen auf die Krakauer beziehe – und nicht umgekehrt. Bevor ich jedoch den Beleg für diese Annahme liefere, ist zunächst der formale Verwandtschaftscharakter der hier analysierten Werke zu bestimmen: Handelt es sich hier um eine zufällige Ähnlichkeit oder um einen direkten formal-genetischen Zusammenhang, bei dem sogar eine gemeinsame Autorschaft angenommen werden könnte?

Betrachten wir zunächst die Portale der Kasimierer Katharinenkirche der Augustiner-Eremiten. Deren inneres Vorhallenportal zeichnet sich durch beachtliche Maße aus – die Durchgangsbreite beträgt fast 3 Meter, die Portalbekrönung reicht bis zum Scheitel der Vorhallenschildwand (Abb. 1). Die relativ schmalen Portallaibungen, die aus einem geschlossenen Polygonalsockel emporwachsen, weisen im unteren Teil eine dichte Abfolge von kleinförmigen Birnstäben, Wulsten und Absätzen auf, die von breiteren Hohlkehlen getrennt werden. Diese Zone der Portallaibungen wird auf jeder Seite von einem Paar Spornpinakel flankiert, das jeweils eine flache Zierleiste mit applizierten ornamentalen Rosetten

<sup>16</sup> MAROSI 1969 (wie Anm. 4), S. 49–72, besonders S. 65–66.

<sup>17</sup> Jüngst: MAROSI 2003 (wie Anm. 4), S. 214–223; MAROSI 2006 (wie Anm. 4), S. 559. Vollständige Literatur von Ernő Marosi zur Kaschauer Elisabethkirche bei: JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 265–266.

<sup>18</sup> JUCKES 2009 (wie Anm. 5), S. 412–421; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 67–70, 96–125, 199–208, 213. Eine ähnliche Datierung der Portale der Kasimierer Katharinenkirche (um 1420 – 1430) übernahm jüngst auch: HERRMANN, C.: Bettelorden. In: von WINTERFELD, D., HERRMANN, C. (Hg.): *Mittelalterliche Architektur in Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*. Petersberg 2015, Bd. 1, S. 220–223.



Abb. 2: Krakau-Kasimir, Katharinenkirche, oberer Teil des inneren Vorhallenportals. Photo: J. Adamski.

einrahmt. Als weitere Verzierung dient beiderseits ein reliefartiger Maßwerkkamm aus genasten, mit Lilien abgeschlossenen Bogen.

Die Portalgliederung verkompliziert sich in etwa 3 Metern Höhe, wo eine Verengung des oberen Eingangsteils und die Aufspaltung der Archivoltenprofilierungen zu beobachten sind (Abb. 2). Der Portaldurchgang weist einen zweifach stufenartig geknickten Aufriss auf, wobei der obere Knick viertelkreisförmig ist, wodurch die Türbekrönung einen glockenähnlichen Umriss erhält. Die kleinförmige Umrahmung dieser Zone des Portals setzt sich aus Wulsten, Hohlkehlen und Absätzen zusammen, die

nicht mit den Profilierungen der vertikalen Segmente der Laibungen zusammenlaufen. Dieser Effekt resultiert daraus, dass die horizontalen Stäbe aus den konkaven Abschnitten des unteren Portalteils herauswachsen. Die krabbenbesetzte äußere Leiste der Durchgangsarchivolte hat die Form eines Kielbogens und läuft in einer großen, kriechblumengeschmückten Kreuzblume aus. Auch dieses Segment der Portalumrahmung nimmt seinen Anfang in jener breiten Kehle, die die aufgespaltenen Profilrahmen der Bekrönung zerteilt. Die dünnere und schlankere äußere Kehle wiederholt im unteren Teil den Umriss des viertelkreisförmigen Durchgangsknicks und wird dann steil hochgeführt, um auf Höhe der unteren Kreuzblume rechteckig umzubrechen und mit einer engeren, lanzettförmigen Bekrönung abzuschließen, die dergestalt eine Umrahmung für die Kreuzblume ausbildet. Dieser Teil der Portalarchivolte setzt sich aus drei Wulsten zusammen, deren beide äußeren ein Birnenprofil aufweisen und in der gleichen Ebene zu liegen kommen, wobei sie am oberen Knick eine gitterartige Überstabung ausbilden.

Die kompositionellen „Knotenpunkte“ des Portals, das heißt die Knickstellen der beiden aufgespaltenen Archivolten, werden durch auskragende Fialen akzentuiert. Deren unteres Paar hat die Form eines Pinakelbündels mit hängenden Laubwerkkonsolen. Bedauerlicherweise wurden ihre Bekrönungen nachträglich (möglicherweise erst im 19. Jahrhundert)<sup>19</sup> abgeschlagen und durch Figurensockel ersetzt, auf denen Statuen der Heiligen Petrus und Paulus aus dem 17. Jahrhundert Aufstellung fanden. Das mittlere Einzelfialenpaar ist überhaupt nur noch rudimentär erhalten, während die beiden obersten Spornpinakel (die ihre Bekrönungen ebenfalls verloren haben) den Ansatz jener krabbenbesetzten Kielbogenleiste markieren, deren Eselsrückenbogen das gesamte Portal nach oben hin abschließt.

Das äußere Vorhallenportal zeichnet eine zwar deutlich einfachere, doch nicht minder originelle Komposition aus (Abb. 3). Seinen Kernbereich stellt die enge Eingangsumrahmung dar, die nur im oberen Teil eine Kehle und ein Wulstprofil ausbildet. Die Archivolte wird von einer krabbenbesetzten

<sup>19</sup> Die Autoren des entsprechenden Inventarbandes geben das nicht gesicherte Datum 1864 an; siehe: REJDUCH-SAMKOWA, I. – SAMEK, J.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Bd.

4, *Miasto Kraków*, H. 4, *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1. Warszawa 1987, S. 106.



Abb. 3: Krakau-Kasimir, Katharinenkirche, Südseitenschiff samt Vorhalle, Ansicht von Süden. Photo: J. Adamski.

Kielbogenleiste eingefasst, die in einer Kreuzblume ausläuft. Diese Zone des Portals ist unmerklich in die Wandflucht der Südvorhalle eingetieft und bildet so eine Wandfüllung mit dreifachem abgetrepptem Abschluss aus, der die Portalarchivolte und die Kreuzblume einrahmt. Dieser aufsteigenden Staffelung sind Maßwerknasen eingesetzt, die wie unvollständige, aufgebrochene quadratische Vierpässe wirken. Die obere Bekrönung des Portals bildet ein Profilgesims, dessen Brechungen einen gezahnten Zinnenkranz ausbilden. Auf der Portalmittelachse ist eine Konsole angebracht, die eine baldachinbekrönte Madonnenstatue<sup>20</sup> trägt. Die Skulptur sprengt das rechteckig geführte Kaffgesims, das den äußeren Rahmen des Portals bildet. Unterhalb dieses Gesimses sind die Wände der Vorhalle sowie der beiden

angrenzenden Seitenschiffsjoche mit Maßwerkpaneelen verkleidet, deren lanzettenförmige Abschlüsse Nonnenköpfe ausfüllen. Den dekorativen Charakter dieses Bauteils heben zusätzlich zwei reich ausgestaltete zweizonige Fialen hervor, die die Strebepfeiler des Vorhallenbaus bekrönen.

Wie Maria Krasnowolska treffend feststellt, ist „die gesamte Dekoration des Seitenschiffes und der Vorhalle ausgesprochen architektonisch. Die Bauskulptur ist auf ein Mindestmaß beschränkt. [...] Doch nicht der Bauschmuck entscheidet über den plastischen Wert dieser Architektur, sondern gerade die schlichte, strenge Erlesenheit der Maßwerkdekoration“<sup>21</sup>. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Gestaltung der beiden Portale an ästhetischer Wirkkraft und macht ihr elaboriertes Kompositions-

<sup>20</sup> Die heutige Figur ist eine Kopie der Originalskulptur von Konstany Laszczka von 1906; *Ibidem*, S. 107.

<sup>21</sup> KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 36.



*Abb. 4: Kaschau, Pfarrkirche (jetzt Kathedrale) St. Elisabeth, Westfassade. Photo: J. Adamski*



konzept zum Hauptausdruckselement dieses Teils der Katharinenkiche.

Die bei Weitem reicher ausgestalteten Portalbauten der Pfarrkirche in Kaschau zeichnet hingegen neben der Originalität ihres Entwurfs und einem komplexeren Architekturdekor eine reiche Ausstattung mit Figurenreliefs aus, die die Bekrönungen des Nordquerhaus- und des Westeingangs schmücken (Abb. 4–6). Sie stellen eine Kreuzigung auf drei Tafeln vor, den das zweizonige Tympanon des Nordportals um ein *Jüngstes Gericht* und zwei Darstellungen aus der Legende der Kirchenpatronin, der Heiligen Elisabeth von Thüringen, ergänzt.<sup>22</sup> Insofern ist es ein Gemeinplatz, dass die Kaschauer Portale ihre Kasimierer Pendanten im Hinblick auf die bauarchitektonische Elaboriertheit ebenso in den Schatten stellen, wie die Annahme, der gesamte Baukörper der Kirche in der oberungarischen Metropole würde die kleinpolnische Mendikantenkirche weit hinter sich lassen. Denn trotz angesichts offensichtlicher Differenzen in Maßstab und architektonischer Komplexität der beiden Bauten lassen sich wesentliche Übereinstimmungen ihrer Portalanlagen hinsichtlich Komposition und Motivik nur schwer übersehen.

Die Hauptähnlichkeit besteht zwischen den Rahmenformen der beiden Portale in Krakau und dem Kaschauer Nord- und Westportal. Sie alle kennzeichnet eine mehrschichtige Struktur und eine geradezu organische Durchdringung der architektonischen Ebenen aus, die mit der Tendenz einhergeht, die Portalstruktur in die umgebende Mauerwand einzulassen, und dies unter Vermeidung einer übermäßigen Betonung der vor der Wandflucht liegenden Seitenpartien. Am augenfälligsten ist aber der Umstand, dass der Umriss der Portalbekrönungen beider Ensembles eine enge Verwandtschaft aufweist. Im Fall des mittleren Westportals in Kaschau (Abb. 4) und des inneren Vorhallenportals in Krakau (Abb. 1) handelt es sich um eine gelängte Grundform mit zweifacher Knickung (einer viertelkreisförmigen unten und einer rechteckigen oben) und einem lanzettartigen Abschluss. Für die Komposition der Bekrönungen des Kaschauer Nordquerhausportals (Abb. 6) und des Außeneingangs der Krakauer Vor-

halle (Abb. 3) ist hingegen ein dreifach abgetreppter Stufenumriss charakteristisch, den in beiden Fällen ein dekorativer Zinnenkranz und aufgebrochene Vierpässe ergänzen. In Kaschau schmücken diese beide Motive, das heißt die Zinnen und die genasten „Kassetten“, auch den Hintergrund der Bekrönung des Westeingangs. In allen drei Portalen dieser Kirche spielen zudem Maßwerkkämme mit Liliennasen eine wesentliche dekorative Rolle, ähnlich wie die auskragenden Pinakel mit Laubwerkkonsolen, die spornartig oder in Dreierbündel auftreten. Fast identische Schmuckformen zieren das innere Vorhallenportal der Kasimierer Katharinenkirche.

Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass die zahlreichen obengenannten Übereinstimmungen nicht zufälliger Natur sind, sondern aus einem direkten genetischen Zusammenhang erwachsen. Es ist damit anzunehmen, dass der Entwerfer des späteren der beiden Portalensembles Kenntnis des früheren besessen haben muss und dessen Bauformen als wesentliche Inspirationsquelle nutzte. Diese beschränkte sich nicht nur auf eine freie Adaption des Ausgangswerkes, sondern schloss auch die Übernahme und Wiederholung konkreter Detailformen und der Aufrisskonturen mit ein. Naturgemäß kann aufgrund der wesentlichen Unterschiede in der Gesamterscheinung der beiden Portalanlagen nicht von einer Nachbildung eines vorgefertigten Musters gesprochen werden, doch lässt sich der künstlerische Zusammenhang beider Ensembles auf zwei komplementären Niveaus betrachten. Zum einen auf der Ebene eines ähnlich raffinierten Entwurfskonzepts, das neben einer verwandten formalen Extravaganz eine Vorliebe für vergleichbare Strukturösungen zeigt – also auf der Ebene der Syntax der Stilsprache. Zum anderen im Hinblick auf eine weitgehende Übereinstimmung der Motivik, mithin also des Formenvokabulars, das in beiden Portalensembles zwar in jeweils unterschiedlichen Konstellationen, jedoch in ähnlichem Kompositionszusammenhang auftritt.

Angesichts fehlender Schriftquellen reichen diese Übereinstimmungen jedoch nicht aus, um mit Tim Juckes eine Identität des Entwerfers, oder mindestens eines Teils der Steinmetze, die die Portale in

<sup>22</sup> Zum Skulpturenschmuck der Kaschauer Portale siehe: GEREVICH, L.: *A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV–XV. században*. Budapest 1935; MAROSI 1969 (wie

Anm. 4), S. 34–39; BAKOŠOVÁ 1982 (wie Anm. 3), S. 30–55; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 110–125.



*Abb. 5: Kaschau, Pfarrkirche (jetzt Kathedrale) St. Elisabeth, mittleres Westportal. Photo: J. Adamski.*

Krakau in Kaschau gefertigten, zu postulieren.<sup>23</sup> Zweifellos zeichnet sich der Bauschmuck der oberungarischen Pfarrkirche im Vergleich zu jenem in Kasimir, durch eine wesentlich größere Virtuosität aus, eine größere Kühnheit in der Anwendung

durchbrochener Strukturen sowie ein deutlich höheres Ausführungsniveau.<sup>24</sup> Es kann deshalb berechtigterweise angenommen werden, dass die hier behandelte Portalaufbauten zwar in direkter genetischer Verwandtschaft stehen, ihre Entwerfer

<sup>23</sup> Cf.: JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 203-205.

<sup>24</sup> Dies liegt in Kaschau möglicherweise auch in der Wahl des

weichen Sandsteins als Baumaterial begründet. In Kasimir arbeitete man mit dem wesentlich härteren, schwerer zu bearbeitenden Jurakalkstein.



*Abb. 6: Kaschau, Pfarrkirche St. Elisabeth (jetzt Kathedrale), Nordportal. Photo: J. Adamski.*

und ausführenden Steinmetze jedoch nicht ein und dieselben waren.

Die Schlüsselfrage nach der Einflussrichtung dieser Verwandtschaft ist zugleich jene Frage, die die bisherige Forschung am stärksten beschäftigte. Wie eingangs angeführt, aufgrund der unten präsentierten Forschung bin ich von der zeitlichen Priorität der Portale der Katharinenkirche in Kasimir überzeugt und sehe sie als eine der wichtigsten Inspirationsquel-

len des Kaschauer Meisters an. Maria Krasnowolska unterstreicht zu Recht, dass „die Quellenlage der Krakauer Portale wesentlich gesicherter ist als jene der Kaschauer“<sup>25</sup>. Paradoxerweise jedoch hat in der bisherigen Literatur die absolute Chronologie des Südseitenschiffes und der Vorhalle der kleinpolnischen Kirche die größten Kontroversen erweckt, wohingegen die Datierung der ältesten Partien der Pfarrkirche in Kaschau, trotz des fast völligen Man-

gels archivalischer Quellen, ohne größere Vorbehalte als gesichert angenommen wird. Es scheint daher sinnvoll, mit letzterer zu beginnen, umso mehr, als Juckes kürzlich erschienene Untersuchung sämtliche Angaben zum Kaschauer Gotteshauses bündelt und eine fundierte und überzeugende Bestimmung und Datierung seiner einzelnen Bauphasen bietet.

Die einzige Quelle, die sich direkt auf die früheste Bauphase der Pfarrkirche in Kaschau bezieht, ist die Bulle Bonifatius' IX. vom 1. März 1402. Darin ist die Rede vom Brand der alten Kirche und von einem Neubau, der zu dieser Zeit allerdings noch weit von der Vollendung entfernt war: *parochialis ecclesia [...] olim combusta et de novo per Christicolos inibi commemorantes erecta et nundum completa existat*. Das Bauprojekt bedurfte beträchtlicher finanzieller Mittel: *pro consummatione operis huiusmodi et reedificatione et reparationem ecclesie predictae indigere videatur expensis non modicum sumptuosus*. Aus diesem Grund erteilte der Papst allen Gläubigen, die das rechtschaffene Werk unterstützen würden, einen Ablass: *Nos cupientes ut ecclesia ipsa decentius repareretur, consumetur et etiam congruis honoribus frequentetur, omnibus vere penitentibus et confessis, qui [...] ad reparationem, conservationem et fabricam ecclesie predictae manus porrexerint adiutrices, illas videlicet indulgentias et remissions peccatorum concedimus*.<sup>25</sup> Es ist davon auszugehen, dass es im Vorgängerbau der Kaschauer Elisabethkirche spätestens im Jahre 1398 zu einem Brand gekommen war, da König Sigismund von Luxemburg in einem Brief vom 2. Januar 1399 die Privilegien der Stadt Kaschau bestätigt, die sehr unter einem Großbrand gelitten habe: *civitatem nostram Cassoviensem per ignis voraginem aliisque diversis aerumnarum calamitatibus flagellatam*.<sup>26</sup> Juckes, ebenso wie zahlreiche Forscher vor ihm, gehen jedoch davon aus, dass es bereits in den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts zu einer Beschädigung des alten Gotteshauses gekommen war und der Baubeginn der heutigen Kirche entsprechend um 1390 anzusetzen sei.<sup>28</sup>

Zur ersten Bauetappe, die wahrscheinlich bereits in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts unterbrochen wurde, gehören die unteren Teile der Umfassungsmauer der Kirche (ohne Chorapsis) auf der Süd- und Westseite ungefähr bis zur Höhe der Ansätze der Portalbekrönungen, auf der Nordseite ein wenig unter dieser Linie. Sándor Tóth und Tim Juckes haben aufgezeigt, dass die Komposition aller Portalgewände trotz reicher Ausgestaltung keine innovativen Züge aufweist und enge formale Parallelen zu den zeitlich nahegelegenen Portalen der Marienkirche in Ofen (nach 1384) und der Pfarrkirche in Zipser Neudorf (slowakisch *Spíšská Nová Ves*, ungarisch *Igló*; vor 1393) besitzt.<sup>29</sup> Eine Unterbrechung dieser ersten Bauperiode belegen auch Beobachtungen technischer Natur. In der unteren Wandzone des Gebäudes kam ein dunkler Andesit zum Einsatz, während das Mauerwerk ab etwas über der Türsturzöhe der Süd- und Westportale aus gelbgrauem Sandstein besteht [Abb. 4–6]. Zudem weist Juckes darauf hin, dass das Tympanon des Westportals mit der Darstellung des *Gebets am Ölberg* nicht exakt an das Gewände angepasst ist, dessen innerstes Segment im Archivoltenprofil nicht weitergeführt wird.<sup>30</sup>

Der Werkstattwechsel, die Anstellung eines neuen Baumeisters und eine grundlegende Modifizierung des ursprünglichen Bauentwurfes dürften wohl erst nach der päpstlichen Ablassbulle stattgefunden haben, in der der unvollendete Zustand der Kirche so deutlich hervorgehoben wird, und wären damit für das Jahr 1405 anzusetzen. Die reich ausgebildeten Portalbekrönungen der Kaschauer Pfarrkirche sind mit Sicherheit dieser damals einsetzenden zweiten Bauphase zuzurechnen. Juckes zufolge dürften sie um die Mitte beziehungsweise gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts vollendet worden sein, denn die klar vom Kaschauer Formenvokabular beeinflussten, ähnlich phantasievollen Portale der Michaelskirche im siebenbürgischen Klausenburg entstanden ab den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 38.

<sup>26</sup> JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 232.

<sup>27</sup> Ibidem, S. 55.

<sup>28</sup> Ibidem, S. 53-86.

<sup>29</sup> TÓTH 1993 (wie Anm. 4), S. 119-121; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 67-70.

<sup>30</sup> Ibidem, S. 69-70.

<sup>31</sup> JUCKES 2009 (wie Anm. 5), S. 412-415; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 105-109.



Abb. 7: Krakau-Kasimir, Katharinenkirche, Gewölbe der Vorhalle. Photo: M. Maślanka.

Im Fall der Krakauer Katharinenkirche hingegen bestimmt die Chorweihe im Jahre 1378 den *terminus post quem* für den Baubeginn des Südschiffes, zugleich des ältesten Langhausteils.<sup>32</sup> Die Tatsache, dass die Südseite zuerst erbaut wurde, verwundert insofern nicht, als die südliche Seitenschiffsfassade als die eigentliche Schauseite der Kirche fungierte, da sie auf den bedeutenden Prozessionsweg ausgerichtet war, der zur Wallfahrtsstätte des Heiligen Stanislaus auf dem Skalkahügel führte (Abb. 3).<sup>33</sup> Der augenfällige Wechsel des Baumaterials vom Backsteinmauerwerk

mit steinernen Ergänzungen im Chor zur ausschließlichen Verwendung von Haustein im Südschiff, sowie die grundsätzliche Stildiskrepanz zwischen diesen beiden Teilen der Kirche, lassen keine Zweifel darüber aufkommen, dass die erste Bauwerkstatt nach 1378 aufgelöst worden war,<sup>34</sup> und man bald danach, wohl um 1380–1385, an ihrer statt einen neuen Baumeister und neue Steinmetze anstellte.

Es muss deutlich betont werden, dass der größte Teil des südlichen Seitenschiffs, namentlich dessen östliche- und südliche Umfassungsmauer samt

<sup>32</sup> KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 24, 27; CROSLEY, P.: *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*. Kraków 1985, S. 148-151; WĘCŁAWOWICZ, T.: Fazy budowy kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu. Część I: Prezbiterium. In: *Rocznik Krakowski*, 54, 1988, S. 59-71; Idem: *Gotyckie bazyliki Krakowa. „Czyli można konstrukcję kościołów krakowskich XIV wieku uważać za cechę specjalną ostrołuku w Polsce?”*. Kraków 1993, S. 11; Idem, Kościół p.w. św. Katarzyny i Małgorzaty oraz klasztor

Augustianów Eremitów. In: MROCZKO, T., ARSZYŃSKI, M. (Hg.): *Architektura gotycka w Polsce*, Bd. 2, *Katalog zabytków*. Warszawa 1995, S. 126; SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 22.

<sup>33</sup> KOLAK, W.: *Klasztor augustianów przy kościele Św. Katarzyny w Krakowie*. Kraków 1982, S. 68; SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 24, 32-33.

<sup>34</sup> Ibidem, S. 45.

Vorhalle und deren Portale eine in sich vollständig homogene Anlage darstellt, die von ein und derselben Werkstatt errichtet worden sein muss.<sup>35</sup> Davon zeugen neben dem Fehlen von Baunähten auch die große Zahl sich wiederholender Steinmetzzeichen, insbesondere an den Wänden der Vorhalle und im Ostjoch des Seitenschiffes, wo mit dem Bau des Langhauses begonnen wurde.<sup>36</sup> Die Untersuchung des Mauerwerks in diesem Teil der Kirche belegt, dass beide Portale organisch mit der sie umgebenden architektonischen Struktur verschmolzen sind. Besonders gut ist dies an der Umrahmung des Innenportals abzulesen, deren äußere Schmuckelemente aus denselben Steinblöcken gearbeitet sind, die sich als Quader in die benachbarten Wandstücke eingebunden finden. Es bleibt auch zu bedenken, dass ein nachträglicher Einbau eines so kompliziert und vielschichtig gearbeiteten Portals in ein bereits bestehendes Mauerwerk alleine aus technischen Gründen unmöglich gewesen wäre, respektive nur nach Abbruch und Wiederbaufbau dieses Abschnitts der Umfassungswand hätte geleistet werden können.<sup>37</sup>

Die von Tim Juckes vorgeschlagene Spätdatierung der hier behandelten Bauteile der Kasimirer Kirche in die dreißiger und vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts führt ihn zu der Annahme, das aufwendige innere Portal des Südseitenschiffes stelle keine organische Einheit dar, sondern sei im Verlauf zweier unterschiedlicher Bauphasen entstanden. Seiner Meinung nach entstanden die Portalbekrönung, ähnlich wie auch die gesamte Vorhalle, erst dank der Stiftungsinitiative Bischof Zbigniew Oleśnickis, wovon dessen Wappen Dębno an den Schlusssteinen des Gewölbes zeugten (Abb. 7). Als Argument für einen nachträglichen Ausbau des ursprünglich einfacher gestalteten Portals führt der Forscher das Umknicken der Gewändeprofilierungen im unteren Bereich der Portalumrahmung an.<sup>38</sup> Diese Erwägungen ent-

behren jedoch der Grundlage. Dagegen sprechen wie schon betont, die einheitliche architektonische Struktur der Seitenschiffswände und der Vorhalle sowie der darin organisch eingebundene Baudekor. Wäre das betreffende Portal bis zum zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts unvollendet geblieben, so hätte es in diesem Joch mehrere Jahrzehnte lang ein Loch in der Umfassungswand geben müssen, was mit Sicherheit auszuschließen ist.

Zudem erkannte bereits Władysław Łuszczkiewicz, dass das Gewölbe der Vorhalle den aufsteigenden Wänden zeitlich nachgereiht ist und der auf dem mittleren Schlussstein angebrachte Galero mit dem Jahr 1449 den *terminus post quem* für die Gewölbekonstruktion markiert, da Bischof Zbigniew Oleśnicki in diesem Jahr die Kardinalswürde erhielt. In seiner Analyse der verputzten Ziegelrippen des Sterngewölbes bemerkte der Forscher zu Recht, dass deren „grobe, für die Bauten des 15. Jahrhunderts charakteristischen Profile, sich hinsichtlich der Feinheit und Präzision ihrer Ausführung nicht mit anderen analogen Teilen des Gewölbes, die dem späten 14. Jahrhundert entstammen, messen können“<sup>39</sup>. Er meinte damit die ursprünglichen niedrigeren Schildrippen sowie die abgearbeiteten Bekrönungen der feinen Eckdienste, die anorganisch an den Gewölbeansatz des heutigen Sterngewölbes anschließen.<sup>40</sup>

Im Kontext von Juckes Hypothese muss zudem hervorgehoben werden, dass der unstimmmige Verlauf der Gewändeprofile und der Portalarchivolte keineswegs als Argument für eine nachträgliche Umgestaltung des inneren Vorhallenportals gelten kann. In diesem Motiv ist vielmehr eines der markantesten Stilcharakteristika des Kasimirer Meisters zu sehen, den eine deutliche Vorliebe für dekorative, dabei manierierte und oft überraschende architektonische Lösungen kennzeichnet.<sup>41</sup> Der aus einer breiten Kehle herauswachsende Wulst tritt am Vorhallenportal

<sup>35</sup> So auch andere polnische Autoren; cf.: ŁUSZCZKIEWICZ 1989 (wie Anm. 2), S. 31; KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 34-36; SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 29-35.

<sup>36</sup> Ibidem, S. 34-35, 45. Im Westteil des Südschiffes nimmt die Anzahl der Steinmetzzeichen deutlich ab. Marcin Szyma sieht darin das Anzeichen einer Reorganisation der Werkstatt, deren personelle Zusammensetzung im Laufe der späteren Bauphasen schwankte, wohl aufgrund von finanziellen Problemen.

<sup>37</sup> Siehe auch: SZYMA 1996 (wie Anm. 2), S. 160-161.

<sup>38</sup> Cf.: JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 204-205, 213.

<sup>39</sup> ŁUSZCZKIEWICZ 1898 (wie Anm. 2), S. 38.

<sup>40</sup> Cf.: KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 34; SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 27.

<sup>41</sup> Cf.: ibidem.



Abb. 8: Krakau-Kasimir, Augustinerkloster, Portal im Ostflügel des Kreuzgangs. Photo: J. Adamski.

nicht nur beim unteren, sondern auch beim oberen Knick der Archivolte auf (Abb. 2), wobei die Durchdringung der Formen ein charakteristisches Stilmerkmal des gesamten Entwurfs darstellt. Von Bedeutung ist ebenso, dass die Inkongruenz von senkrechten und waagerechten Profilierungen, äh-

lich wie die Überstabung der Umrahmungsstäbe ein Grundcharakteristikum einer Gruppe spätgotischer treppenförmiger Portale in Klempolen darstellt, die dort bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden.<sup>42</sup> Zu deren frühesten Beispielen zählt die ähnlich spitzbogenförmig abgeschlossene Rahmung des

<sup>42</sup> Siehe: BOCHENSKI, Z.: *Dwór obronny w Dębnie*. Kraków 1926, S. 32-48; ŚWIECHOWSKI, Z.: *Regiony w późnogotyckiej*

*architekturze Polski*. In: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych*. Materiały sesji Stowarzyszenia

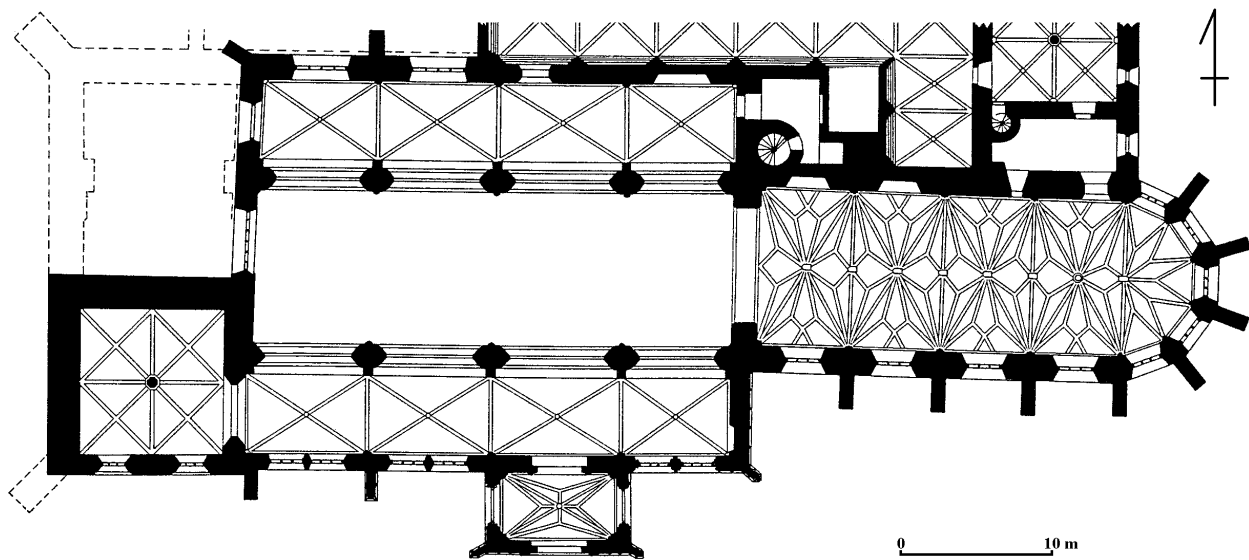


Abb. 9: Krakau-Kasimir, Katharinenkirche, Grundriss. Zeichnung: J. Adamski.

Westportals der unweit von der Katharinenkirche gelegenen Pfarrkirche Corpus Christi, die in die ersten Jahre des 15. Jahrhunderts zu datieren ist.<sup>43</sup> Tatsächlich liegt der Ursprung dieses charakteristischen Portaltypus in Krakau-Kasimir und ist nicht nur in den Portalrahmungen der Vorhalle der Katharinenkirche zu sehen, sondern auch in drei Portalen des Klausurgebäudes des dazugehörigen Augustinerklosters (Abb. 8). Es besteht kein Zweifel, dass sich ihre Entstehung derselben Werkstatt verdankt, der auch der Bau des Südseitschiffes und der Vorhalle der Katharinenkirche oblag.<sup>44</sup>

Schließlich ist Tim Juckes auch schwerlich darin zu folgen, dass der Einsatz von in Dreierbündeln auskragenden Diensten einzig dazu gedient habe, um die anorganisch anmutenden Kontaktstellen der Portalteile zu kaschieren.<sup>45</sup> Ganz im Gegenteil

– abgesehen von ihrer offensichtlichen Schmuckfunktion liegt ihr Entwurfssinn in der Akzentuierung der Kompositionsknoten der Portalrahmung, also der Hervorhebung der Aufspaltungsstellen der Archivolte und ihrer Knicke. Dies alles bestätigt die oben getätigte Feststellung, dass der Entwurf des Südschiffes und der Vorhalle der Kasimirer Katharinenkirche als Werk ein und desselben Meisters anzusehen sind. Entscheidende Bedeutung gewinnt damit die Bestimmung des Fertigstellungsdatums dieses Teils der Kirche.

Im Gegensatz zu den Einwänden von Ernő Marosi und Tim Juckes<sup>46</sup> ist meines Erachtens nach der Baubeginn der Kapelle der Heiligen Monika (auch Ungarn-Kapelle genannt), die auf den Fundamenten des fünften, nicht ausgeführten Langhausjoches errichtet wurde, als *terminus ante quem* für die Voll-

*Historyków Sztuki Wrocław 1962*. Warszawa 1965, S. 132-136; CZYŻEWSKI, K., WALCZAK, M.: Uwagi o późnogotyckim detalu architektonicznym na zamku w Dębnie koło Wojnicza. In: WIESIOŁOWSKI, J., KOWALSKI J. (Hg): *Zamek i dwór w średniowieczu od XI do XV wieku. Materiały XIX Seminarium Mediawistycznego*. Poznań 2001, S. 39-40; GRZYBKOWSKI 2014 (wie Anm. 2), S. 174-179, 184-185.

<sup>43</sup> MENCL 1965 (wie Anm. 3), S. 46-47; KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm 2), S. 44; SZYMA 1994 (wie Anm 2), S. 41-43. Siehe auch: WĘCŁAWOWICZ, T.: Fazy budowy kościoła

Bożego Ciała na Kazimierzu (wieki XIV i XV). In: *Rocznik Krakowski*, 52, 1986, S. 19-29.

<sup>44</sup> KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 29-31; SZYMA 1994 (wie Anm 2), S. 32; GRZYBKOWSKI 2014 (wie Anm 2), S. 129. Aus einer Quelle aus dem Jahre 1399 wissen wir, dass das Klausurgebäude schon damals fertig war.

<sup>45</sup> Cf.: JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 204.

<sup>46</sup> Cf.: MAROSI 1969 (wie Anm. 4), S. 66; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 213.



endung der Umfassungsmauer des südlichen Seitenschiffes anzusehen (Abb. 9–10).<sup>47</sup> Dieser Anbau verdankte sich einer Stiftung des polnischstämmigen Woiwoden von Siebenbürgen, Stibor von Stiborice, eines der mächtigsten Magnaten nicht nur im Königreich Ungarn, sondern in ganz Mitteleuropa.<sup>48</sup> Die Stiftung bezeugt ein Dokument aus dem Jahre 1422, in dem der Klostergarten zwischen der Bäckerei und der Stibor-Kapelle Erwähnung findet (*capella magnifici domini p[ro] memorie Stiborij*),<sup>49</sup> als der Augustinerkonvent diesen an die Familie Lanckoroński verkauft.<sup>50</sup> Der im Jahre 1414 verstorbene Stibor von Stiborice hatte sich kurz vor seinem Tode mit der Absicht getragen, ein Priorat der Augustiner-Chorherren in dem zu seinen Besitzungen gehörenden Neustadt an der Waag (slowakisch *Nové Mesto nad Váhom*, ungarisch *Vágújhely*) einzurichten, was allerdings erst sein Sohn realisieren konnte.<sup>51</sup> Maria Krasnowolska ist somit darin zu folgen, dass die Gründung der Ungarn-Kapelle in der Kasimierer Katharinenkirche höchstwahrscheinlich um 1402 – 1403 anzusetzen ist, da sich Stibor von Stiborice in dieser Zeit häufig in Krakau als Gesandter König Sigismunds von Luxemburg aufhielt.<sup>52</sup> Dies wäre zudem, so jüngst Marcin Szyma, auch mit Blick auf die Lebensumstände und die brillante Karriere des polnisch-ungarischen Magnaten, der spätestmögliche Zeitpunkt für die Stiftung dieser Kapelle. Insofern ist auch nicht auszuschließen, dass die Kapellengründung bereits am Ende des 14. Jahrhunderts zustande kam.<sup>53</sup>

Die Annahme, dass die Errichtung der Ungarn-Kapelle nach Fertigstellung der Ost- und Südmauer des Südseitenschiffes erfolgte, ergibt sich insbesondere aus dem in dieser Richtung fortschreitenden Bauverlauf dieses Teils der Kirche. Diesen belegt vor allem die in den nach Westen hin nachfolgenden Jochen festzustellende zunehmende Vereinfachung der architektonischen Schmuckformen (siehe Abb. 3).<sup>54</sup> Zudem ist mit der allmählichen Errichtung der südlichen Umfassungsmauer des Langhauses auch der Bau der Scheidarkaden einher gegangen.<sup>55</sup>

Endgültig bestätigt werden diese Beobachtungen in der ungewöhnlich vereinfachten Gestaltung des westlichen Halbpfilers dieses Seitenschiffes, auf dem der Ansatz der südlichen Reihe der Scheidarkaden aufrucht (Abb. 10). Im Gegensatz zu den übrigen Stützen, die die Form eines unregelmäßigen, verlängerten Zwölfecks haben, zeigt dieser Halbpfeiler den Querschnitt eines Dreiecks mit abgefaster Kante, was es notwendig macht, einige der Archivoltenprofile auf zusätzlichen kleinen Konsolen aufrufen zu lassen. Diese Stütze unterscheidet sich von ihren freistehenden Pendanten auch in der Form ihres Sockels, der zwar höher ist, zugleich aber von einem schmaleren, feiner profilierten Gesims bekrönt wird. Der Grund dieser Abweichung ist unschwer zu erraten. Die Gestalt des Halbpfilers resultiert aus der Anpassung seines Querschnittes an das einfache, abgeschrägte Gewände der benachbarten breiten Arkade, die vom Seitenschiff aus in die Ungarn-Kapelle führt. Deren

<sup>47</sup> MUSZYŃSKA-KRASNOWOLSKA 1935/36 (wie Anm. 2); KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 31; SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 22–24, 46.

<sup>48</sup> Siehe: SROKA, S. A.: *Polacy na Węgrzech za panowania Zygmunta Luksemburskiego 1387 – 1437*. Kraków 2001, S. 73–115; DVOŘÁKOVÁ, D.: *Rytier a jeho král. Stibor zo Stiboric a Žigmund Luksemburský. Sonda do života stredovekého uhorského šľachtica, s osobitným zreteľom na územie Slovenska*. Bratislava 2003.

<sup>49</sup> KURÁŠ, S. (Hg.): *Zbiór dokumentów katedry i diecezji krakowskiej. Część II: 1415 – 1450*. Lublin 1973, S. 69–71.

<sup>50</sup> ŁUSZCZKIEWICZ 1898 (wie Anm. 2), S. 17; KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 31; WĘCŁAWOWICZ 1994 (wie Anm. 32), S. 126; SZYMA, M.: Sepulchral Functions of Augustinian Church and Friary in Cracow until the Early 16<sup>th</sup> Century. In: *Epigraphica & Sepulchralia. Fórum epigrafických a sepulkralných štúdií*, 7, 2016, S. 87.

<sup>51</sup> Siehe: MAROSI, E.: Centralizujúce tendencie v architektúre Uhorska okolo roku 1400. In: BOŘUTOVÁ, D. – OŘÍŠKO, Š. (Hg.): *Pocta Václavovi Menclovi. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredo-európskeho umenia*. Bratislava 2000, S. 153–156; JÉKELY, Z.: Die Rolle der Kunst in der Repräsentation der ungarischen Aristokratie unter Sigismund von Luxemburg. In: TAKÁCS (Hg.) 2006 (wie Anm. 4), S. 305.

<sup>52</sup> KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 31. Siehe auch: SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 24, 46; SZYMA 2008 (wie Anm. 2), S. 258.

<sup>53</sup> SZYMA 2016 (wie Anm. 50), S. 87–88.

<sup>54</sup> SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 30, 33.

<sup>55</sup> PAJOR 2015 (wie Anm. 2), S. 67–69.



*Abb. 10: Krakau-Kasimir, Katharinenkirche, westliches Joch des Südschiffes samt Eingangsarkade der Stibor-Kapelle. Photo: J. Adamski.*

Form wiederum entspricht unmittelbar den glatten Fensterlaibungen in den beiden westlichen Jochen dieses Schiffes. Entscheidend ist hier die Beobachtung, dass der besprochene Halbpfiler ein strukturelles Ganzes mit dem nördlichen Gewände der Kapellenarkade bildet: abgesehen vom gemeinsamen Sockel sind alle Quader in einer Flucht gearbeitet, wobei manche sogar eine Verbindung zwischen den beiden Baugliedern schaffen. Insgesamt deutet dies

darauf hin, dass mit der Errichtung der Eingangsarkade der Stibor-Kapelle erst nach Vollendung der südlichen Umfassungsmauer des Langhauses und aller Scheidarkaden (mit Ausnahme der westlichsten) begonnen worden sein kann.

Damit ist festzuhalten, dass die Fertigstellung der beiden aufwendigen Portale des Südseitenschiffes der Katharinenkirche in Krakau-Kasimir zumindestens einige Jahre vor dem Baubeginn der

Stibor-Kapelle stattgefunden haben muss, die wohl in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts gestiftet wurde. Berücksichtigt man die Länge der beiden westlichsten Joche des Südschiffes, die über 16 Laufmeter beträgt, so dürfte diese Zeitspanne zumindest fünf Jahre, vielleicht sogar mehr, umfasst haben. Dies bedeutet, dass der zweite Meister der Kaschauer Pfarrkirche ausreichend Zeit zur Verfügung hatte, um vor Erstellung seiner Entwürfe für das oberungarische Gotteshaus die gestalterisch einzigartigen Portale der Kasimirer Katharinenkirche bereits in vollendetem Zustand zu sehen. Zieht man die engen politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Kontakte zwischen den Königreichen Polen und Ungarn im Spätmittelalter in Betracht,<sup>56</sup> so erscheint es mehr als plausibel, dass dieser namentlich nicht bekannte Kaschauer Architekt den Bauschmuck der kleinpolnischen Kirche aus eigener Anschauung gekannt oder zumindest eine Kopie des Werkkrisses besessen haben kann. Zweifellos sind die Portalrahmungen der Kasimirer Kirche als eine der Hauptinspirationsquellen dieses Meisters zu werten, der deren charakteristischsten Merkmale im Entwurfsprozess seiner eigenen virtuoson Prunkportale für die Kaschauer Pfarrkirche in überaus kreativer Weise nutzte, und Ende des ersten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts<sup>57</sup> in ein völlig neues bauarchitektonisches Ganzes einfließen ließ.

Zu klären bleibt nur noch eine Schlüsselfrage, nämlich die nach der bauarchitektonischen Genese der Portale der Krakauer Katharinenkirche. So einzigartig die Portalanlagen in Kazimierz und Kaschau auch sind, so müssen auch ihre Schöpfer, trotz ihrer ausgeprägten künstlerischen Individualität, auf formale Vorläufer zurückgegriffen haben, und dies nicht ausschließlich im Bereich der Architektur.

Tim Juckes Erwägungen zu den formalen Quellen der Kaschauer Portale behalten, obwohl oder gerade weil sie unentschieden bleiben und allgemeiner Natur sind, auch für die Krakauer Portalrahmungen weitgehend Gültigkeit.<sup>58</sup> Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Grundlage des Schaffens beider Meister, des Kasimirers und des Kaschauer, die architektonische Tätigkeit der schwäbischen Parler-Familie, mit dem ab 1356 in Prag tätigen Peter Parler an der Spitze, darstellt. Im Falle der Katharinenkirche belegt dies nicht nur die Verwendung gängiger Bau- und Dekorformen des Parlerkreises, wie der paneelartigen Maßwerkverkleidungen der Wände, rundbogiger Arkadenfriese mit Liliennasen oder gitterähnlicher Überstabungen,<sup>59</sup> sondern auch charakteristischer Gestaltungsformen der in diesem Fall allerdings untergeordneten Bauskulptur. Hier mag der Hinweis genügen, dass die formale Gestaltung einer in die Ostwand des Südseitenschiffes der Katharinenkirche eingelassenen Konsole mit Teufelsfratze direkt aus den zahlreichen ähnlichen Maskenkonsolen im Hochchor des Prager Veitsdomes abgeleitet werden kann.<sup>60</sup>

Dennoch liefert das künstlerische Schaffen Peter Parlers und seiner Werkstatt, trotz seiner beispiellosen Innovationskraft, nicht die impulsgebenden Vorbilder für die Gestaltung des Krakauer Portalensembles. Hier ist erneut auf Tim Juckes treffende Beobachtung hinzuweisen, dass der klassisch-gotische Typus des Gewändeportals mit aufwendigem Skulptur- und Baudekor bereits seit der Mitte des 14. Jahrhunderts formalen Innovationen in Zusammenhang mit einem kreativen Wandlungsprozess unterworfen war, in dessen Verlauf den führenden Kunstzentren der südlichen Länder des Römisch-Deutschen Reiches die Vorreiterrolle zukam. Diese Entwicklung nimmt

<sup>56</sup> Siehe, u.a.: POLAK-TRAJDOS, E.: *Wieżi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV do początków XVI wieku. Rzeźba i malarstwo*. Wrocław et. al. 1970.

<sup>57</sup> Cf.: JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 109.

<sup>58</sup> Cf.: JUCKES 2009 (wie Anm. 5), S. 412-421; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 96-109.

<sup>59</sup> Siehe: KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 37-44; SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 35-45; WĘCŁAWOWICZ 1993 (wie Anm. 32), S. 34-35; PAJOR 2015 (wie Anm. 2),

S. 59-69. Hingegen die parlerische Stilquellen des Kaschauer Meister besprochen wurden von: MAROSI 1969 (wie Anm. 4); TÓTH 1993 (wie Anm. 4); TÓTH 2006; MAROSI 2003 (wie Anm. 4), S. 214-223; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 95-149.

<sup>60</sup> Siehe: MISIĄG-BOCHEŃSKA, A.: Ze studiów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce. In: *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 3, 1934/1935, S. 208; GEREVICH 1958 (wie Anm. 4), S. 254; SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 37. Cf. die Abbildungen der Prager Domchorkonsolen: KUTHAN, J., ROYT, J.: *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Svatyně českých patronů a králů*. Praha 2011, S. 219-299.



Abb. 11: Prag, Altstädtischer Turm der Karlsbrücke, Dekoration des zweiten Geschosses der Altstadtseite. Photo: J. Adamski.

insbesondere um die Jahrhundertwende zu, was die elaborierten Portalgestaltungen Michael Chnabs in Wien, Madern Gertheners in Frankfurt und Mainz, Ulrich von Ensingens in Esslingen und Hans von Burghausens in Landshut belegen.<sup>61</sup> Wesentlich ist, dass für keines dieser hervorragenden Werke ein konkretes, direktes Vorbild benannt werden kann – einfach, weil ein solches Vorbild nicht existiert! So groß war die formale Experimentfreude der obengenannten Werkmeister.

Ein Reichtum an elaborierten, verfeinerten Formen, die Vorliebe für eine Verkomplizierung dekorativer Strukturen und die akzentuierte Bedeutung der künstlerischen Invention sowie der Originalität des Entwurfes sind die wesentlichsten Merkmale jener qualitativsten europäischen Architektur der Zeit um 1400, die üblicherweise unter der Bezeichnung „Schöner“ bzw. „Weicher Stil“ klassifiziert wird.<sup>62</sup> Ein hervorragendes Beispiel dieser Kunsttendenzen stellt die Ausgestaltung des mittleren Geschosses

<sup>61</sup> Siehe: JUCKES 2009 (wie Anm. 5), S. 415-416; JUCKES 2011 (wie Anm 5), S. 102-105.

<sup>62</sup> Siehe: PILECKA, E.: Architektura około roku 1400 w Europie Środkowej: styl „twardy” czy styl „miękki” – zjawisko dwóch konwencji stylistycznych. In: HRANKOWSKA, T.: *Sztuka około 1400. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków*

*Sztuki, Poznań, listopad 1995.* Warszawa 1996, Bd. 1, S. 49–86; BENEŠOVSKÁ, K.: Hlava druhá. 1310 – 1420. In: KRATOCHVÍL, P.: *Velké dějiny země Koruny české. Tematická řada. Architektura.* Litomyšl – Praha 2009, S. 166-188; SCHURR, M. C. Der „Schöne Stil” in der Architektur um 1400. In: BRAUN, K.-H. et. al., *Das Konstanzer Konzil 1414 – 1418. Weltereignis des Mittelalters.* Darmstadt 2013, S. 171-174.



Abb. 12: Breslau, Dominikanerkirche, Portal in der Nordwand des Chores. Photo: J. Adamski.



Abb. 13: Enns, Minoritenkirche, Portal in der Südwand des Chores. Photo: J. Adamski.

des Altstädter Brückenturmes am östlichen Ende der Karlsbrücke in Prag dar, der von Peter Parler wahrscheinlich zu Beginn der siebziger Jahre des 14. Jahrhundert entworfen und im darauffolgenden Jahrzehnt ausgeführt wurde (Abb. 11).<sup>63</sup> Die lineare Dekoration der Turmfassade mit Spornpinakeln und schräg- sowie bogenförmig geführten Gesimsen bildet hier eine geradezu „abstrakte“ Komposition aus, die Klára Benešová an den Querschnitt einer dreischiffigen Basilika denken ließ, deren „Innenraum“ die Statuen des Heiligen Veit, Karls IV. und seinen Sohnes Wenzel IV. aufnimmt.<sup>64</sup> Eine

<sup>63</sup> Siehe: VITOVSKÝ, J.: K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže. In: *Průzkumy Památek*, 1, 1994, H. 2, S. 15 – 44; KUTHAN, J., ROYT, J., *Karel IV. Císař a český král – vizionář a zakladatel*. Praha 2016, S. 153-158.

solche graphische und zugleich atektonische Art der kontrastierend vor die glatte Wandfläche gesetzten Gesimsführung stellt zweifelsohne einen wichtigen Vorläufer des verfeinerten Spiels brechender und einander kreuzender Linien dar, die den Aufriss der Vorhallenportale der Katharinenkirche in Krakau bestimmen, und auch der wenig später entstandenen Portalrahmungen der Pfarrkirche in Kaschau.<sup>65</sup>

Die hier angeführten formalen Experimente der Spätgotik besitzen eine weit längere als nur parlersche Genese. Erwartungsgemäß sind im Kontext der beiden im diesen Aufsatz analysierten Portalgruppen

<sup>64</sup> BENEŠOVSKÁ 2009 (wie Anm. 62), S. 165.

<sup>65</sup> JUCKES 2009 (wie Anm. 5), S. 415-416; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 102.



*Abb. 14: Mühlhausen, Marienkirche, Südfassade des Querhauses. Photo: J. Adamski.*

die mitteleuropäischen Vorgängerbeispiele von entscheidender Bedeutung. Hier meine ich konkret die kleblatt- oder mehrbogigen Umrisse der Türöffnungen oder Wandnischen, die sich im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts in den böhmischen, mährischen und österreichischen Bauten aus dem Umkreis der Stiftungsaktivität König Ottokars II. Přemysls großer Beliebtheit erfreuten.<sup>66</sup> Der abgeflachte oder abgesenkte Verlauf der unteren Segmente dergestalt ornamentaler Bögen erlaubt es, sie als frühe Beispiele der kragsturzbogenförmigen Türbekrönung einzustufen, also jener überaus dekorativen Form, die die Gestalt des inneren Vorhallenportals der Kasimirer Katharinenkirche in so entscheidender Weise bestimmt. Als repräsentative Beispiele seien hier die Spitzbogenportale im Kreuzgang des Dominikanerklosters in Krems (vor 1265)<sup>67</sup> und in der Kapelle der Burg Bösig (Bezděz, um 1260 – 1270) genannt.

Vergleichbar unkonventionelle und originelle architektonische Lösungen sind auch für mitteleuropäische Bauten der Zeit um 1300 kennzeichnend, in der verschiedene architektonische Detailformen im Sinne der nachklassischen Verfeinerung eine fortschreitende Stilisierung und Ästhetisierung erfahren. Um in dem für die Krakauer Augustiner-Eremitenkirche St. Katharina relevanten Vergleichsradius der Bettelordensarchitektur zu bleiben, möchte ich zwei charakteristische Bauwerke in den Blick rücken, deren Portale in die ersten Jahre des 14. Jahrhunderts zu datieren sind. In der Breslauer Dominikanerkirche St. Adalbert, die ab 1295 einen neuen Langchor erhielt, besitzt das Portal des Eingangs zur nördlich vom Chor gelegenen Sakristei ausgesprochen dekorativen Charakter (Abb. 12).<sup>68</sup> Der lichten Weite des sturzlosen Bogenfeldes ist ein

geschwungener Maßwerkstab eingeschrieben, der einen phantasievollen Umriss mit mehreren Knicken ausformt. Kleine viertelkreisförmige Knicke finden sich auch in Höhe der Kämpfer des Türbogens des zeitgleichen Westportals derselben Kirche.

Für die Genese des inneren Vorhallenportals der Kasimirer Katharinenkirche noch bedeutsamer erscheint die Portalrahmung des heute vermauerten Eingangs in der südlichen Chorwand der Minoritenkirche im oberösterreichischen Enns (Abb. 13).<sup>69</sup> Ihre verlängerte Bekrönung in Form einer spitzbogigen Lanzette ruht auf zweifach abgestuften Knicken auf, was dem Umriss der beiden aufgespalteten Archivolten im Südportal der kleinpolnischen Kirche in auffallender Weise ähnelt. Allerdings gibt es keinen hinreichenden Grund zur Annahme, der Entwerfer des Krakauer Werkes habe Kenntnis von der fast ein Jahrhundert älteren Umrahmung in der österreichischen Minoritenkirche besessen, auch wenn ihm, wie Marcin Szyma belegen kann, die Architektur dieses Landes sicher nicht fremd war.<sup>70</sup> Allerdings ist die Menge vergleichbarer, heute nicht mehr erhaltener Portale, insbesondere in der Profanarchitektur, nur schwer ermessbar.

Der Erwähnung bedarf auch das äußere Portal der Kasimirer Vorhalle, das, wenngleich bescheidener als das innere, nicht minder innovativ ist und darüber hinaus als wesentliche Inspirationsquelle für den Kaschauer Meister von Bedeutung ist. Der bislang präzedenzlose Einfall, ein zinnenartig umbrechendes Gesims als Rahmenform der treppenförmigen Wandfüllung in der Portalbekrönung einzusetzen, alludiert, wie László Gerevich und Adam Miłobędzki fast zeitgleich richtig bemerkten,<sup>71</sup> auf die zweidimensionale Projektion eines Staffelgiebels. Diese

<sup>66</sup> Siehe: KUTHAN, J.: *Architektura v přemyslovském státě 13. století*. In: Idem (Hg.): *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky u Prahy 1982, S. 181-351; idem, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Města – brady – kláštery – kostely*. Vimperk 1994; idem, *Přemysl Ottokar II. König, Bauherr und Mäzen. Höfische Kunst im 13. Jahrhundert*. Wien – Köln – Weimar 1996; SCHWARZ, M.: *Die Baukunst des 13. Jahrhunderts in Österreich*. Wien – Köln – Weimar 2013.

<sup>67</sup> SCHWARZ 2013 (wie Anm. 66), S. 325-327.

<sup>68</sup> Jüngst: ADAMSKI, J.: *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200 – 1420. Główne kierunki rozwoju*. Kraków 2017, S. 309-318.

<sup>69</sup> DONIN, R.: *Die Bettelordenskirchen in Österreich. Zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik*. Baden bei Wien 1935, S. 187-190; BRUCHER, G.: *Architektur von 1300 bis 1430*. In: Idem (Hg.): *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 2, *Gotik*. München – London – New York 2000, S. 231.

<sup>70</sup> Siehe: SZYMA 1994 (wie Anm. 2), S. 40-41. Siehe auch: PAJOR 2015 (wie Anm. 2), S. 62-69.

<sup>71</sup> GEREVICH 1958 (wie Anm. 4), S. 280; MIŁOBĘDZKI 1989 (wie Anm. 2), S. 86.



*Abb. 15: Homberg an der Efze, Pfarrkirche, Turmportal. Photo: J. Adamski.*



„zeichnerische“ Applikation einer profilierten Leiste auf eine glatte Wandfläche lässt an die Dekoration des bereits erwähnten Altstädter Turmes auf der Prager Karlsbrücke denken. Man könnte in diesem Zusammenhang auch auf die Querhausfronten der Marienkirche in thüringischen Mühlhausen (um 1362/1263 – 1375; Abb. 14)<sup>72</sup> verweisen, deren Giebel denselben charakteristischen Stufenriss vorführen und deren Eingänge von rechteckig abknickenden Gesimsen umrahmt werden.<sup>73</sup>

Das aufwendige Turmportal der Pfarrkirche im hessischen Homberg an der Efze (Baubeginn im Jahre 1374; Abb. 15)<sup>74</sup> wiederum bietet das Beispiel eines zinnenähnlichen Abschlusses einer Portalbekrönung.<sup>75</sup> Für dieses Motiv sind konkrete Vorbilder insofern hinfällig, als es zu den gängigen Schmuckformen, sowohl in der Mikroarchitektur wie den bildenden Künsten, gehörte.<sup>76</sup> In der Monumentalarchitektur hingegen stieg die Popularität der Zinnen als reines Ziermotiv besonders gegen Ende des 14. Jahrhunderts an, zu einem großen Teil unter dem Einfluss der englischen Kunst.<sup>77</sup> Ähnliches gilt für das Motiv der quadratischen Felder mit eingeschriebenem Vierpass, das als reines Architekturornament gelten muss, das im Spätmittelalter sowohl in der „Mikro“- als auch der „Makroversion“ Verbreitung fand. Von den Werken dieses zweiten „Registers“ seien hier die genasten „Kassetten“ unter den Apsidengiebeln der schon erwähnten Marienkirche in Mühlhausen (um 1325/1326; Abb. 14) und im Schmuckfries über den Arkaden des Chorschlusses in der großpolnischen Erzkathedrale von Gnesen

(polnisch *Gniezno*; um 1342 – 1360) genannt.<sup>78</sup> Die größte Errungenschaft des Meisters aus Kazimierz liegt zweifellos in der Zusammenfügung all dieser Motive zu einem originellen, vollkommen neuartigen Ganzen. Wie erfolgreich diese Idee war, belegt die Tatsache, dass sie vom zweiten Architekten der Kaschauer Pfarrkirche aufgegriffen wurde, dessen besonderes Interesse den innovativsten Werken der zeitgenössischen Architektur galt.

Die im vorliegenden Aufsatz getätigten Beobachtungen machen es möglich, die Richtung und den Charakter des genetischen Zusammenhanges zwischen den Portalensembles der Katharinenkirche in Krakau-Kazimierz und der Elisabethkirche in Kaschau zu präzisieren. Zweifelsohne sind dies die originellsten und künstlerisch bedeutsamsten Portalanlagen in diesem Teil Mitteleuropas an der Schwelle des 14. und 15. Jahrhunderts. Ihre künstlerische Ausstrahlungskraft belegt allein schon die Tatsache, dass sie zwei voneinander unabhängige Denkmälergruppen initiierten – die der treppenartigen Eingangs- und Fensterumrahmungen in Kleinpolen sowie der ungarischen, besonders siebenbürgischen und oberungarischen Portale mit ihren phantasiereichen, vielschichtigen Bekrönungen. Es ist zu betonen, dass die hier erwiesene Krakauer Inspiration des Kaschauer Meisters die Individualität seiner kreativen Haltung in keinem Fall mindert. Ganz im Gegenteil – sie bezeugt seine hohe ästhetische Sensibilität und die Rezeptionsfähigkeit modernster und höchst innovativer künstlerischer Errungenschaften, und dies nicht nur aus den über-

<sup>72</sup> Siehe: WEDERMEYER, B.: *Die Blasiuskirche in Mühlhausen und die thüringische Sakralbaukunst zwischen 1270 und 1350*. Berlin 1997, Bd. 1, S. 253 – 261.

<sup>73</sup> GRZYBKOWSKI 2001 (wie Anm. 2), S. 100; GRZYBKOWSKI 2014 (wie Anm. 2), S. 123.

<sup>74</sup> WILHELM-KÄSTNER, K.: *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, Bd. 1, *Die Architektur*. Marburg an der Lahn 1924, S. 250; KIESOW, G.: *Gotik in Hessen*. Stuttgart 1988, S. 223.

<sup>75</sup> GRZYBKOWSKI 2014 (wie Anm. 2), S. 123.

<sup>76</sup> GEREVICH 1958 (wie Anm. 4), S. 251; MAROSI 1969 (wie Anm. 4), S. 50; KRASNOWOLSKA 1976 (wie Anm. 2), S. 41; TÓTH 1993 (wie Anm. 4), S. 125; JUCKES 2011 (wie Anm. 5), S. 101.

<sup>77</sup> Siehe: BONY, J.: *The English Decorated Style. Gothic Architecture Transformed 1250 – 1350*. Oxford 1979, S. 17; ADAMSKI, J.: *The Influence of 13<sup>th</sup>- and 14<sup>th</sup>-century English Architecture in the Southern Baltic Region and Poland*. In: MUNNS, J. (Hg.): *Decorated Revisited: English Architectural Style in Context, 1250 – 1400*. Turnhout 2017 (*Architectura Medii Aevii*, Bd. 9), S. 145 – 173.

<sup>78</sup> Jüngst: ADAMSKI, J.: *Śląska geneza gotyckiej katedry gnieźnieńskiej*. In: *Rocznik Historii Sztuki*, 39, 2014, S. 157-175; Idem: *Katedra w Gnieźnie – Mater Ecclesiarum Poloniae i dzieło środkowoeuropejskiego gotyku*. In: JANIĄK, T.: *Chrzest – św. Wojciech – Polska. Dziedzictwo średniowiecznego Gniezna*, Ausstellungskatalog Gniezno, Muzeum Początków Państwa Polskiego. Gniezno 2016, S. 131-156.

regionalen Architekturzentren Prag und Wien. Die hier neu definierte kunstgeschichtliche Bedeutung der Portale der Kasimierer Katharinenkirche erweitert insofern unsere Vorstellung vom künstlerischen Horizont des Kaschauer Architekten und stellt zugleich

einen weiteren Beitrag zum besseren Verständnis der Architektur in der Hauptstadt des Königreichs Polen um 1400 dar – einer Architektur in ihrer letzten Blütezeit vor dem Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzenden Abschwung der Baukonjunktur.<sup>79</sup>

## **On the Stylistic Sources and Dating of the Portals in the Augustinian Church of Saint Catherine in Cracow-Kazimierz and their Relationship with Portals in the Parish Church of Saint Elisabeth at Košice**

### *Résumé*

Close formal affinities between the decorative portals in the south aisle and porch of Saint Catherine's church of the Hermits of Saint Augustine in Cracow-Kazimierz and the three nave portals of the parish church (now cathedral) in the city of Košice (now in Slovakia, in the medieval period – in Upper Hungary) were discovered by August Essenwein as early as over 150 years ago. Undoubtedly, the above works are the most original and simply the most important portals from the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century in this part of East Central Europe. The enormous extent of their artistic influence is best attested by the fact that they started two independent regional group of portals: with stepped heads in Lesser Poland and with fanciful ornamented crowns in Hungary (especially in Transylvania).

Since Essenwein's times, the problem of the relationship between the portals in Cracow and Košice has intrigued many generations of, especially Polish, Slovak, Czech, Hungarian and British, art historians. The present paper is an attempt to provide a definitive answer to the questions about the relative and absolute chronology of the portals under discussion and their artistic relationship. A prerequisite for this task is to present new observations on the architecture of the south aisle and porch of the Kazimierz Augustinian church, which have been less

thoroughly researched than the huge Košice parish church. Thanks to these new observations and an analysis of written documentary materials, it can be unequivocally stated that it is the Cracow portals that are slightly older, and they must have been among the most important sources of inspiration for the architect who had continued the construction of the Košice parish church since the beginning of the fifteenth century. The chronological precedence of the portals in Kazimierz is based primarily on an observation that the southern part of the church must have been completed in the very first years of the fifteenth century at the latest, when the chapel of Stibor from Ściborzyce, adjacent to it from the west, was erected. The porch along with its portals had been very likely completed about a decade earlier, that is, long before the works on analogous elements in the Košice parish church were started.

The final part of the paper indicates stylistic sources of the highly unusual composition of the Kazimierz portals, which combine the then most recent Parlerian motifs with inspirations derived from older, but very fanciful, portals that had appeared in the architecture of Austria, Bohemia and Silesia from the thirteenth century. It was very likely these features that contributed to the uniqueness of a design that later inspired the master who built the Košice parish church.

<sup>79</sup> Siehe: ADAMSKI, J.: Nurty stylowe późnogotyckich sklepień w Krakowie. Przekrycia chórów kościołów Mariackiego,

Augustianów i Dominikanów. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 75, Nr. 2, 2013, S. 175-212.

## *Mundus Symbolicus*: Emblémy v Kostole Nanebovzatia Panny Márie v Ľubici

Peter MEGYEŠI – Lenka MEGYEŠI ĎURČEKOVÁ

### Abstract

The study deals with the identification and interpretation of painted emblems from the second half of the 18th century, located on wooden choir stalls in the presbytery of the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Ľubica, Spiš region. Thirteen emblems are based on and explained in the book *Mundus Symbolicus* by Filippo Picinelli (1604 – 1667), which is a significant and monumental work, important for the knowledge of the visual culture of the 17th and 18th centuries.

**Keywords:** Ľubica, Emblem, Applied Emblematics, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*.

Farský Kostol Nanebovzatia Panny Márie v Ľubici na Spiši je známy predovšetkým svojou stredovekou architektúrou, ako najväčší predstaviteľ skupiny dvojloďových spišských gotických kostolov.<sup>1</sup> Menej pozornosti bolo venované jeho novovekému interiéru a mobiliáru, ktoré vznikali pri úpravách v druhej polovici 18. storočia.<sup>2</sup> Zmeny gotického interiéru sa týkali i chórových lavíc z roku 1511 umiestnených po stranách presbytéria, ktoré boli v druhej polovici 18. storočia pretvorené do rokokovej podoby.<sup>3</sup> Vtedy boli na vysokých operadlách nad každým sedadlom namaľované obrazy v pravouhlých iluzívnych zlatených rámoch. Na operadlách južného stalla bolo vytvorených sedem obrazov, na operadlách protiľahlého severného stalla osem. Maľby na dreve

sú sprevádzané nápisovými páskami s latinskými mottami. Súčasný stav malieb zhoršuje čitateľnosť niektorých výjavov, týka sa to najmä detailov a nápisov. Nad každým zarámovaným obrazom je ešte kapitálkou napísaný latinský text, ktorý sa významovo viaže k znázorneniu pod ním.

Na základe kombinácie symbolického obrazu (*pictura / eikon / imago*) a krátkeho textu (*inscriptio / lemma / motto*) je zrejmé, že sa pri týchto pätnástich maľbách stretávame s emblematikou, umeleckým žánrom na pomedzí literatúry a výtvarného umenia, ktorý bol v období vzniku malieb mimoriadne obľúbený a rozšírený.<sup>4</sup> Pre porozumenie významu jednotlivých aplikovaných emblémov je potrebné poznať i ich tretiu časť (*subscriptio / epigram*), teda

<sup>1</sup> ŽÁRY, J.: *Dvojloďové kostoly na Spiši*. Bratislava 1986.

<sup>2</sup> KOLBIARZ CHMELINOVÁ, K.: *Za Márie Terézie: Kapitoly z dejín barokového sochárstva a maliarstva na Slovensku*. Bratislava 2018, s. 98, 100, 103. MEDVECKÝ, J.: Novovek. In: BARTOŠOVÁ, Z. – GERÁT, I. – HERUCOVÁ, M. – MEDVECKÝ, J. – VANČO, M.: *Umenie na Slovensku: Stručné dejiny obrazov*. Bratislava 2007, s. 122.

<sup>3</sup> ŽÁRY 1986, c. d. (v pozn. 1), s. 252.

<sup>4</sup> Jozef Medvecký označuje maľby ako emblémy a ako predlohu pre maľbu s nápisovou páskou s mottom „Virgineo mansuescit amore“ identifikuje grafiku z publikácie *Mundus symbolicus* Filippa Picinelliho (Kolínske vydanie z roku 1715, s. 413). Pri ostatných štrnástich maľovaných emblémoch uvádza, že predloha je iná a neznáma. MEDVECKÝ, J.: *Barokové inšpirácie- grafické predlohy, vzory a inšpirácie barokového maliarstva na Slovensku* ([www.barok.me](http://www.barok.me)); [http://www.barok.me/KAT/KAT\\_D.htm#Domeni](http://www.barok.me/KAT/KAT_D.htm#Domeni) (navštívené 9. augusta 2019). – K základnému prehľadu emblematických štúdií:



Obr. 1: Pohľad do svätyně kostola, Kostol Nanebovzatia Panny Márie, Lúbača. Foto: autori.

výklad enigmatického spojenia slova a obrazu.<sup>5</sup> Tento prózou či veršom písaný komentár rôznej dĺžky obsahujú početné knihy emblémov. V našom prípade pochádza trinásť emblémov z knihy *Mundus Symbolicus* Filippa Picinelliho (1604 – 1667), ktorá je významným a monumentálnym dielom, dôležitým

pre poznanie vizuálnej kultúry 17. a 18. storočia. Najrozsiahlejšia emblematická encyklopédia vyšla prvýkrát v taliančine (*Mondo simbolico*) v roku 1653 v Miláne a v roku 1681 v Kolíne v latinskom preklade, po ktorom nasledovali ďalšie vydania.<sup>6</sup> V 18. storočí bol spis v Uhorsku rozšírený a jeho recepcia je potvrdená

DALY, P. M.: (ed.): *Companion to Emblem Studies* (AMS Studies in the Emblem no. 20). New York 2008. HENKEL, A. – SCHÖNE, A. (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. (Ergänzte Neuauflage). Stuttgart 1976. KONEČNÝ, L.: *Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematické* (Monographia Miscellanea sv. 8). Praha 2002. K domácom emblematickým štúdiám a aplikovanej emblematicke na Slovensku: KONEČNÝ, L.: Šedesát let českého bádání o emblematicke (1956 – 2016): anotovaná bibliografie. In: *Opuscula historiae artium* 65, č. 2, 2016, s. 180-194. MEGYEŠI ĎURČEKOVÁ, L. – MEGYEŠI, P.: Prolegomena k aplikovanej barokovej emblematicke na Slovensku. In: HALÁSZOVÁ, I. – MEGYEŠI, P. – PROČKA, R. E. (eds.): *Príbehy pamiatok a obrazov: Zborník k sedemdesiatinám Ivana Gojdiča*. Trnava 2018, s. 317-337.

<sup>5</sup> Prehľadovo k aplikovanej emblematicke DALY, P. M.: The Emblem in Material Culture. In: DALY 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 411-456.

<sup>6</sup> PICINELLI, F.: *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis & c. innumera conceptuum argumenta*. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Hermanni Demen, 1687. Dostupné na internete: <https://archive.org/details/mundussymbolicus00pici/page/n8>. Ku knihe PEIL, D.: The Emblem in the German-Speaking Regions. In: DALY, P. M. (ed.) 2008, c. d. (v pozn. 4), s. 213. PRAZ, M.: *Studies in Seventeenth-Century Imagery. Second edition considerably increased* (Sussidi Eruditi, 16). Roma 1975, s. 455.



Obr. 2: Severné stallum, Kostol Nanebovzatia Panny Márie, Ľubica, 2. pol. 18. stor. Foto: autori.

pri výučbe emblematickej v Trnave a v dobových kázňach Istvána Illyésa.<sup>7</sup> Recentné bádanie preukázalo, že emblém z *Mundus Symbolicus* sa vyskytuje i v diele levočského zlatníka Jána Silášiho (1704 – 1782): na liturgickom kalichu z východoslovenskej obce Kluknava (okres Spišská Nová Ves) je v emailovom medailóne namaľovaný emblém „De forti dulcedo“ („Zo silného sladkosť“).<sup>8</sup>

Na základe výkladu emblémov, a opisov ich obrazovej časti v predmetnom spise, je možné interpretovať i niektoré detaily v maľbách, ktoré boli vzhľadom k stavu obrazov nejasné, alebo už nečitateľné. Komparácii pomáhajú i grafiky, ktoré sú súčasťou niektorých opisovaných a vysvetľovaných emblémov. Dva emblémy („Huc fuge, tutus

eris“ a „Non ego sed per me“) z pätnástich nie sú v knihe *Mundus Symbolicus* obsiahnuté a ich predloha ostáva nateraz neidentifikovaná.

*Pictura* prvého emblému zobrazuje kalich postavený na oltárnom stole s obrusom, ktorý je situovaný v exteriéri. Pozadie emblému vyplňa obloha s ružovými oblakmi. Emblém s mottom „Satis omnibus unus“ („Jeden postačuje všetkým“) komentuje Picinelli (Lib. XIV., Instrumenta ecclesiastica, Cap. II., Calix. Hierotheca, s. 2, § 11) takto: „Zlatý kalich plný vína dostal nadpis od pátra Masena: JEDEN POSTAČUJE VŠETKÝM. Tak najsvätejšia eucharistia, hoci tisíckrát z nej bolo odobraté, jednako zostáva vo svojej podstate neporušená a stačí nasýtiť celý ľudský rod. Aj preto pochádza od sv. Tomáša Akvinského táto

<sup>7</sup> KNAPP, É. – TŰSKÉS, G.: *Emblematics in Hungary. A Study of the History of Symbolic Representation in Renaissance and Baroque Literatur.* (Frühe Neuzeit, Band 86). Tübingen 2003, s. 48, 185-188.

<sup>8</sup> MEGYEŠI, P.: Emblémy v diele levočského zlatníka Jána Silášiho. In: *Pamiatky a múzeá*, 67, č. 4, 2018, s. 32.



Obr. 3: Emblémy s mottom „Satis omnibus unus“, „Ex virgine virgo“ a „Fructus in flore videntur“. Foto: autori.

báseň: „Vezme jeden, vezmú tisíce, koľko je týchto, toľký je on, vydanie nespôsobuje úbytok.“ Aj Panna Mária je natoľko plným kalichom milostí, že na všetkých ľuďoch sa vyliava v plnosti bez toho, aby z neho ubudlo. Ako skutočne výstižne ju nazýva Andrej Jeruzalemský: „Kalich múdrosti, ktorý sa naplnil Bohom, sa nemôže vyprázdniť.“ A Buteo: „Kalich, z ktorého sa leje plesanie.“ Interpret emblémov páter Masen k predmetnej veci básni: *Toto kedysi želanie slubu z Bacheovej družiny bolo, / aby sa nikdy nenapil z prázdneho pohára on.*

*/ Pije sa z nevyčerpatel'ného prameňa lásky, / ak panenský kalich sa zapáči ti.“*<sup>9</sup> Jakub Masen (1606 – 1681), na ktorého sa Filippo Picinelli pri výklade tohto, ale i nasledujúcich emblémov pravidelne odvoláva, bol prominentný jezuita a vplyvný emblematik a teoretik emblematiky.<sup>10</sup> Nad emblémom, na operadle stalla, je zachovaný latinský text MARIÆ PLENUS GRATIARUM CALIX (Máriin kalich plný milostí).

Na vedľajšom embléme je na vrchole trávnatého kopca v ohni stvárnenný bájný vták fénix s rozťah-

<sup>9</sup> Crater aureus, vino plenus, epigraphen a P. Masenio recepit. SATIS OMNIBUS UNUS. Ita SS. Eucharistia, etsi millies absumpta, milles tamen manet integerrima, totique humano generi exsatiando sufficit. Unde S. Thomae Aquinatis carmen: *Sumit unus, sumunt mille, quantum isti, tantum ille, nec sumptus absumitur.* Mariæ Virgo quoque adeo plenus est gratiarum calix, ut in omnes ac singulos homines sine defectu sit effusissima. Ut adeo bene ab Andrea Hierosolomitano cognominetur *Crater, qui Deum suscipit, sapientiae, quae non potest exinaniri.* Et a Buteone: *Crater fundens exultationem.* In rem praesentem canit Emblematis

sui Interpres P. Masenius: *Votum erat hoc quondam Bacchide de classe ministris, / Ut nunquam vacuus tangeret ora scyphus. / Haustus inexhausti modo propinatur amoris, / Virgineus crater si tibi, mysta, placet.*

<sup>10</sup> K jeho dielu DIMLER, G. R., S. J.: *The Jesuit Emblem: Bibliography of secondary literature with select commentary and description.* (AMS Studies in the Emblem no. 19). New York 2005, s. 170-176. DALY, P. M. – DIMLER, G. R., S. J.: *The Jesuit Emblem in the European context.* (Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, Vol. 14). Philadelphia 2016, s. 51-53, 66-75.

nutými krídlami. Pozadie emblému vyplňa obloha s ružovými oblakmi. Emblém má motto „Ex virgine virgo“ („Zrodený z panny“) a Picinelli ho opatril nasledujúcim komentárom (Lib. IV., Aves, Cap. LVI., Phoenix, s. 325, § 601): „Fénix oživený zo svojho popola, nápis prijal od pátra Jakuba Masena: ZRODENÝ Z PANNY. Lebo ako Fénix dal vzniknúť popolu a Fénixa popol zrodil, tak zrodil Boh Máriu a Mária Boha. O Bohorodičke podáva výklad sv. Cyprián. „Je skutočne také podivuhodné“, hovorí, „že by panna počala? Veď je známe, že orientálny vták, ktorého nazývajú Fénix, tak veľa krát bez samice sa rodí a opätovne vzniká, aby vždy jedným bol a nasledoval vždy sám seba narodením a opätovným vznikom“. Páter Masen pridáva na vysvetlenie emblému nasledujúci epigram. *St'a Fénix, čo šíri vôňu smrt' prežijúc vlastnú, / povstanúc z priepasti, rodička panenskou je. / Tak isto Boh sa z nepoškvrnenej narodil Panny, / Panna znamená popol, Fénix Krista, obaja znateľní sú.*“<sup>11</sup> Text nad emblémom znie MARIA PARIT VIRGO a odkazuje na Nepoškvrnené počatie Panny Márie.

V centre tretieho emblému je na vrchole kopca zobrazená vínná réva so zelenými listami bez plodov. V spodnej časti emblému je pri jednoduchom drevenom plote stvárnená malá mužská postava. Emblém dopĺňa motto „Fructus in flore videntur“ („Plod sa pozná po kvete“) a má takýto význam (Lib. IX., Arbores, Cap. XLIV., Vitis, s. 608, § 546): „Ku kvitnúcej vinici páter Jakub Masen napísal: PLOD SA POZNÁ PO KVETE. Toto je obraz mladosti a akoby znamenie. Na kvete mladosti sa dá totiž ukázať mnohé z toho, aké plody sa raz zrodia, aj s ich prednosťami či chybami. Celkom isto o narodení Panny Márie skladá verše posvätný básnik: „Vydajme sa na cestu k viniciam, pozrime, či zakevitla réva, či kvety zrodili plody.“ Aj preto ju Hesychius<sup>12</sup> nazýva „nadmieru zakevitnutým viničom bohatým na brozno, no



Obr. 4: Emblém s mottom „Semel parit ad leonem“. Foto: autori.

neporušeným.“ Vypočuj si básniaceho pátra Masena: *Kvetonosná kým sa opojená bobuľami rozpína réva, / prázdne vybládky neživí vo vlastný plod. / Zatiaľ čo kvitla v útlom veku najkrajšia Panna, / ona sama dala nám nádej prevetkú v kvalitný plod.*“<sup>13</sup> Latinský text nad emblémom má znenie MARIA VIRGO, teda Panna Mária.

Susedný emblém so zobrazením ležiaceho leva pred jaskyňou sprevádza motto „Semel parit ad

<sup>11</sup> Phoenix e cineribus suis redivivus, epigraphen a P. Jacobo Masenio accepit. EX VIRGINE VIRGO. Nam ut cinerem Phoenix et Phoenicem cinis, ita Deus Mariam, Maria Deum genuit. De pariente Virgine disserens S. Cyprian: *Quid mirum, inquit, si virgo conceperit, cum orientis avem, quem Phoenicem vocant, in tantum sine coniuge nasci vel renasci constet, ut semper et una sit, et semper sibi ipsi nascendo et renascendo succedat.* Emblemati explicando sequens epigramma subiicit P. Masenius. *Qualis odorifera Phoenix a morte superstes, / Virgine progenitus, Virgo parente redit. / Talis Matre Deus natus de Virgine Virgo, / Virgo cinis, Phoenix Christus uterque parent.*

<sup>12</sup> Hesychius z Alexandrie – grécky mysliteľ z 5. – 6. storočia.

<sup>13</sup> Vineae florenti P. Jacobus Masenius inscripsit. FRUCTUS IN FLORE VIDENTUR. Juventutis haec idea ac veluti prognosticon est plerumque enim in aetatis flore conicere licet, quales virtutum aut vitiorum fructus olim sit productura. Certe de Maria Virgine recens nata canit sacer Vates: *Surgamus ad vineas, videamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt.* Unde ab Hesychio cognominatur *Vitis, uvarum ferax, valde florens, intacta.* Canentem audi P. Masenium: *Vinea floriferis dum panditur ebria baccis, / Non vanam fructus spem facit illa sui. / Dum Virgo teneris pulcherrima floruit annis, / Ingentem fructus spem dedit illa boni.*



Obr. 5: Emblémy s mottom „Aemula solis“, „Non ego sed per me“ a „Huc fuge, tutus eris“. Foto: autori.

leonem“ („Len raz sa plodí u leva“) a kompendium emblémov ho objasňuje nasledovne (Lib. V., Cap. Quadrupedia XXVI. Leo, s. 405, § 503): „Niektorí z prírodovedcov tvrdia, že levica rodí len jeden krát. Preto páter Jakub Masen touto lemmou označil vyobrazenie levice v blízkosti levíčat‘a, jej čistokrvného mlád‘at‘a: LEN RAZ SA PLODÍ U LEVA. Ide o obraz Panny Márie, ktorá naozaj len raz rodila, a to Ježiša Krista, leva z neporaziteľného kmeňa Júdovho. K výroku sv. Epifanius: „Dovolil by som si povedať, že ak sa Pán pripodobňuje k levovi, nie je to podľa prirodzenosti, ale zaiste kvôli hádanke/tajomstvu, že jeho matkou bola levica. Skade sa rodí lev, ak jeho matku nebudú

nazývať levicou? Levica sa však netýka druhý pôrod, teda ani Mária už viac pôrod nezakúsila.“ Pekne k danej veci básni páter Masen: *Tráčka levica len raz rodí a porodí leva, / rovnajúci sa mnohým aj tento sa rodí raz. / Teba, Panna, právom rodiacou levicou nazvem, / len s jediným rozdielom, že nemáš z divokosti nič.*<sup>14</sup> Text v latinčine nad emblémom v znení MARIA VIRGO PARIENS odkazuje na pôrod Panny Márie.

V poradí piaty emblém zobrazuje antropomorfný mesiac vo fáze splnu nad prírodnou krajinou. Motto na nápisovej páske je „Aemula solis“ („Súper Slnka“) a Picinelli (Lib. I., Corpora coelestia, Cap. VIII., Luna, s. 33, § 220) uvádza tento komentár:

<sup>14</sup> Physicorum aliqui testantur, Leaenam unica vice parere. Unde P. Jacobus Masenius Leaenam, leunculo, faetui suo generosissimo vicinam hoc lemmate insignivit. SEMEL PARIT, AT LEONEM. Mariae Virginis haec imago est, quae quidem semel tantum, at Leonem de tribu Juda invictissimum, Christum Jesum enixa est. Ad verbum S. Epiphanius: *Si Dominus Leoni assimilatur, non secundum naturam, sed propter enigma profecto etiam*

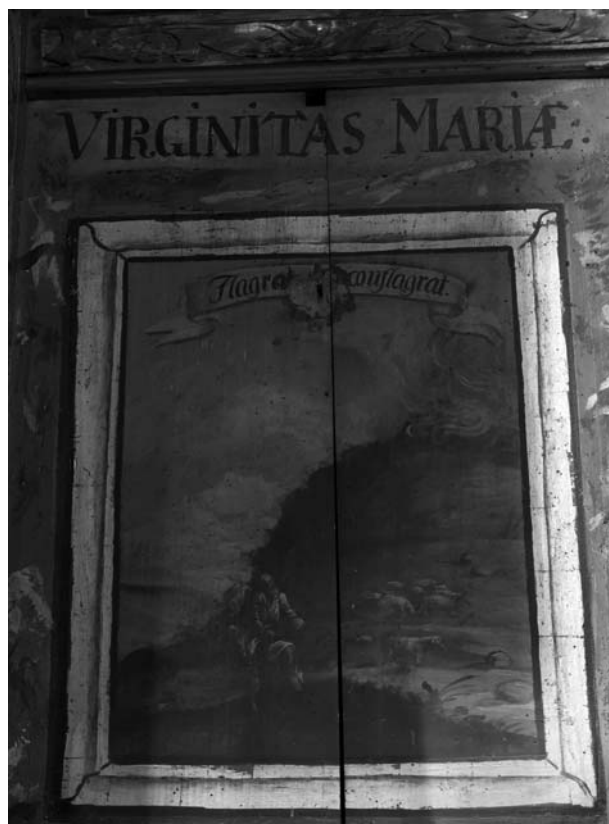
*genitricem eius leaenam dixerim. Unde gignitur Leo, si non leaena mater vocabitur? Laena autem non contingit secundus partus, ergo non amplius partum novit Maria. Pulchre in rem praesentem canit P. Masenius: Thressa Leaena semel parit, at parit illa leonem, / Multorumque instar, partus hic unus habet. / Te merito dicam parientem, Virgo, Leaenam, / Dissimile hoc solum est, nil feritatis habes.*



„V tomto texte vyzdvihli dokonalosť splnu Mesiaca. SÚPER SLNKA. Bol by si slepý, ak by si v tomto vyobrazení nespoznal najvznešenejšiu dokonalosť Bohorodičky. O ktorej Andreas Krétsky (hovori): „Okrem Boha (ona) jediná je nad všetko väčšia.“ Sv. Bernard zo Sieny, keď skúmal podobnosť Márie s Bohom, povedal: „Patrilo sa, aby som povedal, že je vyzdvihnutá žena na takpovediac Božskú úroveň, skrz ktorú dosiahla akoby nekonečnú dokonalosť a milosť, ktorú nedosiabla žiadne iné ľudské stvorenie.“ Aj sv. Dionýz Aeropagita povedal: „Vyznávam, že ten, ktorý bol v Panne ako Bob, keby ma tvoja náuka nepoučila, uveril by som, že ona je pravým Bohom.“ Chcel by som, aby si z toho usúdil, aká veľká bola veľkoleposť a vznešenosť tejto najctihodnejšej Panny.“<sup>15</sup> Latinský text *MARIE SUMMA PERFECTIO* môžeme preložiť ako Najvyššia dokonalosť Márie.

Vedľajší emblém s mottom „Non ego sed per me“ zobrazuje antropomorfné slnko, ktoré svojimi lúčmi prechádzajúcimi cez lupu zapaluje oheň. Tento emblém je jedným z dvojice, ktoré sa v kompendiu nenachádza. Latinský nápis nad emblémom *MARIA MEDIATRIX* hovorí o Panne Márii ako prostredníkovi/sprostredkovateľovi. Posledný emblém na operadle južného stalla s mottom v znení „Huc fuge, tutus eris“ zobrazuje vežu s hradobným múrom. V spodnej časti emblému pred múrom opevnenia je bežiaca ľudská postava. Ani tento emblém nie je v *Mundus Symbolicus* obsiahnutý. Emblém v hornej časti sprevádza text *MARIA AZYLUM*, ktorý odkazuje na ochranu Panny Márie.

Na operadle severného stalla bolo vytvorených osem emblémov. Na prvom embléme je pod kopcom zobrazený starší pastier upierajúci svoj pohľad smerom k ohňu na vrchole kopca. Podľa vysvetľujúceho komentára k emblému sa jedná o horiaci ostružinový ker. Medzi ohňom a pastierom sa na tráve pasie menšia črieda oviec. Stred nápisovej pásky s mottom „Flagrat, non conflagrat“ („Horí a nezhára“) je poškodený. Avšak podľa spisu bolo možné doplniť celé jeho znenie. V knihe je i grafika emblému, ktorý



Obr. 6: Emblém s mottom „Flagrat, non conflagrat“. Foto: autori.



Obr. 7: Emblém s mottom „Flagrat, non conflagrat“, Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Lib. IX., *Arbores*, Cap. XXXIV., *Rubus*, s. 594, § 438.

<sup>15</sup> Plenam Lunae orbitam his litteris insignierunt. AEMULA SOLIS. Caecus sis, ni in hac effigie celsissimam Deiparae perfectionem agnoveris. De hac Andreas Cretensis. *Excepto Deo, sola est omnibus maior.* S. Bernardinus Senensis quandam Mariae cum Deo analogiam deprehendens, ait, *Oportuit, ut sic dicam, foeminam elevari ad quandam aequalitatem Divinam/*

*Dominam, per quamdam quasi infinitatem perfectionum et gratiarum, quam aequalitatem creatura nunquam experta est. Et S. Dionysius Aeropagita, Testor, inquit, qui aderat in Virgine Deum, si tua doctrina non me docuisset, hanc Deum verum esse credidissem. Hinc conicias velim, quanta fuerit augustissimae huius Virginis Majestas ac excellentia.*

vysvetľuje Picinelli (Lib. IX., Arbores, Cap. XXXIV., Rubus, s. 594, § 438) týmto komentárom: „Nápis HORÍ A NEZHÁRA poukazuje na horiaci ostružinový ker neporušený medzi plameňmi. Toto vyobrazenie označuje Pannu Máriu, ktorá medzi plameňmi neutíchajúcich heréz nielenže netrpí žiadnu škodu, ale naopak prijíma veľmi mnoho zo žiary. A rovnako je tou, ktorá zrodila v neporušenom panenstve Božie Slovo alebo Večné svetlo. Sv. Gregor Nysský: „Ako ker plápolá ohňom a nezhára, tak isto aj Panna rodí svetlo a zostáva neporušená.“ Preto ju právom Proklos nazýva „prírodzene živým krom, ktorý nespálilo zrodenie Božieho ohňa.“ Dalej nespálený ker značí človeka nepoškvrneného v ohni pokušenia, ako napríklad Tomáš Akvinský a iní alebo aj človeka medzi plameňmi protivienstiev väčšmi osláveného než opovrhovaného. Prvotný význam emblému veršami ospevuje páter Masen: *Ako ker, ktorého nezničí, nespáli neškodný obeň, / borí a zapálenému prináša potravu / Tak Mária planie voči berézam premocným ohňom, / závisť živí pochodne bez škody bodené však.*<sup>16</sup> Text nad emblémom VIRGINITAS MARIÆ sa viaže na panenstvo Panny Márie.

V spodnej časti vedľajšieho emblému je pod skalou zobrazená mužská postava s mečom v rukách. Na vrchole skaly je situovaná architektúra hradu. Emblém, ktorý je v publikácii i vyobrazený, sprevádza motto „Ad summa per ima“ („Zospodu k najvyššiemu“) a v *Mundus Symbolicus* (Lib. II., Corpora elementaria, Cap. XXXI., Mons, s. 135, § 586.) má nasledujúce vysvetlenie: „Človek vystupujúci po kopci hore, legenda ponúka nápis ZOSPODU K NAJVYŠŠIEMU. Ktokoľvek si a túžiš vyliezť na vysoký vrchol či už hodností alebo cností, potrebné je, aby si začal od najnižšieho stupňa ponížnosti. Veľký Augustín o Kristovi vyhlasuje: „Vznešený zostúpil k biednym, aby pokorný vystúpil k výšinám.“ Podobne o slávnom Fabiovi Chisiovi spieva páter

<sup>16</sup> Rubus ardens, inter flammas innocuus, epigraphen tenet. FLAGRAT, NON CONFLAGRAT. Mariam Virginem haec imago significat, quae inter obloquentium haeresum flammas non tantum nihil detrimenti, sed contra plurimum splendoris accipit. Item quae Verbum Divinum, ceu lumen aeternum, illaesa virginitate peperit. S. Gregorius Nyssenus: *Ut frutex incendit ignem et non crematur, itidem etiam Virgo et lumen parit, et non corrumpuntur.* Unde recte a Proclo vocatur *Rubus naturae animatus, quem ignis Divinis partus non combussit.* Porro Rubus incombustus hominem significat, inter obscaena tentationum incendia illaesum, qualis fuit S. Thomas Aquinas etc. vel etiam



Obr. 8: Emblém s mottom „Ad summa per ima“. Foto: autori.



Obr. 9: Emblém s mottom „Ad summa per ima“, Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Lib. II., *Corpora elementaria*, Cap. XXXI., Mons, s. 135, § 586.

inter tribulationum flammas illustratum magis, quam laesum. De primo Emblematis sensu canit P. Masenius: *Innocuo qualis rubus incombustus ab igne / Flagrat et ardenti fert alimenta rogo. / Talis accenso flagrat haeresis igne Maria, / Livor alit iactas, sed sine clade, faces.*

Masen. *Stúpaj, každý však, kto si raz na bore vysokej zastal, / kráčal najskôr po zemi s cieľom na prvý vystúpiť vrch. / Pomaly s rozvahou prídeš zospodu k tomu, najvyššie čo je. / Z jednej strany t'a pocta povedie a z druhej cnosť. / Námaby tejto, úsilia tobto si podľa nás hoden. / Ako ozdoby, keď odpočinok príde po vykonaní prác.*<sup>17</sup> Text na operadle stalla HUMILITAS MARIE odkazuje na pokoru Panny Márie.

V poradí tretí emblém severného stalla zobrazuje baziliška na zemi. Ten sa obzerá za seba smerom k zrkadlu položenému na stole s obrusom, kde sa odráža jeho podobizeň. Emblém má motto „Ipse peribit“ („Sám zahynie“) a v *Mundus Symbolicus* ho nájdeme (Lib. VII., Serpentes, Cap. III., Basiliscus, s. 480, § 22) spolu s grafikou a s týmto vysvetlením: „Bazilišok vypúšťa natoľko smrteľný jed, že samotným pohľadom usmrť človeka, ak sa nastaví oproti bežiacemu zvieraťu nejaké zrkadlo, rýchlo na to bazilišok zostane bezvládný a človek vyviazne bez porušenia. Preto páter Sebastián od Božej Matky pripísal k baziliškovi, pozerajúcemu do zrkadla: SÁM ZAHYNIET. Toto zobrazenie sa vzťahuje na Pannu Máriu alebo zrkadlo bez poškvŕny. Keďže je totiž na svete stvorený, toľko je aj škodlivých živočíchov, ktoré svojím vzhľadom dráždia človeka k nezriadeným túžbam a usmrcujú ho. A tak sa nedaj zlákať medzi toľkými nebezpečenstvami nijakou skazou, nastav oproti ono prečisté zrkadlo Pannu Máriu a všetky previnenia sa stratia alebo samotným jej pohľadom budú odstránené. Sv. Bernard o démonoch, ktorí sa naľakali už len samotného Máriinho pohľadu, povedal: „Strach a hrôza sa ich zmocnili, tak ako povedali, hľa táto je viac než Eva. Ona je Božím vojskom, utekajme do Izraela. Ty ako znamenitá bojovníčka zaútočíš najskôr na tobo, ktorý ako prvý všetkým podrazil nohy, aby si ho mocne premohla. Pred tvojím nebeským šikom sa na útek obráti každé vojsko ničomníkov.“<sup>18</sup> Text nad emblémom v znení

<sup>17</sup> Genius per montem enitens, epigraphen legenda offert. AD SUMMA PER IMA. *Mundi Symbol. Picinelli et Aug. Erath. Tom. I.* Nimirum quisquis sublimiorem sive dignitatum sive virtutum apicem conscendere desideras, ab infimo humilitatis gradu exordiaris, necesse est. De Christo testatur Magnus Augustinus. *Altus ad humilia descendit, ut humilis ad alta ascenderet.* Rursus de Illustrissimo Fabio Chisio canit P. Masenius. *Scande, sed in primos gradiens enitere colles, / Qui stetit in summo vertice trinit humum. / Et sensu sensim venies ad summa per ima. / Unus erit virtus gressus et alter honor. / Hoc opus, hic labor est, quo te meruisse putamus. / Ut decus, ut veniat parta labore quies.*



Obr. 10: Emblém s mottom „Ipse peribit“. Foto: autori.



Obr. 11: Emblém s mottom „Ipse peribit“, Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Lib. VII., Serpentes, Cap. III., Basiliscus, s. 480, § 22.

<sup>18</sup> Basiliscus venenum spargit adeo lethale, ut solo visu enecet hominem, quod si vero speculum occurenti bestiae obiciatur, mox concidente Basilisco, incolumis evadit homo. Unde Basilisco, speculum intuenti, subscripsit P. Sebastianus a Matre Dei. IPSE PERIBIT. Mariam Virginem ceu *speculum sine macula*, haec imago concernit, quot enim in mundo sunt



Obr. 12: Emblémy s mottom „Defenditur, non offenditur“, „Haurit inexhaustum“ a „Virgineo mansuescit amore“. Foto: autori.

MARIA SPECULUM SINE MACULA prirovnáva Pannu Máriu k zrkadlu bez poškvrný.

Štvrtý emblém so zobrazením bielej ľalie medzi trnám na vrchole kopca sprevádza motto „Defenditur, non offenditur“ („Je bránená, nie ranená“) a sprievodný text (Lib. XI., Flores, Cap. XIV., Liliū, s. 665, § 160) k emblému znie: „Nápis JE BRÁNE-NÁ, NIE RANENÁ poukazuje na ľaliu chvejúcu sa medzi trnám. Vidíme, ako je deň čo deň viac bránená cnosť, než protivníkom zraňovaná. Panna Mária,

ktorú sv. Ján Damaský nazýva podľa Piesne piesní „ľaliou medzi trnami“, obdivuhodným spôsobom pohromami a súženiami napreduje, na základe čoho ju Buteon pomenúva „ľalia sladko voňajúca, ktorá naplnia verných vôňou“. Podobne páter Jakub Masen: *Vidavame ľaliu týčiť sa uprostred trňov, / aj medzi heretikmi ozdobou Panny je kvet. / Trň kvet ukryva, pred nepriateľom bráni sa panna, / tá cnosť, ktorá nemá protivníkov, menšia je.*<sup>19</sup> Text nad emblémom MARIA LILIUM INTER SPINAS prirovnáva Máriu k ľalii medzi trnám.

creaturae, tot sunt nociva animalia, quae aspectu suo hominem ad desideria illicita provocant interimuntque. Ne igitur inter tot discrimina quidquam detrimenti capias, speculum illud purissimum, Mariam Virginem, obiiicito et noxia omnia coincident vel solo eius aspectu enecata. Sanctus Bernardus de daemonibus, solo Mariae aspectu exterritis, ait: *Timor et tremor venerunt super eos, ita ut dicerent, ecce plus quam Evae haec. Castra Dei sunt haec, fugiamus Israellem. Tu ergo bellatrix egregia primo eum, qui primus supplantavit omnia, expugnare viriliter aggressa es. Omnis ante faciem tuam spiritualium nequitiarum militia in fugam conversa est.*

<sup>19</sup> Liliū, inter spinas promicans, epigraphen tenet. DEFENDITUR, NON OFFENDITUR. Virtutem indes cernimus defendi potius, quam offendi adversitatibus. Maria Virgo, quam S. Damascenus ex Sacro Epithalamio *Liliū inter spinas* vocat, calamitatibus et aerumnis mirifice promovebat, unde a Buteone cognominatur *Liliū suave spirans, fideles odore perfundens*. Rursus P. Jacobus Masenius: *Vidimus in mediis surgentia lilia spinis, / Inter et haereticos Virginis esse decus. / Spina tegit florem, Virgo defenditur hoste, / Adversis virtus quae caret, illa minor.*

Susediaci emblém zobrazuje ľudskú postavu na drevenom móle ako pomocou kladky naplňa vedrá morskou vodou. Motto emblému je „Haurit inexhaustum“ („Čerpá z nevyčerpatel'ného“). Vo vrchnej časti je emblém prerušený datovaním pôvodného stalla pred barokovou úpravou (ANNO 1511). Emblém má tento význam (Lib. XV., Instrumenta domestica, Cap. XXII., Situla, s. 37, § 174): „Vedro napojené na kladku nad oceánom vysvetľuje epigram otca Masena: ČERPÁ Z NEVYČERPATEĽNÉHO. Je to vlastné teológom, ktorí pijú kvapôčky svojej vzdelanosti z nevyčerpatel'ného mora Božskosti. Panna Mária má pre nás toľko milostí a priazne, že hoci deň čo deň z nich čerpáme, nikdy sa tento prameň nevyčerpá. A to do tej miery, že sv. Ján Damaský ju pomenúva „nevyčerpatel'né more potešenia“. Sv. Ján Zlatoústý ju nazýva „obrovské more milosrdenstva“ a znova sv. Ján Damaský „more milostí“. Pôvabne sa nachýna autor emblému: *Môže sa čerpať z veľkého, more sa vyprázdniť nesmie. / Ono sa dopĺňa vďaka večnému prameňu vôd. / Panna mnohé bez obmedzenia vydáva dary. / Samotná Mária je širým morom. V svojej moci viaceré má.*“<sup>20</sup> Latinský text nad emblémom znie MARIA MARE INEXHAUSTUM prirovnáva Pannu Máriu k nevyčerpatel'nému moru.

V poradí šiesty emblém zobrazuje ženskú postavu v dobovom odeve. V jej lone má položenú hlavu jednorožec ležiaci vedľa nej. Nápisová páska emblému nesie motto „Virgineo mansuescit amore“ („Krotne panenskou láskou“) a jeho vysvetlenie (Lib. V., Quadrupedia, Cap. XXXIV., Monoceros, s. 411, § 560) znie: „Jednorožca zo Solinu podľa svedectva Aeliana a sv. Izidora, keďže bol veľmi divokým zvierat'om, nebolo možné chytiť, hocako sa človek namáhal a snažil. Preto lovci znali tejto jeho vlastnosti pripravili lešť. Umiestňujú pannu do jeho blízkosti, oblečenú v krásnych šatách a navoňanú vyberanými vôňami. Keď ju jednorožec zočí, je tak uchvátený pohľadom, že razom odloží plachosť a ako najkrotkejší baránok sa ponáhľa do lona panny, kde hravý a oddaný jej dovolí dotýkať sa ho podľa ľubovôle, kým ho v zaliečavom panenskom náručí neuchváti

<sup>20</sup> Situla, e rechamo supra oceanum suspensa epigraphen a P. Masenio cepit. HAURIT INEXHAUSTUM. Theologis id proprium est, qui scientiae suae guttulas ex inexhausto Divinitatis mari hauriunt. Maria Virgo tot gratis et erga nos favoribus abundat, ut indies hausta nunquam exhauriatur. Ut adeo vere a S. Damasceno cognominetur *Pelagus gaudi*



Obr. 13: Emblém s mottom „Virgineo mansuescit amore“. Foto: autori.



Obr. 14: Emblém s mottom „Virgineo mansuescit amore“. Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Lib. V., *Quadrupedia*, Cap. XXXIV., *Monoceros*, s. 411, § 560.

*inexhaustum.* a S. Chrysostomo, *Mare spatiosum misericordiarum.* Et a S. Damasceno rursus, *Pelagus gratiarum.* Concinne canit Emblematis author: *Vastum haurire licet, non exhaurire profundum. / Sufficit aeterno gurgite pontus aquas. / Plurima quantumvis profundat munera Virgo. / Plura tenet. Vastum est sola Maria mare.*

taký tvrdý spánok, že lovci môžu vyliezť zo skrýš a nič netušiacemu zvierat'u odseknú roh. K emblému pripoj nápis: KROTNE PANENSKOU LÁSKOU. Za postavou panny by si mohol rozumieť Bohorodičku alebo Kráľovnú panien, do ktorej náručia sa sklonil divoký jednorozec a nechal si odložiť svoj roh. Boh totiž v starom zákone nosil hrôzostrašný a príliš ostrý roh. Svedčí o tom Noe a potopa, ktorou bol zasiahnutý svet, ničivý požiar, ktorým bol spálený Pentapolis, či Egypt preplnený hrobčkami prvorodených. Obrovské faraónovo vojsko pochované v mori, pohrebné tábory Akkadčanov, takmer 200 vojakov zabitých v jedinu noc a ďalšie. Ách! Aký hrôzostrašný bol tento jednorozec! Akú nesmierne veľkú skazu spôsobil svojím rohom! Už aj tento jednorozec sám spí v náruči Panny. Milovaný ako potomok jednorozca. K danej veci sv. Tomáš z Villanovy: „*Čo je Božiemu synovi podobnejšie než mláďa jednorozca? Sám sa nechá lapiť láskou Panny a zabudnúť na vznešenosť je spútaný telom ako okorami.*“ A sv. Rupert: „*Najsilnejší Boh živých bytostí je ako jednorozec, to znamená, že vyniká mocou, Boh nepochopiteľnej a neporažiteľnej udatnosti, ktorého priláka panenská vôňa, bol zovretý v jej lone, z ktorého mohol byť len lapený a zabitý.*“<sup>21</sup> Text v latinčine nad emblémom MARIA VIRGO DEIPARA označuje Pannu Máriu ako Bohorodičku. Vysvetlenie emblému sprevádza v knihe i jeho grafická reprodukcia.

Vo vrchnej časti vedľajšieho emblému je vyobrazená osemčpa hviezda. Pod ňou je v lodi na mori

stvárnena dvojica postáv. Motto emblému je „Non fallit euntem“ („Neklame prichádzajúcich“) a v knihe má tento komentár (Lib. I., Corpora coelesta, Cap. XIII., Galaxia, seu Via lactea, s. 60, § 416): „Emblém galaxie poslužil k pocte a chvále niektorého verejného úradníka, ktorý nezvykne nikoho odmietnuť od prahu spravodlivosti ako nehodného svojej pomoci a tiež nikdy nemá vo zvyku nechať bez pomoci niekoho, kto ho žiada vo svojich prianiach. (K emblému) pripojili nápis: NEKLAME PRICHÁDZAJÚCICH. Niet pochyb, že natoľko vznešený úradník mal hlboko v srdci vryté ono povestné úslovie cisára Tita: „*Nepatrí sa, aby ktokoľvek odchádzal smutný z rozhovoru s vládcom.*“ Jednako však pre teba je tu (skrytý) obraz, ó, veľká Bohorodička. O tebe totiž počujem s potešením hovoriť tvoje mláďa sladkého Bernarda. Hovorí: „*Nežideš z cesty, ak nasleduješ samotnú Božiu Matku, nepomýliš sa, ak ju prosíš, pod jej ochranou nemusíš mať strach. Nie si unavený, keď ťa vedie ona, už pri narodení nadobudneš milosť samu o sebe.*“<sup>22</sup> Spreádzajúci latinský text MARIA STELLA MARIS DUX NOSTRA pripodobňuje Pannu Máriu k morskej hviezde, ktorá nás vedie.

V centre posledného emblému je zobrazený krík ruží pri drevenej ohrade. Na ruži vpravo sedí včela. Dole pod ružami sú viditeľné dve guľičky trusu skarabea. Emblém s mottom „Mors est malis, vita bonis“ („Smrť patrí zlým, život dobrým“) sprevádza táto interpretácia (Lib. XI., Flores, Cap. XVIII., Rosa,

<sup>21</sup> Monoceros e Solini, Aeliani et s. Isidori testimonio, cum sit animal ferocissimum, nullo humano labore autindustria capi potest. Proinde hac cum arte venatores deludunt. Virginem ei vicinam statuunt, vestibus et odoramentis mire ornatam. Hanc conspicatus Monoceros, oculis ita capitur, ut deposita feritate velut agnus mansuetissimus ad virginis sinum properet, ibique ludens ac benevolus, sese illi pro libitu tractandum exhibeat, donec inter blandities virginis manus somnum ita validum concipiat, ut venatores ex insidiis prodire et cornu nihil observante bellua, praesecare queant. Emblematis epigraphen subiunges. VIRGINEO MANSUESCIT AMORE. Virginis nomine Deiparam ceu Reginam Virginum, intellexeris, intra cuius sinum sese Monoceros horrendus submisit suumque sibi cornu passus est frangi. Deus enim in prisca lege cornu feriebat horribili et perquam acuto. Testatur Noëticum diluvium, quo haustus orbis, Sodomaecum incendium, Mundi symbol. Picinelli et Aug. Erath. Tom I. quo exusta Pentapolis, Aegyptus, primogenitorum funeribus referta. Pharaonis ingens exercitus, mari sepultus, funesta Sennacheribi castra, ducentis pene millibus nocte unica interfectis etc. Hem! Quam terribilis fuit hic Monoceros! Quam immensas strages feriente

cornu edidit! Iam hic ipse Monoceros in sinu Virginis dormit, Dilectus quasi filius unicornium. In rem praesentem S. Thomas Villanovanus: *Quid Filio Dei similis, quam filius unicornium? Captus est et ipse amore Virginis et maiestatis oblitus, carnis vinculis irretitur.* Et s. Rupertus: *Fortissimus spirituum Deus, velut unicornis, id est potentiae singularis, Deus incomprehensibilis et invictae virtutis, virginei tractus odore uteri illique inclusus est et ex eo tantum comprehendendi potuit et occidi.*

<sup>22</sup> Galaxiae Emblema in ornamentum et laudem publici cuiusdam magistratus deservit, qui neminem opis suae indigum a iustitiae limine repellere nullumque sibi supplicem votis suis unquam destituere solet. Epigraphen addidere: NEC FALLIT EUNTES. Magistratus adeo nobilis haud dubie illam Titi Imperatoris paroemiam pectori suo altum incisam habuit: *Non oportet quemquam a sermone principis tristem recedere.* Tua tamen haec imago est, O magna Dei Parens. De te enim non sine solatio loquentem audio pullum tuum suavissimum, mellifluum Bernardum: *Ipsam suequens, inquit, non devias, ipsam rogans non erras, ipsa protegente non metuis, ipsa Duce non fatigaris, ipsa propitia ad partum pervenis. Etc.*



Obr. 15: Emblémy s mottami „Non fallit euntem“ a „Mors est malis, vita bonis“. Foto: autori.

s. 676, § 234): „Obraz ruže napájajúcej Skarabea a včelu, má priradený nápis: SMRTÍ PATRÍ ZLÝM, ŽIVOT DOBRÝM. Toto je predstava najsvätejšej eucharistie, ktorá zlým prináša smrť, dobrým však život. To isté by si mohol povedať o Panne Márii, ktorá tak ako pre heretikov predstavuje záhubu, pre dobrých je ochrankyňou a matkou. Preto ju Ján Damaský nazval: „Ruža zrodená zo židovských trníov, božská vôňa prenikne všetko.“ Podobne páter Jakub Masen básni na túto tému: *Skarabeus aj včela živia sa v ružovej zábrade plnej voní. / Ruža je pre teba smrťou, chrobáček, životom med. / Závist' a láska si z panny svoje trhajú dary. / Jedna z tohto kvetu získava život, tá druhá smrť.*<sup>23</sup> Vo

vrchnej časti operadla je emblém doplnený latinským nápisom MARIA.

Trinásť interpretovaných emblémov predstavuje ikonografický program, ktorý je vyjadrením barokovej zbožnosti, orientovanej na kontempláciu rôznych aspektov mariánskeho kultu a jeho symbolického vyjadrenia. Úcta k Panne Márii a teologické úvahy o jej postavení a úlohe v katolíckych dejinách spásy – vyjadrené samotným patrocinom kostola, maľovanými emblémami, ale i celkovým ikonografickým programom kostola, súvisia s piaristami. Rehoľa, známa pestovaním úcty k Panne Márii, bola usadená v blízkom kláštore v Podolínci a jej predstaviteľa

<sup>23</sup> Rosa, scarabeum et apem sustinens, epigraphen subiunctam habet: MORS EST MALIS, VITA BONIS. SS. Eucharistiae haec idea est, quae malis mortem, bonis autem vitam infert. Idipsum de Maria Virgine dixeris, quae sicuti haereticis est fatalis, ita bonorum tutricem ac matrem agit. Unde a S. Joanne

Damasceno vocatur: *Rosa ex spinis Iudaicis orta, Divina fragrantia perfundent omnia. Rursus in rem praesentem canit P. Jacobus Masenius: Carpit odoratum scarabeus apisque rosetum. / Mors, scarabae, rosa est, vita, melissa, tibi. / Livor amorque suas carpunt e virgine dotes. / Ille trahit vitam hoc flore, sed ille necem.*

spravovali i kostol v Ľubici.<sup>24</sup> Mariánsku barokovú emblematiku, spojenú s piaristami, nachádzame i v maľbách na klenbe vo vstupnej predsieni podolínskeho kláštora.<sup>25</sup> Predpokladaným autorom ikonografického programu v presbytériu kostola v Ľubici je miestny farár, poľský piarista Ján Wiśniewski, ktorý v roku 1764 objednal i neznámeho majstra na realizáciu nástenných malieb v kostole.<sup>26</sup> Identifikácia knižnej predlohy pre maľované emblémy v Kostole

Nanebovzatia Panny Márie v Ľubici a objasnenie ich významov je ďalším príspevkom k postupnému objasňovaniu dobovej recepcie a používania emblémov v období baroka na území dnešného Slovenska. Ako ukazujú výsledky doterajšieho bádania, aplikovaná emblematika – ako charakteristický prejav kultúry novoveku – si zasluhuje rozhodne viac pozornosti, než jej bolo venované doteraz.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> V roku 1642 pozval piaristov do Podolínce Stanislav Lubomirsky, správca spišských miest zálohovaných Poľsku. Stavba kláštora s gymnáziom bola realizovaná v rokoch 1642 – 1648. FIDLER, P.: Kostol a kláštor piaristov. Podolínce. In: RUSINA, I. a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998, s. 391.

<sup>25</sup> MEGYEŠI ĎURČEKOVÁ – MEGYEŠI 2018, c. d. (v pozn. 4), s. 330-331.

<sup>26</sup> KOLBIARZ CHMELINOVÁ 2018, c. d. (v pozn. 2), s. 98. MEDVECKÝ 2007, c. d. (v pozn. 2), s. 122.

<sup>27</sup> MEGYEŠI ĎURČEKOVÁ – MEGYEŠI 2018, c. d. (v pozn. 4), s. 317-337.

\* Za preklady citovaných latinských textov ďakujeme Dr. Kataríne Karabovej z Katedry klasických jazykov Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave. Štúdiá vznikla vďaka podpore grantu VEGA (č. 1/07/27/17) „*Stavebný vývoj a nástenné maľby stredovekej architektúry na východnom Slovensku*“ riešeného na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach.



## ***Mundus Symbolicus*: The Painted Emblems in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Lubica**

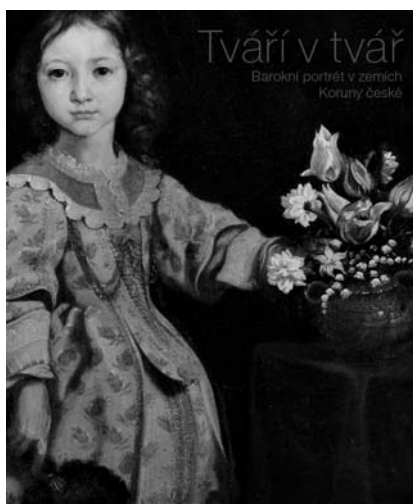
### *Résumé*

The Parish Church of the Assumption of the Virgin Mary in Lubica, Spiš region, is known mainly for its medieval architecture. Less attention has been paid to its modern interior and furnishings, which arose during alterations in the second half of the 18th century. Changes in the Gothic interior also affected the choir stalls from 1511 located on the sides of the presbytery, which were transformed into a rococo style: paintings in rectangular, illusive gilded frames were painted on the high backrests above each seat. Seven paintings were made on the backrest of the south choir stalls, and eight on the opposite backrests of the north. Paintings on the wood are accompanied by inscription strips with Latin mottos. The current state of paintings is making the readability of some scenes more difficult, especially details and inscriptions. Above each framed picture there is a Latin text, which is meaningful to the representation below. The combination of a symbolic picture (*pictura*) and a short text (*motto*) makes it clear that we can recognize emblematics in these fifteen paintings, an art genre on the border between literature and fine arts, which was extremely popular and widespread at the time of the origin of these paintings. Thirteen emblems from the church

in Lubica come from the book *Mundus Symbolicus* by Filippo Picinelli (1604 – 1667), which is a significant and monumental work important for the knowledge of the visual culture of the 17th and 18th centuries. The most extensive emblematic encyclopaedia was first published in Italian language (*Mondo simbolico*) in 1653 in Milan and in 1681 in Cologne in Latin translation, followed by other editions. In the 18th century, the file was widely spread in Hungary and its reception has been confirmed in the teachings of emblematics in Trnava and in the period sermons of István Illyés. Recent research has shown that the *Mundus Symbolicus* emblem also appears in the work of Levoča's goldsmith Ján Siláši (1704 – 1782). The presumed author of the iconographic program in the presbytery of the church in Lubica is the local pastor, the Polish Piarist Jan Wiśniewski, who in 1764 also hired an unknown master to paint the murals in the church. The identification of the book, which had been the basis for the painted emblems in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Lubica and the clarification of their meanings, is yet another contribution to the progressive clarification of the period reception and usage of emblems during the Baroque period in the territory of today's Slovakia.

## Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české

Zuzana Macurová – Lenka Stolárová – Vít Vlnas (Eds.): *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české*. Moravské zemské muzeum, Brno 2017. 304 s. ISBN 978-80-7028-495-7.



Po obsiahlej monografii o renesančnom portrété od Blanky Kubíkovéj<sup>1</sup> predstavuje recenzovaná publikácia ďalší posun v skúmaní portrétneho maliarstva v Čechách a na Morave – tentoraz však ide o sondy naprieč 17. a 18. storočím. Autori publikácie si zvolili koncept výstavného katalógu (por. s. 13), ktorý vyzradali zo siedmich tematických esejí nasledovaných vždy „čiastkovým“ katalógom s príkladmi takýchto

podobizní. Editorske trio (Zuzana Macurová, Lenka Stolárová a Vít Vlnas) si k spolupráci na hlavných textoch a katalógových heslách prizvalo ďalšie dve spoluautorky (Martina Jandlová Sošková a Marcela Vondráčková), pričom celkový počet autorov hesiel v publikácii dosiahol úctyhodných dvadsať (nielen domácich, ale tiež zahraničných) odborníkov.

Vít Vlnas predostrel čitateľovi aktuálny stav bádania v úvodnej stati „Barokní portrét v zemích Koruny české a jeho lidé“ (s. 7-15). Pomerne vecne a verne zhodnotil stav poznatkov o barokovom portrété v Čechách a na Morave, s odvolávkami na autorov špecializujúcich sa na jednotlivé dielčie problematiky. Spomedzi zahraničných autorov publikujúcich k téme barokového portrétu Vlnas vyzdvihol predovšetkým prácu Martina Warnkeho a Friedricha Polleroßa. Pri druhom z menovaných by som k téme rozhodne odporučila zopár jeho ďalších textov, ktoré vyšli dostatočne dlho pred vydaním katalógu „Tváří v tvář“ a považujem ich za mimoriadne podnetné pri spracovávaní témy barokového portrétu v stredoeurópskych „post-habsburských“ krajinách.<sup>2</sup> Vít Vlnas si plne uvedomuje nutnosť skúmať portréty inak, keď píše: „*Dosavadní interpretace kladly důraz především na chronologický vývoj portrétu jako žánru a na zhodnocení*

<sup>1</sup> KUBÍKOVÁ, B.: *Portrét v renesančním malířství v českých zemích. Jeho ikonografie a role ve šlechtické reprezentaci*, Praha 2016.

<sup>2</sup> POLLEROSS, F.: Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle. In: Pauser, J. – Scheutz, M. – Winkelbauer, T. (Hg.): *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16. – 18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch* (= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung EG 44). Wien – München 2004, s. 1006-1030; POLLEROSS, F.: Pro Deo, Cesare et Patria. Zur Repräsentation der Stände in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: AMMERER, G. – GODSEY Jr., W. D. –

SCHEUTZ, M. – URBANISTSCH, P. – WEISS, A. S. (Hg.): *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie* (= Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 49), Wien – München 2007, s. 479-532; POLLEROSS, F.: „Damit mein Contrefait zur Gedachtnuss in Hauss verbleibe“. Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts. In: AMMERER, G. – LOBENWEIN, E. – SCHEUTZ, M. (Hg.): *Adel im 18. Jahrhundert. Umrisse einer sozialen Gruppe in der Krise* (= Querschnitte 28), Innsbruck – Wien – Bozen 2015, s. 222-255.

jeho umělecké kvality v souvislosti s jednotlivými malířskými osobnostmi. Portrétní zakázky vztbovali umělci historikové v první řadě ke kontextu tvorby příslušných umělců, méně již k objednavatelům jednotlivých podobizen, jejich představy a nároky přitom výslednou podobu obrazů ovlivňovaly zásadním způsobem jak v ikonografickém, tak i stylovém smyslu“ (s. 13). S jeho následným konstatováním, že bude potřebné sa vyrovnat' s novými otázkami ohľadom mnohvrstevného charakteru barokovej society a teda skúmať portrétné diela vo svetle nových zistení či metodologických prístupov, sa plne stotožňujem. Je mi však ľúto, že česká odborná obec zatiaľ len slabo reflektuje práce slovenských<sup>3</sup> či maďarských<sup>4</sup> kolegov, ktorí sa skutočne najmä v poslednom desaťročí prioritne snažili skúmať portréty 16. a 17. storočia vo svetle ich dobových socio-kultúrnych funkcií a šľachtických vkusových preferencií, prípadne sa pokúsili aplikovať historicko-antropologické alebo diskurzívno-analytické metódy. Bolo by mi veľkým potešením, ak by časom vzájomná spolupráca historikov umenia špecializujúcich sa na ranonovoveký portrét v krajinách strednej Európy zosilnela a dala vzniknúť „barokovému“ pokračovaniu knihy *Die Noblesse im Bild*.<sup>5</sup>

Nasledujúca kapitola sa zameriava na genézu barokového konceptu vladárskeho portrétu („Panovník“, s. 17 – 24). Rozsahom je síce pomerne kratšia, no veľmi dobre vystavaná. Jej autorka Lenka Stolárová totiž čerpala aj z dobových maliarskych traktátov vzťahujúcich sa k portrétu, vďaka čomu dospela k výstižnej formulácii funkčnej podstaty oficiálneho ranonovovekého vladárskeho portrétu ako obrazového substitútu samotnej osoby: „Panovník

a jeho obraz spĺňajú podľa dobových predstáv v jedno a fyzická osoba má byť adorovaná obdobne jako její zobrazení“ (s. 18). Uvedenú kapitolu dopĺňa trinásť katalógových hesiel s vybranými portrétnymi príkladmi (s. 25 – 55), ktoré pomáhajú ilustrovat' vývojovú genézu, typologické, ikonografické, formálne i materiálové spektrum oficiálneho vladárskeho portrétu v priebehu 17. a 18. storočia. Barokový výber panovníckych portrétov (resp. portrétov vladára a jeho manželky) sa príznačne točí najmä okolo kľúčových „konceptov oficiálneho image“ Habsburgovcov vládnučich v ranobarokovej a tereziánskej ére v strednej Európe – dvorských portrétistov Fransa Luycxa a Martina Meytensa mladšieho. Samozrejme, výber prezentuje aj menej formálne, intímnejšie spodobená vládco, ktoré nachádzali svoje uplatnenie najmä v privátnych priestoroch šľachtických sídiel, v domácnostiach mešťanov, vzdelancov a stredných spoločenských vrstiev.

Tu by som sa chcela pristaviť pri Luycxových párových portrétoch cisára Ferdinanda III. a jeho manželky v katalógu identifikovanej ako Mária Leopoldína (kat. č. I.1a-b, s. 26 – 29). Obe diela [obr. 1 – 2] sú v súčasnosti majetkom Národnej galérie v Prahe. Autor príslušného katalógového hesla, Friedrich Polleroß predpokladá, že vznikli v rámci väčšej cisárskej objednávky obrazov priamo pre výzdobu niektorej sály Pražského hradu – čo vzhľadom na Luycxove archívne doložené pracovné pobyty v Prahe v rokoch 1645, 1647 a 1652 vyznieva celkom pravdepodobne. Osobne som však presvedčená, že pôvod týchto obrazov treba situovať na Slovensko a spájať možno už s druhou alebo tretou generáciou rodu Pálffy.<sup>6</sup> Vedú ma k tomu dve položky v Pere-

<sup>3</sup> ŠTIBRANÁ, I.: *Rodová portrétna galéria Pálffyovcov na Červenom Kameni. Obdobie prvých troch generácií v 16.-17. storočí*. Kraków 2013.

<sup>4</sup> Napr. BUZÁSI, E. (ed.): *Régi magyar arcképek – Alte ungarische Bildnisse*. Kiállításkatalógus (Tata–Szombathely 1988). Budapest 1988; BUZÁSI, E.: Az ifjú Mária Terézia portréja Martin van Meytenstól. In: *Művészettörténeti Értesítő* 63, 2014, s. 161-168; BUZÁSI, E.: Porträts, Maler, Mäzene. Zur Geschichte des Porträts im 16.-17. Jahrhundert im Königreich Ungarn. In: *Acta Historiae Artium* 55, 2014, s. 23-104; BUBRYÁK, O.: Athleta Christi. Political propaganda in the art patronage of Tamás Erdődy, Ban of Croatia and Slavonia. In: *Acta Historiae Artium* 57, 2016, s. 131 – 166.

<sup>5</sup> HÁLÁSZOVÁ, I. (ed.): *Die Noblesse im Bild. Die adeligen*

*Porträtgalerien in der Frühen Neuzeit in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie*, Frankfurt – Bratislava 2016. Obsahuje kapitoly venované najvýznamnejším zachovaným aristokratickým portrétnym galériám 16. – 17. storočia v krajinách niekdajšej Habsburskej monarchie. Autormi kapitol sú B. Kubíková, Petra Medříková, P. Štěpánek, I. Halászová, E. Buzási, M. Kopp a F. Polleroß.

<sup>6</sup> Ich majiteľom mohol byť už palatín Pavol III. Pálffy (†1653) alebo jeho synovec Mikuláš IV. Pálffy (†1679). Podrobnejšie viď HALÁSZOVÁ, I.: Portréty z dielne Fransa Luycxa v bývalých pálffyovských zbierkach. In: HALÁSZOVÁ, I. – HRNČIARIK, E. (eds.): *Portrét v toku dejín. Štúdie k teoretickým, historickým a socio-kultúrnym aspektom dejín portrétu*. Trnava 2018, s. 77-85. Celá publikácia je voľne dostupná na <http://ff.truni.sk/zborniky-casopisy/portret-v-toku-dejin>.

griniho súpise umeleckých diel Bojnického zámku grófa Jána Františka Pálffyho z roku 1909,<sup>7</sup> ktoré zaznamenávajú rozmerovo, kompozične a tiež ikonograficky celkom identické párové portréty cisára Ferdinanda III. a jeho (neidentifikovanej) manželky v obrazárni spomínaného zámku. Podľa týchto záznamov cisár držal v pravej ruke list s identifikačným nápisom a umelcovou signatúrou. Bližšie nemenovaná cisárovná stojí pri koženom, klincami vybitom operadle kresla, na ktorom voľne spočíva jej pravá ruka. V ľavej ruke drží vejár. Malý čepček jej nad čelom pričesáva vlasy nahladko, vzadu necháva voľne skaderené. Na tvári cisárovnej Peregrini zaznamenal hnedé obočie a belasé oči. Zhoda platí tiež v použití trojštvrťinového formátu, tzv. „Kniestück“, ktorý Luycx volil v prípade cisárskych podobizní len ojedinele. Na margo pálfyovských portrétov je nutné dodať, že v dvadsiatych rokoch 20. storočia padli aj tieto podobizne za obeť aukčným rozpredajom umeleckej pozostalosti po Jánovi Františkovi Pálffym a ich ďalší osud nebol známy.<sup>8</sup> Nie je vylúčené, že ďalší výskum témy niekdajších pálfyovských zbierok prinesie okrem iných zahraničných identifikácií aj viac nálezov takýchto diel v zbierkach Národnej galérie v Prahe, resp. v českých a moravských zbierkových fondoch ako takých.

Po panovníckom portréte logicky nasleduje kapitola venovaná jeho najbližšiemu derivátu – šľachtickému portrétu („Šlechta“, s. 57 – 71). Autorom je opäť Vít Vlnas, ktorý čitateľovi postupne predstavuje živý obraz českej a moravskej „barokovej“ šľachty, zmeny v aristokratickom chápaní spoločenskej reprezentácie seba i rodu a v rámci nich aj nové nároky urodzenej elity na skladbu svojich rezidenčných obrazových súborov. Vlnas správne poukazuje na druhú polovicu 17. storočia ako obdobie transformácie šľachtickej obrazovej zbierky z tradičnej portrétnej galérie na žánrovo oveľa pestrejšiu a reprezentatívnejšiu barokovú obrazáreň. Prízvukuje pritom, že portréty na svojej hodnote nestratili: niektoré obrazy sa síce presunuli do privátnejších priestorov, ale na-

opak, mnohé portrétne cykly založené predošlými generáciami rodu sa dokonca významne doplnili, aby pokryli všetky steny (či dokonca strop) niektorých komunikačne dôležitej rezidenčnej sály. Respektíve tam, kde to bolo možné, vznikajú architektonicky osobitne koncipované barokové sály predkov, v rámci ktorých „*predstavovali podobizny členů rodu síce významný, ale přece jen jeden z mnoha článků zpravidla složitě strukturovaného ideového programu, jehož smysl a poslání přesahovali rozměr jedince*“ (s. 66). Čitateľsky určite zaujímavým vyústením uvažovania o šľachtickom portréte je podkapitola pokúšajúca sa z historických prameňov analyzovať obstarávacie ceny portrétov vzhľadom na voľbu obrazového formátu, ikonografie i samotného osloveného majstra.

Samostatnou kapitolou v rámci šľachtického portrétu i v recenzovanej publikácii je v baroku mimoriadne populárny typ tzv. prevlekových portrétov spodobujúcich konkrétne osoby z privilegovaných vrstiev v alegorizujúcich kostýmoch na spôsob antických gréckych či rímskych bohov a hrdinov. Martina Jandlová Sošková – autorka state „*Portrait historie a šlechtická reprezentace v českých zemích*“ (s. 109 – 152), sa skúmaniu obľúbených foriem tohto portrétneho subžánru venuje prakticky už od svojej diplomovej práce. Všíma si zdroj, konjunkciu i úpadok tohto spôsobu spodobenia v európskom prostredí, zvlášť na pozadí konkurenčných sebareprezentačných stratégií medzi Ľudovítom XIV. a Leopoldom I. Veľkú pozornosť venovala kultúrnemu transferu *portrait historie* do českých zemí, odvolávajúca sa zvlášť na úzke napojenie českej a moravskej aristokracie na dvor Leopolda I. Samotná kapitola je bohato doplnená ilustratívnym materiálom, pričom v samotnom katalógu je podrobne analyzovaných ďalších desať diel.

Zuzana Macurová ako spolueditorka prispela do knihy dvomi vlastnými kapitolami: v prvej sa venuje portrétom katolíckeho kléru (s. 153 – 164) a v nasledovnej sakrálnemu identifikačnému portrétu (s. 193 – 199). Záverečné dve kapitoly spracovala

<sup>7</sup> PEREGRINI, J. (ed.): *Nebai nagymeltolsagu ERDŐDI GRÓF PÁLFFY JÁNOS BAJMÓCZ V. ÁRABAN talalbó FESTMÉNYEK, MINILATUREÖK ÉS GRAFIKAI LAPOK jegyzéke a vonatkozó leltári és beszlési adatokkal*. Budapest 1909, s. 30, kat. č. 52 – 53. Rozmery podobizní cisárskeho páru boli cca 144/145 x 108/109 cm. Luycxove portréty Ferdinanda III. a jeho

manželky v majetku NG v Prahe (inv. č. O 1353 a O 1354), majú uvedené rozmery 144,5 x 109 cm a 145 x 109 cm.

<sup>8</sup> Prvýkrát boli tieto pražské portréty hypoteticky spojené s niekdajšími pálfyovskými zbierkami v ŠTIBRANÁ 2013, c. d. (v pozn. 3), s. 108-109.

Marcela Vondráčková sama („Portréty zemřelých“, s. 209 – 212) alebo s Lenkou Stolárovou („Umění a intelekt“, s. 225 – 234). Zatiaľ čo téma posmrtných portrétov je podaná naozaj len v rozsahu stručného všeobecného prehľadu a doložená sotva piatimi katalogizovanými príkladmi, v druhom prípade sú portrétné nároky meštianskej spoločenskej vrstvy, umelcov a intelektuálov predostreté nepomerne dôkladnejšie a vďaka trinástim katalógovým heslám aj detailnejšie. Odporučila by som doplniť do zoznamu relevantnej literatúry aj vynikajúcu a „nadčasovú“ štúdiu od Enikő Buzásiovej, ktorá je venovaná tzv. katafalkovým portrétom uhorskej šľachty, no určite môže byť užitočná zvlášť pri analýze takýchto zobrazení českej a moravskej nekatolíckej šľachty.<sup>9</sup>

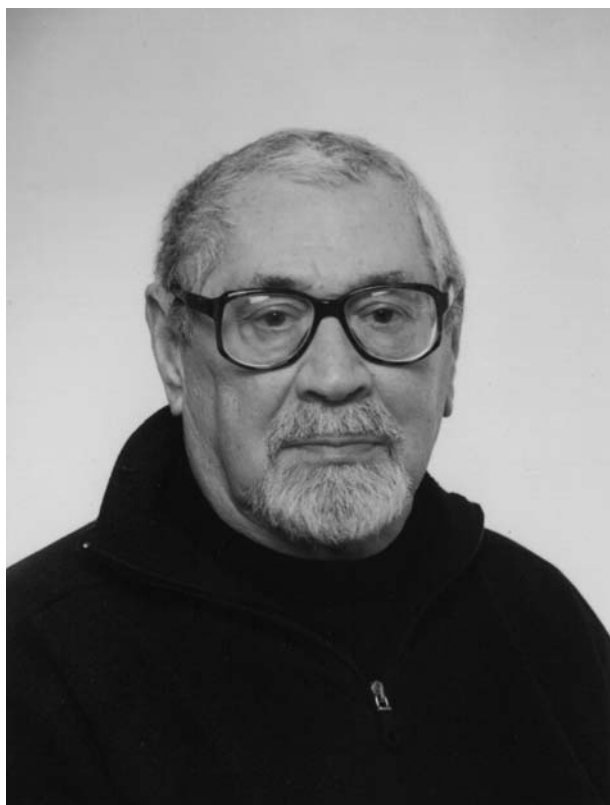
Recenzovaná publikácia prináša prvý tematicky komplexný obraz barokového portrétného maliarstva v Čechách a na Morave. Svojím erudovaným obsahom, bohatou obrazovou prílohou a tiež odbornou-edukatívnym prínosom je kvalitným výsledkom úsilia výborne zostaveného tímu editorov a ďalších prispievateľov. Výsledná publikácia síce ešte nie je „velkorysou všeobjímajúci syntézou“ (s. 13) – čo napokon ani nebolo zámerom – ale určite prezentuje efektívny i efektívny spôsob, ako na túto cestu správne vykročiť. V tomto smere, napokon, môže byť vhodným vzorom určite aj pre naše prostredie.

*Ingrid Halászová*

---

<sup>9</sup> BUZÁSI, E.: 17th century catafalque paintings in Hungary. In: *Acta Historiae Artium* 21, 1975, s. 87-124.

## Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc., Dr. h. c.



Doc. Karol Kahoun sa narodil 13. septembra 1930 v obci Boleráz ako syn Karola a Emy, rod. Loskotovej. Po maturite na Štátnom gymnáziu v Trnave študoval dejiny umenia a národopis na Katedre vied o umení Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Počas štúdia v rokoch 1952 až 1954 sa pod vedením svojich pedagógov – Václava Mencla, Vladimíra Wagnera a Alžbety Güntherovej-Mayerovej – zúčastnil výskumov zameraných na prvý súpis pamiatok na Slovensku.

Po ukončení vysokoškolského štúdia zostal pôsobiť ako odborný asistent na menovanej katedre, kde potom vyše štyridsať rokov prednášal, viedol semináre a odborné exkurzie. Vychoval niekoľko generácií slovenských historikov umenia. Vo svojom

bádateľskom úsilí sa zameril na gotickú sakrálnu architektúru na Slovensku, ktorá bola témou jeho diplomovej i kandidátskej dizertačnej práce (obhájenej na Ústave teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied v roku 1969). Výsledky svojich bádání však mohol publikovať až neskôr. Po revolúcii 1989 sa stal vedúcim Katedry dejín umenia FFUK; od roku 1995 prednášal na Katedre dejín umenia a kultúry FF Trnavskej univerzity v Trnave.

Jeho odborný záujem o stredoveké, ale aj novoveké a moderné umenie – najmä architektúru a sochárstvo – obohatili umeleckohistorickú spisbu o syntetické i monografické práce, štúdie a články. Pôsobil v umeleckých komisiách a venoval sa výstavným aktivitám. Okrem iného v roku 1957 pripravil prvú výstavu Skupiny Mikuláša Galandu (s hudobným sprievodom Hany Hegerovej). Do širšieho povedomia sa dostal ako kurátor celoslovenských i medzinárodných výstav.

Stal sa vyhľadávanou osobnosťou slovenského kultúrneho diania a uznávanou kapacitou v odbore teórie a dejín umenia. Aktívne pôsobil v mnohých vedeckých a redakčných radách odborných periodík výtvarného charakteru, vedeckých ústavov a zbierateľských inštitúcií. Zasadzoval sa za záchranu pamiatok a prispieval k formovaniu zásad pamiatkovej starostlivosti na Slovensku.

Za svoju publikačnú činnosť obdržal Cenu Zväzu slovenských výtvarných umelcov za rok 1978 a za rok 1983. Bol dlhoročným členom medzinárodnej organizácie výtvarných kritikov AICA pri UNESCO, v ktorej zastával funkciu podpredsedu jej československej sekcie. V rokoch 1999 až 2004 bol predsedom Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska pri SAV a zároveň autorom idey cyklu kolokvií venovaných zakladateľským osobnostiam dejín umenia na Slovensku. Nikdy nebol členom žiadnej politickej strany.

V roku 2005 mu jeho kolegovia a bývalí študenti pripravili dve konferencie – v Bratislave s názvom „Pocta Karolovi Kahounovi“ a v Trnave „Životy

a diela“. V tom istom roku mu prezident SR udelil ako prvému slovenskému historikovi umenia štátne vyznamenanie Rad Ľudovíta Štúra II. triedy. Stal sa aj čestným občanom obce Boleráz.

V roku 2012 sa stal držiteľom ceny Benefactor Musaei Scepusiensis za dlhodobú priazeň a spoluprácu so Spišským múzeom v Levoči, kde bol okrem iného zapísaný ako autor scenára umeleckohistorickej expozície Výtvarná kultúra na Spiši.

Doc. Karol Kahoun žil v Bratislave spolu so svojou manželkou, historičkou umenia Denisou

Kahounovou, rod. Marčišovou, dcérou Zuzanou a synom Martinom. Bohatosť jeho intelektu a životných skúseností spolu s jeho obdivuhodnou dikciou a rétorickým talentom, charizmou a zmyslom pre humor robili z neho vzácnu osobnosť vedeckého, pedagogického i spoločensko-kultúrneho života. Zomrel 18. mája 2019.

*Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska pri SAV,  
Bratislava*

## Výberová bibliografia

- CHUDOMELKOVÁ, Drahomíra – JURSA, Alojz – KAHOUN, Karol – KOSTKA, Jiří (ed.) – KRIŽANOVÁ, Eva – TÁBOROVÁ, Nora – VÁMOŠIOVÁ, Soňa: *Donner a jeho okruh na Slovensku*. Bratislava: Tvar, 1954, s. 132.
- KAHOUN, Karol: Niektoré otázky spolupráce architektúry a sochárstva. In: *Výtvarný život*, 1957, roč. 2, č. 4, s. 140 – 144.
- KAHOUN, Karol: *Josef Fabini*. Katalóg výstavy. Bratislava: SSVU, 1957.
- KAHOUN, Karol: Stavebný vývoj vinohradníckych miest na západnom Slovensku. In: *Pamiatky a múzeá*, 1958, roč. 7, č. 3, s. 105 – 118.
- KAHOUN, Karol: Skalica. In: *Pamiatky a múzeá*, 1960, roč. 9, č. 1, s. 29 – 33.
- KAHOUN, Karol: Skulptúra Slovakii. In: *Tvorčstvo*, (Moskva), 1961, roč. 9, č. 11, s. 20 – 22.
- KAHOUN, Karol: Staviteľia neskoréj gotiky na východnom Slovensku. In: *Musaica*. Zborník FiFUK. Bratislava: SPN, 1961, s. 107 – 113.
- KAHOUN, Karol: *Mikuláš Klimčák*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1961.
- KAHOUN, Karol: *Erna Mesarovičová – Imrich Polakovič*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1961.
- KAHOUN, Karol: *Ladislav Snopek*. Katalóg výstavy (Sofia). Bratislava: ZSVU, 1961.
- KAHOUN, Karol: Dielo Karla Pokorného (k súbornej výstave v Bratislave). In: *Výtvarný život*, 1963, roč. 7, č. 1, s. 5 – 8.
- KAHOUN, Karol: *Sochár Ján Mathé*. Katalóg výstavy (Sofia). Bratislava: ZSVU, 1963.
- KAHOUN, Karol: [Sochárska expozícia slovenského súčasného výtvarného umenia]. In: *Súčasná slovenská výtvarné umenie*. Katalóg výstavy (Praha). Bratislava: ZSVU, 1963.
- KAHOUN, Karol: Výtvarná súťaž na pamätník SNP v Bratislave. In: *Výtvarný život*, 1963, roč. 8, č. 4, s. 188 – 191.
- KAHOUN, Karol: *50 rokov Rudolfa Ubra*. In: *Výtvarný život*, 1963, roč. 8, č. 8, s. 312 – 313.
- KAHOUN, Karol: Sochárska časť výstavy „Generácia 1909“. In: *Výtvarný život*, 1964, roč. 9, č. 6, s. 208 – 210.
- KAHOUN, Karol: K výstave Ludwika Korkoša. In: *Výtvarný život*, 1965, roč. 10, č. 6, s. 230 – 231.
- KAHOUN, Karol: *Sochár Alfonz Groma*. Katalóg výstavy (Liptovský Mikuláš, Ružomberok, Banská Bystrica). Liptovský Mikuláš: Galéria Petra Michala Bohúňa, 1965.
- KAHOUN, Karol: *Alina Ferdinandy*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1965.
- KAHOUN, Karol: *František Draškovič*. Katalóg výstavy (Sofia). Bratislava: ZSVU, 1965.
- KAHOUN, Karol: K výtvarnej povahe reštaurátorskej tvorby. In: *Výtvarný život*, 1965, roč. 10, č. 10, s. 362 – 364.
- KAHOUN, Karol: Výtvarné umění pozdněgotické a renesanční v letech 1471 – 1620. Kulturní poměry od XIII. do poloviny XV. století (gotika). In: *Atlas československých dějin*. Praha: SGK, 1965, nestr.

- KAHOUN, Karol: *Otto Herbert Hajek*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1966.
- KAHOUN, Karol: *Współczesna plastyka słowacka. Biuro wystaw artystycznych*. Katalóg výstavy (Sopoty, Poznań). Bratislava: ZSVU, 1966.
- KAHOUN, Karol (spoluautor): *Slovenská socha 66*. Katalóg výstavy (Liberec). Bratislava: ZSVU, 1966.
- KAHOUN, Karol: *Anton Čutek*. Katalóg výstavy (Budapešť). Bratislava: ZSVU, 1966.
- KAHOUN, Karol: *Ludvík Korkoš*. Katalóg výstavy (Káhira). Bratislava: ZSVU, 1966.
- KAHOUN, Karol: K problematike slovenského sochárstva. In: *Výtvarný život*, 1966, roč. 11, č. 6-7, s. 238–247.
- KAHOUN, Karol: *Ladislav Snopek*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1966.
- KAHOUN, Karol: K výstave Tibora Kaveckého. In: *Výtvarný život*, 1966, roč. 11, č. 8, s. 315.
- KAHOUN, Karol: Beitrag zur Geschichte der Architektur z Begin des XVI. Jahrhunderts in der Ostslowakei. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae. Tomus XIII. Fasc. 1–3*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967, s. 87–92.
- KAHOUN, Karol: [14 hesiel.] In: *Slovník súčasného slovenského umenia*. Bratislava: VSFVU, 1967.
- KAHOUN, Karol: *Vladimír Môt'ovský*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1967.
- KAHOUN, Karol: Výstava Antona Čuteka. In: *Výtvarný život*, 1967, roč. 12, č. 9, s. 414–415.
- KAHOUN, Karol: O pamätníkovej tvorbe na Slovensku. In: *Projekt*, 1969, roč. 11, č. 11-12, s. 237-239.
- KAHOUN, Karol: Zur Frage der Zipser Zweischiffigen Hallen. In: *Musaica IX*. Zborník FiFUK. Bratislava, 1969, s. 61-72.
- KAHOUN, Karol: *Klára Pataki*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1969.
- KAHOUN, Karol: Gotická architektúra na Slovensku. In: *Ars*, 1970, roč. 4, č. 1-2, s. 45-74.
- KAHOUN, Karol: Piešťanská konfrontácia '69. In: *Výtvarný život*, 1970, roč. 15, č. 2, s. 2-4.
- KAHOUN, Karol: Úvodný text katalógu *Reštaurátorská tvorba na Slovensku 1945–1970*. Bratislava: MK SSR, ZSVU, SNG, SÚPSOP, 1971.
- KAHOUN, Karol: Príspevok v publikácii *Pamätníky na Slovensku*. Bratislava: A-press, 1971, s. 55.
- KAHOUN, Karol: Príspevok v publikácii Kresánek, Fedor (ed.): *Umenie dávne i nedávne. Výber z diela Vladimíra Wagnera*. Bratislava: Pallas, 1972, s. 204.
- KAHOUN, Karol: Príspevok v skriptách *Estetická výchova – umenie v priereze dejín*, pre I. ročník gymnázií. Bratislava: SPN, 1970 (v slov.), 1972 (v ukrajinčine).
- KAHOUN, Karol: Výtvarná kultúra na Slovensku v priebehu dejín. In: *Studia Academica Slovaca 2*. Bratislava, 1972, s. 29-42.
- KAHOUN, Karol: *Neskorogotická architektúra na Slovensku a stavitelia východného okruhu*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1973.
- KAHOUN, Karol: *Alfonz Goma – sochárske dielo*. Katalóg výstavy (Banská Bystrica, Bratislava, Sofia, Viedeň). Bratislava: ZSVU, 1974.
- KAHOUN, Karol: *Ladislav Snopek*. Bratislava: Pallas, 1974, 140 s.
- KAHOUN, Karol: SNP v pomníkovej tvorbe: *Výtvarný život*, 1974, roč. 19, č. 6-7, s. 29-37.
- KAHOUN, Karol: Pomníková a pamätníková tvorba (o výtvarnej syntéze). In: *Projekt*, 1975, roč. 17, č. 10, s. 12-13.
- KAHOUN, Karol – LICHNER, J.: Pamiatky protifašistického odboja a Oslobodenie na Slovensku. In: *Československý architekt*, 1975, roč. 21, č. 13, s. 4-5.
- KAHOUN, Karol: Tridsať rokov slovenského sochárstva. In: *Ars*, 1975-1976, č. 1-4, s. 12-32.
- KAHOUN, Karol: *Ladislava Snopeková – sochy*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1976.
- KAHOUN, Karol: *Ladislav Snopek – sochárska tvorba 1970-1976*. Katalóg výstavy (Banská Bystrica, Košice). Banská Bystrica: OG, 1976.
- KAHOUN, Karol – TORANOVÁ, Eva: Spiš. In: *Lexikon der Kunst IV*. Leipzig: VEB E. A. Seemann, 1977, s. 606-607.
- KAHOUN, Karol: *Klára Patakiová*. Bratislava: Pallas, 1978, 120 s.
- KAHOUN, Karol: Levoča. In: *Pyramída*, 1978, č. 80, s. 2550-2553.
- KAHOUN, Karol: Umelecko-historické hľadiská reštaurátorského zámeru. In: *Umelecko-historické aspekty galerijnej práce – Ochrana umeleckých pamiatok*. Zborník. Bratislava: SNG, 1978.
- KAHOUN, Karol: *Vojtech Löffler – sochy*. Katalóg výstavy. Bratislava: GMB, 1978.



- KAHOUN, Karol: Romanika – architektúra. Gotika – architektúra. Renesancia – architektúra. Výtvarné umenie od roku 1918 – sochárstvo. In: *Slovensko IV. Kultúra*. Bratislava: Obzor, 1979, s. 606-618, 634-656, 715-736, 883-895.
- KAHOUN, Karol: Miesto slovenskej gotickej architektúry v stredoeurópskom kontexte. In: *Historica XXIX/XXX. Zborník FFUK*. Bratislava, 1978-1979, s. 105-113.
- KAHOUN, Karol: *Vojtech Remeň – výber z tvorby 1957-1977: Jozef Trepáč – výber z tvorby 1966-1978*. Katalóg výstavy. Nitra: KG, 1979.
- BACHRATÝ, Bohumír – KAHOUN, Karol: *Celo-slovenská členská výstava 78/79 – maľba, plastika, grafika*. Katalóg výstavy (Bratislava, Praha, banská Bystrica). Bratislava: ZSVU, 1978-1979.
- KAHOUN, Karol: *Sochy Ladislava Šnopa 1949-1979*. Katalóg výstavy (Bratislava, Trnava). Bratislava: ZSVU, 1979.
- KAHOUN, Karol: *Gregušovci (Erika Gregušová a Milan Greguš)*. Katalóg výstavy. Čadca: Kysucké múzeum, 1979.
- KAHOUN, Karol: *Ladislav Šichman – z tvorby*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1979.
- KAHOUN, Karol: *Klára Pataki*. Katalóg výstavy. Trenčín: GMAB, 1979.
- KAHOUN, Karol: Pamiatky Liptovskej Mary vo svetle nových poznatkov a hodnotení. In: *Arx*, 1981, s. 97-108.
- KAHOUN, Karol: Výtvarné dotvorenie Domu ROH v Bratislave. In: *Projekt*, 1981, roč. 3, č. 7, s. 20-21.
- KAHOUN, Karol: Stavebný vývin stredovekej Levoče. In: *Arx*, 1982, č. 2, s. 6-16.
- KAHOUN, Karol: Sochársky svet Tibora Kaveckého. In: *Výtvarníctvo, fotografia, film*, 1982, roč. 20, č. 5, s. 4-5.
- KAHOUN, Karol: Bilancia poctivej práce (Tibor Kavecký). In: *Výtvarný život*, 1982, roč. 27, č. 8, s. 24-25.
- KAHOUN, Karol: *Ladislav Ľudovít Pollák – jubilejná súborná výstava*. Katalóg výstavy (Bratislava, Trnava, Piešťany). Bratislava: ZSVU, 1982.
- KAHOUN, Karol: *Tibor Bártfay – sochárske dielo*. Katalóg výstavy (Trenčín, Bratislava). Bratislava: ZSVU, 1982.
- KAHOUN, Karol: *Eva Bachratá-Linhartová – impresie*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1982.
- KAHOUN, Karol: *Bratislavská primátorská reťaz (Dejiny a prítomnosť mesta)*. Bratislava: tatran, 1983, s. 7.
- KAHOUN, Karol: Slovenské sochárstvo a pamätníková tvorba na Slovensku. In: *Monumentálna tvorba na Slovensku*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1983.
- KAHOUN, Karol – KAHOUNOVÁ, Denisa: Jíří Kostka – Svrček. In: *Výtvarný život*, 1983, roč. 28, č. 7, s. 30-31.
- KAHOUN, Karol: Stredoveká architektúra v Levoči. In: *Musaica XXVI/XV. Zborník FiFUK a PdFUK*. Bratislava, 1983, s. 39-74.
- KAHOUN, Karol: *Vojtech Löffler*. Bratislava: Tatran, 1984, 104 s.
- KAHOUN, Karol: Václav Mencl. In: *Výtvarný život*, 1984, roč. 29, č. 6, s. 17-18.
- KAHOUN, Karol: *Eugénia Lugssová – Theodor Lugs – z tvorby*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1984.
- KAHOUN, Karol: Svedectvo kontinuity a odkaz budúcnosti. In: *Projekt*, 1984, roč. 26, č. 7, s. 30-33.
- KAHOUN, Karol: Slovenská gotická architektúra v stredoeurópskom kontexte do doby husitskej. In: *Zborník Galéria 8 – Staré umenie*. Bratislava: SNG, 1984, s. 144-157.
- BACHRATÝ, Bohumír – KAHOUN, Karol: *Sochy Klára Patakiová. Tvorba z rokov 1978-1985*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1985.
- KAHOUN, Karol: Karol Lacko. In: *Výtvarný život*, 1985, roč. 30, č. 2, s. 32-33.
- KAHOUN, Karol: *Národný umelec Orest Dubay*. Katalóg výstavy. Levoča: Spišské múzeum, 1985.
- KAHOUN, Karol: Výtvarná kultúra na Slovensku v priebehu dejín. In: *Slovakistické štúdie*. Martin: Matica slovenská, 1985, s. 95-99.
- KAHOUN, Karol: Chronologické tabuľky ku kultúrnym dejinám Československa. In: *ABC kultúrnych pamätok Československa*. Praha: Panoráma, 1985.
- KAHOUN, Karol: *Juraj Hovorka*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1986.
- KAHOUN, Karol: Karol Vaculík. In: *Výtvarný život*, 1986, roč. 31, č. 8, s. 27-29.
- KAHOUN, Karol: *Tibor Bártfay*. Album. Bratislava: SFVU, 1986.
- KAHOUN, Karol: *Tibor Kavecký. Pocta životu*. Katalóg výstavy. Bratislava: ZSVU, 1987.
- KAHOUN, Karol: *Klára Patakiová*. Album. Bratislava: SFVU, 1987.

- KAHOUN, Karol: Problematika pamiatkovej starostlivosti vo výchove historikov umenia. In: *Pamiatky – Príroda*, 1987, roč. 18, č. 4, s. 136.
- KAHOUN, Karol: *Tibor Bartfay*. Bratislava: Tatran, 1988.
- KAHOUN, Karol: Kontinuita sochárskej tvorby. In: *Nové slovo*, 7. 7. 1988, roč. 12, s. 274.
- BACHRATÝ, Bohumír – KAHOUN, Karol: *Drevo a socha*. Katalóg výstavy. Liptovský Mikuláš: GPMB, 1990.
- BACHRATÝ, Bohumír – NOVOTNÝ, Bohuslav – KAHOUN, Karol: *Slovensko v obrazoch 3 : Výtvarné umenie*. Martin: Osveta, 1991, 396 s.
- KAHOUN, Karol: *Staré umenie*. Liptovský Mikuláš: GPMB, 1992.
- KAHOUN, Karol – KAHOUNOVÁ, Denisa: *Alina Ferdinandy – socha – šperk*. Katalóg výstavy. Liptovský Mikuláš: GPMB, 1994.
- KAHOUN, Karol: Stretnutie s Alfonzom Gromom. In: *Alfonz Groma – plastika a kresba*. Katalóg výstavy. Liptovský Mikuláš: GPMB, 1994.
- KAHOUN, Karol: *Neskorogotická sakrálna architektúra na Slovensku*. Vysokoškolské skriptá. Bratislava: Univerzita Komenského, 1995, 80 s.
- KAHOUN, Karol: Banskoštiavnický staveľský okruh v kontaktoch románsko-gotickej strednej Európy. / Milieu de construction de Banská Štiavnica aux contacts du romane et du gothique dans l'Europe centrale. In: *Pamiatky a múzeá*, 1996, roč. 45, č. 1, s. 10-13.
- KAHOUN, Karol: Regionálna sakrálna architektúra na Slovensku v 13. storočí. In: *Pamiatky a múzeá*, 1999, roč. 48, č. 4, s. 2-4.
- KAHOUN, Karol: Úvodné slovo. In: *Život a dielo Václava Mencla na Slovensku*. Zborník kolokvia. Bratislava: Umeleckohistorická spoločnosť na Slovensku, 1999, s. 5-8.
- KAHOUN, Karol – LIZOŇ, Peter – PETRÁNSKY, Ľudovít: *Dušan Kuzma architekt. Východiská a konštanty profesora Dušana Kuzmu (pokus o charakteristiku architektonickej tvorby)*. Bratislava: Spolok architektov Slovenska, 2000.
- KAHOUN, Karol: Úvodné slovo – Vladimír Wagner a škola – sny a ambície. In: *Jubileum Vladimíra Wagnera 1900-1955*. Zborník kolokvia. Bratislava: Umeleckohistorická spoločnosť na Slovensku, 2000, s. 7-11.
- KAHOUN, Karol: Transformácia, rustikalizácia alebo akcelerácia slohu. K možnostiam interpretácie gotickej architektúry Slovenska. In: Bořutová, Dana – Oriško, Štefan (eds.): *Poceta Václavovi Menclovi*. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho umenia. Bratislava: FiFUK, 2000, s. 97-112.
- FIALA, Andrej – KAHOUN, Karol: *Život medzi bratislavskými pamiatkami. K osemdesiatinám Jána Rybárika*. Katalóg výstavy. Bratislava: Mestské múzeum, 2001.
- KAHOUN, Karol: *Gotická sakrálna architektúra na Slovensku*. Bratislava: gerlach Print, 2002, 100 s.
- KAHOUN, Karol: Na okraj možnosti interpretácií gotickej sakrálny architektúry Slovenska. In: *Vývinové súvislosti výtvarnej kultúry na Slovensku*. Zborník. Trnava: Fakulta humanistiky Trnavskej univerzity, 2002, s. 118-123.
- KAHOUN, Karol: Kresťanský kostol – formovanie a vzťah hlavného a vedľajšieho priestoru v hodnotách devotio privata. In: *Sakrálny priestor na začiatku 21. storočia*. Zborník. Trnava: Fakulta humanistiky Trnavskej univerzity, 2002, s. 52-56.
- KAHOUN, Karol: Otvorenie. Okrúhly stôl pri príležitosti nedežítých 80. narodenín Mariana Várossa (1923-1988). In: *Arx*, 2003, č. 3, s. 218-219.
- KAHOUN, Karol: Úvodné slovo. In: Herucová, Marta (ed.): *Stretnutie so životom a dielom Alžbety Güntherovej-Mayerovej (1905-1973)*. Zborník kolokvia. Bratislava: Umeleckohistorická spoločnosť, 2003, s. 8-10.
- KAHOUN, Karol: Storočnica Vladimíra Wagnera (27.1.1900 vo Viedni – 18.3.1955 v Bratislave). In: Oriško, Štefan (ed.): *Poceta Vladimírovi Wagnerovi*. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho umenia. Bratislava: FiFUK, 2004, s. 9-18.
- KAHOUN, Karol: Štyridsať rokov užitočného rukopisu. Jaroslav Bureš a nepublikovaná práca o architektúre slovenských mendikantov. In: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2004*. Zborník vedeckej konferencie. Trnava: Katedra dejín umenia a kultúry FiF TU, 2005, s. 32-34.
- KAHOUN, Karol: Ad: Obchodný dom a hotel na Kamennom námestí. Zbúrame to najlepšie? In: *Arch : O architektúre a inej kultúre*, 2006, č. 12.
- KAHOUN, Karol: Syntéza umenia (niekoľko otázok na okraj tvorby architekta Jozefa Lacka 1917-1978). In: *www.archinet.sk* (2007).

Jakub ADAMSKI, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa.  
e-mail: jakub.adamski@uw.edu.pl

Ingrid HALÁSZOVÁ, Trnavská univerzita v Trnave, Filozofická fakulta, Katedra dejín a teórie umenia, Hornopotočná 23, 918 43 Trnava.  
e-mail: ingrid.halaszova@truni.sk

Lenka Megyeši ĎURČEKOVÁ, Krajský pamiatkový úrad Prešov, Hlavná 115, 080 01 Prešov.  
e-mail: lenka.durcekova@pamiatky.gov.sk

Peter MEGYEŠI, Technická univerzita v Košiciach, Fakulta umení, Katedra teórie a dejín umenia, Watsonova 4, 042 00 Košice; Centrum vied o umení SAV, org. zložka Ústav dejín umenia, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava.  
e-mail: peter.megy@gmail.com

Bibiana POMFYOVÁ, Centrum vied o umení SAV, org. zložka Ústav dejín umenia, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava.  
e-mail: bibiana.pomfyova@savba.sk

Michael Viktor SCHWARZ, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Universitätscampus AAKH, Hof 9, Garnisongasse 13, A-1090 Wien.  
e-mail: michael.schwarz@univie.ac.at

### Erráta – poznámka:

Text Hany Hlaváčkovej „K dataci a emblematicae Bible Václava IV.“ uverejnený v *Ars*, roč. 51, 2018, č. 1-2, s. 42-50, je upravenou verzou state „The Bible of Wenceslas IV in the Context of Court Culture“, in: Gordon, Dillian – Monnas, Lisa – Elam, Caroline (eds.): *The Regal Image of Richard II. and the Wilton Diptych*. London 1997, s. 223-232, 339-341.

**ars 2019**

*Ročník / Volume 52*

*Číslo / Number 1*

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

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, ktorý vydáva Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited. At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka. Dátum vydania: november 2019.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,  
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: [sap@sapress.sk](mailto:sap@sapress.sk)

Published two times a year. Date of issue: November 2019.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press Ltd.,  
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: [sap@sapress.sk](mailto:sap@sapress.sk)  
Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,  
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava 5, Slovak Republic, e-mail: [info@slovart-gtg.sk](mailto:info@slovart-gtg.sk)

Evidenčné číslo: EV 5771/19

Cena výtlačku: 12 Eur

© Centrum vied o umení SAV – Ústav dejín umenia 2019

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in Avery Index to Architectural Periodicals,  
Bibliography of the History of Art, EBSCO, Ulrich's Periodicals Directory.